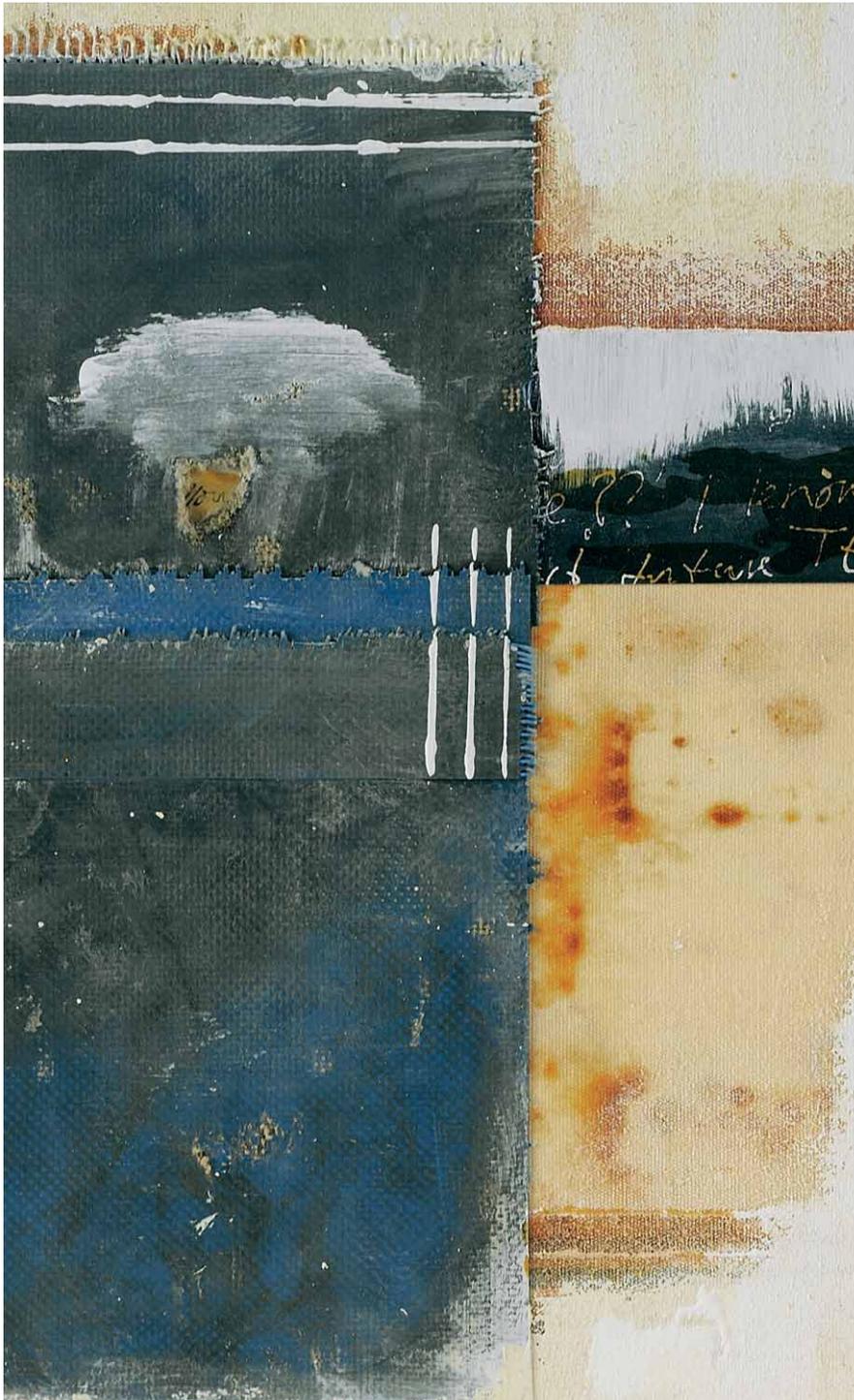


KUNST & material

MAI/JUNI 2010
SCHUTZGEBÜHR
EUR 4,80 / CHF 7,80



Portrait
Nico Hienckes
Seelenlandschaften
und Lebensspuren



Sonderthema
Die Entdeckung
der Form



Augen-Blick
Die Laokoon-Gruppe



Das Museum
450 Jahre Kunst-
sammlungen Dresden



Farbkasten
Von Leser zu Leser

KUNST & material

Farbenprächtiges Frühjahr



Formen prägen
die Inspiration

Liebe Leserin, lieber Leser,

Neo Rauch, der im April seinen 50. Geburtstag feierte, gilt nicht nur als der international bedeutendste deutsche Maler seiner Generation – sicherlich ist er auch der meistdiskutierte Künstler unserer Zeit. Derzeit widmen das Museum der bildenden Künste Leipzig und die Pinakothek der Moderne in München dem Leipziger eine erste große Retrospektive – blättern Sie um auf die Seiten 56-61.

Im Künstlerportrait ab S. 4 stellen wir Ihnen einen Künstler vor, der sein ganz eigenes Medium gefunden hat: Nico Hienckes arbeitet mit Rost. Ob Metall, Holz oder gar Spitze – die Experimentierfreude des Luxemburgers macht vor keinem Material halt. Klausbernd Vollmar präsentiert in unserem Sonderthema die Welt der Formen: Sie prägen unsere Welt und unsere Inspiration. Lesen Sie ab S. 16, wie sich die künstlerische Auseinandersetzung mit der Form entwickelt hat.

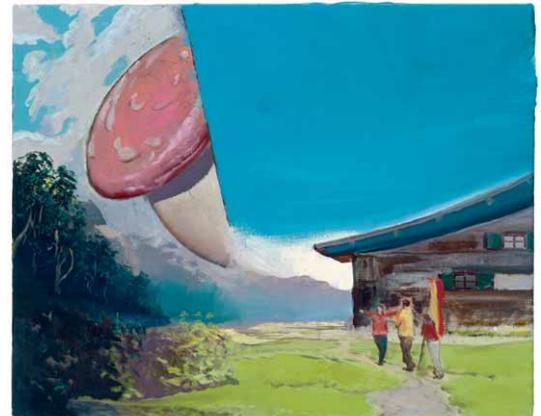
Eine Skulpturengruppe, die außerordentlichen Einfluss auf die bildende Kunst und ihre Theorie ausübte, betrachtet David Hornemann v. Laer: Die Laokoon-Gruppe, die von Felice de Fredi 1506 in Rom gefunden wurde. Unsere Rubrik „Das Museum“ widmet sich einem bedeutenden Jubiläum: Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden feiern 450 Jahre Tradition und die Zukunft mit einem Kunststreigen.

Lassen Sie uns im Gespräch bleiben – Ihre Meinung ist uns wichtig! Schreiben Sie uns unter redaktion@kunst-und-material.de!

Ein farbenprächtiges Frühjahr wünscht Ihnen

Sabine Burbaum-Machert

Dr. Sabine Burbaum-Machert
Redaktion



Neo Rauch
Glück, 2006, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm
Privatsammlung Deutschland, Foto: Uwe Walter
Courtesy Galerie EIGEN + ART, Berlin
und David Zwirner, New York
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010



Nico Hienckes
Holzkasten, Textausriss, Rostlösung (Detail)
30 x 30 x 6 cm, 2007
Foto: Renate Haas



Francesco Borromini
St. Ivo alla Sapienza, Rom
Blick in die Kuppel



Laokoon
Vatikanische Museen
Statuenhof im Belvedere

2

- | | | | |
|----|---|----|---------------------------------------|
| | Künstlerportrait | | Neue Bücher |
| 4 | <i>Seelenlandschaften und Lebensspuren</i> | 38 | <i>Johanna im Zug</i> |
| | <i>Der Luxemburger Künstler Nico Hienckes</i> | 40 | <i>Eine Frage der Perspektive</i> |
| | Sonderthema | | Neue DVDs |
| 16 | <i>Die Entdeckung der Form</i> | 42 | <i>Deutsche Realisten</i> |
| | Augen-Blick | | Buchtipps |
| 28 | <i>„Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig“</i> | 44 | <i>Künstlermonografien, Überblick</i> |
| | <i>Die Laokoon-Gruppe oder: Die Kunst, das Werk selbst zu sehen</i> | 45 | <i>DVD, Biografie, Meine Kunst</i> |
| | | 46 | <i>Ausbildung und Beruf</i> |
| | | 47 | <i>Kinderbuch</i> |
| | Stichwort Technik | | 48 KUNST & material im Abonnement |
| 36 | <i>Bildträger III – Metalle</i> | | |



Dresdner Zwinger, Zwingerhof
 © Staatliche Kunstsammlungen Dresden
 Foto: David Brandt

Raumansicht „Neo Rauch – Begleiter“
 in der Pinakothek der Moderne
 Foto: Haydar Koyupinar
 © Bayerische Staatsgemäldesammlungen

28

50 Das Museum
Tradition und Zukunft
 450 Jahre Kunstsammlungen Dresden

56 Ausstellungen
Neo Rauch – Begleiter
 62 *Basquiat*

64 Termine

Persönlich

71 *Geordnete Unruhe –*
Wolfgang Sternkopf

72 *Vorprogrammierte Vergänglichkeit –*
Jan-Hendrik Pelz

74 Farbkasten

Kurz notiert

75 *Kubus erweitert Situation Kunst*

77 *Newsletter der Hahnemühle*
Online-Museum

78 Im Gespräch

80 Vorschau

80 Impressum

„Millionen Anschauer immer wieder neu lebendig“

Die Laokoon-Gruppe
oder: Die Kunst, das Werk selbst zu sehen

von David Hornemann v. Laer

28

Am 14. Januar 1506 entdeckte Felice de Fredi in einem unterirdischen Gelas auf dem Oppiushügel in Rom unweit des Kolosseums eine antike Skulpturengruppe, die einen außerordentlichen Einfluss auf die bildende Kunst und Kunsttheorie haben sollte. Kaum war das Werk durch die ersten Spatenstiche sichtbar geworden, eilten Boten nach dem Vatikan, dem Papst zu melden, dass man im Begriffe sei, einen ungewöhnlichen Fund zu machen. Papst Julius II. befahl seinem Architekten Giuliano da Sangallo, sich an Ort und Stelle zu begeben, und dieser nahm seinen Freund Michelangelo Buonarroti mit sich. Als beide in die Grube hinabstiegen, rief Sangallo freudig aus: „Das ist Laokoon, von dem Plinius redet!“ Letzterer hatte die Marmorgruppe als die schönste Skulptur der griechischen Kunst bezeichnet. Der Papst erwarb das spektakuläre, späthellenistische Kunstwerk und legte damit den Grundstein für die Vatikanischen Sammlungen. Dort ist sie bis heute zu sehen – mit einer kurzen Unterbrechung zwischen 1798 und 1815, als Napoleon sie raubte und nach Paris bringen ließ. 1905 fand der Archäologe und Kunsthändler Ludwig Pollak den fehlenden rechten, angewinkelten Arm Laokoons, dessen zuvor ergänzter gestreckter Arm 1960 durch das Original ersetzt wurde. Dabei wurden auch Ergänzungen bei den Skulpturen der Söhne entfernt.

Die Datierung und kunsthistorische Einordnung der von den Bildhauern Hagesandros, Polydoros und Athanadoros aus Rhodos gemeißelten Skulpturengruppe ist bis heute umstrit-

ten. Gleichwohl wurde das Musterbeispiel griechischer Skulptur zum Ausgangspunkt der klassizistischen Ästhetik und bildete den Anlass für zahlreiche Abhandlungen. Unter diesen finden sich zwei Beschreibungen, bei denen nicht das Wissen um die literarisch überlieferte Geschichte des trojanischen Priesters die Anschauung lenkt, sondern das eigene Sehen im Vordergrund steht. Beide Autoren bemühen sich ausdrücklich darum, das Werk mit eigenen Augen zu sehen. Die erste Abhandlung mit dem Titel *Laokoon* stammt von Aloys Hirt, einem Archäologen und Kunstprofessor, der 1796 nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien an die Berliner Akademie der Künste berufen wurde. Sein Beitrag wurde zuerst 1797 in Friedrich Schillers Zeitschrift *Die Horen* veröffentlicht.¹ Die zweite Abhandlung stammt von Johann Wolfgang von Goethe, der Hirts Ausführungen zum Anlass nahm, seine eigenen Beobachtungen in einem Aufsatz mit dem Titel *Über Laokoon* zusammenzufassen. Dieser wurde ein Jahr später im ersten Band der *Propyläen* veröffentlicht.²

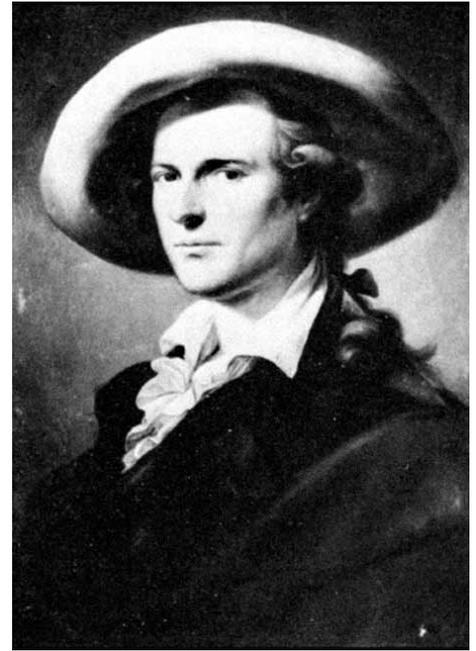
¹ Aloys Hirt, „Laokoon“, in: *Die Horen*, 1797, 10. Stück, S. 1-26 (Reprint Darmstadt 1959, S. 931-956). Im 12. Stück der *Horen* ließ Hirt einen „Nachtrag über Laokoon“ folgen, in dem er auf Goethes Beschreibung der Gruppe Bezug nimmt, dessen Beobachtungen er aber nichts Wesentliches entgegensetzen kann (vgl. *Die Horen*, 1797, 12. Stück, S. 19-289). Die nachfolgenden Zitate stammen sämtlich aus dem 10. Stück der *Horen* und werden im Folgenden nicht durch Angabe der Seitenzahlen gekennzeichnet.

² Johann Wolfgang von Goethe, „Über Laokoon“, in: *Propyläen* (Tübingen), 1. Bd., 1. Stück, 1798 (vgl. auch: J.W. Goethe, *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Karl Richter u. a., Bd. 4/2, hrsg. von Klaus H. Kiefer u. a., München-Wien 1986, S. 73-88). Die nachfolgenden Zitate aus dem Aufsatz werden nicht durch Angabe der Seitenzahlen gekennzeichnet.





Johann Heinrich Wilhelm Tischbein
Goethe in der Campagna, 1787
 Öl auf Leinwand



Friedrich Georg Weitsch
 Portrait von Aloys Ludwig Hirt (1759-1837)
 Öl auf Leinwand

Sowohl Hirt als auch Goethe nehmen ihren Ausgangspunkt bei der unmittelbaren Anschauung des Kunstwerks: Hirt will „dem Marmor“ statt mit der „zu warmen Einbildungskraft“ des Liebhabers mit dem „unbefangenen Gemüthe“ des Pathologen „näher“ treten. Seine Befunde seien das Resultat „vieljähriger Beobachtungen“ und gründeten sich auf nichts anderem als „dem richtigen Anschauen“. Die Berufung auf das, was „allein der Augenschein [...] jedem Erfahrenen [zeigt]“ und die Aufforderung an den Leser, sich durch eigene „Anschauung“ von der Richtigkeit dessen zu überzeugen, was er liest, ist der Anspruch des Autors.

Auch Goethe, der mit Hirt zusammen die Skulptur in Rom studiert hatte, beruft sich auf seine Augen und gibt dezidierte Anweisungen, wie man dieses Kunstwerk zu betrachten habe:

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossnen Augen, davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe Nachts bei der Fackel sieht.

Auch wenn sich beide Kunstkenner nur auf das berufen, was sich ihnen im Anschauen zeigt, so kommen sie doch zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen: Der von allem Enthusiasmus gereinigte Blick Hirts sieht in der Laokoonfigur ein Bild „der höchsten Anstrengung, welche dem mechanischen Bau des

menschlichen Körpers möglich ist“, wohingegen Goethe hier einen „herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper“ wahrnimmt und die gesamte Skulptur als „anmutige Gruppierung“ beschreibt, die „dem Auge als ein Zierrat“ erscheine.

Wie ist es möglich, dass beide angesichts des gleichen Objekts zu so unterschiedlichen Seheindrücken gelangen? Ist das Sehen demzufolge ein rein subjektiver Akt, der notwendig unterschiedliche Resultate zeitigt? Lassen sich schließlich Hinweise in den angeführten Textausschnitten finden, die den Sehvorgang und dessen Bedingungen näher beleuchten können?

Ziel dieser Untersuchung ist, mit den Augen Hirts und Goethes auf das hellenistische Meisterwerk zu schauen und deren Vorgehensweisen anfänglich zu beobachten. Damit verbindet sich zugleich die Hoffnung, die Skulptur selbst näher kennenzulernen.

„Produkt der Überlegung und des kalkulierenden Verstandes“

Hirt zufolge könne man ein Kunstwerk wie die Laokoon-Gruppe nur vor dem Hintergrund der gesammelten Weisheit der „Anatomen“, „Ärzte“, „Moralisten“, „Philosophen“, „Physiognomiker“, „Psychologen“ und „Lehrer der gymnastischen Übungen“ verstehen, denn „aus den Lehren dieser Menschen schöpfte die Kunst ihre Elemente“ und der Künstler lernte von ihnen, „was und wie er bilden sollte.“ Für ihn ist daher die Skulptur ein „Produkt der Überlegung und des kalkulierenden Verstandes.“

Der erste Punkt seiner Untersuchungen dieses „Meisterwerk[s] der gesamten Kunst“ betrifft den Ausdruck der Laokoonfigur und den „aus diesem allein erkennbaren Moment, welchen die drei Künstler zu ihrer Darstellung wählten“:

Man sehe nur das Sträuben der Haare und des Bartes, die tief zurückgezogenen Augäpfel, das fürchterliche Zusammendrücken der Stirne, das Zucken in den Nasenmuskeln und Wangen: Kein Schmerz, kein Widerstreben, kein Entsetzen kann den Ausdruck schrecklicher malen: Laokoon schreiet nicht, weil er nicht mehr schreien kann. Der Streit mit den Ungeheuern beginnt nicht, er endet: kein Seufzen erpreßt sich aus der Brust, es ist der erstickende Schmerz, der die Lippen des Mundes umzieht, und der letzte Lebenshauch scheint darauf fortzuschweben. Das Krampfartige, die höchste Spannung, die wüthendsten Zuckungen zeigen sich in allen Gliedern. Der Kampf hat die äußersten Kräfte des elenden erschöpft: nicht der Biß der Schlangen tötet ihn langsam, mächtiger schon als das Gift wirkte das Entsetzen, das kraftlose Widerstreben, der Anblick seiner ohne Rettung verloren Kinder. Das Geblüt, welches mit voller Empörung gegen die äußern Theile dringt, und alle Gefäße schwellen machet, stocket den Umlauf, und verhindert das Einathmen der Luft: die Lunge, durch die Häufung und gedrängte Circulation des Blutes wird immer gedehnter; das äzende Gift von dem Bisse der Schlange hilft die heftige Gährung beschleunigen; eine erstickende Pressung betäubt das Gehirn, und ein Schlagfluß scheidet den Tod plötzlich zu bewirken.

Hingesunken auf die Ara, versucht er noch die letzten Kräfte; die Füße stämmen sich gegen den Würfel: er windet sich von dem Gefühl der vergiftenden Zähne in die linke Hüfte abwärts: das Brustfell wird durch das höchst mögliche



Kopf des linken Sohnes

Einziehen des Unterleibes, wodurch selbst die Schamtheile vortreten, auf's äuserste nach unten gezwängt, und so hebt sich die Brust convulsivisch. Die Muskeln, welche den Rippenkasten decken, treten nicht nur vor, sondern formieren durch die höchste Spannung ekigte Klumpen: [...] In den Schenkeln, Beinen, in dem erhaltenen Arme zeigt sich diese äuserste Spannung nicht minder – Alles in der ganzen Figur verkündet einen Moment der Darstellung, aber nicht einen gemilderten, nicht ein Seufzen, nicht ein Schreien, nicht einen hilflehenden Blick zu den Göttern – sondern das höchste und letzte Anstrengen sich convulsivisch windender Kräfte, ein schon betäubtes Gehirn, einen Mund, den der erstickende Schmerz umzieht und bleichet – ein atemloses Bäumen der Brust, und Einzwängen des Unterleibes – das Ersticken und der Tod folgt plötzlich.

Die angeführte Beschreibung zeugt von einer gründlichen Kenntnis anatomischer Begriffe. Folgt man allerdings der Aufforderung Hirts, das Werk mit den Augen zu betrachten, so fällt auf, dass beispielsweise eine „erstickende Pressung“ oder ein „betäubtes Gehirn“ nicht zu *sehen* sind. Das schon mitgebrachte (anatomische) Wissen wird vielmehr zum Seheindruck hinzugefügt.

Problematisch wird dieses Wissen auch, wenn sich der Autor keine Rechenschaft darüber ablegt, wie Seheindruck und Vorwissen zusammenstimmt. So macht schon Goethe in seiner Abhandlung in Bezug auf Hirts Ausführungen darauf aufmerksam, man solle „die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über[tragen], besonders sehe man keine Wirkung des Gifts, bei einem Körper, den erst im Augenblicke die Zähne der Schlange ergreifen, man sehe keinen Todeskampf bei einem herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper.“

„Für unseren Verstand immer unendlich“

Goethe beginnt seine Ausführungen über die Laoköon-Gruppe mit dem Hinweis, dass der Verstand keinen Zugang zur Kunst haben könne: „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.“ Die Kunst bleibt demzufolge dem Verstand verschlossen („unendlich“), weshalb seine eigenen Ausführungen „mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe“ geschrieben seien.

In seiner Beschreibung weist auch Goethe auf die besondere Wahl des Augenblicks in der Skulptur hin und bemerkt:

Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. [...] Der Zustand der drei Figuren ist mit der höchsten Weisheit stufenweise dargestellt, der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrickt, der zweite öfters umwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeschnürt, durch die Bewegung des rechten Arms sucht er sich Luft zu machen, mit der linken drängt er sanft den Kopf der Schlange zurück, um sie abzuhalten, dass sie nicht noch einen Ring um die Brust ziehe, sie ist im Begriff unter der Hand wegzuschlüpfen, keineswegs aber beißt sie. Der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er presst die andere Schlange, und diese gereizt, beißt ihn in die Hüfte.

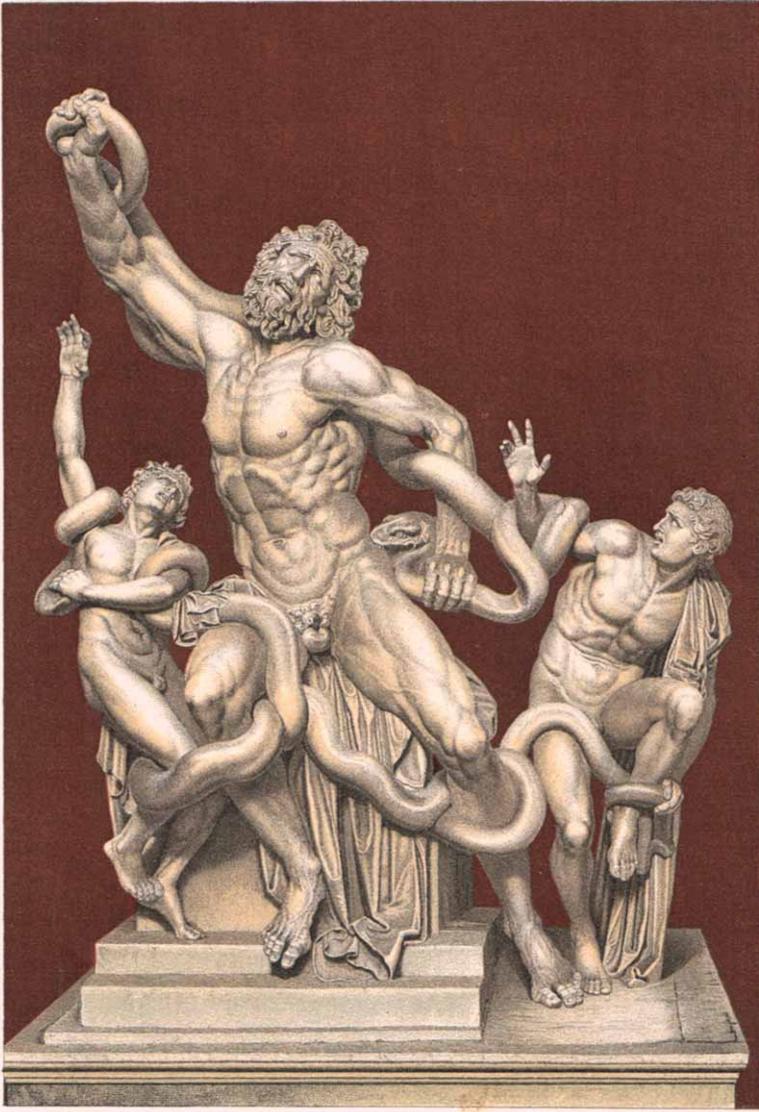
Um die Stellung des Vaters sowohl im Ganzen als nach allen Teilen des Körpers zu erklären scheint es mir am vorteilhaftesten das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Teil des Körpers, über und etwas hinter der Hüfte. [...] Die Schlange bringt dem unglücklichen Manne eine Wunde an dem Teile bei, wo der Mensch gegen jeden Reiz sehr empfindlich ist, wo sogar ein geringer Kitzel jene Bewegung hervorbringt, welche wir hier durch die Wunde bewirkt sehen: der Körper flieht auf die entgegen gesetzte Seite, der Leib zieht sich ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite; da sich nun noch in den Füßen, die gefesselt, und in den Armen, die ringend sind, der Überrest der vorhergehenden Situation



Kopf des rechten Sohnes

oder Handlung zeigt, so entsteht eine Zusammenwirkung von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben, die vielleicht unter keiner ändern Bedingung möglich wäre. Man verliert sich in Erstaunen über die Weisheit der Künstler, wenn man versucht den Biss an einer ändern Stelle anzubringen, die ganze Gebärde würde verändert sein, und auf keine Weise ist sie schicklicher denklich. Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der Punkt des Bisses, ich wiederhole es, bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder; das Fliehen des Unterkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust, das Niederzucken der Achsel, und des Hauptes, ja alle die Züge des Angesichts seh ich durch diesen augenblicklichen, schmerzlichen, unerwarteten Reiz entschieden.

LAOKOON.



Brockhaus' Konversations - Lexikon. 14. Aufl.

F.A. Brockhaus' Geogr.-artist. Anstalt, Leipzig.

Die Laokoongruppe, wie sie vor dem Auffinden des Armes ergänzt worden war.

[...] Gehen wir nun weiter und denken uns den Vater, der sich mit seinen Kindern [...] von Schlangen umwunden fühlt, so gibt es nur Einen Moment des höchsten Interesse: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft aber verletzt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. Man versuche noch einen ändern Fall zu finden! man suche die Rollen anders, als sie hier ausgeteilt sind, zu verteilen!

Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf und erkennen, dass sie gegenwärtig auf dem höchsten Punkt steht, so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und fernen Momente bedenken, sogleich gewahr werden, dass sich die ganze Gruppe verändern muss, und dass kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwert gleich sei.

Sinn für die Sinne

Sucht man in aller Kürze zusammenzufassen, worin sich die angeführten Beschreibungen und Herangehensweisen unterscheiden, so ist zuallererst festzuhalten, dass Hirt vor allem das sieht, was er weiß (die vorgewusste medizinische Schmerz-Symptomatik). Ihm zufolge ist das Wissen Voraussetzung zum Verständnis der Kunst, aber auch für deren Hervorbringung. Demzufolge visualisiert das Kunstwerk nur das schon vorhandene, durch die Wissenschaften generierte Wissen. Es ist daher Ausdrucksmittel der durch die Wissenschaft gefundenen Idee. Hirt interessiert der Inhalt, Goethe hingegen das Zustandekommen eines solchen, das Wie. Dem einen geht es um die Erklärung des Entstandenen, des fertigen Kunstwerks. Dem anderen um die Entstehungsbedingungen von Kunst.

Goethe begegnet in seiner Abhandlung der Hirtschen Kunst-auffassung in dreifacher Weise: Erstens sei die Kunst eine

„Je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher ... desto besser“

Goethe über das Verhältnis von Idee und Kunst

eigene Quelle von Erkenntnis, die, wie bereits erwähnt, „für unsern Verstand immer unendlich“ bliebe und nur den Sinnen zugänglich sei. Zweitens könne an der Laokoon-Gruppe jeder „soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln [...]“. Nicht nur der wissende Experte, sondern jeder habe die Möglichkeit, durch eigenes Anschauen ein Wissen („das Allgemeine“) hervorzubringen. Schließlich macht er drittens auf den schon zitierten „Hauptsatz“ der Kunst aufmerksam, demzufolge der Künstler uns eine sinnliche Wirkung darstellt, aber zugleich auch deren sinnliche Ursache. Der Betrachter müsse sich daher nicht nach einer *außerhalb* und *unabhängig* vom Kunstwerk bestehenden Erklärung umsehen, sondern könne im Anschauen auch die „sinnliche Ursache“ fassen. In der Konsequenz ist für ihn daher ein Kunstwerk aus sich heraus evident. Damit macht Goethe sichtbar, was unter den imaginativen Projektionen der Beschreibung Hirts und seiner berühmten Vorgänger (J. J. Winkelmann, G. E. Lessing) verborgen blieb: Das Kunstwerk als „selbständiges“ und „geschlossenes“ Gebilde, das die widerstreitenden Eigenschaften von Ruhe und Bewegung, Anmut und Pathos, Idealität und Realität, Symmetrie und Mannigfaltigkeit in sich vereint.

Um ein solches Kunstwerk hervorzubringen, bedürfe der Künstler Goethe zufolge eines „tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes“. Zu diesem müsse noch ein weiterer „hoher Sinn“ hinzukommen, um den Gegenstand „in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden, und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben, und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.“ Dieser „Moment“ müsse ein vorübergehender sein: „kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muss jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen.“ So würde „das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.“ ✍

„Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! – Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer als billig. – Ei, so habt doch endlich einmal die Courage, Euch den Eindrücken hinzugeben, Euch ergötzen zu lassen, Euch rühren zu lassen, Euch erheben zu lassen, ja Euch belehren und zu etwas Großem entflammen und ermutigen zu lassen; aber denkt nur nicht immer, es wäre Alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre! Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht? – Als ob ich das selber wüsste und aussprechen könnte! – Vom Himmel durch die Welt zur Hölle (Vers 242), das wäre zur Not etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, dass der Teufel die Wette verliert, und dass ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Besseren aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, Manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder ein-

zelnen Szene im Besonderen zu Grunde liege. Es hätte auch in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen!

Es war im Ganzen nicht meine Art als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfang in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, dass andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen.

Goethe gegenüber
Eckermann
am 6. Mai 1827