

## **Ein Ginkgo-Blatt als Taijitu. Romantische Bewegtheit versus Klassizistische Stabilisierung in Persönlichkeit und Ästhetik Johann Wolfgang von Goethes'**

Manfred MILZ

### **I. Literarisch-philosophische Rahmenbedingungen der deutschen Landschaftsmalerei im Zeitalter der Aufklärung**

#### **1. Movens versus Fixiertheit – Die Situation der Ästhetik des ausgehenden 18. Jhdts. zwischen konkret konturierter Formgebung und Dynamis der Entsubstantialisierung – Eine in die Problemstellung einführende Skizze**

Wieder und wieder in Variationen intonierte Grundmotivik der Romantischen Bewegung ist die in der von Kunstrichtungen wie der Malerei und der Musik thematisierten Entsubstantialisierung veranlagte Dynamis, der notwendigerweise aufgrund von Gegenstandslosigkeit und Entgrenzung Abstraktion innewohnt. In den zentralen Werken des Oeuvres Carl Rottmanns', Carl Blechens', Caspar David Friedrichs' sowie Joseph Mallord William Turners' ist ein Prozess des Verschwimmens fester Konturen beobachtbar, welches als Medium „das Ganze“ zu erfassen und so den Kosmos-Begriff – mithilfe des scheinbaren Chaos<sup>1</sup> eines „kategorischen Infinitivs“<sup>2</sup> – zu realisieren suchte.

Die Protagonisten der Romantik experimentierten mit der Darstellbarkeit des Undarstellbaren, mit dem Inkommensurablen und erzeugten, eingefroren in zeitlich wie räumlich unendlicher Kontinuität, ein Paradoxon, dessen zyklische Natur doppelwertig, d.h., sowohl bildimmanent als auch bildextern aufgenommen wird; augen-blick-lich kommt es zu einer (Re-)Aktivierung des Bildgeschehens und indem wir der Rückenfigur, beispielsweise in einer Darstellung Friedrichs', Augenlicht verleihen, liegt in der Überschreitung der ästhetischen Grenze ein In-Mitleidenschaft-gezogen-Werden angesichts des Erhabenen, so dass die szenische Momentaufnahme immerfort „präsent“ ist.

Auch Goethe lief, ob seiner Veranlagung, wie gezeigt werden wird, Gefahr, sich einer solchen Mitleidenschaft auszusetzen und äußerte 1811 zu einigen Arabesken Phillipp Otto Runges' gegenüber Sulpiz Boisserée: „...das will alles umfassen und verliert sich darüber ins Elementarische, doch noch

---

<sup>1</sup> Grundsätzliche Voraussetzung für das Zustandekommen von Ordnungssystemen, beziehungsweise von relativem Equilibrium ist ein „offenes System“, d.h. eine entropische Strömungsbewegung im Sinne der Thermodynamik; insofern das Chaos in seinem „Auf-dem-Weg-Sein“ eine *conditio sine qua non* für ein „geschlossenes System“ darstellt, ist es dem Apollinischen Prinzip immanent. (Diesen Aspekt betreffend: Rudolf Arnheim. *Entropy and Art. - An Essay on Disorder and Order*. Berkeley 1971: University of California Press). Zudem hat Benoit Mandelbrot mit den Thesen seiner Fraktaltheorie hinreichend dargelegt, dass übersteigerte Präzision von Ordnungssystemen infiniter Untergliederung ebenfalls das Erhabene im Unendlichen zu reflektieren in der Lage ist.

<sup>2</sup> Ausschlaggebend für dieses Prinzip ist die Rolle des Kindes im Rahmen der geistigen Standortbestimmung der Romantiker: Ein belassen-unverfälschtes, nach allen Seiten hin in Offenheit begriffenes, Reife zum barrierelosen Staunen in kindhafter Naivität zu Voraussetzung habendes Denken, als Basis eines assoziativ-metaphysischen Netzes. Zum Stellenwert des hiermit in enger Verbindung stehenden Begriffs der *Poesis* (siehe Anm. 16).

mit unendlichen Schönheiten im einzelnen.<sup>3</sup> – Abneigung und zugleich Bewunderung sprechen aus diesen Zeilen. In seiner *Geschichte der Farbenlehre* jedoch beklagt der Dichter:

Eine ohnmächtige Generation aber wird durchs Erhabene zerstört, und da man niemandem zumuten kann, sich willig zerstören zu lassen; so haben sie völlig das Recht, das Große und Übergroße, wenn es neben ihnen wirkt, so lange zu leugnen, bis es historisch wird, da es denn aus gehöriger Entfernung in gedämpftem Glanze leidlicher anzuschauen sein mag.<sup>4</sup>

Johann Wolfgang von Goethe kann, wie dargelegt werden soll, in Teilen seines Wesens durchaus als stark, wenn nicht melancholischer, so doch melancholisierender Romantiker angesehen werden; all seine pädagogisch-didaktischen und phasenweise auch irrationalen Versuche, romantisches Gedankengut einem Bann zu unterziehen, beinhalten eine Aussage in sich über seine Seelenzustände und spiegeln gleichzeitig eine Abwehrhaltung zugunsten des eigenen Selbst-Schutzes wider.

Die historische Distanz, die den Augenzeugen jenseits des Zeitgenössischen zu einem kühl analysierenden – möglicherweise wissenschaftlich betrachtenden, wie es einige Dekaden später Leopold von Ranke fordern würde – Außen-Stehenden macht, war ihm in diesem Kontext eine nur untergeordnete Strategie. Wesentlich effizientere Instrumentarien fand er in der Strenge klassizistischer Ästhetiktheorie, hier insbesondere im Solidität reflektierenden, haptischen Medium der Skulptur sowie in den Objektivierungsansätzen zögerlich aufkommender Versuche wissenschaftlicher Systematik. – Indem Goethe dem „kategorischen Infinitiv“ kontrapunktisch die Stringenz der „De-finition“ gegenüberstellte, kultivierte auch er bereits die ersten Wurzeln der zukünftigen Kontroverse zwischen Symbolismus und Positivismus, deren Keime er zu gleichen Teilen in sich trug.

## 2. Von Kant zu Novalis – Innenschau als Eindrücke relativierendes Medium

Es gehört zum schöpferischen Selbstverständnis führender Vertreter der Romantischen Kunstrichtungen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, mit ihren Darstellungen die Topographie eines inneren Seelenreliefs zu entäußern. Diese Intention kann besonders deutlich anhand einer Forderung Caspar David Friedrichs exemplifiziert werden: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er dort nichts, so unterlasse er zu malen, was er vor sich sieht.“<sup>5</sup> – Der Eklektizismus in Selbstreflexion wahrgenommener seelisch-landschaftlicher Einzelsequenzen kommt hinsichtlich der rezeptionsästhetischen Absichten von Caspar David Friedrich in einer geringfügigen Modifikation dieser Äußerung – aus dem gleichen Notizzyklus zum Ausdruck: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere

<sup>3</sup> Wolfgang Herwig (Hg.), *Goethes' Gespräche*, Bd. II. Zürich/Stuttgart 1969: Artemis Verlag, 648.

<sup>4</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Geschichte der Farbenlehre.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. XIV. München 1989: Verlag C.H. Beck, 65.

<sup>5</sup> Caspar David Friedrich. *Bekanntnisse im Wort*, hrsg. von Karl Eberlein, Berlin 1939: Verlag Velhagen & Klasing, 46.

von außen nach innen.“<sup>6</sup>

Ohne zu zögern kann man die Epoche der Romantik im Hinblick auf die Selbstreflexion als das Zeitalter der Introspektion bezeichnen und über allem geistigen Schaffen jener Zeit scheint ein Gedanke Friedrich von Hardenbergs' zu stehen, den er in seinen *Blütenstaub-Fragmenten* niederlegte: „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.“<sup>7 8</sup>

Während Immanuel Kant aufgrund der kompromisslosen Stringenz seiner Objektivitätsansprüche zu der Formel gelangt, dass die Ordnungen und Regelmäßigkeiten, die wir in der Natur zu erkennen glauben, rein verstandesgemäß und demnach ihr „Gesetzgebung“ sind, glaubt Novalis an eine Objektivierbarkeit unserer Apperzeptionen durch Kenntnisnahme von der Struktur des Inneren und empfiehlt eine „Innenschau“:

Was brauchen wir die trübe Welt der sichtbaren Dinge mühsam zu durchwandern. Die reinere Welt liegt ja in uns ... Hier offenbart sich der wahre Sinn des großen, bunten, verwirrten Schauspiels; und treten wir von diesen Blicken voll in die Natur, so ist uns alles wohl bekannt, und sicher kennen wir jede Gestalt... So ist uns alles eine große Schrift, wozu wir den Schlüssel haben, und nichts kommt uns unerwartet, weil wir voraus den Gang des großen Uhrwerks wissen.<sup>9</sup>

– In seinem Aufsatz „Zum Weg nach innen bei Novalis“ hat Bollnow die Passage kommentierend in die Richtung des deutschen Idealismus gelenkt:

Man wird diese Stelle gewiß nicht unmittelbar für Novalis selbst in Anspruch nehmen können, denn sie wird nur als eine der ‚sich kreuzenden Stimmen‘ angeführt, die der Lehrling mit Bangigkeit hört, und ebenso wie hier Kant spricht wenige Zeilen später dann Fichte, bis in den sprachlichen Stil hinein als solcher erkennbar.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Ibid., 46.

<sup>7</sup> Novalis. „Blütenstaub.“ In: Paul Kluckhohn & Richard Samuel (Hg.). *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2.* Stuttgart 1960: W. Kohlhammer, 419.

<sup>8</sup> Auf die allgemeinen wechselseitigen Einflüsse, speziell zwischen der Malerei und der Dichtung, ging August Wilhelm Schlegel ein: „...Ohne gegenseitigen Einfluss würden sie (die bildenden Künste) alltäglich und knechtisch und die Poesie zu einem unkörperlichen Phantom werden...“ (August Wilhelm Schlegel, „Die Gemälde.“ In: Karl Otto Conrady (Hg.), *Athenäum II. Eine Zeitschrift 1798-1800*, in *Texte deutscher Literatur 1500-1800*. München 1969: Rowohlt, 61. Zu den Entsprechungen der Werke Friedrichs' und Novalis', die den Charakter einer *ut pictura poesis* annehmen, findet sich in Ludwigs Tiecks' nekrologartiger, 1815 entstandener Denkschrift „Novalis' Lebensumstände“ ein wichtiger Hinweis: „So erinnere ich mich zum Beispiel eines Streites über die Landschaftsmalerei, in welchem ich seine (Novalis') Ansicht nicht fassen konnte, die aber nachher aus eigenem reichen poetischen Gemüt der vortreffliche Landschaftsmaler Friedrich in Dresden grobenteils wirklich gemacht hat.“ (Ludwig Tieck, „Novalis' Lebensumstände.“ In: Ernesto Grassi (Hg.). *Novalis, Werke*. Reinbek bei Hamburg 1963: Rowohlt, 228).

<sup>9</sup> Novalis. „Die Lehrlinge zu Sais.“ In: Kluckhohn, Paul & Samuel, Richard (Hg.) *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 1.* Stuttgart 1960: W. Kohlhammer, 89f.

<sup>10</sup> Otto Friedrich Bollnow. „Zum ‚Weg nach innen‘ bei Novalis.“ In: Hans Wenke (Hg.). *Geistige Gestalten und Probleme*, Festschrift für Eduard Spranger, Leipzig 1942: Quelle & Meyer, 120.

Die konzentrischen Wellen des geistigen Lebens, welches Kant mit seinen Schriften, insbesondere der zur *Kritik der Urteilskraft* 1790 auslöste, erfassten sehr bald Literatur wie Philosophie.

Der hypersensitive Heinrich von Kleist schrieb in innerlich aufgewühlter Verfassung einen erschütternden Brief an seine Verlobte, um mit ihr seine Verzweiflung darüber zu teilen, dass wir die Welt grün wahrnehmen würden, hätten wir grüne Scheiben vor den Augen. In einer gemäßigten Form griff Solipsismus um sich, so dass sich Schopenhauer zu der Äußerung veranlasst fühlte, die Repräsentanten einer extrem ausufernden Position, die die Realität als pures Projektionsprodukt des Geistes auffasste, gehörten ins Tollhaus.

Leichte Tendenzen hierzu zeigen sich auch im Œuvre von Hardenbergs, wenn wir beispielsweise in „Das allgemeine Brouillon“ lesen: „Das Äußere ist ein in Geheimniszustand erhobenes Innre – (vielleicht auch umgekehrt).“<sup>11</sup> Wenig später, im zweiten Schritt, konkretisiert Novalis: „Das Äußere ist gleichsam nur ein verteiltes – übersetztes Innre, ein höheres Innre (Wesen und Erscheinung?).“<sup>12</sup> Auf der dritten Stufe schließlich betont er jedoch die Filterfunktion des introspektiven Aktes hinsichtlich einer Relativierung gewonnener Erkenntnisse: „Jede Hineinsteigung – Blick ins Innre – ist zugleich ... Blick nach dem wahrhaft Äußern.“<sup>13</sup>

### 3. Der Wunsch nach Psychoanalyse – Vergegenständlichung introspektiver Erkenntnistheorie anhand der Metapher des Bergwerkes

Das Gesagte kulminiert in dem unvollendeten Briefroman *Heinrich von Ofterdingen*, der 1801, mit dem Tode Novalis', abbricht und dem darin enthaltenen Bergwerksmotiv, das auf seine Lebensphase zwischen 1795 und 1797 zurückverweist, als er im thüringischen Freiberg Bergwissenschaften studierte. Dieses Motiv steigt zur Metapher für das Labyrinth des Inneren auf, in dem die „blaue Blume“ nun für denjenigen zu finden ist, der mittels des Traumes durch Gangsysteme und Kavernen schreitet, womit verdeutlicht wird, dass Poesie, Erkenntnisprozess und Melancholie miteinander verschwistert sind.

Darstellungsweise, Vokabular und Metaphorik erinnern uns an die Begriffswelt Sigmund Freuds', zumal mit dem Bild von sich verzweigenden Bergwerkstollen eine Analogie zur Gleichsetzung von Archäologie und Psychoanalyse bezüglich der Stratifizierung archaischer Seelenlandschaften vorliegt.<sup>14</sup>

Beschäftigen wir uns näher mit den Schriften Hardenbergs', tritt ein unmittelbarer Hinweis auf die genetische Entwicklung dieser geistesgeschichtlichen Linie zutage: „Sonderbar, dass das Innre des Menschen bisher nur so notdürftig betrachtet und so geistlos behandelt worden ist. Die sogenannte Psychologie gehört auch zu den Larven, die welche die Stellung im Heiligtum eingenommen haben,

<sup>11</sup> Novalis. „Das allgemeine Brouillon.“ In: Paul Kluckhohn & Richard Samuel (Hg.). *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 3. Stuttgart 1960: W. Kohlhammer, 293.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 403

<sup>13</sup> *Ibid.*, 434.

<sup>14</sup> Siehe zu diesem Themenkomplex insbesondere Donald Kuspit. „A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis.“ In: Lynn Gamwell; Richard Wells (Hg.). *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*. London 1989: Harry Abrams, 133-151.

wo echte Götterbilder stehen sollten.“<sup>15</sup> – Möglicherweise steht das folgende Bekenntnis in enger Verbindung mit seinem Ideal von der innovativen Wissenschaft als einer aus den Tiefen des Inneren schöpfenden *Poesis*:<sup>16</sup> „Baader ist ein realer Psycholog und spricht die wahre psychologische Sprache. Reale Psychologie ist auch vielleicht das für mich bestimmte Feld.“<sup>17</sup>

Einzig und allein die „schweren Flügel des Gemüts“ öffnen Hardenbergs’ Ansicht nach dem Menschen das Seelenreich. Die „schweren Flügel des Gemüts“ – eine Wendung, die in nuancierten Variationen, so bei Jean Paul Richter und Josef von Eichendorff fast refrainartig wiederkehrt, aber stets begleitet wird von dem Hinweis auf den griechischen Topos „Psychiari“ – „Schmetterlingsflügel“, als Inbegriff des „Ätherisch-Zarten“, das zwar den Vorzug der Dynamis in sich birgt, aber eben dadurch gedanklich-begrifflich schwer fassbar ist.

#### 4. Die Antinomienlehre – Der Seelenbegriff als definitorisches Problem der Romantischen Bewegung

„Meine Erklärung des Wortes ‚romantisch‘ kann ich Dir nicht gut schicken, weil sie 125 Bogen lang ist. Laß mir das immer,“<sup>18</sup> schrieb Friedrich Schlegel in einem Brief an seinen Bruder August Wilhelm im November 1797.

Eine tief wurzelnde Verzweigung steigt aus diesen Worten Friedrich Schlegels’ darüber auf, das Daseinselement der Romantik begreifen, fassen zu wollen mit allen Fasern seines Innern und doch – unvermeidlich – zu scheitern, da, wer versucht, die Romantik „dingfest“ zu machen, sie definitorisch

<sup>15</sup> Novalis. „Fragmente und Studien 1799 - 1800.“ In: Paul Kluckhohn & Richard Samuel (Hg.). *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 3.* Stuttgart 1960: W. Kohlhammer, 574.

<sup>16</sup> Gemeint ist hier das atavistisch-intuitive Urbarmachen der „Ahnung“ in Kombination mit terminologischer Wortneuschöpfung, wobei diese ihrerseits natürlich bereits einen Atavismus enthalten kann. – Eine „terra incognita“ ist entweder zu entdecken oder zu kreieren; in jedem der beiden Fälle betreten oder erschaffen wir nur Neuland, wenn wir kombinatorisch verbale, also kognitive Wege beschreiten, denn die Sprache, so Wilhelm von Humboldt, ist das „bildende Organ“ der Gedanken. – Friedrich Wilhelm Schelling hat dieses Prinzip in seinem „Gedanken über Malerei“ ausgeführt: „Denn es soll die bildende Kunst, nach dem ältesten Ausdruck, eine stumme Dichtkunst sein. Der Erfinder dieser Erklärung wollte damit ohne Zweifel dieses sagen: sie soll gleich jener geistige Gedanken, Begriffe, deren Ursprung die Seele ist, aber nicht durch die Sprache, sondern wie die schweigende Natur durch Gestalt, durch Form, durch sinnliche, von ihr unabhängige Werke ausdrücken. Die bildende Kunst steht also offenbar als ein tätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden.“ (Friedrich Wilhelm Schelling. *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur; Gedanken über Malerei*, hrsg. und eingeleitet von Ludwig Kuhlenbek, Leipzig, o.J. [1915]: Reclam, 9).

<sup>17</sup> Novalis. „Anekdoten.“ In: Paul Kluckhohn & Richard Samuel (Hg.). *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2.* Stuttgart 1960: W. Kohlhammer, 593. Im weiteren Zusammenhang ist eine Beobachtung Max Eastmans’ von Interesse, die er 1926 nach einem Besuch bei Sigmund Freud in der Berggasse 19 festhielt. Eastman berichtet davon, dass sich in dessen Arbeitszimmer eine Reproduktion der „Nachtmah“ Johann Heinrich Füßlis’ befand, wo sie als „Psyche-Allegorie“ neben einer „Symbolisierung der Physis“, der „Anatomievorlesung des Dr. Tulp“, hing. Es ist erstaunlich genug, dass Freud offenbar niemals einen Kommentar zu diesem Bild verfasste, wohl aber zu dem 1836 entstandenen Gemälde, „Traum eines Gefangenen“ von Moritz von Schwind. (Siehe hierzu Nicolas Powell. *Fuseli: The Nightmare*. London 1973: Allen Lane/Penguin).

<sup>18</sup> Friedrich Schlegel. *Friedrich Schlegels’ Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hrsg. von Oskar F. Walzel, Berlin 1890: Speyer & Peters, 317.

zu verankern, sich zwangsläufig das zweifelhafte sowie fragwürdige Unterfangen zum Ziel erwählt, die „Struktur“ der Seele auszusprechen und diese schließlich sprachlich geronnen zu fixieren, da sie es ist, die im Zentrum romantischer Programmatik steht.

Konsequent zuendegedacht bedeutet dies, dass wir, indem wir eine stringente Definition eines seinem ursprünglichen Charakter nach Substanzlosen verbal materialisieren, ein Paradoxon erzeugen. Indem wir definieren, entgeht uns, was wir eigentlich zu fassen suchen; doch weil dies wiederum die Eigenart eben dieser Definition ausmacht, entsteht ihr „sich in der Unbestimmtheit selbst erklärendes Wesen“ auf einer zweiten, eigendefinitorischen Ebene und wir erkennen, dass der Antinomie Abstraktion innewohnt, die zeichenloses Kennzeichen der Romantik ist.

So geht es weit über die bloße strukturelle Epistemologie hinaus um eine Epochenkonstante, wenn wir konstatieren, dass Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Wilhelm Schelling insbesondere in diesem Punkt mit Friedrich Schlegel übereinstimmen. So schrieb Schelling:

Jeder ist von Natur getrieben, ein Absolutes zu suchen: aber indem er es für die Reflexion fixieren will, verschwindet es ihm. Es umschwebt ihn ewig aber er kann es nicht fassen. Es ist nur da, inwiefern ich es nicht habe und inwiefern ich es habe, ist es nicht mehr da.<sup>19</sup>

Schlegel führt unter anderem in ähnlichem Kontext an: „Die Unmöglichkeit, das Höchste durch Reflexion positiv zu erreichen, führt zur Allegorie, das heißt ... zur Kunst.“<sup>20</sup>

## **II. Eine einleitende Vorbetrachtung: Das Motiv des Wanderers, eingebettet in die Thematik der Verflüssigung – Der „Wanderer über dem Nebelmeer“ und dessen ästhetische Korrespondenzen mit der zeitgenössischen Literatur**

Das sich in der Hamburger Kunsthalle befindende Gemälde Caspar David Friedrichs', „Wanderer über dem Nebelmeer“, entstanden um 1815, zeigt die beiden ästhetischen Grundströmungen jener Epoche balanciert in einer Symbiose des Kontrapunktes: Das pyramidale Kompositionsmuster des Klassizismus wird in der Einheit von Felsformation und Rückenfigur realisiert; der Wanderer selbst, als Bildachse fungierend, steht im Schnittpunkt von zwei sich treffenden Landschaftshängen, wodurch ein harmonisches Equilibrium entsteht. Dominante Bildvertikale und Landschafts-, wie Wolkenhorizontalen stehen ausgewogen in einem fein aufeinander abgestimmten, justierten Verhältnis. Die Bildtiefe auslotend und Ferne evozierend, wiederholt sich das Schema der Pyramidalkomposition im Bildhintergrund. Die kompromisslose, abgrenzende Schärfe dieses beinahe akademisierenden Schematismus<sup>21</sup> kontrastiert, gemeinsam mit den Felsformationen des Elbsandsteingebirges, mit den Fließmomenten des dahintreibenden Gewebes aus Nebel, die eine

<sup>19</sup> Friedrich Wilhelm Schelling. *Sämtliche Werke, Bd. IV.*, hrsg. und eingeleitet von Karl Friedrich Schelling, Stuttgart/Augsburg 1856-1861: J.G. Cotta, 257.

<sup>20</sup> Friedrich Schlegel. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. XIX*, hrsg. von Ernst Behler. Paderborn/München/Wien 1979ff.: Verlag Ferdinand Schöningh, 25.

<sup>21</sup> Wir denken dabei hauptsächlich an die Kopenhagener Prägung Friedrichs' durch seinen Lehrer Abildgaard, beziehungsweise pauschal an die Eindrücke seines Kopenhagener Aufenthaltes insgesamt.

romantische Konnotationsbefrachtung tragen.

Selten gibt ein Kunstwerk derart eindringlich Anlass, es mit der in etwa zeitgleich entstandenen Literatur zu verknüpfen. An dieser Stelle seien nur drei Beispiele genannt:

- Der charakteristischerweise Fragment gebliebene Roman „Die unsichtbare Loge“ von Jean Paul, jenem lyrischen Romancier, der Friedrich wie kein zweiter in kongenialer Verschwisterung nahestand:

Der heutige Morgen hatte die ganze Auenthaler Gegend unter ein Nebel- Meer gesetzt. Der Wolkenhimmel ruhte auf unsern tiefen Blumen aus. Wir brachen auf und gingen in diesen fließenden Himmel hinein; endlich verlief sich der weite Ozean in lange Ströme, auf den Wäldern lagen hangende Berge, jede Tiefe deckten glimmende Wolken zu, über uns lief der blaue Himmelszirkel immer weiter auseinander, bis endlich die Erde dem Himmel seinen zitternden Schleier abnahm ... und die Fluren waren wie mit vergrößerten Schmetterlingsflügeln überlegt.<sup>22</sup>

- Oder jenes komisch-zyklische Ineinander übergehen, eine Hand-in-Hand von Menschenseele und Seelenlandschaft in den Zeilen eines Lord Byron:  
Are not the mountains, waves and skies a part/of me and of my soul, as I of them?<sup>23</sup>
- Und schließlich Johann Wolfgang von Goethe, dem mit „*Wanderers ‘Nachtlied‘*“ – bewusst oder unbewusst – so etwas wie ein „lyrisches Spiegelbild“ des Gemäldes im Sinne der „ut pictura poesis“ des Simonides gelungen zu sein scheint, welches die Möglichkeit eröffnet, Gedicht und Bild in parabelhafter Dualität miteinander zu lesen. 1815 erschien es unter dem Titel „*Ein Gleiches*“:

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh’,  
In allen Wipfeln  
Spürest Du  
Kaum einen Hauch;

<sup>22</sup> Jean Paul [Johann Paul Richter], „Die unsichtbare Loge.“ In: Eduard Berend (Hg.). *Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Weimar 1927: Böhlau, 365. Goethe entwickelte im Jahre 1819 in aller Kürze eine Charakterisierung des Wesens der Gedankenwelt des Johann Paul Friedrich Richter, die auch als Skizze Romantischer Wesensart insgesamt gelesen werden kann: „Ein so begabter Geist blickt, nach eigen-tlichst orientalischer Weise, munter und kühn in seiner Welt umher, erschafft die seltsamsten Bezüge, verknüpft das Unverträgliche, jedoch dergestalt, dass ein geheimer ethischer Faden sich mitschlinge, wodurch das Ganze zu einer gewissen Einheit geleitet wird.“ Johann Wolfgang von Goethe. „West-östlicher Divan.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. II*. München 1981: C.H. Beck, 184.

<sup>23</sup> Lord Byron. *Childe Harold’s Pilgrimage*. London 1841: C. Daly, 85. Siehe Petra Kipphoff, „Die Entdeckung der Frag-Würdigkeit.“ In: Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster und Martin Warnke (Hgg.) *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, München 1988: Prestel: 447 ff. Kipphoff hebt hervor, dass Werner Hofmann der erste Kunsthistoriker gewesen sei, der diese zentrale gedankliche Sequenz Byrons’ mit dem „Wanderer“ Friedrichs’ verknüpfte.

Die Vögelein schweigen im Walde.

Warte nur, balde

Ruhest du auch.<sup>24</sup>

Auch hier besteht die kosmisch-zyklische Komponente, die auf Byron so anziehend wirkte, in der von der Landschaft umfangenen Seele, die die Landschaft in einem Akt von Internalisierung zu umarmen sucht. Goethes' Gedicht entstand auf einer seiner vielen Fluchten in die Einsamkeit, als er noch einmal, so seine Perspektive, aus den Fängen einer Frau, nämlich Corona Schröter, davongekommen war. Mit einem Stückchen Kreide schrieb Goethe es an die Bretterwand einer Hütte, die auf dem dichtbewaldeten Kickelhahn oberhalb von Ilmenau im Thüringer Wald stand.

Es widerspiegelt den immerwährenden Kreislauf und scheint uns gleichzeitig in Erinnerung rufen zu wollen, dass eine etymologische Brücke zwischen „Humus“ und „Homo(sapiens)“ existiert<sup>25</sup>: Der Betrachter, dargestellt als Rückenfigur, wird eingehen in die Landschaft, die jetzt noch vor ihm liegt, wird einwerden mit der Erde, die ihn gebar; für seinen Atem sind die sauerstoffspendenden Bäume, auf die sein Augenmerk gerichtet ist und zu denen er – einer Metamorphose unterliegend – letztlich gehören wird, Voraussetzung.

– Die von Caspar David Friedrich so oft verwendete und sich meist auf den Solitaire beziehende Gleichung von Mensch und Baum geht auch hier, im Gedicht Goethes', auf.<sup>26</sup> Der Verdacht einer bewussten Realisierung des Diktums Simonides' (respektive des Horaz) verdichtet sich in der Betrachtung der im Rahmen seiner Wanderung zu eben jenem Kickelhahn am 22. Juli 1776 angefertigten Bleistift- und Pinselzeichnung *Dampfende Täler bei Ilmenau*, die im Besitz der Charlotte von Stein verzeichnet wurde.

Hinsichtlich der Maxime der „Auflösung“ steht sein künstlerisches Schaffen dem Caspar David Friedrichs' in diesem Beispiel erstaunlich nah,<sup>27</sup> wie unten in der Entwicklungsgeschichte der

<sup>24</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Ein Gleiches.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. I.* München 1989: Verlag C.H. Beck, 142.

<sup>25</sup> Zur Klärung dieser Zusammenhänge ist auf die Duden-Etymologie (Bd. 7), hrsg. von Günther Drosdowski et al., Mannheim 1962, 277, zu verweisen. Relevant ist auch die Provenienz des Namens „Adam“, die ihre Wurzel im Hebräischen „adamarh“, „feuchter Lehmklumpen“, findet.

<sup>26</sup> Es gilt anzufügen, dass die interpretative Gleichsetzung des Wanderers in C.D. Friedrichs' Gemälde mit Goethe zwar in der Literatur besprochen worden ist, jedoch als hochgradig spekulativ klassifiziert werden muss. Peter-Klaus Schuster weist zwar in seinem Beitrag zur Festschrift für Werner Hofmann darauf hin, Ludwig Grote habe „in diesem Wanderer einst Goethe selbst sehen wollen“ (Peter-Klaus Schuster. „Grundbegriffe der Bildersprache.“ In: Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster und Martin Warnke (Hgg.). *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, München 1988: Prestel, 431). Grote jedoch vertritt in seinem Aufsatz (auf diesen Aspekt bezogen) eine vage Haltung: „Der Wanderer könnte der Statur nach Goethe sein, doch wenn der Maler auch nicht an ihn bei dieser Gestalt gedacht hat, so sind Landschaft und Stunde doch mit dem Geiste und dem Herzen Goethes' erlebt.“ (Ludwig Grote. „Der Wanderer über dem Nebelmeer – Ein Beitrag zu Caspar David Friedrichs' Bildgestaltung.“ In: *Die Kunst und Das Schöne Heim*, 48, München 1950, 401).

<sup>27</sup> Die grundsätzlichen Eckdaten wurden dem Aufsatz von Petra Maisak. „Der Zeichner Goethe oder die ‚Practische Liebhaberey in den Künsten‘.“ In: Schulze, Sabine (Hg.). *Goethe und die Kunst* (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle) Frankfurt am Main 1994: Hatje Cantz, 119, entnommen. Der Text der Autorin wirkt insbesondere dann, wenn es um Goethes' zeichnerische Arbeitstechnik geht, an einigen Stellen einerseits widersprüchlich, andererseits werden manche Aussagen unbelegt, d.h. im fußnotenlosen Raum, ausgeführt: Ohne

Kontakte zwischen Friedrich und Goethe noch näher ausgeführt werden wird. Beide Zeugnisse weisen Goethe, den auf dem Feld der Ästhetik offenbar eher dem Klassizismus Zuneigenden, als Romantiker aus; eine Bipolarität, die kennzeichnend für sein gespaltenes Wesen in Bereicherung und Widerspruch ist. Zwischen der fast wilden Dynamik seiner intendierten oder unbeabsichtigten romantischen Prosatexte und der Statik seiner streng klassizistischen Kunsttheorie entstand das Spannungsfeld seines Lebens und Werkes, welches ihn in beständiger Unruhe hielt und elektrisierte, so dass das Hin- und Hergerissen-Werden von Pol zu Pol in sich schon als reziprokes Strömungsmoment gelten kann und das eine das andere bedingt und definiert, sie sich einander Grenze sind:

Dieses Baumes Blatt, der von Osten  
 Meinem Garten anvertraut,  
 Gibt geheimen Sinn zu kosten,  
 Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es ein lebendig Wesen,  
 das sich in sich selbst getrennt?  
 Sind es zwei, die sich erlesen,  
 dass man sie als eines kennt?

Solche Fragen zu erwidern  
 Fand ich wohl den rechten Sinn.  
 Fühlst du nicht an meinen Liedern,  
 Dass ich eins und doppelt bin?<sup>28</sup>

fragte der Dichter, ebenfalls im Jahre 1815, in seinem „*West-Östlichen-Divan*“, wobei er an die nur schwach eingekerbten kleinen Fächerblätter des in Japan beheimateten, „Ginkgo biloba“ dachte und somit das taoistische Symbol des „Taijitu“ (☯ tú), also des „Ying“ und „Yang“, ein dual-prozessuales Zeichen des äußert Extremen, skizzenhaft erfasste.

Gert Mattenklott machte diese beinah „janusköpfige“ Zweiwertigkeit der Mentalität des Meisters zum Gegenstand einer an Goethes' Essay „Julius Caesars' Triumphzug – gemalt von Mantegna“ exemplifizierten Untersuchung, die er „Mantegnas' Doppelleben als Muster für Goethes' späte Ästhetik. Einige Beobachtungen zur klassisch-romantischen Balance an Goethes' Essay“,

---

die Analogie zur Friedrich'schen Denkweise ausdrücklich zu betonen, schreibt Maisak: „Früh bildete sich auch schon die Gewohnheit aus, das unterwegs Gesehene so fest im Gedächtnis zu verankern, dass es daheim abgerufen und ins Bild umgesetzt werden konnte, was impliziert, dass der konkrete Natureindruck von der Imagination überlagert wird.“ Bereits im darauffolgenden Absatz kommentiert die Autorin die Landschaftsskizzen Goethes' aber diametral hierzu, ohne eine Differenzierung vorzunehmen: „Die Landschaftsskizzen zeigen, dass er die Gegenstände ohne Transformationsprozess so wiederzugeben versuchte, wie sie sich dem Auge darboten ...“ (109).

<sup>28</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Ginkgo biloba.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. II*. München 1989: Verlag C.H. Beck, 66.

nannte.<sup>29</sup>

Kommen wir nun also zunächst zu dem romantischen Anteil in den Wesenszügen Johann Wolfgang von Goethes', um den ersten Abschnitt eines Fundamentes zur späteren Betrachtung seines Verhältnisses zur romantischen Bewegung insgesamt sowie zur Kunst Caspar David Friedrichs' im Besonderen zu legen.

### III. Romantisch-melancholische Wesenszüge in Goethes' Naturell

#### 1. Goethes' Sozialverhalten

Richard Friedenthal legte mit seiner Goethe-Biographie 1963 zugleich eine einfühlsam-profunde, psychologisierend ausgerichtete Charakterstudie vor,<sup>30</sup> welche die der Selbstbewahrung dienende insulare Vereinzelung des Dichters in ihren Tiefen auslotet. Die mönchische Zurückgezogenheit des Dichter-Fürsten, die dieser an anderer Stelle, im Zusammenhang mit der bildenden Kunst, kritisierte, trat in seiner eskapistischen Tendenz zutage, die ihn wiederholt in sein „wirriges störrisches Wesen“ zurückführte,

welches immer zunahm, je unzufriedener ich über meine Umgebung war, indem ich mir einbildete, daß sie nicht mit mir zufrieden sei. Mit der willkürlichsten Laune nahm ich übel auf, was ich mir hätte zum Vorteil rechnen können, entfernte manchen dadurch, mit dem ich bisher in leidlichem Verhältnis gestanden hatte ...<sup>31</sup>

Dies ist einer der seltenen Momente, in denen der kalt und sogar roh-abweisend wirkende seine Maske (wenn auch nur im Nachhinein) vom Gesicht zog, die er für den gesellschaftlichen Ridotto des Rokoko als unabdingbar erachtete. Er erweist sich als scheu und verletzlich; seine Formulierung „... indem ich mir einbildete, dass sie nicht mit mir zufrieden sein ...“ deutet zumindest auf den Ansatz eines depressiven Krankheitsbildes.

Auch das ausschweifende Leipziger Studentenleben widerte ihn schließlich an. Friedenthal kommentiert diese Frühphase: „Nur als entfernter Beobachter schildert er das. Er rauchte nicht, tanzte selten, trank mäßig, er raupte nicht, wenn er auch einen Degen trug; sehr rasch, bei seiner ausgesprochenen Empfindlichkeit, zog er sich zurück, ...“<sup>32</sup>. Der Biograph greift dies später indirekt wieder auf, wenn er schreibt: „Nie braucht er sich gefangen zu fühlen – seine größte Lebensangst –

<sup>29</sup> Gert Mattenklott. „Mantegnas' Doppelleben als Muster für Goethes' späte Ästhetik. Einige Beobachtungen zur klassisch-romantischen Balance an Goethes' Essay „Julius Caesars' Triumphzug – gemalt von Mantegna.“ (1822). In: Paolo Chiarini (Hg.). *Bausteine zu einem neuen Goethe*, Frankfurt am Main 1987: Athenäum, 135-145.

<sup>30</sup> Richard Friedenthal. *Goethe - Sein Leben und seine Zeit*. München 1963: Piper.

<sup>31</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Wahrheit und Dichtung, Zweiter Teil, Siebentes Buch*. In: H. Dünker. *Goethes' Werke. Achtzehnter Teil*. Stuttgart [o.J.], erschienen in der Reihe *Deutsche National-Litteratur. Historisch-Kritische Ausgabe*, 99. Bd. *Goethes Werke XVIII*, hrsg. von Joseph Kürschner. Stuttgart [o.J.]: Union Deutsche Verlagsanstalt, 120.

<sup>32</sup> Richard Friedenthal. *Goethe - Sein Leben und seine Zeit*. München 1963: Piper, 49.

niemand wacht, lästert, kritisiert sein Betragen.“<sup>33</sup>

Goethe, dies stellte seine Lust und Last, Stärke und zugleich Schwäche dar, war ein seismischer Charakter. Selbst geringste Schwingungen, sei es auditiver oder visueller Natur, drohten sein inneres Gleichgewicht ins Wanken zu bringen. - Kaum gab es einen zweiten Denker seines Niveaus', dessen Wesen uns derart anschaulich einen Beleg für den Zusammenhang von Sensibilität, beziehungsweise intuitiver Sensitivität und Intelligenz bietet. Nur im kleinen, vertrauensstiftenden Kreis von nicht mehr als drei, dazu noch handverlesenen Personen, trat er aus sich heraus, wirkte impulsiv und spontan, derbe Sätze voller Assoziationen schnitzend.

Seine soziale Gelähmtheit zeigte sich unter anderem in dem Unvermögen zu wissenschaftlicher Kooperation, denn entweder mit Andersdenkenden oder auch mit Gleichgesinnten, unentwegt suchte Goethe seine eigenen Thesen mit Vehemenz zu zementieren; so beispielsweise im Streit mit dem doch wohlmeinend offenen Lichtenberg um eine Gegenthese zu Newtons' Lichtbrechungstheorie.<sup>34</sup>

Distanzierung nährt Verarmung, gedankliche Innovationen werden ausgeschlossen, fixiertes Dogma herrscht, welches sein Schöpfer, er, dessen ureigenstes *panta rhei* lautete, dass das Einzige von Bestand der Wandel sei, stets selbst zu brechen gewillt war. Bewusst zahlte Goethe diesen nicht unerheblichen Preis, denn „die Masse, die Menge ist ihm unsympathisch und erscheint ihm nur bedrohlich.“<sup>35</sup> Bei dieser Entsprechung zur Mentalität Caspar David Friedrichs' bleibt es keineswegs ausschließlich. Die abstrahierte Differenzierungsskizze Richard Benz' von der Klassik als Persönlichkeitsstruktur gegenüber der Romantik als Gemeinschaftskultur wirkt unscharf, ziehen wir sie als Diskussionsgrundlage eben dieses Aspektes heran.<sup>36</sup>

Dort, wo Friedrich in Gedichtform niederlegte, er wolle sich von den Menschen fernhalten, um sie noch lieben zu können, drückte Goethe mit ebenfalls lyrischer Stimme, im Jahre 1777 (oder 1778), in seinem Gedicht *An den Mond*, dessen Einführung gleichfalls auf C.D. Friedrichs' *Wanderer über dem Nebelmeer* bezogen werden kann, aus:

Füllest wieder's liebe Thal  
Still mit Nebelglanz  
Lösest endlich auch einmal

<sup>33</sup> Ibid., 270.

<sup>34</sup> Michael Mandelartz, „Goethe, Newton und die Wissenschaftstheorie: Zur Wissenschaftskritik und zur Methodologie der Farbenlehre.“ In: Mandelartz, Michael (Hg.). *Goethe, Kleist: Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*, Berlin 2008: Erich Schmidt, 240-81.

<sup>35</sup> Ibid., 320. Eine Vertiefung der hier angesprochenen Thematik würde den Kontext sprengen. Weiterführende Studien bietet die Abhandlung von Eugen Wolf. *Über die Selbstbewahrung. Zur Frage der Distanz in Goethes' Dasein*. Stuttgart 1957: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf.,

<sup>36</sup> Richard Benz, „Klassik und Romantik.“ In: *Die Kunst des Wortes, Bd. 8*. Berlin 1938, 3-31. Neun Jahre später, 1947, schloss Klaus Lankheit seine Göttinger Dissertation *Das Freundschaftsbild der Romantik* vor, die 1952 erschien und beleuchtete diese These in einem verwandten Rahmen. - Ebenso wenig kann Caspar David Friedrich als „Sonderfall“ ausgeschlossen, wie in diesem Zusammenhang das Freundschaftsideal der Nazarener angeführt werden, ohne dass die „Monas“ als eines der atmosphärisch bestimmenden Elemente der Epoche Erwähnung findet. Die mönchische Natur Friedrichs' und Carl Blechens' sowie das Zellendasein der Mitglieder des Lukasbundes der Nazarener 1805 in San Isidoro stellen das Freundschaftsideal equilibrierend in das Licht einer existentiellen *conditio sine qua non*.

Meine Seele ganz.  
(...)

Selig wer sich vor der Welt  
Ohne Hass verschließt  
Einen Mann am Busen hält  
Und mit dem genießt,

Was den Menschen unbewusst  
Oder wohl veracht  
Durch das Labyrinth der Brust  
Wandelt in der Nacht.<sup>37</sup>

Die ätherisch-zarte Substanz des Nebels korrespondiert mit der Psyche, jener Seelenlandschaft, aus der das stiftende Band kultivierter Freundschaft hervorgeht, welche die Introspektion oder den Alptraum des Durchwandeln labyrinthischer Katakomben des Innern erträglich werden lässt. Nur zwei bis drei Jahre trennen diese Gedanken von Johann Heinrich Füßlis' 1781 entstandener *Nachtmahr*,<sup>38</sup> von den zwei Jahrzehnte früher, 1761, entworfenen *Carceri* des Giovanni Battista Piranesi und der Tafel 43 der *Caprichos des Francisco José de Goyas*, *Der Schlaf der Vernunft erzeugt Ungeheuer*.

## 2. Der romantische, beziehungsweise melancholische Anteil in Goethes' Charakter und Werk

### a) Das Fragmentarische als ästhetisches Grundmotiv

Auf die Arbeitsphase seiner italienischen Reise von 1786 bis 1788 zurückblickend, teilte Goethe Friedrich Wilhelm Riemer 1811 hinsichtlich seines Bühnenstückes *Iphigenie auf Tauris* (1779) mit: „Das Unzulängliche ist produktiv. Ich schrieb meine Iphigenia aus einem Studium der griechischen Sachen, das aber unzulänglich war. Wenn es erschöpfend gewesen wäre, so wäre das Stück ungeschrieben geblieben.“<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „An den Mond.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. I*. München 1989: Verlag C.H. Beck, 128f.

<sup>38</sup> Auch das Gemälde *Einsamkeit im Morgenzwielicht*, von Füßli, um 1795 vollendet, mag auf ein ähnliches Sujet verweisen. Melancholie durch gewaltsam herbeigeführten Freundesverlust dominiert die Darstellung und so, wie Goethe in seinem Gedicht *An den Mond* den Selbstmord des Hoffräuleins Christel von Laßberg beklagte, nahm Füßli, in Anlehnung an Miltons' Elegie *Lycidas*, die Thematik der Trauer um einen ertrunkenen Freund auf. Der stimmungsmäßige Tenor bezieht sich in allen der erwähnten Fälle ausnahmslos auf das zwischen den Freunden zerrissene Seelenband.

<sup>39</sup> Johann Wolfgang von Goethe, „Friedrich Wilhelm Riemer, 20.07.1811.“ In: Wolfgang Herwig (Hg.). *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang aufgrund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann, Bd. 2* (1805-1817). Zürich/Stuttgart 1965-1987: Artemis Verlag, 677.

- Goethes' Geist folgte dem Delphischen „ne quid nimis“ („Erkenne Dich selbst“) sowie dem aristotelischen „meden agan“ („Nur nicht zuviel“), wissend, dass eine allzu verdichtete Kenntnis paralyisierend auf den Fluss von Prosa und Lyrik wirken kann. Seine Affinität zum Ruinenhaften, zur Debris antiker Schöpfungen, mag dafür als vergegenständliche Metapher dienen. Als „Schriftsteller“ arbeitete er im Spielraum freier Assoziationen und wie in der damaligen Archäologie stellten Imaginationskraft und Phantasie für ihn Werkzeuge zur Rekonstruktion von Vergangenem dar. Auch seine Werke blieben (dies kann als Aussage in sich gedeutet werden) vielfach unvollendet und somit „offen“. Diese Tatsache verleitete einen seiner bedeutendsten Biographen zu einem vielleicht nicht ganz gerechtfertigten Superlativ: „Denn im Liegenlassen und Nichtvollenden hat Goethe alle großen Dichter übertroffen. Streng genommen ist überhaupt kaum eines seiner Werke abgeschlossen worden.“<sup>40</sup>

#### b) Entgrenzung aufgrund gedanklicher Manieriertheit

Der eben erwähnte und durchaus wörtlich aufzufassende gedankliche „Spielraum“ beherrschte als kognitive Konstante Lebenslauf und Œuvre Goethes'. Vermutlich unter dem Einfluss des erstmalig 1658 erschienenen Schulbuchs *Orbis sensualium pictus (Die sichtbare Welt)* des aus Mähren stammenden Philosophen, Pädagogen und evangelischen Theologen Johann Amos Comenius (1592-1670) der erklärte, dass Lernen „keine Marter, sondern eitel Wollust“ bedeuten solle, teilt Goethe mit Riemer:

Nur nichts als Profession betrieben! Das ist mir zuwider. Ich will alles, was ich kann, spielend treiben, was mir eben kommt und solange die Lust daran währt. So habe ich in meiner Jugend gespielt unbewusst; so will ich's bewusst fortsetzen durch mein übriges Leben.<sup>41</sup>

Worte, die auf das Engste mit der Kindesverehrung des romantischen Zeitalters verbunden sind; eine Epoche, welche die in der Kindhaftigkeit wurzelnde Naivität als einzig mögliche Form der Reife zur Vernunft, geboren aus dem Staunen, erachtete.

In Passagen wie dieser verbirgt sich eine fast metaphysisch zu nennende Konzeption. Goethe, der Kultur erschaffende *homo ludens*, nutzte das entgrenzende Spiel zur Vertiefung seiner kombinatorischen Fähigkeiten, um ein Netzwerk aus Assoziationen zu weben, wie er in Weimar verbliebenen Freunden aus Italien schrieb. So teilt er Johann Gottfried Herder zur Jahreswende 1786/87 aus Rom mit:

Die Fähigkeit, ähnliche Verhältnisse zu entdecken, wenn sie auch noch soweit auseinanderliegen, und die Genesen der Dinge aufzuspüren, hilft mir auch hier außerordentlich, auch wenn ich Zeit

<sup>40</sup> Richard Friedenthal, *Goethe - Sein Leben und seine Zeit*. München 1963: Piper, 293. Ibid., 270.

<sup>41</sup> Johann Wolfgang von Goethe, an Friedrich Wilhelm Riemer, im Januar 1807. In: Wolfgang Herwig (Hg.). *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang aufgrund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann, Bd. 2 (1805-1817)*. Zürich/Stuttgart 1965-1987: Artemis Verlag, 360.

hätte, alle Kunstwerke mir recht zu vergegenwärtigen und sie als dann miteinander zu vergleichen, wollte ich ohne große Gelehrsamkeit der Geschichte der Kunst manchen Vorteil bringen.<sup>42</sup>

Spontanes Nachdenken, sogar Impulsivität und flüssige gedankliche Verknüpfungen stellte schon der junge Dichter über ein systematisierendes Ordnungsmuster; einer Objektivierung von Erkenntnis durch ein mathematisches Regelwerk stand er feindlich gegenüber; wie er wiederholt äußerte, habe er kein System.<sup>43</sup>

Dem Unmittelbaren und Ursprünglichen wurde der Vorzug gegeben, nicht der einschränkenden Systematik von Ein-, Zu- und Unterordnungen. Wahrheit wurde unter anderem auch in der Impulsivität gesucht und insofern treibt das hier angesprochene antisystematische Element in der Epochenströmung des Naturalismus, deren Vertreter es sich zur Aufgabe gemacht hatten, vor allem das Unpräzise in einer Zeit zu fördern, in der die sorgfältig kultivierte geometrische Ornamentik der Französischen Gartenbauarchitektur gerade dem Britischen Kompositionsmuster des Landschaftsgartens zu weichen begann.<sup>44</sup> Mit dem unkonventionell-legeren „Werther“ und der wild schäumenden, derben Sprache des „Goetz“ prägte Goethe Individualisierungen des Themas. Er suchte Seidenstrümpfe und Schnallenschuhe durch Stulpenstiefel zu ersetzen.

Goethe tauchte in die „Dürer-Zeit“ des Mittelalters ein, deren Formensprache „wirkend aus starker, rauher deutscher Seele“<sup>45</sup> bereits 1772 in Herders' *Von deutscher Art und Kunst* erschienenen Schrift „Von deutscher Baukunst“ von ihm behandelt worden war. Gerade dort attackierte er die akademisch überfeinerte Ästhetik kritisierend und stellte dieser wiederum das Spiel entgegen, wenn er über Erwin von Steinbach schrieb:

Seine eignen Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub. Drum erzieht sie meist die Natur, weil ihr Pädagogen ihm nimmer den mannigfaltigen Schauplatz erkünsteln könnt, stets im gegenwärtigen Maß seiner Kräfte zu handeln und zu genießen.<sup>46</sup>

Erstaunlicherweise erfuhr auch das Cliché der „Dose à la Grecque“ einen vernichtenden Angriff, der sich, konsequent geführt, eigentlich auch gegen die Kunsttheorie von Adam Oeser hätte richten müssen:

<sup>42</sup> Johann Wolfgang von Goethe, an Johann Gottfried Herder, am 29. und 30. Dezember 1786. In: Karl-Robert Mandelkow und Bodo Morawe (Hgg.). *Briefe, Kommentare und Register, Bd. 2: Briefe 1786-1805* (Hamburger Ausgabe in vier Bänden). München 2013: Verlag C.H. Beck, 36.

<sup>43</sup> Richard Friedenthal, *Goethe - Sein Leben und seine Zeit*. München 1963: Piper, 306.

<sup>44</sup> Zur Struktur der „Krümmung“ als Ideal romantischer Formvorstellung siehe Arthur Oncken Lovejoy. *The Great Chain of Being – A Study of the History of an Idea* (The William James Lectures delivered at Harvard University, 1933), Cambridge, Mass. 1936: Harvard University Press; hierin insbes. Kap. X. Romanticism and the Principle of Plenitude, 288-314. Lovejoy veranschaulichte darüber hinaus dieses Prinzip in folgendem Aufsatz zum asiatischen Kulturhintergrund Englischer Gartenbaukunst: „The Chinese Origin of a Romanticism.“ In: *The Journal of English and German Philology*, Vol. XXXII, Urbana, Ill. 1933, 1-20.

<sup>45</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Von deutscher Baukunst (1772).“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. XII*. München 1989: Verlag C.H. Beck, 14.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 14

..., und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstautest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's taten und es schön ist; notwendig und wahr hättest du deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen.<sup>47</sup>

Allerdings verrät uns Goethe in einem bedauernden Blick auf seine konservative Ausbildung auch die Konnotationen, die er einmal mit dem Begriff „Gotik“ verband:

Auf Hörensagen ehrt ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen. Unter der Rubrik Gotisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymischen Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestolpertem, Aufgeflicktem, Überladnem jemals durch den Kopf gezogen waren.<sup>48</sup>

Keineswegs waren seinem Wesen manierierte Strukturen fremd; sie befremdeten ihn dämonisch und er versuchte mit ihnen fertigzuwerden. Wann immer er sie in der Kunst entdeckte, bäumte sich etwas in ihm auf, was wir vor dem Hintergrund des soeben Ausgeführten als Schutzreaktion gegenüber den eigenen Charakterzügen deuten können.

Goethe mied, verurteilte, negierte, um seiner Melancholie Schach bieten zu können. Im Park des Prinzen Pallagonia wich er entsetzt vor den sich krümmenden Statuen zurück und den Ursprung des so überaus feingliedrig aufgeteilten, architektonischen Bauplanes des Blattes, dessen Wurzel, ignorierte er kurzerhand mit einem Hinweis auf ihr ihn beunruhigendes strukturelles Wirrwarr:

So auch mit der Wurzel, sie ging mich eigentlich gar nichts an, denn was habe ich mit einer Gestalt zu tun, die in Fäden, Strängen, Bollen und Knollen und bei solcher Beschränkung sich *nur im unerfreulichen Wechsel* allenfalls dazustellen vermag, *wo unendliche Varietäten zum Vorschein kommen, niemals aber eine Steigerung*; und diese ist es allein, die mich auf meinem Gange, nach meinem Beruf an sich ziehen, festhalten und mit sich fortreißen konnte.<sup>49</sup>

Goethes' Affinitäten und Aversionen gegenüber organischen, bzw. morphogenetischen Strukturen in

---

<sup>47</sup> Ibid., 8.

<sup>48</sup> Ibid., 10.

<sup>49</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Biologie: Botanik –Unbillige Forderung (Juni 1824).“ In: Hans-Gerhard Gräf (Hg.). *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften, Bd. I, Goethes Sämtliche Werke, Bd. XVI*. Leipzig [o.J.]: Insel Verlag, 316 [Meine Hervorhebungen]. Der offensichtliche bestehende Zusammenhang zwischen manieristischem Stil und Melancholie wird in den herausragenden Klassikern, die sich mit der Verbindung der heutigen Moderne und ihren frühesten Anfängen, im 16. Jhdt., beschäftigen, lediglich „zwischen den Worten“, gewissermaßen als Unterströmung, sichtbar. Zu nennen sind vor allem Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur – Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1964 sowie Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der Europäischen Kunst von 1520-1650 und der Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg 1957: Rowohlt Verlag.

der Natur korrespondieren mit seiner ästhetischen Disposition; mehr noch: einige seiner multidisziplinär motivierten Schriften zeigen, dass er dieses reziproke Verhältnis selbst in bionischen Perspektiven entfaltet.<sup>50</sup>

### c) Melancholie

„Medizinische Fragen beschäftigten den hypochondrisch Grübelnden vielfach ...“,<sup>51</sup> gibt uns Friedenthal zu bedenken. In der Tat machten gravierende Verdauungsbeschwerden Goethe zu schaffen, die ihn in seinem späteren Leben immer häufiger plagten<sup>52</sup> und es ist bekannt, dass er, um sein Nervennetz elastisch zu erhalten, Chinin-Extrakte zu sich nahm.<sup>53</sup> Eine Kontraktion im Bereich des Darmtraktes in Form einer Verkrampfung kann neben rein körperlichen Ursachen die Folge eines verdichteten, Depressionen hervorbringenden Gedankenlabyrinthes darstellen oder als Symptom von übersteigertem Perfektionismus gedeutet werden. In diesem Zusammenhang ist das Faktum von Interesse, das der Dichter des öfteren Manuskripte verbrannte,<sup>54</sup> um sie neugierigen Blicken einer gegenwärtigen oder auch künftigen Leserschaft zu entziehen. Das zuvor angesprochene Thema des Rückzuges als Schutzreaktion ist typisch für Goethes' Sozialverhalten; die Strategie der Distanzierung dominant – ein Abstand, der die Beziehungen Goethes' zu anderen Menschen schnell erkalten ließ und deren Gedeihen von Anfang an behinderte.

In der Einführung klingt Goethes' zwiespältiges Verhältnis zu Caspar David Friedrich unter anderem in einem Vergleich des Gedichtes *An den Mond* mit Gedankengut des Greifswalders an. Gerade die dort als Angelpunkt angeführte Passage wird in *Saturn und Melancholie* von Klibansky, Panofsky und Saxl verwendet, um die speziell Goethe eigene Schattierung der Melancholie in einer Skizze zu umschreiben:

Dem alten Gegensatz zwischen natürlicher und krankhafter Melancholie entsprechend wird eine ‚schwarze Melancholie‘ im Sinne einer krankhaften Gemütsverfinsterung von einer ‚weißen Melancholie‘ im Sinne des Goetheschen ‚Selig, wer sich vor der Welt ohne Hass verschließt‘ unterschieden. Letztere kann sich bald in philosophischer Resignation, bald in elegischer Wehmut, bald in theatralischer Leidenschaft ausdrücken, um schließlich in einem Meer von empfindsamen Tränen zu ertrinken. Der Inhalt der Gedichte variiert je nachdem, welche mehr oder minder große Bedeutung dem Thema des ‚Rückzugs‘, des ‚Todes‘ oder der ‚Lebensklage‘ zukommt, ...<sup>55</sup>

Nur wenige Gedankengänge zuvor heißt es in Verbindung mit Lessings' Tempelherrn in *Nathan der*

<sup>50</sup> Marco Tamborini, „The ‚Riddles of Form‘ in Twenty-First Century Science.“ In: *Perspectives on Science* 2021; 29/5, 559-567.

<sup>51</sup> Richard Friedenthal, *Goethe - Sein Leben und seine Zeit*. München 1963: Piper, 64.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 56

<sup>53</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>55</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl. *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1990: Suhrkamp, 345.

*Weise* und mit Michelangelo Buonarroti: „Ebenso findet die platonisierende Genielehre des Humanismus ein anmutigeres Echo in Goethes' Versen: ‚Zart Gedicht, wie Regenbogen,/Wird nur auf dunklen Grund gezogen;/Darum behagt dem Dichtergenie/Das Element der Melancholie.“<sup>56</sup> In seinem Drama *Torquato Tasso* zeigte der Dichter dies beispielhaft am Schicksal des Protagonisten. Eingekekert beweist Tasso mit seinen Gedichten, so Heinse, „dass gewisse fieberhafte Anfälle zu den Eigenschaften der großen Genien gehören.“<sup>57</sup>

Bereits in einer frühen Lebensphase schrieb Goethe zu seiner Verkapselung als unabdingbare Voraussetzung für Kreativität: Meine gegenwärtige Lebensart ist der Philosophie gewidmet. Eingesperrt, allein, Circkel, Papier, Feder und Dinte, und zwey Bücher, mein ganzes Rüstzeug. Und auf diesem einfachen Weege, komme ich in Erkenntnis der Wahrheit, oft so weit, und weiter, als andre mit ihrer Bibliothekarwissenschaft.<sup>58</sup>

Von der schwach ausgeprägten Fähigkeit Goethes', einen Brückenschlag aus der Burg seines Seins zu wagen, Wissen, Erkenntnis zu teilen wie auszutauschen, wurde gehandelt; doch die monadische Persönlichkeit Goethes' wandelte sich auf ihrem lebenslangen Weg auf der Suche nach Schutz ihres Ich-Ideales zur Egomanin. Das eifersüchtelnde Verbergen seines Fundes, des „os intermaxilare“, dem Zwischenkieferknochen, vor dem Erscheinen seiner diesbezüglichen Abhandlung stellt dagegen ein nur allzu menschliches Gebaren dar. Die bisher genannten Aspekte, seine mehr oder minder eindeutige Tendenz zu depressiver Symptomatik, Verdauungsbeschwerden, nervlichen Probleme, Autodafés, Unzufriedenheit mit sich aufgrund einer nur vermuteten Unzufriedenheit anderer mit ihm und schließlich das natürlich daraus hervorgehende Prinzip der „Selbstbewahrung durch Distanzierung“, sind weit mehr als eine bloße Indizienkette für die Präsenz einer in seinem Innern zu wuchern drohenden Schwermut,<sup>59</sup> wie insbesondere ein Blick in die Ausgabe der *Iconologia* des Cesare Ripa bestätigt.

Ripa illustrierte das melancholische Temperament, indem er dessen Personifikation mit verfallendem Mauerwerk umrahmte: An einem Mauervorsprung gelehnt, steht ein noch relativ junger Gelehrter, der die Seiten eines schweren Folianten studiert, den er in seinem aufgestützten linken Arm hält. Die rechte Hand umgreift ein fest verschnürtes Geldsäckchen; sein Mund ist geknebelt. Nicht nur das Gemäuer und die ohne Bezug zur übrigen Architektur isoliert dastehenden, unvollendeten oder abgebrochenen Säulen fördern den Eindruck des Morbiden, sondern auch der

<sup>56</sup> Ibid., 340. Zu weiterführenden Forschungen zum Thema „Goethe und Melancholie“ eignen sich insbesondere: Gert Mattenklott, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Königsstein/Ts. 1985: Athenäum sowie Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung: Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977: J.B. Metzler.

<sup>57</sup> Wilhelm Heinse. „Leben des Torcato Tasso.“ In: Heinse, Wilhelm. *Sämtliche Schriften, Bd. IV*. Leipzig 1857: Verlag Emil Graul, 102.

<sup>58</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Brief an Friederike Oeser, o. D.“ In: Mandelkow, Karl Robert (Hg.). *Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden, Bd. I*. München 1988: Verlag C.H. Beck, 91.

<sup>59</sup> In diesem Zusammenhang ist auch folgendem Aufsatz eine übergeordnete Bedeutung zuzusprechen: Eckhard Meyer-Krentler, „‚Kalte Abstraktion‘ gegen ‚versengte Einbildung.‘ Destruktion und Restauration aufklärerischer Harmoniemodelle.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (56/1) 1982, 65-91.

halb vitale, halb abgestorbene Bewuchs der Debris und der umstehenden – schwankenden – Bäume. Im Hintergrund ist ein Mann zu sehen, der sich offensichtlich in einen Fluss oder See stürzen will.

Der Knebel und das festverschnürte Säckchen sind insofern im Einklang miteinander, als dass sie für die Verschwiegenheit und geistige Isolation der kühlen Forschernatur (Gahlen) des Melancholikers stehen, der seine Erkenntnisse nicht mit anderen zu teilen beabsichtigt. Aus dieser Verschlossenheit kann eine Verzweiflung erwachsen, die letztlich in Suizidneigungen mündet: „Durch viel Sorgen eitle Grillen lässt ein Unglück sich erfüllen.“<sup>60</sup>

#### IV. Die Anfälligkeit Goethes' für das Dämonisch-Unfassbare

Am fünften Oktober 1786 vermerkte Goethe im Tagebuch seiner Italienischen Reise:

Auf dieser Reise, hoff ich will ich mein Gemüth über die schönen Künste beruhigen, ihr heilig Bild mir recht in die Seele prägen und zum stillen Genuß bewahren. Dann aber mich zu den Handwerckern wenden, und wenn ich zurückkomme, Chymie und Mechanik studieren. Denn die Zeit des Schönen ist vorüber nur die Noth und das strenge Bedürfniß erfordern unsre Tage.<sup>61</sup>

Sein „Gemüt über die schönen Künste beruhigen, ihr heilig Bild sich in die Seele prägen“, darum ging es ihm vorrangig, so dass wir daraus schließen können, dass ihm die Antike und deren Formenkanon seelische Heilung versprach, das Lessing'sche Diktum realisierend, schöne Menschen seien in der Lage, schöne Bildsäulen hervorzubringen, die wiederum ihrerseits schöne Menschen prägen. – Der Goethe'sche Charakter war eingelassen in das Selbstverständnis des Bildungsideals der Aufklärung, das in einer nachhaltig prägenden, geistigen Formung begründet war, die auch auf eine kathartische Wirkung abzielte.

Der Briefwechsel mit Charlotte von Stein lässt gerade in dieser Hinsicht keine Zweifel aufkommen. Wie gefährdend fragil sein Wesen in dieser Phase dasteht, legte er ihr im Januar 1787 dar:

Ich habe nur Eine Existenz, diese habe ich diesmal g a n z gespielt und spiele sie noch. Komme ich leiblich und geistlich davon, überwältigt meine Natur, mein Geist, mein Glück, diese Krise, so ersetz ich dir tausendfältig was zu ersetzen ist. – Komm ich um, so komm ich um, ich war ohnedies zu nichts mehr nütze.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Beobachtungen sowie Zitation unter Zuhilfenahme folgender Ausgabe: Ilse Wirth (Hg.) *Des berühmten italienischen Ritters' Caesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedanken*. Augsburg [vor 1761]: Verlag Johann Georg Hertel. München 1970: Wilhelm Fink Verlag.

<sup>61</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Tagebuch der italienischen Reise.“ In: Christoph Michel & Hans-Georg Dewitz (Hg.) *Italienische Reise I (=Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abteilung I, Bd. 15/I)*. Frankfurt am Main 1993: Deutscher Klassiker Verlag, 696-697.

<sup>62</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Brief an Charlotte v. Stein, 17.01.1787.“ In: Karl Robert Mandelkow (Hg.) *Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden, Bd. II*. München 1988: Verlag C.H. Beck, 44.

Goethe aber kam nicht um, im Gegenteil, doch sein Gemütszustand fluktuierte selbst in Italien zwischen Melancholie - Depression gar – und Enthusiasmus. Das allgegenwärtige mediterrane Licht erfüllte seine Seele mit Luzidität und kurierte ihn ebenso wie später Joseph Mallord William Turner und Carl Blechen. Eben diese sprühende Lichterfülltheit ist es, die aus einer nur eine Woche zuvor verfassten Korrespondenz mit Charlotte von Stein dringt. Goethe wirkt befreit, Lastendes scheint von ihm genommen: „Ich bin von einer ungeheuren Leidenschaft und Kranckheit geheilt, wieder zum Lebensgenuß, zum Genuß der Geschichte, der Dichtkunst der Alterthümer geneßen und habe Vorrath auf Jahrelang auszubilden und zu kompletiren.“<sup>63</sup>

Seine *Autobiographischen Schriften* geben Aufschluss darüber, aus welchem Stoff nun diese „Kranckheit“, diese „Leidenschaft“ des Dichters schon in jungen Jahren gemacht sein könnte:

Man hat im Verlaufe dieses biographischen Vortrags umständlich gesehen, wie das Kind, der Knabe, der Jüngling sich auf verschiedenen Wegen dem Übersinnlichen zu nähern gesucht, ... und er glaubte mehr und mehr einzusehen, dass es besser sei, den Gedanken von dem Ungeheuren, Unfasslichen abzuwenden. Er glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefasst werden könnte ... Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge, es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf den Zusammenhang. Alles, was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar, es schien mit den notwendigen Elementen unsres Daseins willkürlich zu schalten, es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten und derer, die etwas Ähnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich, nach meiner Gewohnheit, hinter ein Bild flüchtete...<sup>64</sup>

Der Dichter weiß sich des „Dämonischen“ durch „ein Bild“ zu erwehren. In den *Tag- und Jahreshften* von 1805 lokalisierte er das Teuflische, welches zuweilen im Erhabenen liegen kann, nachdem er die Spiegelberge, in unmittelbarer Nachbarschaft des Harzes, durchwandert hatte und mystisch-versteinerten Wesen begegnet war, in der Einbildungskraft:

Da fiel es denn recht auf, wie nötig es sei, in der Erziehung die Einbildungskraft nicht zu beseitigen, sondern zu regeln, ihr durch zeitig vorgeführte edle Bilder Lust am Schönen, Bedürfnis des Vortrefflichen zu geben. Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern: die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst in gebildeten Menschen

<sup>63</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Brief an Charlotte v. Stein, 06.01.1787.“ In: Volker Giel (Hg.). *Johann Wolfgang Goethe: Briefe 18. September 1786 – 10. Juni 1788, Bd. 7/I*. Berlin/Boston 2012: Akademie Verlag/ de Gruyter, 75.

<sup>64</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Dichtung und Wahrheit. Vierter Teil, 20.“ Buch. In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. X*. München 1981: Verlag C.H. Beck, 175-176.

mächtig wirkt und gegen alle Kultur die angestammte Rohheit fratzliebender Wilden mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt.<sup>65</sup>

## V. Abkehr von der Romantischen Bewegung auf der Suche nach einem gesetzmäßige Orientierung versprechenden Kontrapunkt

Diskutiert man die Frage, inwiefern das Medium der Gattung den Stil prädeterniert, warum also beispielsweise die Konkrettheit einer Skulptur die Ideale des Klassizismus eher zu verwirklichen in der Lage sei, als das Gemälde und dieses seinerseits aufgrund seiner Möglichkeit zur Abstraktion der romantischen Wesensart entspricht, ist man geneigt, eine ästhetische Werteskala zu erstellen, die auf ihrer linken Seite die Areale der Romantik und auf ihrer rechten die Domänen des Klassizismus zeigt: Musik - Aquarell - Gemälde - Skulptur - Architektur. Analog hierzu lesen die Vertreter des Klassizismus die Skala ihrer Präferenzen in entgegengesetzter Reihenfolge.

Wie eingangs geschildert, findet „das Ungeheure“, das Erhaben-Ungreifbare und dadurch nicht näher zu Definierende sein Medium vorrangig in der Dynamis, d.h., im Movens von (darstellerischen) Elementen wie Regen, Wolken und Nebel.<sup>66</sup> – Die „vollendete Form“<sup>67</sup> in der bildenden Kunst der Romantik wird in der „Wasserhaftigkeit“ eines Kunstwerkes realisiert, das auf dem Weg ist, Musik zu werden. Eine derartige Vollkommenheit erreicht – gewissermaßen als Vorstufe des Ätherisch-Zarten – nur das Aquarell; hauchhaft steht es an der Schwelle zum Nicht-vorhanden-Sein und stellt nicht zuletzt aufgrund seines Orientierung erschwerenden Wesens eine der höchsten Formen von Abstraktheit her.

Kaum könnte dies deutlicher werden als anhand der Venezianischen Aquarelle William Turners', der sich 1844 anlässlich einer Ausstellung seiner Werke in der National Gallery zu London ausgerechnet der Kritik des nun unter Goethes' Einfluss gedanklich gedeihenden Carl Gustav Carus ausgesetzt sah, der soweit ging, dessen Exponaten ausnahmslos „Verrücktheit“ zu unterstellen. Besonders das Œuvre Turners' lässt sich charakterisierend dem dionysischen Prinzip zuordnen, das dem Apollinischen des Klassizismus diametral gegenübersteht, da es eine alles verschlingende Kraft reflektiert.<sup>68</sup>

In erster Linie sind es zwei Beschäftigungszweige, die Goethe nutzt, um ein Gegengewicht zu seinen sentimental Neigungen in Form eines Selbstschutzes zu schaffen, beziehungsweise diese

<sup>65</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Tag- und Jahreshefte. 1806.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. X.* München 1981: Verlag C.H. Beck, 490.

<sup>66</sup> „In der zeitgenössischen physikotheologischen Literatur,“ so führt Peter-Klaus Schuster, sich auf den Ausstellungskatalog „Luther und die Folgen“ stützend, aus „gilt der Nebel als Sinnbild der Verworrenheit und der Unsicherheit der menschlichen Existenz im Hinblick auf ihr Streben nach dem Göttlichen.“ (Peter-Klaus Schuster. „Grundbegriffe der Bildersprache?“ In: Christian Beutler et al. (Hgg.) *Kunst um 1800 und die Folgen.* München 1988: Prestel Verlag, 431).

<sup>67</sup> Hauptmerkmal Romantischer Ästhetik ist das Wurzeln der vollendeten Form im Unvollendeten, Unvollkommenen, d.h. Prozessualen, wohingegen Stasis eine Systemgeschlossenheit erforderlich macht, die dem Prinzip der Entgrenzung widerspricht.

<sup>68</sup> Goethe in einer allgemeinen (vom Thema „Turner“ unabhängigen) Besprechung mit Sulzer. Siehe Herbert von Einem, „Goethe und die Bildende Kunst.“ In: Herbert von Einem. *Beiträge zu Goethes' Kunstauffassung.* Hamburg 1956: Verlag Marion von Schröder, 122.

gänzlich zu zügeln oder abzulegen, so dass es geradezu so wirkt, als wolle er selbst – in eigener Regie – didaktisch auf sich einwirken: Einerseits die klassizistische Stringenz auf dem Gebiet der Ästhetik, also die konkrete, doktrinär-eindeutig definierte Form, die er vor allem als besonderen Vorzug der Skulptur ansah und zum anderen die im achtzehnten Jahrhundert aufkommenden naturwissenschaftlichen Bestrebungen, die sich durch erste kategorisierende Ansätze eines wissenschaftlichen Klassifikationssystems auszeichneten und seinem Drang nach Objektivität entgegenkamen.

### 1. Mediale Konkretheit: Die Skulptur als Klimax Klassizistischer Kunsttheorie

Melancholie und Abgrund bedingen einander. Am Abgrund gedachte Goethe nur für einige, weit voneinander entfernte, Augenblicke seines Lebens zu stehen, um die Strukturlosigkeit des Nichts, das verstandesgemäß Unfassbare als Erfahrung in sich aufzunehmen, sich dem stetigen Wandel, den Metamorphosen der Auflösung nur für Momente aussetzend. Allzu mächtig und anziehend war letztlich auch seine Faszination angesichts der majestätischen Erhabenheit des Unbenennbaren, dass sie nicht beizeiten in eine Furcht vor der Leere, in einen *horror vacui* umschlug. *Torquato Tasso* und *Die Leiden des jungen Werther* mögen als Beispiele dafür herangezogen werden können, dass die Schriftstellerei ihm Katharsis war; er schrieb sich über das Nichts und die Melancholie hinweg, ließ andere daran glauben, delegierte den Aufruhr seiner Gefühle, durchlitt sie lediglich papieren, um auch diese wie eine Schlangenhaut abzustreifen.

Diese Form der Selbstsicherheit jedoch schien ihm offenbar nicht auszureichen. Der junge Goethe, welcher – wie wir zeigten – unsystematisch Arbeitende, wenn nicht Systemlose, war auf der Suche nach Halt im Konkreten, das er zum einen im angestrebten strengen paragraphenartigen Regelwerk klassizistischer Kunsttheorie vertreten sah.

Der Zeichenunterricht bei Adam Oeser beeinflusste ihn früh, mehr noch dessen Theorien zur klassizistischen Formenstrenge, verwirklicht im ästhetischen Anspruch linearer Konturenschärfe, die der Akademiedirektor, der aus der Zuckerbäckerzunft hervorging, als grundsätzliche Konzeption an Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs weitergab. Die „strenge Form“ stand von nun an im Mittelpunkt seiner Studien. Hackert, Tischbein, Verschaffelt und nicht zuletzt Heinrich Meyer führten Goethe in Architektur, Perspektive, Komposition und Farbgebung ein; sein einflussreichstes und vielleicht am meisten bewundertes Vorbild wurde Andrea Palladio.

Dem Subjektiven suchte er, sowohl selbsterzieherisch, als auch didaktisch anderen Künstlern gegenüber zu begegnen, denn, so schrieb Goethe 1826 an Riemer, „Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen sind subjektiv, dagegen aber haben alle vorschreitenden Epochen eine objektive Richtung. Unsere ganze jetzige Zeit ist eine rückschreitende, denn sie ist eine subjektive.“<sup>69</sup> Herbert von Einem urteilt über diese Lebensperiode des Dichters: „Gerade die Kraft des Subjektiven war es, die ihn wieder an die Grenze eines ehrfürchtig anerkannten Objektiven

---

<sup>69</sup> Johann Peter Eckermann. „29. Januar 1826.“ In: Christoph Michel (Hg.). *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe (=Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abteilung II, Bd. 12 (39))*. Frankfurt am Main 1999: Deutscher Klassiker Verlag, 170.

führte.<sup>70</sup> – Obgleich Goethe auch den vierzig Seiten umfassenden Aufsatz Johann Joachim Winckelmanns', *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, den dieser in einer Auflage von nur fünfzig Exemplaren 1755 veröffentlichte, als barock in Form und Inhalt aufnahm,<sup>71</sup> folgte er dem Credo des Autors von den Statuen der Alten als Grund und Gipfel aller Kunsterkenntnis, so dass sich Goethes' anatomischen Studien stark an antiken Plastiken, aber auch an Skulpturen Michelangelos' orientierten: „Jetzt seh' ich, jetzt genieß' ich erst das Höchste, was uns vom Altertum übrigblieb, die Statuen.“<sup>72</sup> Konkrete Konturierung und scharfer Umriss, Form, nicht etwa Farbe oder gar Tusche standen im Mittelpunkt seiner ästhetischen Präferenz: Das Medium des Abstrakten wurde verbannt, das des Konkreten bevorzugt. Goethe gelangte zu dem Schluss, dass die Bildhauerkunst die eigentlich bildende Kunst sei und erteilte insbesondere jungen Malern demgemäß den Rat, bei der Zeichnung antiker Statuen oder Gipsabgüssen auf Anatomie und Perspektive, doch vor allem auf scharfe Konturierung zu achten. Die Ausführung von Gemälden sollte diesem Vorbild der Zeichnung in Deutlichkeit und Reinheit folgen.<sup>73</sup>

In die Debatte um die Zuordnung der Skulptur als Ausdrucksmedium des Klassizismus schalteten sich weitere Denker ein; keiner von ihnen zweifelte daran, dass die soliden Eigenschaften der Plastik gänzlich ungeeignet seien, romantische Inhalte zu reflektieren.

Während Hegel hervorhob, „...dass die Skulptur mehr wie jede andere Kunst eigentümlich an das Ideal gewiesen bleibt,<sup>74</sup> urteilte er über Poesie, Malerei und Musik, es handle sich um Künste, „welche die Innerlichkeit des Subjektiven zu gestalten berufen sind.“<sup>75</sup> Eine ähnliche Differenzierung vollzog Friedrich Schlegel, wenn er in der „materiellen“ Kunst der Skulptur das spezifisch Antike und in der „geistigen“ Kunst der Malerei das spezifisch Moderne sah. Vielleicht war es Gauthier, der diese Tendenz am deutlichsten aussprach, als er schrieb, dass die Bildhauerei in ihrer Abkunft von der Antike am wenigsten geeignet sei, Romantische Bildgehalte zu artikulieren.

## **2. Die Wolkenklassifikationen Luke Howards' - Goethes' naturwissenschaftliche Objektivitätsbestrebungen und dessen daraus resultierender Bruch mit Caspar David Friedrich**

### a) Allgemeine Chronologie der Entwicklung der Kontakte zwischen Friedrich und Goethe

Wie schon in der einleitenden Vorbetrachtung anklung, gibt es Korrespondenzen zwischen dem

<sup>70</sup> Herbert von Einem. *Beiträge zu Goethes' Kunstauffassung*. Hamburg 1956: Verlag Marion von Schröder, 53.

<sup>71</sup> Siehe hierzu Michel Le Bris. *Die Romantik in Wort und Bild*. Stuttgart 1981: Skira-Klett Cotta, 60.

<sup>72</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Zweiter Römischer Aufenthalt. Januar 1788, Korrespondenz.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. XI*. München 1981: Verlag C.H. Beck, 477.

<sup>73</sup> Es gehört zu den zahlreichen, eher charakteristischen Paradoxonen des vorgeblich so strengen Geistes von Goethe, dass der Ästhet in ihm dies gebietet, der mit hohen Exaktheitsansprüchen arbeitende Forscher aber fortfährt, seine Studien zur Lichtbrechung mit Tuschfarbentafeln zu illustrieren, die einen Mangel an Exaktheit begünstigen, weil ihr Reinheitsgrad zu wünschen übriglässt und sie dem für die Wissenschaft so unerlässlichen Prinzip der Abgrenzung widersprechen.

<sup>74</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel. „Das System der einzelnen Künste. Einteilung. Die Skulptur.“ In: *Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke in 20 Bänden, Band 14*. Frankfurt am Main 1986: Suhrkamp, 372.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 259.

frühen zeichnerischen Werk des Dichters und späteren Hauptwerken des aus Greifswald stammenden Malers. Die Zeichnungen entstammen der gefühlvollen Schaffensperiode Goethes', die wir etwa zwischen 1775 und 1778 anzusiedeln haben; herausragende Analogien ergeben sich mit Themen wie *Dampfende Täler bei Ilmenau*, 1776 und *Brocken im Mondlicht*, 1777 entstanden.

Werner Sumowski spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Goethes' „Neigung für Friedrichs' Kunst ... ein Relikt seiner sentimentalischen Phase“ sei, in der er als Zeichner verwandte Bildungen geschaffen habe.<sup>76</sup> Noch einen Schritt weiter geht Christa Lichtenstern in ihrer Auslegung: „Doch Goethe erreicht gerade dort, wo seinem Ingenium in der ihm eigenen Natur-Einstimmung überraschend unkonventionelle und seiner Zeit vorausseilende Arbeiten gelingen, eine Sehweise, die in einigen Fällen auf diejenige von Friedrich hinweist.“<sup>77</sup> In ihren weiteren Ausführungen fügt Lichtenstern hinzu, „...dass es unter Goethes' zeichnerischen Ansätzen zu einer individuellen, nahezu von keinem klassizistischen Regelblick zensierten, Landschaftsdarstellung Beispiele gibt, die den Dichter prädisponiert für das Verständnis Friedrich'scher Kunst zeigen.“<sup>78</sup>

Insbesondere die Entwicklungsperiode Goethes' der 1770er Jahre belegt unmissverständlich, wie sehr das subjektive Empfinden, welches er stets gleichbedeutend mit dem „Pathologischen“ ansah und dieses den Vertretern der Romantik entgegenhielt, zumindest zeitweilig auch das Seinige gewesen war und wie sehr sich die scharfe Kritik, mit der er die Romantiker überzog, mal pädagogisch gezähmt, dann wieder wild-unduldsam, auch gegen wesentliche Teile seines Innersten richtete, denn nur so sind die von Sulpiz Boisserée festgehaltenen Ausbrüche seines Freundes erklärlich:

Jetziger Zustand der Kunst – bey vielem Verdienst und Vorzug große Verkehrtheit. Mahler Friedrich seine Bilder können ebenso gut auf dem Kopf gesehen werden. Goethes' Wuth gegen dergleichen, wie sie sich ehemals ausgelassen, mit Zerschlagen der Bilder an der Tischecke – Zerschneiden der Bücher u.s.w. Da habe er sich nicht enthalten können, mit innerem Ingrim zu rufen, das soll nicht aufkommen und so habe er irgendeine Handlung daran üben müssen um seinen Muth daran zu kühlen.<sup>79</sup>

Doch dieser Bericht, über den sich aufbäumenden Goethe, stammt aus den Septembertagen des Jahres 1815; mehr als ein Vierteljahrhundert Entwicklung liegt also zwischen den zitierten Gefühlsausbrüchen und den besagten Zeichnungen.

Die in Blättern wie *Dampfende Täler bei Ilmenau* sichtbar werdende, kongeniale Affinität Goethes' zu Werken Friedrichs' währte mehr als ein Jahrzehnt. Bevor wir auf die Ursache des radikalen Bruches zwischen den Künstlern zu sprechen kommen, sei ein flüchtiger Blick auf eine kurzgefasste Chronologie der Stationen der Kontakte zwischen Goethe und Friedrich geworfen.

Der erste offiziell nachweisbare Kontakt zwischen Caspar David Friedrich und Johann Wolfgang

<sup>76</sup> Werner Sumowski. *Caspar-David-Friedrich-Studien*. Wiesbaden 1970: Franz Steiner Verlag, 38, Anm. 394.

<sup>77</sup> Christa Lichtenstern. *Beobachtungen zum Dialog Goethe - Caspar David Friedrich*. In: *Baltische Studien*, herausgegeben von der Gesellschaft für Pommersche Geschichte, Altertumskunde und Kunst, Bd. 106 der Gesamtreihe, Hamburg 1974, 85.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 86.

<sup>79</sup> Sulpiz Boisserée. *Tagebücher 1808 – 1854. Bd. I*. Darmstadt 1978: Eduard Roether Verlag, 265.

von Goethe war lediglich bedingt (mittelbar) persönlichen Charakters. 1805 reichte der Maler zwei Landschaftsdarstellungen im Rahmen der Weimarer Preisaufgaben ein und erhielt „den halben Preis“ zugesprochen, wobei man ihm ein Viertel<sup>80</sup> des gesamten Preisgeldes von 120 Dukaten zuteilwerden ließ, obwohl sein Sujet die eigentliche Aufgabe, eine Szene aus dem Leben des Herkules, nicht erfüllte. Hoffmann dagegen, der an erste Stelle genannte Preisträger, löste die Forderung mit einer „Reinigung des Augiasstalles“ ein. – Eine Tatsache, die das außergewöhnliche Wohlwollen der Jury für die Kunst Caspar David Friedrichs' verdeutlicht. Die hier gezeigte hohe Wertschätzung bezieht sich vor allem auf die minutiös genauen Naturstudien Friedrichs' und gelangte zwischen 1808 und 1812 zu ihrer vollen Entfaltung. So schrieb Goethe in seinen „Annalen für 1808“:

Auch wurden uns im Spätjahr eine Anzahl landschaftlicher Zeichnungen von Friedrich die angenehmste Betrachtung und Unterhaltung. Sein schönes Talent war bei uns bekannt und geschätzt, die Gedanken seiner Arbeiten zart, ja fromm, aber in einem strengen Kunstsinne nicht durchgängig zu billigen. Wie dem auch sey, manche schöne Zeugnisse seines Verdienstes sind bei uns einheimisch geworden.<sup>81</sup>

Selbst der kritisch-scharfe Heinrich Meyer, seines Zeichens Kunstberater des Dichters, urteilte im Jahre 1809 im Neujahrsprogramm der „Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung“ über den Dresdner Maler: „Ein Künstler, der mit Ernst und Treue sich zur Natur hält, der in seinen Werken das eigene Innere entfaltet, ...“ und wertete somit offenbar in ausdrücklicher Betonung entäusserter innerer Seelenlandschaften im Medium der Malerei als etwas zu Befürwortendes. Der überwiegend zum Klassizismus tendierende Meyer fuhr fort:

Die Ausführung zeugt von großem Fleiß und geübter Beobachtungsgabe; besser haben wir noch nie das Frische, die duftige Kühlung des Morgens in den baumreichen Gründen zwischen den Hügeln, mit einer einzigen Farbe ausgedrückt gesehen. Besser und wahrhafter ebenfalls nie das leise Kräuseln des kaum bewegten Meeres. Mit nicht weniger Geschicklichkeit ist auch die dunstige Luft behandelt.<sup>82</sup>

Dem nicht genug, schien ihn die Darstellung des an sich „Undarstellbaren“, des Unsichtbaren, zumindest in Erstaunen zu versetzen:

Durch die oberen geschlossenen Flügel des Fensters ist bloß Luft zu sehen. Der einfache, glücklich gewählte Gegenstand, die Gewandtheit der Ausführung und besonders die bis zur Täuschung getriebene Wahrheit, womit unser Künstler den Unterschied zwischen der Aussicht in die freye Luft und der kaum merklichen trüben Durchsichtigkeit des Glases darzustellen gewußt

<sup>80</sup> Siehe Richard Benz. *Goethe und die Romantische Kunst*. München 1940: Piper, 32.

<sup>81</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Tag- und Jahreshefte. 1808.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. X*. München 1981: Verlag C.H. Beck, 503.

<sup>82</sup> Heinrich Meyer. „Programm zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung (1809).“ In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 6, Bd. 1, 6.

hat, verschafften dieser Zeichnung den ungeteilten Beyfall aller, denen sie zu Gesicht gekommen ist.<sup>83</sup>

So deutlich Heinrich Meyer in seinen Beobachtungen die Finesse der Kunst von Caspar David Friedrichs' par excellence, Ungegenständlichkeit, beziehungsweise ein Denken, welches der Antimaterie verhaftet ist sowie das Abheben auf Substanzloses (als eine der frühen Vorstufen der Moderne) hier auch, rein sprachlich, erfasst haben mochte, alsbald kehrte er zu den nur allzu konventionellen Kriterien seines doktrinären Urteilskanons' zurück und schrieb am sechsten September 1810 in einem beinahe mahnend-apellativen Ton an Goethe: „Aber theils versteht dieser Freund durchaus nicht, was man mahlen soll und kann, theils hat er gar keinen Begriff von den ihm zu Geboth stehenden technischen Mitteln und wie fern sie ausreichen oder nicht; sodann ist er in der Anordnung schwach und weiß Licht und Schatten nicht zu benutzen.“<sup>84</sup>

Noch war Goethe in seinem gedeihenden Verhältnis zu Friedrich standhaft; insbesondere deswegen, da er dort, wo ihn diese Zeilen erreichten, in Teplitz, von Freunden Friedrichs', Rühle und Pful, umgeben war. Etwa zwei Wochen nach Erhalt des Briefes, am achtzehnten September 1810, nahm er folgende Tagebucheintragung vor: „Zu Friedrich. Dessen wunderbare<sup>85</sup> Landschaften. Ein Nebelkirchhof, ein offenes Meer.“<sup>86</sup> Anhand dieser Tagebucheintragungen zu den – aller Wahrscheinlichkeit nach als Pendants konzipierten – Werken, *Abtei im Eichwald* und *Mönch am Meer* erschliesst sich, wie Goethe allein (d.h. unbeeinflusst von der Kritik Meyers) über Caspar David Friedrich urteilt.

Anfang Juli des Jahres 1811 kam es schließlich zu einer persönlichen Begegnung zwischen Friedrich und Goethe. Nach einer Wanderung, die den Maler und dessen Freund Kühn (der den Rahmen für den Tetschener Altar geschnitzt hatte) unter anderem nach Weimar führte, statteten sie dem Dichter einen Besuch ab und nahmen am darauffolgenden Tag gemeinsam ein Mittagessen bei ihm ein. – Benz mutmaßt,<sup>87</sup> dass es von Seiten Friedrichs' (anders als im Fall Philipp Otto Runge's)

<sup>83</sup> Ibid., 6.

<sup>84</sup> Heinrich Meyer. „347. Meyer an Goethe [6. September 1810].“ In: Max Hecker (Hg.). *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*; Bd. II. Weimar 1919: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 291.

<sup>85</sup> Siehe Christa Lichtenstern. *Beobachtungen zum Dialog Goethe - Caspar David Friedrich*. In: *Baltische Studien*, herausgegeben von der Gesellschaft für Pommersche Geschichte, Altertumskunde und Kunst, Bd. 106 der Gesamtreihe, Hamburg 1974, 77, Anm. 7; 2. Lichtenstern führt zu Konnotationsbefrachtung und speziellem Sinngelalt dieses Wortes, gültig für die Zeit um die Wende zum 19. Jahrhundert, an: „Börsch-Supan sieht in der Bemerkung „wunderbar“ nur ein „farbloses Beiwort“. Doch verband sich für Goethe mit dem Wort wunderbar zweifellos die primäre Bedeutung von außerordentlich; vgl. Paul Fischer, *Goethes' Wortschatz*, Leipzig 1929: Verlag Emil Rohmkopf, 755. – Ähnlich führt Theodor Koch im „Grimmischen Wörterbuch“ (Bd. XIV, Leipzig 1960: Verlag S. Hirzel, 6, a, Sp. 1847) für wunderbar „in der beziehung auf werke und wirkungen der kunst, vornehmlich ... auf dem gebiet der bildenden künste“ im Sinne von „ausgezeichnet“, vortrefflich, vollkommen, bewundernswert“ das Beispiel Goethes' aus „Benvenuto Cellini“ an: so war auch die Arbeit des großen Leonard höchst schön und wunderbar“ (Sophien-Ausgabe, I, 43. Bd., Weimar 1890: Hermann Böhlau Verlag, 38).

<sup>86</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „18 Dienst. Titus.“ In: Edith Zehm et al. (Hg.). *Johann Wolfgang von Goethe. Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe.*, Bd. IV, 1. Stuttgart & Weimar 2008: Verlag J. B. Metzler, 183.

<sup>87</sup> Richard Benz. *Goethe und die Romantische Kunst*. München o.J., [1940]: Piper, 138.

wohl kaum zu einer theoretischen Reflexion über seine Kunst gekommen sein dürfte, da dieser eine in sich gekehrte Persönlichkeit war.

Das Verhältnis der beiden sich in mancherlei Hinsicht ähnelnden Geister blieb hierdurch ebenso ungetrübt wie nach der Kontroverse mit dem von Goethes' Hand Friedrich anvertrauten Weimarer Kunstschüler Karl Lieber, der zuvor Unterricht bei Heinrich Meyer genommen hatte. Unverändert positiv hieß es in einem an Meyer gerichteten Schreiben Goethes' vom April 1812 aus Jena zu einigen Zeichnungen des Malers: „Es thut mir sehr leid, daß wir sie nicht zusammen haben sehen können; denn wie selten ist das Vollendete! So, daß man es auch in der wunderlichsten Art hoch schätzen und sich daran erfreuen muß.“<sup>88</sup>

#### b) Die Trennung vor dem Hintergrund der „Wolkensystematik“ Luke Howards'

Kurt Badt zur Folge lenkte Karl August von Sachsen-Weimar<sup>89</sup> um 1816 die Aufmerksamkeit Goethes' auf die Publikation Luke Howards' zu den Mechanismen der Wolkenbildung und den daraus hervorgehenden einzelnen Wolkengebilden, *Essay on the Modification of Clouds*.

Howard gehörte einer Gemeinschaft von Forschern, der *Askesian Society*, an, vor der er, im Rahmen der Sitzungen, die zwischen 1802 und 1803 abgehalten wurden, seinen Aufsatz erstmalig zur Diskussion stellte und im Anschluss daran in *Tilloch's Philosophical Magazine*<sup>90</sup> veröffentlichte. Nur ein Jahr früher hatte der gedankliche Vorläufer Darwins', der Zoologe und Botaniker Lamarck, erfolglos den Versuch unternommen, einen Entwurf zu Wolkengruppierungen zu gestalten, doch Howards' Beobachtungen dagegen gingen in ihrer Wurzel von atmosphärischen Studien aus, die um 1790 von ihm in zunächst lockerer, recht ungeordneter Folge betrieben wurden. Im Laufe seiner stufenweisen Entwicklung eines strenger disziplinierteren wissenschaftlichen Denkens näherte sich der Forscher der Methode Carl von Linnés' an, dessen erstmalig systematisch klassifizierendes Werk *Systema Naturae* 1735 erschienen war.

Gerade der übersichtliche Kanon familiärer Zuordnungen, den Howard sich modellhaft zum Vorbild für sein dreigruppirtes Schema von „cumulus“, „stratus“ und „cirrus“ (jeweils kombiniert mit deren Zwischenformen) wählte, wirkte anziehend auf Goethe. Wie Goethe später rückblickend zum Ausdruck brachte, stellt diese Terminologie einen lange vermissten Leitfaden für ihn dar. Dieser Leitfaden ist definitorischer Natur und bezieht sich auf das konsequente Regelwerk terminologischer Differenzierung, die das Unanschauliche anschaulich werden lässt. Die feinstoffliche Materie, die sich bisher – ganz im Sinne einer Antinomie – der Begrifflichkeit entzogen hatte, konnte nun erfasst, das zuvor Inkommensurable durch Zerlegung in dessen einzelne Entwicklungsphasen „denkbar“ aufbereitet werden.

In seinem Howard persönlich gewidmeten Gedichtzyklus zur meteorologischen Thematik des

<sup>88</sup> Johann Wolfgang von Goethe, „365. Goethe an Meyer [25. April 1812].“ In: Max Hecker. *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*, Bd. II. Weimar 1919: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 304f.

<sup>89</sup> Kurt Badt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin 1960: de Gruyter Verlag, 24.

<sup>90</sup> Luke Howard, *Essay on the Modification of Clouds*. In: *Tilloch's Philosophical Magazine*, Vol. XVI, No. 62, July 1803, 97-107; No. 64, September 1803, 344-357, Vol. XVII, No. 65, October 1803, 5-11; im letztgenannten Band sind die textbegleitenden Tafeln VI, VII, VIII relevant.

Stratus, Cumulus, Cirrus und Nimbus beschrieb Goethe in dem einführenden Poem *Atmosphäre* das Erhabene ganz so, wie wir es in ähnlicher Form auch bei Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* vorfinden. Visuell kaum fassbar, bleibt es gedanklich inkommensurabel: „Die Welt, sie ist groß und breit, / Der Himmel auch so hehr und weit; / Ich muß das alles mit Augen fassen, / Will sich aber nicht recht denken lassen.“<sup>91</sup>

Eine Aufhebung der Angst vor Orientierungsverlusten angesichts des Sublimen (d.h. des Unendlichen) kann erst durch diese kategorisierende Differenzierung, einer Aufgliederung in Einzelsequenzen, erfolgen. Dieses dem englischen Forscher zukommende Verdienst der Erlösung vom Undifferenzierten (zumal als Auslöser innerer Unruhezustände) würdigte Goethe in seinem dem Zyklus vorangestellten Gedicht *Howards' Ehrengedächtnis* demjenigen, der das stets Vorläufig-Unbestimmte, Metamorphe, unablässig im Wandel Begriffene, ja Unerreichbare, in Terminologie festhielt.<sup>92</sup>

Als Goethe im Oktober des Jahres 1816 Louise Seidler mit der vermittelnden Aufgabe betraute, Caspar David Friedrich seinen Wunsch nahezubringen, er möge sein Forschungsvorhaben mit Illustrationen zu den einzelnen Entwicklungsphasen der Wolkendynamik unterstützen, führte der Charakter des „Festhaltens“ des Veränderlichen auf des Malers Seite zu vehementer Ablehnung und sogar Aversion gegenüber der Idee, die Natur Restriktionen zu unterwerfen, so dass Louise Seidler Goethe enttäuscht, fast resignativ, am achten Oktober von Jena aus von Friedrichs' unflexiblem Eigensinn brieflich Mitteilung machte.

Konfrontiert mit der Konkretisierung des an und für sich Fluiden, mit der Paralyse des seiner Natur nach Strömenden, wandte sich Caspar David Friedrich ab, um sich – demonstrativ – dem Ätherisch-Substanzlosen im Medium der Malerei zuzuwenden. Fixieren, einteilen und trennen liefen seiner Geisteshaltung zuwider. Eine auf gesetzesartiger Grundlage fußende und dadurch verankerte Grenzziehung musste ihm als ideologisierendes Dogma eines Systems erscheinen, das sezierende Wissenschaftlichkeit betreibt, deren konsequente Anwendung auf eine schematische Projektion hinausläuft; als ein verfälschendes Instrument, dessen Struktur sich in den Beobachtungen des Erkenntniswilligen abbildet oder genauer, diese formt und eher zwischen die Natur und den Menschen tritt und beide nicht etwa einander näherbringt, sondern voneinander distanziert.

Eine Trübung des Verhältnisses zwischen Caspar David Friedrich und Johann Wolfgang von Goethe war nicht mehr abzuwenden, der Bruch unvermeidlich. In der Folge kam es zu explosionsartigen Attacken, die uns Boisseree überliefert hat.

Es besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass sich Goethe ursprünglich mit seinem Ansinnen nicht nur hilfeschend an Caspar David Friedrich als einen Virtuosen der Atmosphäre gewandt hatte, sondern auch mit durchaus pädagogischen Intentionen - mittels der Weimarer Preisaufgaben – an den Dresdner Künstler herantrat, um dessen „Seele zu beruhigen“ und das „Pathologisch-Subjektive“ abzuwenden, denn, so schrieb er während seines zweiten Römischen Aufenthaltes im April 1788:

<sup>91</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Atmosphäre.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. I.* München 1989: Verlag C.H. Beck, 349.

<sup>92</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Howards' Ehrengedächtnis.“ In: *Poetische Werke* (Berliner Ausgabe) [Band 1–16], Band 1, Berlin 1960 ff. Holzinger, 551-555.

Der Eindruck des Erhabenen, des Schönen, so wohlthätig er auch sein mag, beunruhigt uns, wir wünschen unsre Gefühle, unsre Anschauung in Worte zu fassen: dazu müßten wir aber erst erkennen, einsehen, begreifen; wir fangen an zu sondern, zu unterscheiden, zu ordnen, und auch dieses finden wir, wo nicht unmöglich, doch höchst schwierig, und so kehren wir endlich zu einer schauenden und genießenden Bewunderung zurück.<sup>93</sup>

Doch dieser Versuch Goethes', Caspar David Friedrich auf künstlerischem Weg einer seelischen Balance zuzuführen, war zum Scheitern verurteilt.

Wenn er an schon zitierter Stelle Howards' gedankliches Schema mit dem Wort von der „Formung des Formlosen, ein gesetzlicher Gestaltenwechsel des Unbegrenzten“ charakterisierte und seinerseits, „das Bewegliche dem Begriff gemäß auf Blättern zu fixieren“<sup>94</sup> beabsichtigte, so zeigt uns dies, dass die Definition als (sprachlich) bedingte Negation des Unendlichen der Romantischen Programmatik der Entgrenzung kontrastiv entgegengestellt wurde, denn schließlich wurzelt das Wort „Definition“, „Begriffsbestimmung“, in „definire“, das im 15., beziehungsweise 16. Jahrhundert, also bezeichnenderweise in der Renaissance, aufkam und insbesondere im 18. Jahrhundert mit der erweiterten Variation „definitivus“, „die Grenzen genau absteckend“, eine Spezifizierung erfuhr<sup>95</sup>, die wissenschaftsgeschichtlich als Symptom eines allgemeinen Prozesses aufgefasst werden kann, der auf dem Weg zur akademischen Stringenz schon die Qualität eines Zwischenstadiums erreicht hat.

Doch weder das gesetzgebende Regelwerk der positivistischen Strenge eines klassizistischen Formenkanons', noch die aufkommenden wissenschaftlichen Objektivierungsbemühungen vermochten die in Goethe selbst veranlagten romantisierend-subjektivistischen Tendenzen einzudämmen. 1830 gestand er Eckermann gegenüber ein:

Der Begriff klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und soviel Streit und Spaltung verursacht, ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Er bewies mir, dass ich selber wider Willen romantisch sei, und meine ‚Iphigenie‘, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte.<sup>96</sup>

Bedauernd verfolgte auch er den Verlust des Erhabenen durch rationale Zergliederung, wovon seine posthum von Eckermann und Riemer 1833 publizierten *Maximen und Reflexionen* zeugen:

Das Erhabene, durch Kenntnis nach und nach vereinzelt, tritt vor unserm Geist nicht leicht wieder

<sup>93</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Zweiter Römischer Aufenthalt. April 1788, Bericht.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. XI*. München 1981: Verlag C.H. Beck, 545.

<sup>94</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Luke Howard to Goethe. A Biographical Sketch.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. XIII*. München 1981: Verlag C.H. Beck, 304.

<sup>95</sup> Siehe hierzu: Günther Drosdowski et al., *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. (Bd. 7 der Duden-Reihe), Mannheim 1963: Bibliographisches Institut, 101.

<sup>96</sup> Johann Peter Eckermann. „21. März 1830.“ In: Otto Schönberger (Hg.). *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe*. Stuttgart 1996 [Nachdruck 2006]: Reclam, 420.

zusammen, und so werden wir stufenweise um das Höchste gebracht, was uns gegönnt war, um die Einheit, die uns in vollem Maß zu Mitempfindung des Unendlichen erhebt, ...<sup>97</sup>

Etwa fünf Jahre vor seinem Tod prägte Goethe an seinen Sekretär gewandt eine ästhetische Formel, in deren Zentrum das Inkommensurable als ideale Grundlage poetischer Kurationsprozesse stand. – Goethe zeigte sich in seiner letzten Lebensphase von der Griechischen Plastik gelangweilt und wandte sich doch viel lieber dem eigentlichen Fluidum transitorischer Natur zu, welches diesseits, selbst jeglicher malerischer Nachahmung angesiedelt ist.<sup>98</sup>

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Boisserée, Sulpiz, *Tagebücher 1808 – 1854. Bd. I.* Darmstadt 1978: Eduard Roether Verlag.
- Lord Byron [George Gordon Noel], *Childe Harold's Pilgrimage*. London 1841: C. Daly.
- Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe (=Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abteilung II, Bd. 12 (39))*, hrsg. von Christoph Michel. Frankfurt am Main 1999: Deutscher Klassiker Verlag.
- Ders., *Gespräche mit Goethe*, hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart 1996 [Nachdruck 2006]: Reclam.
- Friedrich, Caspar David, *Bekenntnisse im Wort*, hrsg. von Karl Eberlein. Berlin 1939: Verlag Velhagen & Klasing.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke, Bd. 43.*, herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1890: Verlag Hermann Böhlau.
- Ders., *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, Bd. II.* hrsg. von Max Hecker. Weimar 1919: Verlag der Goethe-Gesellschaft.
- Ders., *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften, Bd. I, Goethes Sämtliche Werke, Bd. XVI.*, hrsg. von Hans Gerhard Gräf. Leipzig [o.J.]: Insel Verlag.
- Ders., *Wahrheit und Dichtung, Zweiter Teil, Siebentes Buch.* In: H. Dünker, *Goethes' Werke. Achtzehnter Teil.* Stuttgart [o.J.], erschienen in der Reihe *Deutsche National-Litteratur. Historisch-Kritische Ausgabe, 99. Bd. Goethes Werke XVIII*, hrsg. von Joseph Kürschner. Stuttgart [o.J.]: Union Deutsche Verlagsanstalt.
- Ders., *Poetische Werke (Berliner Ausgabe) [Band 1–16], Bd. 1; 6*, hrsg. von Siegfried Seidel. Berlin 1960: Aufbau Verlag.
- Ders., *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang aufgrund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann (Bd. 2: 1805-1817)*, hrsg. von Wolfgang Herwig. Zürich/Stuttgart 1969: Artemis Verlag.

<sup>97</sup> Johann Wolfgang von Goethe. „Maximen und Reflexionen.“ In: Erich Trunz (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. XII.* München 1989: Verlag C.H. Beck, 439.

<sup>98</sup> Johann Wolfgang von Goethe. *Poetische Werke Bd. 1-16/3*, hrsg. von Siegfried Seidel. Berlin 1960ff.: Aufbau Verlag, 18-19.

- Ders., *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. von Erich Trunz. München 1981-89: Verlag C.H. Beck.
- Ders., *Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden, Bd. 2*, hrsg. von Karl Robert Mandelkow. München 1988: Verlag C.H. Beck.
- Ders., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abteilung I, Bd. 15/I*, hrsg. von Christoph Michel & Hans-Georg Dewitz. Frankfurt am Main 1993: Deutscher Klassiker Verlag.
- Ders., *Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe., Bd. IV, 1*, hrsg. von Edith Zehm. Stuttgart & Weimar 2008: Verlag J. B. Metzler.
- Ders., *Johann Wolfgang Goethe: Briefe 18. September 1786 – 10. Juni 1788, Bd. 7/I*, hrsg. von Volker Giel, Berlin/Boston 2012: Akademie Verlag/de Gruyter.
- Ders., *Briefe, Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in vier Bänden, Bd. 2: Briefe 1786-1805*, hrsg. von Karl-Robert Mandelkow und Bodo Morawe. München 2013: Verlag C.H. Beck.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke in 20 Bänden, Band 14*. Frankfurt am Main 1986: Suhrkamp.
- Howard, Luke, *Essay on the Modification of Clouds*. In: *Tilloch's Philosophical Magazine*, Vol. XVI, No. 62, July 1803, 97-107; No. 64, September 1803, 344-357, Vol. XVII, No. 65, October 1803, 5-11.
- Heinse, Wilhelm, „Leben des Torcato Tasso.“ In: Heinse, Wilhelm. *Sämtliche Schriften, Bd. IV*. Leipzig 1857: Verlag Emil Graul, 65-110.
- Meyer, Heinrich, „Programm zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung“ In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 6, Bd. 1. Jena/Leipzig 1809: Königl.-Sächs. Zeitungsexpedition.
- Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 1-3*, hrsg. von Paul Kluckhohn & Richard Samuel, Stuttgart 1960: W. Kohlhammer.
- Ders. *Novalis – Monolog*. Enthält außerdem: *Die Lehrlinge zu Sais. Die Christenheit oder Europa. Hymnen an die Nacht. Geistliche Lieder. Heinrich von Ofterdingen. Novalis' Lebensumstände / Ludwig Tieck*. Mit einem Essay zum Verständnis der Werke und einer Bibliographie von Curt Grützmacher. [Redaktion: Curt Grützmacher und Jürgen Claus]. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1963.
- Jean Paul [Johann Paul Richter], *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Eduard Berend. Weimar 1927: Böhlau.
- Schelling, Friedrich Wilhelm, *Sämtliche Werke, Bd. IV*, hrsg. und eingeleitet von Karl Friedrich Schelling, Stuttgart/Augsburg 1856-1861: J.G. Cotta.
- Ders., *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur; Gedanken über Malerei*, hrsg. und eingeleitet von Ludwig Kuhlenbek, Leipzig [1915]: Reclam.
- Schlegel, Friedrich. *Friedrich Schlegels' Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hrsg. von Oskar F. Walzel, Berlin 1890: Speyer & Peters.
- Schlegel, August Wilhelm und Friedrich, *Athenäum II. Eine Zeitschrift 1798-1800*, in *Texte deutscher Literatur 1500-1800*, hrsg. von Karl Otto Conrady. München 1969: Rowohlt.

## Sekundärliteratur

- Arnheim, Rudolf, *Entropy and Art. - An Essay on Disorder and Order*. Berkeley 1971: University of California Press.
- Badt, Kurt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin 1960: de Gruyter Verlag.
- Benz, Richard, „Klassik und Romantik.“ In: *Die Kunst des Wortes, Bd. 8*. Berlin 1938: Rabenpr.
- Ders., *Goethe und die Romantische Kunst*, München o.J. [1940]: Piper.
- Beitl, R., *Goethes' Bild der Landschaft. Untersuchungen zur Landschaftsdarstellung in Goethes' Kunstprosa*, Berlin 1929.
- Beutler, Christian, Schuster, Peter-Klaus und Warnke, Martin (Hgg.), *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, München 1988: Prestel.
- Bollnow, Otto Friedrich, „Zum ‚Weg nach innen‘ bei Novalis.“ In: Wenke, Hans (Hg.). *Geistige Gestalten und Probleme* (Festschrift für Eduard Spranger), Leipzig 1942: Quelle & Meyer.
- Drosdowski, Günther et al., *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Duden (Bd. 7). Mannheim, Wien, Zürich 1963: Bibliographisches Institut.
- von Einem, Herbert, *Beiträge zu Goethes' Kunstauffassung*. Hamburg 1956: Verlag Marion von Schröder.
- Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch* (Bd. XIV). Leipzig 1960: S. Hirzel Verlag.
- Fischer, Paul, *Goethes' Wortschatz. Ein sprachgeschichtliches Wörterbuch zu Goethes sämtlichen Werken*. Leipzig 1929: Rohmkopf.
- Friedenthal, Richard, *Goethe - Sein Leben und seine Zeit*. München 1963: Piper.
- Grote, Ludwig, „Der Wanderer über dem Nebelmeer – Ein Beitrag zu Caspar David Friedrichs' Bildgestaltung.“ In: *Die Kunst und Das Schöne Heim*, 48, München 1950: Thiemig Verlag, 401-04.
- Hauser, Arnold. *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur – Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*. München 1964: Verlag C.H. Beck.
- Hocke, Gustav René. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der Europäischen Kunst von 1520-1650 und der Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg 1957: Rowohlt Verlag.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1990: Suhrkamp.
- Kuspit, Donald, „A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis.“ In: Gamwell, Lynn, Wells, Richard (Hg.), *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*. London 1989: Harry Abrams, 133-51.
- Lankheit, Klaus, *Das Freundschaftsbild der Romantik* (Dissertation Universität Heidelberg). Heidelberg 1952: Universitätsverlag Carl Winter.
- Le Bris, Michel, *Die Romantik in Wort und Bild*. Stuttgart 1981: Skira-Klett Cotta.
- Lichtenstern Christa, *Beobachtungen zum Dialog Goethe - Caspar David Friedrich*. In: *Baltische Studien*, herausgegeben von der Gesellschaft für Pommersche Geschichte, Altertumskunde

- und Kunst, Bd. 106 der Gesamtreihe, Hamburg 1974, 75-100.
- Liebermann, Max, „Goethes' Verhältnis zur bildenden Kunst,“ in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst und Kunstgewerbe*, XXXI. Jg., Heft 4, 1932, 119-122.
- Lovejoy, Arthur Oncken, „The Chinese Origin of a Romanticism.“ In: *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. XXXII, Urbana, III. 1933, 1-20.
- Lovejoy, Arthur Oncken, *The Great Chain of Being – A Study of the History of an Idea*” (The William James Lectures delivered at Harvard University, 1933). Cambridge, Mass., 1936: Harvard University Press.
- Mandelbrot, Benoît B., *The Fractal Geometry of Nature*. New York, N.Y. 1977: W.H. Freeman Company.
- Mattenklott, Gert, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*. Königsstein/Ts. 1985: Athenäum.
- Mattenklott, Gert, „Mantegnas' Doppelleben als Muster für Goethes' späte Ästhetik. Einige Beobachtungen zur klassisch-romantischen Balance an Goethes' Essay „Julius Caesars' Triumphzug – gemalt von Mantegna.“ (1822). In: Chiarini, Paolo (Hg.), *Bausteine zu einem neuen Goethe*, Frankfurt am Main 1987: Athenäum, 135-145.
- Meyer-Krentler, Eckhard, „„Kalte Abstraktion' gegen ‚versengte Einbildung.' Destruktion und Restauration aufklärerischer Harmoniemodelle.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (56/1) 1982, 65-91.
- Powell, Nicolas. *Fuseli: The Nightmare*. London 1973: Allen Lane/Penguin.
- Ripa, Cesare, *Des berühmten italienischen Ritters' Caesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedanken*. Augsburg [vor 1761]: Verlag
- Johann Georg Hertel, hrsg. von Ilse Wirth. München 1970: Wilhelm Fink Verlag.
- Schings, Hans-Jürgen, *Melancholie und Aufklärung: Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1977: J.B. Metzler.
- Schulze, Sabine (Hg.). *Goethe und die Kunst*. Frankfurt am Main 1994: Hatje Cantz.
- Sumowski, Werner. *Caspar-David-Friedrich-Studien*. Wiesbaden 1970: Franz Steiner.
- Tamborini, Marco. „The ‚Riddles of Form' in Twenty-First Century Science.“ In: *Perspectives on Science* 2021; 29/5, 559-567.
- Wolf, Eugen. *Über die Selbstbewahrung. Zur Frage der Distanz in Goethes' Dasein*. Stuttgart 1957: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf.,