

Carl Gotthard Graß' „Sizilien-Reise“ als „Künstlerwallfahrt“ eines Doppelbegabten oder Dilettanten?

Renata Gambino

Als doppelbegabter Autodidakt zeichnete sich Carl Gotthard Graß durch seine beständige Suche nach der richtigen Ausdrucksweise sowohl im Bereich der Malerei als auch der Dichtung aus. Er gehörte aber zu einer Epoche der Grenzbestimmungen: besonders jene zwischen Dichtung und Malerei, die durch Werke wie Lessings *Laokoon* definiert wurde, und jene zwischen Kunst und Liebhaberei, die durch Goethes und Schillers „Dilettantismus-Debatte“ problematisiert wurde. Zweifel an Graß' Doppelbegabung, die von Schiller anfänglich anerkannt und geschätzt worden war, sind ein interessantes Musterbeispiel im Rahmen des Dilettantismus-Diskurses, der sich um 1800 entwickelte und sich als eines der Hauptthemen im künstlerischen Bereich erwies.

Der vorliegende Beitrag möchte Graß' künstlerische Doppelbegabung mit der von Goethe und Schiller ausgearbeiteten „Dilettantismus-Problematik“ in Bezug setzen. Somit werden wir seinen Aufenthalt in Sizilien und die darauffolgende künstlerische und kunstkritische Produktion als Zeichen eines Rebellionsversuches gegen jede normative Dichtkunst-Theorie und Malerei-Vorschrift neu interpretieren.

Keywords: Carl Gotthard Graß, Doppelbegabung, Dilettantismus, Reisebericht, Sizilien-Reise, Ästhetik, Malerei, Dichtung

Einleitung

Der Dichter und Maler Carl Gotthard Graß (1767–1814) ist in neuester Zeit als einer der interessantesten Künstler der baltischen Kulturgeschichte wiederentdeckt worden¹ und hat auf internationaler Ebene das Interesse vieler Literatur- und Kunstwissenschaftler erweckt. So sind sein Austausch mit den berühmtesten und einflussreichsten Künstlern seiner Zeit, wie Schiller und Goethe, seine Zugehörigkeit zu der Gruppe der „Kleinmeister“ in der Schweiz² und besonders seine Reise nach Sizilien auf den Spuren Goethes wieder ans Licht gebracht worden. Graß hatte in Riga im Namen der Kunst auf eine sichere Karriere als Pastor verzichtet. Als doppelbegabter Autodidakt zeichnet sich sein Werk durch eine beständige Suche nach der richtigen Ausdrucksweise, sowohl im Bereich der Malerei als auch der Dichtung, aus. Er meinte, durch einen direkten Bezug zur Natur die Begabung als Künstler am besten abbilden zu können, und glaubte, dass Spontaneität und Reinheit des Blicks jede Starrheit des Stils und der Manier überholen könnten. Doch gehörte er zu einer Epoche der Dialektik und der Grenzbestimmungen: z. B. jener zwischen Dichtung und Malerei, die durch Werke wie Lessings *Laokoon* definiert wurde; jener zwischen Kunst und Liebhaberei, die durch Goethes und Schillers Dilettantismus-Debatte problematisiert wurde; und jener zwischen Kunst und Gewerbe, die das Überleben der Kunstakademien³ in Frage gestellt hatte. Seine Doppelbegabung, die von Schiller und von anderen Künstlern seiner Zeit anerkannt und teilweise geschätzt wurde, zeichnet sich also als interessantes Musterbeispiel im Rahmen des Dilettantismus-Diskurses aus, der sich um 1800 entwickelte und sich als eines der Hauptthemen im künstlerischen Bereich erwies.

Graß' Suche nach dem geeignetsten künstlerischen Ausdrucksmittel, um sein Talent zur Geltung bringen zu können, wird dadurch in einem neuen Licht erscheinen und somit werden wir seinen Aufenthalt in Sizilien und die darauffolgende künstlerische und kunstkritische Produktion als Zeichen eines Rebellionsversuches gegen jede normative Dichtkunst-Theorie und Malerei-Vorschrift neu zu deuten versuchen.

1 Siehe dazu das interessante Projekt EEVA der Tartuer Universität und Bibliothek, in dessen Rahmen die Biographie und Bibliographie von Carl Graß digitalisiert worden ist: https://utlib.ut.ee/eeva/index.php?lang=de&do=autor_yldandmed&aid=38https://utlib.ut.ee/eeva/index.php?lang=de&do=autor_yldandmed&aid=38 [letzter Zugriff am 28/11/2018].

2 Siehe dazu die Webseite: <https://kleinmeister.ch/it/souvenirs-suisses> [12/12/2018].

3 Frank Büttner: *Die Weimarer Kunstfreunde und die Krise der Kunstakademie um 1800*. In: Daniel Ehrmann, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Klassizismus in Aktion. Goethes "Propyläen" und das Weimarer Kunstprogramm*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2016, S. 295-328.



Carl Gotthard Graß. *Italianische Küstenpartie mit einer Charlière*. 1814.
Leinwand, Öl. 37 x 47 cm. Zuzäns Collection

Der Maler und Dichter

Der livländische Maler und Dichter Carl Gotthard Graß verstand sich selbst als den Ideen des Sturm und Drang zugehörig und fand in Friedrich Schiller, dem er im Jahre 1786 in Dresden zum ersten Mal begegnet war, einen hochgeschätzten Seelenverwandten, mit dem er weiterhin näheren Umgang pflegte. Von einem authentischen schöpferischen Drang beseelt, der ihn die Karriere als Pastor und das Heimatland verlassen ließ, versuchte Carl Gotthard Graß lebenslang, eine Bestätigung seines natürlichen Talents zu bekommen. Er hoffte, durch die Bekanntschaft mit Schiller und Goethe die richtigen Wegweiser für seine Begabung gefunden zu haben. Seine frühen künstlerischen Werke tragen schon Zeichen seiner Begabung, sowohl im Bereich der Malerei als auch der Dichtung, auch wenn sie noch unter dem Einfluss des künstlerischen Kreises Livlands stehen. Schon diese ersten künstlerischen Versuche Graß' wurden als Zeichen eines großen Potentials gedeutet und, nach den Maßstäben seiner Epoche, wurde er als Vertreter der „Naturpoesie“ erkannt, die im Sinne Herders⁴ durch eine unbezähmbare schöpferische Kraft beseelt ist. Diese Poesie der Natur wurde als Ausdruck eines allgemeinen Gefühls des menschlichen Herzens und gleichzeitig als Widerspiegelung der individuellen Erlebnisse betrachtet. Das bedeutete für Graß, dass die Dichtung einfach, genial, leicht komponiert, der ungebildeten Sprache und den spontanen Empfindungen nahe sein sollte. Doch Graß gehörte zu jener jüngeren Generation von Künstlern, welche die erschütternden Folgen der Napoleonischen Kriege erlebte und die von Herder vorgegebenen künstlerischen Richtlinien neu interpretieren wollte. Graß versuchte eine Verbindung zwischen Natur und Mensch neu zu gestalten, indem er durch den direkten Kontakt zur Natur seinen künstlerischen Maßstab und seinen Bildungsweg suchte.

Die Natur war für ihn die hauptsächliche Inspirationsquelle, sowohl im Falle solcher Landschaftsbilder, die als Ausdruck einer intimen Vision wirken sollten (*paysage intime*⁵), als auch im Falle einer Prospektmalerei, die das Gefühl des Erhabenen auslösen sollte. Die Dichtung verstand er als Sublimation der Naturpoesie, und ihr Kunst-Ton wird als Volkston interpretiert.⁶ So wird dieses stilistische Erbe, das von Natur aus „charakteristisch“ zu sein versucht, formalisiert und wiederverwendet. Das Gefühl der Vergangenheit bekommt nostalgische Konnotationen, die nun aber das subjektive Empfinden und nicht eine ursprüngliche Choralität widerspiegelt. Seine frühen Werke stehen im Zeichen der damaligen Landschaftsmalerei, die ein allgemeines Naturgefühl mit einem aufklärerischen Interesse für Entdeckungen, Wissenschaft und Altertum

4 Vgl. Johann Gottfried Herder: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Hamburg: Bode 1773.

5 Paul Ferdinand Schmidt: *Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830*. München: Piper & Co. 1922.

6 Vgl. Maria Carolina Foi: *Il Volkston nella poesia romantica*. In: *Prospero* 3 (1996), S. 102-116.

in Verbindung setzte⁷ und gleichzeitig jene unüberbrückbare Distanz, die sich zwischen dem Menschen und der Natur gebildet hatte, darzustellen versuchte. Diese entgegengesetzte künstlerische Richtung – auf der einen Seite die Ideale der Antike nachahmend und auf der anderen eine sehnsuchtsvolle Verschmelzung des Ichs mit der Natur anstrebind – fand besonders in der Landschaftsmalerei der Zeit eine passende Ausdrucksmöglichkeit. Alle Sehnsüchte und Hoffnungen, welche die Sattelzeit zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert zum Ausdruck gebracht hatte, wurden jetzt verinnerlicht und als Zeichen eines persönlichen Naturerlebnisses, als moderne Alternative zur aufklärerischen Ideallandschaft interpretiert.

In der Natur wandernd, mit der Zeichenmappe unter dem Arm, strebte Carl Gotthard Graß an, seine persönliche Erfahrung durch eine möglichst hohe Wahrheit der Darstellung wiederzugeben. Doch schon um die Jahrhundertwende sollte nach Schillers und Goethes Vorschriften die künstlerische Begabung von einer guten Ausbildung gestützt sein und, nach Winckelmanns Richtlinien, durch den direkten Kontakt zu den Kunstwerken der Antike beeinflusst werden. Das brachte Graß dazu, den unmittelbaren Kontakt zum Schönen in der Natur und in der Kunst zu suchen. Er reiste durch Europa, um sich vom Originalgenie zum wahren Künstler zu entwickeln, Goethes Forderungen folgend:

Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle. Wie groß, ja wie ungeheuer diese Anforderung sei, wird nicht immer bedacht, und der wahre Künstler selbst erfährt es nur bei fortschreitender Bildung.⁸

Die Reise in die Schweiz, die Graß im Jahre 1790 unternahm, war sowohl von Goethes Vorgabe, die Kluft zwischen Natur und Kunst durch das eigene Genie zu überwinden, beeinflusst, als auch von der Suche nach einem „goldene[n] Land der Freiheit“⁹ und nach dem Umgang mit den damals berühmten Schweizer Kleinmeistern¹⁰ bestimmt. Ausschlaggebend für deren Interesse an der Natur und besonders für die Erhabenheit der Alpenwelt waren die Werke des Engländers Edmund Burke (1729–1797) und des Schweizers Albrecht von Haller (1708–1777), die eine neue Begrifflichkeit im Umgang mit der Natur vorgeschrieben

7 Vgl. Kadi Polli: *Est pictura poësis, est poësis pictura. Die Landschaften von Carl Graß (1767–1814)*. In: Kadi Polli (Hg.): *Schweizer Landschaften in der baltischen Kunst der Aufklärungszeit*. Tallinn: Estnisches Kunstmuseum 2009, S. 50-74.

8 Aus: Johann Wolfgang von Goethe: *Einleitung*. In: *Propyläen*, I. 1(1798), S. III–XXXVIII, zitiert nach: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. XII, Hamburg 1960, S. 38-55, hier S. 39.

9 Carl Gotthard Graß: *Erinnerungen an die Schweiz von einem jungen Maler*. In „*Neue Thalia*“ I.1 (1792), S.126-128.

10 Susanne Bieri, Johann Ludwig Aberli: *Arkadien in der Alpenwüste – Helvetien als gemalter Landschaftsgarten*. In: Kadi Polli (Hg.): *Schweizer Landschaften in der Baltischen Aufklärungszeit*, Tallinn: Estnisches Kunstmuseum 2009, S. 16-29.

hatten.¹¹ Aus der körperlichen Sinnes- und emotionalen Erfahrung heraus suchten sie, die wahre Essenz der Natur, die Lebenskraft zu destillieren und im Bilde darzustellen. In der Schweiz traf sich Graß mit dem Landschaftsmaler Ludwig Hess (1760–1800),¹² der ein wichtiges Vorbild und ein lebenslanger Freund für ihn wurde. Hess gab ihm auch die Möglichkeit, die Werke des großen Idyllen-Meisters Salomon Geßner (1730–1788) kennenzulernen. Dieser war ein Autodidakt, welcher durch seine Landschaften und Dichtungen eine wahre Begeisterung für das selbständige Studium der malerisch-idyllischen Qualität der Natur ausgelöst hatte.¹³ Graß hatte sofort eine innere Nähe zu diesem berühmten und geschätzten, doppelbegabten Meister gespürt, obwohl er zu Beginn dachte, sich allein als Maler profilieren zu wollen. Seine frühen figurativen Werke hatten sogar Schillers Beifall bekommen, wie man in einem Brief an Christian Gottfried Körner (1756–1831) vom 10. April 1791 lesen kann:

In eben diesem Sommer werde ich Dir auch einen anderen jungen Mann schicken, der Dich als Künstler interessiren wird. Es ist ein Liefänder, Namens Graß, der sich einige Jahre in Jena aufhielt, um da Theologie zu studieren. Darin hat er es nun nicht weit gebracht, aber desto weiter im Zeichnen und Landschaftsmalen, wozu er ganz außerordentlich viel Genie besitzt. Goethe hat ihn kennen lernen und er versicherte mir, daß er die Anlage zu einem vortrefflichen Mahler in ihm finde. Im vorigen Sommer machte er eine Excursion in die Schweiz, von wo er ganz begeistert zurückkam. Er wird Dir einige Schweizerlandschaften zeigen, die er aus der Erinnerung hinwarf, voll Kraft und Leben, obgleich nichts weniger als ausgeführt.¹⁴

Obwohl Schiller das Talent Graß' anerkannte, warf er ihm seine mangelnde künstlerische Bildung und seine Liebhaberei vor. So schreibt Schiller in einem vom 2. April 1805 datierenden Brief an Christian Reinhart (1761–1847), der als Mittelpunkt der deutschen Künstlerkolonie in Rom galt, über Graß, welcher Schiller eine kleine Landschaft zugeschickt hatte:

11 Thomas Noll, Urte Stobbe, Christiane Scholl (Hg.): *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein 2012.

12 Nach Ludwig Hess' Tod im Jahre 1800 schrieb Carl Graß eine zweiteilige Monographie über ihn, die aber nie publiziert worden ist, und nur im Jahre 2005 wiedergefunden. Vgl. Kadi Polli: *Est pictura poësis, est poësis pictura*, a.a.O., S. 64-65.

13 Goethe gehörte aber zu denen, die die Idylle Geßners scharf kritisieren: siehe dazu Stephan Pabst: *Das Bild der Idylle. Goethes Kritik an Salomon Geßners Idyllen und deren Spuren im Werther-Roman*. In: *Goethe-Jahrbuch* 127 (2010), S. 13-24.

14 Brief von Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner (Rudolstadt 10. April 1791), durch das Friedrich Schiller Archiv verfügbar: www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe-schillers/briefwechsel-mit-gottfried-koerner/schiller-an-gottfried-koerner-10-april-1791 [10.07.2018].

Eine Landschaft, die mir Graß vorigen Sommer geschickt, hat mir viel Freude gemacht, aber das thut mir leid, daß man noch zu sehr den Dilettanten ansieht. Er scheint mit der Kunst noch zu sehr gespielt zu haben und die mühsamen Wege zur Vollendung zu scheuen. An Phantasie und Empfindung fehlt es ihm gewiß nicht, um etwas vortreffliches zu leisten, wenn es damit allein gethan wäre.¹⁵

Die gleiche Landschaft wurde in einem für Graß' weitere Laufbahn sehr wichtigen Brief von Schiller (2. April 1805) wieder erwähnt:

Ihre Zeichnung hat uns einen sehr angenehmen Beweis Ihrer Fortschritte in der Kunst gegeben, und gewiß würde es nur von Ihrem beharrlichen Willen und von der Entschiedenheit Ihres Entschlusses abhängen (der jetzt noch zwischen Poesie und Malerei hin und her zu schwanken scheint) es in der Kunst zur Meisterschaft zu bringen. Eine schöne Phantasie belebt Ihr Werk, es hat Geist und Anmuth, und vielleicht mangelt es ihm weniger an den höheren Eigenschaften, welche die Natur allein giebt und der Fleiß nie erwirbt, als an gewissen mechanischen, die sich durch anhaltende Übung erwerben lassen. Ich kann von Ihrem Gedichte ohngefähr das nämliche in Absicht auf die poetischen Forderungen sagen, Seele und Gefühl athmet darin, wie es in allem der Fall sein wird, was Sie machen. Aber der Sprache fehlt es an Bestimmtheit, Sicherheit und Correctheit und dem Ganzen noch die letzte Hand. Ihr Aufenthalt in Italien, der Ihren malerischen Fortschritten günstig ist, wird Ihren poetischen Arbeiten nachtheilig sein, weil Sie in dieser Entfernung mit unserer Dichtersprache nicht wohl gleichen Schritt halten können, die in beständiger Gestaltung und Umgestaltung begriffen ist. Ich würde also, wenn ich mich in Ihre Seele versetzte, rathen, Ihre Parthie zu ergreifen, und entweder wenn Sie in Italien bleiben, ganz und ausschließend der Landschaftsmalerei sich hinzugeben, oder wenn zu der Poesie die Neigung stärker ist, Italien zu verlassen, und in Deutschland deutsche Poesie zu treiben. Zwischen beiden aber, glaube ich müßten Sie eine Wahl treffen, weil sowohl die Malerei als die Poesie ihren Mann ganz fordert, und hier keine Theilung möglich ist. Fassen Sie bald Ihren Entschluß und unwiederruflich, denn das Leben hat einen kurzen Lenz und die Kunst ist unendlich.¹⁶

15 Fritz Jonas (Hg.): *Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt: u.a. 1896, Bd. 7, hier S. 230.

16 Brief von Friedrich von Schiller an Carl Gotthard Graß, Weimar (der 2. April 1805). In: Graß, Wilhelm: *Karl Gotthard Graß, ein Balte aus Schillers Freundeskreise. Ein Gedenkblatt aus Deutschlands klassischer Zeit*. Mit 14 Abbildungen und einem Faksimile von Wilhelm Graß, Pastor und Oberlehrer in Libau. Reval: Franz Kluge 1912, S. 111-113.

Die Doppelbegabung wird hier zum ersten Mal problematisiert und als unweigerliches Zeichen einer mangelnden Hingebung zur Kunst gedeutet: Ein von Natur aus begabter Mensch würde sich nie ohne mühevollen Bildung zum wahren Künstler entwickeln können, lautet Schillers Mahnung. Doch die Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende hatte so viele Liebhaber gewonnen, gerade weil sie dem Freiheitsdrang und dem Geniekult dieser Epoche entsprach und keinen solchen Vorschriften zu folgen schien.

Ein Originalgenie zu sein, bedeutete nach Goethe und Schiller, eine Begabung zu besitzen, die aber dann „technisch“ durch das Studium ausgebildet werden musste. Der damalige Begriff des Originalgenies stellte das Problem der Definition des Künstlers in Bezug auf das Konzept des Dilettanten zur Debatte. Gleichzeitig bildete die Unzulänglichkeit der Doppelbegabung die Grenzüberschreitung als akutes Problem der Ästhetik heraus, besonders bezüglich des wohlbekannten „Laokoon-Streits“.¹⁷

Die Streitfrage der Grenzbestimmung zwischen Malerei und Dichtung und die Debatte über den Dilettantismus scheinen Graß' Werk grundlegend zu prägen und seine Anerkennung als Künstler immer wieder in Frage zu stellen. Goethes Differenzierung zwischen einfacher Nachahmung, Manier und Stil wurde daher ausschlaggebend für die eigene künstlerische Reflexion. Graß' künstlerische Laufbahn zeigt in mehrerer Hinsicht, wie stark er sich mit den verschiedenen Musterfiguren des Künstlers, die vom ästhetischen Diskurs der Zeit definiert sind, auseinandergesetzt hat: dem „Amateur“, der Ähnlichkeiten zwischen Dichtung und Malerei zu erkennen weiß und die Wirkung des Naturschönen in seine Werke einzuhauchen versucht; dem „Philosoph“, der alle künstlerischen Manifestationen auf deren gemeinsame natürliche Urquelle zurückzubringen versucht und die Freude, die sie schenken, an bestimmten Kunstformen bindet, und dem „Kritiker“, der mit dem Verständnis des Einzelfalls beschäftigt ist und durch Scharfsinn und Beobachtung neue Wege der Kunst zu bahnen versucht.¹⁸

Die Dilettantismus-Debatte

Die Dilettantismus-Debatte, die am Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Bereich stattfand,¹⁹ war das Produkt der Auseinandersetzung verschiedener ästhetischer Theorien und Bedingungen: Am meisten ist sie das Ergebnis der strengen antikisierenden Ästhetik, die Goethe in Italien als Mittel gegen eine vermeintliche Krise der

17 Vgl. Monika Schrader: *Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“*. *Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Winkelmann, Mendelssohn, Lessing, Herder, Schiller, Goethe. Hildesheim u. a.: Olms 2005.

18 Vgl. dazu Susanne Müller-Wolff: *„von der Kunst zur Natur, von der Natur zur Kunst zurück“*. *Goethe als Gartenkünstler und Kritiker der Gartenkunst*. In: *Goethe-Jahrbuch*, 128 (2011), S. 170-187.

19 Vgl. Hans Rudolf Veget: *Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), S. 131-158.

Kunst konzipiert hatte²⁰, und die er dann mit Schiller im klassizistischen Ideal weiterentwickelte.²¹ Die Auseinandersetzung mit der von Goethe bezeichneten „herrschenden Unart der Zeit“²² war die Folge jener Spaltung zwischen der strengen antikisierenden Kunstauffassung der Klassik und dem Geniekult, der jede Norm sprengen wollte, um dadurch die Autonomie der Kunst zu bestätigen. Die autonome Kunst erhielt die Aufgabe, die Kluft zwischen dem Übersinnlichen und dem Realen, die verlorene Einheit von Subjekt und Welt wiederherzustellen.²³ Mit dem Aufsatz *Über Laokoon*²⁴ wendete sich Goethe gegen die Idee, dass ein Kunstwerk den Schein eines Naturwerkes annehmen soll, und setzte Schönheit und Wahrheit im Kunstwerk gleich. Dazu hatte ihn Aloys Hirts (1759–1836) Theorie des „Charakteristischen“ angeregt, die das Kunstschöne als „das Vollkommene, welches ein Gegenstand des Auges, des Ohres oder der Einbildungskraft ist oder werden kann“²⁵, definiert hatte. Dementsprechend versteht sich unter dem Begriff „Charakteristik“²⁶ „jene bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Gebärde, Miene und Ausdruck [...] unterscheiden“;²⁷ das Charakteristische strebt nicht die Darstellung des Einzelnen und Individuellen, sondern die des Typischen an. Es entsteht eine dialektische Spannung zwischen dem Typischen und der Allgemeinheit, zwischen dem Einzelnen und dem Idealen. Diese Spannung ist dem echten und gebildeten Künstler notwendig, um ein Kunstwerk zu schaffen. Die Notwendigkeit der Bildung scheint einer der theoretischen Höhepunkte in der Entwicklung des Dilettanten-Begriffs²⁸ im Dialog zwischen Goethe und Schiller zu sein.

Das Wort „Dilettant“ wird von beiden Dioskuren als Synonym für „Liebhaber“ benutzt und stets in Verbindung mit dem Konzept des Autodidakten gesetzt.²⁹ Das Wort bekommt seinen kunsttheoretischen Wert

20 Vgl. Karlheinz Schulz: *Wandlungen und Konstanten in Goethes Ästhetik und literarischer Laufbahn*. In: Goethezeitportal: www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/schulz_wandlungen_konstanten.pdf [3/12/18].

21 Siehe Albert Meier: *Klassik-Romantik*. Stuttgart: Reclam 2008.

22 Johann Wolfgang von Goethe: *Über den Dilettantismus*. In: *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Cotta: Stuttgart u., 1832, Bd. 44, S. 265-298, hier S. 289.

23 Vgl. Marianne Willems: *Wider die Kompensationsthese. Zur Funktion der Genieästhetik der Sturm-und-Drang-Bewegung*. In: *Euphorion* 2/1999, S. 1-40.

24 Johann Wolfgang von Goethe: *Über Laokoon*. In: *Propyläen*, I.1 (1798), S. 4; HA 12, S. 56-66.

25 Aloys Hirt: *Versuch über das Kunstschöne*. In: *Die Horen* 11.7 (1797), S. 1-37, hier S. 2.

26 Vgl. Alessandro Costazza: *Das "Charakteristische" ist das "Idealische". Über die Quellen einer umstrittenen Kategorie der italienischen und deutschen Ästhetik zwischen Aufklärung, Klassik und Romantik*. In: *Chloe. Beihefte zu Daphnis. Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino*, Amsterdam: Rodopi 1997, Bd. 26. S. 463-490.

27 Ebenda. S. 34.

28 Das italienische Wort „Dilettante“ ist das Partizip Präsens von „dilettare“, ein Verb, das auf das lateinische „delectare“ zurückgeht und „sich erfreuen, unterhalten, amüsieren“ bedeutet. Der Terminus bezieht sich auf die italienische Hofkultur, die das praktische Können im Zeichnen und Musizieren als „ornamento“ des Hofmannes oder der Hofdame sah. Der Adlige sollte die künstlerische Tätigkeit nicht professionell beherrschen, sondern sie nur als Liebhaber betreiben, um seine dem Stande angemessenen Qualitäten und seine Position an der Spitze der Gesellschaftsordnung zu bestätigen. Das Wort wurde schon seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien verwendet. Es bezeichnete einen relevanten Unterschied zwischen dem Kunstliebhaber und dem berufsmäßigen ausübenden Künstler. Demzufolge wurde die von den „Dilettanten“ betriebene Kunst nur als Zeitvertreib verstanden. Vgl. Baldassarre Castiglione: *Il libro del Cortegiano*. 1528, I, 48.

29 Siehe auch Jürgen Stenzel: „Hochadlige dilettantische Richtersprache“. Zur frühesten Verwendung des Wortes „Dilettant“ in Deutschland. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 18 (1974), S. 234-244.

im Jahre 1799 innerhalb des „Dilettantismus-Projektes“ (1799)³⁰, das Goethe in Zusammenarbeit mit Schiller und Johann Heinrich Meyer (1760–1832) verfasste und dessen Ideen und Konzepte auch die *Propyläen*³¹ prägen werden. Das Projekt besteht aus Aufzeichnungen und Schemata, in denen die Grundzüge eines Dilettantismus-Konzeptes als Gegenpol zum Konzept des wahren Künstlers verdeutlicht werden.³² Goethe und Schiller beschrieben den „Dilettanten“ als einen „Liebhaber der Künste, der nicht allein [die Kunst, R.G.] betrachtet und genießt, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will.“³³ Indem Goethe den Ehrgeiz des Dilettanten hervorhebt und meint, dass dieser sich nicht nur mit dem ästhetischen Betrachten begnügt, sondern sich auch produktiv in der Kunst betätigen will, zieht er die Legitimität, den Erfolg und die Qualität von dessen künstlerischen Bemühungen in Zweifel. Demzufolge entsteht die grundlegende Frage, ob das „Wollen“ allein dem mangelnden Können und der fehlenden Ausbildung des Künstlers als Ausgleich dienen kann. Die Frage über die „Spontaneität“ und die „Freiheit“ des Verhältnisses zwischen dem Künstler und der Natur³⁴ weist auf die Unterscheidung zwischen dem wahren Künstler und dem Dilettanten: Daraus entsteht die Bestimmung der besseren Kunstlehre in Bezug auf den Grundbegriff der „Nachahmung der Natur“. Schon zu Beginn des Jahres 1789 meinte Goethe in den Aufzeichnungen *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*,³⁵ dass jeder Künstler sich immer an die Natur halten sollte, einem Steigerungsmodell folgend, welches von der einfachen Nachahmung der Natur zur Entwicklung eines Stils führen sollte:

-
- 30 Es handelt sich um eine Serie von Fragmenten, Schemata und Entwürfen, die nie zu einer gemeinsamen Abhandlung ausgearbeitet wurde und die sich im Goethe- und Schiller Archiv in Weimar befindet. Eine Auswahl davon wurde erst im Jahre 1833 von Eckermann herausgegeben. Die kritische Edition aller Fragmente ist erst in der *Weimarer Ausgabe* (WA) von Goethes Werken veröffentlicht worden (1896). Wir werden uns auf folgende zwei Ausgaben beziehen: Goethe, Johann Wolfgang von, Friedrich Schiller, Heinrich Meyer: *Über den Dilettantismus. Schemata und Entwurf von Schiller, Goethe und Heinrich Meyer* (1799). In: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke* (10 Bde.), Berlin: Aufbau Verlag 2005, Bd. 8, S. 533-570.; Johann Wolfgang von Goethe: *Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten* (1799). In: *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Stuttgart und Tübingen: Cotta 1833, Bd. 44. *Goethes Nachgelassene Werke*, S. 255-285.
- 31 Goethe gab die Zeitschrift *Propyläen* 1798 bis 1800 heraus. Diese Kunstzeitschrift besteht aus drei Bänden und erschien in Cottas Buchhandlung in Tübingen. Es ist, neben Schillers *Horen*, das zweitwichtigste Zeitschriftenprojekt über die klassizistische Kunstanschauung um 1800. Vgl. Dazu Daniel Ehrmann, Christian Norbert Wolf: *Klassizismus in Aktion. Zum spannungsreichen Kunstprogramm der Propyläen*. In: Dies: (Hg.). *Klassizismus in Aktion. Goethes Propyläen und das Weimarer Kunstprogramm*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2016, S. 11-46.
- 32 Die Definition des Künstlers war schon von Goethe in der Kunstnovelle *Der Sammler und die Seinigen* skizziert worden. Vgl. Goethe J. W. von: *Der Sammler und die Seinigen*. In: *Propyläen*, II, 2, 1799, S. 26-122.
- 33 Johann Wolfgang von Goethe Friedrich Schiller: *Entwurf. Über den Dilettantismus*. In: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke* (10 Bde.), Berlin: Aufbau Verlag 2005, Bd. 8, S. 568-570.
- 34 Vgl. Ulrich Stadler: *Vom Liebhaber der Wissenschaft zum Meister in der Kunst. Über die verworrene Begriffsgeschichte des Virtuosen im England und Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: Hans-Georg von Arburg, Dominik Müller, Hans-Jürgen Schrader, Ulrich Stadler (Hg.): *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen: Wallstein Verlag 2006, S. 19-35.
- 35 Johann Wolfgang von Goethe: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. In: *Der Teutsche Merkur* (Februar 1789), S. 113-120; jetzt In: HA, 12, S. 30-34. Im Erstdruck ist der Text der 7. Teil einer Serie, die Goethe anonym in vier Folgen unter wechselnden Serientiteln im *Teutschen Merkur* (Oktober 1788 – März 1789) veröffentlichte.

Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst, endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen neben einander zu stellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Styl der höchste Grad, wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf. Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Daseyn und einer liebevollen Gegenwart beruhet, die Manier eine Erscheinung mit einem leichten fähigen Gemüth ergreift, so ruht der Styl auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.³⁶

Goethe ist sich dessen bewusst, dass „die Natur [...] von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt [ist], welche das Genie selbst, ohne äußere Hülfsmittel, zu überschreiten nicht vermag“.³⁷ Die Bestimmung dieser notwendigen „äußeren Hülfsmitteln“ bzw. der notwendigen Ausbildung der eigenen künstlerischen Begabung scheint den Unterschied zwischen dem wahren Künstler und dem Dilettanten auszuzeichnen. Goethes Begriffe – Nachahmung, Manier, Stil – sind also als Stufen seiner Künstlerauffassung zu verstehen, d.h. sie stellen eine Steigerung dar, die auch eine Wertstufe auszeichnet und den Bildungsprozess als unvermeidlich festlegt.

Gleichzeitig waren auf der sozio-kulturellen Ebene eine Abnahme der Zahl der höfischen und kirchlichen Mäzene im Bereich der Kunst und eine wirtschaftliche Krise der Akademien in Folge der französischen Revolution zu beobachten. Somit wurde die Rolle dieser Institutionen als Impulsgeber für eine allgemein anerkannte Kunstlehre in Frage gestellt.³⁸ Die Akademien wurden wegen der schematischen Unterrichtsmethoden, die auf Genauigkeit der Naturnachahmung zielten, stark kritisiert. Ihre standardisierte Bildung diente dem Vorhaben, den Künstler über den Stand des Handwerkers zu heben. Nun aber schien es, nach Heinrich Meyers Worten, dass „die Künste gegenwärtig so ohnmächtig, so unthätig sind, daß man befürchten muß, sie werden immer ferner sinken, ja zuletzt sogar aufhören“.³⁹ Um die Künste wieder zum Blühen zu bringen, hatte Anton Raphael Mengs (1728–1779) die Ausbildung des Sinnes für

36 Ebenda. S. 32.

37 Johann Wolfgang von Goethe: *Einleitung*. In: *Propyläen* I.1(1798), S. III-XXXVIII, hier S. XI.

38 Siehe dazu Frank Büttner: *Die Weimarerischen Kunstfreunde und die Krise der Kunstakademie um 1800*. In: Daniel Ehrmann, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Klassizismus in Aktion*, a.a.O., S. 295-328.

39 Heinrich Meyer: *Über Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste*. In: *Propyläen* 2. II(1799), S. 4-25 und S. 141-171; 3. I (1800), S. 53-65; 3.II (1800), S. 67-74, hier 2, II (1799), S.12.

Schönheit nicht nur beim Künstler befürwortet, sondern auch beim Publikum. Dies war auch das Ziel, das Goethe und Schiller mit der Veröffentlichung der *Propyläen* anstrebten.

Obwohl die Schemata des Dilettantismus-Projekts nie zu einer einheitlichen Ausführung kamen, finden wir die thematisierten Grundsätze in verschiedenen anderen Texten der Zeit, so ist z.B. schon in *Den Leiden des jungen Werthers* (1774) das Verwecheln des Gefühls der Natur mit dem der künstlerischen Darstellung als Musterbeispiel des Dilettanten beschrieben.

Besonders in der *Einleitung* zu den *Propyläen* (1798) und in den Aufzeichnungen von 1799 deutet Goethe die Verkennung des Passiven an Stelle des Aktiven in der Nachahmung der Natur als Zeichen des fehlenden Künstlersinns.⁴⁰ Die Naturwahrheit ist demzufolge eine Voraussetzung für den Künstler, der aber sich nicht mit dem naturalistischen Charakter seines Werkes zufrieden stellen darf, sondern die Kunstwahrheit anstreben soll bzw. eine gesteigerte, verwandelte Natur, die nicht nur nachgeahmt und empfunden sein sollte. Für Goethe und Schiller war der künstlerische Dilettantismus eine Gefahr für die wahre Kunst, denn „der Dilettant wird nie den Gegenstand, immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern“.⁴¹

Obwohl die Absicht der beiden deutschen Dichter die Abgrenzung zwischen dem Künstler und dem Liebhaber sein sollte, implizierte diese Scheidung eine Abwertung der Liebhaberei. Goethe, wie auch Schiller, sahen den Dilettanten als „unschuldiges“⁴² Subjekt, das, wegen seiner allzu empfänglichen und labilen Anlage zum Schönen, seinen vielfältigen Neigungen auf dem Gebiet der Kunst zu folgen versuchte, wengleich mit wenig Erfolg. Dem bürgerlichen Streben zur Bildung der natürlichen Neigungen gesellt sich nach Meinung der beiden Autoren in Folge der oft schlechten, wenn nicht gar mangelnden Ausbildung auch teilweise ein gewisser „pädagogische[r] Dilettantismus“.⁴³ Dies zeigt, dass sie den Dilettanten nicht prinzipiell abschätzend bezeichnen wollten, aber eine Grenze ziehen wollten: die Grenze zwischen denjenigen, welche die Kunst ausüben *wollten*, ohne dass sie den Beweis hätten, dass sie überhaupt Kunst ausüben *könnten* und denjenigen, die Kunst auch ausüben *konnten*.

Für Schiller war es eindeutig, dass der wahre Künstler nicht nur seinen Interessen und natürlichen Talenten nachgehen sollte, sondern dass er sich einem anstrengenden Studium widmen müsse, in dessen Verlauf die eigene Begabung ausgebildet würde. In dieser Hinsicht wird der Erfolg dieses Studiums der „untrügliche Proberstein [...], woran man den bloßen Dilettanten von

40 Zweifellos hat in der Ausarbeitung des Dilettantismus-Konzeptes auch Karl Philipp Moritz' (1756-1793) Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Braunschweig Schulbuchhandlung 1788) einen Einfluss gehabt. Vgl. Dieter Borchmeyer: *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*. Weinheim Beltz Athenäum: 1998.

41 Johann Wolfgang von Goethe: WA I, Bd, 47, S. 314.

42 Ebenda. S. 538.

43 Vgl. Dazu Michael Wieler: *Dilettantismus: Wesen und Geschichte am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*. Diss. Würzburg 1994.

dem wahrhaften Kunstgenie unterscheiden kann“.⁴⁴ Goethe betrachtete als Dilettanten jemanden, der die Kunst nicht um der Kunst willen betriebe und der nicht mit voller Sinnes- und Geisteskraft daran arbeite, sondern die Kunst nur als Liebhaberei, als Selbstbetätigung und Vergnügung betreibe. Demzufolge produziere er ein Blendwerk, indem er nur auf die bloße Wirkung fokussiert ist, ohne die Meisterschaft selbst zu kennen und zu beherrschen, denn „Nachahmungstrieb deutet gar nicht auf angeborenes Genie zu dieser Sache“ hin.⁴⁵ Im Gegensatz zu Künstlern, ist der Dilettant für beide Autoren Ergebnis des Zeitgeistes und der Mode: Die Dilettanten möchten gefallen und streben nur nach Vergnügen, sie haben immer einen Nebenzweck, sie schildern obsessiv die eigenen Gefühle in einer narzisstischen Selbstprojektion, nie das Reale an und für sich. Sie stellen die Zeichen einer zugrunde gehenden Welt dar, in der das Sein im Schein untergeht. Und so wird in den Dilettantismus-Fragmenten die Definition des wahren Künstlers durch den Vergleich zum Dilettanten erarbeitet und in seinem Verhältnis zu den ewigen Gesetzen der Kunst gestellt: „Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit: der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit“.⁴⁶

Der „Dilettant“ ist dementsprechend nicht nur jemand, der sich den Gesetzen der Kunst vollkommen unterworfen fühlt, sondern auch jemand, der sie missversteht und der seine rezeptive Empfindungsfähigkeit als Zeichen für eine produktive Bildungskraft hält.⁴⁷ Er glaubt auch durch seine Empfindungsfähigkeit, den Beweis seines Talentes bestimmen zu können, und so wird oft eine dominierende Empfindsamkeit als Indiz einer überwiegenden psychologischen Neigung interpretiert, die aber das Zusammenwirken von poetischer Produktion und Empfindung, von Bildungskraft und Empfindungskraft nicht zu erlangen vermag. Der Dilettant ist nach Goethes und Schillers Meinung nicht in der Lage, das Verhältnis von Natur und Kunst in einer organischen Vision zu fassen, und er entstellt daher das Ganze in dessen unzusammenhängende Teile. Durch ernsthaften Fleiß, anstrengendes Studium, direktes Erleben der Natur soll sich der Künstler weiterbilden. Durch Mut soll der Künstler seine Empfindsamkeit und seine Leidenschaft zum authentischen künstlerischen Streben und Schaffen verwandeln.

Diese Definition des Dilettanten, der als Gegenbild des wahren Künstlers gezeichnet wird, ist in unserem Falle von besonderer Bedeutung, weil sie Graß' lebenslange künstlerische Suche und die Zweifel an der eigenen Meisterschaft verdeutlicht und problematisiert. Der Rigaer Dichter und Maler kannte Schillers Meinungen über den wahren Künstler, wie wir aus Graß' Brief an Schiller vom

44 Friedrich Schiller: *Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*. (1795) In: Friedrich Schiller: *Werke*. (NA). 43 Bde. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus 1948, Bd. 21, S. 3-27, hier S. 20.

45 Johann Wolfgang von Goethe. *Über den sogenannten Dilettantismus*, a.a.O., S. 259.

46 Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Heinrich Meyer: *Über den Dilettantismus*, a.a. O., S. 568.

47 Renata Gambino: *Vedute e Visioni. Teorie estetiche e dimensione onirica nelle opere „italiane“ di Karl Philipp Moritz*. Milano: Bruno Mondadori 2010.

15. Januar 1797 lesen können. Er empfand die Dilettantismus-Problematik als sehr wichtig für die Bestimmung der eigenen Laufbahn. So äußerte er sich zur zeitgenössischen Kunst- und Künstlerbewertung in jenem Brief:

Ich sah überall, wie man sich höchstens für den Künstler, selten für die Kunst interessiert. Sein Werth hängt von seiner persönlichen Beziehung auf die Genusses- und Modetriebe ab. Er hat keine Aufmunterung, und Kennerruhm muß den Künstler spornen, oder er wird Brodarbeiter und Handwerker. Wie furchtbar ist nicht schon jede Nacht für das Aug' des Künstlers! [...]

Meine Kunstfertigkeit hat sich erweitert, die Liebhaberei verloren. Die Kunst als Kunst hat mich nie sehr gereizt, nur in Beziehung auf höhere Zwecke war sie mir theuer. [...] Aber liegen lasse ich meine Malkunst nicht. Sie soll mir Freude und Wein einbringen und auch dazu dienen, mich unabhängig zu machen. Meine kleine *vena poetica* ist nicht ganz versieget, besonders war sie im letzten Jahr ergiebig, als im Sturm und Drang so mancher Gefühle lebte.⁴⁸

Dem wegweisenden Vorbild und den beiden Dioskuren folgend, versuchte Graß in Italien von der auffälligsten Zeitkrankheit des frühen 19. Jahrhunderts die Mittel zur Genesung und den Weg zur Meisterschaft zu finden. Im Mai 1796 verließ er Riga für immer, um seiner inneren „Bestimmung für das Studium der Kunst“ zu folgen.⁴⁹ Nach einem langen Aufenthalt in der Schweiz, zog Graß endlich 1803 nach Rom: Den Göttergestalten des Altertums, den alten Meistern und der vorbildhaften Natur ging er entgegen. Dort wurde die Phantasie des Malers und Dichters von Stolbergs Beschreibung der Reise durch Sizilien⁵⁰ ganz eingenommen, die ihn von den sizilischen Landschaften schwärmen ließ. Die Sizilien-Reise wurde im Jahre 1804 tatsächlich unternommen: Graß hatte in Rom bei Wilhelm von Humboldt die Bekanntschaft mit Philipp Joseph von Rehfues (1779–1843) gemacht, der schon seit 1801 in Italien lebte und die Zeitschrift *Italien. Eine Zeitschrift von zwei reisenden Deutschen*⁵¹ leitete. Diese Bekanntschaft erwies sich als entscheidend für Graß, weil Rehfues ihm die finanzielle Unterstützung verschaffte, damit er die Reise nach Sizilien unternehmen konnte. Die Sizilienreise schien ihm ein großes Glück, wie er an Charlotte von Schiller ankündigte: „[...] und wenn es mir möglich ist, so gehe ich in diesem Sommer noch einmal nach Neapel und vielleicht selbst nach

48 Brief von Graß an Schiller (Zürich, den 15. Januar 1797). In: Wilhelm Graß: *Ein Balte aus Schillers Freudeskreis*, a.a.O., S. 72, 75.

49 Ebenda. S. 81.

50 Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg: *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien*. Königsberg und Leipzig: Friedrich Nicolovius 1794, 4 Bde.

51 Die Zeitschrift wurde zusammen mit dem Schweizer Johann Friedrich Tschärner geleitet und von Friedrich Unger in Berlin in den Jahren 1803–1804 verlegt.

Sizilien.“⁵² Rehfuß und Graß schlossen sich auch zwei junge Architekten an: der 22-jährige Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) und Johann Gottfried Steinmeyer (1780–1851?).⁵³

Graß reiste mit dieser Gesellschaft auf der Insel nach dem Vorbild vieler anderer berühmter Reisender, mit dem Homer in der Hand und der Kunst der Alten vor Augen. Dort wollte er sich in der Natur verlieren, um sich selbst als Künstler wiederzufinden. Er hoffte, endlich seinen Dilettantismus zur Meisterschaft zu bringen, die „Essenz der Dinge“ zu erkennen und dadurch die eingrenzenden Gesetze der Klassik zu durchbrechen, um ein neues Kunstverständnis zu erarbeiten. In diesem Vorhaben sollte die empfindsame Natur des eigenen Geistes, die Rezeption der Kunst der Antike, das Irren in der üppigen sizilianischen Natur ihm helfen, eine moderne Kunstauffassung zu entwickeln. So entschied er, am Ende der gemeinsamen Reise, die Gefährten abreisen zu lassen, und ein weiteres Jahr allein auf Sizilien zu verbringen, um ein neues, eigenes Kunstideal zu erarbeiten. Dieses sollte das Resultat von einem belebenden Eintauchen in die Natur sein und Vergangenheit und Gegenwart zu einer neuen Form des künstlerischen Ausdrucks bringen.

Ein ähnliches Denken über die Zukunft des künstlerischen Schaffens finden wir in einem Brief von Philipp Otto Runge (1777–1810) an seinen Vater vom Februar 1802:

Wir sehen in den Kunstwerken aller Zeiten es am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat. Wie niemals dieselbe Zeit wieder gekommen ist, die einmal da war; wie können wir dann auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen? [...] Wer sieht nicht Geister auf den Wolken bey dem Untergang der Sonne? Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten auf's **höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zu Grunde gingen**; die neuern Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die Katholische Religion zu Grunde ging; bey uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Rand aller Religionen, die aus der Katholischen entsprangen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter als das Bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit [...] Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen.⁵⁴

52 Brief von C. G. Graß an Charlotte von Schiller (Rom 2. März 1804), in: Wilhelm Graß: *Ein Balte aus Schillers Freundeskreis*, a.a. O., hier S. 106.

53 Johann Gottfried Steinmeyer war einer der maßgebenden Architekten beim Aufbau der Residenzstadt Putbus. Als eine seiner bedeutendsten Schöpfungen gilt das Jagdschloss Granitz auf Rügen. Vgl. Georg Friedrich Koch, Georg Friedrich: *Die Reisen nach Italien 1803-1805 und 1824*. Überarbeitet und ergänzt von H. Börsch-Supan und G. Riemann. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006, hier S. 603-635.

54 Philipp Otto Runge: *Brief an seinen Vater*. In: Werner Busch/Wolfgang Beyrodt (Hg.): *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft. Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Stuttgart: Reclam 1982, Bd.1, S. 102-104.

Gerade dieses „etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit“ suchte auch Graß in dem Land, wo Goethe „den Schlüssel zu allem“ gefunden hatte.

In „Dem Land, wo die Zitronen blühen“

Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764–1767) hatte Italien zum „gelobten Land“ aller Künstler und Kunstfreudigen erhoben⁵⁵: Dort war es möglich, die Begegnung zwischen klassischer Antike und moderner Kunst, das Ineinander-verwebt-sein von Natur und Kultur „am eigenen Leibe“ zu erleben. Diese Begegnung war der Inbegriff des klassizistischen Projekts: die griechisch-römische Kunst, die aus der Tiefe von Italiens Erde auftauchte, wurde das Objekt immer neuer Sehnsüchte, Erlebnisse und Interpretationen der Künstler aller zukünftigen Epochen.⁵⁶ Für jeden deutschen Künstler wurde Italien ein unentbehrliches Bildungsziel.⁵⁷ Nach Goethes Worten in der *Einleitung der Propyläen*:

Dem deutschen Künstler, so wie überhaupt jedem neuen und nordischen, ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten.

Jeder Künstler, der eine Zeitlang in Italien gelebt hat, frage sich: ob nicht die Gegenwart der besten Werke alter und neuer Kunst in ihm das unablässige Streben erregt habe, die menschliche Gestalt in ihren Proportionen, Formen, Charakteren zu studieren und nachzubilden, sich in der Ausführung allen Fleiß und Mühe zu geben, um sich jenen Kunstwerken, die ganz auf sich selbst ruhen, zu nähern, um ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt.⁵⁸

Der Geheimrat Goethe war sehr beeindruckt gewesen, als er in den Jahren 1786 und 1787 Italien bereiste und auch den Mut hatte, bis nach Sizilien vorzudringen. Seine Bewunderung für die Insel war so groß, dass sie bald allen bekannt wurde und auch im Nachhinein wuchs, als er dreißig Jahre später in seiner Reisebeschreibung die Insel als Höhepunkt seiner Erfahrung pries:

55 Vgl. Giorgio Cusatelli (Hg.): *I tedeschi in Italia*. Milano: Scheiwiller 1996; Cesare De Seta: *L'Italia del Grand Tour*. Milano: Electa 1992; Renzo Dubbini: *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*. Torino: Einaudi 1994.

56 Vgl. Albert Meier (Hg.): *Un paese indicibilmente bello. Il „Viaggio in Italia“ di Goethe e il mito della Sicilia*. Palermo: Sellerio 1987.

57 Vgl. Attilio Brilli: *Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Köln: DuMont 1989.

58 Aus: Johann Wolfgang von Goethe: *Einleitung*. In: *Propyläen*, a.a.O., hier S. 48.

„Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele: hier ist erst der Schlüssel zu allem“.⁵⁹ Seine Reiseerfahrung und später seine Reisebeschreibung wirkten als unentbehrliche Wegweiser für jeden Künstler, der sich von dem Dilettanten- oder Liebhaberverdacht, durch Studium und direktes Erleben der Natur und Kunst der Antike, befreien wollte. Nach Goethes musterhafter Erfahrung wurde Sizilien „ein unzerstörlicher Schatz auf mein ganzes Leben“⁶⁰, und bald danach wurde die Insel zu einem sehnsuchtsvollen Traum vieler Deutschen.

Es war mit Goethes Ankunft auf Sizilien im April 1787 klar, dass die Entdeckung der Natur und deren belebende Erlebnisse die Reise in eine tiefgründige emotionale Ich-Erfahrung und zu einer Bildungsreise ins eigene Innere verwandelte. Goethe war sich damals schon im Klaren, was seine dilettantische Begabung als Maler betraf und hatte sich entschieden, Sizilien in Begleitung des Malers Christoph Heinrich Kniep (1748–1825) zu bereisen. In seiner persönlichen *Mythopoiesis* wird Sizilien zum Land der Regenerierung und zum Raum, in welchem sich alle Kontraste und Ambivalenzen sammeln und verklären. Goethes Absicht war also nicht so sehr, die eigenen Kenntnisse der Antike zu erweitern, sondern eine persönliche innere Verwandlung zu erleben. Goethe, der Sizilien ganz im schönen Licht der Sonne Homers und des französischen Landschaftsmalers Claude Lorrain erlebte, förderte die Verwandlung des Bildes der Insel zu einem zeit- und gegenwartslosen ästhetischen Traum. Seiner Meinung nach vereinte Sizilien in sich den Mythos Großgriechenlands mit dem Mythos einer intimen Wiedergeburt des Individuums im Kontakt zu einer Natur, die „ins Altertum [versetzte]“.⁶¹

Die ehemalige Kunstreise der *Grand Tour* strebte die ästhetische Bildung des Geschmackes, die Vertiefung der Kenntnisse der Antike, die individuelle Erfahrung der griechischen Architektur an. Im Laufe der Zeit überwogen die Faszination der Ruinen und das Gefühl des Erhabenen im Kontrast zwischen der ephemeren Dauer der Kunst und der alles verschlingenden Natur. Auch die Modalität des Erlebnisses änderte das Bild Siziliens in bedeutsamer Weise: in der Frühromantik gewann das Motiv der Wanderung an emotionaler Bedeutung, und die Reise selbst wurde zu einer „Wanderung“, welche die Wahrnehmung von Zeit und Raum veränderte sowie auch den Bezug zur Landschaft. Während der Adlige auf die Natur nur durch das Fenster der Kutsche schaute, befand sich der „Wanderer“ mitten in der Natur, erlebte sie direkt und fühlte sich eins mit ihr. Das bewirkte eine maßgebliche Änderung in der Blickperspektive und demzufolge in der Art und Weise, die Natur darzustellen. Der Blick übersah nun die breiten Landschaften und fokussierte sich auf Details, auf versteckte Gegenden.

59 Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*. (1816-17). In: *Werke. Hamburger Ausgabe* (HA). Bd.11. München: DTV 1981, hier S. 252.

60 Brief von Johann Wolfgang von Goethe an den Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach aus Neapel vom 27.–29. Mai 1787. In: Karl Robert Mandelkow: *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*. München: Beck 1988, S. 54.

61 Johann Wolfgang von Goethe: *Palermo. Sonnabend den 7. April 1787*. In: Ders.: *Italienische Reise*. (1816–17), a.a.O., S. 107f.

Als Beispiel davon und in Kontrast zu den „adligen“ Reisen der Kunstsammler und Goethes, die in den erlesensten Palästen der Insel aufgenommen wurden, schrieb Johann Gottfried Seume (1763–1810) seinen *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*⁶² als Bericht einer zu Fuß unternommenen Reise inmitten der Schwierigkeiten des echten Lebens und der Unannehmlichkeiten der realen Zustände Siziliens.

Das neoklassische Bild Siziliens wurde langsam zu einer wundersamen Erfahrung des Individuums, die Antike zur Urquelle des Dionysischen in der Literatur und des Monumentalen in der Architektur. Es geschah eine Überlagerung von geographischem Ort und seiner innerlichen Resonanz. Demzufolge übertraf die „Vision“ das Visuelle. Winckelmanns Maxime über die „edle Einfalt und stille Größe“ verwandelte sich in eine Sprache des Erhabenen und des Pittoresken, die aber der moderne Reisende mit dem abschreckenden Wüstencharakter des Landesinneren als Kontrast empfand. Seumes „Spaziergänger“ fand gerade in jener Öde und Rohheit der inneren Insel eine Faszination, die den europäischen Reisenden im neuen Jahrhundert lustvoll erschauern ließ. Die Landschaft im Inneren der Insel wirkte oft sehr befremdend: Der Reisende ist der Hitze, dem hellen Licht, der Flut an Farben und Formen, der physisch widerständigen Umwelt ausgesetzt.

Das Landschaftsbild Siziliens, das zwar von Goethes Griechenkult und von Hackerts idealisierten Ansichten geprägt worden war, erlebte nun in der Erfahrung Graß' durch die erlebte Rauheit der Landschaft und die gewaltsame Kraft der Natur Siziliens eine tiefe Verwandlung: Die Trümmer der Antike, noch vor kurzem als idyllische, maßvolle Ruinen erlebt, wurden zur symbolischen Darstellung der emotionalen Landschaft des Betrachters. Die Vernichtungskräfte der Natur, die gleichzeitig von Zerstörung und Bildung Kundschaft geben, erlauben eine neue Form der Wahrnehmung, welche die Größenverhältnisse in Frage stellen und die dichterische Landschaft zur Widerspiegelung der Empfindung des Betrachters⁶³ verwandeln. Während Kultur und Kunst sich in der Natur verschmelzen, schrumpfen riesige Tempel zu Trümmern und verwandeln die griechische Kultur zur nebelhaften Konsistenz eines halbvergessenen Traumes. Die Entfaltung eines Landschaft-Theaters eröffnet die Sicht auf eine auf das Altertum verweisende Kulturlandschaft, die längst vergangene Zivilisationen geprägt hat. Diese „Landschaftsruine“ wird zum „Schauplatz historischer Ereignisse“, welche „die Natur in Kultur- bzw. Erinnerungslandschaften verwandeln“⁶⁴ und eine zukünftige „Archäologie des Geistes“ andeuten.

62 Johann Gottfried Seume: *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. (1803). München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997.

63 Siehe dazu Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: Perthes 1804.

64 Golo Maurer: *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870*. Regensburg: Schnell & Steiner 2015, hier S. 206.

Besonders Graß' zweibändiger Reisebericht *Sizilische Reise*⁶⁵ scheint diese Verwandlung der Wahrnehmung aus dem Blickwinkel eines Landschaftsmalers zu bezeugen. In den verschiedenen Berichten dieser Reise findet sich die Überwindung der Griechenbegeisterung zugunsten eines Eklektizismus des Erlebnisses wieder, der die Moderne prägen wird.

Carl Gotthard Graß' „Künstlerwallfahrt“ durch Sizilien

Am 8. Mai 1804 fuhren Graß und seine Reisegefährten auf einem österreichischen Schiff von Neapel nach Messina. Steinmeyer schrieb besorgt aus Neapel:

Übermorgen reise ich mit einem kaiserlichen Schiff nach Messina in Gesellschaft Schinkels, eines deutschen Gelehrten und eines Malers. Wenn ich nicht nach Afrika segeln muss, nicht Schiffbruch leide, und wenn überhaupt das Glück meinen Vorsätzen hold ist, so bin ich in 6 oder 8 Wochen wieder in Neapel. Bis dahin werde ich noch so wenig von Euch, als Ihr von mir Nachricht erhalten.⁶⁶

Nach langwierigem Kampf mit den Strömungen der Enge von Messina landeten die vier deutschen Künstler auf Sizilien. Vor ihren inneren Augen hatten sie die Stimmungsbilder der damaligen Landschaftsmaler, im Herzen die Lehre Winckelmanns, im Gedächtnis Riedesels Beschreibungen von Land und Leuten⁶⁷, und in der Hand den Text Homers, wie Graß hin und wieder erzählt.

Graß war die Autorität der Reisegesellschaft, da er dem Freundeskreis Schillers nahestand und bei Goethe eingeführt worden war.⁶⁸ Nachdem die vier Künstler in Messina gelandet waren, reisten sie, den berühmten Vorbildern folgend, auf Maultieren nach Taormina. Von dort begaben sie sich weiter nach Catania, unternahmen den anstrengenden Aufstieg auf den Ätna, um dann die Rundfahrt durch Syrakus, Castrogiovanni, Agrigent, Segesta, Trapani, Palermo zu machen, und endlich wieder nach Neapel zurückzukehren.

Aus dieser gemeinsamen Reise stammt ein sehr informativer Reisebericht von Rehfußes, *Neuster Zustand der Insel Sicilien*,⁶⁹ dem eine Serie von Beilagen hinzugefügt ist, in denen eine genaue Beschreibung von der wirtschaftlichen, literarischen und politischen Situation Siziliens wiedergegeben ist; eine Sammlung

65 Carl Gotthard Graß: *Sizilische Reise, oder Auszüge aus dem Tagebuch eines Landschaftsmalers. Mit 11 Kupfern*. In zwei Bänden. Tübingen: Cotta 1815.

66 Vgl. Georg Friedrich Koch: *Die Reisen nach Italien 1803-1805 und 1824*. Überarbeitet und ergänzt von H. Börsch-Supan und G. Riemann. München-Berlin: De Gruyter 2006, S. 603-635, hier S. 630.

67 Johann Hermann von Riedesel: *Reise durch Sicilien und Großgriechenland*. Zürich 1771.

68 Ebenda. S.18-19.

69 Philipp Joseph Rehfußes, von: *Neuster Zustand der Insel Sicilien*. In zwei Theilen. Tübingen: Cotta 1807.

von Aufzeichnungen, Skizzen, Briefen von Karl Friedrich Schinkel,⁷⁰ die aber nur sehr viel später veröffentlicht worden sind; wenige Tagebuchfragmente und Briefe von Johann Gottfried Steinmeyer, die erst vor wenigen Jahren gedruckt wurden,⁷¹ und der hochinteressante zweibändige Bericht des Aufenthalts auf der Insel von Carl Gotthard Graß, mit elf Radierungen. Im Falle von Rehfuß werden wir mit einem klassisch-forschenden Blick konfrontiert, der neugierig alles zu verstehen und zu klassifizieren versucht und erstaunt ist von der reichen Entwicklung der sizilianischen Kultur. Dagegen konzentriert sich der jüngere Architekt Schinkel auf die Wahrnehmung des Raumes, der die verwobene und kulturgeschichtlich komplexe Projektionsfläche einer tiefgreifenden Geschichte des menschlichen Geistes vor seinen Augen ausbreitet und seinen künstlerischen Blick verändert.⁷²

Die Sizilienreise war für Graß mit der Idee seiner künstlerischen Bestimmung eng verbunden. Wie wir in einem Brief an Charlotte von Schiller vom 2. März 1804 lesen können, war er von der Rücksendung einiger seiner Schriften seitens Goethes, der ohne „eine Zeile Antwort“ ihm nach zwei Jahren seine „Blätter“ zurücksandte, in einen „drückenden Kleinmuth“⁷³ versetzt worden: „Über meine eigentliche Bestimmung kann ich mir aber keinen deutlichen Plan machen“.⁷⁴

Diese künstlerische „Bestimmung“ dachte er auf der Insel finden zu können. In der Zeit, die er alleine auf Sizilien verbrachte, entwarf Graß laut Angaben in seiner Reisebeschreibung eine unzählige Menge von Skizzen und Aquarellen, die größtenteils verloren gegangen sind, eine Fülle von Gedichten und Versen,⁷⁵ vier große Ölgemälde, eine kleinere Publikation, diese vier Bilder betreffend, die unter dem Titel *Etwas über meine dem Andenken an Sicilien gemahlten vier Landschaften*⁷⁶ veröffentlicht wurde, die oben genannte *Sizilische Reise* mit einer Reihe von Beilagen und mehrere Aufsätze über die Kunst und die Landschaftsmalerei,⁷⁷ die im *Morgenblatt für gebildete Stände* von Cotta erschienen.

70 Karl Friedrich Schinkel: *Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*. Hg. von G. Riemann. Berlin: Rütten & Loening 1979; Ders.: *Reisen nach Italien. Erste Reise 1803–1805*. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag 1994.

71 Es handelt sich genauer um zwei Fragmente eines Tagebuches und um elf Briefe an Steinmeyers Schwager Philipp Heinrich Wimmel mit vier Antwortbriefen dazu. Die Manuskripte sind leider verschollen, und wir verfügen heute nur noch über eine Abschrift, die im Zentralarchiv der Staatlichen Museen Berlin aufbewahrt ist. Vgl. Georg Friedrich Koch: *Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824*. Überarbeitet und ergänzt von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006, S. 603–635.

72 Vgl. dazu das sehr schöne Buch über die deutschen Architekten, die Sizilien im 19. Jh. besuchten, von Michelle Cometa: *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*. Roma, Bari, Laterza 1999.

73 Brief von Carl Gotthard Graß an Charlotte von Schiller (Rom 2. März 1804), in: Wilhelm Graß: *Ein Balte aus Schillers Freundeskreis*, a.a.O. S. 106.

74 Ebenda.

75 Siehe Carl Gotthard Graß: *Sizilische Distichen-Reise*. In Ders.: *Sizilische Reise, oder Auszüge aus dem Tagebuch eines Landschaftsmalers*. a.a.O., Bd. 1, S. 221–244.

76 Carl Gotthard Graß: *Etwas über meine dem Andenken an Sicilien gemahlten vier Landschaften*. Riga: Ferdinand Häcker 1812.

77 Siehe im Besonderen Carl Gotthard Graß: *Einige Bemerkungen über die Landschaftsmalerey*. In: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 305 vom 22. Dezember 1809, S. 1217f; Nr. 306 vom 23. Dezember 1809, S. 1223f.

Über jede Etappe, über alle Menschen, denen er begegnete, über jede malerische Aussicht scheint Graß in seinem Reisebericht zu erzählen. Seine Reisebeschreibung ist weder ein Andenken ans grandiose Altertum noch ein sehnsuchtsvolles Tagebuch eines Reisenden im verlorenen Paradies der Natur: Der Autor beobachtet, kritisiert, vergleicht seine Erfahrung mit der anderer berühmter Reisenden und verfasst eine Darstellung der Insel, die in erster Linie die visuelle Erfahrung eines Künstlers wiederzugeben versucht, um einen nützlichen Wegweiser für andere Künstler zu gestalten: „Wer Sizilien ohne irgend einen poetischen Zweck oder ohne eine poetische Ansicht besucht, dem kann es unmöglich lange dort gefallen.“⁷⁸

Seine Darstellung von Sizilien ist nicht für „Reisende aller Art“ gedacht:

[...] sondern zunächst für Künstler oder solche Menschen [...], die sich selber fort- und durchhelfen müssen, und dieser meiner Alleinreise wird wenigstens das Interesse nicht fehlen, daß sie großentheils ein fortdauernder Kampf mit Schwierigkeiten war. Aber diese Schwierigkeiten selbst verschafften mir den höheren Genuß, und durch sie gelangte ich zu einer Kenntniß der Insel und der Insulaner, die der Reisende, dem alle Bequemlichkeiten zu Dienste stehen, schwerlich erreicht.⁷⁹

Im ersten Band liegt sein Interesse ganz in der Natur, im Aufnehmen der bildlichen Kompositionen, der zarten Farbschattierungen, der koloristischen Einteilungen und des Nachhalls der Landschaft im empfindlichen Gemüt des Schauenden. Der „sentimentale“ oder „romantische“ Blick über das sizilianische Gefilde, die Graß' Beschreibung der Reise im ersten Band auszeichnet, wird schon in den Beilagen etwas verstellt. Im zweiten der Alleinreise gewidmeten Band erscheint ein tiefer Bruch in der Beschreibung: Es werden nicht nur die einsamen Erfahrungen beschrieben, sondern auch eine Fülle von Reflexionen über den versteckten malerisch-dichterischen Charakter der Insel:

Sizilien will mit stillem, beobachtendem, an Vergleichung und Beobachtung gewöhntem Auge gesehen seyn; nur dann, aber auch selbst dann langsamer, als für die Schönheiten anderer Gegend, wird man ein Auge für Sizilien bekommen, so wie man die Meisterwerke Raphaels und Claudes und aller höheren Kunst am spätesten fassen, verstehen, würdigen lernt.⁸⁰

78 Carl Gotthard Graß: *Sizilische Reise*, a.a.O., Bd.1, S. 25f.

79 Ebenda. Bd. 2, S. 35f.

80 Ebenda. Bd.1, S. 26f.

Diese Reisedarstellung erhält die gleichen Charakteristiken einer Miniatur weltlichen Lebens oder die eines privilegierten Aussichtspunktes über die Realität. Sie rahmt, distanziert, verkleinert das Bild der sizilianischen Welt, das sich vor dem Subjekt entfaltet. Dank des „Einverleibtseins“ des Erlebens eines neuen Kontextes bekommt der Ausblick eine emblematische Funktion, durch welche die inneren Affekte zu imaginären Bildern verwandelt werden. Die Verschmelzung von Sinnes- und Körperwahrnehmungen mit Elementen einer visionären Empfindungskraft und das Hervorquellen irrationaler Affekte treten in ein dynamisches Verhältnis zueinander. Der ganze Körper mit all seinen Bewegungen, Sinnesorganen, Erinnerungen, Vorahnungen ist mit dem Bildungsprozess verwickelt und steigert die literarische Darstellungskunst des Subjekts zur Erfindung einer neuen freiwilligen, emblematischen und sinntragenden Komposition.

In seiner innovativen Fülle und Verschiedenheit der Materialien und Darstellungsformen erweist sich diese Reisebeschreibung als eine Art „Affektenmaschine“,⁸¹ die eine von unzähligen möglichen Welten zeigt und dabei die einzigartige Subjektivität des Autors zum Vorschein bringt.

Sizilien förderte Graß nicht nur als erfahrenden Reisenden, sondern hauptsächlich als Künstler:

Du stehst in Sizilien gleichsam auf der letzten Stufe, zu der die Muse dich führte. Sie verläßt dich hier, um dich auf die Probe zu stellen, wie tief du in ihren Unterricht eingedrungen seyst. – Hier kann es nicht auf einen bloßen Umriß ankommen, sondern darauf kommt es an, *daß du mit hellem Geiste die in zarterer, vollkommener Harmonie sich darstellende Schönheit der Natur ergreifst, und daß ihr Bild sich unaußlöschlicher deiner ganzen Empfindung eindrücke.*⁸²

Die Fülle der Eindrücke und die Intensität des Schönen in jener Naturlandschaft entziehen sich jeder möglichen Einrahmung, und die Reise wird zu einer Künstlerwallfahrt. Das Malerische dieser Landschaft ist also nicht nur als Lebenserfahrung zu sehen, sondern als wichtige ästhetische Laufbahn für den Künstler:

Erinnerungen so empfangener, so genoßener Augenblicke, haben in ästhetischer Hinsicht einen Werth für den Künstler, wie große Erfahrungen für den Charakter. Sie bleiben einer heiligen Flamme gleich, die sich immer wieder von selbst entzündet in der Seele, und

81 Judith Adler: *Travel as Performed Art*. In: *The American Journal of Sociology*. 94. 6 (May, 1989), S. 1366-91, hier S. 1385.

82 Carl Gotthard: Graß: *Sizilische Reise*, a.a.O., Bd.1, S. 27f.

den höheren Trieb zum Idealischen, der den ächten Künstler beseelt und beseelen soll, läßt seine Kunst nie zu einem bloß mechanischen Werke herabsinken.⁸³

Wie mehrmals in den zwei Bänden seiner *Sizilischen Reise* angedeutet ist, möchte sich Graß von der anerkannten Kunstform der Landschaftsmalerei distanzieren. Er kritisiert z.B. den berühmten Maler Philipp Hackert (1712–1768), der auch einige Zeit in Sizilien verbracht hatte. Seine sehr berühmten Landschaften werden von Graß als mechanische „Prospektansichten“ verurteilt, in denen kein Charakter, keine Wahrheit oder Treue zu finden sei, weil die sizilische Natur einer „angenommenen Manier“ sich entzöge.⁸⁴ So befindet sich auch in der späteren Schrift über seine vier sizilianischen Gemälde eine Kritik gegen die anerkannte Manier der Landschaftsmalerei, gegen die strenge Gesetzgebung und Grenzziehung in den Künsten, auf die ihn Schiller und Goethe hingewiesen hatten. Dagegen strebt er nach einer Entgrenzung der Kunstgattungen, die das Empfinden durch das Zusammenwirken von Worten und Bildern heraufbeschwören sollte.

Die Erinnerung an seine „Künstlerwallfahrt“ durch Sizilien wird im Nachhinein in den vier großen Ölgemälden verewigt, wie er selbst behauptet: „In diesen Bildern wollte ich meine ganze Leidenschaft hinmahlen und gleichsam begraben. Sie sollten keine andere Bestimmung haben, als ein Denkmal meines Lebens und Strebens zu seyn, und ich wollte sie um so mehr mir selbst zum Andenken mahlen, da ich noch mit allen Schwierigkeiten der mechanischen Kunst zu ringen hatte.“⁸⁵

Die Schwierigkeiten, die ihm das von Schiller empfohlene Studium der Technik lange Jahre bereitet hatte, werden nach der Sizilienreise als Vorteil betrachtet: „Ich wollte nämlich bei diesen Bildern von keiner Mechanik eines anderen wissen, denn sie sollten, wie es immer ginge, meine Empfindungen darstellen, ohne Rücksicht auf die Empfindungs- und Darstellungsweise anderer.“⁸⁶

Wenn Goethe und Schiller die Suche nach „Wahrheit“ durch „Technik“ und Einrahmung des Blickes im Kunstwerk förderten, entdeckte Graß, dass die „Wahrheit“ sich grundsätzlich dem Auge entzieht und nur durch das Empfinden einer Künstlerseele aufgenommen und dargestellt werden kann. Diese „Wahrheit“ existiert nur im Inneren des fühlenden Subjekts und in einer Darstellung, die sich der Wechselbeziehung der Ausdrucksmittel bedient. Die Poesie soll, seiner Ansicht nach, malerisch sein und alle Sinne ansprechen; die Malerei soll dichterisch das Nebeneinander der Elemente neu erfinden und

83 Ebenda. Bd. 1, S. 28.

84 Ebenda. Bd. 1, S. 28f.

85 Carl Gotthard Graß: *Etwas über meine dem Andenken an Sicilien gemahlten vier Landschaften*. Riga: Ferdinand Häcker 1812, S. 2f.

86 Ebenda.

darbieten. Text und Bild formen eine untrennbare Ausdrucksform, die keine Einteilung oder Schulung eines naturbegabten Genies zu erdulden vermag. Deswegen wird die Beschreibung der vier sizilianischen Bilder mit einem Kommentar versehen, der die inspirierende Stimmung aus der Erinnerungsfülle des Erlebten darzustellen versucht. Graß' Ziel ist es, eine neue Form von „expressiver“ Landschaftsmalerei zu erfinden, die aus dem Zusammenkommen von Text und Bild besteht. Dadurch versucht er eine Verstärkung der subjektiven Interpretation der Welt und die Dominanz des persönlichen Erlebens zu erlangen. Diese neuen „Empfindungslandschaften“, oder nach seinen eigenen Worten, diese „mahlerischen Naturdichtungen“ sollten nicht das Ideale in der Natur darstellen, sondern die persönlichen Leidenschaften und die Unwiederholbarkeit des Erlebnisses. Dementsprechend verstand er das Bild als ein Denkmal des Lebens und des Strebens einer künstlerischen Seele. Worte stehen im Hintergrund des Bildes so, wie sich die Farben und die Schattierungen in der Wortwahl der Dichtung widerspiegeln.

Die Erfindung eines vielbegabten künstlerischen Genies

Nach der Rückreise von Sizilien blieb Graß bis zu seinem Lebensende in Rom. Während seiner letzten Jahre war er vorwiegend als Dichter und Publizist tätig. Aus dieser Zeit stammen mehrere Zeugen seiner Poesie und Prosa wie auch interessante Beschreibungen des Alltagslebens in Rom, weitere Reiseberichte und einige, für den vorliegenden Beitrag sehr wichtige kunstkritische und kunsttheoretische Beiträge, die er im *Morgenblatt für gebildete Stände* veröffentlichte. Diese Texte befassen sich größtenteils mit der römischen Kunstszene und besonders mit relevanten Landschaftsmalern, die sich zu der Zeit in Rom befanden. Sehr interessant ist die Formulierung seiner Kunstauffassung, die er der traditionellen Künstlerdefinition gegenüberstellt. Sizilien hatte ihn gelehrt, dass das Studium der Kunstgeschichte, die alle Künstler in Rom betrieben, eher eine Hemmung in der Entwicklung des eigenen Originalgenies bedeutete. Seine Erfahrung hatte ihm gezeigt, dass die Fülle der Vorbilder einem reinen schöpferischen Geiste zu Selbstzweifel und zur trockenen Nachahmung führen könnte. Dementsprechend äußerte er in seinem bereits erwähnten Beitrag *Einige Bemerkungen über die Landschaftsmalerey* aus dem Jahre 1809 folgenden Wunsch:

Hätte bey denjenigen, die sich mit Liebe dem Studium der Landschaftskunst widmeten, sich mit dem guten Willen und mit dem oft nur vergebens verschwendeten Fleiße auch öfter, als der Fall war, die helle Erkenntniß eines nach individuellen Anlagen und Kräften bestimmten Zweckes vereinigt; wie viel mehr würde

der Einzelne geleistet haben, wie viel einfacher und sicherer wäre der Gang seiner Ausbildung gewesen, wie viel weniger hätten ihn Beyspiel oder leeres Rasonnement von seinem Wege, das ist, von dem Wege, den er zu gehen hatte, abgeleitet!⁸⁷

Die Freiheit des Künstlers wird hier hochgepriesen und zum einzigen Wegführer ernannt: „In der eigen Brust will alles Schöne, Wahre, Hohe empfunden seyn, wenn es sich mit schöpferischer Gewalt der Kräfte, welche den Eindruck darzustellen haben, bemächtigen soll. Nur dann ergreift er den Wert des Künstlers, wenn es die Spuren des selbständigen Lebens trägt, und aus der Fülle seines Gemüthes hervorgegangen ist.“⁸⁸

Der Geniekult, den Goethe und Schiller zu bändigen versucht hatten, muss nach Graß' Meinung befreit werden, weil die Kunst jeder Regel vorausgeht. So wird die Dilettantismus-Debatte auf den Kopf gestellt, indem das Genie neue Bahnen zu brechen hat und jegliche Trennung der Künste überwinden sollte. Die Beobachtung der Natur ermöglicht dem Künstler die Fülle des Wahren zu erblicken und somit bis zur höchsten Poesie des Romantischen und des Erhabenen zu gelangen.

Der reinen und naiven Beobachtungskraft des Künstlers soll daher freier Raum geschaffen werden, damit Dichtung und Malerei nicht als antinomische Darstellungsmöglichkeiten verstanden werden: „Hier setzen sie [Dichter und Landschaftsmaler, R.G.] ihrem Wandel und Streben ein gemeinschaftliches Denkmal, und scheinen ihre Rollen zu vertauschen. Est pictura poësis, est poësis pictura – sagten schon die Alten.“⁸⁹

Die Verherrlichung des unmittelbaren Naturerlebnisses verlagert den künstlerischen Wert der Malerei auf die emotionale Einbeziehung des Betrachters und jenen der Dichtung auf die Anforderung der Einbildungskraft des Lesers.

Heraufbeschwörung der Bilder durch Worte und der Emotionen durch Bilder scheinen die Grundlagen seiner Kunstauffassung zu bilden. Die damit verbundene Doppelbegabung bleibt eines der wichtigsten Themen seiner künstlerischen Laufbahn und rückt immer wieder ins Blickfeld. So finden wir z.B. im Gedicht *Brolo*, die winzige Ortschaft, in die sich Graß für einige Monate in vollkommener Einsamkeit zurückzog, die Streitfrage um seine Doppelbegabung wieder:

Brolo.

“Schöneres sah' ich noch nie!“ so sagt uns ein malender Dichter,
Maler! Denket nur nicht: Dichten und Malen sey Eins.⁹⁰

87 Carl Gotthard: Graß: *Einige Bemerkungen über die Landschaftsmalerey*. In: *Morgenblatt für gebildete Stände* Nr. 305 vom 22. Dezember 1809, S. 1217-18; Nr. 306 vom 23. Dezember 1809, S. 1223f. Hier vom 22. Dezember 1809, S. 1217.

88 Ebenda. S. 1218.

89 Ebenda. S. 1223.

90 Carl Gotthard Graß: *Sizilische Distichen-Reise*, a.a.O. Bd. 1, S. 232.

Carl Gotthard Graß. Frühlingmorgen im Tal San Angelo di Brolo. 1805–1809
 Leinwand, Öl. 89,3 x 122,5 cm. Zuzäns Collection. Foto von Jánis Pīpars



Schlussfolgerung

Gibt es Doppelbegabte oder nur Dilettanten? Diese Frage, welche die deutschen Dioskuren aufgeworfen und worüber sie lange Zeit nachgedacht hatten, scheint immer wieder der Mittelpunkt in Graß' künstlerischen Reflexionen gewesen zu sein und weckte immer wieder neue Zweifel in ihm. Doch die mutige „Alleinreise“ in Sizilien erzeugte eine grundlegende Wandlung:

Er brauchte nicht mehr die Anerkennung hoch angesehener Künstler; dagegen suchte er nun ein Vorbild und einen Wegweiser, die ihm in der Einschätzung und Entwicklung der eigenen Kunst dienlich sein konnten. Diese scheint er in der geschätzten Person des berühmten doppelbegabten Salomon Geßner (1730–1788) gefunden zu haben. Wie aus dem zitierten Aufsatz des *Morgenblattes* hervorgeht, zeichnete Graß die Kunst von Geßner als diejenige aus, die eine produktive Verschmelzung der Kunstgattungen in seinen Werken erfolgreich erzeugt hatte: „Er weckte durch seine idyllischen Dichtungen nicht nur ein höheres Gefühl für die zahllosen zauberisch-verhüllten Reize der ländlichen Natur, sondern zeigte selbst in mahlerischen Darstellungen, wie beyde Künste einander so nahe stehen.“⁹¹

Die Einsicht, die er durch die sizilianische „Künstlerwallfahrt“ erworben hat, betrifft gerade die Überwindung seiner poetisch gespaltenen Natur. Die wahre Kunst erweist sich für ihn hauptsächlich als ein Produkt der eigenen Naturbetrachtung, wie er weiterhin im *Morgenblatt* behauptet: „Edle, schöngewählte Gegenstände verbinden sich ungesucht zur Harmonie, und sprechen sich im Charakter des Wahren, und zwar durchgängig als poetische Wahrheit aus. Das Ganze ist mit schöpferischem Geiste gefaßt, und das Einzelne mit Liebe vollendet.“⁹²

Sizilien war das Land, in dem Graß eine Bestätigung seiner Begabung im unmittelbaren Kontakt zur Natur und in sich selbst gefunden hatte. Seine fortdauernde Unsicherheit schwindet vor dieser unvergesslichen Landschaft, die ihm Kunst und Poesie als Wahrheit erkennen ließ:

Liebliches Eiland! Reizend, selbst in deiner Verwaistheit, und in den Trümmern deiner ehemaligen Herrlichkeit; immer wird meine Phantasie dich in deinem südlichen Zauberlicht, in deiner so anziehenden Fremdheit erblicken, und deine hesperischen Gärten, deine zaubrischen Blüten, deine in Duft und rosige Gluth getauchten Berge, dein glänzendes Grün und deine immer große, immer entzückende Meeresansicht, werden mir stets wie Szenen eines Fabel-Landes vorschweben.⁹³

Der Dichter ist im Maler am Werk, indem er das Wahre in der Harmonie des Ganzen zum Ausdruck bringt. In der Poesie findet sich „das Nahe und das Ferne“⁹⁴ bildhaft vereint. Dem Künstler ist somit die Aufgabe verliehen, das Wahre im Schönen jeder möglichen Form zu kleiden. Ein Gedanke, den die Moderne und die Romantik am besten zu interpretieren wussten.

91 Carl Gotthard Graß: *Einige Bemerkungen über die Landschaftsmalerey*, a.a.O., (22. Dezember 1809), S. 1223.

92 Ebenda.

93 Carl Gotthard Graß: *Sizilische Reise*, a.a.O., Bd. 2, S. 3.

94 Ebenda.

Karla Gotharda Grasa ceļojums pa Sicīliju kā dubulttalanta vai diletanta “mākslinieka svētceļojums”?

Kopsavilkums

Karlam Gothardam Grasam kā divkārt talantīgam autodidaktam raksturīgi pastāvīgi pareizā izteiksmes veida meklējumi gan glezniecībā, gan literatūrā. Bet viņš dzīvoja laikmetā, kurā tika noteiktas striktas robežas starp poēziju un glezniecību, kā to definēja, piemēram, Lesings darbā “Laokoons”, tāpat arī robežas starp profesionālu mākslu un mākslu kā mīļu nodarbi, kuras tika aplūkotas Gētes un Šillera diskusijā par diletantismu. Grasa šaubas par savu dubulttalantīgumu, kuru Šillers viņu pazišanās sākumā novērtēja atzinīgi un to cienīja, ir interesants piemērs diletantisma diskursā, kurš ap 1800. gadu kļuva par vienu no noteicošajiem tematiem mākslas pasaulē.

Šī raksta uzdevums ir skatīt Grasa dubulttalantu Gētes un Šillera diletantisma diskusijas kontekstā. Līdz ar to viņa uzturēšanās laiks Sicīlijā un tās iespaidā tapusī māksla un mākslas kritika tiek aplūkota jaunā skatījumā kā sacelšanās pret jebkuru normatīvu dzejas teoriju un mākslas priekšrakstiem.

Atslēgvārdi: Karls Gothards Grass, dubulttalants, diletantisms, ceļojumu apraksts – ceļojums par Sicīliju, estētika, glezniecība, dzeja

Carl Gotthard Graß's journey to Sicily: “the Artist's Pilgrimage” as a double talent or a dilettante?

Summary

Typical for Carl Gotthard Graß as a doubly-talented self-educated person was his constant quest for the correct manner of expression both in painting and in literature. However, he lived in an epoch where strict boundaries had been set up between poetry and painting, as defined, for example, by Lessing in his work “Laocoon”. Similarly, the boundaries between professional art, and art as a beloved pastime, are closely examined in Goethe and Schiller's discussion about dilettantism. Graß's own doubts about his being endowed with two-fold talents, something that Schiller did not approve but respected in the early stage of their acquaintanceship, is an interesting example of the discourse on dilettantism, which around 1800 became one of the dominant topics in the art world.

The task of the present paper is to examine Graß's two-fold talent in the context of the discussion on dilettantism between Goethe and Schiller. Thus his stay in Sicily and the resultant art and art criticism are examined from a new vantage point, and seen as a rebellion against any normative theory of poetry and precepts of art.

Key words: Carl Gotthard Graß, double talent, dilettantism, travel account – journey to Sicily, aesthetics, painting, poetry

Çimene

Die Familie / The Family