

Johannes Grave

»Beweglich und bildsam«

Morphologie als implizite Bildtheorie?

I. Das Darstellungsproblem der Morphologie

Als Goethe 1817 das erste seiner Hefte *Zur Naturwissenschaft überhaupt* und *Zur Morphologie* herausgab, stellte er ihm ein biblisches Motto voran: »Siehe er geht vor mir über | ehe ich's gewahr werde, | und verwandelt sich | ehe ich's merke«. ¹ Die Überschrift »Bildung und Umbildung organischer Naturen«, auf die das Motto folgt, lässt keinen Zweifel daran, dass Goethe die biblischen Verse aus dem Buch Hiob auf eine grundlegende Herausforderung des Naturstudiums bezogen wissen wollte. Wie lässt sich bei diesem Studium fassen, was in unablässiger Wandlung begriffen ist und sich stets zu entziehen scheint? Goethes morphologische Studien – so zeigt bereits das Motto – bergen, gerade weil sie der unablässigen Wandelbarkeit der Natur gerecht werden sollen, tiefgreifende Probleme in sich. Weder zergliedernde Analysen noch eine Synthese, die in eine in sich ruhende, geschlossene Konstellation mündet, können dem Anspruch der Morphologie gerecht werden. Goethes Morphologie macht es vielmehr erforderlich, der Potentialität und Dynamik, die die Natur auszeichnen, auch in der Naturbetrachtung zu entsprechen.

In den einleitenden Abschnitten des ersten Heftes *Zur Morphologie* hat Goethe seinen Anspruch näher erläutert, »die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äußern sichtbaren, greiflichen Teile im Zusammenhange zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen« (MA 12, S. 13).

1 Goethes Werke werden im Folgenden nach der Münchner oder der Weimarer Ausgabe zitiert: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 20 Bände in 32 Teilbänden u. 1 Registerband. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u. Edith Zehm. München 1985–1998; fortan nachgewiesen durch die Sigle MA mit arabischen Band- und Seitenzahlen. Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe. 143 Bände in 4 Abteilungen. Weimar 1887–1919. Nachdruck München 1987. Bd. 144–146: Nachträge und Register zur IV. Abteilung: Briefe. Hg. v. Paul Raabe. München 1990; fortan nachgewiesen durch die Sigle WA mit römischer Abteilungsnummer sowie arabischen Band- und Seitenzahlen. Hier: MA 12, S. 7.

Auffällig ist insbesondere, wie explizit und ausführlich er dabei auf die Problematik des Begriffs der Gestalt eingeht. Der Sache nach sowohl im Begriff der Metamorphose und im Neologismus ›Morphologie‹ impliziert,² scheint die Gestalt auf den ersten Blick den Kern von Goethes Projekt ausmachen zu können. Doch Goethe will den Begriff offenbar regelrecht durchstreichen, noch bevor er als Ausgangspunkt der Morphologie dienen kann:

Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt.

Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen; sondern wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken.³

Der Beobachter selbst hat sich daher der Dynamik dieser Bildungen anzupassen; er hat sich, um »zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen« zu können, »selbst so beweglich und bildsam zu erhalten« (MA 12, S. 13), wie es ihm die Natur vor Augen führt.

Um eine Methodik der Morphologie zu skizzieren, erscheint der Begriff der Gestalt zunächst unverzichtbar. Er markiert jenes Phänomen, dem die Aufmerksamkeit gilt, droht dabei aber zugleich, zu einer Sistierung der Beobachtung einzuladen, die die eigentliche Qualität der Bildungen verfehlt. Selbst als »ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes« unterbricht die Gestalt bereits das Kontinuum der Bildungen und Umbildungen, dem die Aufmerksamkeit des Morphologen gelten soll. Schon mit dieser Unterbrechung droht die Verselbständigung der nur momenthaften Gestalt zu einer eigenständigen Entität. Dennoch kann der Begriff der Gestalt nicht einfach verworfen werden. Er bezeichnet nicht nur den Bezugspunkt der unablässigen Wandlungen, ohne den die Beobachtung ziellos bliebe, sondern impliziert nicht zuletzt ein weiteres grundlegendes Problem der Morphologie: die Frage ihrer Darstellbarkeit.

2 Vgl. etwa Goethes Bestimmung der Morphologie als »Lehre von der Gestalt der Bildung und Umbildung der organischen Körper« (MA 4.2, S. 201). Bereits in dem Ausdruck »Gestalt der Bildung und Umbildung« deutet sich jedoch das Grundproblem an, Gestalt und Dynamik zusammenzudenken.

3 MA 12, S. 13. Goethe ist auf dieses Problem immer wieder zurückgekommen: »Die größte Schwierigkeit bei der Auslegung dieses Systems besteht darin daß man etwas als still und feststehend behandeln soll was in der Natur immer in Bewegung ist daß man dasjenige auf ein einfaches sichtbares und gleichsam greifbares Gesetz reduzieren soll was in der Natur sich ewig verändert und sich vor unsern Beobachtungen bald unter diese bald unter jene Gestalt verbirgt« (MA 3.2, S. 307).

Der Anspruch und das methodische Prinzip der Morphologie können, wie Goethes Schriften zur Morphologie zeigen, ohne größere Probleme dargestellt werden. Auch lässt sich das morphologische Programm in einer Forschungspraxis operationalisieren⁴ – insbesondere im Kontext von umfangreichen Sammlungen, die es erlauben, möglichst vollständige, dichte Reihen von ähnlichen, verwandten Objekten zu bilden, um einen Einblick in die Transformation von Bildungen zu erhalten.⁵ Doch wie kann der Naturforscher wiedergeben, was sich ihm bei diesen Studien zeigt? Goethe musste sich fragen, wie sich darstellen ließ, was er im »gegenständlichen Denken«,⁶ in einer intuitiven Erkenntnis, »mit den Augen des Geistes«⁷ zu erblicken meinte.

Allenfalls im exemplarischen Nach-Vollzug, das heißt in der Wiederholung einer Beobachtung, scheint es möglich, die Erkenntnis des Morphologen mitzuteilen, ohne sie unzulässig zu verkürzen oder erstarren zu lassen. Weder lässt sich problemlos auf den Begriff bringen, was beim morphologischen Studium einer geordneten Fülle von Objekten anschaulich wird, noch bürgt zum Beispiel eine individuelle Entwicklungsreihe bereits für die Einsicht in Gestaltwandel und Typus, da sie im Sinne einer teleologischen Serie, als folgerichtige, evolutionäre Entwicklungsreihe missverstanden werden könnte, wo sie doch nur eine exemplarische Entfaltung der Potentialität

4 Vgl. etwa Goethes Hinweise zur »Genetische[n] Behandlung«: »Wenn ich eine entstandne Sache vor mir sehe nach der Entstehung frage und den Gang zurück messe so weit ich ihn verfolgen kann, so werde ich eine Reihe Stufen gewahr die ich zwar nicht neben einander sehen kann sondern mir in der Erinnerung zu einem gewissen idealen Ganzen vergegenwärtigen muß. || Erst bin ich geneigt mir gewisse Stufen zu denken, weil aber die Natur keinen Sprung macht, bin ich zuletzt genötigt mir die Folge einer ununterbrochenen Tätigkeit als ein Ganzes anzuschauen indem ich das Einzelne aufhebe ohne den Eindruck zu zerstören« (MA 4.2, S. 191).

5 Zum Zusammenhang von Sammlungen und morphologischer Methode vgl. etwa Thomas Bach: Mineralogische Suiten. Ein Weg von der Anschauung zur Erkenntnis. In: Markus Bertsch u. Johannes Grave (Hg.): Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen. Göttingen 2005, S. 289–312 sowie – für den Bereich der Kunst – Johannes Grave: Der »ideale Kunstkörper«. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. Göttingen 2006, insbesondere S. 363–416. Vgl. ferner Johannes Grave u. Jonas Maatsch: Das Allgemeine im Besonderen. Morphologische Reihen in Goethes Sammlungen. In: Thorsten Valk (Hg.): Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne. Göttingen 2014 (im Druck).

6 MA 12, S. 307 (Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort). Vgl. ebenda, S. 306, die ebenfalls von Johann Christian August Heinroth entlehnte Charakterisierung, »daß mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei«. – Vgl. dazu die aufschlussreiche, in ihrem systematischen Zug freilich problematische Studie von Werner Lambrecht: Anschauende und begriffliche Erkenntnis. Eine vergleichende erkenntnistheoretische Analyse der Denkweisen Goethes und Kants. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 10 (1956), H. 1, S. 63–84.

7 Vgl. Eckart Förster: Goethe and the »Auge des Geistes«. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75 (2001), S. 87–100.

und Dynamik der Natur vor Augen führt. Jeder Versuch, eine Quintessenz des morphologischen Studiums zu extrahieren und in Worte oder Bilder zu fassen, sieht sich mit der Gefahr konfrontiert, die Dynamik der Bildungen aus dem Blick zu verlieren. Nimmt man den Anspruch der Metamorphosenlehre ernst, so scheint sich die Natur – mit ihrer Dynamik und ihrer in einzelnen Tieren und Pflanzen stets nur bedingt realisierten Potentialität – einer Darstellung immer mehr zu entziehen.⁸

Noch in der jüngsten umfassenden Studie zu Goethes Metamorphosenlehre deutet sich das grundlegende Darstellungsproblem der Morphologie an. Wie ein roter Faden zieht sich durch Olaf Breidbachs Darlegung die Formulierung, als eigentliche »Gestalt der Natur« erweise sich die Dynamik, der Prozess oder genauer: die Metamorphose.⁹ Wie aber kann ein Prozess die Gestalt der Natur sein, wenn er selbst als Gestaltwandel, als Bildung und Umbildung beschrieben wird? Welche Darstellungsform könnte diese Dynamik erfassen? Breidbach hat für dieses Problem keine Lösung – es muss ihn für die Zwecke seiner Studie vielleicht auch nicht vorrangig beschäftigen. Doch die latente »mise-en-abyme«-Struktur seiner Formulierung – Gestaltwandel als eigentliche Gestalt der Natur – signalisiert die Dringlichkeit der Frage: Lässt sich eine lebendige, dynamische Darstellung der Natur denken? Und strebte Goethe eine solche lebendige Darstellung für seine Morphologie an?

Kernbegriffe von Goethes Morphologie wie der ›Typus‹ oder später das ›Urphänomen‹¹⁰ bieten keine Lösung des Problems, sondern verschärfen es eher noch. Im Verlauf seiner morphologischen Studien hat sich Goethe von Konzepten distanziert, die den Typus als Grundstruktur, Bauplan oder als minimale Merkmalsausstattung verstehen.¹¹ Nicht das frühe Konzept der

8 Zum Darstellungsproblem von Goethes Morphologie vgl. auch – für die Sprache – Uwe Pörksen: »Alles ist Blatt«. Über Reichweite und Grenzen der naturwissenschaftlichen Sprache und Darstellungsmodelle Goethes. In: Ders.: Wissenschaftssprache und Sprachkritik. Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart. Tübingen 1994, S. 109-130.

9 Vgl. Olaf Breidbach: Goethes Metamorphosenlehre. München 2006, S. 51, 70, 147, 207, 228 u. ö.

10 Die Begriffe ›Typus‹ und ›Urphänomen‹ bezeichnen – trotz aller unscharfen Verwendung durch Goethe – nicht genau denselben Sachverhalt; zu ihrer Differenzierung vgl. Jonas Maatsch: »Naturgeschichte der Philosopheme«. Frühromantische Wissensordnungen im Kontext. Heidelberg 2008, S. 92-94. Da wir uns auf den in den 1790er Jahren von Goethe geprägten Begriff des Typus konzentrieren, kann auf eine präzisere Abgrenzung zum Konzept des Urphänomens, das erst später, vor allem in der *Farbenlehre*, entfaltet wird, verzichtet werden.

11 Vgl. Manfred Wenzel: »Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt ...«. Goethe und die Naturwissenschaften. In: Hans-Joachim Simm (Hg.): Johann Wolfgang Goethe zum 250. Geburtstag. Insel-Almanach auf das Jahr 1999. Frankfurt a. M. 1998, S. 147-170, insbesondere S. 151f., sowie Olaf Breidbach: Goethes Metamorphosenlehre (Anm. 9), S. 33.

Urpflanze, sondern die auf den Gestaltwandel konzentrierte Metamorphose steht im Zentrum der Naturstudien des späteren Goethe. Den Typus begreift er als eine Instanz, die zum einen das Potential aller Konkretionen in sich birgt,¹² zum anderen aber als im konkreten Phänomen enthalten wahrnehmbar ist.¹³ Mit Georg Simmel lässt sich der Typus verstehen als »das zeitlose Gesetz selbst in zeitlicher Anschauung, das unmittelbar in Einzelform sich offenbarende Allgemeine«. ¹⁴ Damit aber wird vom Typus gefordert, allgemein und doch nicht unsinnlich abstrakt zu sein. Er erweist sich, wie Goethe feststellen muss, als »Protheus«, der selbst »einem schärfsten vergleichendem Sinne entwischt und kaum Teilweise und doch nur immer gleichsam in Widersprüchen gehascht werden kann« (MA 3.2, S. 303).

Mit der Suche nach dem Typus zielt Goethes Naturstudium nicht auf Ergebnisse, die sich problemlos vom Material und Vollzug der Beobachtung abstrahieren ließen. Dass es zu keinem Zeitpunkt möglich ist, gänzlich von der Vielfalt der individuellen Naturobjekte abzusehen, hat Goethe immer wieder akzentuiert. Sein Gedicht *Epirrema* (MA 13.1, S. 153) lässt deutlich werden, welche Folgen diese Überzeugung implizieren musste:

Müset im Naturbetrachten
 Immer eins wie alles achten.
 Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
 Denn was innen das ist außen.
 So ergreifet, ohne Säumnis,
 Heilig öffentlich Geheimnis.

12 Vgl. Goethe an Charlotte von Stein, 8. Juni 1787, zur »Urpflanze«: »Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins unendliche erfinden, die konsequent seyn müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existiren, doch existiren können« (WA IV, 8, S. 229–233, hier S. 232f.). Vgl. auch Goethe an Karl Ludwig von Knebel, 3. Oktober 1787: »daß die allgemeine Formel die ich gefunden habe, auf alle Pflanzen anwendbar ist« (ebenda, S. 266–269, hier S. 268); sowie MA 12, S. 122.

13 Vgl. die einschlägige Sentenz aus Goethes *Maximen und Reflexionen* (H 575): »Man suche nur nichts hinter den Phänomenen, sie selbst sind die Lehre« (MA 17, S. 824).

14 Georg Simmel: Goethe. In: Ders.: Gesamtausgabe in 24 Bänden. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1989–2012. Bd. 15: Goethe. Deutschlands innere Wandlung. Das Problem der historischen Zeit. Rembrandt. Hg. v. Uta Kösser, Hans-Martin Kruckis u. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 2003, S. 7–270, hier S. 68 (bezogen auf Goethes Begriff des Urphänomens). Simmel bringt das Immanenzdenken, das Goethes Begriff des Urphänomens zugrunde liegt, unmissverständlich zum Ausdruck: »Wir stellen gewöhnlich das allgemeine Gesetz der Dinge als irgendwie außerhalb der Dinge gelegen vor: teils objektiv, indem seine zeit- und raumlose Gültigkeit es von dem Zufall seiner materialen Verwirklichung in Zeit und Raum unabhängig macht, teils subjektiv, indem es ausschließlich Sache des Denkens ist und unsren sinnlichen Energien, die immer nur das Einzelne, niemals das Allgemeine wahrnehmen können, sich nicht darstellt. Diese Getrenntheit will der Begriff des Urphänomens überwinden« (ebenda, S. 67f.).

Freuet euch des wahren Scheins,
 Euch des ernstesten Spieles:
 Kein Lebendiges ist ein Eins,
 Immer ist's ein Vieles.

Den Grundsatz, dass kein »Lebendiges« ohne die Vielfalt seiner individuellen Ausprägungen zu haben ist, ergänzt Goethe um eine weitere Maxime: die Unmöglichkeit einer klaren, dauerhaften Scheidung zwischen »Dinnen« und »Draußen«. Das Studium der Natur kann sich nicht auf eine stabile Differenz von unveränderlichem Kern und wandelbarer sinnlicher Konkretion oder von Form und Materie gründen, sondern muss einer dynamisch sich entfaltenden Differenzierung von Innen und Außen gerecht werden, da beides keineswegs unterschiedslos zusammenfällt.¹⁵ Das »[h]eilig öffentlich Geheimnis« erweist sich als Denkfigur, die nicht mehr im Rahmen essentialistischer Konzepte erfasst werden kann, sondern ein dynamisches Denken der Ein- und Ausfaltung erfordert.¹⁶

Diskursiv, in propositionaler Sprache, lässt sich dieses Allgemeine offenkundig nicht fassen. Als abstrakter Allgemeinbegriff verlöre der Typus seine Sinnlichkeit und sein dynamisches Moment; er wäre eben nicht unmittelbar in den konkreten Phänomenen enthalten, sondern würde erst durch eine Operation des Verstandes begrifflich generiert. Stellt sich bereits für die Morphologie im Ganzen die Frage der Darstellbarkeit, so tritt dasselbe Problem beim Typus nochmals in spezifischer Weise auf. Die Frage drängt hier umso mehr zu einer Beantwortung, als das Problem der Darstellbarkeit letztlich die intuitive sinnliche Evidenz des Typus oder aber die Wissenschaftlichkeit der morphologischen Beobachtung infrage stellen könnte.

II. Die kurze Konjunktur des Bildbegriffs in Goethes Morphologie

Kaum hat sich Goethe vom anfänglichen Konzept der Urpflanze verabschiedet, deutet sich in den 1790er Jahren eine erste Antwort auf die Frage nach der Darstellbarkeit des Typus an: Der Begriff des Bildes, so scheint es, vermag zumindest zu klären, wie der Typus zugleich einen Anspruch auf All-

15 Indem Goethe Innen und Außen nicht als statische Differenzen, sondern als Differenzierungsprozess denkt, erfasst er meines Erachtens in Grundzügen bereits jene parergonale Logik, die Jacques Derrida später am Beispiel des Rahmens beschreiben sollte. Vgl. Jacques Derrida: *La vérité en peinture*. Paris 1978, S. 19–168, insbesondere S. 44–94.

16 Goethe dürfte dazu von philosophischen Denkfiguren der Ein- und Entfaltung angeregt worden sein. Eine komplexe Theorie der »complicatio« und »explicatio« entwickelte Nikolaus von Kues. Vgl. dazu die Darstellung von Thomas Leinkauf: *Nicolaus Cusanus. Eine Einführung*. Münster 2006, S. 102–110. Vgl. ferner für die Rekonstruktion eines barocken Denkens der Ein- und Ausfaltung Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt a. M. 2000.

gemeinheit und auf sinnliche Anschaulichkeit erheben kann. Folgerichtig treten die Begriffe ›Urbild‹ und ›allgemeines Bild‹ an die Seite des Typus-Konzepts.¹⁷

Indem Goethe den Typus als Bild begreift, vermeidet er nicht nur unständliche sprachliche Bestimmungen; vielmehr artikuliert sich in der Formulierung »allgemeines Bild« auch der Anspruch, zwei sonst strikt getrennte Erkenntnisvermögen zu verbinden: die Sinnlichkeit und den Verstand. Dieser Anspruch erscheint durchaus berechtigt, lässt sich doch das Bild – bei aller Anschaulichkeit – immer auch als ein Allgemeines verstehen, das nicht in demselben Maße konkretisiert ist wie die einzelne Pflanze oder das einzelne Tier. Im Unterschied zum individuellen Organismus ist dem Bild ein hohes Maß an Unbestimmtheit und damit einhergehender Bestimmbarkeit eigen.¹⁸ Was sich im Bild zeigt, lässt verschiedene Bestimmungen zu; es weist nicht jenen Grad an Konkretheit auf, der den einzelnen Organismus einschränkt, und bleibt dennoch – anders als der Begriff – anschaulich.

Indem Goethe seinen Begriff des Bildes spezifiziert und eigens um das Attribut ›allgemein‹ ergänzt, signalisiert er, dass es ihm um diese Form von Allgemeinheit bei bleibender Anschaulichkeit geht. Anders als es Goethes gelegentliche Verwendung des Wortes ›Urbild‹ suggerieren mag, rekurriert sein Einsatz des Bildbegriffs an dieser Stelle nicht auf die klassische Urbild-Abbild-Relation. Das »allgemeine Bild« ist nicht vorgängig gegeben, um in einzelnen Pflanzen und Tieren nur eine Aktualisierung zu erfahren; vielmehr ist es als in den konkreten Phänomenen – und nur in diesen – enthalten zu denken. Mit seinem Begriff des »allgemeinen Bildes« bezeichnet Goethe daher offenkundig einen der Anschauung zugänglichen Gegenstand, der nicht den Beschränkungen unterliegt, die das unter bestimmten Bedingungen realisierte konkrete Individuum charakterisieren. Das Darstellungsproblem der Morphologie, so scheint es nach diesen ersten Vorüberlegungen, könnte mit dem Aufgreifen des Bildbegriffes auf seine Lösung zusteuern.

Goethes Charakterisierung des Typus als »allgemeines Bild« wirft jedoch zugleich neue Fragen auf: Was genau bezeichnet in diesem Zusammenhang der Begriff des Bildes? Welchen Status hat das »allgemeine Bild«, wie entsteht es, und wie ist es uns zugänglich? Bei aller Sensibilität, die Goethe

17 In den *Vorträgen über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie* (1796) verwendet Goethe sowohl den Begriff des »Urbilde[s]« (MA 12, S. 200) als auch den des »allgemeine[n] Bild[es]« (MA 12, S. 202); zur Relevanz des Bildbegriffs in den 1790er Jahren vgl. auch Dorothea Kuhn: *Goethes Morphologie. Geschichte – Prinzipien – Folgen*. In: Dies.: *Typus und Metamorphose. Goethe-Studien*. Hg. v. Renate Grumach. Marbach a. N. 1988, S. 188–202, insbesondere S. 194.

18 Vgl. Gottfried Boehm: *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes*. In: Ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007, S. 199–212.

als Zeichner, Kunstsammler und Verfasser zahlreicher Schriften zur bildenden Kunst für Bilder im engeren Sinne zeigte – für Gemälde, Zeichnungen oder Druckgraphiken –, ist keineswegs ausgemacht, dass seine Rede vom »allgemeinen Bild« auf eine bildliche Darstellungsform zielt.¹⁹ Dass Bilder nicht zwangsläufig visuellen Charakter haben müssen, konnte sich Goethe am Beispiel des Bildbegriffs der Rhetorik vor Augen führen.²⁰ Eine starke Tendenz zur Abstraktion von Sichtbarkeit und Sinnlichkeit kennzeichnet auch die Philosophie, die das ›Bild‹ vorrangig als operativen Begriff, als Denkfigur nutzt, um bestimmte Relationen zu erfassen.²¹ Dem Bild kommt dabei zumeist – so etwa auch im Kontext von Kants Schematismus²² – die Qualität der Anschaulichkeit zu. Es ist jedoch nicht zu verwechseln mit einem materiellen Gegenstand, der der sichtbaren, bildlichen Darstellung dient.

Seine klarste Bestimmung erfährt Goethes Begriff des ›allgemeinen Bildes‹ in seinem *Ersten Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*, einer Schrift, die er auf der Basis von Vorarbeiten bereits Anfang 1795 konzipierte und niederschrieb, aber erst 1820 zum Druck gab. Nach einleitenden Bemerkungen über methodische Probleme der vergleichenden Anatomie führt Goethe seinen Typus-Begriff ein, um ihn sogleich als einen Bild-Begriff zu charakterisieren:

-
- 19 Die Formulierung ›allgemeines Bild‹ begegnet um 1800 auch in anderen Kontexten, scheint aber keine verbindliche begriffliche Prägung erfahren zu haben. In der zeitgenössischen Kritik ist Kants Bestimmung des Raumes als »reine[s] Bild« (Immanuel Kant: Werkausgabe in 12 Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1974. Bd. 3: Kritik der reinen Vernunft 1, S. 190 (A 142)) gelegentlich als »allgemeines Bild« verstanden und scharf kritisiert worden. Vgl. etwa Johann Schultz: Prüfung der Kantischen Critik der reinen Vernunft. 2 Bände. Königsberg 1789–1792. Bd. 2. Königsberg 1792, S. 187. Die vielleicht klarste begriffliche Fassung hat das »allgemeine Bild« bei Schleiermacher erhalten. Vgl. dazu Sarah Schmidt: Wahrnehmung und Schema. Zur zentralen Bedeutung des bildlichen Denkens in Schleiermachers Dialektik. In: Niels Jørgen Cappelørn, Richard Crouter, Theodor Jørgensen u. Claus-Dieter Osthövener (Hg.): Schleiermacher und Kierkegaard. Subjektivität und Wahrheit / Subjectivity and Truth. Berlin 2006, S. 73–92. Vgl. ferner die weniger ausgearbeitete Begriffsverwendung bei Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 35 Bände. Hg. v. Ernst Behler, Hans Eichner u. Andreas Arndt. Paderborn 1958ff. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Hg. v. Hans Eichner. Paderborn 1967, S. 284–362, hier S. 284 sowie bei Wilhelm von Humboldt: Ueber die Aufgabe des Geschichtschreibers. In: Wilhelm von Humboldt's gesammelte Werke. 7 Bände. Berlin 1841–1852. Bd. 1. Mit einem Vorwort v. Alexander von Humboldt. Berlin 1841, S. 1–25, hier S. 15.
- 20 Vgl. etwa das Lemma »Bild (Redende Künste)« in Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. 2 Bände. Leipzig 1771–1774. Bd. 1. Leipzig 1771, S. 170–173.
- 21 Zur philosophischen Tradition des Bilddenkens vgl. Alexandre Schnell (Hg.): L'image. Paris 2007. Johannes Grave u. Arno Schubbach (Hg.): Denken mit dem Bild. Philosophische Einsätze des Bildbegriffs von Platon bis Hegel. München 2010.
- 22 Vgl. Immanuel Kant: Werkausgabe (Anm. 19). Bd. 10: Kritik der Urteilkraft. Frankfurt a. M. ¹⁴1996, S. 187–194 (A 137–147 / B 176–187).

Deshalb geschieht hier ein Vorschlag zu einem anatomischen Typus, zu einem allgemeinen Bilde, worin die Gestalten sämtlicher Tiere, der Möglichkeit nach, enthalten wären und wornach man jedes Tier in einer gewissen Ordnung beschriebe. Dieser Typus müßte so viel wie möglich in physiologischer Rücksicht aufgestellt sein. Schon aus der allgemeinen Idee eines Typus folgt, daß kein einzelnes Tier als ein solcher Vergleichskanon aufgestellt werden könne; kein Einzelnes kann Muster des Ganzen sein. (MA 12, S. 122)

Im letzten Satz dieses Zitats liegt die eigentliche Herausforderung von Goethes Typus-Begriff: Das methodische Instrumentarium der vergleichenden Anatomie darf sich nicht an einem ausgewählten konkreten Fall entwickeln, sondern setzt einen Gesamtüberblick voraus, den herzustellen es zugleich ermöglichen soll. Damit ist jedoch klar, dass ein Typus nur versuchsweise aufgestellt werden kann. Er soll zwar Orientierung für weitere Beobachtungen bieten, muss aber revidierbar und beweglich bleiben:

Die Erfahrung muß uns vorerst die Teile lehren, die allen Tieren gemein sind, und worin diese Teile verschieden sind. Die Idee muß über dem Ganzen walten und auf eine genetische Weise das allgemeine Bild abziehen. Ist ein solcher Typus auch nur zum Versuch aufgestellt, so können wir die bisher gebräuchlichen Vergleichungsarten zur Prüfung desselben sehr wohl benutzen. (MA 12, S. 122)

In Goethes Forderung, das allgemeine Bild »auf eine genetische Weise« abzuziehen, deutet sich an, dass er mehr anstrebt als einen bloßen Vergleich von Merkmalen und Eigenschaften, mit dem sich gleichsam eine anatomische Minimalausstattung gewinnen ließe. Die »genetische« Abstraktion, die Goethe im Sinn hat, soll die dynamischen Bildungen und Umbildungen der Tiere im Auge behalten und diese eben nicht wie zeitlose Wesen in einem der Zeit enthobenen Vergleichsraum nebeneinanderstellen.

Doch trotz dieser Kautel können Goethes Überlegungen zur Etablierung eines Typus oder eines allgemeinen Bildes ihren eminent pragmatischen Zug nicht verbergen.²³ Bereits die Zwischenüberschrift zum zweiten Abschnitt des *Ersten Entwurfs* weist explizit darauf hin, dass der »aufzustellende[-] Typus zu Erleichterung der vergleichenden Anatomie« dienen solle (MA 12, S. 121). Während die Anatomen bislang immer wieder neue Vergleiche durchgeführt hätten, denen ein gemeinsames Tertium Comparationis gefehlt habe, sodass die einzelnen Vergleiche sich nicht aufeinander beziehen

23 In der weiteren Ausarbeitung des Gedankens in den *Vorträgen über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie* (1796) hat Goethe sogar jeden Hinweis auf eine genetische Abstraktionsmethode entfallen lassen: »Wie nun aber ein solcher Typus aufzufinden, zeigt uns der Begriff desselben schon selbst an: die Erfahrung muß uns die Teile lehren die allen Tieren gemein und worin diese Teile bei verschiedenen Tieren verschieden sind; alsdann tritt die Abstraktion ein sie zu ordnen und ein allgemeines Bild aufzustellen« (MA 12, S. 202).

ließen, soll nun der Typus die gezielte Koordination aller anatomischen Vergleiche gewährleisten. Erst mit dem Typus sei es möglich, zum einen anatomische Beschreibungen zu standardisieren und zum anderen »einen besonderen Teil [sc. ein spezifisches Körperteil] durch alle Hauptgattungen durch-[zu]beschreiben« (MA 12, S. 123). Im Kontext dieser wissenschaftspragmatischen Ausrichtung verliert jedoch das »allgemeine Bild« zwangsläufig an Flexibilität und Dynamik. Es erweist sich vielmehr als ein unveränderlicher Kern, der es erlauben soll, den Wandel in den verschiedenen individuellen Realisationen zu verfolgen: »Jenen allgemeinen Typus, den wir nun freilich erst konstruieren und in seinen Teilen erst erforschen wollen, werden wir im Ganzen unveränderlich finden« (MA 12, S. 127).²⁴

Deutet sich in Goethes Entscheidung für den Begriff des »allgemeinen Bildes« zunächst eine systematische Stoßrichtung an, die versucht, der vergleichenden Anatomie einen Typus zugrunde zu legen, ohne diesen als vorgängig gegebenen Bauplan oder als abstrakte Grundstruktur zu begreifen, so überwiegt schließlich das pragmatische Anliegen seines *Ersten Entwurfs*. Nur so lässt sich der Vorschlag verstehen, dass der Typus in einem »allgemeine[n] Schema« Ausdruck finden solle, das Goethe – seiner eigenen Praxis des Schematisierens entsprechend – als ein handfestes Anordnungsprinzip begreift: Sein Vorschlag zielt auf eine »Tabelle« von Merkmalen, »welche jeder bei seiner Arbeit zu Grunde« legen könne.²⁵

Kaum zufällig erinnert dieses Verfahren an das sogenannte **Rubrikenschema, auf dessen Anwendung Goethe immer wieder insistierte, als Heinrich Meyer** in den Jahren 1795 bis 1797 in Italien eine Fülle von Kunstwerken zu erfassen versuchte. Meyer sollte keine individuellen Beschreibungsverfahren entwickeln, die dem jeweiligen Werk vielleicht in besonderer Weise hätten gerecht werden können; ebenso wenig sollte er sich in größerem Umfang der Nachzeichnung bedienen, um einen möglichst anschaulichen Eindruck des jeweiligen Werkes zu fixieren. **Jedes Werk war indes nach den Kategorien der klassischen Kunsttheorie (Erfindung, Anordnung, Ausdruck, Zeichnung, Pinselführung, Kolorit, Beleuchtung und Draperie) zu erfassen.**²⁶ Von der strengen Orientierung am Rubrikenschema scheint sich Goethe nicht nur eine Zeitersparnis, sondern insbesondere eine erhöhte Vergleichbarkeit der einzelnen Werkbeschreibungen versprochen zu haben. Die Mög-

24 Goethe wiederholt verschiedentlich die Grundüberzeugung, »daß ein gewisses allgemeines Bild allen diesen einzelnen Gestalten zu Grunde liegt«; dieses »einfache Bild«, das Goethe auch als »beständig« bezeichnet, werde in den einzelnen Individuen »in das Unendliche vermännigfaltigt« (MA 12, S. 136).

25 MA 12, S. 123. Goethes Begriffsverwendung rekurriert hier offenkundig in keiner Weise auf Kants Schematismus, sondern meint allein eine bestimmte Form der Notation.

26 Vgl. Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991, insbesondere S. 92–119.

lichkeit, eine Fülle einzelner Beschreibungen systematisch aufeinander beziehen zu können, war wiederum unverzichtbar für Goethes Projekt einer Darstellung des italienischen »Kunstkörpers«, welche er in ein umfassendes Werk über Italien integrieren wollte. Der erheblichen Probleme sowie der Grenzen des Rubrikenschemas war sich Goethe jedoch spätestens 1797 nur zu bewusst. Sein Aufsatz *Über Laokoon* lässt sich, wie Ernst Osterkamp gezeigt hat, geradezu als Gegenentwurf verstehen. Er entwickelt ein Beschreibungsverfahren, das ganz auf die Individualität des einzelnen Werkes bezogen ist und statt der systematischen Zergliederung eine organische Entfaltung des Werkes in der beschreibenden Darstellung zu bieten versucht.²⁷

Der Pragmatismus von Goethes Überlegungen zur vergleichenden Anatomie sah eine solche dynamische Darstellungsform nicht vor. **Noch bevor Goethe den Typus als »allgemeines Bild« zu konzeptualisieren versuchte, hatte er ihn bereits stark an eine tabellarische Darstellung gekoppelt, die ganz dem Rubrikenschema der Bildbeschreibung entspricht.** In seinem *Versuch über die Gestalt der Tiere*, einem Manuskript aus dem Jahre 1790, das den späteren *Ersten Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie* vorbereitete, hatte Goethe explizit gefordert, »ein allgemeines Fachwerk, worin jede einzelne Beobachtung zum allgemeinen Gebrauch niedergelegt werden könne, aufzubauen«. Zu diesem Zweck solle »ein allgemeiner Typus, ein allgemeines Schema ausgearbeitet und aufgestellt« werden, »welchem sowohl Menschen als Tiere untergeordnet blieben« (MA 4.2, S. 136).

Dass Goethe 1795 den Rückgriff auf das »allgemeine Fachwerk« fallen lässt und stattdessen die Formel vom »allgemeinen Bild« einführt, lässt auf ein erhöhtes Problembewusstsein schließen. Wie das Rubrikenschema lässt auch das »Fachwerk« keinen Raum für die Erfassung dynamischer Bildungsprozesse; es sieht vielmehr systematisch von solchen Prozessen ab, um eine Basis zu bieten, die die Wandlungen in einem zweiten Schritt zu beschreiben erlaubt. Der von Goethe kurzzeitig eingeführte Begriff des »allgemeinen Bildes« birgt das Potential, die Erstarrung des Typus zu einem bloßen Merkmalskatalog oder einer abstrakten Strukturvorgabe zu vermeiden, doch bleibt dieses Potential im *Ersten Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie* weitgehend ungenutzt.

In seinen naturwissenschaftlichen Schriften hat Goethe den Begriff des »allgemeinen Bildes« ebenso wie das Wort »Urbild« später kaum mehr aufgegriffen. Letzteres findet zwar 1798/1799 erneut im Gedicht zur *Metamorphose der Tiere* Verwendung: »Und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild« (MA 6.1, S. 17, V. 15). In den wissenschaftlichen Abhandlungen wird die Bezugnahme auf den Begriff des Bildes jedoch nicht weiter-

27 Vgl. ebenda, S. 113–116.

entwickelt. Hingegen setzen sich die Begriffe ›Typus‹ und ›Urphänomen‹ durch – Letzterer insbesondere in der *Farbenlehre*²⁸ – und werden sodann nicht mehr explizit als Begriffe ausgewiesen, die dem des Bildes verwandt sind. Diese rasche Lösung vom Bildbegriff dürfte in einer grundlegenden Bildskepsis und Bildkritik begründet sein, die sich in Goethes Werken ab der Propyläen-Zeit immer wieder äußert. In Aufsätzen und literarischen Texten hat Goethe verschiedentlich Bilder und insbesondere Bildpraktiken thematisiert, die zu einer Erstarrung, Petrifizierung oder gar Mortifikation der Wirklichkeit und des Lebendigen führen. Für Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* haben David Wellbery, Fritz Breithaupt, Claudia Öhlschlager und andere aufgezeigt, wie die einseitige Aufmerksamkeit für (bildlich) Dargestelltes bei gleichzeitiger Ausblendung der vermittelnden Darstellung nicht nur Bilder des Todes beschwört, sondern eine Totenstarre des Lebens provoziert.²⁹ Als Festschreibung eines eigentlich nur vorübergehenden Zustands kann das Bild den Horizont möglicher Wirklichkeiten auf eine einzige, verbindliche Sicht der Wirklichkeit verengen. Und als Ziel eines Begehrens, das allein auf den dargestellten Gegenstand gerichtet ist, ohne dessen Gegebenheitsweise im Bild zu reflektieren, kann das Bild partiell die Wirklichkeit substituieren und so deren Dynamik erstarren lassen. Wohlgemerkt gilt Goethes Kritik fragwürdigen – wenngleich verbreiteten – Bildkulturen und Bildpraktiken, nicht dem Bild generell, dem er in anderen Zusammenhängen weiterhin einen großen und sehr spezifischen Erkenntniswert zumisst.³⁰ Den kritisierten Bildpraktiken ist gemeinsam, dass sie nicht nur den Blick auf die Wirklichkeit verstellen oder verzerren, sondern letztlich auch das Bild vernichten, indem sie dessen Bildstatus ausblenden und nicht die Darstellung, sondern nur das Dargestellte sehen. Die grundlegende Kritik an fehlgeleiteten Formen des Umgangs mit Bildern dürfte Goethe zu seiner Skepsis bezüglich des Einsatzes von Bildern im Rahmen morphologischer Studien veranlasst haben. Er scheint es für schwierig gehalten zu haben, das Bild als eine ausdrücklich lebendige Darstellungsform in das Stu-

28 Vgl. etwa Kato Yoshimitsu: Begriff und Verfahren der eidetischen Anschauung bei Goethe. Untersuchung über die Auswirkungen der eidetischen Anschauung in Goethes Naturforschung, Kunstauffassung und Dichtung. Tokio 1995.

29 Vgl. David E. Wellbery: Die Wahlverwandtschaften. In: Paul Michael Lützeler u. James E. McLeod (Hg.): Goethes Erzählwerk. Interpretationen. Stuttgart 1985, S. 291–318. Fritz Breithaupt: Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung. Freiburg i. Br. 2000, insbesondere S. 131–188. Claudia Öhlschlager: »Kunstgriffe« oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des »erfüllten« Augenblicks in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes *Wahlverwandtschaften*. Freiburg i. Br. 2003, S. 187–204.

30 Vgl. Johannes Grave: »Sehen lernen«. Über Goethes dilettantische Arbeit am Bild. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80 (2006), S. 357–377.

dium der Natur zu integrieren, während es in der zeitgenössischen wissenschaftlichen Praxis überwiegend zur statischen Illustration exemplarischer Fälle oder als Schema diente, um erstarrte Zustände oder abstrakte Strukturen ohne dynamisches Potential vor Augen zu führen.

III. »Beweglich und bildsam« Das Bild im Werden und im Gespräch

Mit dem Hinweis auf Goethes Kritik an problematischen Bildpraktiken ist aber zugleich eine vage Antwort auf die Frage vorgezeichnet, wie sich das Bild als lebendige Darstellungsform der Morphologie denken ließe. Um eine kritische Erstarrung der Natur im bildlich Dargestellten zu vermeiden, müsste das »allgemeine Bild« eine Spannung zwischen Dargestelltem und Darstellung aufrechterhalten, die eine alleinige Fokussierung auf den Bildgegenstand unterbindet. Ließe sich durch das Bild ein Wahrnehmungsprozess anstoßen, der dynamisch, vielleicht gar unabschließbar zwischen dem Blick auf das Dargestellte und einer Aufmerksamkeit für die bildliche Darstellungsform wechselt, so wäre jene Petrifizierung verhindert, die Goethe etwa in den *Wahlverwandtschaften* vor Augen führt. Ein derartiges Bild müsste jene Aspekte betonen, die seine wissenschaftliche Nutzbarkeit auf den ersten Blick eher infrage stellen: seine Artifizialität, seine eigene Materialität und – zumindest bei klassischen bildlichen Darstellungsformen – seine Bindung an eine begrenzte Fläche.

Vor dem Hintergrund dieser vorläufigen Überlegungen lohnt ein genauerer Blick auf Goethes Bericht über sein erstes ausführliches Gespräch mit Schiller am 20. Juli 1794,³¹ hat jener es doch bei dieser Gelegenheit gewagt, auf das Bild zurückzugreifen, und zwar auf ein Bild im engeren Wortsinne, mithin auf eine visuelle Darstellung. Ein Vortrag in der Jenaer Naturforschenden Gesellschaft hatte Anlass zu einer zunächst eher beiläufigen Unterhaltung zwischen Goethe und Schiller gegeben. Beiden bereitete »eine so zerstückelte Art die Natur zu behandeln«, wie sie ihnen gerade vorgeführt worden war, Unbehagen. Goethe äußerte daraufhin die These, »daß es doch wohl noch eine andere Weise geben könne die Natur nicht gesondert, und vereinzelt vorzunehmen, sondern sie wirkend und lebendig, aus dem Gan-

31 Zu Goethes Bericht über das »glückliche Ereignis« vgl. Gottfried Willems: »Dass ich Ideen habe ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe«. Goethes Jenaer Begegnung mit Schiller im Juli 1794 und sein aufklärerischer Naturbegriff. Antrittsvorlesung an der Friedrich-Schiller-Universität Jena am 4. Juli 1994. Erlangen 1994. – Zweifel an der Richtigkeit von Goethes Darstellung dieses Gesprächs am 20. Juli 1794 äußert Melitta Gerhard: Wahrheit und Dichtung in der Überlieferung des Zusammentreffens von Goethe und Schiller im Juli 1794. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1974, S. 17–24.

zen in die Teile strebend darzustellen« (MA 12, S. 88). Den Ausgangspunkt des ersten ausführlichen Gesprächs zwischen Goethe und Schiller bietet damit nichts weniger als jenes Darstellungsproblem der Morphologie, das bereits eingangs kurz skizziert wurde. Doch Goethes Versuch einer lebendigen Darstellung scheint zunächst gründlich zu misslingen:

[D]a trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor, und ließ, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Teilnahme, mit unterschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee. (MA 12, S. 88f.)

Die Zeichnung vermag Schiller keineswegs davon zu überzeugen, dass sich Goethes Konzept der Metamorphose durch die von ihm behauptete sinnliche Erfahrbarkeit auszeichne. Schiller begreift die Zeichnung offenbar als schematische Abstraktion, als Wiedergabe einer »Idee« der Pflanze, die sich vielleicht ebenso gut begrifflich fassen ließe. Goethes Einwand – »das kann mir sehr lieb sein daß ich Ideen habe ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe« (MA 12, S. 89) – erwidert Schiller mit dem Hinweis auf den kantischen Grundsatz, dass keine Erfahrung der Idee angemessen sein kann. In seinen Augen leistet die Zeichnung mithin nur scheinbar eine Verschmelzung von Erfahrung und Idee: Entweder erhebt sie sich nicht wirklich zur Allgemeinheit, oder aber es gelingt ihr nicht, eine unmittelbare sinnliche Erfahrbarkeit der Metamorphose zu eröffnen. Die Differenz zwischen Schiller und Goethe bleibt bestehen. Goethe nimmt aber gerade diese grundverschiedene Bewertung der zeichnerischen Darstellung zum Anlass, um die Möglichkeit einer Vermittlung beider Positionen zu erwägen: »Wenn er das für eine Idee hielt, was ich als Erfahrung aussprach, so mußte doch zwischen beiden irgend etwas Vermittelndes, Bezügliches obwalten!« (MA 12, S. 89).

Blickt man etwa auf Goethes bekannte, um 1790 entstandene Federzeichnung, die den Typus der Pflanze vor Augen führen soll (Abb. 1),³² so scheint Schillers Skepsis vollauf berechtigt. Die Pflanze weist zweifelsohne eine sinnliche Anschaulichkeit auf, doch zeichnet sie sich zugleich – in den entwickelteren Blattformen und in der Gestaltung der Blüte – durch einen

32 Corpus der Goethezeichnungen. 7 Bände in 10 Teilbänden. Leipzig 1958–1973. Bd. 5, B: Nr. 1–264. Die naturwissenschaftlichen Zeichnungen mit Ausnahme der Farbenlehre. Bearbeitung der Ausgabe: Dorothea Kuhn, Otfried Wagenbreth u. Karl Schneider-Carius. Gesamtedaktion: Gerhard Fimmel. Leipzig 1967, S. 34 u. Tafel Nr. 86. Vgl. auch Petra Maisak: Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen. Durchgesehene, verbesserte u. bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart 2001, S. 187. Bildnachweis: Johann Wolfgang Goethe, Studie zum Typus der einjährigen höheren Pflanze sowie zum Typus des Insekts, um 1790, Bleistift, Feder in Schwarz, 34,8 × 20,1 cm, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur: GSA 26 LXIII,2,3, Bl. 167. © Klassik Stiftung Weimar, GSA.

hohen Grad an Spezifik aus, der weder die Potentialität des Typus noch die Dynamik von dessen Bildungen und Umbildungen zur Anschauung bringen kann. Die Zeichnung – so mochte Schiller zunächst glauben – stellt nur eine Scheinlösung dar; sie meidet zwar die begriffliche Zergliederung der Analyse, kann aber der Dynamik der Natur nicht gerecht werden.

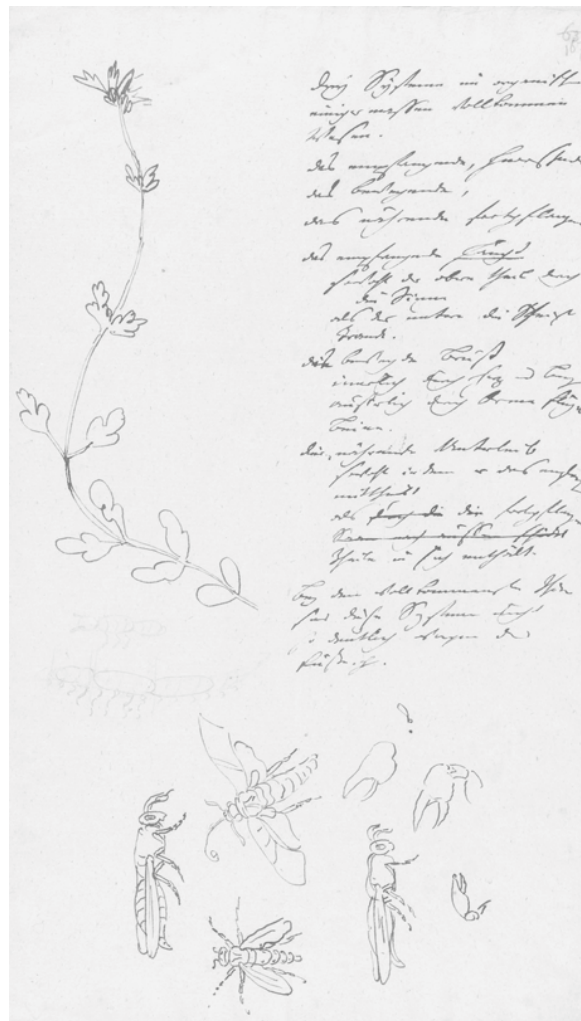


Abb. 1: Johann Wolfgang Goethe, Studie zum Typus der einjährigen höheren Pflanze sowie zum Typus des Insekts, um 1790

Doch zielt Goethe offenbar auf etwas anderes, als er im Gespräch mit Schiller zum Zeichenstift greift: Nicht die vollendete Zeichnung, sondern der Prozess ihrer Entstehung wird in seinem kurzen Bericht besonders akzentuiert. Strich für Strich lässt er seine »symbolische Pflanze« vor Schillers Augen entstehen. Dass er auf diese Weise im Werden der Darstellung ein Äquivalent zur Metamorphose andeuten will, scheint wenig plausibel, da sich die Ausbildung der Pflanze – anders als das Nacheinander der Linienzüge – nicht additiv vollzieht, sondern gleichzeitig in der Entwicklung aller Pflanzenteile. Gerade diese grundsätzliche Differenz von Pflanzenwachstum und Bildwerdung kann jedoch falsche Erwartungen vonseiten des Betrachters und damit einen petrifizierenden Blick auf das Dargestellte unterbinden, wenn die Zeichnung in ihrer Artifizialität, in ihrem Gemacht-Sein erkennbar wird. Es bedarf einer Aufmerksamkeit für die Darstellungsform, um zu verhindern, dass die Spuren des Zeichenstifts allein als transparente Zeichen wahrgenommen werden. Sieht der Betrachter über die eigene Konsistenz dieser Spuren hinweg, so muss er fast zwangsläufig dazu tendieren, die dargestellte Pflanze zu ›verdinglichen‹. Diesem Effekt kann jedoch die Wahrnehmung des Zeichenprozesses entgegenwirken. Das im Bild Dargestellte bleibt in diesem Fall fortwährend auf die Bildgenese zurückverwiesen und kann sich nicht auf zweifelhafte Weise verselbständigen.

Ein Erstarren und ›Verdinglichen‹ des bildlich Dargestellten vermeidet Goethe aber nicht zuletzt durch die Gesprächssituation. Zumindest für die Dauer des Gesprächs ist die potentiell petrifizierende Wirkung der Bildbetrachtung aufgeschoben. Durch die konsequente Einbindung des Bildes in Vollzüge der Bildschöpfung, der gemeinsamen Betrachtung und der Kommunikation kann Goethe versuchen, sich die sinnliche Anschaulichkeit der Zeichnung zunutze zu machen und der Darstellung zugleich vorübergehend jene Lebendigkeit verleihen, die sie aufweisen muss, um den Anspruch der Morphologie nicht zu unterbieten. Goethes Betitelung seiner biographischen Erinnerung als *Glückliches Ereignis* darf vielleicht auch in diesem Sinne verstanden werden: Ohne eine bestimmte Konstellation performativer Vollzüge, die sich einem Moment, einem Ereignis verdankt, kann das bloße Bild dem Darstellungsproblem der Morphologie nicht gerecht werden.

Mit Goethes späterem Bericht über dieses »[g]lückliche[-] Ereignis« – sei er nun tatsächlich zuverlässiger Rückblick oder aber retrospektive Fiktion – deutet sich eine produktive bildtheoretische Implikation der Morphologie an. Nicht das Bild allein, sondern eine spezifische Bildkultur, die das Bild in eine kommunikative und soziale Situation einbindet, kann eine lebendige Darstellung generieren. Für Goethes Beschäftigung mit Kunst wurde dieser Gedanke zunehmend bedeutend. Seine Novelle *Der Sammler und die Seinigen* führt – vor allem in dem eigenwillig offenen Verlauf, den die Erzählung nimmt – exemplarisch vor Augen, dass sich die Frage nach

den Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren des Bildes vorrangig an der jeweiligen Bildpraxis und Bildkultur entscheidet. **Erst das Gespräch vor einer Vielzahl von Bildern ermöglicht jene Pluralisierung und Dynamisierung des Bildes, an der Goethe gelegen sein musste, um das Bild mit einem Denken in Einklang zu bringen, das in besonderer Weise der Potentialität und Dynamik der Natur und des Lebens gewidmet war.**

IV. Epilog

»daß die Wissenschaft wieder zu Bildern zurückkehren müsse«

Die Frage, inwieweit diese Intuition für Goethes Beschäftigung mit der Natur Bedeutung erlangte, ließe sich nur durch ein extensives Studium seiner naturkundlichen Bildpraxis beantworten. Dazu bedürfte es nicht nur eines Blickes auf seine eigenen Studienzeichnungen sowie einer Analyse seiner Überlegungen, die Schrift zur Metamorphose der Pflanzen um eine Publikation mit Abbildungen zu ergänzen.³³ Auch Goethes Beschäftigung mit anderen zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Illustrationsprojekten, etwa mit Justus Christian Loders *Anatomischem Atlas*,³⁴ verdient in diesem Zusammenhang Beachtung. Ein Studium der Natur, das gänzlich von bildlichen Darstellungen absah, war für Goethe offensichtlich schwer vorstellbar. Das anspruchsvolle Ziel einer Darstellung des Typus scheint er jedoch nicht mehr aufgegriffen zu haben.

Vergleichsweise spät hat Goethe sich ausführlich zu einem Werk geäußert, das seines Erachtens in exemplarischer Weise Bilder für das Studium der Natur nutzbar machte. Anlass seiner Überlegungen waren die *Genera et species palmarum* von Carl Friedrich Philipp von Martius. Zusätzlich zu einer Rezension, die Goethe in seine *Hefte zur Morphologie* aufgenommen hatte, verfasste er einen zweiten Text, der sich ganz auf den Einsatz des Bildes konzentriert und gleichsam im Zeitraffer eine Geschichte der naturkundlichen Darstellungsformen skizziert.³⁵ In »ältesten Zeiten« habe das Studium der Natur seinen Ausgang »von Bildern« genommen und sei »durch Bilder ohne Schrift und als Schrift mitgeteilt und religios fortgepflanzt worden«. Goethe bezieht sich mit diesem Gedanken vor allem auf »die ägyptischen

33 Vgl. MA 12, S. 31.

34 Vgl. etwa Patrick Heinsteins u. Katja Regenspurgers: Justus Christian Loders *Tabulae anatomicae* (1784–1803). Anatomische Illustrationen zwischen wissenschaftlichem, künstlerischem und merkantilem Anspruch. In: *Medizinhistorisches Journal* 38 (2003), S. 245–284.

35 Johann Wolfgang Goethe: Über Martius Palmenwerk. In: MA 13.2, S. 309–312, die folgenden Zitate auf S. 309. Vgl. auch Choh-Han: Ästhetik der Oberfläche. Die Medialitätskonzeption Goethes. Würzburg 2007, S. 7–10.

Hieroglyphen«. Ganz im Gegensatz zu diesen Ursprüngen habe die spätere Naturkunde jedoch einseitig auf das Wort vertraut, Phänomene zunächst »oberflächlich und trivial« benannt, dann damit begonnen, sie »genauer zu benamen«, und schließlich eine »gereinigte[-] ins einzelne führende Nomenklatur« mit entsprechend komplexen Beschreibungen entwickelt: »Nun ist man in dieser letzten Zeit soweit gelangt daß man alle bildliche Darstellung zu entbehren zur Pflicht machte«.

Diese rein begriffliche Darstellungsform erscheint Goethe jedoch als Überforderung der Auffassungsgabe des Lesers oder Forschers. Die verzweigte Nomenklatur generiere Beschreibungen, denen die Einbildungskraft kaum mehr folgen könne. Er hält es daher für unabdingbar, »daß um sich zu vollenden die Wissenschaft wieder zu Bildern zurückkehren müsse. Denn was hat der Mensch nicht alles mit Worten versucht!« (MA 13.2, S. 309). Seine Würdigung von Martius' Studie lässt keinen Zweifel daran, dass Goethe keineswegs eine unkritische Rückkehr zum Bild fordert. Dieses soll sich vielmehr auf die genaue Darstellung konkreter, individueller Pflanzen beschränken – also gerade kein allgemeines Bild vor Augen führen – und gezielt mit der sprachlichen Darstellung verwoben werden: »Deshalb denn zuletzt ein Bild, nicht ein Symbolisches womit man sich anfänglich begnügte, sondern ein leibhaftes überliefert werde das als Komplement im Zusammenfassen der kunstgerechten Beschreibung gelten möge« (MA 13.2, S. 310). Ganz in diesem Sinne hebt Goethe den Text hervor, der die aufwendigen Lithographien begleitet. Mit seinem Aufsatz sei es Martius gelungen, »die Palmennatur trefflich in ihren beständigen Eigenheiten und in ihrer Wechsel liebenden Bildsamkeit« darzustellen (MA 13.2, S. 311). Damit sind die bildlichen Darstellungen in einer entscheidenden Hinsicht entlastet: Mit dem Phänomen der »Bildsamkeit« erfasst der Text genau jene Dynamik der Natur, jene Bildung und Umbildung, die ein einzelnes Bild nicht fixieren kann. In einem geschickt orchestrierten Zusammenspiel von Bild und Text ließe sich, so scheint Goethe gehofft zu haben, jene Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung erzielen, die in der Diskussion mit Schiller durch die Performanz des Zeichnens und durch das Gespräch hatte garantiert werden sollen.³⁶

36 Nach Abschluss des Manuskripts erschien die umfassende Studie von Michael Bies, die sich in vielen Aspekten mit den hier skizzierten Überlegungen berührt. Vgl. M. Bies: Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt. Göttingen 2012.