

JAHRBUCH  
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT  
INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS  
HERAUSGEGEBEN VON  
WILFRIED BARNER · CHRISTINE LUBKOLL  
ERNST OSTERKAMP · ULRICH OTT

48. JAHRGANG 2004

F 3417<sup>48</sup>

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

JOHANNES F. LEHMANN

AUF LEBEN UND TOD: GOETHE CONTRA DIDEROTS  
ESSAIS SUR LA PEINTURE

Für Günter Oesterle

Auf dem Höhepunkt klassizistischer Theoriebildung durch Goethe und Schiller übersetzt Goethe 1798 die ersten beiden Abschnitte der Diderotschen *Essais sur la peinture*.<sup>1</sup> Goethe übersetzt nicht nur (mit bestimmten Freiheiten, auf die zurückzukommen sein wird), er kommentiert den Text auch in längeren eingefügten Passagen, und er stellt die Diderotschen Gedanken in eine andere Reihenfolge. Diderots Text ist daher in der Version, die Goethe herstellt, als Diderots Text nicht mehr lesbar. Im Gegensatz zu Goethe und vielen seiner Interpreten möchte ich daher bestreiten, daß ihm das Erscheinen der Diderotschen *Essais* gelegen kam.<sup>2</sup> Goethes Zuwendung zu Diderot ist zutiefst ambivalent: einerseits nimmt er ihn auf, verschafft er ihm ein Publikum, andererseits macht er

<sup>1</sup> Benutzt werden folgende Ausgaben: Denis Diderot, *Essais sur la peinture* [zuerst 1766], in: ders., *Œuvres esthétiques. Textes établis, avec introductions, bibliographies et notes* par Paul Vernière, Paris 1956, S. 665–740 (im folgenden zitiert: OE). Deutsche Übersetzung: Versuch über die Malerei, in: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Berlin 1968, S. 635–737 (im folgenden zitiert: ÄS 1) Die goethesche Übersetzung: Diderots Versuch über die Malerei, übers. u. mit Anm. begleitet, in: Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde, Frankfurt/M.; hier: Bd. 12, Bezüge nach Außen. Übersetzungen II, Bearbeitungen, hrsg. v. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt/M. 1999, S. 423–471 (im folgenden zitiert: KV). Goethe rezipierte den Diderotschen Text, der zusammen mit dem *Salon* von 1765 im Jahr 1795 erschienen war, im August 1796. Vgl. hierzu den kurzen und in der Wertung zwiespältigen Briefwechsel mit Schiller. An die bereits 1796 erwogene kommentierende Übersetzung machte er sich aber erst zwei Jahre später. Diese Übersetzungsarbeit steht in engstem zeitlichen und thematischen Zusammenhang zu anderen theoretischen Bemühungen Goethes (und Schillers) um eine Grundlegung ihrer Ästhetik: Einleitung in die Propyläen. Der Sammler und die Seinigen. Über Laokoon. Vgl. hierzu Roland Mortier, *Diderot in Deutschland. 1750–1850*, Stuttgart 1972, S. 270–280.

<sup>2</sup> So Herbert Dieckmann, *Diderot und Goethe* (zuerst 1932), in: ders., *Diderot und die Aufklärung. Aufsätze zur europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1972, S. 196–218, hier S. 200. Dieckmann verdoppelt im Grunde nur die Selbstaussagen Goethes in seinem der Übersetzung vorangestellten »Geständnis des Übersetzers«. Hier beschreibt Goethe das Erscheinen des Diderotschen Textes als unerwarteten und willkommenen Eintritt eines Freundes, der die stockende eigene Denkarbeit durch dialogischen Austausch wieder in Fluß bringe. Dagegen Karl Maurer, *Entstaltung. Ein beinahe untergegangener Goethescher Begriff*, in: *Leib-Zeichen*, hrsg. v. Rudolf Behrens u. Roland Galle, Würzburg 1993, S. 151–162, hier, S. 158. Er – und dem möchte ich mich anschließen – spricht davon, daß der Diderotsche Text Goethe »eher ungelegen« kam. Er begegne hier seiner eigenen früheren Ästhetikposition und seiner Mitarbeit an Lavaters Physiognomik wieder.

gerade durch diese Übersetzungstätigkeit Diderots Text unlesbar, schafft ihn als auf solche Weise bekannt gemachten gleichsam aus der Welt.<sup>3</sup>

Ich möchte im folgenden erstens die Frage aufwerfen, warum Goethe dies tut, indem ich zunächst Diderots Gedankengang nachzeichne und dann Goethes spezifischen Umgang mit ihm. Zweitens werde ich dann versuchen, diese Frage im Blick auf die zunehmende Bedeutung der Lebenswissenschaften für Anthropologie und Ästhetik seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beantworten.

## I

Diderot spricht in den beiden Kapiteln der *Essais sur la peinture*, die Goethe übersetzt und kommentiert hat,<sup>4</sup> vom Körper als Gegenstand künstlerischer Abbildung. In Frage steht durchweg das Verhältnis von Beobachtung bzw. Beobachtbarkeit von Körpern und der Möglichkeit ihrer Darstellung. Gleich das erste Beispiel macht deutlich, daß es nicht nur um die Beobachtung von Körpern geht, sondern zugleich um die Körperlichkeit der Beobachtung:

»Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. L'accroissement successif de l'orbe n'a plus distendu ses paupières; elles sont rentrées dans la cavité que l'absence de l'organe a creusée; elles se sont rapetissées. Celles d'en haut ont entraîné les sourcil; celles d'en bas ont fait remonter légèrement les joues, la lèvre supérieure s'est ressentie de ce mouvement, et s'est relevée; l'altération a affecté toutes les parties du visage, selon qu'elles étaient plus éloignées ou plus voisines du lieu principal de l'accident. Mais croyez-vous que la difformité se soit renfermée dans l'ovale? croyez-vous que le cou en ait été tout a fait garanti? et les épaules ou la gorge? Oui bien, pour vos yeux et les miens. Mais appelez la nature: présentez-lui ce cou, ces

<sup>3</sup> Bereits 1797 war allerdings eine vollständige Übersetzung von Karl Friedrich Cramer (Versuche über die Malerey von Diderot, Riga 1797) erschienen. Vgl. den Kommentar der Klassikerausgabe von Goethes Werken (wie Anm. 1), S. 1412 u. 1413.

<sup>4</sup> Der Diderotsche Text *Essais sur le peinture* hat sieben Kapitel, von denen Goethe nur die ersten beiden übersetzt und in den Propyläen 1798 und 1799 veröffentlicht: »Mes pensées bizarres sur le dessin« und »Mes petites idées sur la couleur«. Über die möglichen Gründe, warum Goethe das Projekt nicht zu Ende geführt hat, siehe die Einleitung in Bassenge, Diderot (wie Anm. 1) und John Neubauer, Clair-obscur: An imaged dialog between Diderot and Goethe, in: Canadian review of comparative literature 23, 1996, S. 181–187. Neubauer bringt den Abbruch des Projekts mit Goethes gewandelte Einstellung zu den farbigen Schatten in Zusammenhang.

épaules, cette gorge, et la nature dira: Cela c'est le cou, ce sont les épaules, c'est la gorge d'une femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse.«<sup>5</sup>

Diese Passage arbeitet mit zwei Begriffsrelationen: Zum einen geht es um das Verhältnis von Ursache und Wirkung, zum anderen um das von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Die verlorenen Augen in der Jugend sind der Ausgangspunkt für eine am Körper beobachtbare Geschichte, deren Anfang lokalisierbar, rekonstruierbar und damit sichtbar ist (die fehlenden Augen), deren Ende aber sich im Unsichtbaren verliert. Indem Diderot die Augen als Beispiel für die wahr- und unwahrnehmbaren Modifikationen des Körpers wählt, macht er gleichzeitig deutlich, daß auch das Sehen einen Körper hat. Die Wirkungen des einen fehlenden Organs und die Zusammenhänge der Wirkungen und Rückwirkungen sind so komplex, daß sie für sterbliche Augen nur bis zu einer unbestimmten Grenze wahrnehmbar sind. So wie fehlende Augen den sterblichen Körper unendlich modifizieren, so können sterbliche Augen diese unendlichen Modifikationen des Körpers nicht unendlich wahrnehmen. Diderot stellt in der Folge einige Gedankenexperimente an, in denen er die Rolle dieser Grenze im Hinblick auf die Existenz und die Notwendigkeit der Kunst umkreist. Dabei kontrastiert er die sterblichen Augen mit denen einer unsterblichen Natur.

»Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles; mais selon la nature, c'est autre chose. Nous disons d'une statue, qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles; mais selon la nature?«<sup>6</sup>

In der Sphäre menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit richten die Menschen sich Regeln ein, nach denen sie schön und häßlich zurechnen. Diese Regeln ignorieren allerdings die Tatsache, daß »toute forme, belle ou laide,

<sup>5</sup> Essais, OE, S. 665. Zum leichteren Nachvollzug zitiere ich die deutsche Übersetzung der Ausgabe von Bassenge (wie Anm. 1) in der Fußnote. Er bringt – modifiziert und kritisch kommentiert – die goethesche Übersetzung: »Seht diese Frau an, die in ihrer Jugend ihre Augen verloren hat. Das allmähliche Anwachsen der Augenhöhle hat die Lider nicht ausgedehnt, sie sind in die Tiefe zurückgetreten, die durch das fehlende Organ entstanden ist, sie haben sich zusammengezogen. Die oberen haben die Augenbrauen mit fortgerissen, die unteren haben die Wangen ein wenig hinaufgehoben. Die Oberlippe, indem sie dieser Bewegung nachgab, hat sich gleichfalls in die Höhe gezogen; und so sind alle Teile des Gesichts gestört worden, je nachdem sie näher oder weiter von dem Hauptorte des Zufalls entfernt waren. Glaubt ihr aber, daß diese Entstellung (difformité) sich in das Oval eingeschlossen habe? Glaubt ihr, daß der Hals völlig freigeblieben sei? Und die Schultern und die Brust? Ja freilich für eure Augen und für die meinen! Aber ruft die Natur herbei, zeigt ihr diesen Hals, diese Schultern, diese Brust, und sie wird sagen: Dies sind die Glieder, Hals, Schultern und Brust eines Weibes, die ihre Augen in der Jugend verloren hat.« Versuch, ÄS 1, S. 635.

<sup>6</sup> Essais, OE, S. 666/667; Versuch, ÄS 1, S. 636: »Wir sagen von einem Menschen, den wir vorbeigehen sehen, er sei übel gemacht. Ja nach unsern armen Regeln; aber nach der Natur beurteilt wird es anders klingen. Wir sagen von einer Statue, sie habe die schönsten Proportionen. Ja nach unsern armen Regeln, aber was würde die Natur dazu sagen?«

a sa cause; et, de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être.«<sup>7</sup> Und diese Regeln ersetzen dem Künstler zwar die Anstrengungen der Beobachtung, aber, so Diderot, sie reichen an die tatsächliche Komplexität systemischer Zusammenhänge nicht nur nicht heran, sie verstellen sie auch. »La manière«, so beschließt Diderot zusammenfassend den Abschnitt über die Zeichnung, »vient du maître, de l'académie, de l'école, et même de l'antique.«<sup>8</sup>

Künstlerische Darstellungen sind aber, auch wenn man die Anstrengungen der unablässigen Beobachtung auf sich nimmt, notwendig unterkomplex. Man kann sich, so das Beispiel Diderots, die Venus von Medici verschleiern vorstellen, so daß nur die Fußspitze sichtbar bleibt:

»Si, sur l'extrémité de ce pied, la nature, évoquée derechef, se chargeait d'achever la figure, vous seriez peut-être surpris de ne voir naître sous ses crayons que quelque monstre hideux et contrefait. Mais si une chose me surprenait, moi, c'est qu'il en arrivât autrement.«<sup>9</sup>

In diesem Gedankenexperiment erscheint die mediceische Venus nicht als übernatürliches und überzeitliches Ideal, sondern als ein Produkt, das nur deshalb als schön erscheint, weil seine Fehler, sein Verfehlen des systemischen Zusammenhangs, unterhalb der Wahrnehmungsschwelle des Menschen bleiben. »Une figure humaine«, so Diderot, »est un système trop composé, pour que les suites d'une inconséquence insensible dans son principe n'eussent pas jeté la production de l'art la plus parfaite à mille lieues de l'œuvre de Nature.«<sup>10</sup>

Das wiederum ermöglicht ein weiteres Gedankenexperiment, die Frage nämlich, was mit der Kunst wäre, »si les causes et les effets nous étaient évidents«,<sup>11</sup> wenn, so lautet die Formulierung desselben Gedankens in der

<sup>7</sup> Essais, OE, S. 665. Goethe übersetzt: »Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll.« KV, S. 426. Bassenge merkt richtigerweise an, daß es hier statt »soll« eigentlich »muß« heißen muß. Indem Goethe die Diderotsche Natur auf ein normatives Sollen festlegt, versucht er den Abstand zu seiner eigenen Position einer Natur des konsequenten »inneren organischen Zusammenhangs« künstlich zu vergrößern. Dazu weiter unten.

<sup>8</sup> Essais, OE, S. 673; Versuch, ÄS 1, S. 641: »Die Manier kommt vom Meister, von der Akademie, von der Schule, ja sogar von der Antike.«

<sup>9</sup> Essais, OE, S. 667; Versuch, ÄS 1, S. 636: »Übernahme nun die Natur, zu dieser Fußspitze eine Figur auszubilden, so würdet ihr vielleicht mit Verwunderung unter ihrem Griffel ein häßliches und verschobenes Ungeheuer entstehen sehen; mich aber würde wundern, wenn das Gegenteil geschähe.«

<sup>10</sup> Essais, OE, S. 667; Versuch, ÄS 1, S. 636: »Eine menschliche Figur ist ein System, so mannigfaltig zusammengesetzt, daß die Folgen einer in ihren Anfängen unmerklichen Inkonsequenz das vollkommenste Kunstwerk auf tausend Meilen von der Natur wegwerfen müssen.«

<sup>11</sup> Essais, OE, S. 666.

berühmten Einleitung zum *Salon von 1767*, wir »ein mikroskopisches Auge«<sup>12</sup> hätten. Es gäbe dann im eigentlichen Sinne keine Kunst, sondern nur identische Verdoppelungen, bloße Porträts bis in die infinitesimalen Details eines Fingernagels oder Haars. Wir hätten dann, so Diderot mit leicht verächtlichem Ton, »nichts Besseres zu tun, als die Geschöpfe (*êtres*) darzustellen, wie sie sind; je vollkommener die Nachahmung wäre, je gemäßer den Ursachen, desto zufriedener würden wir sein.«<sup>13</sup> Von dieser Fiktion einer totalen Beobachtung und einer totalen Nachahmung blendet Diderot wieder zurück auf die menschliche Sphäre der »ignorance«. Ich zitiere – auch im Hinblick auf Goethes Eingriff – eine längere Passage:

»Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui en ont été les suites, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités.«<sup>14</sup>

Offenbar gibt es zwei Möglichkeiten, im Rahmen menschlich-ingeschränkter Beobachtungsfähigkeit, Kunst zu machen: man kann sich an Regeln und Konventionen binden, die an die Stelle von Beobachtung treten. Oder man kann die »unablässige Beobachtung« so an ihre Grenze treiben, daß die aus ihr entspringenden Nachahmungen selbst jene Grenze der Wahrnehmbarkeit für systemische Zusammenhänge verschieben, indem sie sie immerhin spürbar machen. Kunst ist damit in doppeltem Sinne an die Grenze gebunden, die dem Menschen durch seine Körperlichkeit, durch seine Sterblichkeit gezogen ist: Kunst existiert nur, weil es diese Grenze gibt, und Kunst hat die Funktion, diese Grenze durch Verschiebung zu thematisieren.

Indem die Kunst eine geheime Verbindung, eine notwendige Verkettung zwischen Difformitäten spürbar macht, stellt sie mehr dar, als man sehen kann. Und das, was sie gewissermaßen hypothetisch darstellt, ist eben das, was ihre Existenz bedingt, die biologische Verfaßtheit des Menschen. Jene

<sup>12</sup> Diderot, *Salon von 1767*, ÄS 2, S. 14; *Salon de 1767*, in: ders., *Œuvres complètes*, hrsg. v. J. Assezat, Bd. 11, Paris 1876; Reprint: Nendeln, Liechtenstein 1966, S. 3–382, hier S. 10: »un œil microscopique«.

<sup>13</sup> Versuch, ÄS 1, S. 636; *Essais*, OE, S. 666: »nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits.«

<sup>14</sup> *Essais*, OE, S. 666; Versuch, ÄS 1, S. 636: »Ob wir nun gleich die Wirkungen und Ursachen nicht kennen und aus eben dieser Unwissenheit uns an konventionelle Regeln gebunden haben, so zweifle ich kaum daran, daß ein Künstler, der es wagte, diese Regeln zu vernachlässigen, um sich an eine genaue Nachahmung der Natur zu halten, für seine großen Füße, seine kurzen Beine, seine geschwollenen Knie, seine plumpen und wichtigen Köpfe oft durch jenes Feingefühl (*tact fin*) gerechtfertigt würde, das uns aus einer unablässigen Beobachtung der Phänomene erwächst und uns eine geheime Verbindung, eine notwendige Verkettung zwischen diesen Formabweichungen (*difformités*) spüren läßt.«

systemischen Zusammenhänge, die spürbar werden sollen, zielen nämlich sämtlich darauf ab, daß der Mensch als biologisches Wesen der Zeit und dem Stoffwechsel untersteht. Es sind Alter (also Zeit) und Stand (also die Notwendigkeit spezifischer Tätigkeiten zur Erhaltung des Organismus), die Diderot als Faktoren anführt, die den Menschen notwendig verformen. Alle Menschen, so die Formulierung im gedanklich teilweise parallelen Salon von 1767, sind »Lebenslagen, Funktionen und Bedürfnissen unterworfen, die zur Entstellung der Formen führen.«<sup>15</sup> Immer untersteht der Mensch, so heißt es in den *Essais*, dem »Despotismus der Natur«,<sup>16</sup> das heißt, so wieder im *Salon von 1767*, »der harten Notwendigkeit, sich zu erhalten und sich fortzupflanzen.«<sup>17</sup> Die Notwendigkeiten des Stoffwechsels und der Reproduktion des Organismus bedingen einen Ge- und Verbrauch, ja einen Verschleiß und eine funktionspezifische Abnutzung des Körpers, die sich in sichtbaren und unsichtbaren, immer aber notwendigen und consequenten Difformitäten niederschlägt. Indem Diderot die verschiedenen Tätigkeiten des Menschen, die Stände, zu Gegenständen der Kunst erhebt,<sup>18</sup> projiziert er die soziale Dimension letztlich auf die biologische. Und erst die Negation dieser biologischen Empirie des Organismus ergäbe so etwas wie ein Ideal: »S'il y avait une figure difficile à trouver, ce serait celle d'un homme de vingt-cinq ans, qui serait né subitement du limon de la terre, et qui n'aurait encore rien fait; mais cet homme est une chimère.«<sup>19</sup> Das Ideal wäre nur zu haben im Überspringen oder Ausblenden des Lebens, das heißt der Zeit<sup>20</sup> und des Stoffwechsels. Sich entwickelnde Organismen werden im

<sup>15</sup> Diderot, *Salon 1767*, ÄS 2, S. 16; *Salon de 1767* (wie Anm. 12), S. 12: »comme les plus parfaits qui sortent de son atelier ont été assujettis à des conditions, des fonctions, des besoins qui les ont encore déformés.«

<sup>16</sup> Versuch, ÄS 1, S. 637.

<sup>17</sup> Diderot, *Salon von 1767*, ÄS 2, S. 16.

<sup>18</sup> Denis Diderot, *Unterredungen über den Natürlichen Sohn*, in: *Das Theater des Herrn Diderot*, aus dem Franz. übers. v. Gotthold Ephraim Lessing, Stuttgart 1986, S. 283–402, hier S. 159: »Bedenken Sie, daß täglich neue Stände entstehen.« Man sieht bei der Einführung der Stände als Gegenstände für das Theater, daß auch die Dimension der Zeit eine entscheidende Rolle spielt, da Stände eben keine überzeitlichen, sondern genuin zeitliche und sich permanent verändernde Größen sind. Zur Theaterästhetik Diderots siehe: Johannes F. Lehmann, *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg 2000.

<sup>19</sup> Diderot, *Essais*, CE, S. 668. Diderot, Versuch, ÄS 1, S. 637: »Wenn eine Figur schwer zu erfinden wäre, so müßte es ein Mensch von fünfundzwanzig Jahren sein, der schnell auf einmal aus der Erde entstanden wäre und nichts getan hätte; aber dieser Mensch ist eine Schimäre.« Im *Salon de 1767* (wie Anm. 12; S. 12), schreibt Diderot parallel: »Si ce que je te disais tout à l'heure est vrai, le modèle le plus beau, le plus parfait d'un homme ou d'une femme, serait un homme ou une femme supérieurement propre à toutes les fonctions de la vie, et parvenu à l'âge du plus entier développement, sans en avoir exercé aucune.«

<sup>20</sup> Zur expliziten Einführung der Kategorie der Zeit in das Denken des Lebens bei Diderot vgl. ders., *Gedanken zur Interpretation der Natur*, in: ders., *Über die Natur*, hrsg. u. mit e. Essay v. Jochen Köhler, Frankfurt/M. 1989, S. 7–65, bes. S. 61. Vgl. hierzu auch Ilse Jahn (Hrsg.), *Geschichte der Biologie*, Jena 1985, S. 260f.

Rahmen der Epigenesetheorie über ihre spezifisch selbsterhaltende Stoffwechselfähigkeit definiert und das heißt über eine strukturelle Kopplung mit ihrer Umwelt. »Im gesunden Zustand wirkt die Lebenskraft als Fähigkeit zum Stoffwechsel und zur Assimilation.«<sup>21</sup>

## II

Goethes kommentierende Übersetzung bekämpft Diderots Text auf zwei Ebenen. Zunächst und allererst unterstellt Goethe Diderot eine These, die dieser gar nicht vertritt. Das erreicht Goethe bereits durch das Zerreißen des Textzusammenhangs, den er immer wieder mit langen Reflexionen unterbricht. Dadurch geht das Diderotsche Spiel mit Gedankenexperimenten verloren, denn Goethe nimmt die Sätze Diderots, die in ihrer Aufeinanderfolge ein Hin und Her von Was-wäre-wenn und Das-ist betreiben, als einzelne Aussagen und raubt ihnen damit ihren konjunktivischen Status. Aus der Fiktion des: Was wäre, wenn wir alle Ursachen und Wirkungen überblicken könnten?, macht Goethe implizit einen Forderungssatz: »Sehen wir nun die Worte unseres Autors genau an, so verlangt er eigentlich vom Künstler, daß er für Physiologie und Pathologie arbeiten solle, eine Aufgabe, die das Genie wohl schwerlich übernehmen würde.«<sup>22</sup> Durchweg ignoriert Goethe in seinem Kommentar den Diderotschen Konjunktiv, und nur so kann er ihm unterstellen, er neige dazu, »Natur und Kunst zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren.«<sup>23</sup> Indem Goethe Diderot auf die ästhetische Forderung einer bloßen Naturnachahmung festlegt, reduziert er dessen Argumentation auf die Opposition von exakter Nachahmung auf der einen und manirierter Regelbefolgung auf der anderen Seite. Jene dritte Position, die davon spricht, den Künstler zwar auf eine unablässige (wenn auch nie erschöpfende) Beobachtung der Natur zu verpflichten, ihm aber gleichzeitig das Vermögen zuspricht, durch feinen Takt die nicht wahrnehmbaren Verkettungen der Difformitäten spürbar zu machen, diese dritte Position einer Kunst auf der Grenze, ignoriert Goethe in seinem Kommentar und auch in seiner Übersetzung, indem er den entsprechenden Satz einfach wegläßt.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Jörg Jantzen, Physiologische Theorien, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Ergänzungsband zu Werke Band 5 bis 9. Wissenschaftshistorischer Bericht zu Schellings naturphilosophischen Schriften 1797–1800, hrsg. v. Michael Baumgartner u. a., Stuttgart 1994, S. 375–670, hier S. 437.

<sup>22</sup> Goethe, Diderots Versuch, KV, S. 429.

<sup>23</sup> Ebd., S. 428.

<sup>24</sup> Vgl. das Diderot-Zitat Seite 4 mit Goethes Version: Der ganze Satz von »par ce tact fin« bis »enchaînement nécessaire entre les difformités« fehlt. Daß Goethe, wie Mortier, Diderot (wie Anm. 1), S. 277, behauptet, »an keiner Stelle Verrat am Original« übt, muß daher entschieden bestritten werden.



Gegen die Diderot unterstellte Vermischung von Natur und Kunst stellt Goethe nun ihre radikale Trennung: Ein Kunstwerk sei nicht an der Natur zu messen, sondern nur an sich selbst. Die personifizierte Natur vor der Fußspitze der verschleierte Venus von Medici, die auch Goethe in seinem Kommentar sprechen läßt, sagt: »Doch dieses merke: der Fuß ist von Marmor, er verlangt nicht zu gehen, und so ist der Körper auch, er verlangt nicht zu leben.«<sup>25</sup> Und an anderer Stelle heißt es: »Die Natur organisiert ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein totes, aber bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares.«<sup>26</sup> Im Rahmen dieser Entgegensetzung kann Goethe dann Diderot überall da angreifen, wo er die Kunstregeln zu wenig achtet und statt dessen den Schüler »ohne Kunstanleitung zur Natur hinstößt«,<sup>27</sup> wo er die Schule als Quelle der Manier und die Antike als Behinderung für Genies bezeichnet; und er kann ihm überall da zustimmen, wo er als Streiter gegen allzu pedantische Akademien als abgeschiedener Revolutionär erscheint, dessen einstiger Schlachtruf gegen das Manirierte nun aber den Fortgang der Kunst nicht mehr befördere, sondern im Gegenteil behindere.<sup>28</sup>

Wenn aber stimmt, was der Übersetzer in einem »Geständnis« seiner Übersetzung voranschickt, daß nämlich »diese kleine Schrift mehr einen historischen Ausleger verlangt, als einen Gegner auffordert«,<sup>29</sup> dann fragt sich doch, warum Goethe den Text dennoch als Gegner behandelt und ihn auf diese Weise unlesbar macht. Was macht diese Schrift für Goethe so interessant und so gefährlich, daß er sie bekämpft, indem er sie zugleich reduziert? Diese Frage führt – auf einem kleinen Umweg – zur zweiten und tieferen Ebene, auf der Goethe gegen Diderot vorgeht.

<sup>25</sup> Goethe, Diderots Versuch, KV, S. 433.

<sup>26</sup> Ebd., S. 428.

<sup>27</sup> Ebd., S. 443.

<sup>28</sup> Vgl. »Geständnis des Übersetzers«, ebd., S. 425: Goethe stellt zunächst fest, daß Diderots »Gesinnungen [...] in der neuern Zeit als theoretische Grundmaximen fortspuken« und fährt dann fort: »ich habe nicht mehr mit dem abgeschiednen Diderot, nicht mit seiner, in gewissem Sinne, schon veralteten Schrift, sondern mit denen zu tun, die jene Revolution, die er hauptsächlich mit bewirken half, an ihrem wahren Fortgange hindern... .«

<sup>29</sup> Goethe, Diderots Versuch, KV, S. 425.

## III

Man muß die Frage nach Goethes zwiespältigem Umgang mit Diderots Text überhaupt erst einmal in aller Radikalität stellen. In der bisherigen Forschung ist der Eingriff Goethes in den Text eher heruntergespielt worden,<sup>30</sup> ist der tiefe Dissens, der ihm zugrunde liegt, eher überspielt oder nicht ausreichend herausgearbeitet worden.<sup>31</sup> Günter Oesterle beispielsweise spricht zwar im Hinblick auf den Kampf gegen das Manirierte und Pedantische zurecht von einer »Komplizenschaft zwischen Diderot und Goethe«,<sup>32</sup> übergeht dabei aber, wie Olaf Hildebrand zurecht einwendet, »die gravierenden Differenzen hinsichtlich des ›Idealen‹ in der Kunst, wie sie sich in Goethes Kommentar zu den *Essais sur la peinture* manifestieren.«<sup>33</sup> Hildebrand selbst unternimmt dann gegenüber solchen Harmonisierungen den Versuch, die Gründe für Goethes ambivalenten Umgang mit Diderot zu erklären, indem er Goethes Haltung auf dessen biographische Situation von 1798 (bzw. bezüglich der Übersetzung und Kommentierung des *Neveu de Rameau* von 1805) bezieht.

Ich möchte dieser biographisch-hermeneutischen eine diskursgeschichtliche Lektüre gegenüberstellen und versuchen, Goethes spezifische Übersetzung des Diderotschen Textes auf die zunehmend biologischen Prämissen des Diskurses über kulturelle Leistung (Erkenntnis, Sprache, geistige und künstlerische Produktivität) zu beziehen, um so zugleich den Punkt freilegen zu können, der die für Goethe gefährliche Nähe zu Diderot

<sup>30</sup> So Dieckmann, Diderot (wie Anm. 2), S. 200f. Zwar entgeht auch Dieckmann nicht, daß Goethe Diderot »zuweilen willentlich« mißversteht und dessen Gedanken »zu entschieden und zu lehrhaft« nimmt, sein Gesamturteil, dem hier entschieden widersprochen werden soll, lautet aber davon unbeeindruckt: »Die Art der Ergänzung, Berichtigung und Deutung ist zum größten Teile vorbildlich.« Jenseits der Übersetzung der *Essais* kommt Dieckmann allerdings zu ansatzweise treffenden Differenzierungen zwischen Goethe und Diderot, da er beider Bezug auf den Begriff des Lebens und die Naturwissenschaften einbezieht. Dazu weiter unten.

<sup>31</sup> So Erhard John, Goethes Bemerkungen zu Diderots ›Versuch über die Malerei‹, in: Weimarer Beiträge. Kolloquium über Probleme der Goetheforschung, 31.10.–4.11.1960 in Weimar, S. 1029–1039, hier S. 1038 über Goethes Haltung zu Diderot: »Diderots Grundposition wird deshalb interessanterweise in keiner Hinsicht kritisiert.« Umgekehrt und treffend urteilt der Kunsthistoriker: »Diderots Kapitel zur Zeichnung dagegen wird von Goethe über weite Strecken in Grund und Boden verdammt« (Werner Busch, Die ›große, simple Linie‹ und die ›allgemeine Harmonie‹. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturauffassung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise, in: Goethe-Jahrbuch 105, 1988, S. 138–164, hier S. 138).

<sup>32</sup> Günter Oesterle, Camouflage und Zynismus: ›Rameaus Neffe‹ als deutsch-französischer Schlüsseltext, in: Volk – Nation – Europa. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe, hrsg. v. Alexander Bormann, Würzburg 1998. S. 117–135, hier S. 120.

<sup>33</sup> Olaf Hildebrand, Im ›Irregarten‹ der Paradoxien. Goethe, Diderot und Le Neveu de Rameau, in: Goethe-Jahrbuch 118, 2001, S. 91–107, S. 95, FN 17. Ich möchte an dieser Stelle Olaf Hildebrand für den kollegialen Austausch über Diderot und besonders Günter Oesterle für seine unermüdliche, friedfertige Streitlust und seine streitbare Friedfertigkeit sehr herzlich danken.

bezeichnet. Dieser Punkt, so meine These, ist das unter biologischem Paradigma verschobene Verhältnis der Begriffe Leben und Tod.

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts werden ständische Differenzierungen zunehmend überlagert von biologischen: Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen ebenso wie die produktiven Vermögen des Menschen werden bezogen auf den Körper und sein Leben. So fundiert Rousseau die Denk- und Urteilskraft des Menschen nicht mehr in der Erziehung bzw. der Gelehrsamkeit, sondern in der Körperkraft. Rousseau deduziert die Denkkraft aus einem Kraftgefälle zwischen System und Umwelt. Der Organismus steht in und gegen die Natur mit der Notwendigkeit, sich zu erhalten. Die Basis dafür ist sein Körper. Erst wenn diese Erhaltung gesichert ist, kann sich aus der übrig bleibenden Kraft die Denkfähigkeit entwickeln. »Die Denkfähigkeit entwickelt sich erst mit dem Überschuß an Kraft, die er zu seiner Erhaltung nicht mehr braucht und die er daher zu anderen Zwecken verwenden kann.«<sup>34</sup> Daraus folgt der Ratschlag an die Erzieher, der alles Bisherige auf den Kopf stellt: »Übt ständig seinen Körper, macht ihn stark und gesund, um ihn weise und vernünftig zu machen.«<sup>35</sup> Helvétius macht etwa zeitgleich die kreativen Leistungen des Genies abhängig von den Energien der Leidenschaften, die wiederum körperlich fundiert sind. Nicht nur die natürlichen, sondern auch die gesellschaftlich bedingten Leidenschaften<sup>36</sup> sind »nur eine Entwicklung des physischen Empfindungsvermögens.«<sup>37</sup> Der Körper spielt in Bezug auf das Erkenntnis- bzw. geistige Kreativitätspotential allerdings eine andere Rolle als bei Rousseau. Helvétius fragt in seinem epochemachenden Werk *Vom Geist*, welche Rolle der Körperbau (und das Temperament) für die Fähigkeit, »sich zu den höchsten Ideen zu erheben« spielt, und kommt über die Behauptung, »daß jeder

<sup>34</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung*, vollst. Ausg. in neuer deutscher Fassung bes. v. Ludwig Schmidts, 10. Aufl., Paderborn u. a. 1991, S. 102.

<sup>35</sup> Ebd. Modell ist der Wilde: »Je mehr er [der Wilde, J. L.] also seinen Körper bewegt, desto schärfer wird sein Geist«, S. 103. Entsprechend empfiehlt Rousseau seinen Erziehern die »Leibesübung« (S. 110) als Methode für ihre Zöglinge, denn: »Die wahre Vernunft entwickelt sich also nicht unabhängig vom Körper, sondern im Gegenteil, die gute körperliche Verfassung macht alle geistigen Akte leicht und sicher.« Ebd., S. 111. Rousseau nennt als Ahnherren einer Pädagogik vom Körper her Montaigne (*Essais über Erziehung*) und John Locke (*Gedanken über die Erziehung*), auf praktischem Gebiet ist es bekanntlich Johann Bernhard Basedow, der von Rousseau inspiriert, in der 1774 von ihm gegründeten Erziehungsanstalt in Dessau gymnastische Übungen als Unterrichtsfach einführt. Noch vor Rousseau entwickelt ähnliche Gedanken (und ebenfalls basierend auf John Locke) der Hallenser Medizinprofessor Johann Gottlieb Krüger in seiner Schrift: *Gedanken von der Erziehung der Kinder*, Halle und Helmstädt 1752. Vgl. dazu J. Hufert, *Bewegungsdiätetik – Ein Paradigma auf der Grundlage von Krüger, Feuchtersleben und Zbarsky*, Hamburg 1987.

<sup>36</sup> Vgl. zu dieser Unterscheidung Claude-Adrien Helvétius, *Vom Geist*, aus dem Franz. übers. v. Theodor Lücke, Berlin, Weimar 1973, S. 298f.

<sup>37</sup> Ebd., S. 301.

Mensch das physische Vermögen besitzt, den Beweis jeder mathematischen Wahrheit zu verfolgen«,<sup>38</sup> zu dem Ergebnis: »Darum ist die Ungleichheit an Geist, die durch den unterschiedlichen Körperbau der Menschen verursacht wird, verschwindend gering.«<sup>39</sup> Nicht Körperertüchtigung bringt daher Genies hervor,<sup>40</sup> sondern es sind die physisch bedingten Leidenschaften, die jene Aufmerksamkeitsenergie erzeugen, die man braucht, um zu entdecken und zu erfinden: »Die Stärke unserer Aufmerksamkeit entspricht also der Stärke unserer Leidenschaften.«<sup>41</sup> Sie sind daher der »produktive Keim des Geistes«.<sup>42</sup> Ob aber Geiz, Ehrgeiz oder Stolz, immer basieren diese Leidenschaften auf einem physischen Substrat: »Alles im Menschen ist physische Empfindung.«<sup>43</sup> Von der spezifischen Modifikation dieser physischen Empfindung hängen die individuellen Unterschiede der Menschen ab, sie sind eine Folge des Zufalls bzw. der Erziehung.<sup>44</sup> Die These »Erziehung vermag alles«<sup>45</sup> begründet Helvétius dann mit Beispielen, aus denen hervorgeht, daß er den Begriff Erziehung synonym mit Lage (condition) oder Lebensbedingung verwendet.<sup>46</sup> Die spezifisch energetisch-ökonomische Individualität von Systemen mit gleicher physischer Grundausstattung erklärt sich aus der jeweiligen und immer individuellen System-Umweltkopplung. »Der Geist und die Begabung der Menschen sind niemals etwas anderes als das Ergebnis ihrer Wünsche und ihrer besonderen Lage.«<sup>47</sup>

Für Herder ist das gesamte geistige Vermögen ebenfalls körperlich bedingt: »Jeder erkennt nur nach seiner Empfindung. Er stellt sich das

<sup>38</sup> Ebd., S. 271.

<sup>39</sup> Ebd. Vgl. auch ders., Vom Menschen, von seinen geistigen Fähigkeiten und von seiner Erziehung, hrsg. übers. u. mit e. Einl. v. Günther Mensching, Frankfurt/M. 1972, S. 85, die Überschrift zum zweiten Abschnitt: »Alle Menschen von allgemein guter Konstitution haben gleiche geistige Anlagen.«

<sup>40</sup> Zur Auseinandersetzung Helvétius' mit Rousseau siehe ebd., S. 264–287. Helvétius empfiehlt zwar auch eine körperliche Erziehung, aber ohne sie als Mittel für die Stärkung der geistigen Fähigkeiten anzusehen. Vgl. ebd., S. 451 u. 452.

<sup>41</sup> Helvétius, Geist (wie Anm. 35), S. 281.

<sup>42</sup> Ebd., S. 285.

<sup>43</sup> Helvétius, Menschen (wie Anm. 39), S. 87.

<sup>44</sup> Ebd., S. 189: »Begrift man Geist und Genie weniger als Wirkung der Konstitution, sondern mehr als eine des Zufalls, dann kann man sicher durch die Beobachtung der Mittel, derer der Zufall sich bedient, um große Menschen zu bilden, einen Erziehungsplan entwerfen.«

<sup>45</sup> Ebd., S. 446.

<sup>46</sup> Ähnlich auch der Erziehungsbegriff von Jakob Friedrich Abel, Rede über das Genie. Werden große Geister geboren oder erzogen und welches sind die Merkmale derselbigen? Neudr. der Rede Abels vom 14. Dezember 1776 in der herzoglichen Militär-Akademie zu Stuttgart, mit e. Nachw. hrsg. v. Walter Müller-Seidel, Marbach 1957, S. 11 u. 12: Hier spricht Abel von der »Erziehung, unter der wir aber nicht bloß Unterricht, Beispiel und dergleichen, sondern alles was die Seele verändert, besonders äußerliche Umstände und Leidenschaften, befassen.«

<sup>47</sup> Ebd., S. 448.

Weltall nur nach den Formeln vor, die ihm sein Körper zubrachte. Er empfindet nur im beständigen Horizont seines Körpers.«<sup>48</sup> Auch Herder denkt Individualität – »der tiefste Grund der Empfindungen ist allemal individuell« – von den Bedingungen her, denen der Mensch mit seinem physischen Empfindungsvermögen unterworfen ist: »Welchen Bildern ein Mensch begegnet? Welche Erziehungsweise er genossen? Wie sich die Bilder bei ihm gemischt? Wie lang' er jedem Bilde, jeder Leidenschaft nachgegangen? – alles muß Spuren hinterlassen, wie das Wasser in einer Steinbildenden Höhle.«<sup>49</sup> Helvétius und Herder fragen beide nach den Unterschieden der geistigen Fähigkeiten des Menschen, also nach den Gründen der Individualität, und stoßen beide – mit der Prämisse von System-Umwelt-Kopplungen – auf den Körper als grundlegende Basis<sup>50</sup> eines dann auch geistigen Stoffwechsels mit der Umwelt.<sup>51</sup> Das System-Umwelt-Verhältnis funktioniert bei Herder gleichwohl wesentlich komplexer als bei Helvétius: Bei Helvétius geht es um einseitige Beeinflussung von Bedingungen auf die ihnen unterstehenden Systeme. Da geht es, so Herders polemische Formulierung, darum, »daß wir alle als gleiche Plattköpfe auf der Welt erscheinen« und es dann nur darauf ankommt, »welchen Fraß wir, Genie zu werden, erwischen.«<sup>52</sup> Bei Herder dagegen geht es auf dem Boden der Epigenesetheorie um *Organismen*,<sup>53</sup> die ihrerseits auch selbst ihre Umwelt selektieren können: »Wir leben immer in einer Welt, die wir uns selbst bilden.«<sup>54</sup> So ist auch für Herder das organische Leben – in

<sup>48</sup> Johann Gottfried Herder, Vom Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele 1774. 1775. 1778, in: ders., Werke, hrsg. v. Wolfgang Pross, Bd. II: Herder und die Anthropologie der Aufklärung, Darmstadt 1987, S. 543–723, hier S. 564.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Herder, S. 674: »Oft liegen unter dem Zwergfell Ursachen, die wir sehr unrichtig und mühsam im Kopf suchen.« Selbst in der ästhetischen Empfindung wirken im Grunde »noch jene Gesetze und Phänomene, die wir bei jeder Reizesfiber bemerkten«, S. 680.

<sup>51</sup> In der zweiten Fassung von 1775 arbeitet Herder seine Gedanken um, indem er ihnen den Begriff des Reizes zufügt (siehe ebd., S. 590ff.) Mit dem von Albrecht von Haller entlehnten Begriff des Reizes kann Herder physiologischen und geistigen Stoffwechsel überblenden: »Reiz ist die Triebfeder unsres Daseins, und sie muß es auch bei dem edelsten Erkennen bleiben.« Ebd., S. 693. Vgl. hierzu auch Natalie Binczek, Im Abgrund des Reizes. Zu Herders Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele (1778), in: Maximilian Bergengruen, Johannes F. Lehmann, Hubert Thüring (Hrsg.), Sexualität, Recht, Leben. Zur Entstehung eines Dispositivs um 1800 (erscheint bei Fink, München 2004).

<sup>52</sup> Ebd., S. 711.

<sup>53</sup> Vgl. zur Epigenesis instruktiv: Helmut Müller-Siebers, Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts, Paderborn u. a. 1993, S. 17–54.

<sup>54</sup> Herder, Erkennen und Empfinden (wie Anm. 48), S. 566.

Analogie zu Blumenbachs Theorie des Bildungstriebes<sup>55</sup> – eine körperlich fundierte, ins Seelisch-Geistige ausgreifende *Energie des Stoffwechsels*.<sup>56</sup>

Derlei auf den Körper, seine physischen Empfindungen und seine Energie bezogene Beschreibungskategorien bedingen biologische Codierungsoppositionen wie jung – alt, stark – schwach, gesund – krank bzw. normal – pathologisch, die sich alle lesen lassen als Variationen der einen regierenden Grundopposition: lebendig – tot. Lebendig sein heißt nun vorrangig, über jene Energien verfügen, die ein Organismus braucht, um sich im Austausch mit der Umwelt zu erhalten. Die andere regierende Grundopposition unter Prämissen biologischer Codierung ist: männlich–weiblich.<sup>57</sup> Seit Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt man den Geschlechtsunterschied vom Sichtbaren ins Unsichtbare hinein zu totalisieren. Einen Anfang macht wiederum Rousseau im *Emil*: »Mit Hilfe der vergleichenden Anatomie, aber schon bei bloßer Betrachtung findet man [zwischen Mann und Frau, J. L.] allgemeine Unterschiede, die nichts mit dem Geschlecht zu tun zu haben scheinen. Trotzdem hängen sie damit zusammen, aber in Verbindungen, die wir nicht wahrnehmen können.«<sup>58</sup> Damit wird der Geschlechtsunterschied einerseits totalisiert und andererseits verrätselt. Den Geschlechtsunterschied über die Geschlechtsorgane hinaus bis in den Knochenbau,<sup>59</sup> ins Gehirn und – in einer Hormontheorie *avant la lettre* – bis ins Drüsen-system, und von hier aus ins Moralische auszudehnen,<sup>60</sup> ist die Arbeit der dann folgenden Jahrzehnte.<sup>61</sup>

<sup>55</sup> Vgl. Johann Friedrich Blumenbach, *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*, Göttingen 1781. Herder polemisiert – wie auch Diderot – heftig gegen die Präformationshypothese und denkt die Entwicklung als Bildung (= Stoffwechselprozeß) aus Keimen.

<sup>56</sup> Entsprechend schlägt Herder vor, die seelischen Vermögen nicht mehr in einzelne Funktionselemente zu gliedern, sondern nach »Innigkeit und Ausbreitung«, also als Energie zu fassen. (Vom Erkennen und Empfinden [wie Anm. 48], S. 571.)

<sup>57</sup> Beide Oppositionen grundlegend für J. Ith, *Versuch einer Anthropologie oder Philosophie nach seinen körperlichen Anlagen*, Erster Theil, Bern 1794.

<sup>58</sup> Rousseau, *Emil* (wie Anm. 34), S. 385.

<sup>59</sup> Vgl. Jakob Fidelis Ackermann, *Über die körperliche Verschiedenheit des Mannes vom Weibe außer den Geschlechtstheilen*, übers. nebst e. Vorr. u. einigen Bem. v. Joseph Wenzel, Mainz 1788.

<sup>60</sup> Paradigmatisch Jean George Pierre Cabanis, *Über die Verbindung des Physischen und Moralischen in dem Menschen*, aus dem Franz. übers. u. mit e. Abhandlung über die Grenzen der Physiologie und der Anthropologie vers. v. Ludwig Heinrich Jakob, 1. Bd., Halle u. Leipzig 1804 (zuerst Paris 1802). Siehe bes. die 5. Abt., S. 290–376. Wichtig auch Wilhelm von Humboldt, *Über den Geschlechtsunterschied*, in: ders., *Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. Andreas Flitner u. Klaus Geil, Bd. 1: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Stuttgart 1960, S. 268–295. Vgl. hierzu: Christina Dongowski, *Die zwei Körper des Menschen. Wilhelm von Humboldts Versuch, den Sinn der Fortpflanzung zu denken*, in: *Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800*, hrsg. v. Maximilian Bergengruen, Roland Borgards u. Johannes F. Lehmann, Würzburg 2001, S. 159–181.

<sup>61</sup> Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850*, Frankfurt/M. u. New York 1991. Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt/M. 2001, S. 89–94. Vgl. auch Helmut Müller-Sievers, *Epigenesis* (wie Anm. 53), S. 18 ff.

Angesichts dieser hier sehr zugespitzt dargestellten Sachlage läßt sich sagen, daß die Diskurse über den Menschen als Kulturwesen seit Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend biologischen Kategorien folgen: Was der Mensch tut, was er spricht, was er denkt und was er schafft, hängt nun nicht mehr (oder wenigstens nicht mehr allein und entscheidend) ab von seiner Herkunft, seinem Stand, seiner Erziehung oder seinem Wissen, sondern davon, ob er jung oder alt, normal oder pathologisch, lebendig oder tot, Mann oder Frau ist. Was den Menschen begrenzt und zugleich konstituiert, ist sein sterblicher und geschlechtlicher Körper.

Die biologischen Codierungen beziehen sich auf den Körper als Basis eines Organismus, der sich in und gegen eine Umwelt erhält und reproduziert. Und das kann er entweder besser oder schlechter. Mit mehr oder weniger Energie. Und so kommt es zum Paradox, daß die biologischen Codierungen einerseits binär funktionieren, im Sinne exklusiver Oppositionen (man ist entweder Mann oder Frau, entweder lebendig oder tot) und andererseits zugleich skalierend verwendet werden. So ist man zwar entweder lebendig oder tot, aber diese Unterscheidung taucht nun auf der Seite des Lebens wieder auf, indem man graduell angeben kann, wie lebendig ein Lebewesen ist, wie nah bzw. wie entfernt vom Tod. Die Hierarchie der Lebewesen ist etwa für Joachim Dietrich Brandis eine Frage geringerer bzw. stärkerer Lebenskraft, eines schwächeren oder stärkeren Stoffwechsels.<sup>62</sup> Leben und Tod, aber auch Mann und Frau, werden gleichzeitig als einander ausschließende Terme und als ineinander übergehende Grenzwerte benutzt.<sup>63</sup>

So kommt es zum weiteren Paradox, daß unter Bedingungen biologischer Codierung die Binarität der Terme Leben–Tod und Mann–Frau einerseits verschärft wird. Im biologisch-chemischen Fokus und unter Absehung von der unsterblichen Seele wird der Gegensatz zwischen einem lebendem und einem verwesenden Organismus schicksalhaft. Und wenn der Geschlechtsunterschied nun den gesamten Körper und die geistig-seelischen Vermögen des Menschen umgreift, gilt auch hier: Anatomie ist Schicksal. Gleichzeitig wird aber die Exklusivität der Terme in Frage ge-

<sup>62</sup> Joachim Dietrich Brandis, *Von der Lebenskraft*. Hannover 1795, S. 95: Hier spricht Brandis von Amphibien, die gewissermaßen am Schwundpunkt des Lebens angesiedelt sind, und »jahrelang scheinotd liegen« können, mit gerade »so viel Lebenskraft, daß Gährung und Fäulnis die erste Grundlage seines organischen Baues nicht zerstören können.«

<sup>63</sup> Dasselbe gilt für die Opposition gesund–krank bei dem schottischen Arzt John Brown und seinen Nachfolgern bis Schelling und Novalis.

stellt, indem biologisch nun als rätselhaft erscheint, was eigentlich das Leben vom Tod unterscheidet.<sup>64</sup> In all den Diskursen um Bildungstrieb und Lebenskraft des Organismus tritt diese Frage ins Zentrum: »Kein organischer Körper gährt also oder fault, so lange er lebt, gährt aber gewiß, sobald er tot ist.«<sup>65</sup> Die Frage, was es letztlich ist, was Leben und Tod unterscheidet, wird beantwortet mit einem Begriff des Lebens, der den Tod in sich aufnimmt: Xavier Bichat definiert das Leben »als die Gesamtheit aller derjenigen Funktionen, die dem Tod Widerstand leisten.«<sup>66</sup> An die Stelle exklusiver Oppositionen treten damit Erklärungen, die mit Grenzwerten und Skalierungen arbeiten, mit Kraft-, Widerstands- und Energiebegriffen, die einem Mehr und Weniger unterworfen sind.

Daraus wiederum resultiert eine letzte Paradoxie, auf die ich aufmerksam machen möchte. Die binären Terme des biologischen Codes sind bzw. geben sich einerseits deskriptiv. Der Körper ist, wie er ist, tot oder lebendig, männlich oder weiblich. Andererseits sind diese Kategorien, gerade weil sie zugleich als Energiebegriffe skalierend funktionieren, auch immer normativ: Man ist nicht nur Mann, Mann soll es auch sein.<sup>67</sup> Man lebt nicht nur, man soll auch leben. Man ist nicht nur entweder jung oder alt, sondern man kann schon – gewissermaßen naturwidrig – als Junger alt sein,<sup>68</sup> man ist nicht nur entweder Mann oder Frau, sondern man kann als Mann weiblich sein<sup>69</sup> und man ist nicht nur lebendig oder tot, sondern kann als Lebender im Grunde schon tot sein.<sup>70</sup>

<sup>64</sup> Siehe die klassische Untersuchung von Xavier Bichat: *Physiologische Untersuchung über den Tod*. (frz. zuerst 1800). Ins Deutsche übersetzt und eingeleitet von Rudolf Boehm, Leipzig 1912, Siehe dazu auch Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt/M. 1988. Und: Roland Borgards, *Leben und Tod. Kleists Zweikampf*, in: *Sexualität, Recht, Leben* (wie Anm. 51).

<sup>65</sup> Brandis, *Lebenskraft* (wie Anm. 62), S. 18/19.

<sup>66</sup> Bichat, *Untersuchungen* (wie Anm. 64), S. XVI.

<sup>67</sup> Wilhelm von Humboldt, *Geschlechtsunterschied* (wie Anm. 60), S. 271, etwa formuliert: »Schon in dem bloß körperlichen Theil seines Wesens findet er mit unverkennbarer Schrift dasjenige ausgedrückt, was er in seinem moralischen zum Daseyn zu bringen streben soll.«

<sup>68</sup> Vgl. zum Beispiel den Beginn von Herders *Journal meiner Reise*, wo der junge Herder seinem Dasein als »ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei« ein Leben »mit der edlen feurigen Neubegierde eines Jünglings« gegenüberstellt: »Sachenvoll, nicht Wortgelehrt, Munter, lebend, wie ein Jüngling!« Johann Gottfried Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Katharina Mommsen, Stuttgart 1976, S. 9/10.

<sup>69</sup> Ernst Platner, *Anthropologie für Aerzte und Weltweise*, 1. Tl., mit e. Nachw. v. Alexander Košenina, Hildesheim, Zürich, New York 2000 (= ND Leipzig 1772). Im § 832 konzidiert Platner »weiblichen Männern« weder für körperliche noch für geistige Leistungen geeignet zu sein.

<sup>70</sup> Herder beispielsweise zieht staatliche Unordnung einer leblosen Maschine mit dem Argument vor: »immer besser, als lebend tot sein und modern.« Zit. n. Barbara Stolberg-Rilinger, *Der Staat als Maschine. Zur politischen Metaphorik des absoluten Fürstenstaates*, Berlin 1986, S. 211.



## IV

Die biologischen Codierungen und ihre Paradoxien prägen seit Mitte des 18. Jahrhunderts auch zunehmend die ästhetische Theorie. Die Verflechtungen zwischen Biologie und Ästhetik, zwischen Organismusdenken und Kunstautonomie, zwischen Lebensbegriff und Schönheitsideal sind so eng, daß man mit Fug – und hier nehme ich eine Idee von Heinrich Bosse auf – in Analogie zu Foucaults Biopolitik von einer *Bioästhetik* sprechen kann. Ihr Fundament ist der menschliche Körper als Basis eines Organismus, der in und gegen die Umwelt lebt und überlebt. Als solche changiert die Bioästhetik zwischen Modellen naturwissenschaftlicher Deskription und normativer bzw. normalisierender Präskription, bzw. hat sie Anteil an den Paradoxien und Dopplungen biologischer Codierungen. Die Komplexität dieser Verflechtungen zwischen Biologie und Ästhetik kann natürlich hier nicht annähernd erfaßt bzw. dargestellt werden, ich will aber doch im Hinblick auf Goethes Umgang mit dem Diderotschen Text einen Aspekt herausgreifen, der m. E. im Zentrum der eigentlichen Debatte zwischen den beiden steht und zugleich einen zentralen Problempunkt der Bioästhetik darstellt. Und das ist die Frage nach der Möglichkeit und der Begründung eines überzeitlichen Ideals angesichts der Beschränkungen sterblicher Körper. Bei dieser Frage spielt das Verhältnis der Begriffe Leben und Tod eine entscheidende Rolle.

Diderots textuelles Verfahren zielt darauf ab, die Kunst und ihre Begriffe von Schönheit immer rückzubinden an den zeitlichen und sterblichen Körper und dessen Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit. Für »ein sterbliches Auge« (so eine Formulierung vom Bioästhetiker Karl Philipp Moritz)<sup>71</sup> mag die Venus vom Medici ein in sich stimmiges und organisches Ganzes sein, aber was würde die Natur sagen? Für sterbliche Körper, das heißt für Organismen, die leben, die ständig qua Selbstreproduktion und Fortpflanzung sich gegen die Umwelt erhalten, gibt es keine Möglichkeit außerhalb zu stehen. Es gibt kein Jenseits des Lebens, und die Operationen des Lebens hinterlassen notwendig Spuren, prägen und (ver)formen unhintergebar diese Körper. Das Ideal wäre demnach jene Fiktion eines 25-jährigen Mannes, der für alle Lebensfunktionen bestens geeignet wäre, aber noch keine Spur ihres Gebrauchs trüge. Indem Diderot die Existenz eines Ideals bestreitet und es als Chimäre bezeichnet, zeigt er doch gleichzeitig den Weg, wie man es konstruieren kann. Und zwar auf dem Weg der *Negation vom Empirischen* des Lebens. Das Ideal müßte der lebensfähige Organismus sein, der noch nicht gelebt hat. Entsprechend sind es gerade die Difformitäten und Verformungen dieses Organismus durch das Leben, die man, wie es im Salon von 1767 heißt, genau und sorgfältig

<sup>71</sup> Karl Philipp Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen, in: ders., Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 2: Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1997, S. 958–991, hier S. 970.

beobachten und allererst wahrnehmen (Diderot sagt: »empfinden«)<sup>72</sup> können muß, um sie »auszutilgen«.<sup>73</sup>

Im Grunde ist Goethe von dieser Perspektive auf das Ideal nicht weit entfernt. Aber: »Unterschiedlich ist der Weg, auf dem Goethe und Diderot zu Ideal bzw. Prototyp kommen wollen.«<sup>74</sup> Zunächst stimmt Goethe Diderot darin zu, daß »die Konsequenz der organisierenden Natur, im gesunden Zustande sowohl als im kranken, über alle unsere Begriffe geht«<sup>75</sup> und liest in das Beispiel der Frau, die in der Jugend ihre Augen verloren hat, richtigerweise Blumenbachs Konzept des Bildungstrieb ein, nämlich die »Lebenswirkung der organischen Natur, die sich in allen Störungsfällen, obgleich kümmerlich genug, in ein gewisses Gleichgewicht zu setzen weiß.«<sup>76</sup> Auch Goethe kennt die Abnutzung des Körpers durch die Operationen des Lebens: »Die Begattung und Fortpflanzung kostet dem Schmetterling das Leben, dem Menschen die Schönheit.«<sup>77</sup>

Für die Kunst allerdings hält Goethe an einem Ideal fest, das zwar nicht in der Wirklichkeit, »im Gemeinen«<sup>78</sup> sichtbar ist, aber das doch in der Natur liegt. Dieses Ideal offenbart sich allerdings nicht dem Naturforscher, dem Anatomen oder Pathologen, der »die Oberfläche durchdringen, die Schönheit zerstören, das Notwendige kennen lernen«<sup>79</sup> muß, sondern einzig dem Genie, dem bildenden Künstler. Und dieser Künstler findet kraft seines Genies dann auch aus sich heraus die Kunstregeln, die für Goethe nicht Willkür und Konvention, sondern »das innere Gesetz der Kunst«<sup>80</sup> sind:

»Sie [die Künstler, J. L.] konvenieren nicht über dies und jenes, das aber anders sein könnte, sie reden nicht mit einander ab, etwas Ungeschicktes für das Rechte gelten zu lassen, sondern sie bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die eben so wahr in der Natur des bildenden Genius liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig tätig bewahrt.«<sup>81</sup>

In der höchsten Kunst geht es daher – am Leitfaden dieser Natur- und Kunstgesetze – um »das Wesen der Dinge«.<sup>82</sup> Goethe formuliert entsprechend das Auffinden des Ideals nicht als Negations- oder Konstruktions-

<sup>72</sup> Salon 1767, ÄS 2, S. 16.

<sup>73</sup> Ebd., S. 17.

<sup>74</sup> Busch, Linie (wie Anm. 31), S. 138/139.

<sup>75</sup> Goethe, Diderots Versuch, KV, S. 427.

<sup>76</sup> Ebd., S. 431.

<sup>77</sup> Goethe, Diderots Versuch, KV, S. 437.

<sup>78</sup> Goethe, Der Sammler und die Seinigen, in: ders., Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12: Schriften zur Kunst. Maximen und Reflexionen, München 1982, S. 73–96, hier S. 88.

<sup>79</sup> Goethe, Diderots Versuch, KV, S. 428.

<sup>80</sup> Busch, Linie (wie Anm. 31), S. 139.

<sup>81</sup> Goethe, Diderots Versuch, KV, S. 430.

<sup>82</sup> Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, in: ders., Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen, München 1982, S. 30–34, hier S. 32.

prozeß, sondern als eine Suchbewegung, die abstrahierend *findet*. In der *Einleitung in die Propyläen* heißt es:

»Die vergleichende Anatomie hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet: sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschaften in einem idealen Bilde zu erblicken.«<sup>83</sup>

Nicht die systemischen Verformungen des Individuums durch seine spezifische Umwelt sind für Goethe interessant, sondern die ideale Gestalt, die den nahen und fernen Verwandtschaften zugrunde liegt. Entsprechend kommentiert Goethe den Diderotschen Gedanken eines aus der Erde entspringenden 25-jährigen Mannes wie folgt:

»Freilich lassen sich keine Glieder eines Erwachsenen denken, die sich ohne Übung, in einer absoluten Ruhe ausgebildet hätten, und doch denkt sich der Künstler, indem er seinen Idealen nachstrebt, einen menschlichen Körper, welcher, durch die mäßigste Übung zu einer größten Ausbildung gekommen ist. Allen Begriff von Mühe, von Anstrengung, von Ausbildung zu einem gewissen Zweck und Charakter muß er ablenken. Eine solche Gestalt, die auf wahren Proportionen ruht, kann gar wohl von der Kunst hervorgebracht werden, und ist alsdenn keineswegs eine Chimäre, sondern ein Ideal.«<sup>84</sup>

Während Diderot das Ideal als menschliche Konstruktion und als notwendig verwiesen auf die Wahrnehmbarkeit von Difformitäten denkt, sucht Goethe an einem positiven Begriff von »wahren Proportionen« festzuhalten.<sup>85</sup> Während für Diderot Ideal und Karikatur gewissermaßen Kippfiguren der Gestaltwahrnehmung bilden, das Ideal also nur von der Karikatur her zu konstruieren ist, denkt Goethe das Ideal als einen *Superlativ der Natur*, den nur das Genie wahrnehmen kann. Das Genie findet die »Natur auf dem würdigsten Punkt ihrer Erscheinung«,<sup>86</sup> den »Gipfel der Schönheit«,<sup>87</sup> die »höchsten Momente«,<sup>88</sup> den Menschen »auf der Höhe seiner Gestalt«,<sup>89</sup> die Gestalt der höchsten Schönheit<sup>90</sup> und so weiter. Immer geht es um »Höchstkonstellationen«.<sup>91</sup> Diese »aus den von der Natur gegebenen, der Vergänglichkeit unterworfenen Materialien heraus-

<sup>83</sup> Goethe, *Einleitung in die Propyläen*, in: ders., ebd., S. 38–55, hier S. 44.

<sup>84</sup> Goethe, *Diderots Versuch*, KV, S. 436.

<sup>85</sup> So auch eine Seite vorher, ebd., S. 435: »Wenn es der Fall sein kann, daß der Künstler sich Proportionen unterwerfen soll, so müssen diese doch etwas Nötigendes, etwas Gesetzliches haben, sie dürfen nicht willkürlich angenommen sein, sondern die Masse der Künstler muß hinreichende Ursache bei Beobachtung der natürlichen Gestalten und in Rücksicht auf Kunstbedürfnis gefunden haben, um sie anzunehmen.«

<sup>86</sup> Ebd., S. 431.

<sup>87</sup> Ebd., S. 432.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Ebd., S. 435.

<sup>90</sup> Ebd., S. 437.

<sup>91</sup> Ilse Graham, *Der Bildner als Vollstrecker der Natur. Goethes Italienische Reise und ihre Nachwehen*, in: *Goethe-Jahrbuch* 105, 1988, S. 42–63, hier S. 60.

zukristallisieren, ist des Künstlers vornehme Pflicht.«<sup>92</sup> Um das Ideal als höchsten Augenblick aus dem Zeitlichen und Empirischen herauslösen zu können, muß das Genie selbst jenseits des Empirischen stehen: »Unberührt von den Heteronomien des Gegenwärtigen, ›jenseits aller Zeit‹ und ganz bei sich, selbst ein vollendetes Ganzes, vermag es der ›Verderbniß der Geschlechter und Zeiten‹ die reine Form entgegenzusetzen, die es seiner ›dämonischen Natur‹, ›der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens‹, entnimmt.«<sup>93</sup>

Während Diderot die Annahme einer ontologisch gegebenen und nur vom Genie wahrnehmbaren und darstellbaren höchsten Schönheit durch seine Gedankenexperimente dekonstruiert und den Begriff der Schönheit immer wieder an die Negation der Difformitäten bindet, denkt Goethe den Kreislauf einer Natur, die ein Genie schafft, das die ideale Intention der Natur, die in »ihrer großen Breite, leicht in Häßlichkeit ausartet und sich ins Gleichgültige verliert«,<sup>94</sup> erkennt und diese Ideale in der Kunst der Natur wieder als Regel vorschreibt.<sup>95</sup> Goethes Kunst ist eine, »die auf ihrem höchsten Gipfel keine Ansprüche auf lebendige, produktive und reproduktive Realität macht, sondern die Natur auf dem würdigsten Punkte ihrer Erscheinung ergreift, ihr die Schönheit der Proportion ablernt, um sie ihr selber wieder vorzuschreiben.«<sup>96</sup>

Goethe bekämpft in Diderots Text letztlich dessen Dekonstruktion des Ideals, bzw. die Tatsache, daß für Diderot das Ideal ein Leben ist, das immer und nur von den Difformitäten der Lebenswirkungen, das immer nur vom sterblichen Körper her, und das heißt, vom Tod her zu denken ist. Man kann auch sagen, daß Goethe die Begriffe Leben und Tod in ein anderes Verhältnis zur Kunst bringt als Diderot. Es handelt sich damit um zwei Varianten einer Bioästhetik.

Goethe hält mit den Begriffen eines höchsten Lebens an der Darstellung einer Erscheinung fest, die jenseits der Lebenswirkungen steht. Es soll gerade die Kunst sein, die für das Genie jene Sphäre bereitstellt, indem ein Leben jenseits des Empirischen, des Organischen und damit auch jenseits des Todes, einzig zur Darstellung kommen kann. Für die Darstellung

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Sabine Schneider, *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg 1998, S. 205. Die Binnenzitate entstammen sämtlich Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*, NA, Bd. 20, S. 333.

<sup>94</sup> Goethe, *Einleitung* (wie Anm. 83), S. 46.

<sup>95</sup> Diesen Gedanken eines Kreislaufes der Natur, die Menschen schafft, die dann wiederum durch Kunstwerke der Natur die Regeln vorschreiben, stammt von Karl Philipp Moritz, *Nachahmung* (wie Anm. 69), 970: »Von dem reellen und vollendeten Schönen also, was unmittelbar sich selten entwickeln kann, schuf die Natur doch mittelbar den Widerschein durch Wesen in denen sich ihr Bild so lebhaft abdrückte, daß es sich selber in ihre eigene Schöpfung entgegenwarf. – Und so brachte sie, durch diesen verdoppelten Widerschein sich in sich selber spiegelnd, über ihre Realität schwebend und gaukelnd, ein Blendwerk hervor, das für ein sterbliches Auge noch reizender, als sie selber ist.«

<sup>96</sup> Goethe, *Diderots Versuch*, KV, S. 431.

eines todeslosen Lebens braucht es aber ein totes, das heißt ein dem Organischen enthobenes Medium: »Die Natur organisiert ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein totes, aber ein bedeutendes.«<sup>97</sup> Nur in dieser toten Sphäre der Kunst gibt es ein Leben, das nicht organisches Überleben, das nicht vom Empirischen bedingte Lebenswirkung ist: Die Statue »verlangt nicht zu leben.«<sup>98</sup>

Diese scharfe Trennung zwischen Kunst und Natur, die Goethe Diderot polemisch entgegengesetzt, die »ungeheure Kluft« zwischen beiden, »welche das Genie selbst, ohne äußere Hilfsmittel, zu überschreiten nicht vermag«,<sup>99</sup> ist das Ergebnis einer Desillusionierung durch Goethes Aufenthalt in Italien.<sup>100</sup> Hier hatte Goethe, auf der Basis seiner bereits in Weimar intensiv betriebenen anatomischen Studien,<sup>101</sup> sich vor allem in seinem zweiten römischen Aufenthalt mit der Darstellung der Menschengestalt auseinandergesetzt.<sup>102</sup> Dieses »Studium des menschlichen Körpers«<sup>103</sup> ist für Goethe nicht zuletzt aufgrund seiner Vorkenntnisse in »der komparierenden Anatomie«<sup>104</sup> zunächst eine Quelle von »Offenbarungen. Es ist mir erlaubt, Blicke in das Wesen der Dinge und ihre Verhältnisse zu werfen, die mir einen Abgrund von Reichtum eröffnen.«<sup>105</sup> Goethes quasi religiöser Enthusiasmus<sup>106</sup> liegt nicht zuletzt in der engen Parallele von Kunst- und Naturstudium begründet, das heißt in der Aussicht, in den Gesetzen der Morphologie der Pflanzen zugleich die Kunstgesetze der Griechen vor sich zu haben: »Ich habe eine Vermutung, daß sie [die griechischen Künstler, J. L.] nach eben den Gesetzen verfahren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin.«<sup>107</sup> Natur- und Kunsterklärung laufen für Goethe »gleichsam auf einen Punkt zusammen.«<sup>108</sup> Trotz dieser großen Nähe von Naturforschung und Kunstbetrachtung hat Goethe im Hinblick auf Kunstproduktion und Ausbildung der Künstler paradoxerweise an der

<sup>97</sup> Ebd., S. 428.

<sup>98</sup> Ebd., S. 433.

<sup>99</sup> Goethe, Einleitung (wie Anm. 83), S. 42.

<sup>100</sup> Ich folge hier der These von Graham, Bildner (wie Anm. 91)

<sup>101</sup> Manfred Wenzel, Die Emanzipation des Schülers: Goethe und sein Anatomie-Lehrer Justus Christian von Loder, in: Gehirn – Nerven – Seele. Anatomie und Physiologie im Umfeld S. Th. Soemmerings, hrsg. v. Gunter Mann u. Franz Dumont, Stuttgart u. New York 1988, S. 239–257.

<sup>102</sup> Petra Maisak, Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen, Stuttgart 1996, S. 168f.

<sup>103</sup> Goethe, Italienische Reise, in: ders., Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 11: Autobiographische Schriften III, Hamburg 1982, Rom, 5. Januar 1788, S. 475.

<sup>104</sup> Ebd., Rom, 23. August 1787, S. 386.

<sup>105</sup> Ebd., Rom, 5. Januar 1788, S. 475.

<sup>106</sup> Vgl. hierzu Graham, Bildner (wie Anm. 91), S. 50–53.

<sup>107</sup> Goethe, Italienische Reise (wie Anm. 103), Rom, 28. Januar 1787, S. 168.

<sup>108</sup> Ebd., Rom, 6. September 1787, S. 394 u. S. 395: »Diese hohen Kunstwerke [der Alten, J. L.] sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden.«

akademischen Tradition festgehalten.<sup>109</sup> Werner Busch hat in diesem Sinne Goethes *Italienische Reise* als Dokument der Widersprüchlichkeit von Goethes klassischem Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seinen daher »notwendig, nicht etwa nur an der Begabung, scheiternden Zeichenbemühungen«<sup>110</sup> gedeutet. Daher hat sich Goethes Hoffnung, aus der Einsicht in die Parallelität der Organisation von Natur- und Kunstwerken selbst künstlerisches Potential schlagen zu können, nicht erfüllt. Vielmehr stand am Ende der Reise die Einsicht, »daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin und [...] daß ich auf das Ausüben der bildenden Kunst Verzicht tue.«<sup>111</sup> Die Reaktion auf dieses Scheitern ist nicht nur die Kunsttheorie im Sinne eines Kompensationsaktes für die nun ausfallende Produktion, sondern auch eine theoretisch vollzogene »Abwendung von der Natur«.<sup>112</sup> Ja, die Theorie, vor allem in ihrer kunstdidaktischen Variante im Propyläenprojekt, tritt nun gewissermaßen an ihre Stelle, indem sie nun die Reichweite der Naturbeobachtung und -forschung bzw. die Grenzziehung zwischen Kunst und Natur überwacht.<sup>113</sup>

»So ist eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur unerläßlich. [...] allein welchen weiten Umweg müßte er [der Künstler, J. L.] machen, wenn er sich aus der Schule des Zergliederers, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers dasjenige mühsam, aussuchen sollte, was seinem Zwecke dient. Ja, es ist die Frage, ob er dort gerade das, was ihm das Wichtigste sein muß, finden würde? [...] Deshalb ist unsere Absicht hier ins Mittel zu treten [...]«.<sup>114</sup>

Als »Stoff« und »Schatzkammer« ist die Natur noch immer Objekt zu erwerbender naturwissenschaftlicher Kenntnisse, aber viel entscheidender ist, »wie die Kunst ihre Stoffe sich selbst näher zubereite.«<sup>115</sup> »Ob wir die Gesetze der organisierenden Natur kennen oder nicht, ob wir sie besser kennen als vor dreißig Jahren, da unser Gegner schrieb, ob wir sie künftig besser kennen werden, wie tief wir in ihre Geheimnisse dringen können? daran hat der bildende Künstler kaum zu fragen.«<sup>116</sup> Die Wahrheit des Ideals, das in der Natur liegt, kann nur von der Kunst gefunden und

<sup>109</sup> Zu Goethes »intransigentem Klassizismus« vgl. Ernst Osterkamp, Goethe und die Maler seiner Zeit, in: Goethe-Jahrbuch 112, 1995, S. 135–148; sowie ders., »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, in: Goethe und die Kunst, hrsg. v. Sabine Schulze, Stuttgart 1994, S. 310–322.

<sup>110</sup> Busch, Linie (wie Anm. 31), S. 141.

<sup>111</sup> Ebd., Rom, 22. Februar 1788, S. 518/519.

<sup>112</sup> Graham, Bildner (wie Anm. 91), S. 61.

<sup>113</sup> Zur These von der klassizistischen Kunst als einer »Grenzziehungskunst« vgl. den wunderbaren Aufsatz von Günter Oesterle, »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente«. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, hrsg. v. Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard, Berlin 1984, S. 119–139.

<sup>114</sup> Goethe, Einleitung (wie Anm. 83), S. 43.

<sup>115</sup> Ebd., S. 46.

<sup>116</sup> Goethe, Diderots Versuch, KV, S. 429/430.

dargestellt werden. Die scharfe Trennung von Kunst- und Natursphäre hat den Sinn, gerade daran festzuhalten, daß die Kunst das verschwiegene Ideal der Natur zu kommunizieren hat. Und dieses Ideal ist das Leben jenseits des Überlebens und das Organische jenseits des Organismus im Kampf mit seiner Umwelt. Wenn die Lebenswissenschaften feststellen, daß das Leben »als die Gesamtheit aller derjenigen Funktionen, die dem Tod Widerstand leisten«,<sup>117</sup> gedacht werden muß oder wenn die Naturphilosophie das Leben als »ein beständig verhindertes Erlöschen des Lebensprocesses«<sup>118</sup> faßt, dann versucht Goethes klassizistische Ästhetik dem immer präsenten Tod in diesem Begriff vom Leben zu entkommen.

Künstler und Naturforscher werden daher von Goethe nun streng entgegengesetzt. Es geht nicht mehr darum, »starken Schrittes in den Gefilden der Natur *und* Kunst herum«<sup>119</sup> zu wandeln, sondern dem Naturforscher den Blick in die Tiefe und dem Künstler die Darstellung der Oberfläche zuzuweisen. »Der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen.«<sup>120</sup> Der Blick in die Tiefe erzeugt laut Goethe »ein Grauen«,<sup>121</sup> das dem Grauen ähnelt, das Goethe angesichts der »empirischen Weltbreite«<sup>122</sup> empfindet. So korrespondiert die Opposition von Oberfläche und Tiefe, die Goethes Kommentar des Diderot-Textes strukturiert, mit der von Leben und Tod. Der Künstler soll den Schein des Lebendigen auf die Oberfläche zaubern und das heißt den Tod und die Empirie der Lebenswirkung und Vergänglichkeit verhüllen. Alle Negationen des Lebens, die das Leben gemäß der Definitionen der Lebenswissenschaften um 1800 gerade fundieren, sollen aus der Kunst ausgeschlossen werden. So kritisiert der alte Goethe das Gemälde *Klosterhof im Schnee* von Karl Friedrich Lessing als ein Produkt, das gerade der Jugend nicht ansteht:

»Was ist mir das für eine frostige Jugend, die eine solche Winterlandschaft wie diese hier (...) malt; ich höre viel Gutes von dem jungen Manne, er verrät Talent, aber mit seiner Winterlandschaft will ich nichts zu schaffen haben, und dabei noch Mönche und Begräbnis, lauter Negationen, die ich nicht statuieren. Erstens also zugegeben, daß es einen Winter gibt – eigentlich sollt' es gar keinen geben! – so lob ich mir doch die holländischen

<sup>117</sup> Bichat, Untersuchung (wie Anm. 64), S. XVI.

<sup>118</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Von der Weltseele, in: ders., Werke: Schriften von 1794–1798, Darmstadt 1967, S. 399–637, hier S. 594.

<sup>119</sup> Goethe, Italienische Reise (wie Anm. 103), Rom 28. August 1787, S. 388.

<sup>120</sup> Goethe, Diderots Versuch, KV, S. 428.

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Goethe an Schiller, 29. Juli 1797: »Es graut mir schon vor der empirischen Weltbreite [...]«, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Münchner Ausgabe, Band 8.1: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, hrsg. v. Manfred Beetz. München u. Wien 1990, S. 381.

Winterlandschaften; da wird Schlittschuh gelaufen, die Schloten rauchen, da ist Leben und Bewegung; aber hier ist nichts als Tode und Erstorbenheit.«<sup>123</sup>

Für Diderot dagegen ist das Leben letztlich immer nur als Lebenswirkung, das heißt bezogen auf den Tod zu denken, es gibt für ihn – auch in der Kunst – kein Jenseits des sterblichen Körpers und seines Überlebens. Auch das Ideal, das Diderot qua Negation für auffindbar hält, ist nicht wie bei Goethe ein überzeitliches und übergeographisches Ideal, »daß wir von dem Genie zu empfangen haben«<sup>124</sup> sondern ein nationales Ideal.<sup>125</sup>

Während Goethe den Tod ins Medium und in die Form verbannt als Bedingung der Möglichkeit für die Darstellung eines todeslosen Lebens, sucht Diderot den Tod als Teil des Lebens in der Darstellung zur Geltung zu bringen. Das denke ich, ist der eigentliche Dissenz, der Goethes Haltung zum Diderotschen Text erklärt. Und damit ist die Goethesche Übersetzung in der Tat, wie es der Übersetzer in seinem Geständnis formuliert, wenn auch in anderem Sinne, ein »Gespräch, das auf der Grenze zwischen dem Reiche der Toten und der Lebendigen geführt wird.«<sup>126</sup>

<sup>123</sup> Zit. n. Frank Büttner, *Abwehr der Romantik*, in: *Goethe und die Kunst*, hrsg. v. Sabine Schulze. Stuttgart 1994, S. 456–467, hier S. 461.

<sup>124</sup> Goethe, *Diderots Versuch*, KV, S. 430.

<sup>125</sup> Diderot, *Salon 67*, ÄS 2, S. 20. »Wären die Modelle der Griechen vernichtet worden, so ist durchaus anzunehmen, daß wir wie sie gezwungen gewesen wären, uns langsam an einer entstellten unvollkommenen, fehlerhaften Natur emporzuarbeiten, und daß wir daher wie sie zu einem originalen und ersten Modell, einer wahren Linie gelangt wären, die dann weitaus mehr unsere eigene gewesen wäre, als sie es tatsächlich ist und sein kann.« Das ist der Unterschied »zwischen einer Nation, die erschaffen wird, und einer, die sich selbst erschafft.« (S. 21)

<sup>126</sup> Goethe, *Diderots Versuch*, KV, S. 425.