

„Erkenne jedes Dings Gestalt“: Goethes Zeichnen als angewandte Erkenntnistheorie

Peter Hofmann

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Hofmann, Peter. 2003. „Erkenne jedes Dings Gestalt“: Goethes Zeichnen als angewandte Erkenntnistheorie." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*: DVJS 77: 242–73.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



„Erkenne jedes Dings Gestalt“ Goethes Zeichnen als angewandte Erkenntnistheorie

Von PETER HOFMANN (Hannover)

ABSTRACT

Goethes lebenslang praktiziertes Zeichnen läßt sich verstehen als Übung, die Dinge der Erkenntnis bewußt so zu sehen, wie sie sich dem Auge des Betrachters zeigen. Sein „anschauendes Denken“ haftet am Gegenstand, ohne ihn in den Begriff aufzuheben. Seine Grundworte *Aperçu*, *Aphorismus* und *Reihe* verbinden sein künstlerisches und naturwissenschaftliches Denken. Seine Zeichnungen lassen sich als aphoristische Bildnotate lesen. Sie illustrieren und dokumentieren seine an Kant geschulte Erkenntnistheorie.

Goethe's lifelong practise in drawing and art can be understood as an exercise of seeing things consciously as they may manifest themselves to the observer. His "anschauendes Denken" sticks to the thing without reducing it to a mere "Begriff". Goethe's basic words are "*Aperçu*", "*Aphorismus*" and "*Reihe*" combine his artistic and scientific thinking. His drawings can be read as aphoristic "Bildnotate". They illustrate and document his Kantian trained epistemology.

Erkenne jedes Dings Gestalt
Sein Leid und Freud Ruh und Gewalt
Und fühle wie die ganze Welt
Der große Himmel zusammen hält.
Goethe, *An Merck*¹

I.

Goethes Zeichnungen, ganz gleich ob Skizzen, Studien, Kopien, Schemata oder Erinnerungsstücke, gelten gemeinhin als problematische Nebenwerke, unabhängig davon wie ihr Wert im Einzelfall zu bestimmen ist. Das ist zweifellos berechtigt, wenn ästhetische oder kunsthistorische Maßstäbe anzulegen sind, sicher auch dann, wenn die Zeichnungen als Produkte eines „Dilettanten“ in unmittelbare Nachbarschaft zu den professionellen großen Texten gerückt werden.

Dennoch: die Art, wie sich die Interpretation den Nebenwerken oder weniger spezifischen Leistungen eines Autors zuwendet oder diese zuallererst als solche definiert, verdient besondere Aufmerksamkeit. Denn entweder sie praktiziert, was Goethe mit Hamann emphatisch abwehrt: sie *vereinzelt* das Werk

¹ In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. Karl Richter (Münchner Ausgabe), München 1985ff., I.1, 256 (im folgenden nach Werktitelnennung abgekürzt MA mit jeweiliger Bandnummer).

im Werk oder den Aspekt im Kontext, den sie möglicherweise sogar ausblendet. Oder sie trägt *vereinzelte* Interpretamente an das Ganze heran, die gewiß insgesamt neuen Aufschluß geben mögen, ohne doch gewisse Beliebigkeit zu verleugnen. Das Hamann-Zitat in *Dichtung und Wahrheit* könnte für die Interpretation der Goethe-Zeichnungen eine Deutung anbieten, die dieses ganz eigene Werk-Corpus nicht etwa als Kuriosität beiseite legt, es aber auch nicht einer einzigen Interpretationsmaxime unterwirft. Hamanns „herrliche Maxime“ lautet im Kontext:

Das Prinzip, auf welches die sämtlichen Äußerungen Hamans [!] sich zurückführen lassen, ist dieses: ‚Alles was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.‘ Eine herrliche Maxime! aber schwer zu befolgen.²

Das gelte für „Leben und Kunst“ ausdrücklich, wie Goethe vorsorglich anfügt. Der prägnante Satz erweist sich immer dann, wenn die vielbemühten „Bruchstücke einer großen Konfession“ als Stücke eines übergreifenden Ganzen ernstgenommen werden, überraschend fruchtbar, auch wenn dessen heuristisch unterstellte Kohärenz schwer zu bestimmen bleibt. Gibt es sie überhaupt im Fall Goethes? Wenn dies zuträfe (die heimliche Hoffnung der Interpretation!), wäre nicht „der ganze Goethe“ wiederum – in den Worten seines Lieblings-Oxymorons – ein „offenbares Geheimnis“ und also nicht greifbar? Wenn aber nicht, müßte dann nicht das Verhältnis dieser „Bruchstücke“ als vereinzelte Fragmente unbestimmbar bleiben? Vor allem der Streit um die Zeichnungen Goethes oder um seine naturwissenschaftlichen Texte spricht für das Fragmentarische des Gesamtkorpus, die Tatsache hingegen, daß der Streit anhält und zumindest den Streitenden verständlich bleibt, für eine gewisse Kohärenz – es scheint zumindest reizvolle Widersprüche sowie ein Bedürfnis zu geben, diese aufzulösen.³ Zugleich scheint sich hier einer der produktiven Regelverstöße anzudeuten, der gerade in seiner Negation die Regel veranschaulicht: so wenig Goethes naturwissenschaftliches oder zeichnerisches Werk zuletzt den Regeln gehorcht, die es zu befolgen vorgibt, so sehr bringt es Aufschlüsse für das scheinbar regelgemäße Ganze seines Werkes. Was für seine Metamorphosenlehre der Regelverstoß der durchgewachsenen Rose anzeigt, könnte sich hier für den metamorphen Prozeß seines Werkes als Ganzes bestätigen.⁴ Das Pro-

² *Dichtung und Wahrheit* (Buch III, Kap. 12), MA XVI, 549.

³ Michel Foucault hat diesen „Kohärenzkredit“, den die Ideengeschichte einem zu analysierenden Diskurs gewährt, ausführlich untersucht. „Kohärenz“, als Ausgangspunkt und Ergebnis der Forschung, erscheint als erstrebtes Optimum, als „die größtmögliche Zahl von mit den einfachsten Mitteln gelösten Widersprüchen“ (*Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1973, 213ff.). Interpretation als kaleidoskopische Kohärenz: aus den Unzahl von „Goethiden“ (Felix Mendelssohn) lassen sich noch viele Goethe-Ganzheiten bilden.

⁴ Vgl. den *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, §§ 3 und 4 (MA III.2,

blematische oder auch Mißlungene läßt erst das Geglückte verstehen. Petra Maisak hält diese ebenso mißliche wie anregende Ausgangslage im Verständnis des Zeichners Goethe fest, dessen Leistungen schwer zu beurteilen, gleichwohl „konstitutive Elemente des Gesamtwerks sind und unverbrüchlich zur Persönlichkeitsbildung gehören, interessant vor allem dann, wenn sie sich in ihrem Prozeßcharakter offenbaren, weniger überzeugend oft, wenn sie Anspruch auf Vollendung erheben“. Abwertung steht gegen Verehrung, biographische Dokumentation neben kunsttheoretischer Interpretation⁵ – und dies, obwohl gerade Goethes zeichnerisches Werk vorzüglich erfaßt und erschlossen ist.⁶ Ein dienliches Hilfsmittel für den folgenden Versuch, Goethes Zeichnungen zu verstehen, ist die Frage nach dem philosophischen bzw. erkenntnistheoretischen Kontext, in dem sie entstanden sind.⁷ Daß das „Auge“ für Goethe das in jeder Hinsicht entscheidende Organ der Wahrnehmung, das geschriebene oder gezeichnete „Bild“ entsprechend ein Versuch sei, sich dieser Wahrnehmung zu vergewissern, ist bekannt.⁸ Zeichnungen von seiner Hand sind hauptsächlich Skizzen; „Vollendetes“, das den Titel „Werk“ verdiente, findet sich nur selten. Seine zeichnerischen Schreibübungen am Buch der Wirklichkeit wirken oft beißend und hingeworfen, andeutend und vieldeutig erinnernd, nicht selten abhängig vom erschließenden Wort (wie in den späten Radierungen nach Handzeichnungen 1821). Schon dem jungen Goethe, der das Malerhandwerk beobachtet, erscheint die Wahrnehmung insgesamt wie ein „Bild“: er erfährt Gesehenes als etwas mehr oder weniger bewußt „Komponiertes“. Der Farbenlehrer

357). Vgl. dazu die ausführliche Studie von Uwe Pörksen, *Raumzeit. Goethes Zeitbegriff, abgelesen an seinen sprachlichen und zeichnerischen Naturstudien* (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur, Jg. 1999, Nr. 1), Stuttgart 1999, 51ff.; gekürzte Fassung im Sammelband von Peter Matussek (Hrsg.), *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, München 1998, 101–127.

⁵ „Der Zeichner Goethe oder ‚die practische Liebhaberey in den Künsten‘“, in: Sabine Schulze (Hrsg.), *Goethe und die Kunst*, Frankfurt a.M. 1994, 104–148, hier: 104.

⁶ *Corpus der Goethezeichnungen*, bearb. Gerhard Femmel, 7 Bde. in 10 Tln., Leipzig 1958–1973, München 1972–1979 (im folgenden als *Corpus* zitiert).

⁷ Für den hier vorausgesetzten Diskussionsstand sind besonders zu nennen Werner Busch, „Die ‚große simple Linie‘ und die ‚allgemeine Harmonie der Farben‘. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf seiner italienischen Reise“, *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 144–164; ders., „Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff“, in: Schulze (Anm. 5), 485–497. Ferner neben den Beiträgen von Petra Maisak (vgl. den in Anm. 5 genannten Aufsatz sowie ihren grundlegenden Band *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart 1996) die Aufsätze von Norbert Miller („Der Dichter ein Landschaftsmaler“, ebd. 379–407) und Friedmar Apel („Der lebendige Blick. Goethes Kunstanschauung“, ebd. 571–578). Neben dem bereits genannten Beitrag von Uwe Pörksen (Anm. 4) eröffnet vor allem der Zugang Frank Fehrenbachs zum Zeichnen Goethes eine neue Perspektive („Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht“. Goethe und das Zeichnen“, in: Matussek [Anm. 4], 128–156).

⁸ Vgl. die pointierte Darstellung von Fehrenbach (Anm. 7), 129–133.

sieht überall Bilder; auch das Licht der Sonne erscheint ihm nicht als die Newtonsche Fiktion „zerlegter Strahlen“, sondern wiederum als Bild. Die Farben entstehen als Kantenspektren einer distinkt konturierten Wirklichkeit – hier herrscht der Disegno, die zeichnerische Linie! Die morphologischen Zeichnungen bieten die Lineaturen der lebendigen Gestalt, mit der an kein Ende zu kommen ist. Skizzen überall als fixierte Sehübungen auf verschiedensten Papiersorten, mit einer gelegentlichen Vorliebe jedoch für schlechtes, bereits benutztes oder bedrucktes Papier. Dem Anspruch auf Werk und Vollendung steht die Aufgabe entgegen, jede Sehübung wie jeden Versuch in der Naturwissenschaft „zu vermännigfaltigen“. Solche Reihen sind kaum abzuschließen, aber auch kaum anders denn als Reihe zu sehen in ihrer ebenso unvermeidlichen wie ungreifbaren Kohärenz.⁹ Die Vielzahl der Stilübungen und Kopien deutet in dieselbe Richtung; auch hier kommt der Betrachter und Sammler Goethe an kein Ende, obwohl er gelegentlich um das Vorläufige einen abschließenden Rahmen zeichnet. Die eigentlich ästhetischen Ansprüche, die Goethe an sein zeichnerisches Werk stellt, fallen kaum ins Gewicht.

Die Künstler belehren mich gerne, denn ich fasse geschwind. Nun ist aber das Gefaßte nicht gleich geleistet, etwas schnell zu begreifen ist ja ohnehin die Eigenschaft des Geistes, aber etwas recht zu tun, dazu gehört die Übung eines ganzen Lebens.

Und doch soll der Liebhaber, so schwach er auch nachstrebt, sich nicht abschrecken lassen. Die wenigen Linien die ich aufs Papier ziehe, oft übereilt, selten richtig, erleichtern mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen, denn man erhebt sich ja eher zum Allgemeinen, wenn man die Gegenstände genauer und schärfer betrachtet.¹⁰

Das Zeichnen, ob ausdrücklich ühend oder beiläufig zum Zeitvertreib, ähnelt einem halb privaten Experimentieren, dessen Ergebnisse – meist im erklärenden Zusammenhang – gelegentlich mitgeteilt werden. Versuch und Experiment aber sind wesentliche Themen seines naturwissenschaftlichen Denkens, und so liegt es nahe, aus diesem (ebenfalls umstrittenen) Gebiet einigen Aufschluß zum Verständnis der Zeichnungen insgesamt zu erwarten. Frank Fehrenbach geht in seinem wegweisenden Beitrag zu Goethes Zeichnen weniger von einzelnen Zeichnungen als vielmehr vom Erkenntnisakt des Zeichnens selbst aus: „das zeichnerische Tun“¹¹ selbst gibt Aufschluß über Goethes „bezeichnendes“ gegenständliches Erkennen. Die Zeichnungen als einzelne Ergebnisse dieses Aktes hingegen dürfen hier als bloße Notate von Erkenntnis-Augenblicken gelten; die künstlerische Handschrift und der ästhetische Wert dieser Notate steht dabei nicht zur Frage. Die Stichworte des Zitats wie „Übung eines ganzen Lebens“, „Vorstellung von sinnlichen Dingen“ und Erhebung zum „Allgemeinen“ deuten auf das Goethe eigentümliche *anschauende Denken im*

⁹ Dazu stimmt das aufschlußreiche „Schlußwort“ der *Wanderjahre*: „(Ist fortzusetzen.)“ (MA XVII, 714).

¹⁰ *Italienische Reise* (MA XV, 208).

¹¹ Fehrenbach (Anm. 7), 129.

Angesicht des Gegenstands. Dieses Denken hat er notiert, nach eigener Auskunft dabei „aber leider niemals gezeichnet, sondern nur nach der Natur und der Idee gepfuscht“.¹² „Natur“ und „Idee“ also, Erfahrungsgegenstand und idealer Typus sollen gezeichnet, formuliert, erinnert oder vorweggenommen werden. Was sich in der Erfahrung nur sukzessiv im Einzelnen und in Einzelheiten entfaltet, soll in der Idee simultan als Ganzes erfaßt werden. Die Reihe sukzessiver Versuche und Notate soll sich zur idealen Anschauung des Ganzen im „Augenblick“ zusammenschließen. Ein solches Paradox als Erkenntnisziel verträgt sich nicht ohne weiteres mit der geübten Anwendung traditioneller Bildformeln oder philosophischer Systemformeln. Weder vom Zeichner noch vom „Naturphilosophen“ Goethe läßt sich eine Synthese im Werk oder System erwarten. Stattdessen wäre seine „anschauende Urteilskraft“ genauer zu fassen: wie nähert sich derselbe Goethe, der Naturwissenschaft und auch Philosophie betreibt, in seinen Zeichnungen den Gegenständen, was ist seine Lehre von der Erkenntnis überhaupt?¹³ Die im folgenden versuchte Antwort (II.) könnte dann insbesondere für seine zeichnerischen Bemühungen gelten und wäre an einigen typischen Beispielen zu erläutern (III.).

II.

Die methodologische Abhandlung zu den *Kautelen des Beobachters*¹⁴, entstanden im Frühjahr 1792, hat stationären Charakter für Goethes Farbenlehre. Sie ist entstanden als kritische Selbstvergewisserung hinsichtlich seines wissenschaftlichen Vorgehens nach der Lektüre Kants und während der ersten optischen Abhandlungen, den *Beiträgen zur Optik* I und II im August 1791 bzw. Februar 1792. Sie markieren den Beginn der eigentlichen Farbenlehre, die von Anfang an kein naiv-realistisches Experimentieren ist, und verschwinden nach erfolgter Standortbestimmung in den Vorarbeiten, um erst Anfang 1798 beim Ordnen der Materialien wiederaufzutauchen. Am 10. Januar 1798 teilt Goethe sie in Kopie Schiller mit und löst damit brieflich ein wissenschaftstheoretisches Gespräch aus, nur wenige Monate nach der aufmerksamen Lektüre der Fichteschen *Wissenschaftslehre* (März 1797) und gleichzeitig zum Studium von Schellings *Ideen zur Philosophie der Natur*. Mit dem Aufsatz über *Das reine Phänomen* werden die gewonnenen Einsichten ausformuliert (15. Januar 1798), so daß, nach der *Einleitung in die Propyläen* (August 1798) und dem Kommentar zu *Diderots Versuch über die Malerei* (21. November 1798), das

¹² Als Antwort auf die Bitte Marianne von Eybenbergs, ihr seine Zeichnungen mitzuteilen (Briefkonzept vom 18. September 1803, WA IV/16, 305).

¹³ Denn er schätzte „das Zeichnen nicht nur um seiner selbst willen, sondern als wichtige Seh- und Gedächtnisschule, ja als Mittel der Erkenntnis und Weltaneignung“ (Maisak [Anm. 3], 111).

¹⁴ So benannt im Brief an Schiller vom 18. Juli 1798 (MA VIII.1, 594).

erste Schema zur Geschichte der Farbenlehre am 10. Februar 1799 entstehen kann. Der novellistische Aufsatz *Der Sammler und die Seinigen* entsteht zwischen dem 20. November 1798 und dem 12. Mai 1799 aus einem Gespräch mit Schiller. Ihm folgen die *Geschichte der Arbeiten des Verfassers in diesem Fache* (1800) und, nach gründlichem Studium der einschlägigen Fachliteratur, das sog. „Göttinger Schema“ der Farbenlehre vom 2. August 1801. Dieses Schema sieht als Brücke zwischen den „didaktischen“ Texten und der „Geschichte der Farbenlehre, / vielleicht“ ein mit „G“ beziffertes Kapitel „Kautelen bei den Versuchen“ vor, mit dem der *Kautelen*-Aufsatz gemeint sein dürfte.¹⁵ In der revidierten Fassung Friedrich Wilhelm Riemers erscheinen die *Kautelen* tatsächlich erst 1823 in *Zur Naturwissenschaft überhaupt*, Band 2, Heft 1, mit dem von diesem vorgeschlagenen Titel *Der Versuch als Vermittler von Subjekt und Objekt*. Merkwürdig beiläufig hat Goethe also einen Text behandelt, der in einzigartiger Weise die Grundzüge seiner Erkenntnistheorie im Blick auf Kant entwickelt, so als käme diesem zentralen Text unter seinen zusammenhängenden Abhandlungen nur insoweit eine Bedeutung zu, wie er dem Autor und seinen Mitarbeitern die unmittelbare Arbeit an der Farbenlehre eröffnet hat und historisch das Anliegen dieses wissenschaftlichen „Hauptgeschäfts“ dokumentiert.¹⁶ Denn die mit diesem Text reflektierte „Vorstellungsart“ wird, wie Goethe in den *Tag- und Jahressheften* von 1810 für den Abschluß der *Farbenlehre* festhält,

auf die ganze Physik angewandt: das Subjekt in genauer Erwägung seiner auffassenden und erkennenden Organe, das Objekt als ein allenfalls Erkennbares gegenüber, die Erscheinung, durch Versuche wiederholt und vermannigfaltigt, in der Mitte; wodurch denn eine ganz eigene Art von Forschung bereitet wurde. / Der Versuch, als Beweis irgend eines subjektiven Ausspruches, ward verworfen; es entstand was man schon längst Anfrage an die Natur genannt hat.¹⁷

„Anfrage an die Natur“ von einem sich durch Kautelen selbst beschränken- den Beobachter, nicht peinliche Befragung oder Verhör durch das gesetzgebende Subjekt kritischer Vernunft, nennt Goethe im Rückblick von 1816 sein Verfahren. „Jeder spricht sich nur selbst aus, indem er von der Natur spricht, und doch darf niemand die Anmaßung aufgeben wirklich von der Welt zu sprechen.“¹⁸ Die Einsicht in den transzendentalen Status naturphilosophischer Aussagen, die Goethe bei Kant genommen hat, hindert ihn nicht, seine Anmaßung wirklichen Erkennens beizubehalten, auch wenn diese Anmaßung transzendentallogisch weder zu begründen noch in ihrer Durchführung zu überprü-

¹⁵ MA VI.2, 804.

¹⁶ Vgl. dazu Wolfgang Krohn, „Goethes Versuch über den Versuch“, in: Matussek (Anm. 4), 399–413, bes. 410ff.

¹⁷ MA XIV, 216.

¹⁸ An Schultz vom 8. Januar 1819 (WA IV/31, 54) – also etwa eineinhalb Jahre nach erneuter intensiver Kant-Lektüre von 1817.

fen ist. So sehr Goethe dazu neigt, das „Sich-selbst-aussprechen“ des Subjekts biographisch zu relativieren und sein Erkennen zu vergeschichtlichen, indem er späteren Publikationen gern den biographischen Ort seiner Forschung erzählend voranstellt, so wenig nimmt er damit seine Vorstellungsart ins rein Persönliche ohne grundsätzlichen Wahrheitsanspruch zurück. Den Stellenwert der *Kautelen*-Abhandlung betont er ausdrücklich in den Heften zur Morphologie. Es liege ihm daran „auszusprechen, wie ich die Natur anschau[e], zugleich aber gewissermaßen mich selbst, mein Inneres, meine Art zu sein, in so fern es möglich wäre, zu offenbaren“. Damit folge er keineswegs dem verdächtigen „*erkenne dich selbst!*“, das er als falsche Beschaulichkeit und Abkehr von weltlicher Tätigkeit, mithin als fruchtlos-spekulative Introspektion versteht. Insofern lehnt er diese Form der „Selbsterkenntnis“ nicht aus psychologischen Gründen als „Hypochondrie“ ab, sondern von seinem philosophischen Ansatz her. „Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird. Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schließt ein neues Organ in uns auf“, und die Nebenmenschen, die „uns mit der Welt aus ihrem Standpunkt vergleichen“, fördern das erkennende Subjekt erst so hinsichtlich seiner durch tätige Welterkenntnis vermittelten Selbsterkenntnis.¹⁹ Goethes gegenständliches Denken hält den Gegenstand als Phänomen *anschauend* fest, indem es ihn von dem „Punkt“ her „ableitet“, „von dem sich Vieles ableiten läßt, oder vielmehr der Vieles freiwillig aus sich hervorbringt und mir entgegenträgt“. ²⁰ Diese gewissermaßen *rezeptive anschauende Urteilstkraft* zwingt dem Gegenstand keine kategoriale Erkenntnis auf²¹ und reduziert nicht das Phänomen auf heteronome Ursachen, sondern läßt sich neue Organe des Erkennens von einem Gegenstand erschließen, der Zweck seiner selbst ist. Wie sieht das hierzu nötige Verfahren aus, das Subjekt und Objekt zueinander vermittelt? Es müßte eine Art pragmatischer „Probierstein“ im kantischen Sin-

¹⁹ *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort* (MA XII, 307f.) – Die „Fördernis“ bezieht sich auf die Bemerkung Heinroths in seiner *Anthropologie*, Goethe betreibe ein „gegenständliches Denken“.

²⁰ MA XII, 309.

²¹ Insofern geht Schillers wohlgemeint belehrende sog. Kategorienprobe in seinem Brief vom 19. Januar 1798 von vornherein fehl, wenn er damit Goethe „zugleich ein neues Vertrauen zu einem regulativen Gebrauch der Philosophie in Erfahrungssachen“ vermitteln will (MA VIII.1, 497). Er sieht denn auch im „Monolog eines Briefes ... Gefahr, nur meine Seite zu fassen“, und will von Goethe mehr über dessen „mittelbare Anwendung der Fälle auf Regeln“ hören (500; zur „mittelbaren Anwendung“ vgl. *Der Versuch*, MA XII, 690, Z. 26ff.) – als Kantianer sieht er offenbar die Grenze, bis zu der er Goethe folgen kann, ohne sie jedoch zu überschreiten. Goethe antwortet entsprechend geheimräthlich ausweichend und höflich: „Für die Prüfung meiner Aufsätze nach den Kategorien danke ich zum schönsten, ich werde sie bei meiner Arbeit immer vor Augen haben. Ich finde selbst an der Stimmung womit ich diese Gegenstände bearbeite daß ich bald zur edlen Freiheit des Denkens darüber gelangen werde“ (vom 20. Januar 1798, MA VIII.1, 501).

ne sein, der wissenschaftstheoretisch dem entspricht, was Kant in der teleologisch hergeleiteten Moral und Theologie als „Wette“ bezeichnet. Außerdem müßte der subjektiven Erkenntnis aus sukzessiver Erfahrung ein Gegenstand entsprechen, der sich auf analoge Weise sukzessiv entfaltet. Das Problem wäre, diese Zeitlichkeit als Erkenntnisweise und Gegenstand so abzubilden oder auszusprechen, daß im Bild oder Wort die Idee des simultanen Ganzen durchscheint.²² Goethe stimmt Kant zu, „daß keine Idee der Erfahrung völlig kongruiere“, postuliert aber die Analogie beider. Diese wiederum entzieht sich einer eigentlichen Darstellung auch in der Naturforschung:

die Idee ist unabhängig von Raum und Zeit, die Naturforschung ist in Raum und Zeit beschränkt, daher ist in der Idee simultanes und sukzessives innigst verbunden, auf dem Standpunkt der Erfahrung hingegen immer getrennt, und eine Naturwirkung die wir der Idee gemäß als simultan und sukzessiv zugleich denken sollen, scheint uns in eine Art Wahnsinn zu versetzen. Der Verstand kann nicht vereinigt denken was die Sinnlichkeit ihm gesondert überlieferte, und so bleibt der Widerstreit zwischen Aufgefaßtem und Ideiertem immerfort und unaufgelöst.²³

Erkenntnis als Akt bleibt zeitlich und unabschließbar wie ihr korrespondierender Gegenstand, eine Versöhnung von Idee und Erfahrung im Werk oder philosophischem System unerreichbar, auch wenn sie gewissermaßen antizipiert oder im Paradox des „ewigen Augenblickes“ beschworen werden kann.²⁴ „Dieses Ganze / Ist nur für einen Gott gemacht“²⁵; in der zeitlichen Welt von Tag und Nacht, in ihrem Kreisen und Fortschreiten entzieht es sich menschlichem Erkennen.

Der Mensch habe, so eröffnet Goethe sein auf den 28. April 1792 datiertes und wahrscheinlich diktirtes Manuskript, „ganz natürliche Art die Sachen anzusehen“, nämlich „in Bezug auf sich selbst“ hinsichtlich von Gefallen und Nutzen. Dabei ist er „tausend Irrtümern ausgesetzt“. Schwerer ist die Aufgabe derer, die „die Gegenstände der Natur an sich selbst und in ihren Verhältnissen untereinander zu beobachten“ streben, da sie diesen natürlichen Maßstab dabei vermissen müssen und „als gleichgültige und gleichsam göttliche Wesen suchen und untersuchen was ist und nicht was behagt“. Der Mensch solle „den

²² So stellt auch Pörksen das Problem für das botanische Modell der Pflanzenmetamorphose dar, wie es Goethe in seinem *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* entwickelt (Anm. 4, 14f.): „Die Darstellung erscheint als Mimesis der Natur“ (ebd., 55).

²³ *Bedenken und Ergebung* (1820), in: MA XII, 99ff. Vgl. auch das Paralipomenon 67 zur *Farbenlehre* (WA II/5.2, 259), das „Idee“ und „Begriff“ im selben Sinn verwendet.

²⁴ Der alte Dichter singt bei abgeklärter Ironie sein „altes Liedchen mit einiger Abwechslung“: „So schauet mit bescheidnem Blick / Der ewigen Weberin Meisterstück“. Die komplexe Textur dieser *natura naturans et naturata* ist „von Ewigkeit angezettelt; damit der ewige Meistermann / Getrost den Einschlag werfen kann“ (MA XII, 100 mit den leicht abgewandelten Versen 1922–1927 aus *Faust I*).

²⁵ *Faust I*, Vv. 1780f. (MA VI.1, 583).

Maßstab zu dieser Erkenntnis, die Data der Beurteilung nicht aus sich selbst, sondern aus dem Kreise der Dinge nehmen die er beobachtet“.²⁶

„Die *Vermannigfaltigung eines jeden einzelnen Versuches*“ läßt die „Disproportion unseres Verstandes zu der Natur der Dinge“ insofern überwinden, als eine solche Reihe von Versuchen, die nur *einen* Versuch erschöpfend variiert, gewissermaßen *more geometrico* zu einer Erfahrung „von einer *höhern Art*“ führt als einer „Formel“, „unter welcher unzählige Rechenexempel ausgedrückt werden“.²⁷ So lasse sich jeder „Sprung in der Assertion“ vermeiden, denn die „Demonstrationen“ im mathematischen Sinn seien „immer mehr *Darlegungen, Rekapitulationen als Argumente*“ eines geschickten Rhetors, der mit „Witz und Einbildungskraft“ isolierte Verhältnisse auf einen Punkt zusammenführe. Erfahrungen der *höheren Art* lassen sich kurz und faßlich aussprechen sowie ordnen und „alsdann von jedem untersucht und geprüft werden“.²⁸ Kurz: es geht um das *Phänomen*, wie es sich dem Subjekt der Erkenntnis von sich her zeigt („offenbart“). Dieses Sichzeigen wiederholt der *Versuch* bzw. variiert er in einer *Reihe* von Versuchen, in denen sich das Phänomen gewissermaßen selbst auslegt, so daß dessen Deutung keine *argumentative Theorie*, sondern die vollständige Darstellung der *Bedingungen*, „unter welcher ein Phänomen erscheint“, sowie die möglichste „Vollständigkeit der Phänomene“ umfaßt. Glückt es der „anschauenden Urteilskraft“, diese „naturgemäße Darstellung aufzubauen“, so kann sie „nunmehr nichts weiter verhindern das *Abenteuer der Vernunft*, wie es der Alte vom Königsberg selbst nennt, mutig zu bestehen“²⁹.

Ein ähnliches Abenteuer hat auch der Zeichner Goethe zu bestehen, wenn der Bildträger als begrenzte Fläche sich nicht mehr dem Anspruch des Gegenstandes fügt. Frank Fehrenbach hat auf die Irritationen verwiesen, die das „erotische Paradigma“ erfährt, wenn Subjekt und Objekt nicht mehr gleichgestimmt miteinander verschmelzen oder das Objekt zuletzt uninteressant wird.³⁰ Auch die „paradoxen Integrationsleistungen, die das zeichnerische bzw. malerische Medium *per se* bestimmen“, die „medialen Determinanten“ der ausgeübten Kunst und ihrer Eigengesetzlichkeit führen den Zeichner in das Problem, den Gegenstand kompositorisch zu bewältigen.³¹ Das „Rähmchen“ um das Bildnotat, das ja ganz dem „Augenblick“ gilt und in hastiger Handschrift das Temporäre einer solchen zeichnenden Erkenntnis mitformuliert, betont nur, das die Komposition des einzelnen Werkes weder abgeschlossen noch

²⁶ *Der Versuch als Vermittler von Subjekt und Objekt* (von Riemer für die Hefte *Zur Naturwissenschaft überhaupt* redigierte Fassung von 1823, MA XII, 684).

²⁷ MA XII, 691.

²⁸ Ebd., 692.

²⁹ *Anschauende Urteilskraft* (MA XII, 98).

³⁰ Fehrenbach (Anm. 4), 136ff.

³¹ Vgl. ebd., 138ff.

abschließbar ist. Goethe scheut sich, nicht gefaßte Zeichnungen als *Kunstwerke vorzuzeigen*, und er zögert diese nachträgliche Definition des Notats als Bild gern hinaus. Bildfolgen oder rahmenlose Notate entsprechen seiner Erkenntnis besser, bilden oder suggerieren sie doch die mehr oder weniger vollständige Reihe, die das Objekt in seiner sukzessiven Entfaltung als „raumzeitlichen“ Gegenstand erfaßt.³² Zeichnen, Zeichnung und Gezeichnetes sind zeitlich; wenn die „Dauer im Wechsel“ zum Bild werden soll, so entsteht ein Paradox, in dem sich Idee und Erfahrung, Simultanes und Sukzessives zu einem schwebenden Ganzen vereinen.³³

In zwei kurzen Aufsätzen von 1798 unter den Titeln *Das reine Phänomen* und *Beobachten und Ordnen* hat Goethe die Methodik des *Kautelen*-Aufsatzes weitergeführt. Insofern sie erscheinen, seien Phänomene oft „unbestimmt und schwankend“, so daß, soll das „Bestimmte“ in ihnen festgehalten und ein „reines konstantes Phänomen“ beschrieben werden, „viele empirische Brüche“ wegzuwerfen sind. Damit jedoch stellt das erkennende Subjekt „eine Art von Ideal auf“; es opfert „einen empirischen Bruch der Idee des reinen Phänomens“, um ein aus der „Konstanz und Konsequenz der Phänomene“ gezogenes „empirisches Gesetz“ „den künftigen Erscheinungen vorzuschreiben“.³⁴ Damit führen drei Schritte zur *Idee* des Phänomens, die allerdings – ganz und gar nicht kantisch – im *realen* Phänomen angeschaut wird: 1. ein *empirisches Phänomen* der natürlichen Wahrnehmung wird 2. durch Versuche, hinsichtlich seiner Bedingungen und seines Ortes in der Reihe der Phänomene, zum *wissenschaftlichen Phänomen* erhoben, in welchem sich 3. – „als Resultat aller Erfahrung und Versuche“ – „niemals isoliert“, sondern „in einer stetigen Folge der Erscheinungen“ – das *reine Phänomen* zeigt. Dieses *Urphänomen*, dessen Bedingungen zu klären sind, ist keine *Ursache*, die weiter abzuleiten wäre, und sein Verfahren, des *reinen Phänomens* ansichtig zu werden, will Goethe „nicht spekulativ genannt“ wissen, „denn es sind am Ende doch nur wie mich dünkt, die praktischen und sich selbst rektifizierenden Operationen des gemeinen Menschenverstandes, der sich in einer höhern Sphäre zu üben wagt“³⁵. Der Beobachter soll sich das Objekt nicht reflektierend und diskursiv zueignen, son-

³² Vgl. ebd., 142f.

³³ Entsprechend kennen auch die Dramaturgie und Erzählkunst des alten Goethe weder in sich geschlossene Bilder noch eine Handlungsführung, die sich einer einsinnigen Zeitleiste bedient: *darin* setzt er den *Faust* wie den *Meister*-Roman nicht fort und verstößt so gegen eine Ästhetik, die das geschlossene Werk fordert. Bereits die *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* erzeugen in ihrer komplexen Textur dasselbe Problem für den Leser, der sich eine „ungerahmte“ und unabschließbare Geschichte selbst geschichtlich daraus erzeugen muß.

³⁴ ‚Das reine Phänomen‘, MA VI.2, 820.

³⁵ Der mit diesen Worten abgeschlossene Aufsatz (MA VI.2, 821) trägt den Vermerk „W. den 15^{ten} Januar 1798“, ist mit den *Kautelen des Beobachters* brieflich an Schiller mitgeteilt worden.

dern es als Phänomen stehen lassen, das heißt er „muß mehr das ordnen als das verbinden und knüpfen [sic] lieben“. Denn: „Die Ordnung ist mehr objektiv. / Die Verknüpfung ist mehr subjektiv.“³⁶ Sie liebt das Objekt weniger als die eigene Meinung über es; daher ist für den Beobachter die „erste von allen Eigenschaften ... die Aufmerksamkeit, wodurch das Phänomen sicher wird.“³⁷ Zusammenfassend bedeutet die „Einwirkung der neueren Philosophie“ auf Goethes Denkform:

Bei physischen Untersuchungen drängte sich mir die Überzeugung auf, daß, bei aller Betrachtung der Gegenstände, die höchste Pflicht sei jede Bedingung unter welcher ein Phänomen erscheint genau aufzusuchen und nach möglichster Vollständigkeit der Phänomene zu trachten; weil sie doch zuletzt sich aneinander zu reihen, oder vielmehr übereinander zu greifen genötigt werden, und vor dem Anschauen des Forschers auch eine Art Organisation bilden, ihr inneres Gesamtleben manifestieren müssen.³⁸

Das ist genau und deutlich gesagt – allerdings jenseits der philosophischen Schulterminologien.

Von Goethes Philosophie zu sprechen ist also ein mißliches Unternehmen, weil es die als Ganzes nicht aussagbare Totalität seines Denkens und Anschauens verfehlen muß. Es wäre ein Philosophieren mit Goetheschen Denk- und Sprachfiguren, das sich *subjektiv* vom jeweiligen Autor her und *hypothetisch* im Methodischen der Materialien bediente, die sich nach dem Verständnis Goethes einer solchen Synthese gerade entziehen und ihrer durchaus nicht bedürfen. Daß Goethe selbst immer wieder zu einer solchen Synthese versucht ist, bekennet er in späten Briefen, ohne dabei sein eigentliches Schweigen zu brechen. Damit läßt sich aber auch von den Grundbegriffen seines Denkens nur behutsam sprechen, und zwar so, daß sie von ihrem autobiographischen und naturwissenschaftlichen Kontext nicht abgelöst werden und als *Wortbilder* anschaulich bleiben. Auch die vielfältigen Schemata, die aus einer durch ein *Aperçu* aufgeschlossenen Anschauung erwachsen, sind in diesem Sinne Begriffs-

³⁶ Goethes Arbeitsweise entspricht nachweislich strikt dieser methodischen Anweisung. Dorothea Kuhn nennt als Vorstufen zum Manuskript einer Textfassung: „1. Notiz / 2. Stoffsammlung: Buchauszug, Protokoll, Tabelle, Skizze / 3. Entwurf / 4. Schema“ („Der Arbeitsvorgang bei Goethes naturwissenschaftlichen Studien“, in: Karl-Heinz Hahn [Hrsg.], *Im Vorfeld der Literatur*, Weimar 1991, 44–57, hier: 49).

³⁷ *Beobachten und Ordnen*, MA VI.2, 830. – „Aufmerksamkeit“ enthält nach Fritz-Rüdiger Sammern-Frankenegg die „*Negation des eigenen Sichgeltendmachens* und das *Sich-Hingeben an die Sache*“, wie sie auch Hegel in der *Philosophie des Geistes* (Berliner Enzyklopädie von 1830) vertreten habe („Zum Begriff der Aufmerksamkeit bei Goethe und Hegel“, in: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.], *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration*. Ein Symposium, Tübingen 1984, 341–354, hier: 350). Vgl. zu den Versuchen, Goethe und Hegel zu harmonisieren, kritisch Peter Eichhorn, *Idee und Erfahrung im Spätwerk Goethes*. Freiburg, München 1971, 236ff.

³⁸ MA XII, 94.

strukturen. Erst das jeweilige Schema läßt in den Notizen und Stoffsammlungen eine Ordnung *sehen*, die zur ursprünglichen durch das *Aperçu* vermittelten *Anschauung analog* ist. Das unterscheidet die anschauliche schematische *Ordnung* als *objektives* Bild (des Phänomens!) von einer *subjektiven*, also hypothetischen bzw. spekulativen *Verknüpfung* der Begriffe.³⁹ Dieser zugleich subjektive und objektive *symbolische* Zugang zur Erkenntnis und zu den Sachen bedient sich der *Analogie* als des strukturierenden Umganges mit gegebenen Ähnlichkeiten. Damit sind drei Grundbegriffe benannt, die Goethe häufig verwendet und in Ansätzen wenn nicht definiert, so doch umschreibt und in ihrer Verwendung genauer bestimmt.

Für das Gewährwerden eines Sachverhalts, eines Gegenstandes oder eines Phänomens verwendet Goethe mit Vorliebe ein Wort, das eher beiläufig und literarisch als philosophisch ausgefeilt erscheinen mag: das Wort „*Aperçu*“. Die spätere Verwendung des Begriffs für die witzige Pointe eines Bonmot oder Aphorismus darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß Goethe weder glanzvoll pointierte Aphorismen in der Art Lichtenbergs formuliert noch den Begriff des *Aperçu* für diese Gattung reserviert. Das *Goethe-Wörterbuch* führt bei einer Vielzahl unterschiedlicher Schreibweisen zwei Bedeutungsstränge des Wortes auf, das „nicht vor Ende der neunziger Jahre belegt“ ist und „überwiegend nach 1810“, also nach Abschluß der *Farbenlehre* erscheint. Zum einen bezieht es sich auf Schematisches, nämlich auf „kurze Übersicht“ bzw. „umrißhafte Darstellung“ vor allem naturwissenschaftlicher Sachverhalte, zum anderen auf „Eingebung, Einsicht, Gedanke“, soweit dabei eine „treffende Bemerkung“ bzw. ein „(geistreicher) Einfall“, „die erste gedankliche Konzeption eines Kunstwerks“ oder eine Entdeckung bzw. Erkenntnis gemeint ist. Erst diese letztere Verwendung ist spezifisch für Goethes Arbeitsweise, mehr noch für seine Auffassung von Erkenntnis und Wissenschaft. Im Sinne der Wissenschaftslehre bezeichnet das *Aperçu* dann ein „plötzliches Gewährwerden von Zusammenhängen und Gesetzmäßigkeiten“.⁴⁰ Negativ ist auch ein „falsches *Aperçu*“ möglich, daß ein solches Gewährwerden vom Objekt her durch eine subjektive und hypothetische Pseudo-Erkenntnis ersetzt, wie Goethe sie Newton vorwirft.⁴¹ Um das „Gewährwerden“ als epistemologisches Problem der Wahr-

³⁹ Vgl. zu Goethes Arbeitsvorgang Kuhn (Anm. 23), 45, 47f., 49.

⁴⁰ Weder das *Aperçu* noch das Werk, das es auslöst und „gelingen“ oder „glücken“ läßt, sind ausschließliche Verdienste oder Ergebnisse subjektiven Ergreifens. „Ja! das ist das rechte Gleis / Daß man nicht weiß / Was man denkt / Wenn man denkt; / Alles ist als wie geschenkt“ (*Zahme Xenien* II, MA XII.1, 49). Denn: „All unser redlichstes Bemühn / Glückt nur im unbewußten Momente. / Wie möchte denn die Rose blühen, / Wenn sie der Sonne Herrlichkeit erkennte!“ (*Zahme Xenien* III, ebd., 108).

⁴¹ „*Aperçu*“, *Goethe-Wörterbuch*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen u. der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Berlin, Stuttgart 1978, I, 766f. – Das neue *Goethe-Handbuch* (1997ff.) widmet dem Grundbegriff keinen eigenen Artikel und keine einläßliche

nehmung formulieren zu können und dabei den Kontext von Goethes Wissenschaftslehre herzustellen, empfiehlt sich ein Blick auf den von Leibniz ausformten und von Kant bzw. Hegel weiterentwickelten Begriff der Apperzeption, dessen Goethesche Variante „Aperçu“ sich etymologisch vom lateinischen *ad-* bzw. *appercipere* und vom französischen *apercevoir* herleiten läßt.⁴² Leibniz nun nennt „L’etat passager, qvi envenloppe et represente une multitude dans l’unité ou dans la Substance Simple“ als das, „qve ce qv’on appelle la *Perception*, qv’on doit bien distingver de l’apperception ou de la conscience“.⁴³ Er wirft den Cartesianern vor, diese zunächst nicht bewußten Perzeptionen zu vernachlässigen, die, ins Gedächtnis aufgenommen und in quasi-vernünftiger Verknüpfung („Consecution“) dort verfügbar⁴⁴, vom Bewußtsein begleitet werden und somit *Apperzeptionen* sind. Die „herrschende Entelechie“ einer Monade ist eben diese Fähigkeit der Apperzeption, die Selbstaufklärung der Monade als ihre Zwecksetzung. Da alle Dinge miteinander kommunizieren, gibt jede Perzeption eine zumindest undeutliche Vorstellung des Ganzen. „Et les composés symbolisent en cela avec les simples“.⁴⁵ Diese Grundbegrifflichkeit dürfte Goethe hinreichend vertraut gewesen sein, wie seine vielfachen Anspielungen auf die *Monadologie* belegen. Eine ausführliche Leibniz-Lektüre bezeugen die Tagebücher nur für Juli 1817⁴⁶. Das besagt indes wenig, da das umfangreiche Gesprächsdokument Falks vom Begräbnistag Wielands, dem 25. Januar 1813, eine auch für diesen vertrauten Gesprächspartner überraschende Vorlesung über Leibniz’ *Monadologie* enthält. Sie setzt, ebenso wie der wiederholte Gebrauch der Termini *Monade* und *Entelechie* eine genauere Kenntnis der *Monadologie* voraus. Noch 1830 paraphrasiert Goethe seinen Gedanken über die „Hartnäckigkeit des Individuums“ mit einem Verweis auf „*Leibnitz*“, der „ähnliche Gedanken über solche selbständige Wesen gehabt, und zwar, was wir

Behandlung; eine knappe und solide Information bietet Gero von Wilpert im *Goethe-Lexikon*, Stuttgart 1998, 46.

⁴² Vgl. den Art. „Apperzeption“ in: Fritz Mauthner, *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, München 1910/11, 59. – Das französische Verb erscheint auch in Goethes Übertragung des Gedichts *An Madame Marie Szymanowska* bzw. *Aussöhnung* (MA XIII.1, 92 bzw. 140); die letzte Zeile „Die hehre Welt wie schwindet sie den Sinnen“ lautet dann: „Et les Sens n’apperçoivent plus qu’un monde effacé“ (671). Es bezeichnet also die sinnenhaft-empirische Auffassung der Welt. Soret zieht die Fassung dem deutschen Original gerade hinsichtlich *dieses* Verses vor (vgl. *Goethes Gespräche*. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umkreis auf der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann, erg. u. hrsg. Wolfgang Herwig, Stuttgart 1971, III/1, 656 = N. 5411).

⁴³ *Monadologie* Nr. 14 (übers.u. hrsg. Wolfgang Hecht, Stuttgart 1998, 16).

⁴⁴ Nr. 26 (Hecht [Anm. 43], 24).

⁴⁵ Nr. 61 (Hecht [Anm. 43], 45). – Das zusammengesetzte Einzelne *symbolisiert* das einfache Ganze. Auch von der *Monadologie* her ließe sich Goethes Symbol-Begriff erschließen und bestimmen.

⁴⁶ WA III/6, 84f.

mit dem Ausdruck Entelechie bezeichnen, nannte er Monaden“⁴⁷. Der Begriff der Apperzeption als einer bewußten Vorstellung, die (in der Zuwendung zur Perzeption als vorübergehendem Zustand) eine Einheit in der Vielheit der Vorstellungen herstellt, ist Goethe also durchaus geläufig. Seine knapp bezeugte Auseinandersetzung mit Leibniz kann zudem nur in dieselbe Zeit fallen, in der er den eigenen Begriff des „Aperçu“ verwendet: nicht vor Ende der 90er Jahre, und ausgeprägt erst mit der *Farbenlehre* selbst. Der Kontext spricht dafür, daß „Aperçu“ weniger die poetische „Eingebung“ meint als vielmehr das erkenntnistheoretisch genau formulierte „Gewahrwerden“ der Einheit in der Vielheit der Vorstellungen, und zwar als dauerndes Bewußtsein in den vorübergehenden Zuständen des „Gewahrwerdens“ bestimmter Vorstellungen. Das entspricht aber durchaus in den Grundzügen der transzendentalen Deduktion Kants, mit dessen transzendentaler Analytik sich Goethe seit Beginn seiner chromatischen Studien, später wieder im Gespräch mit Schiller und dann wiederholt (1817/18) auseinandersetzt. Wenn „ein transzendentaler Grund der Einheit des Bewußtseins, in der Synthesis des Mannigfaltigen aller unserer Anschauungen, mithin auch der Begriffe der Objekte überhaupt, folglich auch aller Gegenstände der Erfahrung“ notwendig ist, „ohne welchen es unmöglich wäre, zu unsern Anschauungen irgend einen Gegenstand zu denken“, dann ist dies in der Terminologie Kants „die *transzendente Apperzeption*“. Sie faßt die notwendige Synthesis „in diesem Flusse vorübergehender Erscheinungen“ oder der empirischen Apperzeption im Begriff der vorgängigen Einheit des Bewußtseins, sie ist die notwendige Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung. Damit ist auch die Beziehung der Anschauungen auf die objektive Einheit der apriorischen Verstandesbegriffe von Raum und Zeit hergestellt, damit aber auch der „Zusammenhang aller dieser Vorstellungen nach Gesetzen“.⁴⁸ Goethe begleitet in seinem Handexemplar der *Kritik der reinen Vernunft* (in der 3., verbesserten Auflage von 1790) den § 17 mit vielfachen Unterstreichungen und Randstrichen.⁴⁹ Sie belegen, daß ihm Kants „synthetische Einheit des Bewußtseyns“ selbstverständlich ist als die „objective Bedingung aller Erkenntniß, nicht deren ich selbst bedarf, um ein Object zu erkennen, sondern unter der jede Anschauung stehen muß, um für mich Object zu werden“⁵⁰. Die Überschrift zu § 18 „Was objective Einheit des Selbstbewußtseyns sey.“, versieht Goethe am Rand mit einem Fragezeichen. Tatsächlich muß er von seinen in den neunzi-

⁴⁷ Notiz Eckermanns vom 3. März 1830 (MA XIX, 61f.).

⁴⁸ *Kritik der reinen Vernunft* A107 (3, 167f.). Die transzendente Einheit der Apperzeption ist insofern auch die *objektive* Einheit des Selbstbewußtseins, als im Begriff des Objekts „das Mannigfaltige einer gegebenen Anschauung *vereinigt* ist“ (B137: 139; vgl. B134 bzw. 139: 137 bzw. 141).

⁴⁹ Vgl. Géza von Molnár, *Goethes Kantstudien*, Weimar 1994, 186–189.

⁵⁰ B138 (vgl. Molnár [Anm. 49], 188) – Unterstreichungen von Goethe. Vgl. auch Ferdinand Weinhandl, *Die Metaphysik Goethes*, Berlin 1932, 156f.

ger Jahren entstandenen Arbeiten zur Wissenschaftslehre her das Verhältnis von objektiv-transzendentaler und subjektiv-empirischer Erkenntnis anders bestimmen, als Kant dies tut.

Die synthetische Einheit der Apperzeption ist für Kant „der höchste Punkt“ der Transzendentalphilosophie, „ja dieses Vermögen ist der Verstand selbst“⁵¹, der sich in den Kategorien artikuliert.⁵² Daher ist der Beweis für den Grundsatz der „notwendigen Einheit der Apperzeption“⁵³ zugleich die Deduktion der Kategorien. Deren Anwendung empfiehlt Schiller in seiner „Kategorienprobe“ ebenso nachdrücklich wie letztlich erfolglos.⁵⁴ Zwar dankt Goethe in seinem Antwortschreiben „zum schönsten“ und versichert gelehrig und höflich, er werde die Kategorien „bei meiner Arbeit immer vor Augen haben“⁵⁵. Daß aber sein „reines Phänomen“ nach Schillers Verständnis „eins ist mit dem objektiven Naturgesetz“⁵⁶, das vom Subjekt der Erfahrung vorgeschrieben und als solches gerade nicht anschaulich ist, kann ihm nicht gefallen oder zur „Kategorienprobe“ insgesamt ermutigen. Zudem ist, was hier gesetzlich-objektiv gefaßt wird, die Objektivität des erkennenden und gesetzgebenden Subjektes selbst, was Hegel später ungleich deutlicher ausspricht: „Das ist die transzendente Apperzeption; das reine Apperzipieren des Selbstbewußtseins ist die synthetisierende Funktion. Das Fassende ist Ich; was ich berühre, muß Sich einzwängen lassen in diese Formen der Einheit“.⁵⁷

Goethes Begriff des *Aperçu* entsteht im Kontext seiner Wissenschaftslehre vom Versuch und vom „reinen Phänomen“, das sich im Versuch „wieder darstellen läßt“⁵⁸. Dabei will Goethe „den Maßstab zu dieser Erkenntnis, die Data der Beurteilung nicht aus sich, sondern aus dem Kreis der Dinge nehmen, die er beobachtet“, und zugleich „sein eigener strengster Beobachter sein“.⁵⁹ Dabei soll die Wissenschaft dem subjektiven Systemzwang entgehen, durch den sie „nicht mehr einer freiwirkenden Republik, sondern einem despotischen Hofe ähnlich wird“⁶⁰. Das reine Phänomen, im einzelnen Fall als Symbol aller Fälle, vermittelt das erkennende und den Gegenstand der Erkenntnis mitkonstituierende Subjekt mit dem erscheinenden Objekt. Diese Einheit des Phänomens als eine symbolische Einheit gewahrt zu werden, ist diejenige Form der Apperzeption, die Goethe ein *Aperçu* nennt. Sie ist ebenso ein Selbsterkennen des Subjek-

⁵¹ B134, Anm. (vgl. Molnár [Anm. 49], 137).

⁵² A125 (vgl. Molnár [Anm. 49], 179).

⁵³ B135 (vgl. Molnár [Anm. 49], 138).

⁵⁴ An Goethe vom 19. Januar 1798 (MA VIII.1, 497–501).

⁵⁵ Vom 20. Januar 1798 (ebd., 501).

⁵⁶ Ebd., 499.

⁵⁷ *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in: *Werke in 20 Bänden*, hrsg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1979, 344.

⁵⁸ MA XII, 687.

⁵⁹ Ebd., 684f.

⁶⁰ Ebd., 690.

tes wie auch eine symbolische Erkenntnis des Gegenstandes oder Falles, der nicht für sich allein steht (und damit wohl erfahrbar, aber nicht erkennbar wäre); nur als repräsentativer und als solcher erkennbarer Fall, als Symbol nämlich, läßt er sich nach Natur- bzw. Verstandesgesetzen erkennen.

Eine Einsicht dieser Art bezeichnet Goethe erstmals Anfang 1800 als *Aperçu*⁶¹. Es handelt sich um den zweiten, vermutlich am 21. Februar 1800 geschriebenen Entwurf zur *Konfession des Verfassers*, mit dem die *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* schließen.⁶² „Ein entschiedenes *Aperçu* ist wie eine inokulierte Krankheit anzusehen: man wird sie nicht los bis sie durchgekämpft ist.“⁶³ Die gesamten chromatischen Arbeiten der folgenden vierzig Jahre versuchen, dieses *Aperçu* aus der Reihe der Phänomene zu entwickeln und wissenschaftstheoretisch genauer zu bestimmen, so daß es nachvollziehbar und anschaulich wird.

In Goethes *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* bezeichnet das *Aperçu* die paradigmatische wissenschaftliche Erkenntnis:

Alles in der Wissenschaft kommt auf das an, was man *Aperçu* nennt, auf ein Gewährwerden dessen, was eigentlich den Erscheinungen zu Grunde liegt. Und ein solches Gewährwerden ist bis ins Unendliche fruchtbar.⁶⁴

Fruchtbar ist ein solches Gewährwerden, insofern es unerschöpflich anwendbar ist und somit unbegrenzt Erkenntnis erzeugt. In diesem Sinne taucht der Begriff mehrfach auf, wenn das erschließende *Aperçu* den Blick für das Goethesche Grundgesetz der Farbenlehre öffnet.

Das Gewährwerden selbst als ein Prozeß, den das *Aperçu* abschließt, darf als eine stetige und konsequente Entwicklung angesehen werden; sie mündet aller-

⁶¹ Der Kommentar von MA VI.2 übersetzt wenig hilfreich „geistreicher Einfall“ (1255); auch der oft behauptete Bezug auf das sogenannte „Prismenaperçu“ engt an dieser Stelle zu sehr ein; Goethes angebliche Erkenntnis beim Blick durch die vom Hofrat Büttner entliehenen Prismen, die Newtonsche Farbentheorie sei falsch, wird an anderer Stelle im Text (MA VI.2, 799) erwähnt und gerade *nicht* als *Aperçu* bezeichnet. Dieser Begriff folgt vielmehr auf die Stichworte „Erscheinung durch trübe Mittel“ und „Einsicht in das Grundphänomen“, die Goethe eine physiologische Erklärung der farbigen Schatten („Fundament im Organ gesucht“) erlauben. So kann sich das *Aperçu* hier nur auf das Zusammenwirken von farbigem Objekt und farbensehendem Subjekt beziehen.

⁶² MA X, 908ff. Zu den Entwürfen vgl. MA VI.2, 1254.

⁶³ MA X, 914. – Vgl. die parallele Formulierung in den *Tag- und Jahresheften* 1790 (MA XIV, 16).

⁶⁴ Ebd., 639 (zu Galilei). – Riemer erwähnt in seinen *Brocardica* den „oft vorkommende[n] Vergleich mit der *Frau im Evangelium* und ihrem wiedergefundenen Groschen“: „so erging es ihm bei jeder neuen wissenschaftlichen Entdeckung, bei glücklicher Lösung eines Problems und endlicher Gewährwerdung eines ihm lange verborgen gebliebenen Naturgesetzes. Er mußte sie sogleich seinen Freunden mitteilen“ (*Goethes Gespräche* [Anm. 42], 46 = Nr. 7127; vgl. Lk 15,9). Es geht um „das Gewährwerden einer großen Maxime ...“, die ihr Licht urplötzlich über seine Forschungen ausgoß“ (nach Kanzler von Müller, ebd., 66 = Nr. 7192).

dings wie die morphologische Reihe in etwas Neues und Unableitbares. So ist es zwar „wie eine inokulierte Krankheit anzusehen“, die, einmal durchgekämpft, auf höherer Stufe die Gesundheit wiederherstellt. Es kann dann allerdings nicht für sich allein genommen werden, sondern bildet analog zu anderen *Aperçus* eine repräsentative („symbolische“) Erschließung der Wirklichkeit: „Alles wahre *Aperçu* kömmt aus einer Folge und bringt Folge. Es ist ein Mittelglied einer großen produktiv aufsteigenden Kette“⁶⁵.

Auch wenn sich Goethe der hermetischen Metapher der *Catena aurea Homeri* bedient, um den stetigen und nicht sprunghaften Zusammenhang des Ganzen anzudeuten, so steht doch diese Kette selbst hier in dynamisch-produktiver, sich steigernder Entwicklung. Das *Aperçu* ist eine Konsequenz und kein irrationaler Vorfall, auch wenn die Evidenz der Schlüssigkeit bzw. die tatsächlich gewonnene Einsicht nicht unmittelbar und zwingend aus der Kette der Zusammenhänge folgt. Eine in Sache und Logik zwingende Erkenntnis „geht auf“; darin mag der empirische oder vorübergehende Zustand, Kants empirische Apperzeption bzw. Leibniz' Perzeption als „*L'Etat passager*“, nachklingen. Diese subjektive und empirische Evidenz erschließt von Fall zu Fall, plötzlich und vorübergehend, als schlüssige *Einsicht* den Symbolcharakter des Phänomens, wobei durchaus die Schlüssigkeit, nicht aber die erschließende Einsicht selbst demonstriert oder zwingend wiederholt werden kann. Das *Aperçu* ist zeitliche Erkenntnis von Zeitlichem: „Alles was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist die bedeutende Ausübung, Betätigung eines originalen Wahrheitsgefühles, das, im stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt“.⁶⁶

Der mineralogische Begriff der *Solideszenz* bezeichnet dabei einen objektiven Vorgang bei der Gestaltung anorganischer Massen, der dem *Aperçu* analog ist und von Goethe her als symbolischer Fall gesehen werden kann.⁶⁷

⁶⁵ *Maximen und Reflexionen* Nr. 416 (MA XVII, 792).

⁶⁶ *Wilhelm Meisters Wanderjahre (Betrachtungen im Sinne der Wanderer, MA XVII, 531)*. In diesem Sinne versteht Weinhandl das *Aperçu* als Glück und Gnade, die Gegenstände als „Erscheinungen, Offenbarungen der Idee“ ([Anm. 50], 251 bzw. 254). Heinrich Schmitz spricht vom Gesetz als Einklang von Subjekt und Objekt, der Jubel über die Harmonie des Daseins erwecke (*Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*, Bonn 1959, 168f., 170f.).

⁶⁷ Die im März 1831 abgeschlossene Studie *Über die Spiraltendenz* in der Blattstellung der Pflanzen erweitert den Begriffsgebrauch für den Bereich des metamorphen Organischen. So manifestiere sich die „Vertikaltendenz“ im Pflanzenwuchs „zugleich als solideszierend, es sei nun in langgestreckten Fasern und Fäden, oder selbst in der strakten, starr aufgerichteten Bildung des Holzes“ (MA XVIII.2, 482; dort auch als Substantiv „Solideszenz“).

Den Augenblick der Solideszenz hat man als höchst bedeutend zu betrachten. Solideszenz ist der letzte Akt des Werdens, aus dem Flüssigen durchs Weiche zum Festen hingeführt, das Gewordene abgeschlossen darstellend. ... Auf diesem Wege jedoch begegnen wir einem andern Phänomen, das uns bei seiner Unerforschlichkeit nicht losläßt. *Solideszenz ist mit Erschütterung verbunden*. Nur selten kommt dies Ereignis, seiner Zartheit wegen, zur unmittelbaren entschiedenen Anerkennung. ... So zeigt sich auch Solideszenz *durch* Erschütterung. Ein Glas Wasser nahe am Gefrieren durch einen Schlag erschüttert, krystallisiert sogleich.⁶⁸

Die natürliche Symbolik des Vorgangs ist offensichtlich. Anorganische Stoffe verfestigen sich zur Gestalt: durch Erschütterung als gewaltsame äußere Einwirkung.⁶⁹ Sie manifestieren, was der Möglichkeit nach in ihnen angelegt ist. So übersieht Goethe das *Faust*-Gebirge von der Gipfelhöhe des Helena-Aktes⁷⁰: „wie vielfach hatte sich diese in langen, kaum übersehbaren Jahren gestaltet und umgestaltet, nun mag sie im Zeitmoment solidescirt endlich verharren“⁷¹. Dieser metamorphe Prozeß kann im Einzelfall auch umgekehrt werden. Das Solideszierte verflüssigt sich wieder und verliert seine Gestalt. So erreicht das Erkenntnissubjekt (quasi „solideszierend“) eine neue Erkenntnisqualität im *Aperçu*, das allerdings als vorübergehender Zustand auch wieder unterschritten und vergessen werden kann, wie Goethe in den *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* nachzuweisen sucht. In diesem Sinne verzeitlicht Goethe mit seinem Begriff des *Aperçu* bzw. mit dem synonym gebrauchten „Gewahrwerden“ die Apperzeption. Sie ist nicht nur, wie für Leibniz und Kant, ein vorübergehender oder bloß empirischer Vorgang, sondern ein dynamisches Moment in der morphologischen Reihe der Erkenntnissschritte, die zum Gewahrwerden führen. Uwe Pörksen spricht daher treffend von der „Raumzeit“ eines solchen Denkens, das immer zeitliche Erkenntnis des gegenständlich Zeitlichen bleibt.⁷²

Was äußerlich und gegenständlich am Objekt manifest wird, offenbart zugleich das Innere des Subjektes, ohne daß diese zwar empirisch zugängliche, aber weder empirisch noch transzendental erfaßbare und formulierbare Evidenz sich festhalten oder einfachhin herstellen ließe. „Jede Produktivität *höchster* Art, jedes bedeutende *Aperçu*, jede Erfindung, jeder große Gedanke der

⁶⁸ *Gebirgs-Gestaltung im Ganzen und im Einzelnen* (MA XII, 798 bzw. 800).

⁶⁹ In der Übertragung der Metapher, die dem lebenslangen Mineralogen ganz selbstverständlich geläufig ist: „Die echte Originalität bethätigt sich darin, daß es nur eines Anstoßes bedarf um sie aufzuregen, worauf sie denn ganz eigen und unabhängig den Weg des Wahren, Tüchtigen und Haltbaren zu verfolgen weis“ (an Johann Evangelista Purkinje vom 18. März 1826, WA IV/40, 327).

⁷⁰ An Schiller vom 23. September 1800 (WA IV/15, 112).

⁷¹ An Nees von Esenbeck vom 24. Mai 1827 (WA IV/42, 198); vgl. zu dieser Metaphorik auf der Grundlage einer natürlichen Symbolik Ilse Graham, *Goethe. Schauen und Glauben*, Berlin 1988, 509ff.

⁷² Vgl. Pörksen (Anm. 4), 62ff.

Früchte bringt und Folge hat, steht in Niemandes Gewalt und ist über alle irdische Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes, zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. Es ist dem Dämonischen verwandt ... „⁷³

Diesen esoterischen Kern der Wissenschaft im Unterschied zu ihrer exoterisch-produktiven Ausübung bzw. der Tätigkeit überhaupt betont Goethe, um ihn zugleich zu verschweigen:

Jedoch ein dergleichen Aperçu, ein solches Gewährwerden, Auffassen, Vorstellen, Begriff, Idee, wie man es nennen mag, behält immerfort, man gebärde sich wie man will, eine esoterische Eigenschaft; im Ganzen läßt sich aussprechen, aber nicht beweisen, im Einzelnen läßt sich wohl vorzeigen, doch bringt man es nicht rund und fertig.⁷⁴

Das aphoristische Vorzeigen versucht diese esoterische Eigenschaft des Gewährwerdens festzuhalten und sie im Nachvollzug zu erfassen. Die zugehörigen Worte werden Winke, und die Begriffe treten als Paradoxe auf, die sich ebensowenig zu einer Formel „rund und fertig“ schließen lassen, wie sich die denkende Anschauung des Ganzen im repräsentierenden symbolischen Einzelnen zum begrifflichen System vervollständigen läßt. Auch hier löst sich Goethe von den erkenntnistheoretischen Vorgaben bei Leibniz und Kant. Führt zunächst der Weg zum Aperçu der gegebenen objektiven Ordnung vom Subjekt her zu einer hypothetischen Verknüpfung von Erfahrungsdaten und damit methodisch zum „wissenschaftlichen Phänomen“, in dem das „reine Phänomen“ oder „Urphänomen“ denkend angeschaut werden kann, so spricht sich wiederum der Gegenstand gegenüber dem erkennenden Subjekt so aus, daß er sich symbolisch als Repräsentant vieler Fälle und somit als konkrete Gestalt des Gesetzes erfassen läßt (vom mineralogischen Symbol her: das „Solideszieren“ wird durch „Erschütterung“ ausgelöst).⁷⁵ Im reinen Phänomen, als Gewährwerden und Aperçu des erkennenden Subjektes im erkannten Objekt, sind Sub-

⁷³ „In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses“ (Gesprächsnotiz Eckermanns nach Soret vom 11. März 1828, MA XIX, 611).

⁷⁴ *Nachträge zur Abhandlung über den Zwischenkieferknochen* (MA XII, 188). – Dem Berliner Freund Zelter teilt der schweigende Einsiedler mit: „Merkwürdige Resultate eines stillen einsamen Denkens möchte ich wohl oft aufzeichnen, dann laß ich's wieder gut seyn. Mag doch am Ende jeder darauf kommen, wenn er in Verhältnisse tritt, wo er das Vernünftige nicht entbehren kann“ (an Zelter vom 1. Juni 1831, WA IV/48, 207f.).

⁷⁵ Gerhard Neumanns Bestimmung des Aperçus, das „plötzlich-Unvermitteltes mit organisch-Folgerechtem auf symbolische Weise zu vereinigen sucht“ (*Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München 1976, 624), trifft die wesentlichen Charakteristika, ohne ihren Zusammenhang aufzuzeigen. Vgl. auch Riemers Notiz vom 2. Mai 1819: „Alles kommt auf ein Aperçu an. Es ist das Höchste, wozu es der Mensch bringt, und weiter bringt er es nicht.

jekt und Objekt als Konstituenten der Erkenntnis schon vorgängig zu jedem weiteren Erkenntnisschritt vermittelt und eins.⁷⁶ Erst innerhalb dieser *vorgängigen* Einheit kann Goethe das gesetzgebende Subjekt Kants verstehen. Darin liegen zugleich die Möglichkeit und die Grenze seiner Aneignung transzendentalphilosophischer Reflexion.

Ein verschwiegene und in der Sache esoterisches Motiv liegt sicher auch in der hermetisch geprägten Auffassung, daß Makro- und Mikrokosmos sich entsprechen und eben diese Entsprechung aller Erkenntnis und ihrer transzendentalanalytischen (Re-)Konstruktion vorausliegt. Wilhelms Besuch auf der Sternwarte parodiert und vertieft zugleich Kants geläufiges Wort vom „moralische[n] Gesetz in mir“ und vom „bestirnte[n] Himmel über mir“, deren Entsprechung gesetzlich-objektiv vom Subjekt her bestimmt wird.⁷⁷ Dem „Schauenden“ Meister-Goethe stellt sich diese Entsprechung anders dar, nämlich von dem überwältigenden Gewährwerden der vorgängigen Einheit von Subjekt und Objekt im reinen Phänomen her:

Ergriffen und erstaunt hielt er sich beide Augen zu. Das Ungeheure hört auf erhaben zu sein, es überreicht unsere Fassungskraft, es droht uns zu vernichten. Was bin ich denn gegen das All? sprach er zu seinem Geiste: wie kann ich ihm gegenüber, wie kann ich in seiner Mitte stehen? Nach einem kurzen Überdenken jedoch fuhr er fort: das Resultat unseres heutigen Abends löst ja auch das Rätsel gegenwärtigen Augenblicks. Wie kann sich der Mensch gegen das Unendliche stellen, als wenn er alle geistigen Kräfte die nach vielen Seiten hingezogen werden in seinem Innersten, Tiefsten versammelt, wenn er sich fragt: darfst du dich in der Mitte dieser ewig lebendigen Ordnung auch nur denken, sobald sich nicht gleichfalls in dir ein herrlich Bewegtes, um einen reinen Mittelpunkt kreisend hervortut? Und selbst wenn es dir schwer würde diesen Mittelpunkt in deinem Busen aufzufinden, so würdest du ihn daran erkennen, daß eine wohlwollende, wohlthätige Wirkung von ihm ausgeht und von ihm Zeugnis gibt.⁷⁸

Die kosmologische Dimension dieses Entdeckens, Gewährwerdens, Aperçus oder erfüllten „ewigen Augenblicks“ gestaltet Goethe vielfach in den symbolischen Formeln seiner späten Lyrik. Inhalt ist das simultane („ideale“) Ganze, das sich in den sukzessiven Erfahrungen des sich ebenfalls sukzessiv entfaltenden Gegenstandes zu erkennen gibt. Diese „Raumzeit“ (Pörksen) des Augenblicks vor dem Gegenstand schließt Subjekt und Objekt der Erkenntnis zu einer Totalität zusammen, für die es keine in sich geschlossene Bild- oder Sprachfor-

Es ist nur der Kontur, der Umriß von einer Sache. Das parenchyma des Details kann er, ohne zweiter Schöpfer zu sein, nicht geben“ (Herwig [Anm. 42], 117 = Nr. 4696).

⁷⁶ Vgl. von der Analyse des „prägnanten Augenblicks“ her die Untersuchungen von Andreas Anglet (*Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*, Köln u.a. 1991, 234f., zusammenhängend 252–297) sowie Eichhorn (Anm. 37), 156ff.

⁷⁷ Vgl. den Nachklang in *Maximen und Reflexionen* 812 (MA XVII, 864).

⁷⁸ *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (MA XVII, 351). Vgl. den *Beschluss* in Kants *Kritik der praktischen Vernunft* (A 289).

mel mehr geben kann. So mißtraut der zeichnende und philosophierende Dilettant Goethe durchaus mit Recht den Integrationsleistungen, die ihm Kunst und Philosophie verheißen. Das Gewährwerden des Ganzen als *Erfinden* und *Entdecken* ist zudem nicht nur ein kosmologischer, schöpferischer Prozeß, sondern im nachvollziehenden *Aperçu* ein *Wiederfinden* (vgl. das gleichnamige *Divan*-Gedicht). Es umfaßt die Umarmung der Liebenden ebenso wie die liebende Vereinigung von Schöpfer und Schöpfung.⁷⁹ Eins spiegelt sich im Anderen und ist in ihm symbolisch repräsentiert. Eben dies geht im *Aperçu* „auf“ und leuchtet ein. Abschließen („rahmen“) oder definitiv formulieren läßt es sich nicht. Wohl aber können Künstler wie Naturforscher ein Analogon gestalten, das diese Unzulänglichkeit nicht nur nicht verdeckt, sondern in *Bedenken und Ergebung* sogar thematisiert.

Der prägnante Augenblick bringt das Gewährwerden, so wie beim Webstuhl der Einschlag in den *kairos*, den horizontalen Zwischenraum zwischen den Kettfäden, hineinfährt und das „Angezettelte“, die Ketten, mit dem Schuß verbindet, wobei in Goethes Webstuhlgleichnis Natur die „ewige Weberin“, Gott hingegen der „Meistermann“ ist, der den „Einschlag“ wirft.⁸⁰ Damit ist für das *Aperçu* der Vergleich mit Intuition und Inspiration nicht gerade zu hoch gegriffen. Was hier über die wissenschaftstheoretischen Ansätze Goethes und auch über seine kritische Rezeption Kants und Fichtes hinaus zu sagen wäre, zieht sich zurück in die paradoxen Formeln der späten Aphorismen und die dichterische Bildlichkeit.

Die verschwiegene Esoterik, die Goethes Begriff und Deutung des *Aperçu* begleitet, prägt sowohl seinen Begriff des Gegenstandes als Erkenntnisobjekt als auch die Möglichkeit, ihn auszusagen. Als Erkenntnisobjekt tritt der Gegenstand durch das *Aperçu* als Gewährwerden in den Horizont des Subjektes. Als einzelner, bloß angeschauter und nicht denkend als symbolischer und also gesetzmäßiger Fall angeschauter Gegenstand kann er weder ein wissenschaftliches noch ein reines Phänomen sein. Er bleibt bloß empirisch und ist kein Gegenstand wissenschaftlicher oder „höherer“ (philosophischer) Anschauung, der *ideal* das Gesetzmäßige und *real* das empirische Objekt umfaßt. Als Symbol kann er nur so erfaßt werden, daß im denkenden Anschauen des einzelnen Objektes das Ganze mitangeschaut wird. Entsprechend muß auch die Sprache, in der er beschrieben wird, symbolisch das *Ganze* mit aussagen: der Teil steht für das Ganze, wenn der Gegenstand als solcher erfaßt und besprochen wird. Diese Symbolik in Sache und Sprache prägt auch die Aussageformen. Das Ganze kann nicht mehr *more geometrico* im philosophischen System objektiviert oder

⁷⁹ „Und ein zweytes Wort: Es werde! / Trennt uns nicht zum zweytenmal“ (*West-östlicher Divan*, *Buch Suleika*, MA XI.1.2, 89).

⁸⁰ Goethe will „ein altes Liedchen mit einiger Abwechslung erneuern“ (MA XII, 100; das gemeinte Gedicht nimmt als *Antepirrhema* die Verse 1922 bis 1927 aus *Faust I* auf). Vgl. dazu Pörksen (Anm.4), 58ff.

unanschaulich in den abstrakten Begriff gezwungen werden. Kernaussagen werden zu aphoristischen Andeutungen, die eine pointierte Erkenntnis in Vergleich, Gegensatz oder Widerspruch auslösen sollen und im günstigsten Fall im Rezipienten das *Aperçu* auslösen, aus dem der Autor seinen Aphorismus formuliert hat.

Goethe erkennt und betont gern die Grenze, die ihn von den philosophischen Denk- und Sprachformen nicht nur seiner Zeit trennt. Scheinbar philosophiefeindliche Äußerungen verraten weniger die „vorkritische“ Naivität des dichtenden Naturforschers und naturforschenden Dichters, die allenfalls als poetische „Verzauberung“ der Welt hingenommen werden dürfe, nicht aber als wissenschaftliches oder philosophisches Weltbild – sie deuten vielmehr auf eine Grenzziehung. Nicht Spinozas Weltsystem oder Kants Kritiken, noch weniger die romantische Naturphilosophie Schellings oder Hegels Begriffswelt faszinieren Goethe, soviel er auch daraus rezipiert und sich aneignet, sondern vor allem und lebenslang die Schriften des „*Magus aus [!] Norden*“, des Johann Georg Hamann.⁸¹ Seine Absicht, die Schriften Hamanns, die er nahezu vollständig besitzt, herauszugeben, läßt sich nicht verwirklichen.⁸² Das 12. Kapitel in *Dichtung und Wahrheit* von 1814 kündigt ihn aber mit ausführlicher Einführung in das Denken Hamanns an, das zugleich ein verstecktes Selbstporträt zeichnet.

Das Prinzip, auf welches die sämtlichen Äußerungen Hamanns [!] sich zurückführen lassen, ist dieses: ‚Alles was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.‘ Eine herrliche Maxime! aber schwer zu befolgen. Von Leben und Kunst mag sie freilich gelten; bei jeder Überlieferung durch's Wort hingegen, die nicht gerade poetisch ist, findet sich eine große Schwierigkeit: denn das Wort muß sich ablösen, es muß sich vereinzeln, um etwas zu sagen, zu bedeuten. Der Mensch, indem er spricht, muß für den Augenblick einseitig werden; es gibt keine Mitteilung, keine Lehre, ohne Sonderung. Da nun aber Hamann [!] ein für allemal dieser Trennung widerstrebte, und wie er in einer Einheit empfand, imaginierte, dachte, so auch sprechen wollte, und das Gleiche von andern verlangte; so trat er mit seinem eignen Stil und mit allem was die andern hervorbringen konnten, in Widerstreit. Um das Unmögliche zu leisten, greift er daher nach allen Elementen; die tiefsten geheimsten Anschauungen, wo sich Natur und Geist im Verborgenen begegnen, erleuchtende Verstandesblitze, die aus einem solchen Zusammentreffen hervorstrahlen, bedeutende Bilder, die in diesen Regionen schweben, andringende Sprüche der heiligen und Profanskribenten, und was sich sonst noch humoristisch hinzufügen mag, alles dieses bildet die wunderbare Gesamtheit seines Stils, seiner Mitteilungen. ... Jedesmal wenn man sie aufschlägt, glaubt man etwas Neues zu finden, weil der einer jeden Stelle inwohnende Sinn uns auf eine vielfache Weise berührt und aufregt.⁸³

⁸¹ *Dichtung und Wahrheit*, Buch III, Kap. 12 (MA XVI, 547).

⁸² Der chronologische Editionsplan als „Leitfaden in diesem Labyrinth“ liegt briefly vor (an Wilhelm Dorow vom 30. November 1818, WA IV/31, 16f.).

⁸³ MA XVI, 549f.

In den Zügen Hamanns zeichnet sich Goethe selbst, in der Charakteristik seiner Schriften führt er in die eigene Aphoristik ein, die eine verborgene Begegnung von „Natur und Geist“ anschaut und in verständigen Formeln oder Bildern „aufblitzen“ läßt, außerdem mit Zitaten und Paraphrasen spielt und vor allem mit Paradoxen.⁸⁴ Eine mit Bleistift beschriebene Visitenkarte enthält das hier ausgeführte *Aperçu in nuce*:

Haman hatte
Keine Lehre als für den Gesamtgebrauch unsrer Kräfte,
Keinen Streit als gegen ihre Vereinzelung.⁸⁵

In dieser äußersten Verknappung gilt das *Aperçu* zugleich als Leitsatz und Selbstrechtfertigung Goethes für sein scheinbar disparates Leben und Werk: nichts vereinzelt, alle Kräfte zum Ganzen gebrauchen. Wie er sich als Sammler „auf alles“ beschränkt⁸⁶, weil das *Aperçu* in jeder „produktiv aufsteigenden Reihe“ aufblitzen und umgekehrt jeder Gegenstand sich als „bedeutend“, nämlich als Symbol erschließen könne, so ist der Kreis der Aphorismen thematisch durch nichts beschränkt und strukturell kaum zu ordnen, sieht man einmal von Entstehungszusammenhängen oder der wiederum pointierten Kombination einzelner Aphorismen durch ihren Verfasser selbst ab. Falk benennt in einer undatierten Gesprächsnotiz den „Grundsatz“ Goethes,

daß die Natur gelegentlich, und gleichsam wider Willen, manches von ihren Geheimnissen ausplaudere. Gesagt sei alles irgend einmal, nur nicht auf der nämlichen Stelle, wo wir es vermuteten; wir müssen es eben hier und da aus allen Winkeln, wo sie es habe fallen lassen, zusammensuchen. Daher das Rätselhafte, Sibyllinische, Unzusammenhängende in unserer Naturbetrachtung. Sie sei ein Buch von dem ungeheuersten, seltsamsten Inhalte Zu einem Ganzen zu gelangen sei schwer, wo nicht völlig unmöglich. An dieser Aufgabe müßten alle Systeme scheitern.⁸⁷

Die morphologische Reihe und ihre Metamorphose als solche, den Zusammenhang der Sach- und Denkfragmente als Ganzes zu erkennen, ist Sache des *Aperçus*, das im Kern esoterisch bleibt und durchaus festzuhalten, aber nicht zu demonstrieren ist. Solche systematische Demonstration ist deutungsbedürftig und erregt Widerspruch, auch wo sie ihn nicht schon selbst formuliert; sie lenkt den Rezipienten damit vom erschließenden *Aperçu* ab, das ihm als Gewährwerden des Ganzen selbst aufgehen und einleuchten muß. Entsprechend fordern die beiden großen Altersromane, die *Materialien zur Geschichte der*

⁸⁴ An Charlotte von Stein schreibt er: „Je me trouve tres heureux d'avoir le sens qu'il faut pour entendre jusqu'a un certain point les idees de cette tete unique, car on peut bien affirmer le paradoxe qu'on ne l'entend pas par l'entendement“ (vom 17. September 1784, WA III/6, 360).

⁸⁵ WA I/42.2, 515.

⁸⁶ Vgl. die von Goethe gern erzählte Anekdote über diesen Wahlspruch eines Sammlers (Herwig [Anm. 42], V, 117 = Nr. 7257).

⁸⁷ Herwig (Anm. 42), V, 86 = Nr. 7225.

Farbenlehre und *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, ähnlich dem zweiten Teil des *Faust* einen Rezipienten, der das scheinbar disparate poetische oder wissenschaftliche Material selber synthetisiert. Die zeitgenössischen Reaktionen auf diese ungewöhnlichen Gattungsformen sind bezeichnend, denn sie sprechen von einer angeblich nachlassenden Gestaltungskraft des Autors und vermissen die durchgehende Handlung oder Systematik des Erzählens und Gestaltens. Vor allem in den *Materialien* und den *Wanderjahren* stellt sich der Autor zusätzlich als wirklicher oder fiktiver Redaktor der vorgelegten Texte zwischen Werk und Leser. Die Identität des Ganzen scheint auf in den jeweiligen Symbolen, ohne daß sie jedoch verfügbar ausformuliert oder systematisch zugänglich wäre.⁸⁸ Auch die Kunst verweist „nur“ symbolisch auf *mögliche* und *notwendige* Versöhnung, wie sie im Schlußtableau der *Novelle* gezeigt wird, ohne sie vorwegnehmend leisten und damit ihr Werk selbst zur Idolatrie freigeben zu wollen.⁸⁹

Ein Muster und ein Deutungsmuster gibt Goethe für *Makariens Archiv* durch Angela, deren „bedeutender“ Name etwas über die Tragweite dessen sagt, was sie Wilhelm zu verkündigen hat. Makarie, als symbolische Gegenwart des Makrokosmos im Mikrokosmos, betont nicht allein die „Wichtigkeit des augenblicklichen Gesprächs“, da vorübergehe, „was kein Buch enthält und doch wieder das Beste, was Bücher jemals enthalten haben“. Bewahrte gegenwärtige Gedanken erwecken „Freude an der Überlieferung ..., indem wir den besten Gedanken schon ausgesprochen, das liebenswürdigste Gefühl schon ausgedrückt finden“.⁹⁰

⁸⁸ Fehrenbach weist darauf hin, daß aus der Sicht Goethes auch die „Rebellion – bis hin zur Negation – ... letztlich doch die Möglichkeit gelungener Vermittlung affirmiert und damit häufig parasitär von etwas zehrt, was sie sich nicht mehr selbst geben kann“ ([Anm. 7], 147). Goethe betont mehr die antizipierte Integration als die tatsächliche „ikonische Differenz“, die in jeder Vermittlung als latenter Widerspruch bestehen bleibt.

⁸⁹ Renate Wieland spricht zu Recht in ihrer großartigen Studie über Goethe und Hegel von Goethes eschatologischer Sprach- und Kunstskepsis, die sich dem schönen Schein des vollendeten (oder vollendbaren) Kunstwerks und dem ideologischen Schein des geschlossenen Systems entzieht (*Schein. Kritik. Utopie. Zu Goethe und Hegel*, München 1992, 146). Das gelungene Werk muß, „solange es nicht im versöhnten Ganzen sich birgt, die Bedürftigkeit an ihm selber, in seiner Form haben ... , um nicht zur Lüge zu werden“ (222). Das gilt dann auch für Goethes Aphoristik, denn auch ihre Formen sind wie die poetischen Werke zu deuten als „Gestalten der Sehnsucht. Der utopische Glanz, der aus ihnen strahlt, überblendet nicht ihre Bedürftigkeit. Am wahren Bild der Verheißung steigert sich das Leiden an der Wirklichkeit. Das Verlangen sättigt sich nicht am Bild“ (237). Otilie hält im Tagebuch den Gedanken fest, „alles Vollkommene seiner Art muß über seine Art hinausgehen, es muß etwas anderes Unvergleichliches werden“ (*Wahlverwandtschaften*, MA IX, 467). Entsprechend formuliert Renate Wieland zum *Faust*-Schluß: „... Gefühl des Aufatmens im Freien Großheit wird erfahrbar in dem, was von ihr überflügelt wird“ (239).

⁹⁰ MA XVII, 355.

Resultate waren es, die, wenn wir nicht ihre Veranlassung wissen, als paradox erscheinen, uns aber nötigen, vermittelst eines umgekehrten Findens und Erfindens, rückwärts zu gehen und uns die Filiation solcher Gedanken von weit her, von unten herauf, wo möglich zu vergegenwärtigen.⁹¹

Das „umgekehrte Finden“ und die Auflösung des Paradoxen ins *Aperçu* sind das Ziel der Aphorismen Goethes. Für Goethe erweist sich sein „ganzes inneres Wirken ... als eine lebendige Heuristik, welche eine unbekannte geahnte Regel anerkennend, solche in der Außenwelt zu finden und in die Außenwelt einzuführen trachtet“⁹². Entsprechend bieten seine Aphorismen eine *philosophische Heuristik*: sie spricht die im *Aperçu* symbolisch erfaßte Regel im Paradoxon negativ aus und fordert so, mit der Auflösung des Paradoxons, zum Nachvollzug des *Aperçu* heraus.

Bereits die Handschriften der Aphorismen deuten auf ihr blitzartiges Entstehen: sie sind kein Produkt der philosophischen Studierstube, sondern sie finden sich auf Rechnungen, Briefumschlägen, Visitenkarten, Theaterzetteln oder auf der Rückseite bedruckter Blätter notiert und in zunächst oft willkürlicher Folge aufbewahrt. Sie enthalten knappste Exzerpte, Gesprächsnotizen, Einfälle oder auch Resultate, ohne thematisch beschränkt zu sein. Im Unterschied zur Aphoristik der französischen Moralisten bis hin zu Lichtenberg sind sie nicht nach einem gemeinsamen Idealtyp auf die witzige Pointe hin komponiert, die bereits ein, wenn auch verblüffendes, Resultat des Gedankens festhält. Häufig formulieren sie ein formallogisch nicht auflösbares Paradoxon oder stellen es in der Komposition einer Aphorismenreihe her, die zum Weiterdenken nötigt, nicht jedoch zur Auflösung eines vom Autor gestellten Rätsels. Insofern ist die verbreitete Formulierung vom *aufzulösenden* Widerspruch der Aphorismen etwas problematisch – so als wisse und verschlüssele der Autor ein für ihn fertiges Resultat. Im Gegenteil: „Alles Gescheite ist schon gedacht worden, man muß nur versuchen es noch einmal zu denken“.⁹³

Daher ist es philologisch und philosophiegeschichtlich ungemein reizvoll, Angeeignetes von Eigenem zu unterscheiden. Grundsätzlich und philosophisch ist es jedoch völlig unerheblich; so stehen in den Aphorismenreihen Goethes Sätze unterschiedlichster Herkunft nebeneinander und zeigen eine musivische Denkart, die auf ein Gesamtbild aus ist und dazu selbstgebrochene Steine und Spolien freizügig zusammensetzt. Diese Materialien erzeugen, in der Spannung ihrer komplementären Anordnung, eine Totalität als Bild des Ganzen erst im Auge des aktiven Betrachters. Eben diese Spannung und Analogie zwischen dem objektiven und dem subjektiven Aspekt des Farbensehens strukturiert

⁹¹ MA XVII, 356.

⁹² *Maximen und Reflexionen* 328 (MA XVII, 777). Vgl. die Parallele in Nr. 1344: „Es ist etwas Unbekanntes Gesetzliches im Object, welches dem Unbekannten Gesetzlichen im Subject entspricht“ (ebd., 942).

⁹³ *Maximen und Reflexionen* 441 (MA XVII, 801).

auch die *Farbenlehre*: hier wie dort ist kein Gegenstand, der nur objektiv anzusehen wäre, sondern ein Phänomen, das vom Gegenstand und vom Auge des Betrachters her gemeinsam erzeugt wird.⁹⁴ Daher gibt es keine systematische Ordnung, unabhängig von subjektiv-objektiver Interaktion, sondern nur lebendige Erkenntnis des Lebendigen.⁹⁵

III.

Goethes anschauendes Denken, seine Kritik der sinnlichen Erkenntnis, haftet am Gegenstand.⁹⁶ Sie ist so *objektiv*, ihn sich aussprechen zu lassen, und doch auch so *subjektiv*, den konstitutiven Anteil an der Erkenntnis dem Subjekt zuzuschreiben. Das *Aperçu* erfasst mit dem Gegenstand zugleich das Allgemeine, das sich in ihm und als er ausspricht; der Aphorismus versucht, diese paradoxe, weil Subjekt und Objekt zu einander vermittelnde und beide übersteigende Erkenntnis in Worte zu bannen. Solche Worte sind nicht einfachhin Begriffe, sondern Paradoxa oder Oxymora, die dem *Aperçu* und seiner Erkenntnis entspringen. Ihr denkender Nachvollzug hebt das Erkannte gerade nicht in den Begriff auf, sondern kehrt zu diesem ersten *Aperçu* und seiner Erkenntnis zurück. Der Aphorismus ruht nicht in sich; er bleibt fragmentarisch und paradox, darin anregend und den rezipierenden Leser über sich hinausweisend. So wenig der Aphorismus zum vollendeten Werk des Begriffs, sondern zur expliziten Philosophie führt, so wenig führen auch Goethes Bildnotate des Gegenstandes, wie er sich dem Subjekt gesetzmäßig erschließt, zum vollendeten Kunstwerk. Die Skizze bleibt Skizze, das Kunsthandwerkliche stuft sich als sekundär hinter die mehr oder weniger gelingende Annäherung an den Gegenstand und das sich in ihm aussprechende Allgemeine zurück.

Was über Goethes Aphorismen zu sagen ist, lässt sich abgewandelt auch von seinen Zeichnungen sagen – abgewandelt insofern, als der Meister des Wortes fraglos den Liebhaber der Linie überragt: als Ganzes ergeben sie durchaus ein beziehungsreiches Werk, dessen Ganzheit sich aber nicht wiederum als solche aussagen oder als Kunstwerk für sich vollenden lässt.⁹⁷ So führt der Weg von

⁹⁴ Damit kommt Goethes Erkenntnis- und Wissenschaftslehre den gegenwärtigen Tendenzen entgegen, die für das *Kunstwerk* den aktiven Rezipienten voraussetzen oder auch in den Prozeß des Kunstgeschehens integriert sehen. Vgl. Christa Lichtenstern, *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*, Weinheim 1990.

⁹⁵ Vgl. Neumann (Anm. 75), 726f., 736.

⁹⁶ Vgl. zum erschließenden Blick bzw. zur „Restitution der Sinnlichkeit“ bei Goethe Apel (Anm. 7), 571–578.

⁹⁷ Max Heckers 1907 erschienene Kompilation der sog. *Maximen und Reflexionen* ist ein sekundäres Kompendium: hilfreich als Versuch, das Goethesche Denkmaterial zu erschließen, subjektiv und vorläufig in seiner Komposition dieses Materials (in MA XVII

Goethes Aphoristik her zum selben Ziel, das Frank Fehrenbach kunsttheoretisch schon erreicht hat: Goethes „Scheitern als Zeichner sollte ... nicht darüber hinwegtäuschen, daß gerade die Hemmungen – etwa die fehlenden technisch-handwerklichen Fähigkeiten – ein praktisches Problembewußtsein erzeugten, das dann seine Transformation als gesteigerte Aufmerksamkeit auf dynamische und integrative Naturprozesse durchlaufen haben könnte“.⁹⁸ Es geht um verzeitlichte, „raumzeitliche“ Erkenntnis des Gegenstandes, die in zeichnerischen oder aphoristischen Notaten festgehalten wird.⁹⁹ So wenig außerdem die einzelnen Aphorismen aufzulösen wären (etwa in einen philosophischen Satz oder in ein System), so wenig wären die Skizzen Goethes in vollendete Werke zu überführen. Darin unterlaufen sie konsequent seine Ästhetik und vor allem sein (zumindest vorübergehend) klassizistisches Credo. Das gilt zunächst für die spontanen und als Gedächtnisstütze gedachten Notate, für die zeichnerischen Verweise in Texten, für die Schemata und Übungen bestimmter Bildformeln, aber auch für atmosphärische Skizzen oder die Kompositionen, die ausdrücklich kopieren oder die Kompositionsweise eines Vorbildes experimentell probieren. Sie alle sind Versuche der Weltaneignung, die auf unterschiedliche Weise gelingen; aber jede dieser Weltaneignungen bleibt vorübergehend und läßt sich nicht festhalten. Das freie Spiel der Kräfte zwischen betrachtendem oder gestaltendem Subjekt und ihrem Gegenstand prägt dabei diese wiederholten Versuche derart, daß die Prädikate „subjektiv“ und „objektiv“ nicht mehr einsinnig oder ausschließlich zugeordnet werden können. So gibt es Skizzen, die den nichtfokussierten Blick auf das unbegrenzte Kontinuum des Sehfeldes festhalten, ohne ein Bild zu komponieren (vgl. *Corpus* I, Nr. 145, 190, 191). Gleichzeitig entstehen Skizzen, die den normierten und komponierenden Blick auf die Gegenstände dokumentieren: innerhalb des Bildrahmens wird das Sehfeld perspektivisch aufgebaut (vgl. *Corpus* I, Nr. 211; IV/A, Nr. 54 und 56), durch Farbwerte strukturiert (vgl. *Corpus* II, Nr. 126, 170 und 176) oder durch sparsamste Andeutungen suggeriert (vgl. *Corpus* II, Nr. 22). Auch die Stilübungen kopieren nicht einfach, sondern suchen sich die Essenz der geübten Sehweise mit unterschiedlichen Techniken anzueignen (vgl. *Corpus* VI/B, Nr. 69 und 122, in bezug auf Claude Lorrain). Auch wenn man Goethe „keinen signifikanten Stil“ zugestehen möchte¹⁰⁰, bleiben doch diese Weisen der Aneig-

vorzüglich neu ediert). Ob Harald Fricke philologisch beeindruckender Versuch, unter Rückgriff auf ältere Editionen *Sprüche in Prosa* zu bieten, den Leser glücklicher macht, sei dahingestellt (in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt., hrsg. Harald Fricke, Frankfurt a. M., XII, 1993 = Frankfurter Ausgabe).

⁹⁸ Anm. 7, 155.

⁹⁹ Vgl. auch die zahlreichen anschaulichen Beispiele, die Pörksen für zeichnerische ([Anm. 4], 22–43) und für aphoristische Notation (54–62) beibringt.

¹⁰⁰ Hein-Th. Schulze Altcapenberg, „Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Zum Ver-

nung unverwechselbar in ihrer Handschrift. Sie kopieren nicht, sondern spielen experimentell mit einer konventionell vorgegebenen Sehweise. Die Metapher „Handschrift“ ist gelegentlich sogar wörtlich zu nehmen, wenn Goethes Stilübung sich den Augen-Blick eines großen Vorbildes verfremdend aneignet und dabei der Zeichenduktus quasi ins Schreiben übergeht.¹⁰¹ Dergleichen Zeichnungen skizzieren nicht „Natur“, sondern „Kunst“ – als durch eine bestimmte Sehweise überformte Natur. Sie tun es so, daß das Subjekt dieser Aneignungsversuche durchaus an seinem Zugriff kenntlich ist, auch wenn nicht unbedingt von einem signifikanten Stil des Künstlers zu reden wäre.

Einige prägnante Beispiele für diese zeichnerische Aphoristik Goethes mögen folgen. Sie orientieren sich an seinen hier entfalteten erkenntnistheoretischen Grundbegriffen und an seinen ästhetischen Anmerkungen über *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* (1789).

1. *Nichtkomponierte Landschaften* finden sich vor allem unter den frühen Zeichnungen vor der Italienreise, die einen Schub an Kopier-, Stil- und Sehübung auslöste. Sie verzichten auf die perspektivische Staffelung des Bildraums. Das Auge fokussiert nicht, sondern nimmt ein nur durch das Sehfeld begrenztes Bildkontinuum wahr. Dieses Sehbild, der „Augen-Blick“ auf der Netzhaut¹⁰², wird (scheinbar) naiv und unmittelbar in der Zeichnung wiedergegeben. Es ist die Gesetzmäßigkeit des Auges, die an die Stelle einer schöpferischen Komposition tritt, ohne daß diese „objektive“, weil gesetzmäßig-gegebene Sehweise als solche reflektiert wird. Solche Reflexion erklärt Goethe erst später zur Aufgabe der *Farbenlehre* in physiologischer Hinsicht. Ein gutes Beispiel ist das Blatt „Dampfende Täler bei Ilmenau“ vom Juli 1776 in seiner flächigen Anordnung horizontal verlaufender Raumzonen (*Corpus* I, Nr. 145). Die beiden Brockenzeichnungen vom Dezember 1776 (Nr. 190 und 191) dokumentieren diese naive Objektivität ebenfalls, die den Gegenstand sich „aussprechen“ lassen, ohne daß der konstitutive Anteil des Subjektes am Bild einbezogen würde. Insofern scheinen die so fixierten Augenblicke eine Unendlichkeit des Gegenstandes zu suggerieren – als nähme Goethe bildnerische Einsichten Caspar David Friedrichs vorweg. Was dieser jedoch bewußt gestaltet, dürfte zumindest beim frühen Goethe eher auf die Unbefangenheit und auch technische Unsicherheit des Liebhabers deuten. Dennoch strahlen gerade solche Blätter in ihrem Mangel an Konvention und Komposition eine gewisse „Modernität“ aus.

ständnis der Goethe-Zeichnungen“, in: Jörn Göres, *Goethe in Italien*, Mainz 1986, 99–112, hier: 99.

¹⁰¹ So beim „Tempel am See bei tiefstehender Sonne“ (*Corpus* II, Nr. 122), das die Charakteristika Lorrains abschreibend erprobt. Ernst Bloch merkt dazu an: „Das Bild ist nicht nur gezeichnet, sondern geschrieben. Im einzelnen wie im ganzen ist das Bild unverkennbar Goethe. ... Im einzelnen sind sogar seine Schriftzüge erkennbar“ (zitiert n. Maisak [Anm. 5], 140).

¹⁰² Vgl. Maisak (Anm. 5), 89.

Das gilt insbesondere dann, wenn Goethes abstrahierender, geradezu nachschreibenden Bildformeln suchender Zeichenduktus die Struktur so vereinfacht, daß sie wie eine Bildschrift oder wie ein chiffriertes (wenn auch gegenständliches) Zeichen wirkt (Nr. 105: „Vignette mit Gartentreppe und Vase“, 118: „Wasserfall der Reuß im Drachental“, 185: „Vollmondnacht“; II, Nr. 87: „Solfatara“; VI/B, Nr. 70: „Felspartie bei Tivoli“, 164: „Ideale Ansicht von Karlsbad“). Nicht die *subjektive*, durch Konvention und Komposition erzielte „Verknüpfung“ der gesehenen Gegenstände wird zum Bild, sondern deren *objektive* „Ordnung“, wie sie im *Aperçu* aufgeht und einleuchtet. Solche „einfache Nachahmung der Natur“ kann, gerade weil sie die Natur nicht imitierend abschreibt, sondern aphoristisch nachbildet, durchaus künstlerisch „in einem unglaublichen Grade *wahr* sein“.¹⁰³

2. Die *komponierten Landschaften* folgen einer Konvention des Sehens und Darstellens, deren vorbildlicher Repräsentant die Zeichnung prägt. So gibt es eine Fülle von Stilübungen unter direkter Anleitung Philipp Hackerts sowie (Stil-)Kopien zeitgenössischer oder klassischer Meister, unter ihnen Claude Lorrain. Das kann zu einem „ideellen Konstrukt“ führen¹⁰⁴, das eine idealtypische Landschaft aus der „Einbildungskraft“ erschafft (vgl. *Corpus* VI/B, Nr. 76: „Ideallandschaft mit Tempelruine und vulkanischem Bergkegel“) und gewissermaßen die Summe zieht. Sie bildet den Typus ab, der sich als invariantes Ideal für die „höhere Anschauung“ oder als „Urphänomen“ unter tausend Gestalten verbirgt. Sie schaut das „Ganze“ im „Einzelnen“, was sich durchaus mit einer gewissen Schematisierung und einem abstrahierenden Zeichenduktus verträgt, ohne dabei ungegenständlich zu werden. Dabei stellt sie – dies wäre die Weiterentwicklung gegenüber den nichtkomponierten Landschaften – auch die Sehweise, den konstitutiven Anteil des Subjektes bzw. seiner Konvention am Bild mit dar. Sie bildet nicht allein den Inhalt des *Aperçu* ab, sondern dieses selbst als den Vorgang, wie sich sehendes Subjekt und gesehener Gegenstand in ihrer Entsprechung finden. So zeigt der „Tempel am See bei tiefstehender Sonne“ nicht nur den essentiellen Lorrain, sondern zugleich mittels seiner typischen Sehweise auch die Natur, die sich in seiner Anschauung ausspricht. Diese Bilder haben, im Unterschied zu den naiv-unmittelbaren Landschaften,

die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt als sei es *wirklich*.¹⁰⁵

¹⁰³ *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* (MA III.2, 187).

¹⁰⁴ Vgl. Maisak (Anm. 5), 135.

¹⁰⁵ Goethe im Gespräch mit Eckermann am 10. April 1829 (MA XIX, 321f.).

Sie gehen auf das Ideal-Reale des Dargestellten aus, statt es bloß abschreiben zu wollen, mithin auf das, was Goethe das „Urphänomen“ nennt, in dem für die „höhere Anschauung“ sinnlich wahrnehmbar wird, was sich in der Natur als Ganze symbolisch manifestiert. Darum preist Goethe Lorrain als „einen vollkommenen Menschen“, der weder einseitig dem Gegenstand noch der subjektiven Komposition verhaftet ist.¹⁰⁶ Subjektive Annäherung und ihr Gegenstand „entsprechen“ sich und finden im Bild sinnlichen Ausdruck, das eben so zum „Symbol“ wird¹⁰⁷ – der dargestellten Natur, die ihrerseits als „Gott-Natur“ schon immer symbolisch ist. Die „Manier“ des Künstlers, seine geschulte Fähigkeit, „eine Erscheinung mit einem leichten Gemüt“ zu ergreifen, wird hier zum „*Styl*“, und dieser ruht „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“.¹⁰⁸ Auch die Ideenskizzen zum *Faust* gehören in diese ästhetische Kategorie, weil sie das *Aperçu* des ideellen Ganzen im gezeichneten Aphorismus abbilden – vorläufig, vieldeutig und unabgeschlossen.

3. Die Skizzen neigen häufig zum Schematischen, Typischen, auch wenn sie spontane Notate sind. Sie bewegen sich damit „gleichsam im Vorhofe des *Styls*“. Sie ahmen nicht allein gelassen nach und suchen geduldig nach Bildformeln für Gegenständliches (z.B. für Blätter oder Muskeln): sie versuchen

zu *denken* ... , das heißt, jemeher sie das Ähnliche zu vergleichen, das Unähnliche von einander abzusondern, und einzelne Gegenstände unter allgemeine Begriffe zu ordnen lernet: desto würdiger wird sie sich machen die Schwelle des Heiligtums selbst zu betreten.¹⁰⁹

Wenn alle Gestalten ähnlich sind, dann läßt sich solche Ähnlichkeit in ihrer steten Verwandlung auch denkend anschauen. Dieser Grundgedanke der Goetheschen Morphologie findet seinen zeichnerischen Ausdruck in regelrechten *Reihen*. Sie erproben die typische, den Vergleich kraft Analogie ermöglichende Ähnlichkeit ästhetischer Gestalten; sie stellen das *tertium comparationis* indirekt dar, da es sich weder einer abstrakten Formel fügt noch in der Anschauung anders als eben jeweils gegenständlich gegeben ist. Die Vielzahl der Skizzen zu Farbenlehre, Anatomie, Zoologie, Botanik, Geologie, Mineralogie und Meteorologie gehorchen diesem Gesetz der Reihe (vgl. *Corpus* V/A und B). Aber auch

¹⁰⁶ Ernst Blochs hymnische Beschreibung der 1806 bzw. 1810 entstandenen Zeichnung (*Corpus* VI/B, Nr. 122) trifft Wesentliches: „Im einzelnen wie im ganzen ist das Bild unverkennbar Goethe. ... Im einzelnen sind seine Schriftzüge erkennbar, so an Gräsern, Baumschlag, Wasserkringeln, vor allem in den Wolken Dieser vom Augenblick sonnenhaft erfüllte Raum ist der des Kairos, nicht also der gegebene, sondern der schöpferische, zeiterbende Raum Geheimnisvoll am lichten Tag – das ist nicht sowohl die Inschrift der Natur als des Glücks“ (1931; zit. n. Maisak [Anm. 5], 140).

¹⁰⁷ Vgl. Apel (Anm. 7), 575.

¹⁰⁸ Vgl. Fehrenbach (Anm. 7), 188.

¹⁰⁹ Ebd., 191.

die Skizzen zu Porträts und Architektur proben das Typische in der Reihe, „vermannigfaltigen“ die Ansichten des Gegenstandes im Experiment des Zeichnens. Ein besonders schönes Beispiel dafür gibt die Reihe der Porträtskizzen von Christiane Vulpius. Sie probt die unbefangene Nachahmung und die Manier ebenso wie die bewußte Komposition, wenn sie sich des antikisierenden Profils bedient (vgl. *Corpus* IV/B, Nr. 33–43). Wiederum bleibt es beim aphoristischen Zugriff, denn ein endgültiges Porträt – wenn es im Vermögen des Zeichners Goethe gelegen hätte – entsteht nicht und scheint auch nicht angestrebt zu sein.

Um es vorwegzunehmen: Auch der hier beschrittene erkenntnistheoretische Weg zum Zeichner Goethe rettet seine künstlerischen Arbeiten nicht in der Weise, wie es eine hagiographische Betrachtung sich wünschen möchte. Sie sind ein konstitutiver, keineswegs aber ein in seiner Vollkommenheit oder seinem Anspruch mit dem dichterischen und naturwissenschaftlichen Werk konkurrierender Teil des Ganzen. Der hier geübte Blick auf das Ganze ist durchaus Anliegen und Aufgabe einer Reflexion, die philosophierend bleibt und sich prinzipiell nicht auf autobiographische Dokumentation oder kunsttheoretische Interpretation einschränkt. Sie folgt den Spuren des anschauenden Denkens, von dem Goethe sich in Werk und Leben bestimmen ließ. Ist ein solcher Zugang nicht zugleich ganz sachlich *und* im Sinne Goethes?¹¹⁰

Zusammengefaßt: Goethes Grundworte *Aperçu*, *Aphorismus* und *Reihe* haben sich als wesentliche Grundbegriffe seiner Erkenntnistheorie und auch als Interpretamente seiner zeichnerischen Ästhetik erwiesen. Ja diese Ästhetik darf durchaus als angewandter Fall seiner Erkenntnistheorie gelten (darin dem naturwissenschaftlichen Werk benachbart), auch wenn sie damit in Konkurrenz mit und teilweise in Widerspruch zu seinen eigentlichen ästhetischen Schriften tritt.¹¹¹ Das künstlerische Werk ist insgesamt ein glücklicher Sonderfall, dokumentiert es doch augenfällig die „Übung eines ganzen Lebens“, das Erfaßte anzueignen und dies „recht zu tun“. Die „wenigen Linien“ seiner (gar nicht so wenigen) Zeichnungen – nach eigenem Urteil „oft übereilt, selten richtig“ – ziehen seinen Erkenntnisweg vom aufmerksamen Anschauen des Gegenständlichen hin zum „Allgemeinen“ nach.¹¹² Als Ganzes, als Weg und Prozeß der Erkenntnis im anschauenden Denken sind diese Zeichnungen zu lesen. Zwar be-

¹¹⁰ Zu Goethes Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Philosophie des deutschen Idealismus vgl. Peter Hofmann, „Faust, die ‚Farbenlehre‘ und ‚das Wesen der menschlichen Freiheit‘. Über Goethes Schelling-Kritik“, *Philosophisches Jahrbuch* 2000, 443–470; ferner: „Anschauung gegen Abstraktion. Goethes Polemik gegen Newton als transzendente Kritik der Naturwissenschaft“, *Theologie und Philosophie* 76 (2001) 368–396. Für den größeren Kontext vgl. meine Habilitationsschrift *Goethes Theologie*, Paderborn 2001, 87–355.

¹¹¹ Zu diesem Problem vgl. Busch (Anm. 7).

¹¹² Vgl. *Italienische Reise* (MA XV, 208).

hält der kunstkritische Einspruch (um den es *hier* nicht gehen kann) zuletzt Recht, daß nur wenige Zeichnungen Goethes einzeln und für sich genommen überzeugen können. Doch der ganze Corpus im ganzen Werk fasziniert und überzeugt, und zwar als angewandte, nämlich lebenslang im Zeichnen geübte und eigenständige Erkenntnistheorie: jedes Dings Gestalt ist zu erkennen, zugleich zu erfühlen, wie „die ganze Welt / Der große Himmel zusammenhält“.¹¹³

¹¹³ Vgl. das Motto dieses Aufsatzes (Anm. 1). – Goethe beherrschte das Hebräische ansatzweise; er wird gewußt haben, daß „(die) Himmel“ in der hebräischen Bibel synonym für die oft vermiedene ausdrückliche Nennung Gottes steht. So ist auch dieses frühe Briefgedicht an den Jugendfreund Merck als ein erster Hinweis auf das zu lesen, was der spätere Goethe als „Gott-Natur“ nicht nur in den naturwissenschaftlichen Schriften bedenkt, sondern auch lyrisch ausspricht. Siehe dazu meinen Beitrag „Goethes Theologie der Natur“, *Goethe-Jahrbuch* 116 (1999), 331–344.