

Mónika Cseresznyák (Szombathely)

„Et in Arcadia ego“

## Kunst gegen Tod. Zu kunsttheoretischen Überlegungen Goethes um 1800

Goethes Auseinandersetzung mit der Antike ist Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes. Dabei thematisiert er das, was aus seiner Sicht die ideale Kunst bzw. den idealen Künstler ausmachen. Die Analyse fokussiere ich auf einige bedeutende in der Kunstzeitschrift *Propyläen* veröffentlichte theoretische Schriften, ggf. Kunstbeschreibungen, die vor allem die antike Kunst und ihre Kunstwerke zum Gegenstand hatten. Mit deren Vollkommenheit wurde die zeitgenössische Kunst konfrontiert. Die auf einem idealisierten Griechenbild basierende Theorie Goethes diene aber nicht der Erneuerung der damaligen Kunstszene. *Propyläen* wirkte eher als imaginäres Museum, als eine Art Tempel der Antike. Die antike Welt im Goethe'schen Konzept blieb jedoch weiterhin unerreichbar, so dass es zur erhofften produktiven Wechselbeziehung zwischen beiden Epochen nicht kam. Die Schriften setzen der schönen idealen Kunstepoche und der überzeitlich gedachten klassizistischen Kunsttheorie ein ehrwürdiges Denkmal. Selbst Goethe hatte lange Zeit an die Erneuerung der Kunst aus dem Geiste der Griechen geglaubt, die – wie Ernst Osterkamp treffend formuliert – „an der christlich-patriotischen Rückbesinnung der Romantiker ihre Grenze finden sollte“. <sup>1</sup> Paradoxerweise bevorzugte Goethe aber gerade die antiken Kunstwerke, die ein genaues Abbild der kriselnden, sich vor Vergänglichkeit, Tod, Sinnleere fürchtenden Moderne sind. <sup>2</sup> Während Goethe die schöne Welt des ewigen Lebens und der Harmonie zu veranschaulichen suchte, präsentierte er zugleich, auch wenn es nicht seine Absicht war, das moderne Lebensgefühl, ja sogar moderne Tendenzen

<sup>1</sup> Osterkamp, Ernst: „Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit“. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805. In: Schulze, Sabine (Hg.): Goethe und die Kunst. Stuttgart: Hatje, 1994. S. 322.

<sup>2</sup> Man denke an die Laokoon-Gruppe, Niobe, Medusa, aber auch die melancholischen Figuren, die in seinem Laokoon-Aufsatz aufgezählt werden: „[...] eine Juno, die auf ihrer Majestät und Frauenwürde ruht, eine in sich versenkte Minerva [...]“ Vgl. dazu: Goethe, Johann Wolfgang: Über Laokoon. In: Bibliothek der Kunstliteratur. Klassik und Klassizismus. Hg. v. Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengler. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1995, S. 152.

in der damaligen Kunstentwicklung: Goethes klassische, gegen die Moderne gerichtete Beispiele – wie Niobe, Minerva – rufen die Einfigurenhistorien der sentimentalischen Malerei in Erinnerung,<sup>3</sup> die sich vor allem durch die ausdrucksvolle Darstellung der melancholischen, romantischen Seele auszeichnen.<sup>4</sup>

### Kunst als Leben

In Anlehnung an Erwin Panofsky<sup>5</sup> gehe ich davon aus, dass die europäischen Neoklassizismen zugleich romantisch und doktrinär waren. Romantisch deshalb, weil sie fest daran geglaubt hatten, dass die für die Gegenwart unerreichbare Idee einmal Wirklichkeit war. Ihr doktrinärer Charakter erklärt sich aus dem stetigen Bemühen, das verlorene Paradies eher auf theoretischem Wege denn durch schöpferische Gestaltung zurückzuholen. Panofskys Klassizismus-Auffassung findet seine Bestätigung in Goethes 1798 beginnendem kunsttheoretischem Unternehmen in Form seiner Kunstzeitschrift *Propyläen*. In der Einleitung formuliert Goethe sein damaliges Gefühl der Antike gegenüber folgendermaßen:

Werden nicht Denker, Gelehrte, Künstler angelockt, sich in ihren besten Stunden in jene Gegenden zu versetzen? Unter einem Volke, wenigstens in der Einbildungskraft, zu wohnen, dem eine Vollkommenheit, die wir wünschen und nie erreichen, natürlich

<sup>3</sup> Vgl. dazu: Busch, Werner: Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts. In: Baumgärtel, Bettina (Hg.): Angelika Kauffmann. Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998, S. 40-46.

<sup>4</sup> Zuletzt hat Martin Dönike darauf hingewiesen, dass Goethes und Meyers Kunstprogramm (1799-1805) sehr nah den künstlerischen Problemen seiner Zeit war. Dies beweist er damit, dass beide sehr interessiert an heroisch-pathetischen Sujets waren, wie z. B. im Falle der Kunstausstellung 1803, wo sie das Thema der Eroberung Trojas durch die Griechen in den Vordergrund gestellt haben. Diese Themenwahl, die die Darstellungsproblematik des Grausamen, Gewalttätigen umreißt, wirkt gegen das Bild eines versteinerten Klassizismus der *edlen Einfalt* und *stillen Größe*, im Gegenteil zeigt sie, dass sich der Weimarer Klassizismus auch mit den Themen auseinandergesetzt hat, die die Moderne beschäftigten. Dönike zitiert in diesem Kontext Antonio Canovas Gipsrelief Töd des Priamos. Siehe dazu: Dönike, Martin: Jenseits „edler Einfalt und stiller Größe“ – die „Zerstörung der Familie Priamo“ auf der Weimarer Kunstausstellung von 1803. In: Frick, Werner; Golz, Jochen; Zehm, Edit (Hg.): Goethe-Jahrbuch. Weimar: Böhlau, 2004, Bd. 121, S. 38-53.

<sup>5</sup> Panofsky, Dora und Erwin: Die Büchse der Pandora. Bedeutungswechsel eines mythischen Symbols. Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag, 1992, S. 97.

<sup>6</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Einleitung in die *Propyläen*. In: Bibliothek der Kunstliteratur. Klassik und Klassizismus, S. 129.

war, bei dem in einer Folge von Zeit und Leben sich eine Bildung in schöner und stetiger Reihe entwickelt, die bei uns nur als Stückwerk vorübergehend erscheint?<sup>6</sup>

Der Titel *Propyläen* weist darauf hin, dass der moderne Mensch nur die Vorhalle des Tempels der Antike aber nie den Tempel selbst betreten kann. Von dieser religiösen Ehrfurcht, Ergriffenheit der antiken Kunst gegenüber ist auch das obige Zitat durchdrungen. Gunter Scholtz<sup>7</sup> erklärt dies aus dem Gefühl der Unerreichbarkeit. Dabei ging es den damaligen Antikenverehrern nicht um Nachahmung, sondern darum, durch wissenschaftliche Beobachtung, Kontemplation die Antike zurückzugewinnen. Grundlegende Perspektive war – wie die einleitenden Worte zeigen – die Gegenüberstellung von Antike und Moderne, wobei die erste als vollkommen, die zweite als Stückwerk bezeichnet wird. Diese Konstellation sucht Goethe mit seinen Kunstschriften in den *Propyläen* zu ändern. Er ist fest davon überzeugt, dass durch Gespräche, gemeinsame Arbeit, Kunstbeschreibungen, die sich sowohl auf moderne als auch Werke der Antike beziehen, sowie durch Kritiken, aber vor allem am Beispiel der Antike die moderne Kunst erneuert werden kann.<sup>8</sup>

Wenn man die damaligen politischen Ereignisse in Betracht zieht, kommt den Kunstbeschreibungen und Kritiken noch eine weitere Funktion zu. Aufgrund der Napoleonischen Kriege hatte sich das Zentrum der Künste von Rom nach Paris verlagert. Zahlreiche antike Kunstschatze – wie z.B. die Laokoon-Gruppe oder der Apoll von Belvedere –, die ihn und vorher Winckelmann darin bestärkt hatten, dass der einzig richtige Weg der Erneuerung die Aneignung der antiken Prinzipien sei, waren bereits in französischen Händen. Außerdem entfaltete sich zu der Zeit die neue Schule Davids, deren Prinzipien Goethe nicht akzeptieren konnte. Vor allem diejenigen lehnte er ab, die die politische Rolle der Kunst betrafen. In diesem Sinn richtet er sich in den *Propyläen* gegen die zeitgenössische, u.a. französische Kunst und die Zerstörung des Kunstzentrums. Den neuen Tendenzen der französischen Kunst stand Goethe kritisch gegenüber, er bezeichnete ihre Werke als „unnatürlich“, „manieriert“, „theatralisch“ und verglich sie mit den antiken Werken, die natürlich sind und Stil haben.<sup>9</sup> „Propyläen“ muss also der ideale Ort sein, eine Art virtuelles Museum, das die Werte aufbewahrt und gegen die Zerstörung wirkt. Die oben schon angedeutete Bedeutung von *Propyläen* als Vorhalle des Tempels ist auch in dieser Hinsicht bezeichnend, spielt auf die sich

<sup>7</sup> Scholtz, Gunter: Die theologischen Probleme des Klassik-Begriffs. In: Bockholdt, Rudolf (Hg.): Über das Klassische. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, S. 12.

<sup>8</sup> Vgl. dazu: Einleitung in die *Propyläen*, S. 131.

<sup>9</sup> Vgl. Osterkamp, Ernst: Goethe, Rom und die französische Kunst. In: *Cultura Tedesca. Goethe e l'Italia. Annali Goethe 2000*, S. 135-149.

damals entfaltende Idee des Museums als Kunsttempel an. In der Zeit, wo der große „Kunstkörper“ Italien<sup>10</sup> zerstückelt wurde und seine Kunstschatze als Siegestrophäen in Paris im Louvre aufgestellt wurden, bewahrt Goethe Italiens Kunstschatze mit Hilfe der Kunstbeschreibung und Kunstkritik auf. Er sorgt in dieser Form für das ewige, sakrale Leben der Kunstschatze. Er zeigt zugleich, wie man mit Kunstwerken richtig umgehen sollte, betont ihr autonomes Wesen, beschützt sie vor politischem und kommerziellem Missbrauch. Die Weimarer Klassik und deren Organ *Propyläen* heben – wenn auch nur in Form von Schrift, Gipsabgüssen und nicht zuletzt mit Hilfe der Preisaufgaben – den Geist der Antike und von Rom sowie den weltbürgerlichen Sinn<sup>11</sup> auf. Der letztere drückt sich – nach Goethe – am besten in Kunst und Wissenschaft aus. Goethe spricht von einem idealen Kunstkörper, den vor allem Deutschland und England bilden sollten und „der uns mit der Zeit, für das was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen möchte.“<sup>12</sup>

Goethe setzt sich auch mit dem Begriff des idealen Künstlers auseinander.<sup>13</sup> In diesem Bereich problematisiert er von Anfang an die Beziehung zwischen Kunst und Natur. In seinen Schriften warnt er wiederholt vor dem Naturalismus, der gegen die echte Kunst wirkt. Der Künstler hält sich an die Natur, entnimmt ihr seine Stoffe, hebt diese aber zugleich auf eine höhere Stufe.

Die Natur ist somit die Schatzkammer der Stoffe. In dem Moment, in dem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, gehört dieser nicht mehr der Natur an. Goethe zufolge erschafft der Künstler ihn in diesem Augenblick, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder ihn erst mit einem höheren Wert versieht.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Vgl. dazu Einleitung in die *Propyläen*, S. 147. Außerdem muss ich hier auf die Studie von Ingrid Oesterle hinweisen, die Goethes „*Propyläen-Unternehmen*“ als eine Art Rettungsaktion gegen die französische Zerstörung darstellt. Siehe dazu: Oesterle, Ingrid: Der „neue Kunstkörper“ in Paris und der „Untergang Italiens“. Goethe und seine deutschen Zeitgenossen bedenken die „große Veränderung“ für die Kunst um 1800 durch den „Kunstraub“. In: Ottmann, Dagmar; Symmank, Markus (Hg.): *Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander v. Bormann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 55-70.

<sup>11</sup> Siehe dazu: Einleitung in die *Propyläen*, S. 148.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Hier muss man auf seine intensive Auseinandersetzung mit dem Problem des Dilettantismus hinweisen, dessen Erörterung aber hier den Rahmen der Analyse sprengen würde. Vgl. dazu: Vaget, Hans Rudolf: *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*. München: Winkler, 1971, S. 82-219.

<sup>14</sup> Goethe: Einleitung in die *Propyläen*, S. 137.

Dieses problematische Verhältnis zwischen Kunst und Natur bildet auch eines der zentralen Themen der Novelle *Der Sammler und die Seinigen*. Die dort aufgezählten Künstlertypen umreißen naturalistische, dilettantische Tendenzen der zeitgenössischen Kunst.<sup>15</sup> Während die eine Gruppe (Nachahmer, Charakteristiker, Kleinkünstler) die präzise Nachahmung der Natur bezweckt, strebt die andere (Phantomisten, Undulisten, Skizzisten) nach der vollkommeneren Darstellung der Gefühle, wobei die einzelnen Typen der echten Kunst entgegenwirken. Dort, wo Goethe die Nachahmer beschreibt, zeigt sich, dass diese Methode den Tod, das Ende heraufbeschwört: „Der Nachahmer verdoppelt nur das Nachgeahmte, ohne etwas hin zu tun, oder uns weiter zu bringen. Er zieht uns in das einzige höchst beschränkte Dasein hinein“.<sup>16</sup>

Goethes Bewunderung den antiken Kunstwerken gegenüber resultiert daraus, dass sie den Naturalismus überwunden haben und sich durch den schönen Schein auszeichnen. Winckelmanns Idee von *edler Einfalt* und *stiller Größe* zufolge projiziert Goethe auch auf die Kunstwerke das Ideal des schönen Gleichgewichts zwischen Kunst und Natur, Körper und Seele – alles in allem eine Art paradiesisches Dasein. Die antike Kunst bedeutet für ihn das Exemplum der Schönheit, sie vermag sogar den Tod schön zu zeigen. Darauf weist Lessings Bild vom schönen Knaben, der die Fackel löscht, hin. Diese Kunst, die den Schrecken, die Endlichkeit des Todes verhüllt bzw. verschönert, ist zugleich der Begriff der echten Kunst.

In der *Italienischen Reise* scheint ebenfalls diese den Tod überwindende Kunst auf, indem er schreibt:

Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel. Die Grabmäler sind herzlich und rührend und stellen immer das Leben her. Da ist ein Mann, der neben seiner Frau aus einer Nische wie zu einem Fenster herausieht. [...] Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der eine fröhliche Auferstehung erwartet. Der Künstler hat mit mehr oder weniger Geschick nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht.<sup>17</sup>

Diese Auffassung Goethes von der Kunst, das ewig Lebendige zu verkörpern, entfaltet sich auch in seiner Schrift *Über Laokoon*, in deren Hintergrund Goethes

<sup>15</sup> Auf die Zusammenhänge zwischen Goethes Dilettantismusbegriff, Typen der Novelle und zeitgenössischer Kunst hat zuletzt Werner Busch hingewiesen. Vgl. dazu: Busch, Werner: Die Rolle der englischen Kunst für Goethes Kunstbegriff. In: Goethe-Jahrbuch 2001. Weimar: Böhlau, 2001, S. 187-201.

<sup>16</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Der Sammler und die Seinigen*. In: Bibliothek der Kunstliteratur. Klassik und Klassizismus, S. 259.

<sup>17</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. München: Beck, 1993, S. 42.

intensive Diskussion mit dem Archäologen Aloys Hirt steht. Darüber wird auch im fünften Brief der Novelle *Der Sammler und die Seinigen* berichtet, in dem die leidenschaftliche Auseinandersetzung zwischen dem Charakteristiker, der aller Wahrscheinlichkeit nach Aloys Hirts Ansichten zum Ausdruck bringt, und dem Philosophen dargestellt wird. Wenn der Charakteristiker der Ansicht ist, dass die Laokoon-Gruppe den letzten schrecklichen Kampf vor dem Tod schildert, greift er zugleich die andere auch von Goethe vertretene Partei an, die in der antiken Kunst ihr Ideal gefunden zu haben glaubt, demzufolge die Kunst das Leben, die Schönheit präsentiert. Beide Ansichten, die des Naturalismus und die des Idealismus konfrontiert Goethe miteinander:

Treten Sie vor den Laokoon, und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krämpfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts, heftige Gärung, stockenden Umlauf, erstikende Pressung, und paralitischen Tod.<sup>18</sup>

Vor diesem Hintergrund liest sich Goethes *Laokoon* als eine Art Streitschrift gegen die obigen Auffassungen und verdeutlicht seine Überzeugung, dass die Kunst, die die Natur überwindet, den Tod besiegt, die Welt überschaubar, ordentlich macht:

Die Alten, weit entfernt, von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche, durch gewählte Ordnung der Teile, sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich.<sup>19</sup>

Goethe bezeichnet die Gruppe als tragische Idylle, womit er wiederum betont, dass in der antiken Kunst, die zugleich das Fundament seines Kunstbegriffs bildet, das Leben, die Schönheit siegt. Wie dieses ideale Kunstwerk, so wirkt auch seine Beschreibung gegen Tod und Zerstörung. Die Laokoon-Gruppe war eines der Kunstwerke, die 1798 nach Paris transportiert wurden. Zu dem Zeitpunkt, als Goethe seine Schrift verfasst, war das Schicksal der Gruppe ziemlich unsicher. Die Angst um dieses vollkommene Kunstwerk motiviert auch die Beschreibung, die vor diesem Hintergrund gleichsam dazu dient, das Kunstwerk wenigstens in dieser Form zu zeigen, in Erinnerung und somit ewig am Leben zu halten. Beeindruckend ist auch sein Bestreben, die Gruppe um jeden Preis in Bewegung zu zeigen. Um dies zu erreichen, ruft er damals modische Praktiken, wie die Betrachtung eines Kunstwerkes bei Fackellicht, zu Hilfe:

<sup>18</sup> Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*, S. 236.

<sup>19</sup> Goethe: *Über Laokoon*, S. 151.

[...] stelle man sich, in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. [...] Diese Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht.<sup>20</sup>

Bezeichnend ist ferner seine Forderung nach dem abgeschlossenen, ganzen und eindeutigen Kunstwerk, was wiederum das Leben konnotiert: „Es ist ein großer Vorteil für ein Kunstwerk, wenn es selbständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich bloß in seinem Dasein.“<sup>21</sup> Diese werden den unvollendeten, skizzenhaften Werken der Moderne (z.B. den von Füssli, Hogarth und Flaxman) gegenübergestellt, die gegen das Ganze, das ideale Leben und die Kunst wirken.

Genauso bedeutsam ist der Umstand, dass in seiner Theorie – ähnlich wie bei Winckelmann, Herder und weiteren Vertretern des Neoklassizismus – die Bildhauerei über die Malerei gestellt wird. Der Mensch erscheint in bildhauerischen Darstellungen in seinem ganzen Wesen, d.h. er ist auch körperlich präsent, man kann ihn befühlen, betasten. Demzufolge steht diese Gattung für die Wahrheit, während die Malerei die Täuschung, den Schein und den Tod zum Ausdruck bringt: „Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist entblößt.“<sup>22</sup>

Hier scheint ein anderes wichtiges Prinzip Goethes auf, und zwar das Prinzip der Eindeutigkeit des Kunstwerkes: Es muss sich selbst erklären.

### Kunst als vorgetäushtes Leben

All die angeführten Beispiele zeigen, dass Goethe sein ganzes Bestreben darauf richtet, eine tote Welt in eine daseiende, lebendige zu verwandeln. Die Zeit wird aufgehoben. Der Kontrast könnte nicht größer sein: Friedhöfe und diesen ähnelnde Sammlungen von Gipsabgüssen werden als arkadische Landschaften dargestellt. Dies entsteht durch Beschreibungen bzw. durch Gedankenarbeit, Imagination, wie Goethes *Laokoon* zeigt. In Wirklichkeit jedoch starren den Antikenverehrer Goethe Tote an.

Es ist bezeichnend, dass die Kunstbetrachtung von einer Art religiöser Ergriffenheit begleitet wird. Dies zeigt sich in der unaufhebbaren Distanz zwischen

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 154.

<sup>21</sup> Ebd., S. 152.

<sup>22</sup> Ebd.

Betrachter und Werk. Einerseits zieht es einen an, fordert andererseits aber zugleich Abstand. Typisch für diesen Abstand ist, dass das wichtigste Wahrnehmungsorgan das Auge ist. Selbst Herder, der in seiner Schrift *Plastik* die Vorherrschaft des Tastsinns bei der Wahrnehmung der antiken Plastik betonte, meint dies nicht konkret. Auch er geht nur von einer visuellen Wahrnehmung aus, das Tasten geschieht in der Phantasie. Die Vorherrschaft des Auges hebt, wie die obigen Zitate zeigen, ebenfalls Goethe hervor.

Bezeichnend ist weiterhin das oben angedeutete Skulpturenrepertoire. Darstellungen des Todes, wie z.B. die Laokoon-Gruppe, antiker Grabmäler oder der tiefen Melancholie, werden in Symbole des Lebens uminterpretiert. Diese Bestrebung lässt sich auch mit Goethes Aversion gegen den Tod, gegen jegliche Anzeichen des Verfalls erklären. In der Forschung wurde oft darauf hingewiesen, dass er jegliche Art der Konfrontation mit dem Tod peinlichst vermied.<sup>23</sup> In diesem Zusammenhang sei hier angemerkt, dass im Falle der griechischen Tempel bzw. deren Ruinen in Sizilien der Versuch der Verlebendigung scheiterte und der Eindruck vom Toten, Kranken, Fragilen obsiegte.<sup>24</sup>

Die Beschreibungen des von Goethe präferierten Stils und die realen Entwicklungen, Tendenzen der Zeit um 1800 gehen weit auseinander. Todesdarstellungen werden als ewige Muster des Lebens interpretiert, Leidenschaften gemäßigt. Den Darstellungen wird die Theorie der ewigen Jugend, Schönheit, Harmonie aufgezwungen, wobei es um 1800 überall kriselt, einem alles provisorisch vorkommt. Folglich versuchen die Kunstbeschreibungen gegen die Zeit zu wirken. Die Skulpturen scheinen optimal lenkbare Wesen zu sein. In dieser Hinsicht entsprechen sie den Idealen der Zeit, den Automaten. Lust und Leiden werden bei ihnen den Erwartungen entsprechend gemäßigt, ausgeglichen, Geist und Körper bilden eine harmonische Einheit. Sie bekommen eine Dynamik, auch wenn diese nur durch Vorstellungskraft entsteht.

Der Hang zur Verfügbarkeit zeigt sich ebenfalls in den Moden jener Zeit. Hier denke ich an die lebenden Bilder oder an die Betrachtung der antiken Werke bei Fackellicht. Bei beiden ging es, wie auch bei den oben genannten Formen, vor allem um das Problem Tod und Leben. Was die erstere Variante betrifft, war Emma Hart/Lady Hamilton der Star der Attitüde. Sie bezauberte das damalige fast ausschließlich aus Männern bestehende Publikum mit ihren Nachstellungen antiker Skulpturen. Sie hatte eine leicht erotische, anmutige Ausstrahlung und

<sup>23</sup> Zuletzt hat es Albrecht Schönes Studie „Schillers Schädel“ eindrucksvoll erörtert. Vgl. dazu: Schöne, Albrecht: Schillers Schädel. München: Beck, 2002.

<sup>24</sup> Vgl. dazu: Linder, Jutta: Totes und Lebendiges. Zu Goethes Begegnung mit der griechischen Antike in Sizilien. In: Frick, Werner; Golz, Jochen; Zehm, Edith (Hg.): Goethe-Jahrbuch. Weimar: Böhlau, 2003, Bd. 120, S. 87-99.

ließ die Statuen bzw. Bilder der antiken Vasenmalerei lebendig werden. Auch Goethe zeigt sich hingerissen, wenn er schreibt, dass sie erreicht, „daß man zuletzt wirklich meint, man träume“.<sup>25</sup> Die leicht bekleidete Frau erfüllte die kühnsten Männerphantasien: „So viel ist gewiß, der Spaß ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen.“<sup>26</sup>

Auf der anderen Seite ruft ihre plötzliche Erstarrung zu einer Skulptur die Bilder des Todes in Erinnerung. Erotik, Leben und Tod zeigen sich zusammen. Faszination bewirkte sie aber nicht nur mit ihrem schönen Körper, sondern auch damit, dass ihre Darstellungen die fast fließenden Übergänge von Erstarrung zu Bewegung, von einem Gefühl zu einem anderen geschaffen haben. In Goethes Formulierung heißt dies: „Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, knieend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bußfertig, lockend, drohend, ängstlich etc., eins folgt aufs andere und aus dem anderen.“<sup>27</sup> Der Goethe'sche Bericht führt zu Assoziationen mit alten Stummfilmen, in denen sich die Figuren noch ziemlich mechanisch, oftmals pathetisch, theatralisch bewegen. Das ursprüngliche Ziel, den antiken Skulpturen Leben einzuhauchen, wird ins Gegenteil gekehrt, wiederum siegt das Künstliche, das Tote.

Lady Hamiltons Performances wurden in Form von Umrisszeichnungen auch dokumentiert. Die Künstler der Zeit bezeugen mit der Wahl dieser Technik, dass trotz aller Anstrengungen nicht das Lebendige, sondern das Künstliche dominiert. Außerdem wird durch die Umrisse betont, dass Hamiltons Attitüden eher das Bild- bzw. Arabeskenhafte in Erinnerung rufen als eine Frau aus Fleisch und Blut.

## Der Tod

„Et in Arcadia ego“, Guercinos gleichnamiges Gemälde erinnert daran, dass der Tod auch in Arkadien herrscht.<sup>28</sup> Dies musste auch Goethe einsehen. Zu dieser Einsicht zwangen ihn u.a. die missglückten Preisausschreibungen. Seit 1799 versuchte Goethe im Rahmen des Propyläen-Unternehmens die junge Künstlergeneration für seine Griechenbegeisterung, seine auf der Antike basierende Kunstauffassung zu gewinnen. Der Erfolg, eine ernstzunehmende Resonanz zu

<sup>25</sup> Goethe: Italienische Reise, S. 209.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Vgl. Pfothner, Helmut: Der schöne Tod. Über einige Schatten in Goethes Italienbild. In: Ders.: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 113-135.

bekommen, blieb aus. Nur mittelmäßige Talente zeigten sich inspiriert. Die jungen Genies, wie z.B. Runge, wandten sich von dem Programm ab, denn der tote Statuenwald und die daraus abgeleiteten Regeln schreckten sie eher ab, als dass sie sie inspirierten. Geblieben ist eine schöne, ideale Sammlung antiker Kunstwerke in Form von Kunstschriften und Beschreibungen, die zugleich eine ideale Theorie der Kunst und des Künstlers überliefern, sowie die Zeit des Neoklassizismus dokumentieren.

Die von Goethe bzw. bereits von Winckelmann ausgewählten antiken Kunstwerke, Sujets spiegeln trotz jeglichen Strebens nach Mäßigung das ambivalente, melancholische, unvollendete Dasein der Moderne wider: das Umgebensein von Tod, Verzweiflung, Angst, Gewalt und Leidenschaft. Indem sich Goethe um die Erneuerung der zeitgenössischen Kunst nach dem antiken Vorbild bemüht, schafft er mit seiner virtuellen Skulpturensammlung ein präzises Abbild der Moderne und moderner Tendenzen. Dass auch das Klassische den Tod in sich trägt, wurde Goethe vor allem in Sizilien bewusst, wo ihm beim Anblick der antiken Tempel der Versuch der Verdrängung des Todes misslang.