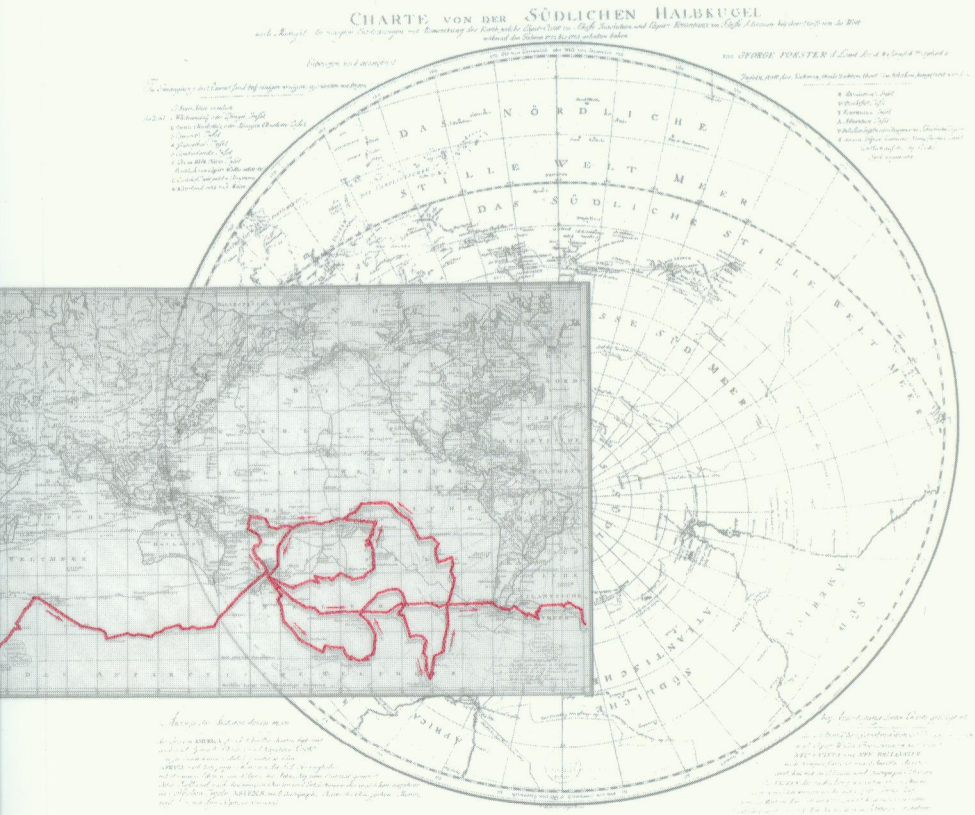


# Georg-Forster-Studien XVI

Herausgegeben im Auftrag der Georg-Forster-Gesellschaft



GEORG-FORSTER-STUDIEN XVI

GEORG-FORSTER-STUDIEN

Herausgegeben im Auftrag  
der Georg-Forster-Gesellschaft

von Stefan Greif und Michael Ewert

Band 16

ISSN 1439-9105

GEORG-FORSTER-STUDIEN XVI

Herausgegeben von Stefan Greif und Michael Ewert

Die Deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme

Georg-Forster-Studien / hrsg. im Auftr. der Georg-Forster-Gesellschaft  
von Stefan Greif und Michael Ewert. – Umschlaggestaltung von Constantin  
Meyer. – Kassel: Kassel University Press.

Bd.16. – (2011)  
ISSN 1439-9105

© 2011

**KASSEL UNIVERSITY PRESS**

Diagonale 10 • 34111 Kassel  
Druck: Zentraldruckerei der Universität Kassel

## Inhalt

<i>Stefan Greif</i> Vorbemerkung.....	VII
--	-----

### BEITRÄGE

<i>Jana Kittelmann</i> Georg Forster und die Gartenkunst .....	1
---	---

<i>Stephan Jaeger</i> Erzähl- versus Bildkunst: Georg Forsters und William Hodges’ Darstellung von Natur- und Kultursehnsüchten.....	25
--	----

<i>Tina Deist</i> „Es ist nur allzugewöhnlich, daß eingeschränkte Köpfe den kleinen Ameisenhaufen, in dem sie wühlen, für die einzige Fundgrube der Erkenntniß halten“. Georg Forsters ‚Abrechnung‘ mit der englischen Literatur (1788-1791).....	53
---	----

<i>Marita Gilli</i> Georg Forster als Kunstkritiker .....	69
--	----

<i>Ruth Stummann-Bowert</i> Georg Forster über die Einbildungskraft.....	87
---	----

<i>Ewald Ernst</i> Georg Forster und die Düsseldorfer Galerie .....	107
--	-----

<i>Michael Ewert</i> Georg Forster und die Kunst des Sammelns .....	131
--	-----

<i>Norbert Otto Eke</i> Dem „Haufen genügt die Täuschung“. Georg Forster und das Theater.....	153
---	-----

*Rainer Godel*  
Georg Forster und die Schauspielkunst. Zum Zusammenhang von  
Anthropologie und Ästhetik ..... 177

*Stefan Greif*  
Die Kunst des Episodischen. Literatur und Wissensvermittlung im  
Werk Georg Forsters..... 203

*Helmut Peitsch*  
Georg Forster über britische Schriftstellerinnen in seiner „Geschichte  
der Englischen Litteratur“ ..... 253

#### REZENSION

*Ada Bieber*  
*James Cook und die Entdeckung der Südsee*, hrg. v. d. Kunst- und Ausstel-  
lungshalle der Bundesrepublik Deutschland, dem Historischen Mu-  
seum Bern und dem Kunsthistorischen Museum mit Museum für  
Völkerkunde und Österreichischem Theatermuseum Wien..... 277

NEUE LITERATUR ZU GEORG FORSTER ..... 281

VERZEICHNIS DER MITARBEITER DER GEORG-FORSTER-  
STUDIEN XVI ..... 285

VORANKÜNDIGUNGEN..... 289

## Vorbemerkung

*Stefan Greif*

Georg Forsters Kunstansichten waren und sind in der Forschung umstritten. Steht er der Epoche des Sturm und Drang nahe, weil er in den *Ansichten vom Niederrhein* den noch nicht fertiggestellten Kölner Dom zum Anlass nimmt, um auf die gotische Kunst aufmerksam zu machen? Oder fällt er eher moralisch motivierte Kunsturteile, wenn die Kirchengemälde eines Rubens aus der Perspektive des Revolutionärs als historisch überholt geschildert werden? Verweist sein Betrachtungs- und Beschreibungsverfahren in den *Ansichten* auf ästhetische Prämissen der Klassiker oder Romantiker voraus, oder handelt es sich bei seinen Buchrezensionen und Äußerungen zu zeitgenössischen Theateraufführungen doch eher um dilettantische Geschmacksurteile, die keine klar erkennbare Position im zeitgenössischen Kunstdiskurs erkennen lassen?

Solche Fragen sind in der Vergangenheit kontrovers diskutiert worden. Dazu mag freilich auch die Art der Fragestellung selbst beigetragen haben, denn was die hier eingangs angedeuteten Perspektiven auf Forsters Kunstansichten miteinander verbunden hat, ist einerseits ein gewisses Misstrauen in die ästhetische Eigenständigkeit eines Autors, dessen Verdienste in der Ethnologie und Naturkunde unumstritten sind. Da seine bisweilen locker aneinandergefügten Kunstimpressionen den Schein der Unverbindlichkeit zu erwecken scheinen, haben solche ‚Verunsicherungen‘ andererseits offensichtlich das Bedürfnis geweckt, Forster im Kontext einer sich formierenden Moderne literar- oder kunstästhetisch bewährten Positionen zuzuordnen. Dass sich Forster demgegenüber für eine bewusst subjektive Auseinandersetzung mit den Künsten entscheidet, dass er möglicherweise auch unterschiedliche ästhetiktheoretische Anleihen gegeneinander ausspielt, um damit gezielt zur Infragestellung aufgeklärter Gattungsgrenzen und -normen beizutragen, – diese Überlegungen waren Anlass genug, um im Rahmen der Forster-Tagung 2009 noch einmal nach seinem Verhältnis zu den Künsten zu fragen. Da die zahlreichen Beiträge auch Aspekte der Landschaftswahrnehmung, der



Beschäftigung mit der Ästhetik technischer Objekte sowie die eingehende Beschäftigung mit Forsters Theaterbegriff, seiner Zwecksetzung des Sammelns oder der Wissensvermittlung umspannen, soll der vorliegende sechzehnte Band der Georg-Forster-Studien den Anstoß geben für weitere Untersuchungen zu einem Gegenstand, der sich mit Blick auf Forsters programmatische ‚Zwischenstellung‘ in der Kunstdebatte des späten 18. Jahrhunderts erst abzuzeichnen beginnt.

Für die großzügige finanzielle Unterstützung der Tagung durch die Sparkasse Kassel sei an dieser Stelle nachdrücklich gedankt. Besonderes Lob gilt auch meinen Wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen, Ada Bieber und Kathrin Holzapfel, ohne deren kenntnisreiche und unermüdliche Hilfe weder das Gelingen des Forster-Kolloquiums an der Universität Kassel noch die Endredaktion des vorliegenden Tagungsbandes möglich gewesen wären. Ebenfalls herzlich gedankt sei Nils Lehnert und Anna-Carina Meywirth, die mit großer Sachkenntnis die elektronische Einrichtung der Druckvorlage betreut und das Korrekturlesen der Beiträge übernommen haben.

## Georg Forster und die Gartenkunst

*Jana Kittelmann*

### I Einführung

Über Georg Forsters Verhältnis zu den gartenkünstlerischen und landschaftsgestalterischen Initiativen seiner Zeit ließe sich sicher viel sagen, wenn er diesbezüglich mehr als nur ein paar wenige Notizen hinterlassen hätte. So sind etwa von einem Besuch in Wörlitz<sup>1</sup> – neben dem freimaurerischen Mysteriengarten von Gotha<sup>2</sup> eine der ersten und zugleich prominentesten Gartenanlagen im englischen Stil auf deutschem Boden – drei Briefe Forsters an Spener, an Nicolai und an seinen Vater Johann Reinhold Forster überliefert. Hinweise zu den Arbeiten am Park, die im Jahr 1779 in vollem Gange waren und von denen Forster unweigerlich Notiz genommen haben muss, finden sich hier allerdings keine. Man kann sich nur denken, dass Forster auch den Garten gesehen hat, wenn er am 21. März 1779 aus Dessau an seinen Vater schreibt:

Von da ging ich hierher nach Dessau, und fand hier wieder die guten Leute, die wir in der Percysstreet zuerst gesehen haben. Ich führe bei ihnen ein ziemliches Faulenzerleben, gehe Mittags und Abends zur Tafel, und treibe mich in der Zwischenzeit um, wo mirs gefällt.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. zu Forsters Aufenthalt in Wörlitz Uwe Quilitzsch, „Georg Forster in Wörlitz. Begegnung mit Reform und Kunst“, in: *Der Weltumsegler und seine Freunde. Georg Forster als gesellschaftlicher Schriftsteller der Goethezeit*, hrg. v. Detlef Rasmussen, Tübingen 1988, 13-20.

<sup>2</sup> Vgl. Michael Niedermeier, „Der Herzogliche Englische Garten in Gotha und das Geheimbundwesen“, in: *Freimaurerische Kunst – Kunst der Freimaurerei*, hrg. v. Helmut Reinalter, Innsbruck 2002, 127-151.

<sup>3</sup> An Johann Reinhold Forster, 26.3.1779, in: Georg Forster, *Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (fortan zit. als AA), XIII: *Briefe bis 1783*, bearb. v. Siegfried Scheibe, Berlin 1978, 187.

Mit „gute Leute“ sind das Fürstenpaar Franz und Luise von Anhalt-Dessau gemeint, in deren *Musterländle* Forster vierzehn Tage lang zu Gast war, die er schon aus London kannte und denen er Teile seiner Südsee-Sammlung – Forster spricht von ein „paar Lappen tahaitischem Zeugs“<sup>4</sup> – überlassen hatte. Die Sammlung fand ihr Domizil im Südseepavillon auf dem Eisenhart. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff hatte den Bau kurz vor Forsters Aufenthalt als eine Art erstes ethnologisches Museum im Dessauer Fürstentum errichtet. Zu dieser exklusiven Herberge der Sammlungsstücke äußert sich Forster jedoch ebenso wenig wie zur Neugestaltung des Schochschen Gartens, der den zweiten Wörlitzer Stil einleitete. Wir finden auch keine Hinweise darauf, inwieweit Forster die von Wörlitzern praktizierte Gartengestaltung als repräsentativ nicht nur für ästhetische, sondern auch politische Tendenzen der Zeit empfand. Steht doch gerade Wörlitz für eine Verbindung ästhetisch-erzieherischer Ziele und Ideale mit der Gestaltung von idealen Landschaften, in denen sich – ein in diesem Kontext oft zitierter (Vor-)Satz – das ‚Schöne mit dem Nützlichen‘ verbinden sollte. Das Wörlitzer Vorhaben einer praktisch umgesetzten Aufklärung reizte Forster zweifellos, schlug er doch für den Aufenthalt sogar eine Reise nach Weimar und die Möglichkeit eines Zusammentreffens mit Goethe aus. Dennoch wird man, was die Charakterisierung von preußischen oder anhaltinischen Gartenanlagen betrifft, bei Georg Forster nicht fündig. Erst außerhalb des deutschsprachigen Raumes in den posthum erschienenen Notizen von der Englandreise 1790 eröffnen sich einige wenige exklusive Einblicke in Forsters Auseinandersetzung mit der Garten- und Landschaftstheorie seiner Zeit.

Dass diese raren Bemerkungen gerade in Bezug auf England auftauchen, überrascht jedoch nicht. Das seit 1688 von einer konstitutionellen Monarchie regierte Land gilt als ‚Mutterland der Landschaftsgärten‘, deren geographischer Dichte sich der Reisende gar nicht verschließen konnte. Auch Forster, der weniger euphorisiert als viele seiner Zeitgenossen, aber ganz sicher nicht desinteressiert an landschaftsgestalterischen Diskursen war, nimmt die mit der Entstehung und Autonomisierung eines neuen Landschaftsverständnisses ver-

---

<sup>4</sup> Ebd.

bundene Vormachtstellung Englands zur Kenntnis. Diese gründete auf verschiedenen politischen und topographischen Faktoren. Als einer der wichtigsten Aspekte erwies sich der Umstand, dass englische Landadlige vorwiegend auf ihren Landsitzen lebten. Anders als im absolutistischen Frankreich, wo sich alles auf Versailles konzentrierte, wo die Provinzen verarmten, weil die Anwesenheit des Adels bei Hofe unerlässlich und wesentlicher Bestandteil des absolutistischen Systems war, hielt sich der englische Adel nur während der *Season* in London auf. Die Nähe des Adels zur Landschaft, respektive zur Landwirtschaft, förderte die Abkehr von der Bildwelt des architektonisch-geometrischen Barockgartens hin zu einem idealisierten, asymmetrischen und an den Landschaften eines Claude Lorrain oder Poussin orientierten Gartenstils. In Abweichung von der bis dato vorherrschenden strengen Geometrie der Gärten setzten Gartenkünstler wie William Kent oder Lancelot ‚Capability‘ Brown, die auch für die oppositionellen Whigs tätig waren, auf eine Affinität von Gartengestaltung und Landschaftsmalerei, die dem englischen Landschaftsgartenstil auch die Bezeichnung *pittoresker Stil* eintrug. In Kenntnis antiker Traditionen – etwa die Briefe von Plinius dem Jüngeren, in denen die Gegend um die Villa von Tuscum so wundervoll wie eine „schön gemalte Gegend“<sup>5</sup> beschreibt – prägten Publizisten und Dichter wie Joseph Addison und Alexander Pope den Begriff des *Pittoresken*, der schließlich von William Gilpin – einem Zeitgenossen Forsters – als eine eigene ästhetische Kategorie neben dem Schönen und dem Erhabenen etabliert wurde. Forster, der immer ein großes Interesse an der englischen Literatur zeigte, hat Gilpins *Observations relative chiefly to picturesque beauty* und *Observations on the River Wye* für den *Göttinger Anzeiger* rezensiert<sup>6</sup> und erkannt, dass in den gartenrevolutionären Ideen Gilpins, Popes und Addisons auch eine neue, an der Naturphilosophie John Lockes und Rousseaus orientierte Freiheit des Individuums Ausdruck fand. So heißt es in Popes 1716 verfasstem *Essay on Criticism*: „Die Natur wie die politische Freiheit wird nur eingeschränkt, durch dieselben Gesetze,

<sup>5</sup> Plinius der Jüngere, *Briefe*, übersetzt und eingeleitet v. Helmut Kasten, Berlin 1982, 107.

<sup>6</sup> Georg Forster, „Observations on the River Wye (Rez.)“, in: AA XI: *Rezensionen*, bearb. v. Horst Fiedler, 2. Aufl., Berlin 1992, 200.

die zuerst sie selbst erlassen hat“.<sup>7</sup> Der hier von Pope evozierte Gegensatz zwischen der zurechtgestutzten Natur des absolutistischen Frankreichs und der unberührten Landschaft des politisch freien England wurde fortan zu einem oft verwendeten Topos der zeitgenössischen Gartentheorie. Doch sollte man nicht vergessen, dass auch in kontinentalen Gartenanlagen erste Ansätze einer individualisierenden malerischen Landschaftsgestaltung zu finden sind. Beispielsweise experimentierte auch André Le Notre, den Forster in seinen *Ansichten vom Niederrhein* erwähnt, in Vaux-le-Vicomte bereits mit der Perspektive.<sup>8</sup> Gleichwohl wurde ab 1750 nirgendwo anders so viel ohne Richtschnur und nach der Natur gearbeitet, finden sich nirgends so viele die Gartenkunst und das Landschaftsverständnis einer ganzen Epoche revolutionierende Gartenkünstler wie in England. Zu den berühmtesten unter ihnen zählen William Kent, Lancelot Brown und William Shenstone, von dem noch die Rede sein wird. Mit Recht bezeichnete der ansonsten etwas allzu patriotisch auftretende Schriftsteller und Gartentheoretiker Horace Walpole den englischen Garten denn auch als den modernen, als den die politischen und ästhetischen Ansprüche des Zeitalters Rousseaus symbolisierenden Gartenstil.

## II Forster und die englischen Gärten

Forsters im Jahre 1790 gemeinsam mit Alexander von Humboldt absolvierte Englandreise war also eine Reise in die Moderne, auch und gerade was die Gartenanlagen betrifft. Allerdings spielt deren Beschreibung innerhalb der nachgelassenen, erstmals von Huber 1794 publizierten Notizen nur am Rande eine Rolle. So finden sich nur kurze Bemerkungen zu berühmten Anlagen wie Twickenham, dem Garten Alexander Popes, der sich zwischen 1719 und 1744 auf einem eher kleinen Landstrich an der Themse bei Richmond mit Hilfe des Architekten William Kent einen Garten von 200 m Länge

---

<sup>7</sup> Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, London 1716, 9.

<sup>8</sup> Vgl. Erik Orsenna, *Porträt eines glücklichen Menschen. Der Gärtner von Versailles*, München 2001.

und 90 m Breite anlegte und dessen Ensemble aus Grotte, Aussichtshügel und Villa auf die Antike und die italienische Renaissance rekurrierte.<sup>9</sup> Vor allem wegen der Größe – vielleicht auch weil er Pope nicht sehr schätzte – tut Forster Twickenham, das kurze Zeit vor ihm schon Karl Philipp Moritz bereist und beschrieben hatte,<sup>10</sup> allerdings schnell als „Popes Häuschen“<sup>11</sup> ab. Und auch Anlagen im Landesinneren wie Chatsworth fesseln nur kurz die Aufmerksamkeit Forsters. Der barocke Kern von Chatsworth, das als zeitweiliges Gefängnis der „unglücklichen Marie“<sup>12</sup> (Maria Stuart) fungierte, war ab 1761 von Lancelot Brown – Forster spricht an anderer Stelle von dem „allgemein berühmten Browne“<sup>13</sup> – als Landschaftsgarten umgestaltet worden und gilt noch heute als ein Musterbeispiel für die viel gepriesene englischen Rasenpflege. Denn bereits zu Forsters Zeiten wurde der Rasen in Chatsworth wöchentlich zweimal gemäht (nur in Kriegszeiten begrenzte man die Rasenkosmetik auf einmal die Woche). Diese Mähpraxis fand Forsters Lob allerdings nicht. Im Gegenteil: im Falle des in der kargen und rauen Landschaft von Derbyshire gelegenen Chatsworth bemängelt Forster vielmehr, dass hier „für die Phantasie keine außerordentliche Nahrung“<sup>14</sup> und demnach auch kein Grund für eine weitere Beschreibung der Anlage sei. Diese Bemerkung Forsters deutet bereits auf einen wichtigen Aspekt hin, der generell für dessen Gartenbeschreibungen gilt. Forster sucht und favorisiert auf seinen Reisen ausdrücklich Gärten, die auf die Einbildungskraft, die Empfindungen und Phantasien des Betrachters anregend wirkten. Er fand sie in den benachbarten Gartenanlagen von *The Leasowes* und *Hagley Park*.

---

<sup>9</sup> Vgl. zu Popes Garten Valentin Hammerschmidt, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1990, 32ff.

<sup>10</sup> Vgl. Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782*, Berlin 1783.

<sup>11</sup> Georg Forster, „Rundreise von Mainz aus 1790“, in: AA XII: *Tagebücher*, bearb. v. Brigitte Leuschner, 2. Aufl., Berlin 1993, 315.

<sup>12</sup> Ebd., 347.

<sup>13</sup> AA IX: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1958, 225.

<sup>14</sup> AA XII, 347.

### III Dichtergarten und Gartendichter: *The Leasowes*

*The Leasowes*, den einstigen und heute nicht mehr erhaltenen bei Birmingham gelegenen Landsitz William Shenstones,<sup>15</sup> besuchte Forster vermutlich am 9. oder 10. Juni 1790. Zu diesem Zeitpunkt war der Schöpfer des Gartens bereits zwanzig Jahre tot, aber immer noch eine Berühmtheit. Diese schon zu seinen Lebzeiten einsetzende Popularität verdankte Shenstone vor allem seinem Garten, in dem er so prominente Zeitgenossen wie Thomas Jefferson empfangen hatte und der noch lange nach seinem Tod die Gemüter von so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Edmund Burke und Samuel Johnson, Georg Forster und Alexander von Humboldt bewegte. Obgleich sich Shenstone eigentlich als Dichter verstand und dessen an die Hirten- und Pastoralichtung anknüpfenden Oden von Robert Burns sehr geschätzt wurden, ist er der Nachwelt vor allem als dilettierender Landschaftsgärtner, als Schöpfer der *Leasowes* und Verfasser der *Unconnected Thoughts on Gardening* erhalten geblieben. Hatte Shenstone doch in diesem 1759 verfassten und 1764 veröffentlichten Werk, in das auch eine Beschreibung von *The Leasowes* integriert ist, eine neue Form des Landschaftsgartens, die sogenannte *Ferme Ornée* bzw. *Ornamented Farm* begründet. Diese Form des Gartens, in der sich eine ästhetische Gestaltung der Landschaft mit deren landwirtschaftlicher Nutzung verbinden sollte, fand schnell Anhänger und Nachahmer, von denen Maria Antoinettes im Park von Trianon gelegenes Dörfchen Hameau als der populärste gelten kann. Der mit den *Leasowes* assoziierte Anspruch von landwirtschaftlichem Nutzen und ästhetischem Genuss personalisiert sich darüber hinaus auch in Shenstone selbst, der in Personalunion Schafzüchter und Dichter war, allerdings ohne finanziellen Erfolg. Mit seinem Gartenkonzept, das zugleich auch ein Lebenskonzept war, bezog sich Shenstone auf antike Vorbilder. Ausgehend von der Verbindung aus Ästhetik und Nutzen, die in den *Leasowes* propagiert wird, offenbart sich der

---

<sup>15</sup> Vgl. zu Shenstone grundlegend die online veröffentlichte Dissertation von Simone Schulz, *Gartenkunst, Landwirtschaft und Dichtung bei William Shenstone und seine Ferme Ornée „The Leasowes“ im Spiegel seines literarischen Zirkels*, Freie Universität Berlin, URL-Adresse: <http://www.diss.fu-berlin.de/2005/115> (Letzter Abruf 17.05.2011).

Garten Shenstones dem Besucher als ein aus der antiken Literatur geborener Garten, den auch Forster als „Dichterland“<sup>16</sup> erkennen und beschreiben wird. Shenstone leitete sein Prinzip der *Ferme Ornée* aus der *Georgica* Vergils ab, jenem zu Zeit Octavians tätigen Dichter, der nicht nur Dante und Goethe – der zitiert in der *Italienischen Reise* aus der *Georgica* –, sondern gleichsam Pope und Addison faszinierte. Und auch Shenstone war ein glühender Verehrer von Vergil, den er im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen, die meist zur Übersetzung von Dryden – in Deutschland zu der von Johann Georg Voss – griffen, im Original las. Im Lobgesang auf das bäuerliche Leben, der das Konzept der vier Bücher der *Georgica* dominiert, fand Shenstone die literarische Legitimation für seine Gartenanlage: Die von Vergil propagierte Erneuerung des Bauerntums nach den Bürgerkriegen, in denen der Dichter selbst ein Landgut verloren hatte, entspricht jener für die empfindsame Epoche charakteristischen Glorifizierung des ländlichen Lebens, wie wir sie nicht nur in der Literatur, sondern eben auch in den Gärten der Zeit finden. Bei aller Vergil-Euphorie des 18. Jahrhunderts wurde das an dessen Dichtung angelehnte Konzept der Gartengestaltung allerdings nirgends so konsequent umgesetzt wie in den *Leasowes*. Shenstone gliederte seine im Vergleich mit anderen Gärten verhältnismäßig kleine Anlage in – das erkennt auch Forster – drei große Themenbereiche, die unmittelbar an die Hauptwerke Vergils anknüpfen. Demnach traf der Besucher auf eine arkadische Hirtenwelt (repräsentiert in der *Georgica*), eine blühende Landschaft (*Bucolika*) und schließlich auf das Elysium (entspricht den *Gefilden der Seligen* im letzten großen Werk Vergils, in der *Aeneis*). Innerhalb dieser drei großen landschaftlichen Bereiche schaffte Shenstone mit dem von ihm erstmals gartentheoretisch fixierten Prinzip des *picturesque gardening* eine ästhetische Mannigfaltigkeit und Vielfalt von Stimmungen und Assoziationen. Mit den Sichtachsen nicht entsprechenden Wegführungen, mit Überraschungseffekten, schnellen Abfolgen landschaftlicher Gegensätze, mit Urnen, Statuen (darunter ein Flöte spielender Faun), mit Inschriften auf Bänken und in Bäumen, die auch Forsters Interesse weckten, mit gotischen und vegetativen Kleinarchitekturen wurde hier die Einbildungskraft und

---

<sup>16</sup> AA XII, 328.



Phantasie des Betrachters mobilisiert, der diesen ungeheuren Reichtum an emotionalen Reflexionen und historischen Assoziationen je nach dem eigenen intellektuellen Vermögen entschlüsseln sollte und konnte. Bei aller Vielfalt offenbaren sich *The Leasowes* jedoch als einheitliches Ganzes, als geschlossenes, in einen Rundweg gebanntes Kunstwerk. Ein Rundweg, den auch Forster ging und von dessen Stationen wir uns jetzt die wichtigsten anschauen wollen.

Den Anfang des klassischen Rundgangs bildete ein Tor, das so genannte Priory Gate. Durch dieses Tor muss auch Georg Forster gegangen sein. Allerdings erwähnt er den im gotischen Stil gestalteten Eingang nicht, sondern schreibt:

Hoch in den Ulmenwipfeln sauste der Wind, rau und kühl streifte er an uns vorüber, und die grauen Wolken von Schattirungen jagten sich, stürzten sich schnell übereinander her, ließen Sonnenblicke durchfallen, und das Blau des Himmels zeigte sich von Zeit zu Zeit durch zerrissene Öffnungen des Gewölkes. Da umfing uns ein dunkler Schattengang von allerlei Laubwerk.<sup>17</sup>

Bereits die ersten Sätze von Forsters Darstellung verweisen auf die Besonderheit des Textes. Offenbart sich dieser doch nicht als eine Gartenbeschreibung im klassischen Sinne, wie sie etwa die im deutschsprachigen Raum große Popularität genießenden *Briefe über die Schönheiten von Hagby, Emvil und den Leasowes* (1779) von Joseph Heely lieferten. Forsters Begegnung mit dem Werk Shenstones kulminiert nicht in einem Zustands-, sondern einem betont subjektiven Erfahrungsbericht, der die emotionale Empfindung des Gartens über dessen Darstellung mittels gartentheoretischer Terminologien stellt, die sich nur versteckt finden. Der Gartenbesuch setzt demnach ein mit einer meteorologisch brisanten und atmosphärisch angereicherten Szenerie. Mit dem rauen, kühlen und sausenden Wind, den düsteren Wolken, dem Wechselspiel von Sonne und Schatten folgt Forster einer spezifischen emotionalen Codierung des Raumes, die den melancholischen Charakter des Gartens und seines Schöpfers von Anfang an als verbindliches Wahrnehmungsmodell etabliert. Leider existieren keine Hinweise darauf, ob Forster Schriften von Oliver

---

<sup>17</sup> AA XII, 327.

Goldsmith oder Thomas Whately kannte, die die *Leasowes* als persönlichsten unter den englischen Landschaftsgärten gepriesen bzw. als melancholische Gartenanlage und damit als Abbild ihres Schöpfers beschrieben haben. Unabhängig davon, ob Forster jene Texte kannte oder nicht, zeugt seine Beschreibung von seinem Gespür, sofort den Charakter des Gartens und das ästhetische Anliegen bzw. Programm Shenstones zu erfassen und in den Text zu übertragen. Im Gegensatz zu den stets die Distanz wahren Gartenanalytikern wie Heely lässt sich Forster von Beginn an auf seine Empfindungen ein, gibt sich ihnen hin und folgt damit nicht nur Shenstones Anliegen, sondern auch der Argumentation des ansonsten politisch skeptisch beurteilten Edmund Burke, der als einer der ersten die Leidenschaft und die Empfindung zur möglichen Form der Erkenntnis erhob.<sup>18</sup> Anknüpfend an Burke, gegen den Forster mit seinem Vorwort zu Thomas Paines *Menschenrechten* an anderer Stelle heftig opponierte,<sup>19</sup> erfolgt eine Charakterisierung des Gartens vornehmlich über die Sinne und Empfindungen des Betrachters, der unentwegt sieht, hört und riecht. In einem Zusammenspiel olfaktorischer, auditiver und visueller Reize eröffnet Forster dem Leser die ganze Exklusivität der Anlage. Gemeinsam mit ihm erblicken wir die „unbeschreibliche Mannigfaltigkeit“ des Gartens, lauschen dem „Rieseln des Waldbachs“, spüren den kalten Stein der „modernen Bank“, auf der wir mit Forster ausruhen, und riechen den Modergeruch der „moosigen Felsen“, die diesen Rastplatz umgeben.<sup>20</sup> Forster eröffnet in seiner Gartenbeschreibung ganze Panoramen der Sinne, wie sie erst wieder Heine in seinen *Reisebildern* heraufbeschwören wird. Mehr noch, Forster erklärt in seinen Gartenbeschreibungen den Sensualismus zum Wahrnehmungssparadigma, ja er erhebt ihn zur dominanten Erzähl- und Erkenntnisform und befreit so die sinnliche Wahrnehmung von ihrer passiven Rolle, die sie in der Philosophie Kants spielte, der bei-

---

<sup>18</sup> Vgl. Edmund Burke, *Vom Erhabenen und Schönen*, hrsg. v. Werner Strube, Hamburg 1989, 91ff.

<sup>19</sup> Georg Forster, „Vorrede zu deutschen Übersetzung [von Thomas Paine: Die Rechte des Menschen]“, in: AA VIII: *Kleine Schriften zu Philosophie und Zeitgeschichte*, bearb. v. Siegfried Scheibe, 2. Aufl., Berlin 1991, 220-227, hier: 221.

<sup>20</sup> AA XII, 329.

spielsweise den Geruchsinn als entbehrlich betrachtet hatte.<sup>21</sup> Bei Forster dagegen offenbart sich die Vergegenwärtigung des Gartens als eine alle Sinne umfassende ästhetische Erfahrung.

Daneben geben sich Einflüsse von gartentheoretischen Positionen der Zeit zu erkennen. Christian Cay Lorenz Hirschfeld etwa fordert in seiner berühmten mehrbändigen Gartentheorie: „Der Garten soll vermittelt der Kräfte seiner Gegenstände recht fühlbare Eindrücke auf die Sinne und die Einbildungskraft machen, und dadurch eine Reihe lebhafter angenehmer Empfindungen erregen.“<sup>22</sup>

Jene hier von Hirschfeld bemühten und mit dem wechselhaften Wetter korrespondierenden Eindrücke beschreibt auch Forster auf seinem weiteren Weg am „lieblichen See“ entlang, der ihn schließlich zur von Shenstone künstlich angelegten Kaskade führt, die sich „tausendfach hinunterstürzt“.<sup>23</sup> Sich nur kurz diesem Wunderwerk der zeitgenössischen Wasserkunst überlassend, kommt Forster bald zu einem Sitz mit einer lateinischen Inschrift und einer Urne, auf der „Genio Loci“ zu lesen ist. Forsters Beschreibung derselben gewinnt an Bedeutung, wenn man sich die damals heftig entbrannte Debatte um Urnen in Gärten ins Gedächtnis ruft. So kritisierte John Parnell 1770 Shenstones Vorliebe für Urnen mit den Worten: „Was kann irgend ein westindischer Sklavenhändler mit Urnen und Inschriften anfangen“.<sup>24</sup> Und auch in Deutschland diskutierten Gleim und der Forster-Freund Jacobi die Verwendung von Urnen und Statuen in Gärten. Forster, von dem keine direkten Kommentare zu diesem kontrovers diskutierten Thema überliefert sind, scheint sich in die Debatte einschalten zu wollen, wenn er mehrfach die berechtigte Aufstellung von Urnen an deren richtige Platzierung knüpft. Wichtiger noch als die Frage der Platzwahl ist jedoch, dass Forster, was die Inschriften der Urnen und Tafeln betrifft, Shenstone sehr ernst

---

<sup>21</sup> Vgl. Madalina Diaconu, *Tasten-Riechen-Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg 1995, 36.

<sup>22</sup> Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Leipzig 1779-1786. Reprint der Ausgabe in 2 Bde., Hildesheim, Zürich, New York 1996, Bd. 1, 155.

<sup>23</sup> AA XII, 329.

<sup>24</sup> John Parnell, *Journal of a tour thro' England and Wales, Anno 1769*, London 1770, 14.

nimmt. Dieser hatte ausdrücklich keine Übersetzungen der lateinischen Inschriften geliefert und damit vorbildhaft für Forster gewirkt, der ebenfalls auf deren deutsche Wiedergabe verzichtet und so der an Vergil angelehnten Programmatik des Gartens folgt. Wie Shenstone von den Besuchern des Gartens, so verlangt Forster den Lesern damit einiges ab. Die Verschlüsselung und Codierung als Prinzip von Shenstones Garten avanciert bei Forster zum literarischen Prinzip. Ausdrücklich bezeichnet er die *Leasowes* als „Zaubergebiet“,<sup>25</sup> dessen Entzauberung erst über die Erfahrung der mannigfaltigen Landschaft in Korrespondenz mit den lateinischen Inschriften erfolgen kann. Allerdings lässt Forster wesentliche Zaubermotive aus: Der Zauber des Gartens ist nicht zuletzt an Shenstones Anspielungen auf Shakespeares *Sommernachtstraum* geknüpft, der im 18. Jahrhundert eine erste Renaissance erlebt, den Forster aber nicht erwähnt. Und wenn Shenstone wünschte, dass die Gegend um das „root-house“ – Forster spricht von „Mooshäuschen“ – von Elfen und Feen bevölkert werden sollte, so wird dieses Anliegen von Forster weder aufgegriffen noch kommentiert. Er folgt vielmehr der klassischen, an Vergil orientierten Gestaltung der Landschaft, die nicht von Oberon und Titania, sondern von Pan und seinen Nymphen bewohnt wird. Und tatsächlich finden sich im Garten des Pantheisten Shenstone unzählige in Inschriften und Statuen symbolisierte Reminiszenzen an den Schutzgott der Hirten und Schäfer. Dessen Nähe sucht auch Forster, der die bukolische Landschaft verlässt und sich der der *Georgica* nähert. Hier herrscht Pan, der große Gott der Natur, in dessen Tempel Forster vor einem Regenguss Unterschlupf findet:

Hilf Himmel, welch ein Guß! Dieser dicht belaubte Gang schützt uns nicht mehr!  
Dort seh ich ein Sacellum. Wir wollen die Laren um Erlaubnis bitten, an ihrem Herde zu stehen.  
Es ist Pans Tempel<sup>26</sup>

An dieser Stelle muss auf eine kleine, aber wichtige philologische Unkorrektheit hingewiesen werden. Laut Hubers erster Ausgabe der

---

<sup>25</sup> AA XII, 329.

<sup>26</sup> Ebd.

nachgelassenen Notizen soll Forster den Weg zum Tempel des Pan als „Lion’s walk“<sup>27</sup> bezeichnet habe. Richtig aber ist „Lover’s Walk“. Ausdrücklich ist der Pfad als ein Weg des liebenden Schäfers angelegt, der seinem Gott Pan huldigen will. Hier eröffnet sich eine zusätzliche erotische Komponente, auf die man in Shenstones Garten – wie in vielen anderen Landschaftsgärten der Zeit auch – trifft.<sup>28</sup> Shenstone selbst hatte seinen Garten als seine Geliebte bezeichnet, eine Auffassung die Forster aufgreift, wenn er die *Leasowes* als eine „Schöne“ in „reizendem Negligé“<sup>29</sup> beschreibt. Die garteninternen erotischen Anspielungen blieben Forster also nicht verborgen und es ist äußerst unwahrscheinlich, dass er „Lion’s Walk“ geschrieben hat, zumal auch keine weiteren Hinweise auf eine Löwen-Ikonographie des Gartens in Forsters Text existieren. Allem Anschein nach handelt es sich hierbei um einen Transkriptionsfehler, der sich schon in der 1794 von Huber besorgten Ausgabe der *Ansichten* findet und der von den Editoren späterer Generationen ohne Prüfung übernommen worden ist.

Doch folgen wir Forster. Dessen Anbetung des Pan wird erhört. Er gelangt nun ins Elysium, ins *Gefilde der Seligen*, wie es im 6. Buch der *Aeneis* beschrieben ist und dem Shenstone in seinem *Hain des Vergil* ein gartenkünstlerisches Denkmal gesetzt hat. Bei der Beschreibung des ursprünglich von hohen schattigen Bäumen umgebenen Hains gelingt Forster nun etwas, was keinem Besucher nach oder vor ihm gelungen ist. Hatte Shenstone die poetische Welt Vergils in die reale Landschaft übertragen, so erfährt sie bei Forster jetzt eine Rückübertragung ins Poetische, wenn er schreibt:

Wir steigen herab an der Gränze, längs Wiesen und Schatten, die sich weiter hinter den Wohnhäusern hinziehen. Plötzlich ein Wald! Ein Pfad windet sich schnell hinab in die jähe Tiefe; unten rauscht kühner und mächtiger der klare Waldstrom des Ortes; ein schäumender Sturz über

---

<sup>27</sup> Georg Forster, *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790*, hrg. v. Ludwig Ferdinand Huber, Leipzig 1794, 94.

<sup>28</sup> Vgl. Michael Niedermeier, *Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten*, Leipzig 1995.

<sup>29</sup> AA XII, 331.

die dickbemooste Felsenbank aus einer heiligen Grotte mit Epheu bekleidet; und immer wieder stürzt die Welle mit neuer Jugendkraft die Bahn der Zeit sich hinab. Wer ist der Schutzgeist dieser Schatten? Wem spielt die Najade? Wen verkündet diese feierliche Stille des Waldes? Ha! Ein Obelisk!<sup>30</sup>

Dieser sowohl den Besucher Forster als auch seine Leser überraschende Obelisk ist Vergil gewidmet, in dessen Hain sich Forster nun befindet. Wie Dante steigt Forster mit Vergil in das Schattenreich des Gartens hinab. Hier trifft er jedoch nicht auf Achill und Dido, sondern auf Robert Dodsley und James Thomson, von Shenstone verehrte Dichter der Zeit, denen hier Inschriften an Bäumen gewidmet sind. Obwohl Forster den Hain kein einziges Mal als „Vergils Hain“ bezeichnet, gibt sich die Szenerie über die Beschreibung – und ausschließlich über diese – direkt als von Vergils Geist und dichterischem Ton durchdrungene Landschaft zu erkennen. Forster eröffnet uns Überraschungsmomente, Effekte und Assoziationen, die Shenstones Absicht eines Dichtergartens, eines aus der Literatur geborenen Gartens, exakt wiedergeben, ja die den Garten selbst zur Literatur erheben. Denn in Metrik, Rhythmus und Programmatik ist Forsters Darstellung des Hains als Heldengedicht konzipiert, das nichts anderes als den Garten besingt. Forster entschlüsselt also nicht nur die Verwandtschaft des Landschaftsgartens mit einer dichterischen Schöpfung, sondern er wird im Sinne von Wordsworth selbst zu einem Gartendichter.<sup>31</sup>

Forsters poetische Beschreibung der *Leasowes* spiegelt dabei die Verehrung für Shenstone, vor allem aber auch eigene ethische, politische und ästhetische Positionen wider. In mehrfacher Hinsicht findet Shenstone das Lob des ansonsten sehr kritischen Gartenbesuchers Forster. Im Gegensatz zu Pope oder Lancelot Browne stellt Shenstone für Forster das Idealbild jenes englischen Pächters dar, den er schon in seinem Buch *Cook, der Entdecker* als sozialen Prototypen exponiert hatte und dessen Aufgeklärtheit im Falle Shenstones sogar

---

<sup>30</sup> Ebd., 329.

<sup>31</sup> Vgl. zu Wordsworths Gartendichtkunst Raimund Borgmeier, *The dying shepherd. Die Tradition der englischen Ekloge von Pope bis Wordsworth*, Tübingen 1976.

so weit geht, dass er mit seiner Dienerschaft zuweilen gemeinsam ein kleines Häuschen bewohnt, wie Forster – etwas idealisierend – zu berichten weiß. Die von Forster erfahrene landschaftliche Mannigfaltigkeit steht demnach nicht nur für eine Verwischung der ästhetischen, sondern auch der gesellschaftlichen Grenzen. Daneben findet Forster bei Shenstone, der wie die Gartentheoretiker Hirschfeld und Sulzer die Empfindung als einzigen Weg zur vollen ästhetischen Erfahrung begreift, Elemente seiner eigenen Kunstmaxime verwirklicht. So schreibt Forster in *Die Kunst und das Zeitalter*:

Schön ist der Lenz des Lebens, wenn die Empfindung uns beglückt. Uns selbst vergessend im Anschauen des gefühlerweckenden Gegenstands, fassen wir seine ganze Fülle und werden eins mit ihm.<sup>32</sup>

Und in *Über Proselytenmacherei* (1789) ist zu lesen: „Es gibt nur zwei Wege, wie man auf die Überzeugung eines Menschen wirken kann: durch den Kopf und durch das Herz.“<sup>33</sup>

Im Bild- und Zitatprogramm der *Leasowes* sind diese zwei Wege vereint. Empfindung, Phantasie und Verstand finden sich zu einem vollkommenen, abgeschlossenen Ganzen zusammen und korrespondieren – so Forsters Auffassung – des Schönen: „Mit dem Schönen verbrüderet sind die Begriffe des Ganzen, Harmonischen, Vollkommenen.“<sup>34</sup> Allein mit Inschriften und Landschaftspartien, also mit den sparsamsten Mitteln, hatte Shenstone eine idealisierte, eine sanft gezähmte Natur geschaffen, die sich dem Betrachter grenzüberschreitend mit Hilfe von dessen eigenen Empfindungen und intellektuellem Wissen als vollkommenes Kunstwerk erschließt. Zudem tangiert Shenstones Einstellung, dass nicht stark in die Natur eingegriffen, sondern vielmehr deren Eigenart und Schönheit mit Hilfe der Kunst herausgearbeitet werden soll, die Ansichten Forsters, der einen ähnlichen Standpunkt schon bei seiner Beschreibung von Tahiti ver-

---

<sup>32</sup> Georg Forster, „Die Kunst und das Zeitalter“, in: AA VII, *Kleine Schriften zur Kunst und Literatur. Sakontala*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1990, 14.

<sup>33</sup> Georg Forster, „Ueber Proselytenmacherei“, in: AA VIII, 194-200, hier: 200.

<sup>34</sup> AA VII, 17.

trat. Darüber hinaus ist Shenstones Anlage erfüllt vom Geist einer sowohl vernunft- als auch gefühlsgeliteten Aufklärung. Ein Geist, der von einigen seiner Zeitgenossen mit Argwohn betrachtet wurde und der nicht zuletzt zu Vandalismus in Shenstones Garten führte. So berichtet Heely von einem Prediger, der zu Gast bei Shenstone war und der nachts die Faun-Statue vom Sockel stieß und die Wassersperren öffnete.<sup>35</sup> Forster dagegen bemerkt und würdigt die moralisierenden Absichten Shenstones, der mit seiner Anlage Shaftesbury folgte, der in der Versenkung in die Natur gleichsam eine Methode zur ethischen Verbesserung und Vervollkommnung des Menschen erkannt hatte. Gerade die Vervollkommnung ist es, die Forster – und damit gibt er sich nicht zuletzt als ein Kind der Kunst- und Gartentheorie seiner Zeit zu erkennen – in den englischen Gärten sucht und nur in den *Leasowes* findet:

Die Leasowes fand ich in einem reizenden Negligé, wie eine Schöne, die ihrer natürlichen Grazie mit kaum merkbarer Kunst Einheit zu geben, und Blick und Gedanken auf sie beständig zurückzuführen weiß.<sup>36</sup>

Solche Äußerungen Forsters erinnern an die Positionen von Gartentheoretikern wie Hirschfeld oder Sulzer, der in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* die Landschaft gleichsam als „ein Ganzes, in dem tausend verschiedene, unendlich durcheinander gemischt Formen sich zu einer unbeschreiblichen Mannigfaltigkeit vereinendes“<sup>37</sup> Gesamtkunstwerk charakterisiert.

### III Ein Rosenkreuzer im Freimaurergarten? – *Hagley Park*

Die eben zitierten Zeilen Forsters gehören bereits der zweiten umfassenderen Darstellung eines englischen Gartens an. Von den *Leasowes* reiste Forster direkt weiter ins benachbarte und wohlhabendere

---

<sup>35</sup> Joseph Heely, *Briefe über die Schönheiten von Hagley, Envil und den Leasowes*, Leipzig 1779, 166.

<sup>36</sup> AA XII, 331.

<sup>37</sup> Johann Georg Sulzer, „Landschaft“, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1793, 653.



Hagley. Dessen Schöpfer war Lord George Lyttleton, der wie viele andere landschaftsgestalterisch tätige Adlige zunächst in Opposition zum englischen Hof stand, ab den 1730er Jahren allerdings als Sekretär des Kronprinzen Frederick tätig war. Frederick, der aufgrund dynastischer Verbindungen den Garten von Gotha mitgestaltete und dem auch in Hagley eine Säule gewidmet ist, gehörte wie seine drei Söhne der Londoner Freimaurerloge an. Demnach liegt die Vermutung nahe, dass auch Lord Lyttleton Freimaurer war. Diese Annahme unterstützt nicht nur dessen persönliche Nähe zum Kronprinzen, sondern auch die ikonographisch-assoziative Freimaurerprogrammatische von Hagley selbst. Gerade der frühe Landschaftsgarten in England, zu dem neben Stowe auch Hagley zählt, präsentierte sich häufig als eklektizistische Tempellandschaft und weist – wie Adrian von Buttlar erstmals vermerkte<sup>38</sup> – freimaurerische Reminiszenzen auf.<sup>39</sup> Auch die auf eine moralische Architektur zielenden Vorstellungen der 1717 gegründeten Freimaurerloge in London geben eine enge Affinität zur Entstehung des Landschaftsgartens zu erkennen. Das zeigt vor allem Colen Campbells 1715-1725 erschienenes Werk *Vitruvius Britannicus* und die 1741 auch ins Deutsche übertragene *Konstitution*, eine Art Chronik der Freimaurerei von Adam bis hin zu Baumeistern wie Inigo Jones und Christopher Wren, der ja selbst Großmeister der Londoner Loge war. Beide Werke stießen auch im deutschsprachigen Raum auf großes Interesse. 1782 erschien hier ein Briefroman von Siegfried August von Goue – ein freimaurerischer Geist, den man aus Goethes *Dichtung und Wahrheit* kennt – mit dem Titel *Über das Ganze der Maurerei, aus den Briefen der Herren von Fürstenstein und Stralenberg*. In dem heißt es: „Bruder wäre ich reich genug, um nicht dienen zu dürfen, so würd’ ich mir ein Landgut kaufen und daraus einen Freimaurersitz machen.“<sup>40</sup> Was bei Goue jedoch fiktiv blieb, wurde in Hagley tatsächlich umgesetzt. Wenngleich hier wie in anderen Gärten auch lediglich eine versteckte, verschlüsselte und zu

---

<sup>38</sup> Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten*, Köln 1989.

<sup>39</sup> Vgl. Helmut Reinhardt, „Der Einfluß der Freimaurer auf die Anlage und Gestaltung der Gärten“, in: *ICOMOS-Nationalkomitee Gartenkunst und Denkmalpflege*, Hannover 1988, 109–118.

<sup>40</sup> August von Goue, *Über das Ganze der Maurerei, aus den Briefen der Herren von Fürstenstein und Stralenberg*, Leipzig 1788, 14.

keinem Zeitpunkt offensive Freimaurer-Symbolik vorherrscht, so finden sich doch zahlreiche dahingehende Hinweise und Assoziationen. Neben mehreren Akazien, die auf Hiram, den Baumeister des salomonischen Tempels, dessen Grab mit Akazien markiert worden war, anspielen, deuten in Hagley vor allem die Gartenarchitekturen auf den für die freimaurerische Architekturallégorie prototypischen Einbezug von biblischen, antiken und mittelalterlichen Bauten hin.<sup>41</sup> So hatte der Architekt James Stuart in Hagley den ersten Tempel rein dorischer Ordnung in einem Landschaftsgarten errichtet. Gemäß der freimaurerischen Säulenordnung symbolisiert die dorische Ordnung Salomo selbst, während die ionische für den König von Tyrus, der Salomo das Holz für seinen Tempel lieferte, und die korinthische für Hiram Abif, den Baumeister des Tempels steht.<sup>42</sup> Forster jedoch, dem diese Hinweise auf eine freimaurerische Symbolik des Gartens sicher nicht verborgen blieben, erwähnt das als *Tempel des Theseus* errichtete Bauwerk mit keinem Wort. Übersehen haben kann er es allerdings nicht, schließlich steht diese Kopie des unter Perikles in Athen erbauten Bauwerks doch in unmittelbarer Nachbarschaft des Obeliskens, den Forster als „prächtig“<sup>43</sup> charakterisiert. Hier trifft der Leser auf eine rätselhafte Leerstelle in Forsters Beschreibung des Gartens, die andere Architekturen, wie etwa eine Pope gewidmete Urne mit Inschriften aus Miltons *Il Penseroso* oder den gotischen Turm von Hagley, ausführlich bespricht. Eine mögliche Erklärung für die fehlende Darstellung des prominentesten Bauwerks von Hagley könnte in Forsters Biographie liegen. Bekanntlich kehrte sich der einstige Kasseler Geheimbündler voll „Ekel und Abscheu“<sup>44</sup> 1783 entschieden von den Rosenkreuzern ab.<sup>45</sup> Dieser Gesinnungswandel scheint sich auch in Forsters Begegnung mit der freimaurerischen

---

<sup>41</sup> Vgl. Cornelia Limpricht, *Platzanlage und Landschaftsgarten als „begehbare Utopien“: Ein Beitrag zur Templum-Salominis-Rezeption im 16. und 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1994.

<sup>42</sup> Ebd., 15ff.

<sup>43</sup> AA XII, 332.

<sup>44</sup> An Sömmering, 28.12.1786, in: AA XVI: *Briefe 1790-1791*, bearb. v. Brigitte Leuschner und Siegfried Scheibe, Berlin 1980, 612.

<sup>45</sup> Vgl. Gerhard Steiner, *Freimaurer und Rosenkreuzer. Georg Forsters Weg durch Geheimbünde*, Berlin 1987, 155ff.

Ikonographie von Hagley Park niederzuschlagen, wenn sich Forster durch die fehlende Erwähnung des Tempels und verwandter gartenkünstlerischer Ausdrucksformen dem Geheimbundwesen verweigert. Demnach kann (und will) Forster weder ein Verhältnis zu den in Hagley gehäuft auftretenden Gartenmotiven, die den Tod berühren, noch zur im Vergleich mit den *Leasowes* plakativen Schönheit und esoterisch angehauchten Dramaturgie der Anlage aufbauen. Im Gegenteil, die schlichte Einheit der *Leasowes* zieht er dem architektonischen Prunk und der freimaurerischen Programmatik von Hagley vor. Anders als die schöne Muse der *Leasowes* vergleicht er Hagley mit einer „wohlgewachsenen Dame vom Lande“, die in all ihrer „Herrlichkeit“ dasitzt und vor sich hin keucht.<sup>46</sup> Forster empfindet die ganze Anlage als konstruiert und darüber hinaus noch schlecht inszeniert. Nicht nur die Urnen, sondern auch eine Miltons *Penseroso* thematisierende Grotte sind Forsters Meinung nach an der falschen Stelle platziert:

Die Grotte des Eremiten, mit der schönen Stelle aus Miltons *Penseroso*, sollte in tiefes heiliges Dunkel vergraben seyn, um die Schwermuth zu bezeichnen, die der herrschende Gedanke ist. Stattdessen steht sie an einem Orte, wo man aus dem Park ins freie Feld geht.<sup>47</sup>

Und auch am benachbarten Friedhof, ein Motiv, das häufig in landschaftsgärtnerische Ensembles der Zeit integriert ist, kritisiert Forster: „Die Idee ist nicht eingeleitet, nicht vorbereitet.“<sup>48</sup> Grundsätzlich ist bei Forster zwar die Bereitschaft erkennbar, sich nicht nur vom Schönen und Harmonischen, sondern gerade auch vom antipodischen Erhabenen wie einem Kirchhof ergreifen zu lassen. In Hagley jedoch ist für ihn das notwendige anthropologische Gleichgewicht zwischen Vernunft und Gefühl gestört. Forster bemängelt die fehlende Einheit sowie die Künstlichkeit und Isolierung der einzelnen Partien des Gartens, der weit hinter der geschlossenen Mannigfaltigkeit von den *Leasowes* zurückbleibt:

---

<sup>46</sup> AA XII, 331.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Ebd., 332.

Ebenso läßt sich von jedem Gärtner lernen, daß zu einem schönen englischen Park Bäume und blühendes Gebüsch, rieselnde Waldbäche, schlängelnde Pfade, Tempelchen Moossitze, Inschriften, und so Gott will, auch Ruinen gehören. [...] Allein, daß dies Alles auch ein Ganzes bilden sollte, daran wird selten gedacht. [...] Was ich hier sage, soll dem guten Lord Lyttelton zu keinem Vorwurfe gereichen. Friede sey mit seiner Asche. Aber jetzt können wir wohl sagen, was uns besser gefällt, so wie er es sich herausnehmen konnte, seinen Freund Alexander Pope den elegantsten, lieblichsten Dichter, den angenehmsten Lehrer der Weisheit und wer weiß was alles zu nennen.<sup>49</sup>

Forster urteilt kritisch und gibt ausdrücklich der unaufdringlichen, aber nicht weniger durchdachten, sprich der hermeneutischen Regulierung eines landschaftlichen Ideals den Vorzug, wie es Shenstone in den Leasowes propagiert. Die Unterschiede der beiden Gartenanlagen fallen Forster sofort auf und er hält sie in einem spontanen Vergleich fest, der nicht zuletzt Hinweise auf die Genieästhetik des Autors liefert:

Noch ein anderer Vergleich – denn eine Idee gibt die nächste – läßt sich aus der Dichtkunst hernehmen, weil hier doch von Dichtern die Rede ist. Hagley ähnelt einer modernen Pindarische Ode mit ihrer gemessenen Zahl von Strophen, Antistrophen und Epoden, die weiter nichts als diese Abtheilungen und der hochtrabende Gang ihrer Verse zu einem Gedichte machen; die Leasowes sind die schönste ungekünstelte Ergießung des Dichtergenies in einem glücklichen Augenblick. Jeder Schulmeister in einer Lateinischen Schule weiß ein Recept, nach welchem man Oden verfertigen kann; und in der That sind die Ingredienzen, bis auf das Eine, das Genie des Dichters, überall zu haben.<sup>50</sup>

Wie in seinen Kunstbetrachtungen, etwa im Brief *Über die Humanität des Künstlers*,<sup>51</sup> plädiert Forster auch im Falle der Gestaltungen von Gärten gegen eine Nachahmungs- und für eine Genieästhetik. Zudem

---

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Ebd., 331.

<sup>51</sup> Vgl. Ludwig Uhlig, „Die Humanität des Künstlers. Georg Forsters Genieästhetik im zeitgenössischen Kontext“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 118, 4 (1999), 481-499.

bringt Forster im Antagonismus vom schöpfenden Genie und gärtnerndem Schulmeister eine zeitgenössische, unter den europäischen Gartentheoretikern ausgetragene Debatte auf den Punkt, ohne wohl direkt davon Kenntnis gehabt zu haben. Was Forster aus der unmittelbaren Anschauung und Empfindung herleitet und auf geradezu bestechend spontan-subjektive Weise im Brief Übermittlung findet, hatte Gartentheoretiker wie Hirschfeld oder Heely viel Zeit und Mühe gekostet. Sichtlich bemühter schreibt Heely in seinen Briefen:

Pope sagt und mich dünkt, sehr begründet, dass Personen von Genie am meisten auf die Natur halten, weil sie einsehen, daß die ganze Kunst auf dem Studium und die Nachahmung der Natur beruhet. Wer hingegen nur den Verstand des großen Haufens besitzt, hat insgemein Vergnügen an kleinen gezierten und gesuchten Empfindungen, und phantastischen Anlagen. Er hält allemal das für das schönste und artigste, was am wenigsten natürlich ist.<sup>52</sup>

Heelys mit Forsters Position identischen, aber pointe- und einfallslosen Kommentare zeigen, worin die Innovation und Exklusivität von Forsters Gartenbeschreibungen besteht. Mit kritischem Auge, originellem Witz und Ironie, aber auch mit großem Respekt vor dem künstlerischen Genie wird hier eine neue Form subjektiv-sinnlichen Erlebens gartenspezifischer Motive etabliert, ohne sich dabei im empfindsamen Pathos oder rousseauistischer Naturverklärung und Schwärmerei zu verlieren.

#### IV Forsters Einfluss auf die Gartenkunst

Abschließend seien noch ein paar Worte zu Forsters Südseereise und ihrem vermeintlichen Einfluss auf die zeitgenössische Gartenkunst gesagt. Hagley bietet da eine gute Überleitung, scheinen sich doch Reminiszenzen an Forsters Südseebeschreibung insbesondere in Gartenanlagen zu finden, denen man freimaurerische Assoziationen attestiert hat. Diese wiederum treten gehäuft in Preußen auf, das einer

---

<sup>52</sup> Heely, *Briefe über die Schönheiten*, 184.

Studie Joachim Meißners<sup>53</sup> folgend Ende des 18. Jh. in einem Umkreis von 150 km die größte Dichte an Südseearchitekturen aufwies. Sowohl im Park von Bellevue, wo Prinz Ferdinand, der jüngste Bruder von Friedrich II., residierte, als auch im Garten des anderen Bruders Prinz Heinrich in Rheinsberg existierten otahitische Architekturen wie Bade- und Bootshäuser, Kabinette oder Angelhäuschen, die heute allerdings nicht mehr erhalten sind. Zum Kreis um Prinz Heinrich gehörte auch dessen Kammerrat Karl Christoph von Hoffmann, der sich bei Dieskau einen Park mit einem Badehaus im „sinesischen Stil“ errichten ließ.<sup>54</sup>

Forster scheint innerhalb dieser Südssee-Begeisterung der Preußen – die nun wahrlich keine Seemacht waren – keine ganz unbedeutende Rolle zu spielen. Im Falle der Dieskauer Anlage etwa ist eine persönliche Bekanntschaft mit dem Gartenherren überliefert. Forster, der sich an der Universität Halle, deren Kanzler Hoffmann war, zum Dr.med. promovierte, berichtet in einem Brief vom 22.5.1784 an Soemmering von einem Besuch bei Hoffmann in Dieskau, wo auch viel von der Südsee-Reise die Rede gewesen sein soll.<sup>55</sup> Forsters Bemerkungen griff der mit dem Wörlitzer Gärtner Schoch befreundete Hoffmann sicher begierig auf. Denn die Arbeiten am Park und am Bad waren im vollen Gange. Einige Jahre zuvor – genauer 1779 – hatte Forster bereits Berlin besucht und dort Bericht erstattet. Unter den Zuhörern war auch Graf Schmettau, der nur wenige Wochen nach Forsters Besuch mit den sechsjährigen Arbeiten an seinem in Garzau gelegenen Landschaftspark begann.<sup>56</sup> Auf das heute nur mehr Spuren einstiger landschaftsgestalterischer Größe aufweisende

---

<sup>53</sup> Vgl. Joachim Meißner, *Mythos Südsee. Das Bild von der Südsee im 18. Jahrhundert*, Hildesheim 2006.

<sup>54</sup> Vgl. zu Hoffmann und zum Dieskauer Park Hans-Joachim Kertscher, „daß die Natur durch Kunst verschönert wird.“ Gartenkunst und Ästhetik am Beispiel des Dieskauer Parks“, in: *Die Liebenau. Erkundungen zu einer Kulturlandschaft zwischen Halle und Leipzig*, Halle/Saale 2008, 109-119.

<sup>55</sup> An Soemmering, 22.5.1784, in: AA XIV: *Briefe 1784 bis Juni 1787*, bearb. v. Brigitte Leuschner, Berlin 1978, 80.

<sup>56</sup> Vgl. dazu Werner Hartke, „Garzau. Historisch-kritische Darstellungen zur Berliner Aufklärung“, in: *Mitteilungen der Pückler-Gesellschaft* 7 (1991).

Garzau hatte sich Schmettau wegen Konflikten mit dem König zurückgezogen, der dem begeisterten Kartographen die Erschließung seines Territoriums in Kartenform verübelte. Friedrich II. war der Meinung, dass es besser sei, sein eigenes Land nicht zu kennen bzw. Karten davon zu besitzen, da diese dann auch nicht dem Feind in die Hände fallen könnten. Mit dem Unmut des Königs gestraft, widmete sich Schmettau den Arbeiten am Park, in dem neben einer als Begräbnisstätte geplanten Ruine (die heute noch steht) auch ein *Bad und Haus wie auf Otabiti nach Cook* existierte; eines der frühesten Beispiele für eine Otabiti-Rezeption im Garten.<sup>57</sup> Ob allerdings Forster deren Begründer war, diese Frage lässt sich wohl mit Blick auf die esoterisch-ideologische Konzeption der Anlage verneinen.

Zweifelsohne regte Forsters Besuch Schmettas Südseefieber nachhaltig an, ja unterstützte vielleicht sogar die Idee von Südseearchitekturen in Garzau. Hinweise auf deren architektonische und konzeptionelle Beschaffenheit konnte Schmettau allerdings nicht von Forster haben, denn in dessen Reisebericht fehlen diesbezügliche Details. Joachim Meißner hat Belege dafür geliefert, dass Schmettau, Prinz Heinrich oder Hoffmann die architektonische und ideologische Legitimation für die tahitianischen Staffagen wohl eher aus der 1773 veröffentlichten Reisebeschreibung von John Hawkesworth *Geschichte der See-Reisen und Entdeckungen im Südmeer* bzw. von den dazugehörigen Illustrationen von Woollet empfangen.<sup>58</sup> Denn Hawkesworth 1775 von Friedrich Schiller ins Deutsche übertragene, idealisierende Beschreibung lieferte eine ästhetisch-ideologische Aufbereitung der Südsee, der neben James Cook auch Georg Forster kritisch gegenüberstand, die in den aristokratischen, freimaurerisch angehauchten Kreisen um Schmettau und Prinz Heinrich aber durchaus auf Begeisterung stieß. Diese Begeisterung speiste sich nicht zuletzt aus der idealisierenden Beschreibung einer (natürlich nur scheinbaren) politischen Egalität Tahitis, die nicht nur mit freimaurerischen Idealen einer ständeübergreifenden Gleichheit, sondern darüber hinaus auch mit den Ideen der reformorientierten Opposition harmonierte, die dem von Drill und Disziplin geprägten

---

<sup>57</sup> Vgl. Hartke, *Garzau*, 88f.

<sup>58</sup> Vgl. Meißner, *Mythos Südsee*, 125ff.

Absolutismus eines Friedrich II. kritisch begegnete – eine Opposition, die sich vor allem in der Gestaltung von Gärten manifestiert. Im Garten wurden die exotischen Motive als Teil eines arkadisch-freimaurerischen Zeichensystems instrumentalisiert, gewannen also eine ästhetische begrenzte Eigendynamik, die mit Forsters Darstellungen und politischen Einstellungen jedoch nur wenig zu tun hatte. Jene gartenästhetische Instrumentalisierung Tahitis für den Freimaurer-Gedanken zeigte sich unter anderem im Garzauer Badehaus, das die Inschrift *Mari Enbarre*, also „Heiliger Platz mit Haus“<sup>59</sup> trug. Schmettau, der Freimaurer war, rekurriert damit dankbar auf Hawkesworth, der in seiner Beschreibung ein Badehaus auf Tahiti mit der Bundeslade der Juden verglichen hatte.<sup>60</sup> Im alttestamentarischen Sinne konnten und wurden die ins Gartenensemble integrierten Badehäuser demnach als Tempel Salomos gedeutet. Der sich weder bei Cook noch bei Forster findende, sondern ausschließlich von Hawkesworth konstruierte Zusammenhang zwischen tahitianischem Tempelbezirk und salomonischem Tempel mit Bundeslade bildete eine ideale Verknüpfung und gartenkünstlerische Legitimationsgrundlage für ein alternatives freimaurerisches Menschen- und Geistesbild, wie es Schmettau vertrat: Eine Alternative, die allerdings nur verschlüsselt im Garten zu finden war und die auf keine „Destabilisierung des feudalistischen Systems“<sup>61</sup> abzielte. Denn wenn gleich Schmettau ähnlich wie Fürst Franz in Wörlitz auf seinen Gütern eine Agrarreform und die Bauernbefreiung durchsetzte, wurde die eigene politische Führungsrolle wie auch die des Königs nicht kritisch hinterfragt. Die Gärten von Schmettau, von Prinz Ferdinand oder von Prinz Heinrich waren und blieben utopische Landschaften einer aristokratischen Elite, die sich von Forsters auf konkrete Veränderungen setzende Position in aller Deutlichkeit distanzierte. Doch auch Forster konnte mit den gartenphilosophischen Zielvorstellungen von Freimaurern oder Illuminaten nur wenig anfangen. Adam Weißhaupts mit Schmettau, Hoffmann und Prinz Heinrich konform gehende Auffassung, dass „die ganze Welt zu

---

<sup>59</sup> Vgl. ebd., 120.

<sup>60</sup> Hawkesworth, *Geschichte der See-Reisen*, 249ff.

<sup>61</sup> Vgl. Meißner, *Mythos Südsee*, 120.



einem Garten“<sup>62</sup> nicht aber durch Revolutionen verändert werden müsse, steht neben Forsters Werk und politischer Biographie auch folgende lakonische Feststellung in der bereits erwähnten Rezension zu William Gilpin diametral gegenüber: „Am Ende ist es nur Landschaftsschönheit und die ist nie der höchste Endzweck der Kunst.“<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Adam Weißhaupt, „Grössere Mysterien“, in: Johann Joachim Christoph Bode, *Journal von einer Reise von Weimar nach Frankreich im Jahr 1787*, hrg. v. Hermann Schüttler, München 1994, 372.

<sup>63</sup> AA XI, 201.

## Erzähl- versus Bildkunst: Georg Forsters und William Hodges' Darstellung von Natur- und Kultursehnsüchten

Stephan Jaeger

### I Bildung durch Kunst

Im Essay „Über lokale und allgemeine Bildung“ (1791) stellt Forster die Kunst der Philosophie bei der Darstellung der Bildung der Menschheit als ebenbürtig vor: „Die Kunst ist es ja, die uns in ihren Werken den ungetheilten Reichthum der menschlichen und allgemeinen Natur rein aufgefaßt und harmonisch geeinigt wieder giebt, denn ihr Geschäft ist *Darstellung schöner Individualität*“.<sup>1</sup> Forster stellt heraus, dass die Bildung der Menschheit Vernunft, Gefühl und Phantasie zusammen benötigt. Unter Kunst versteht Forster hier sowohl die bildende Kunst als auch die Poesie. Es geht in diesem Aufsatz nun nicht darum, Forsters klassizistischer Kunstauffassung im Detail nachzuspüren, sondern seine Hervorhebung der Kunst sowie die Anerkennung der menscheitsbildenden Wirkung von bildender Kunst und Poesie auf die *Reise um die Welt* (1777 als *Voyage Round the World* auf Englisch, 1778-1780 auf Deutsch publiziert)<sup>2</sup> zurück zu projizieren und zwei konkrete Fragen zu beantworten:

Erstens wird die Frage gestellt, inwiefern sich für die *Reise um die Welt* von einer Erzähl*kunst* sprechen lässt, die es ermöglicht, die Reisebeschreibung als performative Zivilisationsgeschichte zu lesen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Georg Forster, „Über lokale und allgemeine Bildung“ (1791), in: ders., *Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (fortan zitiert als AA), VII: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur. Sakontala*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1963, 45-56, hier: 55.

<sup>2</sup> AA II/III, *Reise um die Welt*, Teil 1/2, bearb. v. Gerhard Steiner, 2. Aufl., Berlin 1991.

<sup>3</sup> Für eine ausgiebige Diskussion des Konzeptes performativer Geschichtsschreibung im ausgehenden 18. Jahrhundert siehe Stephan Jaeger, *Performative Geschichtsschreibung. Grenztexzte zwischen Historiographie*,

Zweitens werden Forsters *Erzählkunst* in der *Reise um die Welt* und William Hodges' *Bildkunst* in seinen Illustrationen der Reise bezüglich ihrer jeweiligen Fähigkeit, den abstrakten Menschheitsprozess veranschaulichen können, miteinander verglichen.<sup>4</sup>

Die Grundthese dieses Aufsatzes lautet, dass in Forsters *Reise um die Welt* Zivilisationsgeschichte zwar erst einmal zu verräumlichen ist, doch bei genauerem Hinsehen wird erst durch die Temporalisierung sowie durch die Dynamisierung der Interaktion zwischen Natur und Kultur erreicht, das aufklärerische Geschichtsmodell in einer zivilisationsgeschichtlichen Darstellung praktisch umzusetzen. Das Performative der Geschichtsschreibung wird dabei auf zwei unterschiedlichen Ebenen erkennbar: abstrakt als historischer Prozess der Menschheits- und Zivilisationsgeschichte, dessen Fortschreiten bei gleichzeitigen, diesem widerstrebenden Sehnsüchten inszeniert wird; und zweitens als konkreter Wahrnehmungsakt, wenn das Individuum oder das Kollektiv eine konkrete Wahrnehmungserfahrung vollzieht, durch die sich die Sehnsucht nach dem Natürlichen und dem Glück sowie die Sehnsucht nach zivilisatorischem Fortschritt, dem Zuhause und der höheren Sittlichkeit überlagern.

---

*Literatur und Philosophie bei Forster, Herder, Schiller, Archenholz und den Brüdern Schlegel*, Berlin, New York, im Erscheinen.

<sup>4</sup> Wichtige Einsichten in das Verhältnis der Kunstauffassungen von Forster und Hodges verdanke ich Jörg Esleben, der mir sein noch unveröffentlichtes Manuskript „Forsters Kritik an William Hodges in seinem und unserem ‚Bilder sammelnden Jahrhundert‘“ zur Verfügung gestellt hat. Hierbei steht allerdings anders als in diesem Aufsatz stärker die Illustrationsfunktion von Bildern in Reisebeschreibungen im Vordergrund. Forster äußert deutlich Kritik an Hodges' antikisierendem Ästhetizismus: „Herr Hodges ist jetzt in den nemlichen Fehler verfallen, den man Cipriani vorgeworfen. Er malt nicht o-Taheitische, nicht Tonga-Tabbuische, sondern griechische drapperien, figuren, gesichter, alles“ (An Spener, 27.12.1776, AA XIII: *Briefe bis 1783*, bearb. v. Siegfried Scheibe, Berlin 1978, 76). Natürlich ist Forsters eigene Schreibweise einem solchen „Fehler“ ebenso wenig ganz abhold, wie im Weiteren noch zu sehen sein wird.

## II Verräumlichung von Zivilisationsgeschichte

Die Grundkoordinaten der Zivilisationsgeschichte sind durch Forsters Fortschrittsbegriff definiert. In der *Reise um die Welt* erklärt Forster Fortschritt durch Sittlichkeit, die damit als positiver Maßstab europäischer Zivilisation dient.<sup>5</sup> Forster ist optimistisch, dass jede Gesellschaft zivilisatorischen Fortschritt erleben kann. Dies wird im Unterton der gesamten *Reise um die Welt* deutlich. Forster betont zum Beispiel immer wieder die zivilisatorischen Anstrengungen der Europäer, allen voran neue nützliche Tiere und Pflanzen in den Naturen der Südsee anzusiedeln. Entwicklungen sind zwar abhängig von den klimatischen Bedingungen,<sup>6</sup> aber die meisten Gegenden können gesellschaftlichen Fortschritt erleben.<sup>7</sup> Forsters Fortschrittsbegriff besitzt dabei eine doppelte Bedeutung. Die scheinbare Argumentation für eine moderne sittliche Gesellschaft wird von einer Glücks- bzw. Idyllenvorstellung überlagert, die im gegenwärtigen England bzw. in Europa nur indirekt zu haben ist. Es entsteht ein Begriffspaar

<sup>5</sup> Jörn Garber, „So sind also die Hauptbestimmungen des Menschen [...]“. Anmerkungen zum Verhältnis von Geographie und Menschheitsgeschichte bei Georg Forster“, in: *Wahrnehmung – Konstruktion – Text. Bilder des Wirklichen im Werk Georg Forsters*, hrg. v. Jörn Garber, Tübingen 2000, 193-221, hier: 197, fasst Sittlichkeit in diesem Kontext wie folgt: „Der Zustand der ‚Sittlichkeit‘ ist die Folge des Anwachsens äußerer materieller Fortschritte, die in ihrer Spätphase umschlagen zur Freiheit des Menschen“, was den Zusammenhang von Natur- und Kulturgeschichte garantiert.

<sup>6</sup> Siehe zur *Reise um die Welt* und Forsters Auffassung von der Klimatheorie, Tanja van Hoorn, *Dem Leibe abgelesen. Georg Forster im Kontext der physischen Anthropologie des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2004, Kap. 2, 21-83. Van Hoorn führt vor, wie die empirischen Realitäten der Reise die Annahmen einer Klimatheorie unterlaufen, sodass Forster statt des Klimas zunehmend stärker die Bedeutung der Abstammung des Menschengeschlechts herausstellt (Ebd., 82).

<sup>7</sup> Hierbei nimmt Forster eine explizite Unterscheidung zwischen Bewohnern und Gegenden vor, z.B. bezüglich der Bewohner von Tierra del Fuego. Die jetzigen Bewohner seien zur Zivilisation unfähig, aber die Gegend biete – anders als die Insel Süd-Georgien – durchaus die entsprechenden Voraussetzungen (AA III, 403-404).

von Herz oder Glück, die mit Naivität gekoppelt sind,<sup>8</sup> und Sittlichkeit, was an Reflexion gekoppelt ist.<sup>9</sup> Dieses Begriffspaar von Herz und Sittlichkeit scheint in der Zivilisationsgeschichte in ständiger Spannung zu stehen. Auf höherer Ebene kann es aber eine Synthese geben, die das wahre Glück bei entsprechender Sittlichkeit ermöglicht.<sup>10</sup>

Die historische Dimension, mit der Forster über eine Beschreibung und über die theoretische Reflexion verschiedener Kulturstufen hinausgehen kann, wird auf zweifache Weise geschaffen: einerseits auf einer räumlichen Zeitebene, andererseits als Temporalisierung und Vollzug historischer Prozesse und kultureller Wahrnehmung. Im räumlichen Geschichtsmodell lässt Forster die verschiedenen Kulturen wie auf einer Stufenleiter auf die europäische Gegenwart zulaufen. Forsters Bewertungen auf der *Reise um die Welt* zeigen eine eindeutige Hierarchie von Kulturen, die wie auf einer Landkarte als unterschiedliche Stufen bzw. Phasen der Zivilisationsgeschichte eingezeichnet werden. Die geographische Kartographisierung der Welt wird zivilisationshistorisch wiederholt.

Der am weitesten fortgeschrittene Punkt dieser menschheitsgeschichtlichen Landkarte ist das zivilisiert-sittliche England (bzw. Europa). Dieses markiert die offene Gegenwart, zu der der Beobachter und Reisebeschreiber Forster gehört und die entsprechend den höchsten Reflexionsgrad kultureller Entwicklung besitzt. Die am geringsten entwickelte Stufe in der Stufenleiter menschlicher Gesell-

---

<sup>8</sup> Siehe z.B. AA III, 86-90.

<sup>9</sup> Siehe z.B. ebd., 252 u. 452.

<sup>10</sup> Forster verwendet den Begriff des Herzens auch für die europäische Gesellschaft, insbesondere in seinem überakzentuierten, letztlich auf die Schöpfungslehre zurückgreifenden Fazit: „Mit dankbarem Herzen wird er [jeder Unparteiische] jene unbegreifliche Güte erkennen, welche ihm ohne sein Verdienst einen wesentlichen Vorzug über so viele andre Menschen gegeben, die ihren Trieben und Sinnen blindlings folgen, denen die Tugend nicht einmal dem Namen nach bekannt, und für deren Fähigkeiten der Begriff von einer allgemeinen Harmonie des Weltgebäudes noch viel zu hoch ist, als daß sie daraus den Schöpfer gehörig erkennen sollten“ (AA III, 452).

schaften seien die Einwohner von Tierra del Fuego,<sup>11</sup> denen die Fähigkeit zur Sprache, zur Reflexion und zum Streben im Allgemeinen fehlt.<sup>12</sup> Die Südsee bildet nun Forsters eigentlichen historischen Experimentalraum unterschiedlicher Natur- und Kulturstufen der Menschheit.<sup>13</sup> Da Forster die längeren bzw. substantielleren Landaufenthalte in der Südsee immer reflexiv abschließt, ist es relativ einfach, sein räumliches Zivilisationskonzept zu erkennen. Die tahitische Kultur wird als die am weitesten entwickelte Kultur der Südsee angesehen. Dies wird zum Teil auf exogene Faktoren wie das Klima und die dadurch entstehende Pflanzenwelt zurückgeführt, zum Teil an endogenen Faktoren – Tradition, Regierungsformen, sozialen

---

<sup>11</sup> AA III, 381.

<sup>12</sup> Ebd., 383.

<sup>13</sup> Jörn Garber, „Selbstreferenz und Objektivität. Organisationsmodelle von Menschheits- und Weltgeschichte in der deutschen Spätaufklärung“, in: *Wissenschaft als kulturelle Praxis 1750-1900*, hrg. v. Hans Erich Bödeker, Peter Hanns Reill u. Jürgen Schlumbohm, Göttingen 1999, 137-185. In Bezug auf Forsters Aufsatz „Über lokale und allgemeine Bildung“ heißt es dort wie folgt: „[Forster] deutet die Endstufe der Menschheitsgeschichte, die universalistische Kulturbildung im Zeitalter der Aufklärung, als Folge eines Kontingenzprozesses, der keineswegs einer linearen Verlaufsform folgt. Europa kann in der Gegenwart erstmals eine weltumspannende Universalkultur dadurch organisieren, daß alle konkurrierenden Lokalkulturen unter die Entwicklungsgesetze der europäischen Rationalität gestellt werden“ (Ebd., 173f). Forster stilisiert Europa trotz aller zivilisationskritischen Beobachtungen, als „neue Schöpfung“ bzw. „höheren Standpunkt als den menschlichen“ (AA VII, 48). Allerdings ist für die *Reise um die Welt* festzuhalten, dass hier die später von Forster skizzierte Endstufe bzw. Lösung praktisch unvollendet bleibt und sich in einer ständigen dynamischen Schleife zwischen Natur- und Zivilisationssehnsüchten bewegt. Damit wird gerade das Inszenierungspotential abgerufen, das Forster in seinen späteren anthropologischen, geschichtsphilosophischen und essayistischen Texten nicht mehr zu benötigen scheint. Mit anderen Worten: Forster verliert die Spannung zwischen Empirie und Geschichtsphilosophie zugunsten einer teilweise aus der Empirie abgeleiteten Geschichtsphilosophie.

Normen, der Rolle der Frau etc. – bezüglich der kulturellen Entwicklung und möglicher Zivilisationskritik festgemacht.<sup>14</sup>

Die ständigen Vergleiche zwischen Tahiti und der Antike deuten eine kulturelle Blütezeit an, die zugleich dem aufklärerisch-klassizistischen Europa vorangeht, die also auf niedriger Stufe das europäische Muster vorführt.<sup>15</sup> Forster erkennt die gesellschaftlichen Hierarchien und Kehrseiten einer Gesellschaft, die nicht nur auf Bedürfnisse ausgerichtet ist, sondern auch Luxus und Überfluss kennt. Gleichzeitig schreibt er den Tahitianern eine große Freimütigkeit zu und preist ihr „unverderbtes Herz“.<sup>16</sup> Damit erhält er die Spannung zwischen Sittlichkeit und Glück, die für das Kulturfeld der Südsee ihre größte Balance besitzt. Die anderen Gesellschaftsinseln wie Raietea und Tahaa sind weniger fortgeschritten, aber Tahiti nahe. Die Kultur der Maori, der während der Aufenthalte in Dusky-Bay und Charlotten-Sund begegnet wird, stellt für Forster die am wenigsten ausgeprägte Kultur der Südsee dar. Die Maori sind der Natur näher, zeigen wenig gesellschaftliche Hierarchien oder Regierungsordnungen und soziale Ordnungen und Normen. In Charlotten-Sund werden neben dem Kannibalismus fehlende soziale Werte erkennbar, wie gerade die ständigen Diebstähle oder der Umgang mit Frauen dokumentieren. Die Osterinsel bietet zu wenig Nahrung für eine voll entwickelte Gesellschaft, aber große Potentiale.

Der Geschichtsprozess, wie es zu dieser unterschiedlichen Entwicklung von Kulturen kommt, ist für Forster kontingent.<sup>17</sup> Räumlich gesehen ist Forsters zivilisationsgeschichtliche Landkarte keineswegs ein Ablaufmodell, das sich von den Feuerländern über die Maori zu den Bewohnern der Tonga-Inseln und dann letztlich zu den Gesellschaftsinseln und insbesondere Tahiti entwickelt. Vielmehr kann der Kulturgeschichtsreisende unterschiedliche Entwicklungsstufen lesen

---

<sup>14</sup> Siehe u.a. AA II, 238.

<sup>15</sup> Vgl. Stefan Goldmann, „Georg Forsters Rezeption der Antike oder Anmerkungen zur Affektstruktur des Zitats“, in: *Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive. Beiträge des Internationalen Georg Forster-Symposiums in Kassel*, 1. bis 4. April 1993, hrg. v. Claus-Volker Klenke, Berlin 1994, 325-338.

<sup>16</sup> AA II, 267.

<sup>17</sup> Vgl. Garber, „Selbstreferenz“, 173-174.

und darstellen. Die entstehende Zivilisationsgeschichte ist eine Geschichte zweiter Ordnung – nicht die reale Geschichte, sondern die Aneignung dieser Geschichte aus gegenwärtiger Perspektive. Forster vermeidet, ein wirkliches historisches Entwicklungsmodell zu zeichnen, in dem sich eine Stufe aus der nächsten ergibt. Die Abläufe bleiben unklar und kontingent; zu viele Faktoren spielen bei der kulturgeschichtlichen Entwicklung eine Rolle.

### III Verzeitlichung von Zivilisationsgeschichte

Die Geschichtsauffassung des 18. Jahrhunderts ist geprägt durch die Einsicht in die Temporalisierung bzw. Verzeitlichung von Geschichte. Gerade durch die Arbeiten von Johann Martin Chladenius wird deutlich, dass es keinen vollkommenen Geschichtsschreiber geben kann. Der Historiker kann also nur die wahrscheinlichste Geschichte darstellen<sup>18</sup> und sich seiner eigenen historischen Situation bei der Darstellung der Geschichte nicht vollends entziehen.<sup>19</sup> Perspektivische Urteilsbildung ist Teil geschichtlicher Darstellung und von Parteilichkeit zu unterscheiden.<sup>20</sup> Chladenius schaffte damit die Grundlagen für die hermeneutische Erkenntnis von Geschichte. Anschließend daran erkannte Johann Christoph Gatterer die Dynamik des zeitlichen Ablaufs von Geschichte, deren Sinn sich in anderen wirkungsgeschichtlichen Zusammenhängen verändern kann.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Siehe Johann Martin Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft* (1752), in Auszügen nachgedruckt in: *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie*, Bd. 1: *Die theoretische Begründung der Geschichte als Fachwissenschaft*, hrg. v. Horst Walter Blanke u. Dirk Fleischer, Stuttgart/Bad Cannstatt 1990, 226-274, hier: 264-272 (§ 11-24).

<sup>19</sup> Reinhart Koselleck in: ders. u.a., „Geschichte, Historie“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. R. Koselleck, Stuttgart 1979, 594-717, hier: 697.

<sup>20</sup> Koselleck, „Geschichte, Historie“, 697.

<sup>21</sup> Johann Christoph Gatterer, „Abhandlung vom Standort und Gesichtspunct des Geschichtsschreibers oder der teutsche Livius“ (1768), in: *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie*, Bd. 2: *Elemente der Aufklärungshistorie*, hrg. v. Horst Walter Blanke u. Dirk Fleischer, Stuttgart/Bad Cannstatt 1990, 1-10, hier: 1-2.



Fakten können neu entdeckt oder anders bewertet werden, sodass sie plötzlich grundlegend für die Darstellung und Interpretation von Geschichte werden. Damit wird Geschichte verzeitlicht bzw. temporalisiert. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft greifen ineinander über.<sup>22</sup>

Wie verzeitlicht nun Forster in der *Reise um die Welt* die Menschheitsgeschichte durch seine Erzählkunst? Dieser Frage soll am Beispiel von Forsters Erzählung der von den beiden Tahitiaufenthalten gerahmten zweiten Polarfahrt Cooks nachgegangen werden. Forster schließt das siebte und beginnt das den eigentlichen ersten Tahitiaufenthalt beschreibende achte Hauptstück mit zwei Zitaten aus Vergils *Aeneis*, wobei das zweite einen *locus amoenus* beschreibt.<sup>23</sup> Die eigentliche Ankunft wird von der Stimmung des Betrachters geprägt und erhebt diese scheinbar gegenüber der Vergilschen Beschreibung: „Ein Morgen war’s, schöner hat ihn schwerlich je ein Dichter beschrieben“.<sup>24</sup> Die Forschung hat genauestens gezeigt, wie Forsters Landschaftsbeschreibung einen „der markantesten Ankunftsstopoi des gesamten Genres [des *locus amoenus*]“ schafft, sowohl in der Naturtopographie als auch in der verwendeten Metaphorik.<sup>25</sup> Für die historische Dimension von Forsters Text ist grundlegend, dass mit Tahiti ein kultureller Maßstab der Zivilisationsentwicklung gesetzt wird, der den höchsten Kulturstand in der Südsee darstellt und auch damit den stärksten Austausch mit den Europäern ermöglicht. Tahiti wird zur Textkoordinate grundlegender menschlicher Entwicklungen in der Zivilisationsgeschichte, die für die Weltreise als Zivilisationsgeschichtsreise eine grundlegende Rolle spielt. Forster besitzt nun zwei kulturelle Maßstäbe, den der aufklärerischen europäischen Gegenwart, und den der Südsee, die sich in der Darstellung der

---

*historik*, hrsg. Horst Walter Blanke u. Dirk Fleischer, Stuttgart/Bad Cannstatt 1990, 452-466. Gatterer vergleicht den Standpunkt des historischen römischen Livius mit dem eines hypothetischen ‚deutschen Livius‘, um die unterschiedlichen zeitlichen Voraussetzungen zu zeigen.

<sup>22</sup> Koselleck, „Geschichte, Historie“, 698.

<sup>23</sup> Reinhard Heinritz, „*Andre fremde Welten*“. *Weltreisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert*, Würzburg 1998, 121.

<sup>24</sup> AA II, 217.

<sup>25</sup> Heinritz, „*Andre fremde Welten*“, 122.

Wahrnehmung und des Verstehens zivilisationshistorischer Stufen ineinander verschränken. Diese sekundäre Textdeixis ermöglicht es Forster, Geschichte als einen dynamischen, in die Gegenwart führenden Prozess zu inszenieren.

Vor der zweiten Polarfahrt zwischen Dezember 1773 und März 1774, die die Reisenden südlicher als jeder Reisende zuvor bis an den antarktischen Kontinent heranführt, erstellt Forster also eine doppelte Sehnsucht: nach der Heimkehr nach England sowie nach Tahiti bzw. dem generellen Klima der Gesellschaftsinseln. Die ultimative Naturerfahrung, die südliche Polarreise, ergreift nur bedingt das kollektive Erzählsubjekt. Das Naturextrem führt zur Sehnsucht nach dem Kulturextrem, also entweder nach den „glücklichen Inseln“,<sup>26</sup> auf denen Natur und Kultur im besten Einklang sind, oder nach dem höchsten Stande der Kultur, also Europa bzw. England. Damit ist die hermeneutische Einstellung des Betrachters markiert. Ein rein räumliches Extrem, die Reise zum südlichsten Punkt, den bis dahin je ein Schiff erreicht hatte, wird zum zeitlichen Extrem: Die Zivilisation wird zum äußersten Gegenpunkt verlassen. Das Schiff *Resolution* mit seinen Insassen wirkt in Forsters Erzählung wie ein Zeitlot, das Instrument des Betrachters, das es diesem erlaubt, ins zeitliche Extrem zu gehen: „Wie im Treffen der Tod seine Schrecken verliert, so seegelten auch wir, oft nur eine Handbreit, neben immer neuen Gefahren, ganz unbekümmert dahin, als ob Wind und Wellen und Eis-Felsen nicht vermögend wären, uns Schaden zu thun.“<sup>27</sup>

Das Prinzip der Kultur ist ständig von den Extremen der Natur bedroht. Dies macht Forster insbesondere in seiner Beschreibung des Verhaltens der Mannschaft deutlich, die zunehmend stärker dem Branntwein zuspricht. Diese Beobachtung veranlasst ihn zu einer allgemeinen Reflexion des Verhaltens der Engländer gegenüber den Einheimischen: „Ihre Gewohnheit ans Seeleben hatte sie längst gegen alle Gefahren, schwere Arbeit, rauhes Wetter und andre Widerwärtigkeiten abgehärtet, ihre Muskeln steif, ihre Nerven stumpf, kurz, ihre Gemüthsart ganz unempfindlich gemacht.“<sup>28</sup> Der englische Seemann bewegt sich in Richtung der Natur und vergisst seine Zivilisiertheit,

---

<sup>26</sup> AA II, 414.

<sup>27</sup> Ebd., 417.

<sup>28</sup> Ebd., 420.

was dazu führt, dass immer wieder auf die Einheimischen geschossen wird.<sup>29</sup> Die Engländer nutzen also die überlegene Technik ihrer Zivilisation, um gleichzeitig – zeitweilig – auf der Skala der Menschheitsgeschichte zur Natur bzw. zum Tier zurückzuschreiten: „Ihre Lebensart entfernt sie von dem Genuß der stillen häuslichen Freuden, und da treten dann grobe viehische Begierden an die Stelle besserer Empfindungen.“<sup>30</sup>

Forster schwankt hier, inwiefern die Seeleute einen besonderen Charakter wegen ihres Berufs annehmen<sup>31</sup> oder einfach ihre Sittlichkeit den Umständen entsprechend mehr und mehr aufgeben. Diese Rückführung der Menschheitsgeschichte, die das instinktartigere Handeln der Europäer betont und die Sittlichkeit zumindest der einfacheren Menschen reduziert, korrespondiert den gesteigerten Gewalten der Natur, die alles Kulturelle zu überwinden scheinen, was in einem apokalyptischen Sturmszenario, als die Resolution schon wieder auf dem Weg nach Norden ist, anschaulich wird:

Während desselben [des Sturms, S.J.] schlug, des Abends um 9 Uhr eine berghohe Welle mitten übers Schiff und füllte die Verdecke mit einer Sündfluth von Wasser. Es stürzte durch alle Öffnungen über uns herein, löschte die Lichter aus und ließ uns einige Augenblicke lang ungewiß, ob wir nicht ganz überschwemmt, schon zu Grunde giengen.<sup>32</sup>

Forster unterstreicht das apokalyptische Szenario, das den menschlichen Geist zu dominieren beginnt, durch die Metapher des Pflanzenlebens.<sup>33</sup> Dieses Szenario gipfelt dann am 30. Januar 1774 mit dem Überschreiten des 71. südlichen Breitengrades, dem südlichsten Punkt, den bis dahin ein europäisches Schiff erreicht hatte,<sup>34</sup> was zugleich zur endgültigen Erkenntnis führt, dass der sagenhafte Süd-

---

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> „Ohnerachtet sie Mitglieder gesitteter Nationen sind, so machen sie doch gleichsam eine besondere Classe von Menschen aus, die ohne Gefühl, voll Leidenschaft, rachsüchtig, zugleich aber auch tapfer, aufrichtig und treu gegen einander sind“ (Ebd., 420-421).

<sup>32</sup> Ebd., 423-424.

<sup>33</sup> Ebd., 424-425.

<sup>34</sup> Ebd., 426.

kontinent zumindest in gemäßigten Breitengraden nicht existieren kann.

Für die Frage nach der Verzeitlichung der Menschheitsgeschichte zeigen sich in dieser zweiten Polarreise auf der Cook-Expedition zwei Linien zwischen Natur und Kultur. Zum einen verschiebt sich während der Reise der Fokus vom zivilisierten Engländer zu den englischen Seeleuten, die in ihren Naturinstinkten sogar etwas Tierisches erhalten. Zum anderen bekämpfen sich Zivilisationsmächte und extreme Naturgewalten. Die jeweiligen Gegenpole sind – wie bereits gezeigt – das zivilisiert-sittliche England und die Südseehochkultur Tahiti. Die geographische Reise der Resolution erlaubt es Forster, temporale Entwicklungen der Zivilisations- und Menschheitsgeschichte darzustellen. Geschichte wird dabei inszeniert, da es sich auf beiden Ebenen nicht um direkte theoretische Reflexionen über die Unterschiede zwischen Tier/Natur- und Kulturmensch bzw. Natur und Kultur/Technik handelt, sondern Forster die Erzählung der Reise, die immer mehr zur Natur zu führen scheint, nutzt, um diese Differenzen in Szene zu setzen und letztlich seine Reflexionen über die Natur der englischen Seeleute zu ermöglichen. Die angesteuerten Inseln zwischen der Polarreise und Tahiti, also die Osterinsel und die Marquesas, bilden zivilisationshistorische Übergangsphasen, die die Sehnsuchtslinie der Erzählung weiter verdeutlichen. Auf erstere sei im Weiteren genauer eingegangen.

Die Osterinsel ist das erste Land, das nach der 108tägigen Südmeerreise am 13. März 1774 erreicht wird. Forster blendet Beschreibung und Reflexion sowie subjektive Erfahrung übereinander: „Der Pflanzungen waren so wenige, dass wir uns eben keine Hoffnung zu vielen Erfrischungen machen durften; dennoch blieben unsre Augen unablässig darauf gerichtet.“<sup>35</sup> Die Pisang-Früchte führen zur extremen Freude der Reisenden: „Welche allgemeine und unvermuthete Freude der Anblick dieser Früchte bey uns verursacht habe, ist kaum zu beschreiben; nur Leute, die eben so elend sind, als wir damals waren, können sich einen richtigen Begriff davon machen.“<sup>36</sup> Forster kombiniert hier den präsentischen Ausdruck der Freude mit der

---

<sup>35</sup> Ebd., 434.

<sup>36</sup> Ebd.

rückblickenden Reflexion, warum diese Freude so groß war. Er zeigt, dass nur die relative Situation der Reisenden die Sehnsucht prägt, womit die Relativität des Standpunktes deutlich wird.

Doch zugleich korrigiert der reflektierende Beobachter die Beobachtung nicht einfach nachträglich. Die präsentische Erzählung der Sehnsüchte behält ihren Eigenwert. Die Osterinsel ist eine Übergangsphase, die den europäischen Reisenden das Fortschreiten in der Erfüllung ihrer Sehnsüchte durch die kulturelle Entwicklung der Südseeinseln ermöglicht. Sie können sich von den Entbehrungen der Polarreise zeitweilig erholen.<sup>37</sup> Zugleich besteht die Möglichkeit, eine Idylle und einen höheren Kulturstand auf der Osterinsel zu imaginieren, als Forster feststellt, dass die Insel durch Vulkanausbrüche zerstört worden sein könnte: „Denn in diesem Fall, müssen sie von vielen Vortheilen und Annehmlichkeiten des Lebens, die sie vorzeiten gehabt haben, wissen, und das Andenken davon, und ihr jetziger Mangel, müssen ihnen dann sehr bitter seyn.“<sup>38</sup> Forster verdoppelt die Erinnerung an das Idyllische der fruchtbaren Landschaft. Die Europäer imaginieren die Sehnsucht der Einwohner der Osterinsel. Zugleich deutet Forster die unzehmbare Kraft der Natur an, die zivilisatorischen Rückschritt bedeuten kann, wobei dieses eine Vorstellung der Europäer bleibt – im realen Europa der aufklärerischen Gegenwart kann dieser Gedanke nicht mehr durchgespielt werden. Der Rückschritt passiert nur noch in der Natur des einzelnen Menschen bzw. von Menschengruppen, die – wie die Seeleute im Branntwein – ihren Instinkten erliegen.

Die eigentliche Wiederankunft in Tahiti, Matavai-Bay, bereitet Forster rhetorisch präzise vor. Jeder weiß, dass es nach Tahiti geht, wo man gut empfangen werden wird. Forster nennt Tahiti „unsre zwote Heimath“,<sup>39</sup> womit er den in den antarktischen Gewässern geäußerten doppelten Sehnsuchtsgedanken wieder aufnimmt und Tahiti und England gedanklich zusammenschließt. Es folgt eine präsentische Darstellung der Hoffnungen, die die einzelnen Mitglieder des englischen Kollektivs haben:

---

<sup>37</sup> Ebd., 461-462.

<sup>38</sup> Ebd., 464.

<sup>39</sup> AA III, 41.

Unsere Kranken fiengen nun auch an, neue Hoffnung zu schöpfen; denn sie wussten, dass sie dort wenigstens im Kühlen ruhen [...] könnten [...]. Die übrigen freuten sich nicht minder, dort gleichsam neue Kräfte zu sammeln, um alle Gefahren und Beschwerlichkeiten, die uns noch ferner bevorstanden, mit gestärktem Muthe übernehmen zu können. Der Capitain versprach sich einen reichlichen Vorrath an frischen Lebensmitteln, und diese Beyhülfe ließ uns desto sicherer eine glückliche Beendigung der ganzen Seereise hoffen.<sup>40</sup>

Forsters rhetorische Figur besteht hier in der Dopplung von Gegenwart und Zukunft. Alle Gruppen, außer den Kranken, einschließlich des Cook folgenden Astronomen und den Naturforschern, den Forsters selbst, haben ein über die sofortigen Bedürfnisse hinausgehendes Interesse an der langfristigen Zukunft. Hierdurch bekommt Tahiti zwar einerseits den Status eines Höhepunktes, eben des zweiten Zuhauses, doch zugleich ist es nur Station in der Geschichte des menschlichen Fortschritts. Tahiti wird also selbst relativiert. Die kollektive Aufspaltung der Europäer endet mit der Perspektive der Forsters, also wieder der Vorstellung in der ersten Person Plural, mit der Forster insgesamt die europäische Perspektive als Perspektive der Resolution zusammenfügt.

Der stärkste Ausdruck der Hoffnungen kommt allerdings Maheine<sup>41</sup> zu. Der europäisch gewordene Maheine freut sich – seines guten Herzens willen – sehr darauf, dieses den Einwohnern Tahitis, als Bewohnern der mächtigsten Gesellschaftsinsel, zu zeigen.<sup>42</sup> Damit ist Tahiti auch für Maheine neben dessen spontanem Genuss ein Ausdruck für die Zukunft, der dem Zivilisationsprozess helfen kann. Die gesamte Passage über die Hoffnungen der Europäer und Maheines bleibt jedoch unbewertet. Es gibt keine expliziten Aussagen, nur die rhetorische Figur, die Jetzt und Zukunft für alle erwartenden Reisenden zusammenschließt.

Die Erwartung des Kollektivs der Reisenden auf der Resolution gipfelt mit dem erhofften Anblick Tahitis. Alle scheinen kollektiv auf

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Maheine ist ein Einheimischer von der Gesellschaftsinsel Raietea, der gemeinsam mit den Europäern von Anfang September 1773 bis Juni 1774 – dem zweiten Aufenthalt auf Raietea – gereist ist.

<sup>42</sup> AA III, 41-42.

Tahiti zu blicken, das man am Tage nicht mehr ansteuern kann und so noch eine Nacht auf See verbleiben muss: „So lange es noch helle blieb, hatte jedermann die Augen, fest auf diese Königin der tropischen Inseln hingichtet“.<sup>43</sup> Dann verengt Forster die Perspektive auf sich selbst, zu dem Zeitpunkt stark geschwächt und auf Genesung von seiner Krankheit hoffend: „Ich, so schwach auch meine Kräfte waren, kroch ebenfalls mit aufs Verdeck, um mich wenigstens an dem Anblick der Gegend zu laben, die mir zu Herstellung meiner Kräfte und meiner Gesundheit endlich Hoffnung gab“.<sup>44</sup> Wiederum erscheint Tahiti als Erfüllung der Sehnsucht – die Individualisierung auf sich selbst, die Forster nur selten einsetzt, wird durch seine Krankheit und damit durch seine besonderen Bedürfnisse ermöglicht. In dem Augenblick, am nächsten Morgen, in dem er das Ideal tatsächlich erblickt, geht die Wahrnehmung dann wieder ins Ästhetische über und ist nur mit der Sprache der europäischen Bildung zu bewältigen:

Den Morgen war ich früh erwacht und Welch Entzücken gewährte mir da die herrliche Aussicht! Es war als hätte ich die reizende Gegend, die vor mir lag, noch nie gesehen; doch war sie jetzt auch in der That weit schöner, als vor acht Monathen, da ich sie zu einer ganz andern Jahreszeit gesehen hatte. Die Wälder auf den Bergen waren mit frischem Grün bekleidet, das in mannigfaltigen Farben durcheinander spielte; die kleinen Hügel, hie und da, grüntem ebenfalls im neuen Frühlingskleide, und verschönerten an manchen Orten, die reizende Aussicht. Besonders aber prangten die Ebenen mit allem Schmuck der jungen Wiesen. Kurz, alles erinnerte mich an die Beschreibungen von *Calypso's* bezauberter Insel.<sup>45</sup>

Forsters Ausdruck individualisiert hier seine Wahrnehmung, wodurch er den Effekt des Anblicks Tahitis stärken kann. Der kranke Forster kann als einzelnes Subjekt besonders viel von Tahiti erhoffen. Die Wahrnehmung ist erst einmal innere Wahrnehmung, indem Forster seine Emotionen des Entzückens und Reizes ausdrückt. Diese innere Wahrnehmung wird jedoch von vornherein textuell überblendet,

---

<sup>43</sup> Ebd., 42.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd.

indem Forster sich auf den ersten Tahitiaufenthalt bezieht.<sup>46</sup> Die Natur erscheint im Frühling umso verzauberter, natürlicher und lebendiger. Damit wird die scheinbare Naturbeschreibung zu einer Aussage der inneren Empfindungen des Reisenden und kulminiert im Vergleich zur antiken Sagenwelt, der Nymphe Kalypso auf der Insel Ogygia, bei der Odysseus nach dem fünften Gesang der *Odyssee* sieben Jahre verbracht hat. Die Gegenwärtigkeit des Tahiti-Ideals wird also dreimal gebrochen: erstens durch die bereits vorher geschaffene Vorstellung Tahitis, durch den ersten Besuch wie durch existierende Reiseberichte von Bougainville und von Cooks erster Weltreise; zweitens durch die Sehnsüchte, die auf der Reise durch die antarktischen Gewässer erzeugt wurden; drittens durch den Bildungskanon der Europäer. Innerhalb dieses Bildungskanons gibt es eine vierte Brechung, da Odysseus letztlich durch die Sehnsucht nach seiner Frau und Heimat dazu getrieben wird, die »bezauberte Insel« zu verlassen, sie sich also als temporäres – wenn auch für sieben Jahre – Paradies erweist, das sein Vergehen schon immer mit sich trägt.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Dieser Effekt, innerhalb der Reisebeschreibung zeitliche Bezugspunkte zu setzen, die historische Dimension zu schaffen sowie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenzufügen, ist durch das gesamte Kapitel über den zweiten Tahiti-Aufenthalt zu erkennen, zum Beispiel im Ausdruck „wie ehemals“ (AA III, 44), wenn die Europäer an derselben Landspitze in Matavai-Bay ihre Zelte aufschlagen. Im weiteren Kapitelverlauf wird immer wieder auf Veränderungen im Vergleich zum ersten Aufenthalt hingewiesen, oft bezüglich positiver bzw. fortgeschrittener Veränderungen (z.B. AA III, 69).

<sup>47</sup> Jörn Garber, hingegen liest insbesondere den ersten Tahitiaufenthalt in der Trias arkadischer Blick, Zerstörung dieses Blickes durch Erfahrung und Restitution im „Totaleindruck“. Dabei entgeht ihm aufgrund der Isolierung einzelner Tahiti-Beobachtungen und des fehlenden Blickes auf die Performanz des historiographischen Textes die Dynamik der Gesamtreise, durch die der Arkadienmythos nie ‚total‘ rekonstituiert werden kann. Stattdessen verbleibt dieser notwendig und zugleich vielfältig gebrochen. Vgl. ders., „Reise nach Arkadien. Bougainville und Georg Forster auf Tahiti“, in: *Georg-Forster-Studien I* (1997), 19-50, hier: 30-34.



Die Polarreise erschafft dabei die Möglichkeit einer fortschrittlichen Entwicklung hin zu Tahiti. Die dreifache Brechung der Gegenwärtigkeit des Tahiti-Ideals ermöglicht die Temporalisierung, die über Tahiti hinausführt. Der menscheitsgeschichtliche Subtext besteht hier entsprechend darin, dass Forster Tahiti keineswegs als ein natürliches bzw. glückliches – Natur und Kultur ausbalancierendes – Ideal stehen lässt. Vielmehr wird diese Idealität, vorbereitet in der zunehmenden Steigerung der Sehnsüchte, erst durch die Betrachtung und die vorgängigen Erfahrungen des Reisenden bzw. Lesers geschaffen. Damit wird die scheinbar gegenwärtige Erfüllung aller Sehnsüchte auf Tahiti in ein Textmodell des Fortschritts überführt. Tahiti steht auf der Reise als notwendig höchster Punkt der Menschheitsgeschichte der Südseekulturen, zugleich ist es aber nur Teil eines Temporalisierungsprozesses, der durch die Rückwendung auf das Vergangene die Möglichkeit des Fortschritts in der Zukunft erkennen lässt. Und das Medium dieses Fortschritts ist das Schiff mit den Reisenden bzw. hier Georg Forster, also den Vertretern der fortgeschrittensten Kultur im Prozess der Menschheitsgeschichte. Im letzten Absatz vor der eigentlichen Landung überführt Forster seine Darstellung wieder in eine kollektive Wahrnehmung,<sup>48</sup> wodurch die eigene Wahrnehmungsautorität bestätigt wird.

Forsters Erzählkunst ermöglicht es also, eine vergleichsweise statische Beschreibung im Geschichtsprozess anschaulich werden zu lassen. Nur so können die Humanität des Menschen, der Fortschritt und die Überlegenheit der europäischen Zivilisation und die dem Fortschritt inhärente Kritik zugleich dargestellt werden. Kann nun Bildkunst etwas Vergleichbares erreichen?

#### IV Erzähl- und Bildkunst

Im letzten Teil dieses Artikels soll Forsters Erzählkunst mit William Hodges' Bildkunst, die ebenfalls auf bzw. in Bezug auf die zweite

---

<sup>48</sup> AA III, 43.

Cooksche Weltreise entstanden ist, verglichen werden.<sup>49</sup> Der Landschaftsmaler Hodges, ein Schüler Richard Wilsons, übernahm als 28-jähriger wie die Forsters kurzfristig die Rolle des begleitenden Künstlers auf der zweiten Cook-Reise.<sup>50</sup>

Einige Darstellungsstrategien zwischen Hodges' Landschaftsmalerei und Forsters Erzählung sind sich offensichtlich sehr ähnlich. In beiden Fällen gibt es eine Spannung zwischen vermeintlich ‚realistischen‘, am Empirischen orientierten Darstellungen und der Einbildungskraft. Letztere wird insbesondere durch die Vorstellungen der antiken Erzähl- und Bildkunst in die Repräsentation von Natur und Kultur der Südsee eingeschrieben.<sup>51</sup> Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwiefern Hodges ähnlich wie Forster die Perspektive des Beobachters bzw. Betrachters in seine Bilder inszeniert.

Ein erster Blick soll hierbei Hodges' Darstellungen der Polar- oder Eismeerfahrten gelten, um zu sehen, inwiefern die europäische Vereinnahmung der Natur auch bildlich festgehalten werden kann. Hodges hat diese allerdings nur in Aquarell-Zeichnungen dargestellt. Rüdiger Joppien und Bernard Smith ziehen daraus den Schluss, dass diese Fahrten für Hodges letztlich nicht wichtig gewesen seien.<sup>52</sup> Das Bild „The Resolution and Adventure among Icebergs“ (Abbildung 1)

<sup>49</sup> Allgemein zur europäischen Bildkunst von der Südsee im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*, 2. Aufl., New Haven, London 1985; zudem Bernard Smith, *Imagining the Pacific. In the Wake of the Cook Voyages*, New Haven, London 1992.

<sup>50</sup> Rüdiger Joppien, „Georg Forster und William Hodges – Zeugnisse einer gemeinsamen Reise um die Welt“, in: *Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive. Beiträge des Internationalen Georg Forster-Symposiums in Kassel*, 1. bis 4. April 1993, hrg. v. Claus-Volker Klenke, Berlin 1994, 77-102, hier: 77.

<sup>51</sup> Vgl. Goldmann, „Georg Forsters Rezeption der Antike“. In Forsters späteren theoretischen Essays, insbesondere in „Die Kunst und Das Zeitalter“ (1789, in: AA VII, 15-26) wird zumindest die Kunst der Gegenwart als der antiken Kunst weit unterlegen dargestellt (Ebd., 16); eine Auffassung, die für den Fortschrittsbegriff in der *Reise um die Welt* noch weitaus weniger bedeutsam ist.

<sup>52</sup> Rüdiger Joppien u. Bernard Smith, *The Art of Captain Cook's Voyages*, Bd. 2: *The Voyage of the Resolution and Adventure 1772-1775*, New Haven, London 1985, 17.

erstellt für den Bildbetrachter vornehmlich den Eindruck der erhabenen Natur,<sup>53</sup> gegen die die Schiffe, Resolution und Adventure, zwergerartig und verloren wirken. Dieses wird unterstützt durch die Schattierungen von Wasser und Himmel, die u.a. die Eisberge im Wasser reflektieren und gleichzeitig etwas Unendliches und Unbestimmtes ausdrücken. Joppien und Smith schreiben zur Darstellung des Meeres, den Farbeffekten und Hodges' Bewältigung der visuellen Herausforderungen für die Kunst der damaligen Zeit: „The treatment of water is masterly; long flattened strokes of a reed pen for a quiet sea; an agitated calligraphy of line and wash to suggest wave motion; a much broader massing of light and shade to indicate the rise and fall of the ocean swell.“<sup>54</sup> Die Bewegung der Natur ermöglicht es Hodges, auch ohne Menschen oder ihre konkrete Wahrnehmung zu zeigen, beim Betrachter das Gefühl einer Natursehnsucht zu erwecken. Dies wird dadurch intensiviert, dass sich beide Schiffe vom Betrachter weg bewegen, hypothetisch gen Süden, womit der Drang, das Absolute der Natur zu erfahren, verstärkt wird. Die Unbestimmtheit wird dadurch intensiviert, dass zumindest alle erhaltenen Eismeerbilder Hodges' monochrom sind.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Der Reisende hat eine extreme, im Unendlichen angesiedelte Naturerfahrung, die sich im Eis konkretisiert: „The inhumanly infinite was made concrete through the multifarious manifestations of ice“ (Barbara Maria Stafford, *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge/Mass., London 1984, 274). Siehe unten zur Diskussion von Kants Konzept des Naturerhabenen.

<sup>54</sup> Joppien u. Smith, *The Art*, 17.

<sup>55</sup> Ebd., 16-17.



Abbildung 1: William Hodges, „The Resolution and Adventure among Icebergs“ (ca. 1772-1774)<sup>56</sup>

Grundlegend zur Erordnung der wenigen Bilddarstellungen von Polarreisen ist zudem, dass sie sich kaum auf Vorbilder berufen können. Die für die Erfassung des Überwältigenden bzw. Erhabenen der Natur paradigmatische Landschaftsdarstellung der Schweizer Alpen war zur damaligen Zeit noch in den Anfängen.<sup>57</sup> Insofern drückt Hodges etwas Natürliches aus, anstatt sich auf eine Tradition erhabener Landschaftsdarstellung zu beziehen. Die beiden Schiffe scheinen mit einer übergreifenden Natur allein. Ähnlich verfährt Forster selbst in seinem Gouache-Gemälde „Ice Islands with ice blink“ (Abbildung 2), mit dem entscheidenden Unterschied, dass der Betrachter im Bildvordergrund überdimensionale Eisberge sieht, die die beiden Schiffe überragen, und die Schiffe mit dem Eisleuchten im Hintergrund sich horizontal im Bild bewegen. Joppien und Smith sehen in diesem Bild die einzige romantische Vorstellung der Antarktis, in der

<sup>56</sup> Ebd., *The Art*, 17, plate 14, Mitchell Library, State Library of New South Wales, Sydney.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., *The Art*, 17.

sich Einbildungskraft und die Gefühle von Angst und Staunen miteinander verbinden.<sup>58</sup>



Abbildung 2: Georg Forster: „Ice Islands with ice blink“ (ca. 1773)<sup>59</sup>

Mit Kants Begriff des Naturerhabenen lässt sich diese Beobachtung präzisieren. Kant sieht die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen als erhaben an, „deren Anschauung die Idee der Unendlichkeit bei sich führt“.<sup>60</sup> Zugleich macht er deutlich, dass „wahre Erhabenheit“ nur im Gemüt des Urteilenden, nicht im Naturobjekt, das die Stimmung der Erhabenheit aber veranlasst, zu finden sei.<sup>61</sup> Folgt man Joppien und Smith, stilisiert Forster die Natur durch seine Einbildungskraft, zum Beispiel, indem der große Eisberg auf der linken Seite wie das Aktgemälde einer Frau oder die fortschreitende Wolke über dem Eisleuchten im Bildhintergrund als Gestalt eines Wind-

---

<sup>58</sup> Ebd., 18-19.

<sup>59</sup> Ebd., 19, plate 16, Mitchell Library, State Library of New South Wales, Sydney.

<sup>60</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *Werke*, X, hrg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1974, 178 (§ 26).

<sup>61</sup> Ebd., 179.

gottes antropomorphisiert erscheinen.<sup>62</sup> Diese Anthropomorphisierung und Vergegenständlichung der Naturstimmung würde aber mit Kant dem Effekt des Erhabenen gerade abträglich sein. Statt Unangemessenheit bzw. Unlust würde sich das Gemüt des Betrachters beruhigen. Dies bestätigt sich, wenn neben den Schiffen Menschen zu sehen sind. In einem Hodges-Bild fokussiert der Betrachter trotz des übergroßen Eisbergs auf der rechten Bildseite stärker auf die Tätigkeiten der Menschen wie das Jagen und Wasseraufnehmen.<sup>63</sup> In dem ersten untersuchten Bild Hodges – „The Resolution and Adventure among Icebergs“ – wird hingegen die Erfahrung des Betrachters der Fahrtrichtung beider Schiffe angeglichen, sodass der Betrachter sich stärker in die Naturerfahrung eingeschlossen fühlt. Hiermit kommt das Bild Kants Konzept des dynamisch Erhabenen deutlich näher.

Eines der berühmtesten Hodges-Gemälde vereinigt diesen Blick des Betrachters mit der Anthropomorphisierung der Naturstimmung (Abbildung 3). Die Darstellung der Wasserhose bei Cap Stephens in der Cookstraße auf dem Weg nach Charlotten-Sund folgt dem sich entfernenden Schiff der Resolution. Eine Ureinwohnerfamilie – Mann, Frau und Kleinkind, stark antik stilisiert – schauen dem Schiff hinterher. Der Mann bezeugt eine Abschiedsgeste. Die Wassersäulen im rechten Bildhintergrund erscheinen mehr als Felsen mit einer europäischen Festung; der Verlauf des Schiffes wird gerahmt durch die große Wasserhose in der linken Bildmitte und den kleineren Wasserhosen und bewaldeten Felsen auf der rechten Bildseite. Hierdurch wird das durch die Wellen hin- und her bewegte Schiff auf einem gerahmten Weg letztlich beruhigt. Der Betrachter übernimmt zudem den Blick der Familie. Deren Abschiedsgeste unterminiert jedes Gefühl einer Sehnsucht in die Ferne, die der Betrachter empfinden könnte. Stattdessen entsteht ein Bild, in dem das europäische Schiff, die antike europäische Kultur, die Südseekultur und die

---

<sup>62</sup> Joppien u. Smith, *The Art*, 18.

<sup>63</sup> Engraving by B. T. Puncy after a drawing by Hodges, „The Ice Islands, seen the 9<sup>th</sup> of Jan. 1773 (1777), in: Joppien u. Smith, *The Art*, 18, plate 15 (nach James Cook: *A Voyage Towards the South Pole, and Round the World. Performed in His Majesty's Ships the Resolution and Adventure, in the Years 1772, 1773, 1774, and 1775*, London 1777).

Erscheinungen der Natur im zwar dynamischen, aber harmonisierten Einklang erscheinen.



Abbildung 3: William Hodges: „A View of Cape Stephens in Cook's Straits [New Zealand] with Waterspout“ (1776)<sup>64</sup>

Forsters Darstellung der Wassersäulen nahe Cap Stephens in der *Reise um die Welt* bedrohen hingegen das Schiff und die europäische Kultur:<sup>65</sup>

Sie [die ältesten Seeleute] wußten kaum was sie thun oder lassen sollten; denn ob gleich die mehresten solche Wassersäulen schon ehemals von ferne gesehen hatten, so waren sie doch nie so umsetzt damit gewesen als diesmal, und ein jeder wußte fürchterliche Geschichten zu erzählen, was für schreckliche Verwüstungen sie anrichteten, wenn sie über ein Schiff weggingen oder sich gegen dasselbe brächen.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Joppien u. Smith, *The Art*, 151, plate 2.29, National Maritime Museum, Greenwich, on loan from Ministry of Defense, Navy.

<sup>65</sup> Vgl. Stafford, *Voyage into Substance*, 330 u. 410.

<sup>66</sup> AA II, 173.

Die Natur scheint die Kultur zumindest zeitweilig überwältigen zu können; das Narrative des Textes erlaubt es letztlich diesen Augenblick zu überwinden. Bei Hodges hingegen ist dieses Moment bereits stillgestellt. Die Überwindung der Bedrohung dominiert das Zusammentreffen von Natur und Kultur bzw. Mensch im Raum.

Die überwältigende Natur für den Menschen wird in Hodges' Bildern ebenso wie in Forsters Text dargestellt. Was aber in der Bildkunst zu fehlen scheint, ist das Umkippen der extremen Naturerfahrung in eine Kultursehnsucht nach Fortschritt, die in Forsters Erzählkunst so genau vorgeführt wird. Was passiert nun, wenn Hodges dieses Kulturideal, das bei Forster durch die tahitische Kultur symbolisiert wird, im Bild erfasst? Eines der bekanntesten Tahiti-Bilder ist Hodges' „A View Taken in the Bay of Otaheite Peha [Vaitepiha]“ (Abbildung 4). Das Landschaftsbild stellt die betörende Schönheit dar, die den Europäern bei ihrem ersten Tahitiaufenthalt auf der zweiten Cookreise begegnet ist. Die Schönheit bezieht sich auf die Natur und den Menschen, wie der Anblick der beiden badenden Tahitianerinnen deutlich macht. Gleichzeitig schließt die Darstellung damit an die antike Idyllenvorstellung an.<sup>67</sup> Der erotische Effekt<sup>68</sup> wird durch die die Menschen überschauende Zeremonial-Statue im rechten Bildvordergrund und die verhüllte Leiche im rechten Bildhintergrund in den Ausdruck von Vergänglichkeit verwandelt. Dieser Eindruck wird in Hodges' Wiederaufnahme des Themas in „Tahiti Revisited“ (ca. 1776) durch die Hinzufügung einer dritten Figur und des Tuches, das die Zeremonial-Statue der Tahitianer umhüllt und so prominenter in den Vordergrund rückt, verstärkt, weil die nackte Badende ent-

---

<sup>67</sup> Vgl. auch Anja Hall, *Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung. Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur*, Würzburg 2008, 66-71, zur Ideengeschichte der Idylle und von Paradiesvorstellungen im Allgemeinen. Die älteste Vorstellung eines Goldenen Zeitalters basiert auf Hesiods Weltalterlehre. Der paradisiische Zustand beinhaltet u.a. ewigen Frieden, ewige Jugend, die von selbst spendende Erde und die Nähe zu den liebenden Göttern (Ebd., 67). Forster nimmt den Idyllentopos noch ernst – anders als in Parodien des 19. Jahrhunderts zu sehen ist, reflektiert aber, dass der Topos letztlich nur gebrochen dargestellt werden kann.

<sup>68</sup> Vgl. Joppien u. Smith, *The Art*, 61-62.



sprechend weniger in den Vordergrund gestellt ist.<sup>69</sup> Der Betrachter sieht also jeweils das Paradies einer anderen Kultur, die ihr Vergehen andeutet und damit eine zeitliche Dimension erhält.<sup>70</sup>

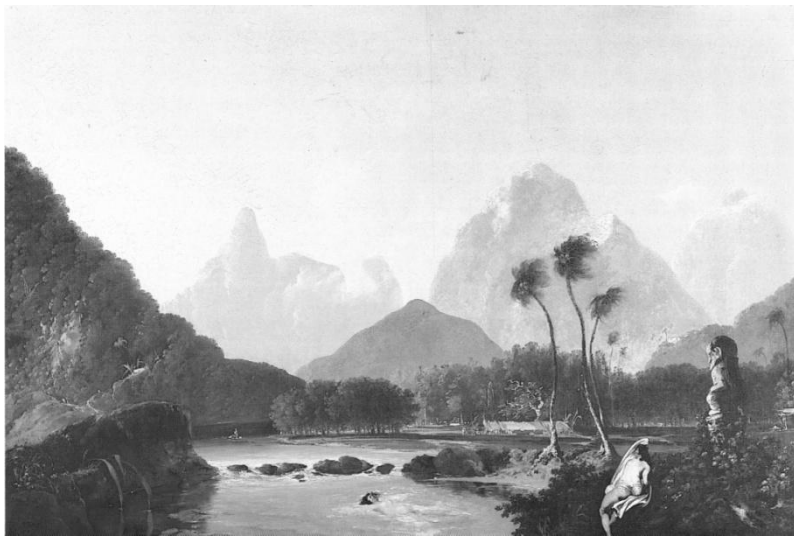


Abbildung 4: William Hodges, „A View Taken in the Bay of Otaheite Peha [Vaitepiha]“ (ca. 1775-1776)<sup>71</sup>

Hodges' Gemälde „The Resolution and Adventure in Matavai Bay, Tahiti“ hingegen scheint mehr den offiziellen Wünschen der britischen Admiralität zu entsprechen.<sup>72</sup> Hier sieht der Betrachter den Zusammenhang der Schönheit der Südsee, der kulturellen Leistungen der Tahitianer und die europäische Präsenz. Der Betrachter sieht so ein scheinbar harmonisches Bild von europäischer Kultur und Süd-

---

<sup>69</sup> Ebd., 64, plate 55, National Maritime Museum, London.

<sup>70</sup> Für die Kombination von Erotik und idyllischer Naturlandschaft mit demselben Motiv der Badenden siehe William Hodges: „View in Tahiti with waterfall and girls bathing“ (1775), in: Joppien u. Smith, *The Art*, 211, plate 2.110, Privatsammlung.

<sup>71</sup> Joppien u. Smith, *The Art*, 62, plate 53, National Trust, Anglesey Abbey, Cambridgeshire.

<sup>72</sup> Ebd., 62-63.

seekultur, die räumlich vereinigt sind, wobei der eurozentrische Anspruch erkennbar ist, da die englischen Schiffe ins Zentrum des Bildes gerückt sind. Das Bild wirkt letztlich als Erfüllung kolonialer Sehnsüchte, weniger als Ausdruck der Sehnsucht nach dem Anderen. Hingegen fehlte diese Harmonie noch in Hodges' erstem Bild dieser Landschaft, das die kulturellen Errungenschaften auf die Bewohner Tahitis beschränkt, somit für den Betrachter stärkere Sehnsüchte als Ausdruck eines reinen Südseeparadieses ermöglicht.<sup>73</sup> Gleichzeitig enthalten beide Bilder mehrere Brechungen der Gegenwärtigkeit oder des Realitätsstatus des antiken Südseeideals: Diese entstehen wie in Forsters Text durch das Zitieren vorher geschaffener Tahitivorstellungen und durch die aufgerufenen klassischen Elemente der Idyllentradition, die gerade in der Gestaltung der Tahitianer durchscheinen.



Abbildung 5: William Hodges, „The Resolution and Adventure in Matavai Bay, Tahiti“ (ca. 1776)<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Siehe William Hodges, „A View of Matavai Bay in the Island of Otaheite“ (ca. 1775-1776), in: Joppien u. Smith, *The Art*, 61, plate 52, Yale Center for British Art, New Haven.

<sup>74</sup> Joppien u. Smith, *The Art*, 63, plate 54, National Maritime Museum, London.

Was dem Betrachter jedoch fehlt, ist die gesteigerte Sehnsucht nach der Kulturidylle und nach der kulturellen Entwicklung, die in Forsters *Reise um die Welt* durch die Entbehrung auf der Polarreise entsteht. Deshalb ist der Wechsel von der Naturerfahrung in eine Kultursehnsucht bei Hodges nicht möglich; es gibt keine Temporalisierung der Zivilisationserfahrungen. Wie an „A View Taken in the Bay of Otaheite Peha [Vaitepiha]“ gesehen, wird Zeit zwar als Vergänglichkeit der Schönheit angedeutet, aber eine Kultursehnsucht wird nicht ausgedrückt. Die Harmonie von Natur und verschiedenen Kulturen kann nur als präsent dargestellt werden, selbst wenn die Betrachter der Gemälde sich natürlich nach diesen Erfahrungen sehnen. Die einzelnen Bilder machen Erfahrung und Sehnsüchte anschaulich und präsent, ohne sie in einen historischen Prozess überführen zu können.

Folgt man Forsters eigener, zu Beginn dieses Aufsatzes vorgestellten klassizistischen Aussage aus dem Essay „Über lokale und allgemeine Bildung“, dass die Kunst es dem Menschen ermögliche, die Natur harmonisch aufzufassen und „schöne Individualität“ darzustellen, scheinen Hodges' Bilder der Kunstfunktion sogar mehr zu entsprechen als Forsters Erzählkunst in der *Reise um die Welt*. Letztere erweist sich als zu reflexiv und kritisch.<sup>75</sup> Verschiebt man jedoch den Schwerpunkt auf die Entwicklungsstufen der Menschheit und deren Bildung, wie Forster in „Über lokale und allgemeine Bildung“ zumindest andeutet, verlagert sich auch das Verhältnis von Erzähl- und Bildkunst. Nur in der Erzählkunst lässt sich ein Darstellungsverfahren entwickeln, das die Temporalität des Geschichtsprozesses mit seinen Sehnsüchten zwischen Natur und Versittlichung zur Darstellung bzw. zur Anschauung bringt. Der Betrachter der Bildkunst sieht Natur und

---

<sup>75</sup> Hier ist deutlich der von Uwe Japp, „Aufgeklärtes Europa und natürliche Südsee. Georg Forsters *Reise um die Welt*“, in: *Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung*, hrsg. v. Hans Joachim Piechotta, Frankfurt/Main 1976, 10-56, insbesondere am Korpus von Forsters Tahiti-Beschreibungen entwickelte Begriff der ‚doppelten Kritik‘ erkennbar, der Forster einen positiven und einen skeptischen, zivilisationskritischen Aufklärungsbegriff zugleich ermöglicht. Das Fremde wird ebenso zum kritischen Spiegel des Eigenen, wie Forster auch den kritischen Blick für das Fremde besitzt.

Kultur letztlich immer vereint. Den Zivilisationsprozess gibt es letztlich nur statisch im Raum. Die Überschreitung der Idyllen oder Naturerfahrung kann nur durch Bildeffekte, zum Beispiel in der Ausrichtung der beiden Schiffe, angedeutet werden. Der sich vollziehende, verzeitlichte Geschichtsprozess bleibt jedoch im Kunstbild uneinholbar.



**„Es ist nur allzugewöhnlich, daß eingeschränkte Köpfe  
den kleinen Ameisenhaufen, in dem sie wühlen, für die  
einzige Fundgrube der Erkenntniß halten“  
Georg Forsters ‚Abrechnung‘ mit der englischen Literatur  
(1788-1791)**

Tina Deist

„Es ist nur allzugewöhnlich, daß eingeschränkte Köpfe den kleinen Ameisenhaufen, in welchem sie wühlen, für die einzige Fundgrube der Erkenntniß halten und mit Wegwerfung von denen sprechen, die sich eine andere Beschäftigung im Felde der Litteratur erwählten.“<sup>1</sup> Dieses Plädoyer für ein inter- oder gar transdisziplinäres Interesse, das Georg Forster bildlich-sarkastisch in seiner *Geschichte der Englischen Litteratur vom Jahre 1790* formuliert, und sein daraus zu erschließender Protest gegen die Isolation einzelner „Zweige der Gelehrsamkeit“<sup>2</sup> gehen mit seinem entgrenzten Literaturbegriff einher. Selbst als Naturforscher, Ethnologe, Zeichner, Übersetzer, Reiseschriftsteller und nicht zuletzt, wie seine *Geschichten* belegen, Literaturkritiker aktiv, verfasst Forster zwischen 1788 und 1791 ‚Abrechnungen‘ mit einer Vielzahl an Neuerscheinungen, die der englische Buchmarkt im jeweiligen Jahr hervorbringt. Doch rechnet er eben nicht allein mit einzelnen theoretischen sowie fiktionalen Texten ab, sondern äußert sich konsequent – entweder implizit oder explizit – gegen eine den *effektiven* Austausch einschränkende Spezialisierung verschiedener Wissensgebiete, die unseren heutigen Theoriediskurs in weiten Teilen prägt. Ebenso implizit *und* explizit macht er seinen Standpunkt innerhalb der in England kontrovers geführten Debatte um die Französische Revolution deutlich.

---

<sup>1</sup> Georg Forster, „Geschichte der Englischen Litteratur vom Jahre 1790“, in: *Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (fortan zit. als AA), VII: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur. Sakontala*, bearb. v. Gerhard Steiner, 2. unveränderte Aufl., Berlin 1990, 163-227, hier: 178.

<sup>2</sup> Ebd.

Auf folgende Fragestellungen möchte ich in diesem Artikel detaillierter eingehen, um Forsters Umgang mit der Literatur als Ausdruck der Künste herauszuarbeiten, die im Rahmen des Georg-Forster-Kolloquiums 2009 im Fokus standen: Wie lassen sich die vier in der Akademie-Ausgabe verlegten Texte zur Literatur kategorisieren? Wie lässt sich Forsters Literaturbegriff definieren? Wie wendet er sich damit gegen kontraproduktive Spezialisierungen und das ausschließliche ‚Wühlen im eigenen kleinen Ameisenhaufen‘? Warum sind gerade sein Plädoyer für Disziplinen übergreifendes Denken und Schreiben wieder für die Literaturwissenschaft des 21. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung? Mit Forsters Abrechnung mit dem zeitgenössischen Roman, den er von der Dichtung abgrenzt, möchte ich schließen. Weitere und nicht weniger interessante Fragen klammere ich damit bewusst aus, da sie den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen müssten: Wie nutzt Forster gezielt historische und politische Studien seiner Zeitgenossen als Aufhänger, um seinen eigenen Standpunkt in der Diskussion um die Entwicklungen in Paris zu vertreten? Welche Textstrategien wendet er an, um seinen politischen Standpunkt deutlich zu machen, ohne ihn explizit äußern zu müssen?

### I *Geschichten der Litteratur* = Literaturgeschichten?

Ein heutiger Leser erwartet sicher etwas Anderes von einem Text unter dem Titel *Geschichte der Englischen Litteratur*: Einen historischen Überblick über eine Auswahl von Werken der englischen Literaturgeschichte, die eine spezifische oder verschiedene Epochen repräsentieren oder die Entwicklung einer Gattung nachzeichnen lassen, eine ähnliche Adressatenspezifik aufweisen oder sich um einen in vielen Epochen immer wieder auftretenden Themenkomplex gruppieren lassen. Doch wer solch einen eingeschränkten Über- oder Rückblick sucht, wird überrascht sein. Die in der Akademie-Ausgabe gesammelten Texte, die sich zeitlich um die Französische Revolution gruppieren, sind vielmehr als ‚Re-Views‘ zu lesen: Die Jahre 1788 bis 1791 werden von Forster besprochen und bewertet, ihre Ereignisse werden ‚wieder angesehen‘, sie werden ‚nochmals betrachtet‘. Ganz richtig, die *Jahre*, der realhistorische Kontext, nicht allein literarische Pro-

dukte werden gesichtet, aufgezählt und evaluiert, wie dies für das Besprechungswesen bis etwa zum Ende des 18. Jahrhunderts üblich ist. Während einige politische Ereignisse lediglich genannt werden, werden andere von Forster seitenweise diskutiert; während einige Neuerscheinungen im Printbereich oder Premieren auf den englischen Bühnen nur kurz in Aufzählungen abgehandelt werden, werden andere ausführlich und meist scharf kritisiert.

Trotzdem ist auch die Kategorisierung dieser vier Texte als ‚Reviews‘ oder Rezensionen nicht unproblematisch. Denn ‚Reviews‘, wie wir sie heute als Genre aus britischen und amerikanischen Tageszeitungen kennen – und da sind sie deutschsprachigen Rezensionen ähnlich –, fokussieren meist *einen* neuen Roman, *eine* neue Bühnenszenierung, offerieren vielleicht am Ende eines Jahres einen Rückblick auf verschiedene Neuerscheinungen aus dem Bereich der ‚schöngeistigen‘, fiktionalen Literatur. Demgegenüber stehen die spezialisierten Fachzeitschriften, die historische, juristische, medizinische, theologische oder naturwissenschaftliche Neuerscheinungen rezensieren. Aber in Forsters *Geschichten der Englischen Litteratur* finden wir dies alles und zwar in einer beeindruckend vielfältigen Kombination. Er zählt nicht allein auf, sondern kommentiert zudem fundiert neue Romane, Gedichtbände und Dramen, die aktuellen Tendenzen der englischen Sprache, die aufkommenden „Modewörter“ und „Lieblings-Floskeln“<sup>3</sup> ihrer Sprecher, diskutiert den Empirismus nach Locke,<sup>4</sup> lobt Cook als „unverwelkliche Zierde der jetzigen Regierungs-Epoche“,<sup>5</sup> bewertet sowohl neue „poetische[] Übersetzungen“<sup>6</sup> aus dem Französischen oder der griechischen Klassiker ins Englische als auch Übersetzungen historischer deutscher Quellen ins Französische.<sup>7</sup> Besonders großen Raum nehmen in allen vier Reviews die Auseinandersetzungen mit politischen und historischen Neuerscheinungen ein, die Forster als Aufhänger nutzt, um seinen

---

<sup>3</sup> Georg Forster, „Geschichte der Englischen Litteratur, vom Jahr 1788“, in: AA VII, 57-82, hier: 59.

<sup>4</sup> Ebd., 66.

<sup>5</sup> Ebd., 68 u. Georg Forster, „Geschichte der Englischen Litteratur, vom Jahr 1789“, in: AA VII, 83-110, hier: 98.

<sup>6</sup> Ebd., 70.

<sup>7</sup> Ebd., 226.



eigenen politischen Standpunkt in diese Literaturbesprechungen einfließen zu lassen. Doch mit diesen „Zweige[n] der Gelehrsamkeit“<sup>8</sup> ist die Liste noch lang nicht vollständig: Neue Bibelausgaben<sup>9</sup> und theologische Schriften,<sup>10</sup> die zehn neuen Bände der *Brittischen Biographie*,<sup>11</sup> Schriften zur Abschaffung der Sklaverei, die mit „erstaunliche[r] Lebhaftigkeit“<sup>12</sup> diskutiert werden, die Geschichte der Amerikanischen Revolution,<sup>13</sup> Reiseberichte, primär über Asien und Indien,<sup>14</sup> werden neben medizinischen Werken,<sup>15</sup> geographischen Studien,<sup>16</sup> den Naturwissenschaften in ihrer ganzen Breite,<sup>17</sup> neben Mathematik, Mechanik<sup>18</sup> und Landwirtschaft<sup>19</sup> diskutiert. An vielen Stellen werden einzelne Werke, Theoretiker oder auch ganze Wissenschaftszweige von Forster hervorgehoben und einer besonders scharfen Kritik unterzogen. So beispielsweise die Botanik, die er als neue „Mode-Wissenschaft“ bezeichnet und zum „Mode-Studium in England“<sup>20</sup> degradiert. Auch juristische Schriften<sup>21</sup> oder die Geschichte der Musik bleiben ebenso wenig verschont wie die Theorie der Künste.<sup>22</sup>

So anmaßend sich diese lange Liste lesen mag, hat Forster zu großen Teilen mit seinen Bewertungen Recht behalten. Zahlreiche Autoren fiktionaler Literatur, die er nennt und deren Werke er als unfundiert oder auch langweilig verwirft, haben in der englischen Literaturgeschichte keine Spuren hinterlassen können. Andere Texte wiederum, die er aus dem Bereich der Geschichtswissenschaft hervorhebt,

---

<sup>8</sup> Ebd., 178.

<sup>9</sup> Ebd., 196; 77 u. 87.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., 195.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., 79.

<sup>12</sup> Ebd., 96f.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., 182.

<sup>14</sup> Ebd., 212 u. 99f.

<sup>15</sup> Ebd., 103 u. 204.

<sup>16</sup> Ebd., 194 u. 212.

<sup>17</sup> Vgl. z.B. ebd., 203 u. 107 zu Physik und Mineralogie.

<sup>18</sup> Ebd., 202.

<sup>19</sup> Ebd., 210.

<sup>20</sup> Ebd., 206f.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., 202.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., 211.

gehören auch heute noch zu den Standardwerken wie beispielsweise Edward Gibbons *Verfall und Untergang des römischen Imperiums*.<sup>23</sup> Dieses historische Werk ist es auch, das Forster mit einem – im Vergleich zum Grundton seiner Besprechungen – außergewöhnlich positiven Urteil über das Jahr 1788 schließen lässt: „Mit ruhiger Überzeugung darf man jetzt noch hinzufügen, daß das Jahr der Erscheinung eines so großen Musters in den Annalen der Brittischen Litteratur unvergeßlich bleiben wird.“<sup>24</sup> Demgegenüber heißt es vernichtend schon zu Beginn der Review des folgenden Jahres:

Um den Faden wieder aufzunehmen, wo wir ihn im vorigen Jahre ließen, müssen wir durch eine Sündfluth von schlechten Romanen, schalen Gedichten und genialosen Schauspielen zur wissenschaftlichen Litteratur übergehen.<sup>25</sup>

Die philosophischen Aufsätze von 1790 nennt er „mittelmäßig“, findet jedoch „bessere historische Versuche“, muss allerdings „die Leere in der Philosophie, Jurisprudenz, Mathematik, Chemie, Physik und Arzneykunde bedauern“, um sich schließlich „an der reicheren Ernte von naturhistorischen Werken, Reisebeschreibungen und nützlichen Übersetzungen“ abzuarbeiten.<sup>26</sup>

## II Was ist Literatur?

Die Vielzahl an Neuerscheinungen, die Forster rezensiert, wirft eine zentrale Frage auf: Welchen Begriffsumfang weist ‚Literatur‘ in seinen Texten auf? Forsters Literaturbegriff ist ein entgrenzter. Aus seinen Reviews ist er allerdings lediglich zu erschließen, da keine explizite Antwort in diesen vier Rezensionen auf die Frage ‚Was ist Literatur?‘ vorliegt. Neben der Nähe dieses umfassenden Literaturkonzepts zur zeitgenössischen, frühromantischen Universalpoesie nach Friedrich Schlegel und Novalis ist ebenso eine weitere Parallele evident:

---

<sup>23</sup> Ebd., 80.

<sup>24</sup> Ebd., 82.

<sup>25</sup> Ebd., 166.

<sup>26</sup> Ebd.

Plädoyers für einen inter- oder transdisziplinären Austausch finden wir beispielsweise seit den 1950er Jahren in der Birmingham School der Cultural Studies oder in Diskussionen um die Literatur- als Kulturwissenschaft wieder. Die Frühromantiker – deren ‚Geburtsstunde‘ allerdings erst 1796/97 um die Publikation von Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* zu verorten ist – lehnen ähnlich wie Forster klare Gattungsgrenzen und das Festhalten an einer „einzig[e] Fundgrube der Erkenntniß“<sup>27</sup> ab. Stattdessen sprechen sie sich für Hybridität aus, indem sie Poesie, Literaturkritik, Philosophie und Rhetorik sogar innerhalb eines einzigen literarischen Werkes miteinander vermischen wollen.

Für einen etwas anderen, doch ebenfalls entgrenzten Literaturbegriff wird heute in den Kulturwissenschaften plädiert. Beispielsweise Raymond Williams, Mitbegründer der britischen Cultural Studies, diskutiert 1981 in einer Rede über die *Crisis in English Studies* an seiner Heimatuniversität Cambridge genau jene Entwicklung, die von Forsters Literaturbegriff zum heute dominanten Gegenstück führte. Ohne auf die ‚Krise‘, die Williams diskutiert, im Detail eingehen zu können, soll hier eine zentrale Aussage dieser Rede herausgegriffen werden: „The category of ‚Literature‘ censored itself. Not all literature – novels, poems, and plays – was Literature in that capital letter category.“<sup>28</sup> ‚Literature‘ mit einem ‚Capital L‘ macht nach Williams ein Paradigma aus, ein Feld von akzeptiertem, praktiziertem und damit reproduziertem Wissen, das sich seit dem 19. Jahrhundert dank selektiver Literaturkritik in Richtung des ‚kleinen Ameisenhaufens‘ entwickle. Die Hervorhebung der Literatur durch eine Majuskel in der englischen Sprache dient zur Abgrenzung der ‚Hochliteratur‘ des Kanons von der Unterhaltungsliteratur – eine Form der Zensur, die Williams nicht allein in dieser Rede angreift und zu der auch jener neutrale Literaturbegriff konträr steht, den Forster Ende des 18. Jahrhunderts noch praktiziert. Seine *Geschichten* entstehen somit zu einer Zeit des Übergangs. Denn wie bereits aufgezählt, gehört zu Forsters Gegenstand nicht allein die ‚hohe‘ Literatur des 18. Jahrhunderts, also vornehmlich die Großgattungen Drama und Lyrik.

---

<sup>27</sup> Ebd., 178.

<sup>28</sup> Raymond Williams, „Crisis in English Studies“, in: *The Raymond Williams Reader*, hrg. v. John Higgins, Oxford 2001, 249-265, hier: 251.

Vielmehr diskutiert er ebenso neue Ausgaben von Briefsammlungen oder Tagebüchern sowie den von ihm meist negativ bewerteten Roman und seinen „Mangel an künstlerischem Wert“.<sup>29</sup> Trotz seiner Überzeugung, dass beispielsweise die „große[] Menge von weiblichen Autoren“<sup>30</sup> seine Aufmerksamkeit nicht verdient, schenkt er einigen Schriftstellerinnen genau diese Aufmerksamkeit in seinen Reviews. Obwohl er voraussagt, dass die wenigsten unter ihnen ihre Spuren in der Literaturgeschichte hinterlassen werden können,<sup>31</sup> wird ihren Werken der Status von Literatur „in that capital-letter category“<sup>32</sup> nicht abgesprochen, nicht mal zur Disposition gestellt, da diese Dichotomie für Forster gar keine Rolle spielt. Denn noch bis ins frühe 19. Jahrhundert steht ‚Literatur‘ für „a body of printed writings“<sup>33</sup> und genau dieser neutrale Literaturbegriff liegt bei Forster vor. Jedoch fasst er ihn noch etwas weiter, da er sich ebenso wenig auf die Printmedien beschränkt, sondern zudem aktuelle Bühnenszenierungen angreift.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts bilde, so Williams, das um den Begriff ‚Literatur‘ formierte und kontinuierlich enger gefasste Paradigma zahlreiche problematische „Anomalien“<sup>34</sup> aus. Zwei Einschränkungen des Begriffs ‚Literatur‘ können dies exemplifizieren: Literatur werde im 19. Jahrhundert erstens zunehmend auf das Imaginäre reduziert, die Abgrenzung von faktuellem Schreiben sei allerdings nicht allein in Grenzfällen (z. B. Autobiographien) problematisch. Diese Reduktion von Literatur auf Fiktion wird durch einen zweiten Prozess begleitet und unterstützt, der schließlich die Klimax zu „‚Literature‘ censored itself“<sup>35</sup> bedeute: Nicht mehr alle Gedichte, Dramen oder Romane gehörten nun in die Kategorie der Literatur, sondern die Literaturkritik selektiere einen Kanon – einen „kleinen Ameisenhaufen“ oder eine „einzige Fundgrube der Erkenntniß“<sup>36</sup> – aus einigen, als quali-

---

<sup>29</sup> AA VII, 171.

<sup>30</sup> Ebd., 73.

<sup>31</sup> Ebd., 171ff.

<sup>32</sup> Raymond Williams, „Crisis“, 251.

<sup>33</sup> Ebd., 250.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd., 251.

<sup>36</sup> AA VII, 178.

tativ hochwertig angesehenen fiktionalen Texten der meist auch noch *exklusiv* national definierten Literaturgeschichte. Doch sind Forsters Abrechnungen wirklich noch völlig frei von dieser Selbstzensur der Literatur? Eine genauere Auseinandersetzung mit seinen *Geschichten* ist zur Beantwortung dieser Frage notwendig.

Weder mit der aktuellen Argumentation für einen entgrenzteren Literaturbegriff noch mit der Breite des Gegenstandes, die Forster sich gewählt hat, geht selbstverständlich ein Plädoyer für Wertfreiheit einher. Denn die von Forster besprochenen Textsorten werden alles andere als gleichwertig nebeneinander präsentiert. Die Besonderheit seiner Analysen liegt somit darin, dass er in ihnen zwar ‚abrechnet‘, doch sowohl wissenschaftliche Quellen als auch fiktionale Texte in seinem Diskurs berücksichtigt. Unter ihnen finden sich wiederum Werke, die er als hochwertig, ebenso wie Beispiele, die er als trivialen „Unfug“<sup>37</sup> bewertet: Dramatische oder epische Texte, die er als „ungesalzen“, „frostig“, „langweilig“ und „unpoetisch“ bezeichnet,<sup>38</sup> werden neben positiven Beispielen besprochen statt als irrelevante Gegenstände ignoriert und von der Diskussion gänzlich ausgeschlossen zu werden. Beispielsweise als Einstieg in seine Rezension des Jahres 1790 kontrastiert Forster Qualitatives mit Minderwertigem erneut in bildlicher Form, wenn er die „ausgezeichneten Schriftstellertalente[]“, die den „litterarischen Himmel mit neuen Gestirnen schmücken“<sup>39</sup> als vermisst meldet, sodass allein „Sternschnuppen und im Sumpf hüpfende Irrwische“<sup>40</sup> in diesem Jahr zu besprechen seien. Zu Beginn seiner Review des Jahres 1791 wertet er ebenfalls deutlich:

So schmerzt es doch [...] den argen Unfug mit ansehen zu müssen, den ein Schwarm von unreifen oder schiefen Köpfen mit den vier und Zwanzig conventionellen Zeichen unserer Mittelungskunst so unablässig treibt, und wodurch nicht selten der schöne Zweck derselben verfehlt, ein neues Chaos von Ungereimtheit geschaffen wird.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Ebd., 230.

<sup>38</sup> Ebd., 167 u. 173.

<sup>39</sup> Ebd., 164.

<sup>40</sup> Ebd., 165.

<sup>41</sup> Ebd., 230.

Forsters Reviews verfolgen nicht den Zweck der Zensur, wohl aber jenen der Bewertung sowie der Leserlenkung. In der Kritik einseitiger oder ausdrucksloser Neuerscheinungen liege seine Pflicht, er sei es „schuldig“,<sup>42</sup> sie zu äußern, um dem „Mißbrauch“ der „schriftstellerische[n] Thätigkeit“ entgegenzuwirken, doch ohne – und das schreibt er explizit – damit zensierend die Pressefreiheit oder die Freiheit der Kunst einschränken zu wollen.<sup>43</sup>

Trotz aller Kritik an zahlreichen Neuerscheinungen fast aller Genres der Literatur in ihrem breitgefächerten Begriffsumfang, argumentiert Forster auch selbstreflexiv, indem er nicht allein mit schlechter Literatur abrechnet, sondern ebenso den Einfluss der Reviewer auf den Literaturmarkt zur Diskussion stellt. Zwar zählt er sich selbst zu dieser Gruppe,<sup>44</sup> doch grenzt er sich explizit von jenen Kritikern der *Monthly Review* oder der *Critical Review* ab, die „keine Neuerung ungeahndet hingehen lassen“.<sup>45</sup> So heißt es über diese Rezensenten, die meist Geistliche der anglikanischen Kirche seien und die die Literatur für ihre Zwecke instrumentalisieren wollten. So

verurteilt man den Neuerer nach den Grundsätzen des Inquisitionsgerichts, eben weil er es wagen durfte, ohne des Inquisitors Brille sehen zu wollen. Man begreift gar leicht, daß in solchen Fällen die Sarkasmen die Stelle der Argumente vertreten. In der festen Überzeugung, daß kein anderer Weg zur Wahrheit führe, außer demjenigen, den diese Herren selbst wandeln, halten sie sich berechtigt zu lachen, sobald sie einen einsamen Wanderer auf einem Nebenpfade erblicken [...]. Die Fälle, wo das Publicum früher und anders als die Recensenten entscheidet, sind zufällige Ausnahmen, und wenige Schriftsteller dürfen sich rühmen, den Aristarchen ihrer Insel so ungestraft getrotzt zu haben, als *Sterne* in seinem unnachahmlichen *Tristram Shandy*.<sup>46</sup>

Doch auch Forster legt einen „untrügliche[n] Maßstab“<sup>47</sup> an fiktionale Werke: die Tragödien, Komödien und History Plays William

---

<sup>42</sup> Ebd., 165.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., 230.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., 85f.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Ebd., 72.

Shakespeares, die nicht allein von einer Vielzahl seiner zeitgenössischen Autoren als Maßstab anerkannt und verehrt, sondern zudem vom Publikum noch in ihren schlechtesten Neubearbeitungen geschätzt würden, „weil man den Nachklang von Shakespears Worten noch liebt“.<sup>48</sup> 1791 kommt er auf Shakespeare zurück:

Bey aller Talentlosigkeit, welche in den meisten dießjährigen Englischen Dichtungen auffällt, muß dennoch der Beobachter sich des nie versiegenden Enthusiasmus freuen, womit die Nation das unerreichbare Verdienst ihres großen Shakespear noch immer anerkennt und zu verherrlichen sucht.<sup>49</sup>

Neben dieser Setzung eines literarischen Ideals nimmt Forster zudem die von Williams als Anomalie des Paradigmas ‚Literatur‘ problematisierte Differenzierung zwischen fiktional und faktual vor, um verschiedene literarische Phänomene voneinander abzugrenzen. Dabei orientiert er sich am Begriff der ‚Phantasie‘:

Wir verlassen endlich diesen Zweig des menschlichen Wissens, wo die Phantasie gewöhnlich am unrechten Orte steht, und mit dem wissenschaftlichen Ernst so schwer zu reimen ist, um uns in ihr eigenes Reich zu begeben, dort ihren munteren Spielen zuzusehen und von diesem langen Ritterzuge durch das Gebiet der litterarischen Abentheuer auszuweichen.<sup>50</sup>

Allerdings beschränkt sich Forster nicht auf die Pole fiktional und faktual, sodass sich ausgehend von seinen Reviews noch eine feinere Untergliederung von ‚Literatur‘ entwerfen lässt: ‚Literatur‘ steht einerseits für die „ernsthafteren Erfahrungs-Wissenschaften“, andererseits für die „schöne Litteratur“.<sup>51</sup> Die „schöne Literatur“ weise wiederum Texte auf, die lediglich das Ziel verfolgten, „das große Publikum durch das Feuer der Beredsamkeit, die Geißel ihres raschen Witzes, und die täuschende Wahrheit ihrer Schilderungen zu unterhalten“.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ebd., 174.

<sup>50</sup> Ebd., 108f.

<sup>51</sup> Ebd., 59.

<sup>52</sup> Ebd., 58.

doch umfasse sie ebenso die Dichtung.<sup>53</sup> Was muss die Dichtung im Gegensatz zu anderen literarischen Gattungen leisten? Für sie gäbe es allein einen Weg zur ‚Vortrefflichkeit‘, nämlich die

glückliche[] Auffassung des Schönen und Wahren aus der Natur, das mit eigenthümlicher Kraft zur Einheit zurückgebracht und mit einem für schöne Einkleidung empfänglichen Sinne zu einem Ganzen verwebt wird.<sup>54</sup>

Mit dieser Festlegung des Zwecks von Literatur steht Forster sowohl der Deutschen Klassik als auch der Romantik nahe, da Vertreter beider Epochen – wenn auch mit verschiedenen literarischen Stilmitteln und basierend auf konträren Literaturbegriffen – nach der Wiederherstellung der Einheit des Menschen mit der Natur und mit sich selbst streben.

Zur Abgrenzung ‚vortrefflicher‘ Dichtung von qualitativ minderwertiger Literatur zieht Forster sowohl genreästhetische als auch rezeptionsästhetische Parameter heran. Zunächst zu den genreästhetischen Formalia: Erlernte formale Regeln, die didaktische Poesien diktieren, „an welchen England unerschöpflich zu sein scheint“,<sup>55</sup> könnten zwar einem literarischen Text den *Anschein* der ‚Vortrefflichkeit‘ verleihen, aber „was nicht im Geist empfangen ward, erhielt auch kein Leben von der schulgerechten Form“.<sup>56</sup> Die Einhaltung des rechten Versmaßes, reine Reime sowie eine gute Wortwahl, die gemeinsam einen harmonischen Klang transportieren, machten die Qualität noch nicht aus. Denn „allein mit allen diesen vortrefflichen Eigenschaften hat man ein frostiges, langweiliges, unpoetisches Gewäsch, worüber man entweder einschlafen oder gar sich entrüsten muß“.<sup>57</sup> Lediglich das Individuelle – nicht das bereits zur Konvention Erstarrte –, die individuelle Wahrnehmung der Welt und ihre wiederum individuell geprägte, sprachliche Umsetzung in

---

<sup>53</sup> Ebd., 166ff.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Ebd., 167.

<sup>56</sup> Ebd., 166.

<sup>57</sup> Ebd., 167. Zum Beispiel bezieht sich Forster hier auf Joseph Swain, *Redemption: A Poem in Eight Books with Memoirs of the Author's Life*. In die englische Literaturgeschichte ist er mit diesem Werk nicht eingegangen.



einem literarischen Genre könnten ein Zeichensystem poetisch werden lassen. Doch genau dieses Individuelle ginge in „verfeinerten“ Gesellschaften, aufgrund der „Einformigkeit der Methode und der Erziehung“,<sup>58</sup> verloren. Diese Gefahr bedrohe vor allem die Lyrik. Denn

die lyrische Poesie kann den Zwang der Methode noch weniger, als jede andere erdulden: reiner und unmittelbarer muß sie dem geheiligten Quell der Phantasie entströmen; ihre schaffende Begeisterung kann nur das Geschenk eines schönen Augenblicks seyn.<sup>59</sup>

Neben ästhetischer Individualität fordert Forster eine in der Literatur angelegte performative Dimension oder rezeptionsästhetische Stimuli. Denn primäres Ziel der sowohl fiktionalen als auch faktualen Literatur müsse es sein, ihre Leser zum eigenen Denken zu bewegen. Dies führt er am Beispiel des Romans aus: Die Aufgabe eines Romanautors beschränke sich nicht allein auf die Darstellung eines linearen, vielleicht auch unterhaltsamen Plots. Vor allem liege sie darin, aufzuzeigen, wie Entwicklungen ineinandergreifen und auseinander hervorgehen, doch ohne dabei sämtliche Leerstellen eines Textes bereits zu schließen.<sup>60</sup> Aus dieser Forderung folgt eine weitere: Der realhistorische Kontext müsse deutliche Spuren im Roman hinterlassen, die die Rezipienten nicht allein decodieren können müssen. Vielmehr müsse sie die Spur auch persönlich angehen. So heißt es in seiner ersten Review:

Was uns gefallen und unterhalten soll, muß auf irgend eine Art in einer so wichtigen unmittelbaren Beziehung mit uns stehen, daß es nicht erst eines Vernunftschlusses bedarf, um sie ausfindig zu machen, sondern daß unser Gefühl sie augenblicklich entdeckt.<sup>61</sup>

Die zu Anfang genannten ‚Modewörter‘ und ‚Lieblings-Floskeln‘ der englischen Sprache seien besonders beliebte sprachliche Mittel der Romanautoren – und „zu keiner Zeit schöpften die Belletristen

---

<sup>58</sup> AA VII, 166.

<sup>59</sup> Ebd., 168.

<sup>60</sup> Ebd., 253.

<sup>61</sup> Ebd., 59.

eifriger als eben jetzt aus dieser Quelle<sup>62</sup> –, um diese ‚wichtige unmittelbare Beziehung‘ zu stiften. Geknüpft würde sie, indem über das Medium der nachempfundenen Alltagssprache der ‚Zeitgeist‘ einerseits in der Belletristik konserviert und damit andererseits als Spiegel den Lesern vorgehalten werden könne.<sup>63</sup>

Doch nicht allein auf Wortwahl und ‚Conversationston‘,<sup>64</sup> den es also nachzuahmen gilt – wenn ein Autor nach dem ‚Beifall jenes Augenblicks‘<sup>65</sup> strebt –, käme es bei der Darstellung an, sondern zudem auf die Parallelen zwischen den fiktiven Charakteren und den Zeitgenossen der potentiellen Leser:

Je individueller die Züge sind, die hier den Zeitgenossen gleichsam entwendet, zu einem redenden Gänzen zusammenfließen, desto anwendbarer auf unsere eigenen Verhältnisse, desto anziehender werden sie für uns.<sup>66</sup>

Forster arbeitet am Beispiel des Romans somit nicht allein einen didaktischen, sondern zudem einen gesellschaftlichen Zweck heraus. Fiktionalisiert werden sollten zweifelnde *und* selbstbewusste, kritische *ebenso wie* naive, erfolgreiche *neben* scheiternden Charakteren, auf die ein Leser auch in seinem Alltag treffen könnte. Im Roman sollen sie sich in Verhältnissen bewähren, die ein Rezipient sowohl unmittelbar emotional als auch mittelbar durch intensivere Reflexionen auf sein eigenes gesellschaftliches System übertragen kann, um zu verfolgen und zu erproben, wie fiktive Figuren in bestimmten Situationen handeln.<sup>67</sup> Dies impliziert allerdings auch, dass Forster im englischen Roman der Jahre 1788 bis 1791 keinerlei *überzeitliche*, sondern lediglich eine momentane Relevanz sieht, da es ihm ohnehin meist an ‚innerem Gehalt‘<sup>68</sup> fehle. So erfülle er auf dem Literaturmarkt primär die Funktion, die ‚unersättliche Lesebegierde‘<sup>69</sup> – ganz besonders

---

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Vgl. ebd.

<sup>64</sup> Vgl. ebd., 60.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Vgl. ebd.

<sup>68</sup> Ebd., 170.

<sup>69</sup> Ebd.

der Frauen – zu befriedigen, ohne prägend in die Literaturgeschichte eingehen zu können.

Allerdings ist Forsters ‚Abrechnung‘ mit dem Roman keine ‚Abrechnung‘ mit dieser komplexen Gattung per se. Vielmehr richtet er sich gegen die ‚Tugendleyerei‘,<sup>70</sup> die in den vier besprochenen Jahren Hochkonjunktur habe, und sich dann in Romanen verdichte, wenn allein die intendierte didaktisch-belehrende Funktion Grund des Schreibens und Verlegens ist. Deutlich liest sich außerdem Forsters Degradierung der Leser dieser ‚kläglichen‘<sup>71</sup> Texte:

Alle Gemälde der wirklichen und idealistischen Welt, die der Roman-dichter für solche Menschen entwirft, deren Wirkungskreis sie außer Stande setzt, seine Darstellung durch eigene Erfahrungen zu berichtigen, und deren Imagination zu träge oder zu arm ist, um ihnen selbst aus ihren Bildern eine neue Schöpfung des Geistes zusammenzustellen, – alle solche Gemälde können wesentlich nützlich oder schädlich werden, je nachdem sie mit richtigem oder verkehrtem Gefühl abgefaßt werden. [...] So fordert wenigstens die gesunde Vernunft, daß diejenigen Geisteswerke, die unmittelbar das Gefühl und die Phantasie in Anspruch nehmen, durch einen gewissen Grad von ästhetischer Vollkommenheit, den Geschmack bilden und jenen Sinn des Schönen wirksam machen mögen, welcher ewig der mächtigste Schutzengel der Tugend bleiben wird.<sup>72</sup>

Komme ich nun zur gestellten Ausgangsfrage zurück: Ist Forsters Konzept davon, was Literatur ist und ausmacht, noch frei von jener Selbstzensur, die sich nach Williams erst im 19. Jahrhundert intensiviert? Nimmt Forster nicht vielleicht doch die Selbstzensur der Literatur vorweg, indem er einige wenige Werke als ideale Vertreter der englischen Literatur herauspickt – also durchaus einen Kanon durch seine Literaturkritik im Kleinen skizziert, lediglich ohne diese Selektion als Kanon zu benennen? Nur bedingt. Literatur zensiert sich in Forsters Kritiken darum nicht selbst, weil er weder nach Qualität noch nach Kategorien wie ‚fiktional vs. faktual‘ mit der Kon-

---

<sup>70</sup> Ebd., 171.

<sup>71</sup> Ebd., 170.

<sup>72</sup> Ebd., 171.

sequenz der Ausschließung des einen oder des anderen aus seinen Literaturbetrachtungen differenziert. Warum? Weil

sogar das Kleinste durch seine Verhältnisse zum Ganzen in der Öconomie der Natur eine Rolle spielen kann. Wir überlassen es unsern Lesern, die Anwendung dieser Wahrheit auf die verschiedenen Zweige der Gelehrsamkeit und ihr Verhältniß untereinander zu machen.<sup>73</sup>

Trotz aller Kritik, die Forster am zeitgenössischen Roman, seiner Leserschaft sowie am Literaturmarkt übt, ist zu berücksichtigen, dass auch diese Gattung zur Geschmacksbildung und zur Entwicklung des ästhetischen Empfindens bei seinen Rezipienten beitragen könne. Somit sei der Roman gerade nicht per se als minderwertige Unterhaltungsliteratur abzustempeln und von der hohen Dichtung zu trennen. Denn immer wieder hebt Forster auch die herausragenden Romane der englischen Literatur hervor; primär Sternes *Tristram Shandy* (1759-1767). Doch nennt er zudem Richardson (sein Einfluss lässt sich vor allem an *Pamela* (1740) und *Clarissa* (1748) festmachen) und Fielding (hier ist primär *Tom Jones* (1749) zu nennen). Zudem heißt es 1790 abschließend zum Roman:

Ein guter Roman ist daher nicht minder wichtig und auch nicht minder selten als ein jedes, in seiner Art vortreffliches Kunstwerk. Allein die Zeiten Richardsons und Fieldings, Goldsmiths und Smollets, sind nicht mehr, und es gibt eine gewisse Form, nach welcher es jedem Stümper leicht wird, seine Erzählung herauszuleyern.<sup>74</sup>

### III Fazit

Ich habe zu Anfang von Forsters Plädoyer für eine reziproke Offenheit der Disziplinen gesprochen sowie von seinem Protest gegen kontraproduktive Haltungen, die sich gegen genau diese Offenheit und für das ausschließliche Wühlen im ‚eigenen kleinen Ameisenhaufen‘ aufbauen. Plädoyer und Protest sind konstitutive Bestandteile in Forsters ‚Abrechnung‘ mit der englischen Literatur von 1788 bis

---

<sup>73</sup> Ebd., 178.

<sup>74</sup> Ebd., 171.

1791. An einigen ausgewählten Beispielen seiner literaturkritischen Texte ließ sich nachzeichnen, wie er sich für ästhetische Innovationen in der Literatur ausspricht, zudem für einen Austausch und eine Mischung in den Wissenschaften, für authentische Themen- sowie Figurenkonstellationen im Roman. Damit distanziert er sich gezielt von der Anwendung der „Grundsätze[] des Inquisitionsgerichts“, die er seinen Kritikerkollegen zuschreibt, indem er besonders das Defizit an Neuem sowie Individuellem und das ausschließliche Schreiben nach anerkannten Regeln und Formeln kritisiert. Nichtsdestotrotz ist dieses Plädoyer selbstverständlich nicht unkritisch, da nicht alles Neue von Forster pauschal als qualitativ hochwertig eingestuft wird. Literarische Qualität als „das Exzentrische und Eigentümliche des wahren Genies, welches keiner Regel unterworfen sein kann“,<sup>75</sup> exemplifiziert Forster mehrfach an Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, einem Roman, der eine eigene innovative, selbst-reflexive Genre-Ästhetik begründet. Darum möchte ich mit einem Dialog-Zitat aus diesem Roman schließen, das auch Forster anführt, wenn er aus dem 56. Kapitel zitiert:

Und was ist es denn mit dem neuen Buch, das so viel Lärm in der Welt macht? – O das ist ganz aus allem Blei, mein Herr – ein ganz unregelmäßiges Product – nicht eine der Ecken an den vier Enden bildet einen rechten Winkel. Ich hatte mein Lineal, meinen Zirkel u. s. w. in der Tasche, mein Herr! – Vortrefflicher Kritikus!<sup>76</sup>

Und so lassen sich abschließend ebenso Forsters *Geschichten der Englischen Litteratur* als ungewöhnliche, nicht „ausgezirkelte“, „rechtwinklige“ Literaturgeschichten *und* als ungewöhnliche, nicht rechtwinklige Reviews des ausklingenden 18. Jahrhunderts charakterisieren, die ein vielschichtiges, keineswegs unproblematisches und im Wandel befindliches Literaturkonzept aufweisen, das im 20. und 21. Jahrhundert in den Kulturwissenschaften erneut zu kontroversen Diskussionen geführt hat und weiterhin führen wird. Mein Fazit darum: ‚Vortrefflicher Kritikus!‘

---

<sup>75</sup> Ebd., 232.

<sup>76</sup> Ebd.

## Georg Forster als Kunstkritiker

Marita Gilli

Obwohl Forster nie versäumt hat, Kunstgalerien während seiner Reisen zu besichtigen, entwickelte sich sein Interesse an der Ästhetik ziemlich spät. Da er in den polemischen Streit um Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands* eingriff, nutzte er die Gelegenheit, seine Ideen deutlicher darzulegen.<sup>1</sup> Er schrieb ab 1788 eine Reihe von Werken: *Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller über Schillers Götter Griechenlands* (1788), *Die Kunst und das Zeitalter* (1789), *Schwärmerey, eine Mutter der schönen Künste*, *Über historische Glaubwürdigkeit* (1790), *Geschichte der brittischen Kunst* (1788-91) sowie die Vorrede zu seiner Übersetzung des indischen Schauspiels *Sakontala* (1790).<sup>2</sup> Endlich gewährte er den ästhetischen Problemen einen großen Raum in den *Ansichten vom Niederrhein*,<sup>3</sup> einem Werk in dem er theoretische Ideen

---

<sup>1</sup> Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands* erschien 1788 im *Teutschen Merkur*. Darin besang er Griechenland als privilegiertes Land, in dem die Mythologie eng mit den Naturphänomenen verbunden ist und wo die Götter und Menschen eng zusammenleben. Schiller stellte Griechenland die moderne Welt entgegen, die in Folge des abstrakten Charakters des Christentums nichts Göttliches und Empfindsames aufzuweisen habe. Dieses Gedicht löste zahlreiche Reaktionen aus, insbesondere eine scharfe Kritik von Seiten Friedrich Leopold Stolbergs. Dieser warf Schiller mit religiöser Inbrunst vor, die Wahrheit nicht zu zeigen, Gott zu lästern und die Tugend zu verachten. Forster wollte Schiller umgehend verteidigen, denn er sah in Stolbergs Reaktion ein Zeichen der Intoleranz.

<sup>2</sup> *Sakontala oder der entscheidende Ring, ein indisches Schauspiel von Kalidas*. Dieses Stück des indischen Schriftstellers Kalidas, das in Indien sehr geschätzt wurde, wurde von den Engländern entdeckt und ins Lateinische, dann ins Englische von William Jones übersetzt. Forster entdeckte es während seines kurzen Aufenthaltes in England. Seine Übersetzung ins Deutsche hatte einen sehr großen Erfolg und trug in Deutschland der Entdeckung der indischen Kultur bei.

<sup>3</sup> Georg Forster, *Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (fortan zit. als AA),

und Praxis verband, indem er die Kunstwerke, die er während seiner Reise besichtigte, analysierte.

Über den Zweck dieser Reise schrieb er an Sophie von La Roche:

Meine Absicht bei dieser freilich nur gar zu kurzen Excursion nach London ist, außer dem daß meine Gesundheit etwas Schütteln erfordert, die Einsammlung von allerlei Materialien zu meinen schriftstellerischen Arbeiten, zumal im Fache der Natur- und Menschengeschichte, wie auch im Kunstfache, worüber ich in Archenholz' diesjährigen brittischen Annalen, aus meiner Erinnerung größtenteils abgezogenes gesagt habe.<sup>4</sup>

Zeigt Forster hier an, dass er die Werke der modernen britischen Kunst zu sehen wünscht, so signalisiert dieses neue Interesse auch seine wachsende Bereitschaft, sich mit Fragen der Ästhetik auseinanderzusetzen. Darauf spielt auch der Titel *Ansichten an*, der sowohl das Sehen als auch die Subjektivität sinnlicher Wahrnehmung betont, denn nach Forster ist letztere die Quelle des Gedankens und des Wissens. Ferner nahm er eine Verbindung zwischen der Wahrnehmung durch die Sinne, dem Wissen im Allgemeinen und dem Empfindungsvermögen des Zuschauers an.

Man findet bei Forster zwei entgegengesetzte ästhetische Auffassungen: die eine fußte auf der klassischen Ästhetik, die eine Ästhetik des Idealischen war; die andere auf der ästhetischen Theorie des Genies, die das Individuum bevorzugte und zum Historismus führte. Diese Entgegensetzung findet sich in seinem ganzen Werk, da er dauernd die Einheit und die Mannigfaltigkeit gegenüberstellte, das Besondere und das Allgemeine. Er war sich bewusst, dass das Ideal von klassischer Schönheit, das der Antike entstammte, und die Feststellung der Relativität der Kunst im Gegensatz standen. Er überwand aber die klassische Ästhetik, indem er eine Verbindung zwischen Kunst und Religion ausmachte und die Existenz einer nationalen Kunst postulierte.

---

IX: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1958.

<sup>4</sup> An Sophie von La Roche, 19.3.1790, AA XVI: *Briefe 1790-1791*, bearb. v. Brigitte Leuschner und Siegfried Scheibe, Berlin 1980, 32.

## I Der klassische Gesichtspunkt

Forster stellte Winckelmanns klassische Prinzipien nicht in Frage, nämlich dass die Kunst eine Idealisierung der Natur sei:

Den Künstlern kann man es nicht oft genug wiederholen, daß die treue Nachahmung der Natur keineswegs der Zweck der Kunst, sondern nur Mittel ist; daß Wahrscheinlichkeit ihr mehr als Wahrheit gilt, weil ihre Werke nicht zu den Wesen der Natur gehören, sondern Schöpfungen des menschlichen Verstandes, Dichtungen sind [...].<sup>5</sup>

Die Idealisierung solle gestatten, eine vollkommene Schönheit zu schaffen, die einzige, die in der Kunst gültig sei. Für Winckelmann war diese vollkommene Schönheit durch die Einheit und Einfachheit charakterisiert und er schuf die Formel „edle Einfalt und stille Grösse“. Lessing seinerseits bestimmte die Schönheit über die Proportionen und hob mehr die Harmonie und die Einheit als die Stille hervor. Forster folgte ihm, indem er die Schönheit als Tochter der Harmonie und des Maßes bestimmte. Deshalb lobte er die Gemälde der italienischen Schule, weil sie uns ein Land entdeckten, in dem ein günstiges Klima der Kunst gestattet habe, sich harmonisch zu entfalten. Er fand Harmonie und Anmut in den Werken des Guido oder des Raphael und das Gemälde, das er in der Düsseldorfer Galerie besonders lobte war *Johannes in der Wüste*: „Kraft in Ruhe, nicht Abspannung sondern Gleichgewicht; dies ist das aufgelöste Problem.“<sup>6</sup> Diese Gestalt würde uns an eine Geschichte und an Verhältnisse erinnern, die die unsrigen sein könnten und uns insofern mit dem Protagonisten verbänden. Da wir Johannes schon kennen würden, bleibe in seiner Vollkommenheit gleichsam unser Bruder.

Eine solche Auffassung der Schönheit schließt selbstverständlich das Hässliche aus: Man solle, folgert Forster, daher nicht darstellen, was man in der Wirklichkeit nicht sehen möchte. Diese Forderung wird im Deutschland des 18. Jahrhunderts seit der Auseinandersetzung um die Laokoon-Plastik diskutiert, an der sich neben Lessing auch

---

<sup>5</sup> AA IX, 258.

<sup>6</sup> Ebd., 76. Dieses Gemälde, das er Raphaël oder Andrea del Sarto zuschrieb, ist in Wirklichkeit von Daniele da Volterra.



Goethe, Herder und Schiller beteiligten und alles Hässliche in den Künsten verwarfen.<sup>7</sup> Mit verwandten Argumenten schließt sich auch Forster der Einschätzung an, es sei nicht Aufgabe der Kunst, das Leben allzu ‚naturalistisch‘ wiederzugeben. In einem Saal, in dem mehrere Gemälde von Rubens ausgestellt waren, drückte er demgemäß seine Missbilligung aus:

Dessen ungeachtet wende ich meine Augen mit Schauer und Ekel hinweg von einer Darstellung, worin das Wahre, das der Natur so treulich Nachkopirte, nur dazu dient, ein Meisterstück in der Gattung des Abscheulichen zu vollenden.<sup>8</sup>

Ähnlich peinlich berührt notiert Forster über das *Jüngste Gericht*:

An der dithyrambischen Wuth, die durch das Ganze strömt, an diesen traubenähnlichen Gruppen von Menschen, die als ekelhaftes Gewürm in einander verschlungen, eine verworrene Masse von Gliedern, und – schauernd schreib’ ich, was ich sehe – einen kannibalischen Fleischmarkt vorstellen, erkennt man die wilde bacchantische Mänas, die alle Bescheidenheit der Natur verläugnet, und voll *ihres* Gottes, den Harmenienschöpfer *Orpheus* zerreißt.<sup>9</sup>

Auch die Darstellung einer betrunkenen Frau empörte ihn besonders, da er dieses Schauspiel als das Ekelhafteste in der Welt betrachtete. Er machte ähnliche Bemerkungen vor van Thuldens Bild *Der heilige Bernhard*, auf dem der Heilige die Milch der Heiligen Jungfrau saugt und dadurch den Anstoß des Zuschauers erregt. Er kritisierte auch Domenichinos *Suzanne im Bad*, weil ihre Füße von dem heißen Wasser des Bades gerötet seien.

Forsters Kritik bezog sich aber nicht nur auf einzelne Maler, sondern die ganze flämische Schule: „das bloß Physische fesselt sie zu sehr,

---

<sup>7</sup> Drei wichtige Texte erschienen in Hinsicht auf diese Statue: Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*, Johann Wolfgang von Goethes *Über Laokoon* sowie das „erste Wäldchen“ der *Kritischen Wälder* Johann Gottfried Herders, das dem Laokoon gewidmet ist.

<sup>8</sup> AA IX, 42.

<sup>9</sup> Ebd., 44.

füllt so ganz ihre Einbildungskraft, daß ihr keine Hermeneutik der inneren Geisteskräfte möglich ist“.<sup>10</sup> Wie es im Weiteren heißt, seien die Maler dieser Schule unfähig, die Größe der Seele auszudrücken, die Schönheit als Tochter der Harmonie sei in ihren Werken abwesend. Vor Rubens *Letztem Gericht* gelangt Forster dementsprechend zu dem Ergebnis: „Ordnung und Einheit sollten unsere Blicke fesseln – und es ist die Einheit, die Ordnung des Chaos?“<sup>11</sup> Solche Stellungnahmen gestatten uns, Forsters ästhetische Gedanken denen Winckelmanns und Lessings anzunähern und in einem gewissen Maße auch denen Goethes und Schillers. Es sind also klassische Vorstellungen, die ihn hinderten, die flämische Kunst nach ihrem wahren Wert zu beurteilen. Man muss auch Gründe hinzufügen, die aus seinem eigenen Geschmack hervorgingen. Allerdings bleibt Forsters Kunstansicht stärker noch einem subjektiven Geschmack verpflichtet, was besonders dort deutlich wird, wo es heißt: „Wären auch seine Figuren auch richtig gezeichnet, so würde doch schon allein ihre flämische Feistigkeit den Begriff des Schönen verscheuchen“.<sup>12</sup> Eigentlich kritisierte Forster also die flämische Natur in Rubens' Werken, exemplarisch sei auf die „flämischen Dirnen“ verwiesen, die ihn abstoßen. Forsters Zeitgenossen teilten diese Abscheu nicht immer. Goethe, der anfang die Kunst auf historische Weise zu betrachten, rechtfertigte die Anwesenheit der dicken Frauen in Rubens Gemälden, indem er sagte, dass sie die Frauen des Künstlers waren und dass dieser keinen Grund hatte ein Ideal zu malen. Und auch Wilhelm Heinse, der die Düsseldorfer Galerie vor Forster besuchte, kam in seinen Briefen an Gleim zu dem Ergebnis, dass Rubens eine flämische Schönheit für das flämische Volk geschaffen habe.<sup>13</sup> Insofern lobte er Rubens, weil nach ihm die Kunst sich nicht anders wenden könne als nach dem Volk, in dem sie blühe. Wir bleiben also dabei, dass Forster sich die flämische Schule nie nach einem historischen Standpunkt beurteilte, sondern seinem Geschmacksempfinden folgte.

<sup>10</sup> Ebd., 46.

<sup>11</sup> Ebd., 52.

<sup>12</sup> Ebd., 50.

<sup>13</sup> Wilhelm Heinse, *Briefe an Gleim*, in: *Heinse's sämtliche Schriften*, hg. v. Heinrich Laube, Leipzig 1838, Bd. VIII.

In seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* erklärte Winckelmann, die Griechen hätten das Glück gehabt, die Schönheit jeden Tag zu sehen. Ein günstiges Klima und regelmäßige körperliche Gymnastik hätten die griechischen Körper einerseits wohl geformt. Da sie sich andererseits nicht schämten, sich nackt zu zeigen, hätten die griechischen Künstler die Schönheit jederzeit ungehindert studieren können. Auch habe ihnen ihre Regierung und Verfassung gestattet, frei zu sein und ihren Geist dementsprechend ungehindert entwickeln zu können. Von solchen Überlegungen ausgehend, schließt Winckelmann auf das Idealschöne der griechischen Kunst, die selbst dort, wo sie Leidenschaft darstelle, die Größe und Gleichheit ihrer Seele erfasst habe, wie man am *Laokoon* sehe. Und da an solchen Kunstwerken die Regel des Schönen zu beobachten sei, schlug Winckelmann vor, die griechische Kunst nachzuahmen.

Forster war anfangs von diesen Ideen überzeugt, und seine zwei ersten ästhetischen Werke, *Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller über Schillers 'Götter Griechenlands'* und *Die Kunst und das Zeitalter*, sind der griechischen Kunst gewidmet. Er betrachtete die Kunst als eine Idealisierung der Natur. Wie Winckelmann war er von den günstigen Verhältnissen der antiken Welt überzeugt, meinte, dass ihre Kunst vor dem Erwachen der Vernunft entstanden sei, und sah in der griechischen Kunst das religiöse und ästhetische Bewusstseins miteinander verbunden. Diese letzte Stellungnahme entwickelte Forster auch in einer kleinen Schrift mit dem Titel *Schwärmerey, eine Mutter der schönen Künste* sowie in den *Ansichten*. Nach ihm konnte die griechische Kunst nur durch diese Konkordanz zwischen der Ästhetik und dem religiösen System, das eigentlich eine wahre Philosophie war, entstehen. Die griechische Kunst setzte die griechische Mythologie voraus, wie später Hegel und Marx auch behaupten werden. Dies bedeutet nicht, dass die Kunst aus der Religion hervorgehe, sondern dass die Künstler die Gestalten der Götter geschaffen haben. Diese Harmonie sei verloren gegangen, sie wurde durch einen trüben Himmel, den Dünkel, den Mechanismus, den Verfall und vor allem den Despotismus behindert. Da wo der Künstler gefühlt hatte, entstanden Regeln und die künstlerische Rezeptivität sei verloren gegangen. Die moderne Kunst könne also keine Meisterwerke schaffen und Forster liefert uns

in der letzten Seite seines Werks *Die Kunst und das Zeitalter* eine wahre Kritik seines Zeitalters. Die kalte Luft des Absolutismus habe die Kunst und die Tugend gelähmt. Da Forster meinte, dass die griechische Kunst dank des Klimas und der politischen Konstitution einen solchen Grad von Vollkommenheit erreicht habe, so entwickelte er schon wie Herder einen historischen Standpunkt.<sup>14</sup> Nach Herder wurden diese günstigen Umstände nur einmal in der Geschichte zusammengestellt, nämlich in der griechischen Antike. Diese Konstellation sei einzigartig, sie könne sich nicht wiederholen, man könne sie also nicht nachahmen. Da Winckelmann die Nachahmung der griechischen Werke empfahl, meinte Herder, dass diese Kunst der Vergangenheit angehöre, dass sie uns fremd sei und dass man etwas Neues schaffen solle. Forster seinerseits blieb noch in widersprüchlichen Gedanken, er betrachtete immer noch die griechische Kunst als das einzig mögliche Ideal, und konnte zwischen den beiden Stellungen anfangs keine Wahl treffen.

## II Der historische Standpunkt

Nach und nach kam er aber zum historischen Standpunkt. Dieser wird hauptsächlich in der *Geschichte der Kunst in England* und in der Vorrede seiner Übersetzung der *Sakontala* entwickelt. Eigentlich hat Forster die Werke, von denen er sprach nicht *de visu* gesehen, sondern nur in Nachbildungen, so dass sein Standpunkt sehr theoretisch bleibt. Sein Prinzip war, dass die Kunst von dem Grad der Kultur eines Volkes abhängt und er sah Beziehungen zwischen der Gesellschaft, dem ästhetischen Geschmack und der Kunst in England. Sein Hauptgedanke war, dass die Kunst das Produkt der klimatischen, geographischen und sozialen Anlagen sei. Er fand, dass die Umstände in England nicht zu schlecht waren. Nämlich hatte die Revolution im

---

<sup>14</sup> In seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, unterstrich Herder den Einfluss der Umwelt auf die Bildung des Menschen. In dem dritten Teil dieses Werkes (1787), erklärt das Buch über Griechenland, wie die griechische Kultur aus dem Zusammentreffen von ethnischen und geographischen günstigen Umständen entstanden sei und dass die griechische Kultur also keinen allgemeinen Wert habe.

Jahre 1688 aus dieser Nation eine freie Nation gemacht, und sie hatte die Literatur, die Sprache und die Art des Denkens geändert. Er meinte, dass die Engländer nun das zivilisierteste Volk seit den Atheniensen seien. Dazu war das Land durch die ökonomische Entwicklung reich geworden und dies begünstigte die Kunst, insofern die Künstler finanziell gestützt wurden. Indem sie freie Menschen geschaffen hatte, schuf auch die Revolution ein Publikum.

Die Fortschritte der Kunst in England sollten aber nicht nach den Kriterien der griechischen Kunst gewertet werden. Im Norden wirkten ein anderes Klima, eine andere Natur und andere Sitten auf die Künstler und die Themse ist weit weg vom Illissus und dem Tiber: Die Engländer hätten das schöne Ideal der Griechen nicht schätzen können. Forster zeigte in allen Einzelheiten, wie die englische Kunst ein nationales Produkt sei und er lobte besonders Reynolds, der die Stimmung seines Zeitalters und den Sinn für Schönheit versöhnt habe. Er schuf eine Gattung, die als lieblich bezeichnet werden kann. Forster stellte aber die griechische Kunst über die englische, eben weil die Bedingungen besser waren. Auch formulierte er einige Vorwürfe in Bezug auf die englischen Künstler, die oft die Nachahmung der Natur durch die Anwendung von Regeln ersetzt hätten, indem sie bekannte Themen malten, anstatt zu innovieren.

Man sieht also, wie neue Gedanken in den ästhetischen Ideen Forsters erscheinen, vor allem, dass die Kunst von dem patriotischen Gefühl abhängt, das in den Bürgern eines freien Staates entstehe, kurz: dass sie national sein solle. Einer Nachahmung der griechischen Formen, die zwar vollkommen sind, aber kein Echo bei Völkern, die unter einem anderen Klima und in anderen Bedingungen leben, finden können, zog er eine Kunst vor, die wohl weniger vollkommen sei, aber national. Um national zu sein, sollte die Kunst von der Wirklichkeit ausgehen. Der Künstler sollte seine Natur nachahmen, anstatt Regeln zu folgen, die aus fremden Werken entzogen wurden. In dem Streit zwischen den alten und den modernen Künstlern, wählte er die Argumente der Modernen, auch wenn die griechische Kunst für ihn ein Modell von Vollkommenheit blieb. Das indische Stück *Sakontala* flößte ihm die selben Gedanken ein:

[...] dieses Stück ist wirklich, wenn man nur unsere Formen und unsern Gesichtspunkt vergessen kann, sehr interessant als Beispiel von einer

eigenthümlichen Ausbildung menschlicher Geisteskräfte, modificirt nach Lage und Ort und begleitenden Umständen, die allerdings etwas anderes als in Europa zuwege bringen mußte.<sup>15</sup>

Dieser historische Standpunkt führte Forster zu einem politischen. Da er die griechische und die englische Kunst nach den Bedingungen, in denen sie entstanden lobte, so tadelte er folglich die feudalen Umstände in Deutschland. In diesem Land sei die Kunst auf keiner Weise begünstigt und man wird lange darauf warten müssen, bis das Vaterland etwas bedeute und folglich die Künstler geehrt seien. Die deutsche Literatur und die deutsche Kunst blieben nach ihm im Rückstand, weil sie noch einer Feudalordnung untergeordnet seien. Forster kritisierte scharf das Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts und tadelte die Kunst dieser Zeit insgesamt. Sein Interesse für die antike Welt erklärt sich eben dadurch, dass er die deutsche Mittelmäßigkeit fliehen wollte. Nach ihm würde erst eine Änderung der Gesellschaft die Kunst erneuern, da Schiller dagegen meinte, dass die Ästhetik zuerst die Gesellschaft ändern sollte.<sup>16</sup> Helmut Peitsch hat wohl eingesehen, dass Forster eine Zwischenstellung zwischen dem bürgerlichen Humanismus und dem revolutionären Demokratismus besetzt.<sup>17</sup> Da die Humanisten zuerst den Menschen ändern wollten, meinte Forster, dass man zuerst die Gesellschaft ändern solle.

Endlich behandelte Forster das Problem der Kunst, die zu einer Ware geworden war. Die europäische Kunst sei nach ihm Tochter des Luxus, was ihren konventionellen Charakter erkläre. Anstatt den Geschmack des Publikums zu bilden, wären die Künstler Sklaven unserer Sitten und folgten den Launen der reichen Käufer. Da das

---

<sup>15</sup> An Christian Gottlob Heyne, 1.1.1791, AA XVI, 221.

<sup>16</sup> In seinen *Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen* bewies Schiller, dass die Kunst den Menschen erziehen könne und solle, damit dieser frei werden könne.

<sup>17</sup> Helmut Peitsch, „Ansätze zu einer revolutionär-demokratischen Politisierung der Menschheitsperspektive – Georg Forsters Reisebeschreibung *Ansichten vom Niederrhein*“, in: *Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert (Analysen)*, Literatur im historischen Prozess 4/1, hrg. v. Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe, Kronberg/Ts 1974, 216-243. Peitsch widmet auch der Ästhetik Forsters eine lange Analyse in: ders., *Georg Forsters ‚Ansichten vom Niederrhein‘*, Frankfurt/Main, Bern, Las Vegas 1978.

Kunstwerk ein Produkt der Gesellschaft sei, so war es unvermeidbar, dass man ihm einen Handelswert verleihe, damit es zur Ware werde. Forster bedauerte aber, dass das Geld zum Richter des Geschmacks geworden sei und dass man für Gold die Kunst oft verrate. Diese Entwicklung begann mit der italienischen Renaissance. Unter dem Druck des Markts musste der Künstler seine Werke den Tendenzen und den Moden anpassen. Dieses Phänomen charakterisiere besonders die englische Kunst im 18. Jahrhundert. Forster bedauerte:

Unsere neuere Kunst ist eine Pflgetochter des Luxus, und das Conventionele ist ihr höchstes Gesetz; weil unsre Künstler, anstatt den Geschmack des Publikums zu bilden, von dem Strom der heutigen Sitten, der erkünstelten Bedürfnisse, der weichlichen Bequemlichkeit, an Ketten unauflöblicher Verhältnisse fortgerissen werden, und sich nach den Launen reicher Käufer richten müssen.<sup>18</sup>

In England sprach er oft von dem unerschwinglichen Preis einiger Kunstwerke und er brandmarkte den gesamten Handel der Kunst.

### III Wichtigkeit des Gegenstandes

In diesen verschiedenen Stellungnahmen, eine Konstante, nämlich die Wichtigkeit des Gegenstandes, was Forster gestattete, eine neue Methode einzuführen. Deshalb sprach er von einer « Mauer », die die Poesie von der Malerei trenne. Er fand für den Maler ungeeignet, Gegenstände der Einbildungskraft eines Dichters zu malen und er kritisierte besonders Füsslis Gemälde, die aus den Stücken des Shakespeare entzogen waren. Die Malerei charakterisiere sich durch materielle Umrisse, nämlich die Form und die Dauer. Sie fixiere nur einen Augenblick, daher die Wichtigkeit der Wahl des dargestellten Augenblickes, wie wir in der Beschreibung der Gemälde sehen werden. Nach ihm sei es für die Malerei unmöglich, alles, was die Poesie beschreiben kann, auszudrücken. Wir haben gesehen, dass er das Hässliche und das Anstößige ablehnte; er liebte aber auch die

---

<sup>18</sup> AA VII: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur. Sakontala*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1963, 113.

Darstellungen der Landschaften, der Tiere oder der Effektszenen nicht, weil diese Stoffe kein menschliches Ideal mitteilen könnten. Es genügte, dass der behandelte Gegenstand ihm unangemessen schien, damit er ein Gemälde kritisierte. Zitieren wir als Beispiel seine Empörung vor Rubens' *Kreuzigung Christi*:

Der Heilige wird hier ans Kreuz genagelt, und – nun denke Dir die Abscheulichkeit! – damit seine Henker bequemer zu den Füßen kommen können, steht das Kreuz mit dem Kopf zu unterst; die Leiden des Gemarterten sind folglich um so viel fürchterlicher. Hilf Himmel, welch ein ästhetisches Gefühl hat so mancher gepriesene Künstler gehabt! Sind das Gegenstände, die eine Abbildung verdienen? Gegenstände, die ich in der Natur nicht sehen möchte!<sup>19</sup>

In London zeigte er auch seine Missbilligung vor einem Gemälde Hamiltons, das die Bewirtung der Königin von Saba darstellt: „Was läßt sich auch von einem Gastmahl Interessantes erwarten? Man sitzt bei Tisch und ißt, oder sieht einander an. Warum wählen aber die Maler solche Sujets?“<sup>20</sup> Das ist auch einer der Gründe seiner Ablehnung Rubens', der nach ihm nur ekelhafte Fleischmassen darstelle. Dagegen privilegierte er die Darstellungen von mythologischen, historischen oder christlichen Themen. Zwei Gemälde gefielen ihm besonders, weil sie « göttliche Menschen » darstellen und auf diese Weise dem Zuschauer gestatten können, dieses Ideal nachzuahmen: *Die heilige Familie von Canigiani* des Raphaël und *Johannes in der Wüste* des Da Volterra. Was ihn interessierte war der Mensch, besonders der tugendhafte Mensch. In dem siebten Kapitel der *Ansichten* verwies er selber auf sein Artikel über die Kunst und das Zeitalter, um zu behaupten: „Den Menschen können wir idealisieren; damit bleibt er allerdings der höchste Gegenstand der bildenden Kunst“.<sup>21</sup> Es sei uns nämlich unmöglich, uns mit einem anderen lebendigen Gegenstand zu identifizieren und das Ideal der Vollkommenheit aus einem Wesen abstrahieren, deren Organe wir nicht kennen. Die Person blieb für ihn immer wichtiger als die gesamte Szene; diese sollte Seelengröße,

---

<sup>19</sup> AA IX, 34.

<sup>20</sup> AA XII: *Tagebücher*, bearb. v. Brigitte Leuschner, Berlin 1973, 269.

<sup>21</sup> AA IX, 65.



Erhabenheit, Reichtum der Ideen, eine ruhige Kraft zeigen, kurz: alles, was den Menschen adelt. Die Idealisierung solle dann gestatten, eine vollkommene Schönheit zu finden, die nach ihm der Zweck der Kunst sei, wie er immer gedacht hat. Schon 1781 schrieb er: „[...] mais est-il bien vrai, que l'idée du beau existe indépendamment de l'idée de perfection? Dans le fonds, il me paroît pourtant que ces deux choses ne sont pas bien séparées dans notre âme.“<sup>22</sup> Sein Lob des *Johannes in der Wüste* zeigt wohl, dass er sich vor allem für das Idealisieren interessierte: nur der Mensch war ihm wichtig, weil man ihn idealisieren kann.

#### IV Die Beziehung zum Empfänger

Man hat verstanden, dass Forsters Kritiken eine ethische Basis haben und dass Forster die Ästhetik mit der Moral verband. Wenn die Kunst von den Bedingungen des Landes, in dem sie blüht, abhängig sein sollte, so sollte sie selbst das menschliche Wesen vervollkommen und die soziale und politische Änderung befördern können. Der Zauber des Auges solle nie den Zauber des Geistes übertreffen. Diese Unterstellung, die von Winckelmann gelehrt wurde, wurde von fast allen Kunstkritikern des achtzehnten Jahrhunderts angenommen und für Forster war diese Stellung systematisch. Das Erziehungsamt der Kunst könne nicht durch eine naturalistische Nachahmung der Wirklichkeit, sondern durch die Darstellung von dem idealischen Benehmen des Menschen verwirklicht werden. Forster war überzeugt, dass der Mensch vervollkommnungsfähig sei und die Kunst sollte nach ihm zu dieser Vervollkommnungsfähigkeit beitragen. Sein didaktischer Wille war stärker als bei den anderen Kunstkritikern seiner Zeit, insofern er die Geschichte der Menschheit positiv beeinflussen wollte. Man kann da einen Widerspruch sehen, Forster sah aber die Sachen in der Dauer: Die klimatischen, sozialen und politischen Bedingungen seien zur Blüte der Kunst notwendig und ihrerseits

---

<sup>22</sup> An Petrus Camper, 3.4.1781, AA XIII: *Briefe bis 1783*, bearb. v. Siegfried Scheibe, Berlin 1978, 324. Auf Französisch.

sollen sie einen positiven Einfluss auf die Geschichte der Menschheit haben.

Die Beziehung zum Empfänger war also sehr wichtig für ihn. Forster betrachtete ein Gemälde nach dem Maßstab seines Einflusses auf den Zuschauer. Der Zweck eines Kunstwerkes sei Gemütsregungen, Empfindungen und Vorstellungen mitzuteilen. Um es zu beschreiben, solle man also ihre Wirkung auf den Zuschauer überliefern, es nach den erregten Rührungen darstellen. Die Wirkung wurde für Forster ein wesentliches Element. Nehmen wir das Beispiel von dem Bild Rubens' *Das Jüngste Gericht*: Forster fing nicht damit an, das Gemälde zu beschreiben, sondern drückte die Ideen aus, die ihm eingeflößt wurden in Bezug auf die Wahl des Stoffes und die harmonische Einheit, die hier nach ihm nicht verwirklicht wären. Erst dann machte er eine Beschreibung, die diese Kritik illustrieren sollte. Seine genaue Beschreibung wurde noch mit positiven oder negativen Kritiken, sowie ästhetischen Bemerkungen unterbrochen. Was die Wirkung dieses Werkes betrifft, fand sein Auge keinen Punkt, „wo es hätte ruhen können“.<sup>23</sup> Vor allen wichtigen Gemälden der Düsseldorfer Galerie teilte Forster auf diese Weise seine Reaktionen mit. Was das Gemälde *Johannes in der Wüste* betrifft, erklärte er das menschliche Ideal, das diese Gestalt darstellte: „Wie heiter ist diese Stirn! Keine Begierde, keine stürmische Leidenschaft stört den heiligen Frieden dieser Seele, deren Kräfte doch im gegenwärtigen Augenblick so rege sind!“<sup>24</sup> Die Humanität der Gestalt gestattete dem Zuschauer, sich besser mit ihm zu identifizieren.

Auch in Raphaels Gemälde *Die Heilige Familie von Canigiani* fand er jene Phänomene, die seine These, der Betrachter suche auch über die deutlich religiöse Kontextualisierung der Darstellung hinaus das Menschliche, bestätigen:

Ich habe noch keinen Maler gesehen, außer *Raphael* und *Leonardo da Vinci*, der die Jungfrau und die Mutter so in ein Wesen zu verschmelzen gewußt hätten. Alle Mysterien beiseite, dieser Charakter ist in der Natur;

---

<sup>23</sup> AA IX, 44.

<sup>24</sup> Ebd., 76.

moralische Jungfräulichkeit, reines Herz und reine Phantasie, mit Mutterliebe im schönsten Bunde!<sup>25</sup>

Man kann bemerken, wie hier die menschlichen Eigenschaften ihn interessierten, immer weil sie eine bessere Identifikation gestatten könnten. In Bezug auf Renis Bild *Mariae Himmelfahrt* erfährt man nichts über das Gemälde, man kann aber den Enthusiasmus Forsters ahnen. Manchmal wurde das Gemälde in Aussicht einer Idee eingeführt; in diesem Fall diente das Werk praktisch als Veranschaulichung des Gedankens. Es kam vor, dass er ein Gemälde in wenigen Sätzen kritisierte, da es ihm genügte, seine Gefühle mitzuteilen. Zum Beispiel über Dolcis *Madonna*:

Seine Madonna mit dem Kinde, in dem Vorsprung am Fenster, ist das Idol der Menge derer, die täglich die Galerie besuchen; ein bis zum Ekel süßes, gelecktes, elfenbeinernes und noch obendrein verzeichnetes Machwerk, bei dem der Ausdruck im Fleiße verschwindet.<sup>26</sup>

Man sieht, wie die wichtigsten Kriterien seines Urteils diejenigen sind, die die Mitteilung seines Ideals zu dem Zuschauer sichern, der die Gestalt in ihrer Vollkommenheit nachzuahmen trachten sollte. Wenn er von der Verwirklichung sprach, so meinte er, dass sie in Beziehung mit dem Subjekt sein sollte, um die beste Wirkung zu erreichen. Nach diesen Kriterien urteilte er die Künstler und die Schulen. Er warf der niederländischen Malerei ihren Mangel an idealischem Inhalt vor und bevorzugte die italienische Malerei. Er setzte Raphaël über alle anderen, dann Guido Reni. Er lobte sogar einige Gemälde des Rubens, insbesondere seine Porträts, deren Charakterzüge ein Ideal darstellen konnten. Oder auch das Gemälde, in dem Christus Petro die Himmelsschlüssel übergibt, deren Gesichter nach ihm sehr expressiv seien und wo eine erhabene, göttliche Ruhe herrsche.<sup>27</sup>

Auf diese Weise erhielt die Kunst eine doppelte Funktion: Ausdruck der Gemütsregungen und Wunsch, seine eigenen Gefühle mitzuteilen. Vergessen wir nicht, dass Forsters Quelle die Briefe sind, die er

---

<sup>25</sup> Ebd., 72.

<sup>26</sup> Ebd., 75.

<sup>27</sup> Ebd., 157.

seiner Frau geschrieben hatte und dass die *Ansichten vom Niederrhein* aus Briefen bestehen, was gestattet, sich an einen vermeintlichen Empfänger zu wenden, das heißt, an den Leser. Der Abstand zwischen dem Autor und dem Leser wird auf diese Weise gemindert. Forster wandte auch eine sehr moderne Methode an, nämlich das Wechselwirken mit dem Leser. Daher gab er nie eine erschöpfende Erklärung, damit der Leser das Werk geistig wiederschaffe. Wir sehen da die Eigenartigkeit seiner Kunstrezeption: Seine Ausführungen hatten einen kommunikativen Charakter. Forster wollte in der öffentlichen und politischen Sphäre eine Wirkung haben und mit dem Leser ein Zwiegespräch führen. Die Wirkung des Werkes wurde für ihn zum erzieherischen Mittel. Wenn er seine Gefühle mitteilte, so war es vor allem, um dem Leser dieselben mitzuteilen.

Wir möchten hinzufügen, dass das Gefühl für ihn eine wichtige Rolle spielte. In dem Werk *Die Kunst und das Zeitalter* sagte er klar, dass er die griechische Kunst schätzte, weil diese sich an das Gefühl wandte, da sie in einem Zeitalter entstand, wo einzig das Gefühl herrschte. Nach ihm konnte der Autor der *Sakontala* auch dank dem Gefühl die Natur so direkt erfassen. Diese ästhetische Empfänglichkeit wäre mit der Entwicklung der Vernunft verschwunden und der moderne Künstler, der nur seiner Vernunft gehorche, wäre verdammt Regeln zu folgen, ohne eine direkte Sicht der Natur zu haben. Forsters Kritik des Rubens war vor allem dadurch begründet, dass er kein Gefühl in seinen Werken fand. Forsters Methode selber war eine Folge der Gefühlsästhetik, da er die Kunstwerke wenig beschrieb und sich damit begnügte, seine Eindrücke mitzuteilen:

Allein von allem, was während dieses Anschauens und Vergleichens in uns vorgeht, läßt sich dem Abwesenden mit Worten wenig mittheilen, was seiner Einbildungskraft behülflich seyn könnte, sich ein ähnliches Phantom des Kunstgebildes zu entwerfen. Die reiche Phantasie hat hier den Vortheil vor der ärmeren, daß sie schon viele Bilder in sich faßt, auf die man sich beziehen, mit denen man das Gesehene vergleichen und solchergestalt sie in Stand setzen kann, sich eine lebhaft bildliche Vorstellung eines nie erblickten Gegenstandes zu vergegenwärtigen. Denn, was mein Auge unmittelbar vom Gegenstande empfing, das giebt keine

Beschreibung dem Andern wieder, der nichts hat, womit er mein Objekt vergleichen kann.<sup>28</sup>

Die Spontaneität, die uns fühlen ließe, sei eine tierische Eigenschaft und die Einbildungskraft sowie die Intelligenz setzten diesen Sinn voraus. Deshalb sei es besser, seine Gefühle auszudrücken, als ein Kunstwerk in allen seinen Einzelheiten zu beschreiben.

Forster forderte also von einem Kunstwerk nicht, dass es wahr sei, sondern eher, dass es wahrscheinlich sei, damit das Unerreichbare möglich werde. Diese Wahrscheinlichkeit befände sich in dem Kunstwerk, aber auch in seiner Beschauung und nötigte das Wechselwirken des Zuschauers. Die Zeilen über den Kölner Dom, der ihn so tief begeisterte, sind eine Veranschaulichung dieser Stellungnahme. Dieses Gebäude wirkte in ihm wie in seinen Begleitern „die Schauer des Erhabenen“. Er sah in diesem Dom ein Zeichen der Schaffenskraft des Menschen, die ihn dem Göttlichen nähere. Der Vergleich mit der Natur, da er das Gefühl hatte in einen Wald einzutreten, zeigt, dass der Mensch für ihn fähig sei, wie die Natur zu schaffen. Gleichzeitig hatte seine Begnung mit diesem Dom etwas Irrationales.

Forsters ästhetische Ideen sind eigenartig, wenn man sie mit denen seiner Zeitgenossen vergleicht, die die Galerie auch besuchten. Wilhelm Heinse, der vor ihm die Bilder der Düsseldorfer Galerie beschrieben hat, schuf sozusagen ein poetisches Werk wieder, das neben den Werken des Malers bestehen könne. Sir Joshua Reynolds erklärte die selben Bilder mit der Sicht eines Künstlers und behandelte die Werke nacheinander, ohne sie zusammen zu bringen. Joseph Gregor Lang hatte eine naive Stellung, indem er sich selber als Besucher der Galerie darstellte und sehr lobend war; in seinen umständlichen Beschreibungen privilegierte er die Einzelheiten zum Schaden vom Ganzen. Friedrich Schlegel seinerseits suchte das Göttliche in dem Kunstwerk und reduzierte es zu einer einzig religiösen Funktion. Im Vergleich zu diesen Besuchern der Galerie, unterscheidet sich Forster durch seine Eigenartigkeit und die Qualität seiner Beschreibungen. Der didaktische Wille war bei ihm viel stärker und er wählte Bilder nach ihrem vorbildlichen Charakter, nach der Möglichkeit, die sie gaben, sich mit dem Stoff zu identifizieren. Nach ihm sollte das

---

<sup>28</sup> Ebd., 38.

Kunstwerk erhöhen, denn er glaubte an die Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen und betonte seinen kommunikativen Charakter. Indem er den klassischen Normen treu blieb, eröffnete er eine historische Perspektive und er behandelte die Werke nie einzeln. Er unterstrich auch diesen neuen Gedanken, dass die Kunst national sein sollte. Zwar blieb er in diesem Widerspruch gefangen, er bildete aber eine Brücke zu einer neuen Ästhetik, umso mehr als seine philosophischen Gedanken zu dieser Zeit immer mehr von einem entstehenden Materialismus geprägt waren. Er zeigte auch eine bemerkenswerte Schärfe: als Beispiel die Beschreibung der *Heiligen Familie*, einem Bild, das er sehr lobte, in dem er aber die Struktur und die Farbe tadelte. In ihrer gründlichen Studie über Forster als Kunstbeobachter zeigt Gabriele Padberg, dass das Werk, das er gesehen hat, „gesäubert“ wurde: Man hatte die kleinen Engel, die sich oben auf beiden Seiten befinden, verschwinden lassen, indem man sie mit einer blauen Schicht bedeckt hatte und die Farbe wurde auch sehr verändert. Die neue Restaurierung dieses Werkes gestattet, die Engel wieder auftauchen zu lassen, die zur Struktur unentbehrlich sind. Forster hatte also diesen Mangel intuitiv geahnt, was die Triftigkeit seines Urteils zeigt.<sup>29</sup> Um seinen Gedanken zusammenzufassen, kann man sagen, dass das Wesentliche für ihn der Mensch war, der der beste Stoff eines Kunstwerkes sein sollte. Sein Ideal bleibt die menschliche Schönheit, als Ausdruck einer inneren Vollkommenheit. Die Seiten der *Ansichten*, die der Ästhetik gewidmet sind, haben, wie das gesamte Werk einen grossen Wiederhall gefunden. Einerseits haben sie das Interesse für die Kunst neu erweckt, vor allem die Beschreibung des Kölner Doms, die Sulpiz Boisserée sehr beeindruckt hat und gestattet hat, ihn im XIX. Jahrhundert zu beenden. Andererseits hat er die Kunstkritik im XIX. Jahrhundert beeinflusst, insofern er einen Zusammenhang zwischen dem Werk und den moralischen Bestrebungen des Menschen zog und insofern er kausale Beziehungen zwischen den kulturellen Gelegenheiten und der politischen Lage sah und zur Notwendigkeit von sozialen Änderungen schloss, um kulturelle Änderungen zu bewirken. Auf diese Weise gab er der

---

<sup>29</sup> Gabriele Padberg, *Georg Forster – Observateur d'œuvres d'art à l'époque des 'Vues sur le Rhin inférieur'*, Les Belles Lettres, Paris 1995.

Ästhetik einen neuen Aufschwung. Seine Methode, die darin besteht, die Einheit zwischen Form und Inhalt zu unterstreichen und die Beschreibung mit dem Urteil zu vereinigen, indem er das Beschauen des Werkes durch theoretische Bemerkungen vertiefte, wird auf seine Nachfolger eine Wirkung haben. Vor allem ist der öffentliche und kommunikative Charakter seiner Bemerkungen sehr modern. Er hat aus der Kunstkritik eine Wissenschaft gemacht, da sie vor ihm noch sehr deskriptiv war.

## Georg Forster über die Einbildungskraft

Ruth Stummann-Bowert

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird die philologische Beschäftigung mit der griechischen Antike um die Entdeckung griechischer Werke der Bildhauerei erweitert. Diese werden als stellvertretend für den Geist der griechischen Antike und als Dokumente einer hohen Kulturstufe aufgefasst, die entweder unwiederbringlich vorbei sei oder richtungsweisend für die Moderne, d. h. die eigene Zeit, sein könne. An der Hinwendung zur Kunst und Kultur der Griechen war maßgeblich Johann Joachim Winckelmann beteiligt. 1755 erschien seine Schrift *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. Die Bewunderung für die griechische Kunst erfasste schließlich alle Gebiete der Kunst und Kultur, und die Nachahmung des Formenkanons wurde im Nachhinein als Ära des Klassizismus bezeichnet. Die neue philosophisch-ästhetische Strömung verdrängte aber nicht das Gedanken- gut der Aufklärung. So bezeichnete Johann Georg Sulzer (1720-1779), Direktor der philosophischen Klasse der „Preußischen Akademie der Künste“ in Berlin, die „Schönen Künste“, alle Gebiete der Kunst einbeziehend, als Motor der Humanisierung des Gemeinwesens, ohne deren Einwirkung auf die für die ökonomische und technische Entwicklung von Gesellschaften verantwortlichen Kräfte des Verstandes, der Mensch seinen unreflektierten Trieben und Leidenschaften ausgeliefert bleibe. Das als Lexikon verfasste Werk *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt* erschien 1771-1774 und wurde in den Folgejahren erweitert. Forster hatte sich noch in London Sulzers Werk besorgt.<sup>1</sup>

Winckelmanns Schrift blieb nicht ohne Nachfolger. Einer seiner Bewunderer war der Dresdner Maler Anton Raphael Mengs. In seiner

---

<sup>1</sup> Vgl. Georg Forster, *Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrsg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (fortan zit. als AA), XIII: *Briefe bis 1783*, bearb. v. Siegfried Scheibe, Berlin 1978, 19: „Sulzer’s Theorie der Schönen Künste (a-i) ist schon durchblättert [...]“



Schrift *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei* (1762) definierte er Schönheit als Vollkommenheit, versuchte mit seinen eigenen Gemälden Vorbilder zu schaffen und gestand den italienischen Malern Raphael, Corregio und Tizian zu, sich einzelnen Merkmalen des Griechischen angenähert zu haben. Da die Düsseldorfer Galerie damals als die bedeutendste in Europa galt, in der sich auch Gemälde der genannten Maler befanden, hatte sich der Schriftsteller Wilhelm Heinse in Briefform an Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) über die Gemäldegalerie geäußert. Forster hatte bereits in England Heineses 1776-77 in Wielands *Teutschem Merkur* veröffentlichte Briefe *Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie* gelesen.

Im Zentrum der Entwicklung zur Ästhetik und Philosophie des Klassizismus, d. h. des Kanons der Kunst und des Menschenbildes, blieb Winckelmann. Er hatte die Skulptur des *Laokoon* als ein griechisches Meisterwerk beschrieben, das vorbildhaft stil- und menschenbildend wirke:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so sehr wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.<sup>2</sup>

Konkret auf *Laokoon* bezogen, ist damit gemeint: „Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den gantzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen.“<sup>3</sup> Auch Lessing nannte „die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste“.<sup>4</sup> Angeregt durch Winckelmanns Schrift, entstand 1766

---

<sup>2</sup> Johann Joachim Winckelmann, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst“, in: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hrg. v. Helmut Pfotenhauer u. a. (= Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 2), 11-50, hier: 30.

<sup>3</sup> Ebd., 31.

seine Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Der griechische Künstler, so heißt es, vermeide die „entstellende Heftigkeit“<sup>5</sup> eines Schreienden, um nicht „Unlust“<sup>6</sup> zu bewirken. Aber im Gegensatz zu Sulzer setzt Lessing nicht „Häßliches“ mit „Bösem“ gleich. Es geht ihm um das Ausloten einer Wirkungsästhetik in der Annahme, dass der nur zum Schmerzensseufzer geöffnete Mund Mitleiden auslöse und so die Aktivierung von Gefühlen bewirke, die über den Anlass hinaus ergreifen. Die ästhetische Besonderheit des Malers oder Bildhauers besteht nach Lessing darin, dass er – im Gegensatz zu „der immer veränderlichen Natur“ – nur einen „einzigsten Augenblick“ und diesen „auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen“ kann. Der Sinn ihrer Kunstwerke sei es, „nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden“, und das setzt voraus, „daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählet werden kann.“<sup>7</sup> Es folgt die für Forsters spätere Ausführungen in der Düsseldorfer Gemäldegalerie folgenreiche Begründung: „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können.“<sup>8</sup>

Lessing stellt also einen Zusammenhang zwischen dem Kunstwillen des Künstlers und dem Ergebnis, dem Kunstprodukt sowie dem Rezipienten her. Seine Definition des „fruchtbaren Augenblicks“ wird zentrales Argument in Forsters Äußerungen über Dichter, Schriftsteller und Gemälde. Er wird die Formulierung „fruchtbarer Augenblick“ als einen Prozess erläutern und die Qualität von Literatur und bildender Kunst nach dem Umfang der bei dem Leser oder dem Bildbetrachter ausgelösten „Einbildungskraft“ beurteilen. Die „Einbildungskraft“ soll sich aber nicht unreguliert entfalten, sondern nach Maßgabe der aufklärerischen und klassizistischen Prinzipien. Er

---

<sup>4</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hrg. v. Paul Rilla, Berlin 1955, Bd. 5, 3-346, hier: 22.

<sup>5</sup> Ebd. II, 25.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd., III, 28.

<sup>8</sup> Ebd.

legt der Einbildungskraft Fesseln an. Sie soll nicht subjektiv und frei schweifend sein wie in der Ära des „Sturm und Drang“, sie darf nicht den Realismus des Alltags interessant und darstellenswert finden, deshalb lehnt er, wie auch Lessing, die niederländische Malerei ab.

Forster ist um eine Option zwischen der Kultur der griechischen Antike und der Moderne bemüht, um einen dritten, in die Zukunft weisenden Weg der Regeneration von Kultur und Gesellschaft. Mittel ist die an den Werten des Schönen und Guten und dem körperlich schönen und charakterlich positiv ausgestatteten Menschen entzündete Einbildungskraft des Künstlers: „Ein Wesen aber, mit dessen Organen wir nicht empfinden, [...] von dessen innerer Vollkommenheit können wir uns auch kein Ideal abstrahieren.“<sup>9</sup> Doch reicht es nicht aus, dass ein Mensch oder eine Gruppe von Menschen dargestellt wird, sondern es kommt auf die Wiedergabe harmonischer und entspannter Körperhaltung an, die den Eindruck der Stimmigkeit bewirkt. Sie wird durch die Wahl der als schön empfundenen Proportionen erreicht. Derartige Darstellungen wirken angeblich als Spiegel, in denen der Betrachter sich selbst als geistig-sinnenhaftes Wunschbild zu erblicken meint.

„Einbildungskraft“ ist zunächst eine ausschließlich dem Menschen eigene Qualität, doch nur bei Künstlern führt sie zu einem Ergebnis, das als Kunst wahrgenommen wird. Nicht in jedem Milieu kann ein kreativ begabter Mensch zum Künstler zu reifen. Die Differenz von Antike und Moderne behandelt Forster ausgehend von Schillers Gedichten „Die Götter Griechenlands“ und „Die Künstler“ und erörtert dabei Künstlertum und Schaffensprozess.

In der Vorrede *Über historische Glaubwürdigkeit*<sup>10</sup> zu Benyowskys Memoiren führt Forster den Begriff der Wahrscheinlichkeit ein, d. h. der Überzeugungskraft, die er für wichtiger hält als die buchstabengetreue Wiedergabe eines Ereignisses. Seine Antwort an Stolberg<sup>11</sup> auf dessen Kritik an Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands*

---

<sup>9</sup> AA IX: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1958, 65.

<sup>10</sup> AA VII: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur. Sakontala*, bearb. v. Gerhard Steiner, 2. unveränderte Aufl., Berlin 1990, 29-44.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., 1-14.

(*Teutscher Merkur*, März 1888) läuft darauf zu, dass es die Freiheit des Dichters sei, kraft seiner besonderen Begabung, die Forster bereits in diesem Text die „Einbildungskraft“<sup>12</sup> nennt, eine eigene dichterische Welt nach Vorgaben der Natur und Geschichte zu schaffen:

Man müßte in der That den Dichtern allen Einfluß auf die Bildung des Menschengeschlechts absprechen und ihre Schöpfungen für unnütz und zwecklos erklären, [...] wenn man läugnen wollte, daß ein jedes Gedicht aus wahren Elementen besteht, die nur nach der besonderen Einbildungskraft des Dichtes modifizirt, und von ihr zu einem Ganzen vereinigt sind.<sup>13</sup>

„Das wirklich Vorhandene“<sup>14</sup> ist das Material, an dem sich der Dichter entsprechend seiner eigenen Individualität und Subjektivität entzündet und „wieder zu hellen, lebendigen Gestalten vereinigt“:<sup>15</sup> „Natur und Geschichte sind die nie versiegenden Quellen, aus welchen er schöpft; sein innerer Sinn aber stempelt die Anschauungen und bringt sie als neugeprägte Bilder des Möglichen wieder in Umlauf.“<sup>16</sup>

Deutlicher steht der zweite, durch Schillers Gedicht *Die Künstler* (*Teutscher Merkur*, März 1789) ausgelöste Essay *Die Kunst und das Zeitalter*<sup>17</sup> im Spannungsverhältnis des Rückblicks auf ein imaginäres griechisches und goldenes Zeitalter der Kunst, in dem eine zu höchsten Möglichkeiten gereifte Menschengattung gelebt habe, und der Gegenwart als der Moderne. Gegensatzpaare wie ‚jung – alt‘, ‚wahr – falsch‘ oder ‚Urform und Moderne‘ bestimmen den Duktus der Gedanken. Deutlicher als in dem Essay *Fragment über Schillers Götter Griechenlands* benutzt Forster die von Sulzer, Winckelmann, und dem Maler Anton Raphael Mengs<sup>18</sup> sowie Wilhelm Heinse<sup>19</sup> hervor-

---

<sup>12</sup> Ebd., 11.

<sup>13</sup> Ebd., 39.

<sup>14</sup> Ebd., 12.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Vgl. AA VII, 15-20.

<sup>18</sup> Vgl. Anton Raphael Mengs, „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei“ (1762), in: *Frühklassizismus. Position und Opposition*, Bd. 2, 195-249.

gehobenen Begriffe „Ideal“, „Vollkommenheit“, „Schönheit“, Harmonie und Ebenmaß, worunter Proportion, Symmetrie und richtige Zuordnung zu verstehen sind. Nicht als Gesamtkultur sei die Antike zurückrufbar, aber in einzelnen Künstlern wirke schöpferische Anempfindung. So stellt Forster die rhetorische Frage:

Giebt es nur eine erträgliche Statue neuerer Zeiten, wozu die griechische Mythologie nicht den Gedanken, die Formen und Verhältnisse, griechisches Kostume nicht die Gewänder hergegeben hätte? Wo ist ein Schinkel unserer Baukunst, wenn er das Siegel des Schönen an sich trägt, dessen Urbild nicht aus dem Kopf eines Griechen stammt? Warum endlich, steht *Raphael* einzig unter den Neuern? Warum hatte *Guido*, daß ich *Mengs* für mich reden lasse, soviel Anlage zum großen Mahler? Weil jener die hohe Idealisierungskunst der Alten besaß, und dieser nach ihren schönsten Werken kopirte.<sup>20</sup>

Zwar liege „im Innersten unseres Wesens“ „die Norm des Schönen“,<sup>21</sup> aber nur der Künstler sei fähig, Eindrücke, die er von der Natur oder durch Kunst erhält, in einem eigenen Schaffensprozess zu verarbeiten:

Das Kunstwerk im Verhältnis zu seinem Urheber ist die Schöpfung seiner individuellen Kräfte in einer schon gegebenen Materie; Umwandlung derselben nach den Bildern, welche seine Phantasie, vom Anschauen geschwängert, als ihre geistigen Kinder gebahr; empfangener Eindrücke Darstellung im Äußern.<sup>22</sup>

Als Forster 1778 seine Deutschlandreise realisiert und als erstes die Düsseldorfer Kunstakademie und ihre Gemäldegalerie aufsucht, wird das zur Voraussetzung, die klassizistischen Kriterien über vollendete Kunst und die besondere Disposition des Künstlers auf das Gebiet der Malerei auszudehnen.

---

<sup>19</sup> Vgl. Wilhelm Heinse, „Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie“, in: *Frühklassizismus. Position und Opposition*, Bd. 2, 253-321.

<sup>20</sup> AA VII, 15-26, hier: 15f. Gemeint ist Guido Reni, dessen Gemälde *Die Himmelfahrt Mariae* Heinse, wie auch Forster selbst, als unvergleichlich schön vor anderen Gemälden heraushebt.

<sup>21</sup> Ebd., 16.

<sup>22</sup> Ebd., 17.

1790, am 30. März, besucht Forster während seiner Reise an den Niederrhein mit Alexander von Humboldt auch die Düsseldorfer Gemäldegalerie. In den *Ansichten vom Niederrhein*, vor allem in den Kapiteln IV sowie VI-VIII, greift Forster auf die schon in vorangegangenen Veröffentlichungen enthaltenen kunstästhetischen und philosophischen Reflexionen zurück, erweitert sie und wendet sie auf seine Bildbeschreibungen an.

Zuvor besichtigen Forster und Humboldt Köln und den Kölner Dom. Forster ist von der Gestaltung des Innenraums überwältigt und vergleicht „die Gruppen schlanker Säulen“ mit den Bäumen „eines uralten Forstes“. Der Anblick der scheinbar ins „Unaufhaltsame“ emporstrebenden Pfeiler und Mauern kann bewirken, dass auch die Einbildungskraft entgrenzt wird, sich „in das Grenzenlose verlängert.“ Erst aus den weiteren Erörterungen geht hervor, dass Forsters Bewunderung nicht unbedingt ist, sondern er den Kontrast zur griechischen Kunst hervorhebt. Die nordisch-christliche Kunst ist gleichsam „jenseitig“, entgrenzend, die griechische Kunst „diesseitig“, am Menschen und seinem Wesen orientiert. Beide Ausdrucksformen künstlerischen Schaffens seien der Wesensart Mensch eigen. Deshalb gab Forster das Kapitel IV unter der Überschrift *Über die Humanität des Künstlers* als Vorabdruck an Schillers *Thalia*.<sup>23</sup> Der Künstler kann dem Menschen und der Menschenwelt zugewandt schöpferisch tätig sein, aber die gleiche Schöpferkraft kann ihn denkend und empfindend zu imaginierten Zielen treiben. Bezogen auf den Kölner Dom, beschreibt Forster die unterschiedlichen Verwirklichungen durch den griechischen Künstler der Antike und den europäischen des frühen Mittelalters:

Jene griechischen Gestalten scheinen sich an alles anzuschließen, was da ist, an alles, was menschlich ist; diese stehen wie Erscheinungen aus einer anderen Welt, wie Feenpaläste da, um Zeugniß zu geben von der schöpferischen Kraft im Menschen, die einen isolierten Gedanken bis auf das äußerste verfolgen und das Erhabene selbst auf einem excentrischen Wege zu erreichen weiß.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. *Thalia* 11 (1790), 83-94. Hinweise: AA IX, 374 u. 393.

<sup>24</sup> AA IX, 24.

Obwohl Forster der christlichen, in diesem Fall der gotischen Kunst, neben der antiken seine Berechtigung lässt, bleibt der Begriff des „Schönen“ der griechischen Baukunst vorbehalten: „Die griechische Baukunst ist unstreitig der Inbegriff des Vollendeten, Übereinstimmenden, Beziehungsvollen, Erlesenen, mit einem Worte: des Schönen.“<sup>25</sup> Im Folgenden variiert Forster den Grundgedanken, dass der Mensch als denkendes, fühlendes, wahrnehmendes Wesen Kunst schafft, die „dem Naturstoff, den sie bearbeitet, eingeprägte Spur der lebendigwirkenden, umformenden Menschheit“ ist.<sup>26</sup>

Das wahre Kunstwerk überzeugt nicht durch den Geist der Subjektivität, sondern durch idealisierte Individualität, die zugleich auf die Gattung Mensch verweist. Deshalb darf sich auch die als Einbildungskraft bezeichnete Mitempfindung, Anempfindung oder tätige Phantasie nicht ungezügelt und unbegrenzt entfalten. Das Lebensgefühl des Sturm und Drang, aus dem heraus Goethes *Prometheus* entstand, wird abgelehnt. Kunst entsteht aber auch nicht durch „allzu sklavisch nachgeahmte Natur“<sup>27</sup>:

Daher hat jede Kunst ihre Regeln, ihre Methodik; eine wahrhafte Geistesschöpfung von abgezogenen Begriffen liegt ihr zum Grunde, nach welcher der Künstler im Materiellen wirken und der Richter ihn beurteilen muß.<sup>28</sup>

Gefordert wird Ausgewogenheit der Haltung und der Proportionen. Erster Schritt hierzu ist die richtige Zeichnung des lebenden Vorbilds oder einer gedachten Gestalt. Angestrebt ist die Wirkung ausstrahlender Ruhe, durch Klarheit der Gesichtszüge und entspannte Körperhaltung sowie durch Farben, die nicht hart wirken, sondern in ihrem Verhältnis zueinander harmonisch abgestimmt sind; „verschmelzen“ ist das Positivum im Gegensatz zu Härte. Abgelehnt wird die Malerei der Niederländer, denn ihr Realismus scheut vor verzerrten Proportionen, vor gemaltem Schmutz und Alltag nicht zurück. Bereits Lessing hatte sich abschätzig in seinem *Laokoon* geäußert:

---

<sup>25</sup> Ebd., 23-24.

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

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Ebd.

Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kotmalers [...].<sup>29</sup>

Auch Forster reagierte auf die Kunst des Realismus oder Naturalismus oder die Steigerung zur Expressivität mit physischer und psychischer Abwehr, so beim Anblick der Kreuzigung Christi im Kölner Dom St. Peter:

Die ganze Figur des Apostels ist sehr verzeichnet, und eine richtige Zeichnung konnte doch bei einem so ekelhaften, das Gefühl so sehr beleidigenden Gegenstande, noch das einzige Verdienst bleiben. Der Heilige wird hier ans Kreuz genagelt, und – nun denke Dir die Abscheulichkeit! – damit seine Henker bequemer zu den Füßen kommen können, steht das Kreuz mit dem Kopf zu unterst; die Leiden des Gemarterten sind folglich um so viel fürchterlicher. Hilf Himmel, welch ein ästhetisches Gefühl hat so mancher gepriesene Künstler gehabt! Sind das Gegenstände, die eine Abbildung verdienen? Gegenstände, die ich in der Natur nicht sehen möchte!<sup>30</sup>

Realismus wird als Gegensatz zu Idealität verstanden. Der Künstler harmonisiert das Charakteristische, das er in den Formen der Natur erkennt, und formt es zur Idealität der Erscheinung um. Mit dieser in Kapitel IV der *Ansichten vom Niederrhein* dargelegten Meinung schafft sich Forster jene Basis, die seine ästhetischen Schriften von den naturwissenschaftlichen unterscheidet. Denn in der Natur gibt es nicht „schön“ und „häßlich“, sie ist „charakteristisch“ oder nicht ausreichend entwickelt.

Er verwendet den Begriff „metaphysisch“, um den Prozess zu umschreiben, durch den der Künstler seine „unbefangenen Anschauungen der Natur“ „in das System seiner Empfindungen und Gedanken verwebte“, sodass nach diesem Prozess der gedanklichen und empfindenden Verarbeitung eine zweite, die schöne Schöpfung, also Kunst entsteht:

---

<sup>29</sup> Lessing, *Laokoon*, II, 20.

<sup>30</sup> AA IX, 34.



Der metaphysische Reichthum, den sich der Künstler aus unbefangenen Anschauungen der Natur erwarb, den er in das System seiner Empfindungen und Gedanken verwebte – den strömt er wieder über alle seine Werke aus. So entstanden der *Apoll von Belvedere*, die *Mediceische Venus*, die *Schule von Athen*, die *Aeneide*, der *Mahomet*; so bildeten sich *Demosthenes* und *Cicero*, und *Molé* und *Garrick*. Die Ideale des Meißels und der Malerei, der Dichtkunst und der Schauspielkunst finden wir sämtlich auf dem Punkte, wo das einzeln zerstreute Vortrefliche der Natur zu einem Ganzen vereinigt, eine nach den Denkformen unserer Vernunft mögliche, auch von unserem Sinne zu fassende und sogar noch sinnlich mittheilbare, aber in der lebendigen Natur nirgends vorhandene Vollkommenheit darstellt. Göttlichgroß ist das Künstlergenie, das, den Eindrücken der Natur stets offen, tief und innig unterscheidend empfindet und nach seiner innern Harmonie das Treffendste vom Bezeichnenden, das Edelste vom Edlen, das Schönste vom Schönen wählt [...].<sup>31</sup>

In einer weiteren Steigerung werden Begriffe der klassizistischen Kunst benutzt, um zu beschreiben, dass der Künstler wunderbare Kunstwerke schafft. Vorausgesetzt, des Künstlers Wesensart ist harmonisch, so formt er Natur und Wirklichkeit zu Schönheit um. Der Künstler aber, der sich auf sich selbst beschränkt, „weil er selbst sein eignes Kunstwerk ist“, wird, wie seine Kunst, vergessen werden. Quelle der Inspiration und Vorbild muss die Natur bleiben:

Der Natur den Menschen nachzubilden, nicht bloß seine körperlichen Verhältnisse, sondern auch die zarteren Spuren des in seiner Organisation herrschenden Geistes so hinzustellen, daß sie in unserer Phantasie Eingang finden: dieses schöne Ziel der Kunst erreicht sowohl der Dichter als der Bildner, ein jeder auf seinem besondern Wege.<sup>32</sup>

Forster hat sich vor allem in Kapitel IV zum Kunstprozess und den Kriterien schöner Kunst geäußert. In der griechischen Antike wurden die Götter nach den schönsten Menschen dargestellt, und deshalb wirkt das durch den Künstler geschaffene Abbild göttergleich. Darin besteht der Humanisierungsprozess. Er setzt voraus, was Forster in den Kapiteln VI-VIII als die „Seelenkräfte“ des Künstlers bezeichnet. Sie sind im Kunstwerk ausgedrückt und sollen einen Kommunika-

---

<sup>31</sup> Ebd., 26f.

<sup>32</sup> Ebd., 28.

tionsprozess zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter einleiten. Aber welches Instrument steht dem Kunstbetrachter zur Verfügung? Forster stellt die bis zur Gegenwart in der Kunstgeschichte diskutierte Frage nach dem Vermittlungsprozess zwischen Bild und Bildbeschreibung. Er fragt, wie Sichtbares, Optisches, in Sprache übersetzt werden kann und zwar so, dass die Beschreibung auf den Hörer oder Leser seine Wirkung nicht verfehlt. Man hat sich zu erinnern, dass Forster diese Frage aufwirft, weil er zum einen an seine Frau Therese schreibt, zum anderen weil er an eine Veröffentlichung über die Gemädegalerie denkt, der keine Abbildungen beigegeben sind. Er stellt zunächst fest, dass man sich über Historienbilder verständigen könne, deren Stoffe allgemein bekannt sind. Aber Worte sind unzureichend, es sei denn, es gelänge, durch die Art der Wortwahl und den Duktus, Empfindungen hervorzurufen, die auf die Phantasie, d.h. die Einbildungskraft wirken.<sup>33</sup> Forster erinnert daran, dass die Aktivierung von Phantasie bei Romanen, Gedichten und anderen leicht unterhaltenden Schriften eine Rolle spielt. Er hält deshalb die Absicht, durch Worte Empfindungen hervorzurufen, auf die Malerei und bildende Kunst anwendbar:

meines Erachtens erreicht man besser seinen Endzweck, indem man wieder erzählt, was man bei einem Kunstwerke empfand und dachte, also, wie und was es *bewirkte*, als wenn man es ausführlich *beschreibt*.<sup>34</sup>

Es folgen weitere Überlegungen zu einer möglichen Wirkungsästhetik. Wenn es gelänge, die Einbildungskraft in Bewegung zu setzen, erreiche man die „reine, innere Empfänglichkeit des Herzens“.<sup>35</sup> Forster spricht die menschliche Fähigkeit der Anempfindung an, die er nun in zweifacher Weise bemühen will, zum einen für sich selbst, den Bildbetrachter, zum anderen durch die Umsetzung seiner eigenen Empfindungen in Mitteilung. Diese Kommunikation zwischen Bildbetrachter und Zuhörer bzw. Leser kann sich nur einstellen, wenn der Maler sein Werk inspirierend gestaltet hat, das heißt so, dass es bei dem Betrachter dessen eigene Einbildungskraft aktiviert. Deshalb

---

<sup>33</sup> Ebd., 39.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd., 38.

kommt es nicht darauf an, dass ein Bild viele gut gemalte Details enthält oder Personen mit größtem Realismus dargestellt sind. Forster verweist auf die Probleme, die ihm in anderen Museen die Werke „des niederländischen Pinsels“<sup>36</sup> bereitet haben,

daß ich in dem vortreflichen Handarbeiter den Dichter, in dem Bildner des Körperlichen den Seelenschöpfer vermißte. Denkt man sich den edlen Zweck der Kunst, die Ideen des Schönen, Erhabenen, Vollkommenen lebendig in uns hervorzurufen, so geht man oft an den gepriesensten Gemälden kalt und ungerührt vorüber, weil sie nichts von jener reinen geistigen Phantasie verrathen, die das Gefühl in Anspruch nimmt.<sup>37</sup>

Das bezieht sich bereits auf das *Große Jüngste Gericht* von Rubens, dem er „Talent und Geschicklichkeit in der Anordnung der Menschengruppen“ bescheinigt, und dennoch:

ich vermisse den kühnen Schwung der Phantasie, der diese müßigen Figuren mit Individualität begaben soll, daß man sie nicht bloß an ihren Attributen, wie den *Petrus* an seinen Schlüsseln, den *Paulus* am Schwert, den *Moses* an den Hörnern und den Gesetzestafeln, erkenne.<sup>38</sup>

Die Argumentation erfolgt in ständigem Blickwechsel zwischen Künstler und Kunstwerk. Des Künstlers seelische Bildung – nicht sein technisches Können – wird durch Erziehung, Milieu, Eindrücke aller Art entwickelt und geformt. Sind diese Einflüsse seiner seelischen Bildung abträglich, so verfehlt er die wesentlichen Ziele der Kunst:

wo wir Seelenkräfte von seltener intensiver Stärke in einer göttlichen Harmonie vereint erblicken, da dürfen wir auf göttliche Ausgeburten sicher rechnen, sie mögen sich nun in materiellen Hüllen verkörpern, oder reingeistig, wie ihr Urquell, von Auge zu Auge, von Seele zu Seele hinüberblitzen!<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> AA IX, 41.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd., 46.

<sup>39</sup> Ebd., 40.

Forsters Betonung der „Seelenkräfte“, die auf den Betrachter überspringen sollen, um das Schöne, das Ideal, das Vollkommene zu erleben, bereitet seine generelle Ablehnung der Gemälde von Rubens, die Porträts ausgenommen, vor. Die Kreuzigung im Kölner Dom St. Peter nahm Forster als einen „ekelhaften, das Gefühl so sehr beleidigenden Gegenstand“ wahr. Natürlich wurde auch bei der Betrachtung der Kreuzigung Christi die Einbildungskraft bemüht, das geht ja aus Forsters Kommentar hervor, aber es handelte sich um unerwünschte, falsche Einbildungskraft, denn sie führte nicht zu erhabenen Gefühlen, nicht zum Erlebnis des Schönen, und das eine wie das andere gehört in den Kanon des Klassizismus.

Forsters Zorn entzündet sich vor allem an dem *Großen Jüngsten Gericht*<sup>40</sup> von Rubens. Das Thema scheint ihm verwerflich, denn was die Dichtung, zum Beispiel eines Klopstock, zulässt, die Worte „Allmacht, Ewigkeit, Unendlichkeit, ja das Unbegreifliche selbst“<sup>41</sup> zu bemühen, kann die Malerei nicht ins Bild setzen.

Die sinnliche Vorstellung dessen, was allen Begriff übersteigt, kann nicht anders als verkleinerlich ausfallen. Wie mag es also der Künstler mit dem Zwecke seiner Kunst zusammen reimen, daß er Dinge abzubilden wagt, die in seinem Bilde nicht an Größe und Erhabenheit gewinnen, sondern augenscheinlich verlieren?<sup>42</sup>

Der Künstler „muß vielmehr so klar und deutlich erzählen“, dass das Thema „auf den ersten Blick“ erfasst werden kann.<sup>43</sup> Rubens habe kein „schönes edles Ganzes, dessen Theile sich harmonisch zusammenfügen“,<sup>44</sup> geschaffen. Forster verweist auf Horaz: „Verunglückt ist das Werk des Künstlers, der / Zwar Alles, doch nicht Ganzes machen kann“.<sup>45</sup>

Wenn entsprechend der klassischen Kunstdoktrin der idealisierte Kunstausdruck der idealischen Seelenverfassung des Künstlers entspricht, so lässt sich auch auf die mögliche gegenteilige Verfasstheit

---

<sup>40</sup> Vgl. ebd., 43-53.

<sup>41</sup> Ebd., 43.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd., 44.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> *De arte poetica*, 34f. und 396 zu Seite 41.

eines Kunstgegenstands und seines Urhebers schließen. So jedenfalls könnte Georg Forsters Erregung beim Anblick des *Jüngsten Gerichts* gedeutet werden:

Nein! es war keine der Musen, die den Künstler zu solchen Ausgeburten begeisterte. An der dithyrambischen Wuth, die durch das Ganze strömt, an diesen traubenähnlichen Gruppen von Menschen, die als ekelhaftes Gewürm in einander verschlungen, eine verworrene Masse von Gliedern, und – schauernd schreib' ich, was ich sehe – einen kannibalischen Fleischmarkt vorstellen, erkennt man die wilde bacchantische Mänas, die alle Bescheidenheit der Natur verläugnet, und voll *ihres* Gottes, den Harmonischöpfer *Orpheus* zerreißt.<sup>46</sup>

Nach diesem Gefühlsausbruch ist Forster scheinbar sachlich und rational um das bemüht, was er anfangs als zweitrangig bezeichnete, die genaue Beschreibung des auf der Leinwand Vorhandenen:

Ganz zu oberst, am Rande des Bildes, ragt ein Greis hervor, fast wie die Alten den *Neptun* zu bilden pflegten, mit zerwehtem Haar und straubigem Bart. In der Linken hält er ein Kügelchen, nicht so groß wie sein Kopf; die Rechte ruht auf einer großen hellen Wolke, die, von der Brust an, seinen ganzen Körper verdeckt [...] Tiefer hinabwärts sitzt auf den Wolken der Sohn Gottes. Über seinem Haupte schwebt die göttliche Taube, oder, wenn man darüber streiten wollte, wenigstens gewiß ein Vogel; und eben so schweben auch, jedoch weder beseelt noch beflügelt, das Zepter und das flammende Schwert.<sup>47</sup>

Forster hebt die Illusionskunst der Farbgebungen und Nuancierungen hervor, kritisiert Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten der Zeichnungen, auch dies eine Verletzung des klassizistischen Kanons, und gesteht Rubens eine hohe Versiertheit der „Handarbeit“<sup>48</sup> zu: eine Formulierung, mit der er bereits generell die niederländische Malerei vom klassizistischen Kanon ausschloss. Er beendet seine kritische Bestandsaufnahme mit einem Bekenntnis zu den klassizistischen Werten und lässt diesem eine immanente Kritik folgen:

---

<sup>46</sup> AA IX, 41.

<sup>47</sup> Ebd., 45.

<sup>48</sup> Ebd., 52.

Ordnung und Einheit sollten unsere Blicke fesseln – und es ist die Einheit, die Ordnung des Chaos? Wen diese Erfordernisse unbefriedigt ließen, der sollte noch der Schönheit huldigen; [...]. – und sind nun diese flämischen Dirnen schön? Sind diese Umrisse richtig und gefällig? Sind diese Karnationen bei all ihrer Frische nicht Manier?<sup>49</sup>

Ein *Heiliger Sebastian* von *van Dyke*, also von einem Niederländer, wird von Forster zustimmend beurteilt. Er bezeichnet ihn als „lieblich“, meint eine gewisse „idealisierte Ähnlichkeit“ mit dem Maler zu erkennen und nennt den „Augenblick dieser Composition“ gut gewählt.<sup>50</sup> Bei der anschließenden Beschreibung wird deutlich, wie stark Forster das Kriterium Phantasie bemüht, das er die Einbildungskraft nennt. Dabei literarisiert er das Gemälde, denn was auf dem Gemälde als Augenblick oder Zustand zu sehen ist, setzt er in Handlung um und lädt sie mit Spannung auf:

Eben bindet man ihn fest an den Baum, wo ihn die Pfeile seiner Widersacher treffen sollen; mithin ist keine widrige Empfindung früher rege, die den Eindruck stören könnte, welchen der schöne blühende Jüngling auf den Zuschauer macht. Die Nebenfiguren sind ihm gehörig untergeordnet, und die weißere Farbe seines zarten Leibes dient dazu, ihn noch mehr von ihnen auszuzeichnen. Die Ausführung ist des Entwurfes werth, und meines Erachtens hat die flämmändische Schule hier nichts Vollkommeneres in Farbenmischung aufzuweisen. Ein bescheidener Siegesgedanke scheint durch die Gelassenheit, die auf dem Gesichte des Märtyrers ruhet, hindurch zu stralen, und dem Zuschauer bleibt nun der Wunsch übrig, daß der erste Pfeil gerade durch das Herz treffe, damit keine langwierige Qualen ihn stören mögen in seinem vorempfindenden Entzücken.<sup>51</sup>

Während Lessing ausdrücklich den Unterschied zwischen Literatur und Malerei hervorhob, vollzieht Forster einen Paradigmenwechsel: aus dem Bild wird ein Bildgeschehen, das der Betrachter, hier Forster, über den dargestellten Zustand hinaus denkt und empfindet. Die Fiktion wird zur erdachten Realität.

---

<sup>49</sup> Ebd., 44.

<sup>50</sup> Ebd., 63.

<sup>51</sup> Ebd., 63.

Auf die „köstlichen Werke von italienischer Kunst“<sup>52</sup> kommt Forster im 8. Kapitel zu sprechen. Aber nur zwei Gemälde lösen bei ihm uneingeschränkte Begeisterung aus. An anderen findet er dies oder das auszusetzen. „Die Susanna von Dominichino“ ist zwar „wirklich ein schön und richtig gezeichnetes Weib“, aber sie hat eigentlich ein „gemeines Gesicht“, „das auf eine höchst widrige Art von dem häßlichen Schrei entsteht wird“.<sup>53</sup> (Man erinnere sich an Lessings Ausführungen zur *Laokoon*-Gruppe). Die Stellung ist „ungraziös“, „die ganze Figur wie ein lateinisches Z zusammengedrückt.“<sup>54</sup> Forster schlägt vor, wie der Maler die Szene hätte gestalten sollen, damit sie schön wird und erhebende und anteilnehmende Empfindungen hervorruft:

Da er einmal mit einem ungeheuren Badetuche so freigebig war und die keusche Jüdin noch überdies zur Sicherheit mit einer Balustrade umgab, so wäre es ihm ein leichtes gewesen, sie voll Anmuth und Würde, stehend, mit edlem Unwillen auf den Lippen, mit einem großen Blick der Verachtung in den reizenden Augen hinzustellen; fest, entschieden und entschlossen, sich eher der Lästerei als den Begierden ihrer Verfolger Preis zu geben. Dann hätte meinetwegen sich auch ihr Mund öffnen mögen, um Hülfe zu rufen; dieses Rufen hätte nicht, wie das Geheul des Schreckens, ihr Antlitz entstellt.<sup>55</sup>

Forsters persönliches Bedürfnis nach schwelgerischem Gefühl, Kult der Empfindsamkeit und sich atmosphärisch mitteilender Harmonie bestimmt seine Betrachtung des *Johannes in der Wüste*. Es ist interessant, dass auch der am Sensualismus geschulte Wilhelm Heinse die Schönheit dieses gemalten Johannes des Täufers hervorhebt. Forster nennt das Gemälde „ein göttliches Werk“. „Kraft in Ruhe, nicht Abspannung, sondern Gleichgewicht, dies ist das aufgelösete Problem.“<sup>56</sup> Er assoziiert die schöne Jünglingsgestalt mit dem, wie er weiß, fälschlich sogenannten Antinous; nach dem Mythos wäre es der unter die Heroen versetzte Gefährte Kaiser Hadrians:

---

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> AA IX, 70.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Ebd., 71.

<sup>56</sup> Ebd., 76.

Auf seinen linken Arm gestützt, den linken Fuß an sich hinaufgezogen in eine Ruhe, die doch nicht unthätig ist, den rechten vor sich hinausgestreckt, des Körpers andere Stütze, so sitzt Johannes ruhend da in jugendlicher Kraft und Blüthe, sein sinnendes Haupt der rechten Schulter zugewandt.<sup>57</sup>

Forster meint in der dargestellten Haltung des Johannes den Formenkanon und das Wesensmerkmal klassizistischer Kunst zu erkennen, „Kraft in Ruhe, nicht Abspannung, sondern Gleichgewicht“, dennoch wirken Haltung und die Art der Positionierung äußerst künstlich.

Schön und rein sind die Lippen von unentwehrteter Reinheit. [...] Niedergesenkt ist der Blick; theilnehmende Bewunderung einer geahndeten Größe drückt die Augenlieder; unter ihrer großen schwärmerischen Wölbung, die so himmlischrein hervortritt aus dem Schatten der Augenbraun, steht ein Göttergesicht vor der inneren Sehe, wogegen ihm die mit Reiz geschmückte Erde nur Staub ist.<sup>58</sup>

Für Forster ist dieses Gemälde durch Verschmelzung von Empfindung und Erscheinung die Darstellung eines vollkommen schönen Menschen, schöner als jede Inkarnation Apolls es sein könnte, denn dieser würde immer ein Gott bleiben, also unerreichbar. Aber trotz des vermittelten Eindrucks der Vollkommenheit spürt der Betrachter, dass der dargestellte Johannes ein ihm selbst wesensmäßig verwandter Mensch ist, mit nachvollziehbaren Empfindungen, und deshalb, bei aller Vollkommenheit der Erscheinung, ein Bruder, „in ihm fühlen wir uns ergänzt.“<sup>59</sup>

Noch ein weiteres Gemälde, das ebenfalls uneingeschränkt von Wilhelm Heinse bewundert wurde, steigert Forsters Begeisterung. Es ist *Die Himmelfahrt Mariae* von Guido Reni. Der himmelwärts gerichtete Blick, die ausgebreiteten, leicht nach oben gerichteten Arme und geöffneten Handflächen erinnern an die Heiligenbildchen im 19. Jahrhundert. Vier blondköpfige geflügelte Kinder drücken von unten gegen den wallenden, vorn offenen blauen Umhang, als müssten sie

---

<sup>57</sup> Ebd., 75.

<sup>58</sup> Ebd., 76

<sup>59</sup> Ebd., 78.



den Körper mit Schubkraft versehen, der doch himmelwärts schweben sollte. Weil diese Maria auf Forster wie eine idealisierte Frauengestalt wirkt, meint er eine Neufassung des griechischen Geistes zu erfahren:

Sie ist so menschlich schön! Ein Weib, das jetzt von den Leiden, den Fesseln der Erde befreit, den Himmel offen sieht. Ihr trunkner Blick, ihr verklärtes Gesicht, ihre ausgebreiteten Arme, verkünden ihre unaussprechliche Wonne. [...] Es gibt Ideale der Schönheit, die verschieden von griechischen Göttergestalten sind; in diesen Engeln erblick' ich sie zum erstenmal. Ich hätte nicht geglaubt, daß es möglich wäre, die Wunder des Empyräums [bei den griechischen Naturphilosophen Feuerhimmel, später Himmel als Ort der Seligen] mit sinnlicher Form zu begaben, Engelreinheit gepaart mit dem milden Feuer der seligen Geister, die einander durchdringen, und mit dem ewigen Reize der Heiterkeit, in göttlicher Jünglings- und Graziengestalt hinzuzaubern. Alles in diesem Gemälde ist Magie, und magisch ergreift es das Gefühl: die zarte Richtigkeit der Zeichnung; die Stellung der Madonna; die Form der Gruppe; die holde Anmuth des ganzen Gedichtes; die Pracht und Zierlichkeit der ätherischen Gewänder, und ich wage es zu behaupten, sogar die blendende Gluth der Farben, die eine Lichtwelt versinnlichen, nach welcher unser blödes Auge kaum hinaufzublicken wagt!<sup>60</sup>

Forster wendet in seinen Bildbeschreibungen der Düsseldorfer Galerie die Ästhetik des Klassizismus an. Er sieht darin eine Annäherung an die Formensprache der griechischen Antike. Eine wesentliche Abweichung besteht in der Individualisierung der dargestellten Personen, die aber durch ihre Idealisierung relativiert wird. Anders als bei der überlieferten griechischen Kunst, bei der es sich vorwiegend um Werke der Bildhauerei handelt, zeichnen sich Johannes der Täufer und die auffahrende Maria durch eine Idealisierung der Gestalt aus, die ganz irdisch und deshalb „menschlich schön“ wirkt. Forster sucht einen Kunsta Ausdruck, der die Formensprache der griechischen Antike mit dem individuellen Empfinden des modernen Menschen verbindet. Es geht um ein neues Ideal der Schönheit, das sich auch dann vom Realismus unterscheidet, wenn es sich um ein schönes Sujet handelt. Der Betrachter soll gefühlsmäßig

---

<sup>60</sup> Ebd., 79f.

einbezogen werden, damit es zu den verschiedenen Stadien der Identifikation kommt. Das setzt aber voraus, dass Ähnlichkeiten entstehen, keine Ebenbilder, aber doch Bilder, die Vergleichbarkeit und Orientierung gewähren. So entstehe die Einheit zwischen Künstler und Kunstwerk und zwischen Betrachter und Kunstwerk. Die von Forster gewünschte kreative Einbildungskraft ist ein gelenkter Identifikationsprozess. Durch die moralisch-ethischen Vorgaben einerseits – humanisierend, positive Gefühle auslösend – und die ästhetischen Vorgaben – schön, harmonisch, proportioniert, idealisierend – andererseits soll Kunst auf das Individuum und die Gesellschaft wirken und einleiten, was Friedrich Schiller einige Jahre später die „ästhetische Erziehung des Menschen“ nennen wird.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. dazu auch Dimitri Liebsch, „Im Bermudadreieck von Paris, Weimar und Tübingen: Forsters verschollene Bildungstheorie“, in: *Georg-Forster-Studien* XII (2007), 281-303.



## Georg Forster und die Düsseldorfer Galerie

*Ewald Ernst*

Heute weideten wir uns drei Stunden lang an der hiesigen vortreflichen Galerie. Gern nahm ich der Gelegenheit wahr, sie zum fünftenmal in meinem Leben zu sehen [...].<sup>1</sup>

So beginnt der zweite von vier Düsseldorfer Briefen der *Ansichten vom Niederrhein*. Forster erinnert sich an seine ersten Galeriebesuche 1778 und besonders an die Besuche des Vorjahres. Alle Besuche fließen ein in das, was Forster in seinen vier Düsseldorfer Briefen über Kunst schreibt, denn 1790 bei seinem fünften Besuch ist er in Eile und tatsächlich nur drei Stunden in der Galerie.

Wichtige Bekanntschaften macht er 1778. So führt Wilhelm Heinse ihn bei seinem zweiten Besuch durch die Galerie. Da über der Bekanntschaft Forsters mit Heinse ein Schleier zu liegen scheint, gehe ich auf sie gesondert ein. 1789, bei einem längeren Besuch mit Frau Therese und Freund Sömmerring, bereitet er seine Kunstbetrachtungen der *Ansichten* im Wesentlichen vor.

### I Forsters erste Galeriebesuche 1778

Am Abend des 20. November 1778 kommt Georg Forster erstmals nach Düsseldorf.<sup>2</sup> Er will die „Galerie“ besuchen und weiter zu sei-

---

<sup>1</sup> Georg Forster, *Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (fortan zit. als AA), IX: *Ansichten vom Niederrhein von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1958, 37.

<sup>2</sup> AA XIII: *Briefe bis 1783*, bearb. v. Siegfried Scheibe, Berlin 1978, 147ff. An Johann Reinhold Forster, seinen Vater, aus Düsseldorf am 24.11.1778, ein Brief der über mehrere Tage geschrieben wird: „heute“

nem Freund Friedrich Adolf Vollpracht nach Dietz,<sup>3</sup> dann über Kassel nach Berlin. Dort soll er für seinen Verleger Johann Karl Philipp Spener „des verstorbenen Friedrich Heinrich Martinis Natur Lexicon“ und Teile von Buffons Naturgeschichte<sup>4</sup> übersetzen, denn sein Vater ist hoch verschuldet und die Familie in London braucht dringend Geld. Am 21. November begibt sich Forster mit einem Empfehlungsschreiben zum Direktor der Kunstakademie und Inspektor der Galerie Johann Lambert Krahe. Der hält den jungen Mann, nachdem dieser einige Bilder spontan ihren Urhebern zurechnen kann, für einen Kunstkenner und zeigt ihm die Räume der Akademie. Am Nachmittag, der alte Krahe ist zu einem Termin nach Mannheim gefahren, öffnet der Türschließer die Galerie und der junge Krahe führt Forster im Auftrag seines Vaters durch die Gemäldesammlung. Beiläufig spricht Peter Joseph Krahe bewundernd vom Weltumsegler Georg Forster, woraufhin dieser sich zu erkennen gibt. Peter Joseph Krahe, gerade 20 Jahre alt, mit 22 schon Professor und später Architekt, informiert seine Freunde und kommt noch am Samstagabend mit dem Schriftsteller Johann Jacob Wilhelm Heinse und dem Kupferstecher und Lehrer an der Kunstakademie, Karl Ernst Christoph Heß, zu Forster ins Wirtshaus. Als sie erfahren, dass Forster für den nächsten Tag, einen Sonntag, keine Anschlussfahrt nach Süden gefunden hat und in Düsseldorf bleiben muss, beschließt man, Forster mit dem befreundeten Friedrich Heinrich Jacobi bekannt zu machen.<sup>5</sup>

Aus dem gastfreundlichen Haus des reichen, kunstsinnigen Jacobi wird Forster erst nach vier Tagen Richtung Kassel entlassen. Noch am Sonntag geht Forster mit seinen neuen Freunden und Heinse zum zweiten Mal in die „Galerie“, die offenbar so allgemein bekannt und berühmt ist, dass er in seinen Briefen fast kein Wort über das Gebäude selbst und den Erbauer verliert:

---

meint den 21.11.1778, „heute“ Seite 148 meint den 22.11.1778, danach ist Forster am 20.11. und nicht am 21.11. in Düsseldorf angekommen, wie Seite 147 behauptet.

<sup>3</sup> AA XIII, 151.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd., 148.

Die Galerie ist sehr schön. Sie zu beschreiben ist hier nicht möglich, ist nach einem flüchtigen Besuch von weniger als zwei Stunden, und mit so flüchtigen Kenntnissen von dem eigentlich Wissenschaftlichen der Kunst, als ich habe, nicht möglich.<sup>6</sup>

Um so intensiver werden Forster, der alte Krahe, Heß und Jacobi über die Pläne des Galeriedirektors gesprochen haben, von den 358 in Düsseldorf gesammelten Gemälden Kupferstiche anfertigen zu lassen und sie als Großfolio zu veröffentlichen. Zur Finanzierung des Buchprojektes hat Krahe seine Sammlung von 24.000 Kupferstichen und 8.000 Handzeichnungen der größten italienischen Meister dem Kurfürsten „zum Behuf der Akademie um ein Spottgeld, 26.000 Thaler, verkauft.“<sup>7</sup> Heß ist einer der wenigen Kupferstecher, die für Krahe an dem Projekt arbeiten und geht später nach München. Über das 1778 gerade erschienene Konkurrenzprojekt des Hofarchitekten Nicolas de Pigage und des Baseler Kupferstechers Christian von Mechel verliert Forster kein Wort. Und über Heinse berichtet er seinem Vater aus Düsseldorf:

Der andere ist Herr Heinse, von dem eine Uebersetzung des Tasso in Prosa heraus ist, und eine andere deßgleichen von Ariost Ostern übers Jahr herauskommen soll; ein überaus witziger, satyrischer Kopf von weitem Umfange, und doch ohne Scheinbarkeit.<sup>8</sup>

Über Heinses *Gemäldebriefe*, die 1776 und 1777 in Christoph Martin Wielands *Teutschem Merkur* erschienen waren, verliert Forster ebenfalls kein Wort. Dabei kannte Forster diese Zeitschrift, schließlich hatte Wieland im Juli und August 1778 Auszüge aus Forsters *Reise um die Welt* gebracht.<sup>9</sup> Warum sich Forster nicht über die durchaus aufsehenerregenden *Gemäldebriefe* äußert, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit sagen. Aus Kassel schreibt er allerdings vier Tage nach seinem 24. Geburtstag überschwänglich an seinen neuen Freund Jacobi und grüßt die „lebenswürdige Gattin“, die „guten Schwestern“, den

---

<sup>6</sup> Ebd., 147.

<sup>7</sup> Ebd., 148.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Wilhelm Heinse, *Düsseldorfer Gemäldebriefe*, hrg. v. Helmut Pfoth, Frankfurt u. Leipzig 1996.

„lieben Grafen Neßelroth“, den „giftigen Heitse“, den „sanften Heße“ und den „ehrlichen Rektor.“<sup>10</sup> Trotz der hier anklingenden Vorbehalte wird Heitse Forster wie ein Schatten bis an dessen Lebensende begleiten. Denn ihm bleibt die Italienreise, von der Forster in Wilna nur träumen kann, ebenso versagt wie deren literarisch ertragreiche Aufarbeitung in Heises Roman *Ardingbello und die glückseligen Inseln, eine italienische Geschichte aus dem sechzehnten Jahrhundert*. 1788 sind beide dann Bibliothekare des Mainzer Kurfürsten, Forster für die aufzubauende Universitätsbibliothek und Heitse für die Privatbibliothek von Kurfürst Friedrich Karl Joseph von Erthal. Forsters bester Freund, Samuel Thomas Soemmerring, wird nach Forsters Tod Heises Freund und Nachlassverwalter. Briefe Forsters an Heitse oder umgekehrt sind nicht überliefert.<sup>11</sup> Norbert Miller schreibt zum kühlen Verhältnis beider in Mainz:

Johann Georg Forster – selber ein Freidenker und ein Sprachmagier der Genauigkeit wie er! –, auch nicht Schillers Freund Ludwig Ferdinand Huber kamen an diesen höflich verschlossenen Mann heran, der um seine Seele ein Futteral, „nicht von Holz, sondern von Leder“ zu haben schien, wie Forster ungnädig vermerkte.<sup>12</sup>

Doch auch Heitse scheint sich nicht recht mit Forster arrangiert zu haben. Nach Forsters Tod schreibt er jedenfalls am 28.3.1794 aus Mainz an seinen Lehrer Gleim: „Forster, der Weltumsegler, hat sich wieder nach Stürmen geseht, und ist von der Revolution verschlungen worden.“<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> AA XIII, 154.

<sup>11</sup> Dank an Dr. Markus Bernauer, der in einer Mail vom 27.11.10 bestätigt, dass kein Brief zwischen Heitse und Forster bekannt ist und Forster die *Gemäldebriege* nicht unbekannt gewesen sein können, dafür wären sie viel zu berühmt gewesen.

<sup>12</sup> Norbert Miller, „...wie Hieroglyphen zur Rückerinnerung“ – Wilhelm Heises Kunst des sinnlich erfassten Augenblicks“, in: *Wilhelm Heitse – der andere Klassizismus*, hrg. v. Markus Bernauer u. Norbert Miller, Göttingen 2007, 24, mit Wiedergabe von Forsters Brief an Jacobi vom 14.2.1792 in Fußnote 13.

<sup>13</sup> Wilhelm Heitse, *Die Aufzeichnungen, Frankfurter Nachlass*, hrg. v. Markus Bernauer u.a., München u. Wien 2005, Band V, 18. Marita Gilli erwähnt

## II Das Galeriegebäude

Die Düsseldorfer Galerie ist das erste für eine Gemäldesammlung geplante und errichtete Bauwerk, das erste Museum, die erste Pinakothek der Neuzeit. Bauherr ist um 1710 Kurfürst Johann Wilhelm II., in Düsseldorf bis heute als Jan Wellem populär und durch sein Reiterstandbild auf dem Marktplatz präsent. Jan Wellem und seine zweite Frau Anna Maria Luisa de Medici waren begeisterte Kunstsammler und Kunstkenner. Auf ihrer Hochzeitsreise von Innsbruck nach Düsseldorf machten sie am Stammsitz des Kurfürsten in Neuburg an der Donau Station. Dort hing in der Jesuitenkirche, von Vorhängen verdeckt, Rubens Kolossalgemälde, das *Große Jüngste Gericht*. Jan Wellems Großvater, Reichsfürst Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg, war, wie Rubens, als Protestant geboren, im Zuge der Gegenreformation aber gläubiger Katholik geworden und hatte die erste protestantische, von Ottheinrich erbaute und von Hans Bocksberger d. Ä. protestantisch ausgemalte Hofkapelle 1616 oder kurz darauf weiß übertünchen lassen.<sup>14</sup> Für die Neuburger Jesuitenkirche bestellte Wolfgang Wilhelm, ohne dass man ihn einen Kunstsammler oder gar Kunstkenner nennen könnte, einige Altarbilder bei Peter Paul Rubens, darunter das *Große Jüngste Gericht*.<sup>15</sup> Sein Enkel und dessen zweite Frau waren aus anderem Holz. Sie holten Rubens' Gemälde hinter den Vorhängen, hinter denen die Jesuiten die vielen nackten Frauen verbargen, hervor. Und es gelang dem Patenonkel der Kurfürstin, Kardinal Francesco Maria Medici, dank seiner Kontakte zu Papst und Kurie, das dem Altar geweihte Bild wieder zu profanisieren und 1691 nach Düsseldorf zu bringen.<sup>16</sup> Weil es im Düsseldorfer Schloss keine Wand für das über sechs Meter

---

dieses Zitat unter dem 22.3.1794; vgl. dies., „Die Flucht in die Politik als letzte Reise“, in: *Georg-Forster-Studien* XV (2010).

<sup>14</sup> Friedrich Kaeß und Horst Stierhoff, *Die Schlosskapelle in Neuburg an der Donau*, Weibenhorn 1977, 12.

<sup>15</sup> Theodor Levin, „Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg“, in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, Düsseldorf 1905, 102.

<sup>16</sup> Kornelia Möhlig, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1716) in Düsseldorf*, Köln 1993, 36.



hohe Gemälde gab, wurde es in der Kapuzinerkirche zwischengelagert.<sup>17</sup> Als Ersatz für den großen Rubens hatte Jan Wellem den Neuburger Jesuiten ein ähnlich großes Bild, aber mit weniger nackten Frauenleibern versprochen. Beauftragt wurde Carlo Cignani. Als dessen *Himmelfahrt Mariae* fertig war, gefiel sie Jan Wellem so gut, dass er das Bild für seine Sammlung behielt und ein drittes fertigen ließ. Aufgrund der zwei ausgelagerten Großgemälde wurde eine passende Galerie notwendig. Üblich wäre ein Obergeschoss auf dem vorhandenen Schloss gewesen. Aber Jan Wellem dachte moderner. Er baute neben sein Schloss ein U-förmiges großes Haus mit Erdgeschoss, Obergeschoss und Dachraum. Alle fünf Räume des Obergeschosses waren acht Meter breit und neun Meter hoch. Der betonte Mitteltrakt war 25 Meter lang, Ost- und Westflügel maßen 21 Meter in der Länge, die beiden Eckräume waren quadratisch. Die Langräume erhielten Licht durch Rundbogenfenster zum Hof, die Eckräume hatten Fenster nach außen, so dass jeweils drei Wände ohne Fenster zum Hängen der Bilder blieben. Das Untergeschoss sollte die Gipsabgüsse von antiken Plastiken aufnehmen. Ein Treppenhaus führte vom Ende des Westflügels in das Obergeschoss und auch ins Schloss. Gäste konnten also in die Galerie, ohne durch das Schloss zu müssen, der Fürst wiederum konnte in seine Galerie, ohne auf die Straße zu müssen. Für diesen Bau gab es kein Vorbild. Als Architekt gilt seit 1978 der Venezianer Matteo Alberti, der in Diensten des Kurfürsten vor allem das Jagdschloss in Bensberg gebaut hat.<sup>18</sup>

Jan Wellem starb 1716 kinderlos, seine Witwe kehrte nach Florenz zurück und sein Bruder Philipp Wilhelm beerbte ihn als Kurfürst. Als dieser ebenfalls kinderlos starb, folgte Kurfürst Carl Theodor zu Pfalz, der in Mannheim und Schwetzingen viele große Bauten errichtete und selten in seiner Nebenresidenz Düsseldorf war. Er hatte jedoch die Bilder der privaten Kabinette Jan Wellems nach Mannheim bringen lassen, aber die Galerie mit deren Gemälde in Düsseldorf gelassen! Die Bilder wurden restauriert, teilweise neu gerahmt und anders gehängt, als Jan Wellem es noch vorgesehen hatte. Das *Große Jüngste Gericht*, früher in der Mitte des Mitteltraktes, wanderte

---

<sup>17</sup> Ebd., 43.

<sup>18</sup> Jörg Gamer, *Matteo Alberti*, Düsseldorf 1978, 198.

beispielsweise in den Ostflügel an die hintere Querwand und bildete für den Besucher somit nach dem Gang durch vier Räume im fünften Raum den Höhepunkt des Galeriebesuchs.

Karl Theodors Architekt, der Elsässer Nicolas de Pigage, brachte 1778 das oben schon erwähnte einzigartige Kupferstichwerk *La Galerie Électorale De Dusseldorf* zusammen mit dem Baseler Kupferstecher Christian von Mechel heraus. Das Werk besteht aus zwei Bänden. Band eins enthält ein Widmungskupfer an Karl Theodor, den Grundriss des Obergeschosses, einen Schnitt mit Ansicht des Haupttraktes, ein Kupfer der sieben von Karsch, dem ersten Inspektor der Galerie, für das Treppenhaus geschaffenen Bilder und 36 Kupfer mit Wandansichten der Bilderwände mit allen 358 Bildern der Galerie, jedes nummeriert und mit dem Namen des Malers versehen. Band zwei im gleichen Querformat von 40 mal 32 cm enthält auf Französisch detaillierte Beschreibungen aller 358 Gemälde.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Kia Vahland, „Fürst der Bilder“, in: *Süddeutsche Zeitung* v. 5.2.2009 und *Johann Wilhelms Bilder*, 3 Bde., hrg. v. Reinhold Baumstark, München 2009. Diese aktuellen und hervorragenden Kataloge entbinden mich, die vorbereiteten Bilder hier zu bringen. Besonders bemerkenswert, dass insgesamt zehn Bildbeschreibungen eingestellt werden: fünf von Heinse, zwei von Pigage (in Übersetzung von Friedrich Müller 1778) und drei von Forster, darunter jeweils, Guido Renis *Himmelfahrt Mariae*, und das mit den Kupferstichen von Pigage gebaute Modell der Galerie. Bedauerlich ist, dass das Modell im Katalog nicht gezeigt wird, dass der *Johannes* von „Raphael“ nicht in der Ausstellung war und dass überhaupt nicht zu erkennen ist, welche Bilder zur Dauerausstellung gehören, welche nur in der Ausstellung gezeigt wurden und welche im Magazin verblieben sind.



Modell der Düsseldorfer Galerie in der Alten Pinakothek jeweils mit dem Großen Jüngsten Gericht von Rubens.

### III Forsters dritter und vierter Besuch, 1789

Elf Jahre nach den ersten Besuchen sieht Forster mit seiner Frau Therese die „Galerie“ zum dritten und vierten Mal. Soemmerring, Forsters Freund aus Kasseler Tagen, begleitet das Ehepaar. Sie verlassen Mainz am 9. April 1789 und erreichen Düsseldorf am 11. April. Im Hause Jacobis verbringen sie „neun frohe Tage“. Am 17. April schreibt Forster in einem Brief an seinen Schwiegervater Christian Gottlob Heyne:

Therese thut die Reise wohl. Wir hattens ein wenig kühl auf dem Rhein, aber sehr angenehm. Hier sind wir herrlich aufgehoben; schon zweymal waren wir auf der schönen Galerie!<sup>20</sup>

Am 20. April, einem Montag, reisen die drei Gäste früher als geplant ab. Der Kurfürst lässt Forster zu einem Gespräch über die Universitätsbibliothek nach Mainz kommen, und als Forster eintrifft, entfällt das Gespräch, was Forster verärgert.

Beim dritten und vierten Besuch der Galerie zusammen mit Therese hat Forster wesentliche Eindrücke für seine Ausführungen in den *Ansichten* erhalten, denn im nächsten Jahr ist er nur kurz in der Galerie und die Tagebuchaufzeichnungen scheinen vor Ort in Eile geschrieben zu sein. Liest man die *Ansichten*, glaubt man, Forster schildert seiner Frau von der Kunst überwältigt auf 120 Seiten (der Originalausgabe) 67 von 358 Bildern der Galerie.

### IV Forsters fünfter Galeriebesuch, 30.3.1790

In Düsseldorf werden Forster, Alexander von Humboldt und Iffland am 28.3.1790 von Jacobi und seiner Familie freudig begrüßt. Am Abend des 29.3. schreibt Forster in einem Brief an Therese: „Wir sehen noch die Bildergalerie, mit dem Bleystift in der Hand, um das Journal mit Bemerkungen zu bereichern.“<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> AA XV: *Briefe Juli 1787-1789*, bearb. v. Horst Fiedler, Berlin 1981, 284.

<sup>21</sup> AA XVI: *Briefe 1790-1791*, bearb. v. Brigitte Leuschner und Siegfried Scheibe, Berlin 1980, 46f.

Am 30.3. besucht Forster dann zum fünften Mal die Düsseldorfer Galerie. Er schreibt seiner Frau am 1.4. aus Aachen kurz:

Ich fand in Düsseldorf einen alten Freund, den Kupferstecher Hesse, der jetzt eigentlich in München lebt, und ein trefflicher Zeichner ist. Seit 12 Jahren hat er sich in seiner Kunst sehr vervollkommnet. Den Coadjutor, von Füger in Miniatur, hat er eben fertig, ein vortreffliches Kupfer. Mich hatte er damals ganz besonders lieb gewonnen, als ich ihn auf der Gallerie in Düsseldorf fand, und er mich zuerst mit Jacobi bekannt machte. Er verspricht mir eine ganz herrliche Zeichnung nach Raphael zu schenken, die in Dein Zimmer kommen soll. Meine Idee von einer pittoresken Rheinreise werde ich noch am ersten mit seiner Beihilfe ausführen.<sup>22</sup>

Mit Heß ist Forster am 30.3.1790 drei Stunden in der Galerie und notiert in seinem Tagebuch, was er im ersten Saal sieht. Sieben Bilder der „Thiermaler“ „Veit“ (Fyt), Snyers und Wenix.<sup>23</sup> Danach beschreibt er im ersten Saal drei Bilder von „Vandyk“ und fährt fort mit weiteren vier Bildern von Dycks aus dem zweiten Saal. Er kehrt zurück zu „Crayers Altarblatt aus der Augustinerkirche in Brüssel für 30000 Gulden und eine Kopie erkauft“, das heute in München in der Theatinerkirche hängt. Dann folgen „Schalkens thörigte Jungfrauen“, ein Bild, das offenbar an der Fensterwand von Saal I hängt, und zwei Bilder von Honthorst und Teniers. Wieder im zweiten Saal, erwähnt er nur den „berühmten Marktschreier von Gerh. Douw“ und das einzige Bild von Albrecht Dürer, die *Verfolgung der Christen unter König Sapor*:

Ein buntes, steifes, hartes, greuliches, schlecht gruppiertes, ohne Perspektiv, ohne Haltung in elenden Umrissen mühsam hingedrehtes Werk, an dessen Aechtheit man zweifeln möchte [...].<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Ebd., 48. Interessant, dass Forster von Bildern für ein Rheinreisebuch träumte!

<sup>23</sup> AA XII: *Tagebücher*, bearb. v. Brigitte Leuschner, 2., berichtigte Aufl., Berlin 1993, 205. Alle weiteren Zitate des Tagebuches bis Seite 209.

<sup>24</sup> Ebd., 208. Tatsächlich ist das Bild eine alte Kopie. Das Original hängt in Wien. In den *Ansichten*, AA IX, 59, wird Forster noch deutlicher: „und wiederum lieber noch diesen Kinder mord vom Meister *Annibal*, als jenes

In Saal drei beginnt Forster mit einem Landschaftsbild von Dughet (und springt zu dessen Schüler Millet zurück zu Saal I.) dann folgen zwei *Heilige Familien* Andrea del Sartos. Etwas unvermittelt notiert Forster im Folgenden die Nummern der Bilder:

122. Raphael. S. Famiglia. Eine höchst einfache, beynah zu steif pyramidische Gruppe. Die Köpfe voll Natur. Die Landschaft hell und bestimmt; die Farben hart und grell, die Umrisse eckig. Sowohl das Christuskind als Elisabeth sind, jede in ihrer Art, sehr häßlich.<sup>25</sup>

Forster fährt fort mit: „165 (A. del Sarto? So meint Hesse) der schöne, einzige Johannes! ... Man nennts hier einen Raphael.“<sup>26</sup> Direkt darunter hängt 166, Carlo Dolcis

Madonna mit dem Kinde, gelect, verzeichnet und wie von Elfenbein gemacht, ist das Idol der Menge, die für den darüber hängenden Johannes keinen Sinn haben.<sup>27</sup>

---

ungleich greulichere Gemetzel der Christen in Persien unter König Sapor! Was ist ein großer Künstlernahe, wenn solch ein buntscheckiges, steifes, elend gruppirtes, ohne Perspektive, ohne Haltung, in harten Umrissen mühsam hingedrehtes Werk nichts anders für sich hat, als *Albrecht Dürers* Ruhm? Empfindungsloser kann man nicht malen; und wenn es wahr ist, daß die beiden schwarzgekleideten Figuren in der Mitte des Gemäldes, die als müßige Zuschauer den verabscheuungswürdigsten Szenen der Menschenqual ruhig zusehen, Portraite des Künstlers und seines besten Freundes sind, so möchte man auch hinzusetzen: empfindungsloser kann man nicht seyn. Liebe sich doch nur die Ächtheit dieses unedlen und zugleich so sehr mißrathenen Kunstwerkes mit einiger Wahrscheinlichkeit bezweifeln!“

<sup>25</sup> Padberg vergleicht die Heiligen Familie aus dem Hause Canigiani vor und nach der Restaurierung. Original wird die Pyramide aufgehoben durch zwei Engelgruppen, die zu Forsters Zeit übermalt waren. Vgl. Gabriele Padberg, *Georg Forster – Observateur d'oeuvres d'art*, Paris 1995, 160f.

<sup>26</sup> *Die Düsseldorfer Galerie*, hrg. v. Reinhold Baumstark, München 2009, 1050: Daniele da Volterra, eigentlich Daniele Ricciarelli (1509-1566), Kopie nach (?) (als Raphael). Das Bild wurde in der Ausstellung 2009 nicht gezeigt. Auch Heinse schwärmt von diesem Johannes. Abbildung 6 in AA IX, neben 72.

Danach folgt *Susanna* von Domenichino, dann zwei „mittelmäßige Bilder“ Luca Giordanos, die in den *Ansichten* dann fehlen, wie auch Poussins Schüler Millet. Es geht weiter mit der *Ehebrecherin* von Cortona, drei weiteren Bildern Dolcis und den 22 „Vanderwerff“, von denen immerhin zwei in den *Ansichten* erscheinen. Das ist den acht Rembrandts nicht vergönnt, über die Forster im Tagebuch lediglich vermerkt: „Rembrandt. Porträte, Kreuzigung, Abnahme, pp. Kleine Stücke. Sehr viel Malerfeuer, ohne alles Edle.“<sup>28</sup> Es folgt die Favoritin der ersten Besuche: „Guido *Himmelfahrt Mariae*. 201“.<sup>29</sup> Dieser kurzen Erwähnung schließt sich die von 35 weiteren Bildern an, fast alle ohne Beschreibung, meist nur mit Nummer und Malername aus den Sälen III und IV versehen. Nur elf von ihnen tauchen später in den *Ansichten* auf.

Abschließend, jetzt wieder ohne Bildnummern, folgen zehn Bilder von Rubens mit spärlicher Beschreibung. Vor der *Amazonenschlacht* berichtet Forster eine unbelegte Episode zum *Jüngsten Gericht*:

*Amazonenschlacht*. Dieses kleine Bild ward die erste Veranlassung zur Anlegung der Galerie. Kurfürst Joh. Wilhelm sah es, und befahl, alle Werke dieses Meisters zu kaufen. Das *Jüngste Gericht*, schenkte Rubens seinem Retter Prinz Wolfgang Wilhelm; er hatte ihn, da er eines Complots wegen in Spanien ermordet werden sollte, in seinem Wagen aus Madrid geführt.<sup>30</sup>

Über das *Jüngste Gericht* selbst folgt weiter kein Wort. Zum Doppelportrait von Rubens mit seiner ersten Frau in der Geißblattlaube notiert Forster: „Sein eigenes Portrait und 2.te [sic] Frau. Sein Kopf ist voll Geist und Eleganz, und Schönheit.“<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> AA XII, 209. Heinse sieht das Bild positiv.

<sup>28</sup> AA XII, 210.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd., 211.

<sup>31</sup> Ebd., Nr. 247. Vgl. auch ebd., 428: Portrait de la seconde femme de Rubens; statt wie richtig in den *Ansichten* Nr. 286.

Das letzte der zehn Bilder, das Forster beschreibt, ist nicht von Rubens: „*Maria von Medicis*. Schon in guten Jahren und noch schön; das hochmüthige, tiefverschlossene böse Weib!“<sup>32</sup>

In den *Ansichten* ist der Ton später etwas milder:

Maria von Medicis, bereits in guten Jahren, ist hier noch schön, aber so stolz, so tiefverschlossen, so gewandt in allen Künsten der Verwirrung!<sup>33</sup>

Dieser „Pseudorubens“, der nach Pigages Kupfern 1778 nicht im Rubenssaal hing, wird bis 1789/1790 zu den Rubensbildern gehängt worden sein. Es ist ein Egmont, der mit den anderen Bildern 1806 nach München kam.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Ebd., 211, 428: Maria von Medicis: welches Bild gemeint ist, war nicht festzustellen. [!]

<sup>33</sup> AA IX, 55, 397.

<sup>34</sup> Freundliche Mitteilung von Dr. Quaeitzsch vom 16.6.2009: Justus van Egmont (1601-1674) Bildnis der Maria de Medici, München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 1759.





Justus van Egmont, Maria Medici

V Ansichten vom Niederrhein, 1791

Das erste Bild, das Forster in den *Ansichten* beschreibt, das *Große Jüngste Gericht* von Rubens, hängt an der Rückwand des letzten der fünf Säle.<sup>35</sup> Wenn man Forster nach seinen Tagebuchaufzeichnungen gleichsam durch die Galerie folgen kann, so geht das bei den *Ansichten* nicht. Er wählt die Bilder rein nach seiner eigenen Dramaturgie. Im Gegensatz zu Heinse beginnt Forster mit Rubens.

Wahrscheinlich hatte Forster auch Heines *Gemäldebrieft* beim Schreiben zur Hand. Von den 16 Bildern, die Heinse beschreibt, bringt Forster 12!

Im Tagebuch notiert er 117 Bilder, darunter 21 kleine Stücke von „Vanderwerff“. In den *Ansichten* beschreibt er insgesamt 67 Bilder, von denen 17 im Tagebuch aber nicht auftauchen. 67 Bilder, die er im Tagebuch (wenn auch nur kurz) erwähnt hatte, werden aussortiert, darunter alle Rembrandts. Bleibt die Frage, woher Forster Details von 17 Bildern, darunter zehn Rubens, hatte. Entweder hat er schon im Vorjahr Notizen gemacht oder er hatte, als er in Mainz die *Ansichten* niederschrieb, in seiner Bibliothek den Pigage-Katalog, den er im Tagebuch als „trockenen Catalog“<sup>36</sup> und in den *Ansichten* so kritisiert:

Du erwartest von mir weder eine Beschreibung noch ein Verzeichnis von diesem unschätzbaren Vorrath erlesener Meisterwerke. Weder ein trockener Katalog, eine mühsame Aufzählung aller einzelnen Stücke, mit den Namen der Meister, noch selbst die treueste wörtliche Beschreibung dieser Gegenstände, deren Werth bloß durch die Sinne empfunden werden kann, würde mich von dem Vorwurf der gemäßbrauchten Geduld retten. Wo ist die Gemäldesammlung, von der man nicht nur vollständige, sondern sogar sogenannte *raisonierte* Verzeichnisse hat, die mit Kunstwörtern fleißig ausgestattet, mit Lobeserhebungen und nachgebeter Verehrung manches berühmten Künstlernamens angefüllt sind?<sup>37</sup>

Nach der seitenlangen bekannten Kritik des großen Rubensbildes fährt Forster fort:

---

<sup>35</sup> Abbildung 4 neben AA IX, 48.

<sup>36</sup> AA XII, 206, bereits in Briefform: „Deine Geduld zu mißbrauchen.“

<sup>37</sup> AA IX, 37.

Rubens kann in seiner Darstellung des *Jüngsten Gerichtes* vielfältig gefehlt haben, ohne deshalb den Ruhm eines großen Künstlers einzubüßen. Seine Werke füllen hier einen ganzen ihm allein gewidmeten Saal; sie bestehen in mehr als vierzig großen und kleinen Gemälden. Ein kleines Stück, welches die *Niederlage der Amazonen am Thermodon* vorstellt, gab dem Kurfürsten Johann Wilhelm die Veranlassung, seine große Sammlung von Gemälden anzulegen. *Rubens* ist hier in seinem Elemente. Die besiegten Kämpferinnen stürzen samt ihren Rossen von der Brücke in den Fluß; in mancherlei Stellungen hingeschleudert, schwimmend, fallend, sich sträubend, erblickt man den weiblichen Körper von der wilden Phantasie des Künstlers ergriffen. So unwahrscheinlich es immer ist, daß Weiberwuth zu diesem Grade gestiegen sei; so schön ist doch der Stoff für den Maler, der dieses Feuer in sich fühlte, die Extreme der Leidenschaft und die heftigste Handlung darzustellen. Von den beiden darüber hangenden Skizzen, der Bekehrung des Apostel Paulus und der Vernichtung der Heerscharen Sennacheribs, möchte ich das nicht so unbedingt behaupten.<sup>38</sup>

Den *Sanberib* und die *Amazonenschlacht* beschreibt Heinse sehr ausführlich und positiv. Vier Bilder, die Heinse beschreibt, erwähnt Forster dagegen nicht und alle vier haben „Mängel“: Von der *Heiligen Familie* von Michelangelo wird heute angenommen, das sie wahrscheinlich von Marcello Venusti nach einer Zeichnung Michelangelos stammt. Das *Christuskind im Freien* von Leonardo da Vinci wird inzwischen der Nachfolge Bernardo Luinis zugeschrieben. Die *Madonna* von Tizian wird heute unter Tizians Schule und Rubens *Landschaft mit Regenbogen* ebenfalls unter der Werkstatt des Künstlers geführt; möglicherweise handelt es sich aber auch um eine Kopie nach Rubens.<sup>39</sup> Renis *Himmelfahrt Mariae*, der *Johannes* von „Raphael“, den Forster bereits bezweifelt, die *Madonna* von van Dyck und das Doppelportrait von Rubens in der Geißblattlaube werden demgegenüber sowohl bei Forster als auch bei Heinse mehr oder weniger bewundernd erwähnt.

---

<sup>38</sup> AA IX, 54, hier erinnert sich Forster erstaunlich gut an die Hängung! Abbildung 5 in AA IX, neben 56 zeigt unten rechts die *Amazonenschlacht*, darüber 266 *Sanberib* und als Pendent 267 *Bekehrung Pauli*. Vgl. Fußnote 42: Amazonenschlacht im Tagebuch.

<sup>39</sup> Wilhelm Heinse, *Düsseldorfer Gemäldebriege*, 107ff. und Reinhold Baumstark, *Die Düsseldorfer Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm*, 98ff.

Die *Heilige Familie aus dem Hause Canigiani*, ein Geschenk von Jan Wel-  
lems Schwiegervater, dem Großherzog Cosimo III. von Toskana  
1691, erkennt Forster wie Pigage („de la premiere maniere de  
*Raphael*“) als Frühwerk<sup>40</sup> und kritisiert (den durch Übermalung der  
Engel betonten) pyramidalen Aufbau und die hässlichen Gesichter.  
Bei Heinse ist das „schlafende Jesuskind das schönste des Stückes“.  
Ähnlich bewundernd heißt es bei ihm über die drei nackten *Susannen  
im Bade*:

So ist meine süße Augenweide eine Susanne von Annibal Caraccio, [...].  
wir haben zwar noch zwo andre, eine von van Dyk, die ein Meisterstück,  
und sein höchstes in Kolorit ist, und noch so frisch und saftig, wie eben  
vom Pinsel; und eine von Dominichino, schön an Gliedern, insonderheit  
an den Beinen, [...] allein was sind mir diese gegen mein Himmelskind  
von Annibal!<sup>41</sup>

Forster beginnt mit van Dyck: „Susanna im Bade ist jedoch ein  
widriges Gesicht“<sup>42</sup> und endet Seiten später bei Heinses Favorit, der  
*Susanna* von Annibal Carracci,

die ganz nackt, ganz ruhig und sorglos da sitzt, und sich aus einem  
Springbrunnen Wasser auf die Hände rinnen läßt. Die Figur ist eine gute  
Akademie, ziemlich warm koloriert, und weiter nichts. Die alten Frauen  
beschleichen sie.<sup>43</sup>

Wie unterschiedlich sich Heinse und Forster einzelnen Arbeiten nä-  
hern, mag ein Vergleich der Beschreibung von Carlo Dolcis *Maria mit  
dem Jesuskind* zeigen. Über sie heißt es bei Heinse:

Diese Madonne wird von den meisten für die schönste gehalten, die wir  
haben, und von nicht wenigen für das schönste Stück, das auf der  
Galerie ist; weswegen sie auch samt dem kleinen Jesus, als ein Wunder  
der Kunst nicht wenigen Fremden vorzüglich gezeigt wird.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> AA IX, 71f.

<sup>41</sup> Wilhelm Heinse, *Düsseldorfer Gemäldebriefe*, 48f.

<sup>42</sup> AA IX, 62.

<sup>43</sup> Ebd., 71.

<sup>44</sup> Wilhelm Heinse, *Düsseldorfer Gemäldebriefe*, 34.

Forster fertigt das kleine Bild, das im Erker des Mitteltraktes direkt unter dem schönen Johannes hing, dagegen mit den Worten ab:

Seine Madonna mit dem Kinde, in dem Vorsprung am Fenster, ist das Idol der Menge derer, die täglich die Galerie besuchen; ein bis zum Ekel süßes, gelecktes Machwerk, bei dem der Ausdruck im Fleiße verschwindet.<sup>45</sup>

Als großer Verdienst Heinses, dem Entdecker von Rubens,<sup>46</sup> gilt seit 1777 die Identifizierung des „Raubes der Töchter des Leukippos“ „nach seiner Theokrit-Lektüre“ unter einer hohen schattigen Eiche.<sup>47</sup> Forster erwähnt den „Nymphenraub der Zwillingsbrüder Kastor und Pollux“ 1791 lediglich in einem Nebensatz in den Ansichten.<sup>48</sup> Im Tagebuch ist dieser Rubens 1790 nicht erwähnt. Pigage zitiert 1778 mit Winkelmann vielleicht den wirklichen Entdecker:

[Winkelmann] cite un bas-relief travaillé sur une urne antique dans la Villa de Médicis à Rome, que les Antiquaires avoient toujours pris mal-à-propos pour l'enlèvement des Sabines; il prétend que c'est Castor & Pollux qui enlèvent les deux soeurs de Leucippe, (Phoebé & Elaira), qui étoient promises à Lynceus & à Idas, tous deux fils d'Aphareus; peut-être est-ce le sujet que *Rubens* a voulu traiter.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> AA IX, 75. Vgl. Fußnote 39.

<sup>46</sup> Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart 1965, 217 und Thomas W. Gaetgens, „Heinse und die französische Kunst“, in: *Wilhelm Heinse – Der andere Klassizismus*, a.a.O., 69ff.

<sup>47</sup> Wilhelm Heinse, *Düsseldorfer Gemäldebriefe*, 78 u. 101.

<sup>48</sup> AA IX, 58.

<sup>49</sup> Pigage zu No. 244 zitiert Johann Joachim Winkelmann, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresden 1766, 46: „Von Kastor und Pollux kann ich nicht unterlassen anzumerken, daß ihr Raub der beiden Töchter des Leucippus, Phöbe und Hilaira, welche von Lynceus und mit dem Idas, zween Söhnen des Aphareus, versprochen waren, auf einer Begräbnisurne in der Villa Medicis vorgestellt ist, welches Werk alle Antiquarii auf den Sabinerraub deuten.“

Heinse erwähnt noch einen weiteren Rubens:

denn Rubens ist in Cöln geboren und getauft; wovon er selbst, als Geschenk, das Zeugnis mit einem seiner stärksten Gemälde, der *Kreuzigung Petri*, in der Peterskirche da hinterlassen hat.<sup>50</sup>

Und Forster, der mit seiner Kritik an Rubens nicht bis Düsseldorf warten kann, schreibt merklich enerviert:

Wir besahen in der Peterskirche in Köln die berühmte *Kreuzigung Petri* von Rubens. Wenn ich nichts anders von diesem Meister gesehen hätte, so würde mich dieses Stück nicht in Versuchung führen, allzuvortheilhaft von ihm zu urteilen. die ganze Figur des Apostels ist sehr verzeichnet, und eine richtige Zeichnung konnte doch bei einem so ekelhaften, das Gefühl so sehr beleidigenden Gegenstande, noch das einzige Verdienst bleiben. Der Heilige wird hier ans Kreuz genagelt, und – nun denke dir die Abscheulichkeit! – damit seine Henker bequemer zu den Füßen kommen können, steht das Kreuz mit dem Kopf zu unterst; die Leiden des Gemarterten sind folglich um so viel fürchterlicher. Hilf Himmel, welch ein ästhetisches Gefühl hat so mancher gepriesene Künstler gehabt! Sind das Gegenstände, die eine Abbildung verdienen?<sup>51</sup>

## VI Rezeption

Forster hatte an den Erfolg der *Ansichten* fest geglaubt, wechselte sogar von seinem langjährigen Verleger Spener zu Christian Friedrich Voss und war dann um so enttäuschter, dass lange keine Rezension erschien.<sup>52</sup> Seine Resignation wird greifbar daran, dass er aus seinen 18 Freixemplaren eigenhändig das Titelkupfer entfernte, das Voss von Asmus Jakob Carstens nach einem zu groß geratenen Stich von Forsters Freund Hess hatte stechen lassen.<sup>53</sup> Den dritten Teil der *Ansichten* hat er nicht mehr selbst fertigstellen können.

---

<sup>50</sup> Wilhelm Heinse, *Düsseldorfer Gemäldebriefe*, 47.

<sup>51</sup> AA IX, 34.

<sup>52</sup> So Gerhard Steiner in AA IX, 337-373.

<sup>53</sup> AA XVI, 272; Abbildung 2 in AA IX, IV, mit der falschen Angabe des Kupferstechers Heß. Der Briefwechsel mit Jacobi und Voß zu dem

Die Bilder der Galerie wurden Anfang 1806 nach München geschafft und sind noch heute der Kern der Alten Pinakothek, die 1836 eröffnet wurde.<sup>54</sup>

Die Sammlung Jan Wellems ist nicht geschlossen zusammen geblieben. Von 358 Düsseldorfer Bildern sind

231 heute in der Alten Pinakothek, viele im Magazin,  
3 Bilder sind noch oder wieder in Düsseldorf,<sup>55</sup>  
4 sind Kriegsverlust,  
1 wurde 1876 als verdorben abgeschrieben,  
26 sind ohne bekannten Standort,  
5 wurden getauscht, heute weltweite Standorte,  
7 wurden 1851 versteigert, Standorte unbekannt,  
1 wurde 1938 nach London verkauft,  
1 ist in Privatbesitz,  
1 kam 1938 in den Wittelsbacher Ausgleichsfond,  
23 sind in der Staatsgalerie Schleißheim,  
20 in der Staatsgalerie Neuburg an der Donau,  
6 in der Staatsgalerie Bayreuth,  
5 Bronzen im Bayerischen Nationalmuseum München,  
3 in der Staatsgalerie Würzburg,  
3 im Martin-von-Wagner-Museum Würzburg,  
3 in der Staatsgalerie Ansbach,  
2 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg,  
2 in der Residenz Ellingen,  
2 im Schloss Nymphenburg,

---

Titelkupfer ist eine Geschichte für sich. Da niemand die Widmung verstand, lieferte Forster eine Erläuterung an Voß; vgl. AA XVI, 218.

<sup>54</sup> Michael Kamp, *Das Museum als Ort der Politik. Münchener Museen im 19. Jahrhundert*, München 2005 (Diss. Online), hier wird deutlich, wie Leo von Klenze als Architekt und Ludwig I. als Bauherr zusammenarbeiteten.

<sup>55</sup> Darunter Rubens *Mariae Himmelfahrt*. Das sehr schwere Bild blieb 1806 in Düsseldorf und hat alle Kriege und Brände besser überstanden als viele andere Bilder Jan Wellems. Zum 350. Geburtstag gab es 2008/2009 in Düsseldorf um dieses Bild eine Ausstellung mit Katalog: Bettina Baumgärtel, *Himmlich, Herrlich, Höfisch – Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa Medici*, Leipzig 2008.

2 im Schloss Mannheim,  
1 in der Staatsgalerie Bamberg,  
1 in der Theatinerkirche München,  
1 in der Katholischen Universität Eichstätt,  
1 in der Residenz Bamberg,  
1 im Schloss Berchtesgaden,  
1 in der Moravska Galerie Brünn,  
1 im Tiroler Landesmuseum Innsbruck.

Von der fast vergessenen Düsseldorfer Galerie existiert heute nur noch ein völlig entstellter Teil des Ostflügels, in dem sich zu Forsters Zeit der Rubenssaal befand. Mittlerweile ist darin an der Marktstraße neben dem Rathaus und mit diesem durch eine Brücke verbunden ein Dienstgebäude. Im Erdgeschoss befindet sich die Armenküche. Dort hinein zog 1777, also ein Jahr vor Forsters erstem Besuch der Galerie, die Bibliothek.

Bei dieser Gelegenheit wurden aus der Antichambre eines Appartements im Schloss drei Gemälde von Domenico Zanetti in die Bibliothek übertragen. Zwei wurden an der Decke des Büchersaals, das dritte an der Decke des Lesesaals angebracht, nachdem sie 1778 von dem Kölner Maler Tilmann Joseph Feldmüller restauriert und vergrößert worden waren. Diese Gemälde [eine allegorische Glorifizierung der Kurfürstin] befinden sich seit 1960 an der Decke des Wandelganges [Barockgalerie] im ersten Geschoss des wiederhergestellten Rathauses.<sup>56</sup>

Dass nicht nur die seinerzeit berühmte Düsseldorfer Gemäldegalerie weitgehend in Vergessenheit geraten ist, dokumentiert die 2008 erschienene *Geschichte des Museums*, in der ein Kupfer des Pigage Kataloges auf Seite 40 abgebildet ist. Der Text zum Bild lautet: „Präsentation im Rubenssaal zu Düsseldorf (aus: Ch. Mechels „La Galerie Electorale de Düsseldorf“, Basel 1778). Allerdings gilt nach Auskunft der Abhandlung das Fridericianum in Kassel 1779 als das erste deutsche Kunstmuseum. Pigage, Jan Wellem oder die Düsseldorfer Galerie bleiben unerwähnt.“<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Jörg Gamer, *Matteo Alberti*, 199, und [Klaus Müller, in: *Düsseldorf, Geschichte von den Ursprüngen bis ins 20. Jahrhundert*, Bd. 2, 266].

<sup>57</sup> Vgl. Hildegard Viereg, *Geschichte des Museums*, München 2008.



Welches Schicksal demgegenüber Forsters Berichte über die Galerie genommen haben, lässt sich einem Hinweis im Literaturverzeichnis des Kataloges zur Münchner Ausstellung *Johann Wilhelms Bilder* entnehmen, in dem John Lastinges *Kunst-Studien aus der Königlichen Pinakothek zu München*, (München 1838) erwähnt wird. Dort findet sich auf Seite 8 wörtlich die Düsseldorfer Kapitel aus Forsters *Ansichten vom Niederrhein* zitiert. Sogar die *Himmelfahrt Mariae* von Rubens auf Eiche gemalt, die immer in Düsseldorf war, taucht bei Lastinge als ‚Phantom‘ in München auf. Im Kommentar des Katalogs heißt es über dieses Plagiat:

Im selben Jahr wie Forsters Briefe erschienen auch die Kunst-Studien aus der Königlichen Pinakothek zu München. Der Text von einem Autor namens John Lastinges gezeichnet, entpuppt sich bei näherer Durchsicht als lupenreines und seitenlanges Plagiat von Forsters „Ansichten vom Niederrhein“. Dass dieses Plagiat überhaupt möglich war, verdeutlicht, wie wenig Forsters Text von der faktischen Hängung oder der Sammlungsgeschichte der Galerien abhängig war. Es beweist obendrein auch, dass die Düsseldorfer Gemälde nicht nur als geschlossene Sammlung Johann Wilhelms in die Alte Pinakothek eingingen, sondern in der schriftlichen Rezeption einzelner Werke ihr enthusiastisches Erbe mit nach München brachten.

„Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“ waren im 18. Jahrhundert also nicht nur ein sammlungs- und museumsgeschichtliches Ereignis, sondern auch der Auslöser einer zentralen kunstliterarischen Neuerung. Mit den enthusiastischen Galeriebriefen Heineses und Forsters entstand ein neues Medium der Kunstliteratur, das nicht von ausgewiesenen Gemäldekennern oder Malern, sondern von sprachgewaltigen Kunstliebhabern initiiert wurde. Mit ihren emphatischen Bildbeschreibungen haben sie die empfindungsgelenkte Auswahl von Lieblingsbildern vorbereitet und die Wahrnehmung einzelner Düsseldorfer Gemälde für Generationen geprägt.<sup>58</sup>

Allerdings wird das in Rede stehende Buch Lastinges schon im 19. Jahrhundert skeptisch rezensiert:

---

<sup>58</sup> Oliver Kase, „Wie Enthusiasten sehen und schreiben, Eine Blütenlese der Kunstliteratur zur Düsseldorfer Galerie“, in: *Johann Wilhelms Bilder*, Bd. 1, 303.

Geschwätzigkeit, gepaart mit dem offenbarsten Mangel an Kunsturtheil, findet sich in den „Studien aus der hiesigen Pinakothek“, von einem gewissen John Lastinges, das wahrscheinlich ein angenommener Name ist. Sie beginnen mit einer Apotheose Klenzes, des Baumeisters der Pinakothek, und endigen mit der Apotheose eines hiesigen Schauspielers, während mittendrin sich die ganze Langweiligkeit eines wüsten Geschwätzes über Rubens, den niederländischen Malerfürsten, hinzieht, das demselben den Ruhm eines Künstlers streitig zu machen sucht.<sup>59</sup>

Diese Zeitreise zurück ins Jahr nach der Französischen Revolution gelang, weil der Kurfürst Carl Theodor, der Mannheim zum deutschen Zentrum von Theater und Musik erhob und Wolfgang Amadeus Mozart, Iffland und Friedrich Schiller anzog, seinen Architekten Nicolas de Pigage beauftragte, Bücher über seine Bauten zu schreiben.<sup>60</sup> Das Werk über Jan Wellems Galerie, die Carl Theodor an Ort und Stelle in der Nebenresidenz Düsseldorf erhielt und weiter förderte, ist das einzige, das realisiert wurde. Ein bebildertes Verzeichnis aller Bilder des ersten Kunstmuseums der Welt ist ein besonderer Glücksfall, den Georg Forster nicht zu schätzen wusste. Er hätte es sicher anders beurteilt, wenn er geahnt hätte, welches Schicksal der Galerie bevorstand. Seine und Heinses Beschreibungen der Galerie sind daher als weitere Glücksfälle und Meilensteine der Kunst- und Literaturgeschichte Grundlage vorliegender Ausarbeitung, die freilich auch ohne die nach der Wende äußerlich unverändert fortgeführte Akademieausgabe von Forsters Werken nicht möglich gewesen wäre.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> In: *Blätter für literarische Unterhaltung* Nr. 59 v. 28.2.1838, 239. Zum möglichen Pseudonym erklärte Dirk Götschmann, Autor von zwei Online-Artikeln über Franz Berks, in einer Mail v. 30.11.2010, dass meine Vermutung, Berks sei der Autor und Plagiator nicht unwahrscheinlich sei.

<sup>60</sup> Hans Schmidt, „Die Politik des Kurfürsten Carl Theodor“, in: *Kurfürst Carl Theodor zu Pfalz, Erbauer von Schloss Benrath*, Katalog zur Ausstellung, Düsseldorf 1979, 9ff.

<sup>61</sup> Dank an Klaus-Georg Popp für seine Mail vom 8.11.2010: Die Edition ist zu nehmen „wie sie liegt und steht“, als eine textkritische Gesamtausgabe, die ihren wissenschaftlichen Zweck erfüllt, zugleich in Anlage, Blei-Monotypie-Fahnsatz und Ideologie ein Zeitdokument ist.



## Georg Forster und die Kunst des Sammelns

*Michael Ewert*

Die Leistungen Georg Forsters und seines Vaters hängen eng zusammen mit Sammlungen an Ethnographica, Natur- und Kunstgegenständen, kostbarem Federschmuck, Kleidungsstücken, Werkzeugen, Musikinstrumenten, Masken, Skulpturen, Waffen und Stoffen aus dem pazifischen Raum.<sup>1</sup> Dabei mag es auf den ersten Blick dem Sammlungsgedanken widersprechen, dass Teile der Bestände oder auch ganze Einheiten von ihren Besitzern getauscht, an Privatpersonen oder Institutionen verkauft oder verschenkt wurden.<sup>2</sup> Darüber hinaus gingen wertvolle Stücke im Laufe der Zeit verloren. Anderes wurde vernichtet, geteilt oder gelangte über Auktionen, Leihgaben, Erbschaften oder auf verschlungenen Wegen in neue Hände. Heute sind weltweit ca. 200 Sammlungen bekannt. Bedeutende Sammelstätten befinden sich in London, Oxford und Göttingen, wo etwa 500 der insgesamt mehr als 2000 Ethnographica aufbewahrt werden.<sup>3</sup> Weitere Bestände existieren in Stockholm, Halle, Gotha, Berlin, Wörlitz, Weimar, Mainz, Jena, München, in Frankreich, Russland, den Niederlanden, Österreich, der Schweiz, Australien und Neuseeland.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Adrienne L. Kaeppler, „Frühe ethnographische Sammlungen“, in: *James Cook und die Entdeckung der Südsee*, Ausstellungskatalog, hrg. v. der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, vom Museum für Völkerkunde, Wien, und vom Historischen Museum Bern, München 2009, 55-59.

<sup>2</sup> Allerdings handelte es sich häufig um Duplikate, da insbesondere von den ethnographischen oder naturkundlichen Objekten üblicherweise mehrere Exemplare der gleichen Art angeschafft wurden, um diese später tauschen oder verkaufen zu können.

<sup>3</sup> Adrienne L. Kaeppler, „The Göttingen collection in an International Context. Die Göttinger Sammlung im internationalen Kontext“, in: *James Cook. Gifts and Treasures from the South Seas. Gaben und Schätze aus der Südsee. The Cook/Forster Collection, Göttingen. Die Göttinger Sammlung Cook/Forster*, hrg. v. Brigitta Hauser-Schäublin und Gundolf Krüger, München, New York 1998, 86.

<sup>4</sup> Graham Jefcoate weist zu Recht darauf hin, dass die Verteilung der

Sammeln, Ordnen und Katalogisieren gehörte zeitlebens zur wissenschaftlichen und administrativen Arbeit Georg Forsters, als Begleiter des Vaters auf der Russlandexpedition, während der Weltumsegelung, als Leiter des Kasseler Naturalienkabinetts und der Universitätsbibliothek in Mainz. Dennoch war er in kaum einer Hinsicht ein Sammler im klassischen Sinne. Ökonomische Motive und Zwänge, häufige Ortswechsel und sein Tod in einem mittleren Lebensalter ließen dafür keinen Spielraum. Wie seiner gesamten Sammeltätigkeit etwas Transitorisches anhaftet, so hatten auch all seine Sammlungen kaum jemals einen geschlossenen Charakter. Den zusammengetragenen Dingen kam für ihn im Prozess der Wissensaneignung und breitenwirksamer Aufklärungsintentionen eine bildende Funktion zu. Sie sollten nicht abgeschlossen von der Öffentlichkeit und ungenutzt aufbewahrt werden. An jedem Sammelstück gab es für den Besitzer und Betrachter etwas zu lernen. Nach dem Modell bedeutender Sammlungen der Zeit, die ihre Vorläufer in barocken Kunst- oder Wunderkammern des Adels und kirchlicher Würdenträger hatten, spiegeln auch Forsters Anschaffungen und Zusammenstellungen bürgerliche Emanzipations-, Bildungs- und Demokratisierungsideale.<sup>5</sup> Neben ‚Kuriositäten‘, wie ethnographische Objekte genannt wurden, naturkundlichen und -historischen Objekten und Proben erstreckte sich seine Sammeltätigkeit noch auf viele andere Bereiche. Im Hinblick auf das vorliegende Thema erscheint es angebracht, den Blick auf das gesamte Spektrum der Sammelobjekte zu erweitern. Da wäre zunächst einmal der ganze Bereich schriftlicher Mitteilungen

---

Objekte über die ganze Welt und auf Institutionen mit unterschiedlichem Charakter, Museen, Bibliotheken und Archive, für die Forschung ein Problem darstellt, da dadurch der Blick auf die wissenschaftsgeschichtlichen Kontexte von Forsters Werk verstellt wird. Sein Vorschlag, die Materialien im Internet mit Hilfe geeigneter *web tools* zu erfassen und zugänglich zu machen, ist daher sehr begrüßenswert. Graham Jefcoate, „Die Forsters ‚entdecken‘. Ein Plädoyer“, in: *Georg-Forster-Studien* XIII (2008), 257-273. Eine Realisierung des Projekts ist in Zusammenarbeit mit der Georg-Forster-Gesellschaft geplant.

<sup>5</sup> Vgl. Gerhard Steiner, „Georg Forster über die Pflichten des Sammlers“, in: *Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie* 61 (1976), 45-52, hier: 45.

und Überlieferungen: Bücher, Briefe, Handschriften, wissenschaftliche und literarische Publikationen, Zeitschriften, Manuskripte, Korrespondenz und Übersetzungen, Nachschlagewerke, Wörterbücher, seltene Drucke und Geheimpliteratur, Schriften und Dokumente aus vielen Teilen der Welt. Hinzu kommen – ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit – Tier- und Pflanzenzeichnungen, Landkarten und geografische Kartenwerke, Bilder, nautische Instrumente, naturwissenschaftliche Gerätschaften, Schiffsmodelle, Konstruktionspläne, Kupferstiche, Fossilien, geologische und mineralogische Proben, Medaillen, Gemmen, Federzeichnungen, Radierungen und Scherenschnitte sowie Abgüsse und Reproduktionen.

Nach Walter Benjamin, der in seinem Essay „Ich packe meine Bibliothek aus“ die besondere geistige Disposition des Sammlers behandelt, stehen die Ordnung einer Sammlung und die Chaotik des Sammelns in einem Spannungsverhältnis zueinander. Das „Dasein des Sammlers“, schreibt Benjamin, „ist dialektisch gespannt zwischen den Polen der Unordnung und der Ordnung.“<sup>6</sup> Das trifft auch für Forster zu. Gleichwohl folgte sein Sammeln, das ja eine Grundlage für seine wissenschaftliche und schriftstellerische Arbeit bildet, durchaus methodischen Grundsätzen. Im Folgenden soll gezeigt werden, welche konstruktiven Züge seine Sammeltätigkeit trägt und welche Konsequenzen sich daraus ergeben, unter anderem für die akkumulative, gegenstandsnahe, dynamisch-offene Struktur seines Schreibens.

Zunächst jedoch bedarf der wissenschaftsgeschichtliche Aspekt des Themas einer Erläuterung. Fast jede Wissenschaft beginnt mit dem Sammeln und jede wissenschaftliche Praxis wird von einem Sammeln begleitet. Sammeln hat eine epistemische Funktion und stellt einen elementaren Bestandteil der Wissensgenerierung dar. Zusammenstellungen von Daten, Beobachtungen, Bildern und Objekten bilden die Voraussetzung, um Vergleiche zu ziehen, Regelmäßigkeiten und Abweichungen festzustellen und Zusammenhänge zu

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, „Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1, hrg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/Main 1980, 388-396, hier: 389.

erkennen.<sup>7</sup> Vor allem für die Herausbildung von Disziplinen ist das grundlegend. Auf der Basis einer spezifischen Konzeption tragen die Pioniere eines Fachs zerstreute Dinge in einem bestimmten Areal zusammen, um diese wiederum in einem dafür ausgewählten Raum zu versammeln.<sup>8</sup>

So kristallisierte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts, aufbauend auf den Bestrebungen von Gelehrten seit dem 16. Jahrhundert und getragen von dem Motiv, eigenkulturelle Traditionen freizulegen und zu pflegen, eine deutsche Philologie heraus. Jacob und Wilhelm Grimm, Friedrich Benecke, Friedrich Heinrich von der Hagen, Karl Lachmann und andere, die zu den Gründern der Germanistik gezählt werden, sammelten Sagen, Märchen und Volkslieder, studierten altdeutsche und germanisch-mittelalterliche Quellen, um einen gemeinsamen Kulturzusammenhang aufzuzeigen.<sup>9</sup> Schon früh vollzog das junge Fach einen Wandel von der antiquarischen Gegenstandsbestimmung zu einem Profil nationaler Identitätsbildung. Das Volksgut wurde gewissermaßen dem Volk auf den Leib geschrieben. Insofern ist die Etablierung der Germanistik untrennbar mit dem Projekt einer deutschen Nation verbunden. Konkreter: Die Schaffung einer germanistischen Nationalphilologie basiert auf der Homogenitätsvorstellung eines nach kultureller Selbstdarstellung und Identitäts-

---

<sup>7</sup> Vgl. Anke te Heesen und E.C. Spary, „Sammeln als Wissen“, in: *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, hrsg. v. Anke te Heesen und E.C. Spary, Göttingen 2001, 7-21, hier: 7f.

<sup>8</sup> Vgl. Manfred Sommer, *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt/Main 1999, 138-170. Sommer unterscheidet einen Streuungs- und Sammlungsraum (138).

<sup>9</sup> Vgl. Lothar Blum, *Die Brüder Grimm und der Beginn der Deutschen Philologie. Eine Studie zu Kommunikation und Wissenschaftsbildung im frühen 19. Jahrhundert*, Hildesheim 1997; Wolfgang Höppner, „Die Brüder Grimm und die Germanistik als Wissenschaftsdisziplin“, in: *Die Brüder Grimm in Berlin. Bilder – Studien – Dokumente*, hrsg. v. der Grimm-Sozietät zu Berlin e.V., Stuttgart 2005, 47-51. Zu Recht weist Höppner darauf hin, dass der Prozess einer Herausbildung der Disziplin schon früher einsetzte und vielschichtiger war, als früher angenommen wurde (ebd., 47). Auch beschränkten sich die Studien der Grimms nicht auf die deutschsprachige Literatur.

stiftung strebenden Landes.<sup>10</sup>

Grenzziehungen solcher Art, seien es sprachliche, kulturelle oder disziplinäre, kommen für Georg Forster nicht in Betracht. Charakteristisch für sein Werk ist vielmehr, dass sich kulturelle Kontexte überschneiden und sich durch Kombination vertikaler und horizontaler Dimensionen neuartige kulturelle Verbindungen ergeben. So begleiten die Leser der *Reise um die Welt* die Entdecker nicht nur in weit entfernte Weltgegenden, sondern auch in längst vergangene Phasen der Menschheitsgeschichte. Aus einem ausgeprägten Bewusstsein für die Pluralität der Kulturen werden unterschiedliche Räume und Zeiten miteinander kontrastiert, ineinander gedacht oder netzwerkartig in einen transkulturellen Dialog eingebunden. Die Texte realisieren sich zwischen scheinbar äußerst entfernten Punkten, indem sie weit auseinander Liegendes, wie es vor Forster noch kaum ein Forscher gesammelt und zusammengedacht hatte, in geographisch und intellektuell weit ausgreifenden Beschreibungen und Betrachtungen miteinander verbinden.

Analog dazu werden regional gewonnene Erkenntnisse in überregionale Formen des Wissenstransfers und der Kooperation überführt. Wenn man so will, wird das Zusammengetragene wieder in verschiedene Richtungen verstreut. Zu denken wäre in diesem Zusammenhang nur an die Entdeckung und Bearbeitung des altindischen Versdramas *Sakontala*, als dessen Vermittler Forster eine grenzüberschreitende Rezeption intendierte.<sup>11</sup> Die Chance erkannte er gerade darin, dass das Werk bei all seiner zeitlichen und kulturräumlichen Fremdheit über eine unmittelbare Ausdruckskraft verfügte. In der Ursprünglichkeit und Authentizität des Stücks lag für ihn ein Wert,

---

<sup>10</sup> Grundlegend dazu: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, hrg. v. Jürgen Fohrmann u. Wilhelm Vosskamp, Stuttgart u. Weimar 1994. Vgl. auch: *Wissenschaft und Nation. Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, hrg. v. Jürgen Fohrmann u. Wilhelm Vosskamp, München 1991.

<sup>11</sup> Vgl. dazu den Essay „Über lokale und allgemeine Bildung“, in: Georg Forster, *Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (fortan zit. als AA), VII: *Kleine Schriften zur Kunst und Literatur. Sakontala*, bearb. von Gerhard Steiner, Berlin 1963, 45-56.



der in besonderem Maße seinen Sammelkriterien entsprach. Das Sammeln von Kulturzeugnissen war für Forster von Anfang an als interkulturelle Tätigkeit angelegt. Noch vor der Etablierung der Nationalphilologien zeichnet sich hier das Projekt einer inter- und transkulturellen Literatur- und Wissenschaftsauffassung ab. Nichtsdestoweniger hat das Zusammentragen von Sammelobjekten aus weit entfernten Weltregionen auch die Funktion, zur Erkenntnis des Vertrauten und Nahen beizutragen. Überhaupt liegen die Potentiale und Begrenzungen dieser Konzeption mit ihrer Tendenz zur Selbst- und Kulturreflexion, die gleichwohl fast durchgängig vom Standpunkt einer europäisch-abendländischen Wissenskultur ausgeht, dicht beieinander.

Bezogen auf die leitenden zeitgenössischen Erkenntnisparadigmen, befanden sich viele von Forsters Entdeckungen im Verborgenen, sie waren keiner existierenden Systematik oder Ordnung zuzurechnen. „Sehr viele und vielleicht die meisten Menschen müssen“, schreibt Lichtenberg, „um etwas zu finden, wissen, daß es da ist.“<sup>12</sup> In diesem Sinne stellt sich auch für Forster die Frage, warum die betreffenden Gegenstände überhaupt gesammelt wurden, ob man von einer eher unsystematischen Vorgehensweise auszugehen hat oder ob er bestimmte Ordnungsvorstellungen besaß. Letzteres würde bedeuten, dass er einem inneren Konstruktionsplan folgte, wie das Gesammelte und aus einem Zusammenhang Gerissene in neue Zusammenhänge einzufügen wäre. Als ein Suchen nach Wegen, Objekten, Orten und Zeichen sind die Entdeckungen, an denen Forster seit der Wolgareise mit dem Vater beteiligt war, ja ganz bestimmten Erkenntnisinteressen verpflichtet. So sehr sich das Sammeln der entsprechenden Informationen als eine Suche im Dunkeln darstellt, so sehr handelt es sich doch um einen Teil einer von Wissen-Wollen und Vorauswissen geleiteten Methode. Indessen wird man nicht umhin können, gezielte Sammelstrategien nur für einzelne Bereiche, darunter vor allem die naturwissenschaftlichen und ethnographischen Sparten, anzunehmen. Weitere Aufschlüsse darüber versprechen die nach geographischer Herkunft geordneten Auflistungen Forsters, die für viele Sammel-

---

<sup>12</sup> Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher*, Heft J (688), in: ders., *Schriften und Briefe*, hrsg. von Wolfgang Promies, Bd. 1, München 1968, 752.

stücke vorliegen.

Einschlägige Erfahrungen boten sich schon am Ufer der Mottlau im Einflussfeld des Vaters, der sich mit orientalischen Sprachen, der Geschichte des Altertums, Geographie, Etymologie, Philologie, Numismatik und antiker Chronologie befasste und neben seinen Interessen als Naturforscher eine obsessive Sammelleidenschaft pflegte. Wie aus seinen Briefen hervorgeht, beschäftigte er sich besonders intensiv mit dem Koptischen.<sup>13</sup> Angesichts des geringen Interesses für die ihm übertragene Pfarrei und seiner Furcht, in der geistig wenig anregenden Atmosphäre des Danziger Umlandes intellektuell zu verkümmern, wird man seine Passion auf eine Mangelsituation zurückführen können, wobei auch der Wunsch nach Veränderung oder gar einem anderen Leben im Spiel gewesen sein mag. Mit großer Hartnäckigkeit investierte er trotz permanenter Geldsorgen das gesamte Erbe seines Vaters und Onkels in den Aufbau einer Privatbibliothek.<sup>14</sup> Über familiäre Verpflichtungen setzte er sich unbekümmert hinweg, wie auch sonst die Bücheranschaffungen von Vater und Sohn häufig mit sozialen Lebenskrisen und -katastrophen einhergingen. Die Bibliothek Johann Reinhold Forsters umfasste ca. 2500 z.T. äußerst kostspielige Titel, bevor die Ehefrau sie verkaufen musste, um während der Russlandreise ihres Mannes den Lebensunterhalt der Familie bestreiten zu können. Seiner Büchersammelleidenschaft tat das jedoch keinen Abbruch, wie der von ihm selbst verfasste Katalog seiner Sammlung, die nach seinem Tod von der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufgekauft wurde, eindrucksvoll dokumentiert.<sup>15</sup> Nebenbei sei noch erwähnt, dass die relativ wenigen theologischen Titel unter den mehr als 7000 Bänden in einer Gruppe

---

<sup>13</sup> Abgedruckt bei Friedrich Strehlke, „Aus der Umgebung von Danzig: Nachtrag“, in: Realschule Erster Ordnung zu Sankt Petri und Pauli <Danzig>: *Programm ... Nachtr.*, 1863, 22, 24, Briefe vom 10. Oktober 1755 und 16. Januar 1756. Vgl. auch Michael E. Hoare, *The Tactless Philosopher. Johann Reinhold Forster (1729- 1798)*, Melbourne 1976.

<sup>14</sup> Das Thema ist noch weitgehend unerforscht. Vgl. Regina Mahlke, „Georg Forster und die Bibliothek seines Vaters – ein Desiderat der Forsterforschung“, in: *Georg-Forster-Studien* IV, 152-156.

<sup>15</sup> *Acta betreffend den Ankauf der Bibliothek von Joh. Reinh. Forster*, Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung.

mit Lexika und Grammatiken aufgeführt sind.

In Johann Reinhold Forsters keineswegs willkürlich gewählten Arbeits- und Sammelgebieten, die im Geiste universaler Bildungsideale von der Ägyptologie bis zur Botanik und Insektenkunde reichten, zeichnet sich die Physiognomie eines Gelehrten und Sammlers ab, der – nicht ohne verschrobene Züge eines Einzelgängers – unterschiedliche Wahrnehmungs- und Erkenntnisweisen miteinander verbindet und Zusammenhänge zwischen heterogenen Wissensgebieten aufdeckt. Sein Sammeln verkörpert eine Form der Erkenntnisakkumulation und Wissensrepräsentation, die von einer erstaunlichen Zunahme an Dynamik und Komplexität zeugt und wie selbstverständlich auf die zunehmende wissenschaftsgeschichtliche Diversifikation Bezug nimmt, nicht ohne die Parzellierung des Fächerkanons kritisch zu hinterfragen.

Unter Anleitung des Vaters lernte Georg Forster Pflanzen sammeln und bestimmen. Daneben entwickelte er schon früh andere Talente: eine genaue Beobachtungsgabe und eine ausgeprägte Fähigkeit zum Zeichnen. Sein optisches Erinnerungsvermögen, auf das er dabei angewiesen war, kam ihm auch später als Schriftsteller zugute. In seinen Zeichnungen, unter ihnen die neuerdings viel beachteten Vögeldarstellungen aus dem pazifischen Raum,<sup>16</sup> gelingt es ihm, die unmittelbare Präsenz der Phänomene, der die Bilder ihre Entstehung verdanken, für den Betrachter sinnlich erfahrbar werden zu lassen. Als sollte dieser Umstand noch unterstrichen werden, tragen viele der Abbildungen den Zusatz „ad vivum delin.[eavit]“: Nach dem Leben gezeichnet.<sup>17</sup> Durch die geplante Veröffentlichung der Illustrationen sah die ursprüngliche Konzeption der *Voyage around the World* sogar

---

<sup>16</sup> Vgl. Georg Forster, *Reise um die Welt. Illustriert von eigener Hand*. Mit einem biographischen Essay von Klaus Harpprecht und einem Nachwort von Frank Vorpahl, Frankfurt/Main 2007. Georg Forster, *James Cook, der Entdecker und Fragmente über Capitain Cooks letzte Reise und sein Ende*, hrg. und mit einem Nachwort versehen von Frank Vorpahl und mit acht Farbtafeln von Forsters eigener Hand, Frankfurt/Main 2008.

<sup>17</sup> *Vögel der Südsee. 23 Gouachen und Aquarelle nach Zeichnungen Georg Forsters, entstanden während seiner Weltumsegelung 1772 bis 1775*, hrg. und kommentiert v. Gerhard Steiner und Ludwig Baege, Leipzig 1971, Abbildungen 1 bis 18.

eine enge Verknüpfung von Text- und Bildpräsentationen im Dienste einer panoramatischen, tableauartigen Gesamtschau vor. Neben einer größeren Verbreitung hatte diese Form der Vermittlung auch zum Ziel, das Anschauungsvermögen zu schulen.

Ausschlaggebend für die Erfahrungsbildung Forsters wie für sein künstlerisches Schaffen war die Nähe zu den Gegenständen, sodass man sogar von einer Interaktion mit den Dingen sprechen kann. Forsters Wissenschaft und Ästhetik ist eine vom Objekt ausgehende und auf das Objekt bezogene Hermeneutik.<sup>18</sup> Erkenntnisgewinnung bleibt an die Gegenstände gebunden, die für ihn noch ihre ursprüngliche konkrete Bedeutung besitzen. Daraus resultiert auch seine Zurückhaltung gegenüber rein abstrakten Zugriffsweisen. So dominieren auch nicht einzelne Faktoren oder Funktionen, sondern das Situative und der Gesamtzusammenhang. Getragen ist dieser Gestus von der Grundüberzeugung, dass sich die Wahrnehmung der Objekte und die Fragen, die sich an sie und ihre Herkunft richten lassen, sowie die entsprechenden Aussagen mit dem jeweiligen Betrachterstandpunkt und der Zeit historisch verändern. Auch das lässt sich an den genannten Zeichnungen der Vögel ablesen, die in einem bestimmten Moment – besonders deutlich zeigt das die Darstellung des Antarktischen oder Grauweißen Sturmvogels<sup>19</sup> – und in ihrer konkreten Lebenswirklichkeit präsentiert werden. In gewisser Weise ist den Bildern sogar eine eigene Milieutheorie eingeschrieben.<sup>20</sup>

Im Vordergrund stehen in diesem Zusammenhang – sieht man einmal von haptischen Aspekten ab – visuelle Dimensionen. Im künstlerischen Prozess wird die Anschauung zur Anschauungsbildung, zu einer Form unmittelbarer Vergegenwärtigung. Neben dem genauen Beobachter artikuliert sich in dieser Neigung, die als Erfahrungs- und

---

<sup>18</sup> In diesem Zusammenhang wäre auch an die im 20. Jahrhundert angestellten Überlegungen zu denken, Geschichte als Geschichte der historischen Objekte und Bedeutungsträger zu begreifen. Vgl. dazu Ulrich Raulff, „Die Museumsmaschine. Krzysztof Pomian spricht über Semiophoren und Mediatoren“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 228, 30.9. 1982; Georg Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt/Main 1982.

<sup>19</sup> Georg Kubler, *Die Form der Zeit*, Abb. 14.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., insbesondere 53-66.

Anschauungskunst beschrieben worden ist,<sup>21</sup> der Sammler, der die Objekte mit Muße und Hingabe betrachtet und sich in sie vertieft, um sie im Bewusstsein und in der Imagination präsent zu halten, nicht ohne die Hoffnung, dass sich ihm verborgene Bedeutungen eröffnen. Es handelt sich um einen Erfahrungs- und Bewusstseinsprozess, in dem sich Kenner- und Liebhaberschaft verbinden. Dass damit ein eigener erkenntnistheoretischer Anspruch verknüpft ist, wird auch offenkundig, wenn Forster mit Blick auf die Naturschätze Indiens schreibt: „[...] ein geübter Naturkundiger nebst einem zuverlässigen Zeichner, würden dort nicht nur Stoff für die Neugier unserer Sammler, sondern wichtige [...] einträgliche Entdeckungen machen, die jeder Liebhaber der Wissenschaft, jeder Menschenfreund wünschenswerth finden muß“.<sup>22</sup> Entdeckerische Neugier, Forscher- und Sammlergeist finden hier zusammen in einem Wissenschaftsideal, das Enthusiasmus, Kenner- und Liebhaberschaft vereint.

Jeder Sammler will bewahren und erhalten. Häufig spielt dabei auch die Ahnung eines allgemeinen Verlustes mit, wie sie beispielsweise in Forsters Reflexionen über die Gesellschaften in Polynesien angesichts der europäisch-überseeischen Begegnung anklingt.<sup>23</sup> Wenn er Zeugnisse und Spuren dieser Gesellschaften sammelt, stellt sich ein weiterer konstitutiver Aspekt dieser kulturellen Praktik ein: Im Sammeln werden fremde oder fremd gewordene Erfahrungswelten heraufbeschworen. Ausgelöst wird eine solche Freisetzung mnemotechnischer Energien durch bedeutungsgeladene Sammelgegenstände, die auf etwas Anderes hindeuten und nach Krzysztof Pomian als

---

<sup>21</sup> Vgl. Rotraut Fischer, *Reisen als Erfahrungskunst. Forsters „Ansichten vom Niederrhein“: Die „Wahrheit“ in den „Bildern des Wirklichen“*, Frankfurt/Main 1990.

<sup>22</sup> Georg Forster, „Von organischen Körpern“, in: ders., *Johann Reinhold Forster's Bemerkungen über Gegenstände der physischen Erdbeschreibung, Naturgeschichte und sittlichen Philosophie auf seiner Reise um die Welt gesammelt*, Berlin 1783, 161.

<sup>23</sup> Vgl. z.B. AA II: *Reise um die Welt*, 300f: „Warlich! Wenn die Wissenschaft und Gelehrsamkeit einzelner Menschen auf Kostend der Glückseligkeit ganzer Nationen erkauft werden muß; so wär' es, für die Entdecker und Entdeckten, besser, dass die Südsee den unruhigen Europäern ewig unbekannt geblieben wäre!“

„Semiophoren“ bezeichnet werden.<sup>24</sup> Semiophoren sind Zeichenträger bzw. Verweisobjekte, die Brücken zwischen Materiellem und Immateriellem bauen, indem sie auf Unsichtbares verweisen. Insofern haben Sammelobjekte über ihre konkrete Materialität hinaus immer auch einen Zeichencharakter. Wenn man so will, kann man in dem Umstand, dass Vergangenes, Abgesunkenes oder Vergehendes vergegenwärtigt wird, sogar eine rituelle oder magische Seite des Sammelns ausmachen. Zu diesem magischen Charakter gehört es, dass der Sammler die Dinge, die sich in seiner Obhut befinden, wieder und wieder in Augenschein nimmt, um verborgene Bedeutungsdimensionen an ihnen zu entdecken. In der unmittelbaren Konfrontation mit dem Objekt offenbart sich der Weg, den es durch die Geschichte zurückgelegt hat, bis es in die Hände des Sammlers gelangte, als historische Erfahrung. Geschichtliche und räumliche Fernedimensionen tun sich auf.<sup>25</sup> Zugleich – und darin besteht eine merkwürdige Ambivalenz – treten die Sammelgegenstände aus dem Kontinuum der Geschichte heraus. Es sind also gleichermaßen konservative, traditionsbezogene als auch traditionskritische Motive am Werke.

In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass neuerdings mit den Forster-Zeichnungen, die Klaus Vorpahl in Sydney aufgespürt hat – zu nennen wären nur Bilder der Norfolk-Fruchttaube und des ehemals auf Neuseeland beheimateten Piopio<sup>26</sup> – zum ersten Mal Darstellungen von Lebewesen ans Licht kommen, die längst ausgestorben oder, wie in anderen Fällen, vom Artentod bedroht sind. Gerade dieser Umstand verleiht – so befremdlich es erscheinen mag – den Bildern eine eigene Dignität. Im unwiederbringlich Vergangenen oder Vergehenden blitzt eine Schönheit auf, angesichts der man von einer Ästhetik des Entschwundenen und Verschwindens sprechen kann.

---

<sup>24</sup> Krzysztof Pomian, „Für eine Geschichte der Semiophoren. Anmerkungen zu den Vasen der Medici-Sammlungen“, in: ders., *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1998, 73-90.

<sup>25</sup> Zur Beziehung des Sammlers zu den Objekten vgl. Walter Benjamin, „Ich packe meine Bibliothek aus“ und ders., „Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, 465-505.

<sup>26</sup> Acht Farbtafeln von Forsters eigener Hand, in: Georg Forster, *James Cook, der Entdecker*, 146 u. 148.

Die Geschichte des Sammelns ist nicht zu trennen von Akten der Aneignung und des Beutemachens. So wurden und werden immer wieder Kunstgegenstände und andere Objekte der Tradition entrissen und in Privatbesitz überführt. Forster stand solchen Phänomenen, wie die folgende Episode vermuten lässt, relativ indifferent gegenüber. Am 28. und 29. Juli 1783 machte Sir William Hamilton auf seiner Rückreise von Italien nach England in Kassel Station, ein Besuch, den Forster, wie ein neu aufgefundener Brief dokumentiert, mit großer Freude aufnahm.<sup>27</sup> Der Archäologe und englische Gesandte im Königreich Neapel war ein angesehener Kunstliebhaber und Sammler. Auf seiner Reise durch Kassel führte er ein Aufsehen erregendes Kunstwerk mit sich, die im 17. Jahrhundert in Rom gefundene Barberini- oder Portlandvase, ein antikes Glasgefäß mit aufgelegten Reliefdarstellungen in weißem Glasfluss, das sich heute im Britischen Museum in London befindet.<sup>28</sup> Hamilton dürfte seinem Kasseler Gesprächspartner auch das mitgeführte Kunstwerk präsentiert haben; von einer diesbezüglichen Kritik an Hamilton ist nichts bekannt.

In besonderem Maße war der Reisende Georg Forster auch ein Museumsreisender.<sup>29</sup> Er kannte bedeutende Sammlungen in verschiedenen Ländern Europas aus eigener Anschauung, Bibliotheken, natur- und völkerkundliche Kabinette, Pinakotheken und Kunstsammlungen, darunter die berühmte Düsseldorfer Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, die mehr als 350 Werke der flämischen, holländischen und italienischen Malerei beherbergte.<sup>30</sup> Diese Sammlung, die durch eine neuartige Hängungs-

---

<sup>27</sup> Georg Forster, *Briefe an Ernst Friedrich Hector Falcke. Neu aufgefundene Forsteriana aus der Gold- und Rosenkreuzerzeit*, hrsg. und mit einer Einleitung versehen v. Michael Ewert und Hermann Schüttler. *Georg-Forster-Studien-Beiheft* 4, Kassel 2009, 82, vgl. auch 46f.

<sup>28</sup> Vgl. AA XIII: *Briefe bis 1783*, bearb. v. Siegfried Scheibe, Berlin 1978, 465, 891, 892.

<sup>29</sup> Vgl. Gottfried Korff, „Museumsreisen“, in: *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, hrsg. v. Hermann Bausinger, Klaus Beyrer, Gottfried Korff, München 1991, 311-319, hier: 315-317.

<sup>30</sup> Vgl. Gustav Prümm, *Ein „Gewinn fürs ganze Leben“. Die Düsseldorfer Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz*, Norderstedt 2009;

ordnung hervorstach und zu den Vorläufern der Bildungseinrichtung ‚Museum‘ zählt, stellte einen besonderen Anziehungspunkt für ihn dar. „Gern nahm ich die Gelegenheit wahr“, heißt es in den *Ansichten vom Niederrhein*, „sie zum fünftenmal in meinem Leben zu sehen“.<sup>31</sup> Der Besuch der Düsseldorfer Galerie bildet in den *Ansichten* einen aufschlussreichen Kontrast zum Naturalienkabinett des Kurfürstlichen Schlosses in Bonn, wo man zuvor Station gemacht hatte.<sup>32</sup> Bemerkenswerterweise behauptet der Verfasser keineswegs eine Rangordnung zwischen dem nach Repräsentationsbedürfnissen zusammengestellten Raritäten- und Kuriositätenkabinett in Bonn und der nach Malern und Traditionen geordneten Düsseldorfer Sammlung, sondern hebt den jeweils eigenen Wert beider Einrichtungen hervor.<sup>33</sup>

In gleichem Maße wurde Forsters Sinn für das Sammeln aus der Lektüre gespeist. Als Leser und Rezensent war er ein ausgezeichnete Kenner von Literaturgenres, die sich mit bedeutenden Sammlungen beschäftigten: Künstlerbiographien, naturgeschichtlichen Studien, Reiseberichten, Beschreibungen von Galeriebesuchen, Auktionskatalogen und Inventarlisten etc. Welche Faszination für ihn öffentliche und private Sammlungen hatten, spricht auch aus seinen Berichten zur englischen Kunst und Literatur, die er seit 1788 für Johann Wilhelm von Archenholtz' *Annalen der Britischen Geschichte* verfasste. Im Unterschied zur Mehrheit seiner anglophilen Zeitgenossen besaß er eine sehr genaue Kenntnis des akademischen und künstlerischen Lebens in England. Von dem kritischen Grundton, der seine Beschreibungen des dortigen Kunst- und Literaturbetriebs durchzieht, sind die bedeutenden Sammlungen, die durch ihre Fülle und ihren Reichtum zu beeindrucken wussten, weitgehend ausgenommen. So erfährt auch die Sammellust vermöglicher Mäzene, die durchaus etwas Prunkendes und Luxurierendes hatte, eine ausdrückliche Würdigung. Im Hinblick auf die gesellschaftliche Öffentlichkeit spricht Forster ihr einen bildenden und aufklärerischen Charakter zu:

---

Kornelia Möhlig, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1716) in Düsseldorf*, Köln 1993.

<sup>31</sup> AA IX, 37.

<sup>32</sup> Ebd., 20-23.

<sup>33</sup> Vgl. Gottfried Korff, „Museumsreisen“, 315-317.



Einen edleren Gebrauch des Reichthums kann es nicht geben, als jene Anstalten und Stiftungen, wodurch auch unbemittelten Personen der Erwerb wissenschaftlicher Kenntnisse erleichtert wird. An Beispielen dieser Art ist der jetzige Zeitpunkt in England vorzüglich reich gewesen. Außer den bekannten Bibliotheken, deren Gebrauch dem Publicum frey steht, eröffnete vor gar nicht langer Zeit der Chymiker *Cavendish* eine reichhaltige Sammlung der wichtigsten die Kenntniß der Natur und die unmittelbare Erfahrung betreffender Werke; und noch in diesem Jahr folgte ein wohlhabender Geistlicher, Namens *Cracherode*, der zugleich einer der Curatoren des Britischen Museums ist, diesem Beispiel mit einer auserlesenen Bibliothek, wozu er ein eigenes Gebäude errichten läßt. Neben den wissenschaftlichen und practischen Verdiensten der beiden Brüder *William* und *John Hunter*, hatten beide den rühmlichen Ehrgeiz, die Früchte einer goldenen Praxis zur Verewigung ihres Namens anzuwenden. Man kennt schon längst das prächtige Museum des verstorbenen älteren Bruders, eines der größten Ärzte, Zergliederer und Geburtshelfers in Europa. Er hatte in demselben einen auserlesenen Büchervorrath, einen seltenen Schatz von anatomischen Präparaten, ein höchstvollständiges und in vieler Hinsicht unschätzbares Münzcabinet, und eine kostbare Naturaliensammlung, zum künftigen Gebrauch der Universität Glasgow aufbewahrt. Im letztverflossenen Junius eröffnete auch *John Hunter*, der jüngere, der als Zergliederer und Physiolog so berühmte wie sein Bruder, und als Wundarzt nicht unbekannt ist, sein physiologisches Naturalien cabinet, welches insbesondere für die vergleichende Anatomie den entschiedensten Werth behauptet.<sup>34</sup>

Mit ausdrücklicher Wertschätzung des Privatbesitzes betont Forster die Leistungen privater Sammler für die Allgemeinheit. Dazu tritt, wie in dem Essay *Ueber Leckereyen*, der eine im Kontext der deutschen Aufklärung bemerkenswerte sensualistische Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie behauptet,<sup>35</sup> eine Verteidigung des Luxus und des Überflusses:

---

<sup>34</sup> AA VII, 65f.

<sup>35</sup> AA VIII: *Kleine Schriften zu Philosophie und Zeitgeschichte*, bearb. v. Siegfried Scheibe, 2. Aufl., Berlin 1991, 164-181. Vgl. dazu auch: Michael Ewert, „Literarische Anthropologie. Georg Forsters ‚Leckereyen‘“, in: *Wahrnehmung – Konstruktion – Text. Bilder des Wirklichen im Werk Georg Forsters*, hrg. v. Jörn Garber, Tübingen 2000, 20-30.

Unter die wesentlichsten Beförderungsmittel der Litteratur, welche zugleich ihren intensiven Fortschritt begünstigen, gehört zunächst der Reichthum der Nation. In allen Ländern giebt es unzählige Beispiele, daß Reichthum und Dummheit sich gatten, in England hingegen, wo Geld und Ehre so oft die Früchte des Talents und der Kenntnisse sind, dient der Gebrauch, den die Reichen von ihren Schätzen machen, zum Beweise, daß auch zwischen Überfluß und Verstand ein Bündniß möglich sey. So wie man dort eigentlich arbeitet, um genießen zu können, so fühlt man es auch inniger als anderwärts, daß der rechte Genuß des Lebens in einer weisen Ökonomie der Kräfte, und einer geschmackvollen Abwechselung der Gegenstände besteht. Der Luxus erhält einen Zug von Solidität, indem er stets auf Nutzen und Bequemlichkeit eben so sehr, wie auf sinnliches Ergötzen abzweckt; [...]. Nirgends ist Lectüre ein allgemeineres Bedürfniß als in England, und nirgends hat man auch die Bücherliebhaberey, die Pracht in Editionen, in Druck und Papier, und Verzierungen höher getrieben. Die Unternehmungen der Buchhändler in London rechtfertigen diese Behauptung. Ihr Handel besteht im Ankauf ganzer Bibliotheken, welche sie nebst ihrem eigenen Verlag wieder einzeln veräußern. Im vorigen Jahr gaben *Robson* und *Edwards* vierzigtausend Thaler für die berühmte Büchersammlung des Venetianers *Pinelli*, und kaum war sie ausgepackt, so ward ihnen für die Polyglottbibel allein schon wieder fünfhundert Pf. St. (3000 Thaler) geboten. Litterarische Seltenheiten gingen, wie gewöhnlich, in den Bücherversteigerungen um unerhörte Preise weg.<sup>36</sup>

Ein herausgehobenes Interesse richtet sich in Forsters Beschreibungen auch auf das organisatorische Zentrum einer Sammlung, die Person des Sammlers. Indessen verloren Privatsammlungen bereits zunehmend an Bedeutung, da sie in öffentliche Einrichtungen überführt wurden.<sup>37</sup> Damit einhergehend setzte sich ein neues Ordnungsdenken durch: Viele Sammlungen wurden zum ersten Mal in Sachgebiete unterteilt. Klassifizierungsverfahren, Messungen und Vergleiche hielten Einzug. Vor allem aber verdrängten zeitlich-kausale Prinzipien das räumliche Nebeneinander der Gegenstände. Das Sammeln rückte in neue theoretische Zusammenhänge, bevor sich mit

---

<sup>36</sup> AA VII, 64.

<sup>37</sup> 1753 wurde in London das British Museum eröffnet; 1754 folgte als erstes öffentliches Museum auf dem europäischen Festland das Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig.

der Zunahme von Lehr- und Forschungszwecken moderne Museen etablierten. An diesen Entwicklungen nahm Forster als reisender Gelehrter lebhaften Anteil.<sup>38</sup>

Im Hinblick auf die methodischen Grundprinzipien seiner Sammeltätigkeit soll hier nur noch ein letzter Blick auf eine seiner privaten Sammlungen fallen, und zwar auf das umfangreichste Verzeichnis seiner Sammelstücke, über das wir verfügen. Es handelt sich um eine Auflistung der Titel seiner letzten Bibliothek, die im Zuge der Mainzer Clubistenverfolgung konfisziert worden war. Aller Wahrscheinlichkeit nach beruht das *Verzeichniß der hinterlassenen Bücher von Georg Forster welche den 4ten September 1797 zu Mainz auf der sogenannten Bursch öffentlich versteigert werden sollen* auf einer Bestandsaufnahme aus dem Frühjahr 1794.<sup>39</sup> Es werden 1240 Werke aufgeführt, unter Berücksichtigung der mehrbändigen Ausgaben, Reihen und Zeitschriften ca. 2000 Publikationen. Obwohl der nach Formaten unterteilte und alphabetisch geordnete Katalog Lücken und Fehler aufweist, wäre es eine lohnende Aufgabe, das Verzeichnis als Quelle für Forsters Arbeits- und Schreibpraxis systematisch auszuwerten, denn seine Werke sind nicht denkbar ohne die Anregungen aus der Lektüre. Eine erste kleine Vorarbeit dazu liefert Monika Hagenmaier im Ausstellungskatalog zur Mainzer Forster-Ausstellung 1994.<sup>40</sup> Demnach entstammen 25% der verzeichneten Titel aus dem Bereich der Naturwissenschaften, 20% aus der Politik, 15% entfallen auf die Geographie, 14% auf die Belletristik, ca. 10% auf die Geschichte. Etwa ein Fünftel der Publikationen ist in lateinischer Sprache abgefasst.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Forsters Reflexionen über den Übergang von Raritätenkabinetten zu Sammlungsinstitutionen verdienen eine eigene Untersuchung.

<sup>39</sup> Das Verzeichnis wurde 1797 in Mainz gedruckt. Zur Versteigerung vgl. Horst Fiedler, „Über die Büchersammlung Georg Forsters und ihre Versteigerung“, in: *Studien zur neueren deutschen Literatur*, hrsg. v. Werner Seiffert, Berlin 1964, 65-74.

<sup>40</sup> Monika Hagenmaier, „Lesen und Rezensieren im 18. Jahrhundert: zum Beispiel Georg Forster“, in: *Weltbürger – Europäer – Deutscher – Franke. Georg Forster zum 200. Todestag*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Rolf Reichardt und Genviève Roche, Mainz 1994, 139-150, hier: 140f.

<sup>41</sup> Ebd.

Im vorliegenden Zusammenhang kann es nur darum gehen, im Hinblick auf den Büchersammler Georg Forster einige Grundmerkmale dieser Bibliothek herauszuarbeiten. So zeigt sich, wie zu vermuten war, sehr deutlich, dass er sich als Büchersammler keineswegs von systematischen Prinzipien leiten ließ. Es handelt sich um eine heterogene Zusammenstellung, in der sich viele Einzelexemplare, neben unvollständigen Ausgaben nur wenige Gesamtwerke und auch von den Forsters selbst verfasste Bücher und Übersetzungen finden. Bemühungen um Homogenität und Vollständigkeit standen allem Anschein nach nicht im Vordergrund. Mehr oder minder deutlich zeichnen sich thematische Zusammenhänge ab, die auf bestimmte Arbeitsprojekte Forsters bezogen sind. Z. T. wurden diese nicht aufgegriffen oder fortgeführt; in anderen Fällen lagen sie nach der Bearbeitung brach. Obwohl neben der planvollen Anschaffung von Büchern ganz offensichtlich auch Kontingenzfaktoren beim Zustandekommen der Bibliothek beteiligt waren, zeugt die Auswahl doch sehr deutlich von ausgewählten Erkenntnisinteressen und konkreten Publikationsvorhaben, denen jeweils bestimmte Lektüreerfahrungen, möglicherweise auch Schreib- und Vermittlungsstrategien zugeordnet werden können. Es handelt sich also sowohl um eine Sammler- als auch Arbeitsbibliothek. Zwar wird man aus dem Fehlen von Büchern, die man hätte erwarten dürfen, keine unmittelbaren Rückschlüsse ziehen dürfen; dennoch ergeben sich mancherlei Aufschlüsse.

Da finden sich neben naturkundlichen Arbeiten – darunter beispielsweise ornithologische Studien, Beiträge zur Naturgeschichte der Krabben, Krebse und Hamster sowie zu Wurmkrankheiten –, geographischen, politischen und historischen, ökonomischen Darstellungen und Nachschlagewerken, praktischen Anweisungen zur Seefahrtkunde, lateinischen, spanischen, französischen, englischen, polnischen und deutschen Gesprächs-, Lehr- und Wörterbüchern, Grammatiken, Glossaren, Nomenklaturen, Sprachführern und praktischen Übungsbüchern<sup>42</sup> zahlreiche Reiseberichte und Erdbeschreibungen, ausgewählte Klassiker der antiken Literatur, Gottsched, Lessing, Moses Mendelssohn, Salomon Geßner, Ewald von Kleist,

---

<sup>42</sup> Insbesondere dieser Bereich verdient eine nähere Untersuchung.

Klopstock, Herder, Goethe, Iffland, Klinger, Sturz, Kotzebue, Heinse, Moritz und Wieland.<sup>43</sup> Aber auch Kant, Archenholtz, Knigge, Garve, Christoph Meiners, Johann Joachim Eschenburg, Joachim Heinrich Campe und Johann Jakob Engel mit seinem *Versuch einer Methode die Vernunftlehre aus platonischen Dialogen zu entwickeln* sind vertreten.<sup>44</sup> Weiterhin werden – um einige Auffälligkeiten herauszugreifen – nicht nur ein Buch von Mary Wollstonecraft, die Nachschrift einer Vorlesung über die christliche Moral, Shakespeare, Sterne, Diderot, Volney, eine zehnbändige und eine dreibändige Montaigne-Ausgabe genannt, sondern auch eine *Naturgeschichte der Eingeweidewürmer mit 44 Kupfertaf[eln]*, eine *Anweisung zum Seifensieden, Lichtziehen, Eßigbrauen*, ein russisches *Apothekerbuch [...] nebst der russischen Feld- und Schiffsapothek*, Tellers *Predigt zum Gedächtniß des Königs Friedrich des Zweiten*, eine Studie über die Volksvermehrung in Dänemark, aus dem Englischen eine *Geschichte des weiblichen Geschlechts von dem Frühesten Altbertume an, bis auf gegenwärtige Zeiten*, eine praktische Heraldik mit 6 Kupfern und 3 Stammtafeln, eine *Beschreibung der Münz-, Maas- und Gewichtsarten*, *Briefe an eine deutsche Prinzessin über Gegenstände der Physik*, eine *historische Nachricht von den alten Einwohnern in Pommern*, eine *Geschichte der amerikanischen Indianer*, Philippine Freyins *Versuch einer Logik für Frauenzimmer* sowie ein Werk mit dem Titel *Gedanken über Hebammen und Hebammenanstalten auf dem Lande, nebst einem Anhang von der Tödlichkeit der Fußgeburten; und ihrer Vermeidung*.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *Verzeichniß der hinterlassenen Bücher von Georg Forster*, 39 (Gottsched), 48, 75, 80 (Lessing), 53 (Mendelssohn), 37 (Geßner), 46 (Kleist), 46 (Klopstock), 9, 41 (Herder), 39 (Goethe), 44 (Iffland), 46 (Klinger), 64 (Sturz), 47 (Kotzebue), 41 (Heinse), 54 (Moritz), 76, 83 (Wieland).

<sup>44</sup> Ebd., 45 (Kant), 17, (Archenholtz), 35, 64 (Garve), 46 (Knigge), 52 (Meiners), 31 (Eschenburg), 23 (Campe), 30 (Engel).

<sup>45</sup> Ebd., 77 (Mary Wollstonecraft, *Vindication of the Rights of Woman, with Strictures on political and moral Subjects*, London 1792), 10 (Leß, G., *Vorlesung über die christliche Moral*, nachgeschrieben von J. Wilh. Schäffer, 2 Bde., Manuskript, 1781), 83 (Shakespeare), 49 (Sterne), 43 (Diderot), 63 (Volney), 80 (Montaigne), 8 (J. Aug. Ephr. Götze, *Naturgeschichte der Eingeweidewürmer*, Blankenb. 1782), 16 (*Anweisung zum Seifensieden ...*, Berlin 1789), 16 (*Apothekerbuch ...*, a. d. Latein von E. F. Schröder, Kopenhagen 1788), 70 (W. A. Teller, *Predigt zum Gedächtniß des Königs Friedrichs des*

Immerhin 26 der aufgeführten Titel entstammen dem Bereich der esoterischen Literatur. Das ist nicht ganz unerheblich, da sich Forster bereits im Herbst 1783 konsequent von den Gold- und Rosenkreuzern gelöst hatte.<sup>46</sup> In seiner Kasseler Zeit war er ganz offensichtlich in den Handel und Austausch von Geheimpliteratur involviert. Christine Haug verweist in diesem Zusammenhang auf seine „Kontakte zu Carl Friedrich Bahrdt und der geheimbündisch organisierten Lesegesellschaft *Deutsche Union* wie die engen Kontakte gerade von Kasseler Buchhändlern zur *Société Typographique de Neuchâtel*.<sup>47</sup> Die neu aufgefundenen Briefe an Ernst Friedrich Hector Falcke belegen, dass Forster mit ihm in einen schwunghaften Handel und Austausch von alchimistischer, theosophischer und esoterischer Literatur betrieb, wobei er für Titel, von denen viele aus dem 16. und 17. Jahrhundert stammten, beträchtliche Summen aufbrachte. Mitunter hatte die Suche nach besonders gesuchten Werken geradezu den Charakter einer Bücherjagd. So heißt es in einem Brief an Ernst Friedrich Hector Falcke vom 20. Januar 1782: „Darf ich eine Bitte hinzufügen, so ist es, daß Du mir durch eine Zeile Nachricht gibst, wenn dort in VIII [i.e. Hannover] theosophische und chymische Bücher zum Verkauf angeboten werden, die bereits in Deiner Sammlung befindlich sind, damit ich die meinige, die noch sehr

---

*Zweiten*, Berlin 1786), 32 (J.Ch. Fabricii, *von der Volksvermehrung in Dänemark*, Hamburg 1781), 15 (Wilhelm Alexander, *Geschichte des weiblichen Geschlechts von dem frühesten Alterthume an, bis auf gegenwärtige Zeiten*, a. d. Englischen, 2 Bde., Berlin 1780), 35 (Joh. Ch. Gatterer, *praktische Heraldik mit 6 Kupfern und 3 Stammtafeln*, Nürnberg 1791), 14 (Johann Abt, *Beschreibung der Münz-, Maas- und Gewichtsarten*, 2. Aufl., Berlin 1784), 22 (*Briefe an eine deutsche Prinzessin ...*, a. d. Franz. 3 Teile, Leipzig 1784), 14 (Ch. Zickermann, *hist. Nachricht von den alten Einwohnern in Pommern*, Stettin 1724), 15 (James Adair, *Geschichte der amerikanischen Indianer*, Breslau 1782), 72 (*Versuch einer Logik für Frauenzimmer*, Hannover 1789), 36 (*Gedanken über Hebammen ...*, Frankfurt 1784).

<sup>46</sup> Bis zum 19. September 1783 sind seine Besuche in den Protokollen des Rosenkreuzerzirkels bezeugt. Zur Distanzierung Forsters vom Orden vgl. AA XIII, 517f.

<sup>47</sup> Christine Haug, „Ich sehe mit Verlangen der Stunde entgegen, die mich von Brod-Arbeit befreien soll.“ Georg Forster im Beziehungsgeflecht seiner Verleger um 1800“, in: *Georg-Forster-Studien* XII, 25-58, hier: 55.

gering ist, so viel als mögl[ich]completiren könne.“<sup>48</sup>

Die hinterlassene Büchersammlung Forsters erstreckt sich auf viele Grenzbereiche. Alles in allem lässt sie sich nur aus der Gesamtheit der einzelnen Titel heraus erfassen, die in einem Verhältnis dynamischer Wechselwirkungen zueinander stehen. Sie verdeutlicht, dass sich ihr Benutzer je nach Ausgangslage und Erkenntnisinteresse zwischen verschiedenen Sprachen, Disziplinen und Literaturen hin- und herbewegte, Beziehungen und Querverbindungen stiftete. Wie das geschah, verdeutlichen zahlreiche Zitate, Hinweise und intertextuelle Bezüge sowie fluktuierende Gedankenverbindungen in seinen Schriften, etwa wenn er in seinem Essay „Vom Brodbaum“ einen kühnen Bogen schlägt von der Naturgeschichte dieser Pflanze zur Situation des „unglückliche[n] Negersklaven“.<sup>49</sup> Solche Formen einer Zusammenschau stellen ein Charakteristikum seiner Denk- und Schreibweise dar. Sie lassen offen miteinander verbundene Wissenschafts- und Kommunikationsräume entstehen, die neuartige Formen einer weiträumigen, vernetzten Wissensakkumulation und -zirkulation konstituieren.

Als Fundament der intellektuellen und arbeitspraktischen Lage ihres Besitzers leistete die Bibliothek eine unterstützende Funktion von nicht zu überschätzender Bedeutung. Ihr operativer Charakter markiert aber auch ein bestimmtes Verhältnis zur Tradition, deren produktiver Aneignung und Erneuerung sich Forster verschrieben hatte. Auch darin erkannte er eine Aufgabe des Sammlers.

Der überquellende Reichtum von sichtbar werdenden Bezügen und Verbindungslinien zeigt weiterhin, dass es für Forster, wie eigentlich für jeden Sammler, kein Ende gab. Im Sinne von Unendlichkeitsvorstellungen hatte Sammeln für ihn etwas Ozeanisches. Diese Unabschließbarkeit prägt auch die essayistisch-akkumulative Struktur seines Schreibens, die, wie auch sein Hang zum fortwährenden und häufig zum Scheitern verurteilten Projekteschmieden, von einer Tendenz ins Offene und Weite geprägt wird. Vor diesem Hintergrund verliert auch der Werkbegriff, jedenfalls soweit er die Abgeschlossenheit einzelner Werke voraussetzt, seine Gültigkeit, denn Forsters

---

<sup>48</sup> Georg Forster, *Briefe an Ernst Friedrich Hector Falcke*, 68, 69. Auch dieser Komplex erfordert noch eine weitere Erforschung.

<sup>49</sup> AA VI.1, 64.

Texte stehen durchgängig im Zeichen eines *work in progress*. Im Dienste eines radikalen Aufklärungsbegriffs sind sie Teil dynamischer und dialogischer Kommunikationsprozesse, die ihren Kern in der Unabschließbarkeit aller Erfahrungsbildung haben. Darin liegt auch das Movens des Sammelns begründet. Sammeln bedeutete für Forster, so viele Bausteine, Erfahrungen und Erkenntnisse des Weltganzen als möglich zusammenzutragen – eine Utopie, wie sie vielleicht zum letzten Mal noch dem Aufklärungszeitalter vorbehalten war.





## Dem „Haufen genügt die Täuschung“. Georg Forster und das Theater

Norbert Otto Eke

I „Den Abend [...] ging ich ins Theater“:  
Georg Forster als Zuschauer

„Den Abend“, so berichtet Georg Forster am 11. April 1788 seiner Frau Therese über einen Theaterbesuch in Frankfurt, „ging ich ins Theater, um die mainzer Truppe kennen zu lernen, die dort spielte. Man gab Richard Löwenherz von Sedaine, ein rührendes Sujet mit Gefühl und Geschmack behandelt. Vom Spiel und den Stimmen ließ sich nicht viel rühmen. Solche zarte Empfindungen sind für keinen deutschen Acteur. Wenn sie etwas fein Gefühltes, eine sanfte Leidenschaft ausdrücken wollen, sprechen sie durch die Zähne, und werden gemein, denn was er sagt kam ihm in *seiner* wirklichen Welt niemals vor. [...] Am folgenden Morgen fuhr ich mit heftigem Kopfweh, an dem das Theater schuld war, aber auf dem schönsten Wege durch die reizendsten Gegenden hierher.“<sup>1</sup> – Georg Forsters Erfahrungen mit dem zeitgenössischen Theater, wie sie sich in Briefen, Tagebucheintragen und Reiseberichten niedergeschlagen haben, sind nicht die besten. Allenthalben begegnet ihm nur unzulänglich ausgebildete Schauspielkunst, Stumpfheit der Empfindung und des Geschmacks, Unangemessenheit des gestischen Ausdruckrepertoires und der Deklamationskunst. Über eine Aufführung der Operette *Félix ou L'enfant trouvé* von Pierre-Alexandre Monsigny (Musik) und Jean-Michel Sedaine (Libretto) in Dünkirchen heißt es so beispielsweise unter dem Datum des 14. April 1790 in den später in die *Ansichten vom Niederrhein* eingegangenen Reisebriefen des Frühjahrs 1790, den ausführlichsten und aufschlussreichsten Zeugnissen von Forsters

---

<sup>1</sup> An Therese Forster, 11.4.1788, in: Georg Forster, *Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (fortan zit. als AA), XV: *Briefe Juli 1787-1789*, bearb. v. Horst Fiedler, Berlin 1981, 140f.

Theatererfahrungen, sieht man einmal von den frühen Anmerkungen zum englischen Theater aus den 1770er Jahren und zu den Theaterbesuchen während seiner Reise von Kassel nach Wilna im Jahre 1784 ab<sup>2</sup>:

Eine Karikatur von Theater, Truppe, Orchester und Publikum, die ich beschreiben zu können verzweifle. [...] Felix hatte spielen gesehen, und machte seine Sachen erträglich, allein in den Ellbogen und Knien musste er sich wohl krumme Eisen angeschafft haben, denn sie blieben immer in einem gewissen Winkel steif stehen. Eine schlechte Stimme ward durch das *maniéré* des *französischen* Theaters noch unerträglicher. Ein kurzes, dickes pausbäckiges Mädchen spielte die Magd, und glänzte nur in der einzigen Scene, wo sie sich gegen die Zudringlichkeiten der sehr ungeschickten Gebrüder Morin wehrte, und ihnen derbe Ohrfeigen gab. Es schien indessen, dass auch dies nicht eigentlich ihr von Herzen gieng, sondern dass sie es nur vor den Leuten so machte. Der alte Morin hatte eine sehr schöne Stimme, und sang mit Präcision, spielte auch erträglich und entschädigte uns für die Erbärmlichkeit seiner Söhne, seines Schwiegersohns und des Fremden, der zuletzt als Vater des Felix den Knoten löset [...]. Der eine Herr Sohn des Pächters, der Abbé geworden war, schien an Unleidlichkeit die andern zu übertreffen. Seine einzige Gentillesse suchte er darin, dass er ch wie s aussprach: ze <sup>je</sup> vais serser <sup>chercher</sup> ma soeur. Der Fremde Herr hatte nichts, wie ein fürchterliches Gebis, so dass man sagen kann, dass er im eigentlichen Verstande den Pächters Söhnen die Zähne wies.<sup>3</sup>

Der desolatte Eindruck, den die Dünkirchner Komödie bei dem Theaterbesucher Forster hinterließ, ist bei weitem kein Einzelfall – und vor allem nicht etwa auf die Provinz und die kleineren Städte beschränkt. „Erinnerst Du Dich noch wohl des polnischen Theaters in Wilna?“ schreibt Forster so am 28. April 1790 an Therese aus Amsterdam nach einem Besuch der holländischen Komödie. „Gerade auf dieser Stufe fand ich die holländischen Schauspieler, wo ich den in Wilna so berühmten Boguslawski und seine Gehülffen gelassen

---

<sup>2</sup> Vgl. auch Forsters ausführlichen Bericht über Formen des Spiels und des Tanzes auf den Sozietätsinseln in der *Reise um die Welt*, in: AA II: *Reise um die Welt*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1965, 322-324.

<sup>3</sup> An Therese Forster, 14.4.1790, in: AA XVI: *Briefe 1790-1791*, bearb. v. Brigitte Leuschner und Siegfried Scheibe, Berlin 1980, 76f.

hatte; bey den sarmatischen Barbaren nahm mich das nicht Wunder; desto mehr in Amsterdam, dem Mittelpunkt des Handels von der halben Welt.“<sup>4</sup>

Ernüchternd war für Forster im Rahmen dieser Reise auch die Wiederbegegnung mit dem englischen Theater, das er in der Breite nicht mehr auf der Höhe der Schauspielkunst vorfand, wie sie ihm aus den 1770er Jahren noch lebhaft in Erinnerung stand. Zwar hatte er bereits während seines ersten Aufenthalts in London aufmerksam registriert, dass dem Theater auch dort der ursprüngliche Sinn für das „edle Gefühl“ abhanden gekommen und an dessen Stelle der „plumpste Epicuraeismus“ getreten sei;<sup>5</sup> dennoch hatte er in England, insbesondere an der Darstellungskunst des in ganz Europa hochverehrten Schauspielers David Garrick, in den 1770er Jahren nicht nur sein Sensorium für das Theater geschärft; das künstlerische Niveau der englischen Bühne war Forster auch zum Leitbild und zur Richtschnur seiner Beurteilung der Schauspielkunst quer durch die Zeit geworden. Die Spitzenleistungen „Garrick[s] und seine[r] Schule“,<sup>6</sup> mit denen im deutschsprachigen Theater in Forsters Augen nur wenige Schauspieler, allen voran Friedrich Schröder, August Wilhelm Iffland und Johann Friedrich Reinecke gleichzuziehen in der Lage waren,<sup>7</sup> begegneten ihm bei seinem zweiten Aufenthalt in England nur noch bedingt – auch wenn Forster nicht ansteht, die nach wie vor erheblichen Niveauunterschiede zwischen der englischen und

---

<sup>4</sup> An Therese Forster, 28.4.1790, AA XVI, 113.

<sup>5</sup> An Johann Karl Philipp Spener, 29.10.1776, in: AA XIII: *Briefe bis 1783*, bearb. v. Siegfried Scheibe, Berlin 1978, 67.

<sup>6</sup> An Ludwig Ferdinand Huber, 23.-25.5.1790, AA XVI, 148. Zu Garrick vgl. auch Forsters Brief an Friedrich Adolf Vollpracht vom 10.5.1776 aus London: „Garrick spielt alle Woche etliche mahl, und geht alle seine Charakters durch, hat aber bey manchen schon öffentlich publicirt daß er sie nie wieder spielen würde; ich habe ihn neulich im Hamlet bewundert.“ AA XIII, 39. Eine kurze Erwähnung findet Garrick auch in dem im folgenden eingehender behandelten Aufsatz zur *Humanität des Künstlers*, der den vierten Abschnitt der *Ansichten vom Niederrhein* bildet.

<sup>7</sup> Vgl. dazu die Eintragungen vom 22. und 24. Juli sowie dem 3. August 1784 in Forsters Journal seiner Reise von Kassel nach Willna, in: AA XII: *Tagebücher*, bearb. v. Brigitte Leuschner, Berlin 1973, 93, 99 u. 110.

der deutschen Theaterkunst anzuerkennen. Am 25. Mai 1790 schreibt er an Ludwig Ferdinand Huber:

Von *neuen* Stücken ist dies Jahr nichts von einiger Bedeutung heraus gekommen. [...] Auf guten Dialog wird gar nicht mehr gesehen; Effekt ist alles was man verlangt; man geht in die Komödie um zu sehen, kaum mehr zu hören, und die Kotzebue, wenn sie sich eine Dosis Salz könnten eintrichtern lassen, würden auch hier Glück machen. [...] Die Declamation im Tragischen ist sehr vervollkommnet, sehr präcis, sehr rein und deutlich, aber bey Kemble, dem ersten hiesigen Schauspieler zu monotonisch, und bey Holman, wie man mich versichert, denn ich habe ihn noch nicht gesehn, zu wild und ranting. Garrick und seine Schule hatte mehr wahres Feuer der Empfindung oder wussten es besser zu heucheln; hier ist jetzt zuviel Kälte und zuviel gesuchter Nachdruck im Hersagen. Dennoch spielt Kemble verhältnissmässig sehr gut, und was ihm, besonders wo es auf Würde ankommt, sehr zu Statten kommt, er spricht langsam, wenn der Affekt keine schnelle Sprache fordert. Nicht *Gesang* ist seine Deklamation, aber mehr als gemeines *Reden*.<sup>8</sup>

Zwar lässt sich aus den einzelnen Betrachtungen und Bemerkungen Forsters zur zeitgenössischen Schauspielkunst, zu Mimik, Gestik, Artikulation etc., keine in sich konsistente Theatertheorie im engeren Sinn ableiten, zumal Forster in seinen Berichten dem Drama als Sprachkunstwerk – sieht man von einigen Unmutsäußerungen über die Anbiederung der Theater an das Unterhaltungsinteresse des Publikums einmal ab<sup>9</sup> – ebenso wenig Aufmerksamkeit schenkt wie der äußeren Apparatur der Bühne. Die Erfahrungen des Theaterbesuchers Forster mit der zeitgenössischen Bühnenpraxis aber bilden die Hintergrundfolie der in den *Ansichten vom Niederrhein* enthaltenen

---

<sup>8</sup> An Ludwig Ferdinand Huber, 23.-25.5.1790, AA XVI, 147f.

<sup>9</sup> Vgl. dazu z.B. Forsters Brief an Christian Gottfried Körner vom 25. November 1789, in dem es im Hinblick auf die Schwierigkeiten Ludwig Hubers, sein Stück *Das heimliche Gericht* an einem Theater zur Aufführung zu bringen, heißt: „In der That ist es verdrießlich, daß unser deutsches Publikum oder vielmehr alle unsere mannigfaltigen deutschen *Publika* für Werke von diesem Kaliber keinen Sinn haben, und daß man sich nicht getraut von Theaterdirektionswegen sie ihnen aufzutischen, da man ohne Scheu die plattsten Sachen spielt, die keinen Sinn und keinen Menschenverstand haben.“ AA XV, 376.

kleinen Schrift über *Über die Humanität des Künstlers*, die als allgemeine Kunstkonzeption<sup>10</sup> in ihrem Kern Theatertheorie ist und zugleich anzeigt, in welchem Maße dem Theater als solchem in Forsters kunsttheoretischen Überlegungen die Bedeutung eines Leitparadigmas zukommt.

---

<sup>10</sup> Der im folgenden nach der in die *Ansichten vom Niederrhein* (Abschnitt 4, AA IX, 23-29) eingegangenen Fassung zitierte Künstler-Aufsatz steht seit langem im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen über die Kunsttheorie Georg Forsters. Vgl. dazu William Douglas Robson-Scott: „Georg Forster and the Gothic Revival“, in: *Modern Language Review* 51 (1956), 42-48; ders., *The literary background of the Gothic revival in Germany. A chapter in the history of taste*, Oxford 1965, 99-105; Gerhard Steiner, „Georg Forster über die Humanität des Schauspielers“, in: *Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur*, Berlin 1958, 264-281; ders., „Theater und Schauspiel im Zeichen der Mainzer Revolution. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlich revolutionären Theaters in Deutschland“, in: *Studien zur neueren deutschen Literatur*, hrsg. v. Hans Werner Seiffert, Berlin 1964, 95-163 (bes. 112-117); ders., *Das Theater der deutschen Jakobiner. Dramatik und Bühne im Zeichen der Französischen Revolution*, Berlin/DDR 1989; ders., „Unmittelbare Gegenwart der beseelten Natur“. Georg Forster und der Schauspieler Iffland“, in: *Der Weltumsegler und seine Freunde. Georg Forster als gesellschaftlicher Schriftsteller der Goethezeit*, hrsg. v. Detlef Rasmussen, Tübingen 1988, 101-115; Ludwig Uhlig, *Georg Forster. Einheit und Mannigfaltigkeit in seiner geistigen Welt*, Tübingen 1965, 109-115, 118f.; ders., „Die Humanität des Künstlers: Georg Forsters Genieästhetik im zeitgenössischen Kontext“, in: *Wahrnehmung – Konstruktion – Text. Bilder des Wirklichen im Werk Georg Forsters*, hrsg. v. Jörn Garber, Tübingen 2000, 43-59; Helmut Peitsch, *Georg Forsters „Ansichten vom Niederrhein“. Zum Problem des Übergangs vom bürgerlichen Humanismus zum revolutionären Demokratismus*, Frankfurt/Main u.a. 1978; Rotraut Fischer, *Reisen als Erfahrungskunst. Georg Forsters „Ansichten vom Niederrhein“. Die „Wahrheit“ in den „Bildern des Wirklichen“*, Frankfurt/Main 1990, 126-138; Michael Ewert, „Ästhetische Erfahrung als schöpferischer Widerspruch. Zu Georg Forsters Essay ‚Über die Humanität des Künstlers‘“, in: *Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive. Beiträge des Internationalen Georg-Forster-Symposions in Kassel, 1. bis 4. April 1993*, hrsg. v. Claus-Volker Klenke in Zusammenarbeit mit Jörn Garber und Dieter Heintze, Berlin 1994, 307-316.

## II „Über die Humanität des Künstlers“

Herzstück des 1790 im elften Heft von Schillers *Thalia* vorab gedruckten Künstler-Aufsatzes, dem ein Besuch Forsters und Ifflands im Kölner Dom den narrativen Rahmen setzt, ist die Vorstellung, dass die Kunst, die im Unterschied zur unvermittelten „Gegenwart der beseelten Natur“<sup>11</sup> vom „Außerweltlichen“<sup>12</sup> ‚gereinigte‘ (ästhetische) Bilder der Wirklichkeit produziere und zu einem „die Wirklichkeit nachahmenden Drama“<sup>13</sup> forme, ihr Ziel erst in der dialogischen Begegnung gleichermaßen ‚reicher Menschenseelen“<sup>14</sup> finde: „Nur das Gleichartige kann sich fassen.“<sup>15</sup>

Ludwig Uhlig hat im Rahmen einer eingehenden Analyse des Künstler-Aufsatzes die Herkunft dieses Grundgedankens von Forsters kunsttheoretischen Überlegungen in der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts herausgearbeitet.<sup>16</sup> Bereits in der einleitenden Beschreibung des Eindrucks, den der Kölner Dom auf seine Besucher mache, setze Forster am Anfang seines Aufsatzes die entscheidenden Signale: durch die Wendung der Demut als dem Wirkungseffekt des Erhabenen ins Aktive eines Affekts der schöpferischen Selbsterfahrung. Dem Schönen ordne Forster die Antike bzw. die griechische Baukunst als „Inbegriff des Vollendeten, Übereinstimmenden, Beziehungsvollen, Erlesenen, mit einem Worte: des Schönen“<sup>17</sup> zu, dem Erhabenen die Gotik als Zeugnis „von der schöpferischen Kraft im Menschen, die einen isolierten Gedanken bis aufs äußerste verfolgen und das Erhabene selbst auf einem excentrischen Wege zu erreichen weiß“.<sup>18</sup> Allerdings stelle Forster damit nicht, so Uhlig, einfach zwei Stilepochen einander kontrastierend entgegen.

---

<sup>11</sup> AA IX: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1958, 25.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd., 27.

<sup>16</sup> Ludwig Uhlig, „Die Humanität des Künstlers“.

<sup>17</sup> AA IX, 23f.

<sup>18</sup> Ebd., 24.

Dahinter stehe vielmehr „der Gegensatz zweier verschiedener Kunsttheorien: die Antike wird im Sinne des Winckelmannschen Klassizismus gekennzeichnet, während an dem gotischen Dom im Geiste der Genieästhetik der schöpferische Akt gefeiert wird, dem er seine Entstehung verdankt.“<sup>19</sup> Der Wirkungseindruck des Erhabenen werde nun in einem zweiten Schritt gespiegelt in der Reaktion von Forsters Begleiter Iffland.<sup>20</sup> Damit vollziehe sich eine Fokussierung der kunsttheoretischen Reflexion durch die Betrachtung des Widerscheins des Kunstwerks in der Phantasie des Betrachters (hier Ifflands). Zugleich bereite Forster damit den entscheidenden Schritt seiner kunsttheoretischen Überlegungen vor durch die Einbeziehung des Rezipienten in den schöpferischen Prozess: beide haben Teil an der elementaren schöpferischen Kraft der Natur, die sich der Genieästhetik zufolge besonders in der Kreativität des Menschen, und am deutlichsten im Künstler zeigt. Wenn Forster schreibe, den „Geist zu erkennen, der über die Materie hinwegschwebt, ihr gebietet, sie zusammensetzt und schöner formt“, bedürfe es „eines ähnlichen prometheischen Funkens“<sup>21</sup>, so sei damit der Kunstbetrachter – idealerweise – dem Kunstschöpfer gleichgestellt. In beiden manifestiere

---

<sup>19</sup> Ludwig Uhlig, „Die Humanität des Künstlers“, 47.

<sup>20</sup> Zu Ifflands Enthusiasmus vgl. auch Forsters Brief an seine Frau Therese vom 29. März 1790: „In Cölln haben wir den sublimen Dom wiedergesehen, und blieben drin bis wir vor Dunkelheit nichts mehr sehen konnten. Es war schauerlich gros, sich in diesem ungeheuren Gebäude allein zu fühlen, unter diesen Gräbern von Kurfürsten und Rittern und heiligen Bischöfen, die da in Stein gehauen liegen. Iffland wusste sich nicht zu lassen vor Entzücken, er war wie versteinert beym Anblick des zweyhundert Fuss hohen Chors, der ihm weit über den Strasburgischen Münster gieng. Mich freute sein reizbares Gefühl ganz unsäglich und die Phantasie, womit er sagte, dass er sich vor ihr fürchten würde in einem solchen Gebäude eine Nacht allein zu bleiben. Alles was er gesehen hatte, seine ganze Fahrt mit uns von Coblenz her, goss ein solches Entzücken in ihn, dass er uns mit einer beneidenswerthen Laune sowohl den ganzen Weg auf dem Wasser, als diesen Abend in Kölln, unterhielt.“ AA XVI, 45.

<sup>21</sup> AA IX, 27.



sich die elementare schöpferische Kraft der Natur und damit die höchste Form menschlicher Individualität.<sup>22</sup>

Die für Forsters Kunstkonzeption ganz eigentümliche Fundierung von ästhetischer Theorie in den diskursiven Praktiken des Theaters erklärt sich aus diesen für sich genommen stringenten Beobachtungen allein noch nicht. Bereits in einer der zentralen Programmschriften der Genie-Ästhetik, in Heinrich Wilhelm Gerstenbergs *Briefe[n] über Merkwürdigkeiten der Litteratur* (1766-1767) begegnet die Theater-Metaphorik in der Konzeptualisierung des Kunstbetrachters *als Zuschauer* an prominenter Stelle. „Das Genie erschafft; das Talent setzt nur ins Werk“,<sup>23</sup> heißt es hier. „Der beständige Ton der Inspiration, die Lebhaftigkeit der Bilder, Handlungen und Faktionen, die sich uns darstellen, als wären wir *Zuschauer*, und die wir mit bewunderndem Enthusiasmus dem gegenwärtigen Gotte zuschreiben: diese

---

<sup>22</sup> Uhlig verweist in diesem Zusammenhang auf den zentralen Punkt des Widerspruchs zwischen der Genieästhetik und Forsters eigenen Überlegungen zur gemeinsamen prometheischen Schöpferkraft von Produzenten und Rezipienten: „Wenn der Künstler von seiner Umwelt nicht verstanden und gewürdigt wird, so ist er darauf angewiesen, ‚nach dem Beispiele der Gottheit‘, schon im ‚Selbstgenuß‘ (AA IX, 27) des Schöpfungsakts sein Ziel zu finden. Mit dieser Wendung nähert sich Forster dem bekanntesten Manifest der Genieästhetik seiner Zeit an, Karl Philipp Moritz’ *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von 1788, wo ‚der einzige höchste Genuß‘ des Schönen ‚immer dem schaffenden Genie, das es hervorbringt, selber‘ vorbehalten wird. Genauer betrachtet, offenbart dieser Berührungspunkt zwischen Moritz und Forster allerdings auch sogleich den prinzipiellen Unterschied zwischen beiden, in dem Forsters eigentümliche Fassung der Genieästhetik am deutlichsten hervortritt. Moritz nämlich sieht den Zweck des Kunstwerks mit seiner Entstehung schon völlig erreicht und betrachtet seinen ‚*Nachgenuß*‘ durch den Betrachter nur als beiläufige Folge seiner Existenz. Demgemäß ist auch der Künstler ‚im grossen Plane der Natur, zuerst *um sein selbst*, und dann erst um unsertwillen da; weil es nun einmal ausser ihm noch Wesen giebt, die selbst nicht schaffen und bilden, aber doch das Gebildete, wenn es einmal hervorgebracht ist, mit ihrer Einbildungskraft umfassen können.‘“ Ludwig Uhlig, „Die Humanität des Künstlers“, 53.

<sup>23</sup> Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Schleswig u. Leipzig 1766-1767, Zwanzigster Brief, 392.

Hitze, diese Stärke, diese anhaltende Kraft, dieser überwältigende Strohm der Begeisterung, der ein beständiges Blendwerk um uns her macht, und uns wider unsern Willen zwingt, an allem gleichen Antheil zu nehmen – das ist die Wirkung des Genies!“<sup>24</sup> Von hier aus ist Uhlig's Lesart, der zufolge es sich bei der Schauspielkunst um den Exemplarfall eben der Genieästhetik handele, nahe liegend. Uhlig begründet dies mit der besonderen Situation der Schauspielkunst, die leibhaftig an ihren Produzenten gebunden, zugleich ephemere, d.h. ohne den bleibenden Bestand eines ‚Werks‘ ist (womit sie dann den Gegenpol zur Dauer des Stein gewordenen Kunstwerks, hier des gotischen Doms, markiere, von dem aus Forsters Betrachtung ihren Ausgangspunkt genommen hatte): „Es sind namentlich zwei Momente, die er [Forster] hervorhebt. Beim Schauspieler besteht das engste denkbare Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und seinem Schöpfer, nämlich die vollständige physische Identität. Insofern ist dieses Werk der direkteste mögliche Ausdruck des Künstlers. Daraus folgt weiterhin, daß das Werk des Schauspielers nicht von seinem Urheber abzulösen ist, daß es überhaupt nur im Akt seiner Schöpfung existiert“<sup>25</sup> – und, so wäre zu ergänzen: als Akt einer Schöpfung *in statu nascendi* wahrgenommen wird. „Wenn nun die Schöpfungen anderer Künstler nach Jahrtausenden noch bestehen und eben das wirken, was sie neu aus der Hand des Meisters wirkten“, heißt es so in Forsters Aufsatz,

ist hingegen die Empfänglichkeit, die Sonderungsgabe, die bildende Energie des großen Schauspielers, die nicht langsam und allmählig an ihrem Werke fortarbeitet, bessert, ändert, vervollkommnet, sondern im Augenblick des Empfangens schon vollendete Geburten in ihm selbst offenbart, auf die bestimmteste Weise nur für das Gegenwärtige berechnet. So glänzend ist der Anblick dieses Reichthums in Eines Menschen Seele, so hinreißend das Talent ihn auszuspähen, daß seine Vergänglichkeit kaum befremdet. Man erinnert sich an jene prachtvollen Blumen, deren Fülle und Zartheit alles übertrifft, die in einer Stunde der Nacht am Stängel der Fackeldistel prangen und noch vor Sonnenaufgang verwelken. Dem so zart hingehauchten Leben konnte die Natur keine Dauer verleihen; und – sie warf es in unfruchtbare Wildnisse hin, sich

---

<sup>24</sup> Ebd., 395f., Hervorhebung N.O.E.

<sup>25</sup> Ludwig Uhlig, „Die Humanität des Künstlers“, 58.

selbst genügend, unbemerkt zu verblühen, bis etwa ein Mensch, wie ich das Wort verstehe, das seltenste Wesen in der Schöpfung, es findet und der flüchtigen Erscheinung genießt!<sup>26</sup>

Genau damit aber, d.h. mit der hier angesprochenen Autonomie des Schauspielers und der Schauspielkunst (der in einem zweiten und entscheidenden Schritt die Vorstellung der Autonomie des Zuschauers an die Seite tritt), nimmt Forster in gleich mehrfacher Hinsicht den Faden der im 18. Jahrhundert mit Jean-Baptiste Du Bos, Lessing und Diderot einsetzenden theoretischen Auseinandersetzung mit dem Theater als Vorgang und Prozess (und eben nicht als Objekt) auf. Sie bildet, wie im Folgenden gezeigt werden soll, in signifikanter Weise die Referenzfolie für Forsters kunsttheoretische Überlegungen.

### III Triadische Kollusionen: Forsters Kunstkonzeption und die zeitgenössische Theatertheorie

Wenn Forster in seinem Künstler-Aufsatz das Kunsterlebnis als „exzeptionelle Situation“<sup>27</sup> im Wechselspiel zwischen idealerweise gleichrangigen Partnern bestimmt und dafür die Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauern als Modell heranzieht, ist damit das für die Theatertheorie zentrale Problemfeld der szenischen Transitorik und der intratheatralen Kommunikation angesprochen. Lange bevor im 20. Jahrhundert die Idee des Zuschauers als ‚viertem Schöpfer‘ (und zwar neben Autor, Regisseur und Schauspieler) theoretisch begründet (etwa bei Meyerhold) und die Entwicklung der Zuschaukunst zum Gegenstand konzeptionellen Nachdenkens wurde (z.B. bei Brecht), hat Forster mit dem Gedanken, dass es sich auch bei der Kunstwahrnehmung um einen kreativen Akt handele, zugleich mit der Rolle des Schauspiel-Künstlers auch die Position des Zuschauers im Rahmen einer Aufführung entscheidend aufgewertet. Forster bezieht mit seinen Überlegungen zur Künstler-Publikum-Beziehung auf einer ersten Ebene der Argumentation (unausge-

---

<sup>26</sup> AA IX, 28f.

<sup>27</sup> Ludwig Uhlig, „Die Humanität des Künstlers“, 45.

sprochen) Position innerhalb der Diskussion schauspieltheoretischer Probleme, die die Entfaltung der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert begleitet. Insbesondere die Frage, ob die *Identifikation* des Schauspielers mit seiner Rolle oder doch eher die rationale *Rollen-Demonstration* die Voraussetzung für eine gelungenen Darstellung sei, markiert einen zentralen Dissens im Rahmen dieser Auseinandersetzungen, zu der u.a. die Schauspieler Francesco Riccoboni und Konrad Ehof, sowie Lessing und Diderot wesentliche Beiträge beigesteuert haben. Strittig war in diesem Rahmen vor allem auch die Frage der künstlerischen Bedeutung der Schauspielkunst – nämlich als eher reproduzierend-nachvollziehende (nachahmende) oder im Gegenteil produzierend-schöpferische (belebende) Kunst.

Lessing schreibt in seinem 1754 im ersten Stück der *Theatralischen Bibliothek* veröffentlichten *Auszug aus dem ‚Schauspieler‘ des Herrn Remond von Sainte Albine* zunächst zusammenfassend: „Gleich das erste Hauptstück untersucht, ob es wahr sei, daß es vortrefflichen Schauspielern an Witzze [d.i. Esprit] gefehlt habe? Man glaubt zwar fast durchgängig, daß man sich auch ohne Witz auf der Bühne Ruhm erwerben könne; allein man irrt gewaltig. [...] Es ist nicht hinreichend, daß er [der Schauspieler] bloß seinem Verfasser treulich folgt; er muß ihm nachhelfen; er muß ihn unterstützen. Er muß selbst Verfasser werden; er muß nicht bloß alle Feinheiten seiner Rolle ausdrücken; er muß auch neue hinzutun; er muß nicht bloß ausführen, er muß selbst schaffen.“<sup>28</sup> In der Ankündigung der *Hamburgischen Dramaturgie* hat Lessing sich diese Ansicht 1767 dann zu eigen gemacht, wenn er über das Verhältnis von Dicht- und Schauspielkunst schreibt: „Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhafteren Eindruck

---

<sup>28</sup> Gotthold Ephraim Lessing, „Auszug aus dem *Schauspieler* des Herrn Remond von Sainte Albine“, in: *Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, hrg. v. Julius Petersen und Waldemar v. Olshausen, Zwölfter Teil: *Kleinere dramatische Schriften*, hrg. v. Julius Petersen, Berlin u.a. 1925, 221-250, hier: 222f.

auf jenen gemacht hat. / Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.“<sup>29</sup> In Weiterführung dieser Überlegung spricht der weimarsche Hofbeamte Friedrich Hildebrand von Einsiedel in seinen 1797 erschienenen *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst* vom Schauspieler dann explizit als „Schöpfer“ (und eben nicht bloß „Nachahmer“), da er mittels einer „Anwendung geistiger und körperlicher Kräfte“ eine dramatische Figur „versinnlicht und belebt“. Von hier aus unterscheidet Einsiedel zwischen dem „mimische[n]“ und dem dramatischen Kunstwerk, die sich jeweils „nach ganz verschiedenen Gesetzen“ formen: der Dramatiker liefere den Stoff, der Schauspieler entwickle daraus nach einem gründlichen Studium des Textes und der Natur eine „geistige Intention“, die er dann in einem objektiven Verfahren („Stil“ im Verständnis Einsiedels) entweder in einer Manier (analoge Darstellungsmittel) oder in einer „zweckmäßigen Vereinigung [von Stil und Manier] zu einem Ganzen“ sinnlich zu machen suche:

Die *Schauspielkunst* ist die Anwendung geistiger und körperlicher Kräfte vermittelt welcher der Schauspieler eine dramatische Dichtung durch seine Person *versinnlicht* und *belebt*; um selbige, durch *Pantomime* und *Sprache*, zu einer *theatralischen* Darstellung zu machen.

Der Dichter (worunter ich immer den dramatischen verstehe) *leitet* den Schauspieler; allein das letzte Ziel, welches die dramatische Dichtung beabsichtigt, wird in so fern durch die *Kunst des Schauspielers* erreicht, als diese jenen Dichtungen ein deutlicheres *Interesse* und zugleich einen sinnlichen Grad der *Wirkung* beylegt.

Der Schauspieler gehört zu der Klasse der *bildenden Künstler*, in sofern seine Person, bey der Versinnlichung dramatischer Dichtungen, zu

---

<sup>29</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Lessings Werke, Fünfter Teil: Hamburgische Dramaturgie*, hrg. v. Julius Petersen. Berlin u.a. 1925, 25f.

einem *Kunstwerke* wird, und er sich selbst, nach der Anleitung des Dichters, dazu auszubilden sucht.

Der Schauspieler ist bei diesem Bestreben *mehr* als ein bloßer Nachahmer: weil er selbst erst der *Schöpfer* des Vorbildes wird, welches seine mimische Darstellung leiten soll. [...]

Der Dichter vollendet *allein*, ohne Beystand des Spielers, sein Kunstwerk, die Fantasie des *Lesers* macht alle Rollen darin so rein und so vollständig wie die schwierigern des Heldengedichtes und des längern Romans.

Die theatralische Verwandlung der Bilder des Dichters in *Statuen*, ist dem dramatischen Kunstwerke nicht unentbehrlicher, als die Liedermelodie einem Gedicht, oder der Kupferstich einer Romanszene. Der Schauspieler ist, ein vom Schauspieler des Dichters ganz verschiedenes *abgesondertes* Kunstwerk. Seine von der Schönheitslinie, der Tanzkunst und bildenden Kunst umschriebene Mimik, entlehnet ihren *Wert* eben so wenig vom dargestellten Gegenstande – nemlich vom dichterischen Kunstwerk – als die Schilderey eines Historienmalers den ihrigen, von irgend einem Historiker borgt: ihre Darstellung behielte den Glanz, wenn auch der Gegenstand derselben ein schlechtes Kunstwerk, oder eine prosaische Szene aus dem wirklichen Leben wäre. Das mimische Kunstwerk, und das dramatische, formen sich nach ganz verschiedenen Gesetzen; ihre Vereinigung würde, wenn sie bestimmt werden sollte, ein eigenes drittes Gesetzbuch erfordern.<sup>30</sup>

In der Fluchtlinie dieser (wie das Beispiel Hegels zeigt<sup>31</sup> noch über die Jahrhundertwende hinaus andauernden) Diskussion über das Schöp-

---

<sup>30</sup> Friedrich Hildebrand von Einsiedel, *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst. Nebst der Analyse einer komischen und tragischen Rolle: Falstaff und Hamlet von Shakespeare*, Leipzig 1797, 18-21.

<sup>31</sup> Eine welch avancierte Position Forster damit besetzt, lässt sich noch an Hegels späterer Abwertung der Schauspielkunst im Schlussteil der *Ästhetik* („Die dramatische Poesie“) ablesen. Für Hegel stehen Schauspieler und Musiker als ausübende Künstler unter den Dichtern, Malern und Bildhauern. Der Schauspieler ist in seinen Augen nicht mehr als das „Instrument [...], auf welchem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt, und unverändert wiedergibt.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hrg. v. Friedrich Bassenge, Bd. II, Berlin 1985, 541f.) Allerdings gesteht auch Hegel dem Schauspieler ein gewisses Maß an ‚Koproduktivität‘ zu, wenn er am Schluss des kurzen Abschnitts über „Die Schauspielerkunst“ schreibt: „Man heißt itzt die Schauspieler Künstler und zollt ihnen die Ehre eines künstlerischen Berufs; ein

fertum des Schauspielers bestimmt Forster im Künstler-Aufsatz die „Humanität“ des Schauspiel-Künstlers in seiner mimischen Produktivität. Der Schauspieler ist in seinen Augen mehr als nur ausübender Künstler (im Sinne Hegels), vielmehr selbst schöpferischer Künstler dadurch, dass er mittels seiner Kreativität dem Sprachkunstwerk des Dramas zur Sichtbarkeit, was nichts anders heißt als: zur wirklichen und eben nicht bloß in der Phantasie eines Lesers stattfinden Wahrnehmung verhilft. Der kongeniale Schauspieler, wie er Forster in der Gestalt François René Molés und David Garricks vor Augen stand (auf beider Leistung nimmt er im Künstler-Aufsatz explizit Bezug<sup>32</sup>), wird mit anderen Worten damit selbst zum ‚bildenden Künstler‘.

Dass Forster mit dem Gedanken, nur „das Gleichartige“ könne „sich fassen“<sup>33</sup>, dem kongenialen Schauspieler den kongenialen Kunstbetrachter/Zuschauer an die Seite stellt, gibt dieser Diskussion über die Autonomie der Schauspielkunst auf einer zweiten Ebene der Argumentation eine ganz eigene Wendung. Wenn Forster im Künstler-Aufsatz von dem außerordentlichen Augenblick spricht, in dem der ‚Hochbegabte‘ „in der Seele des Schauspielers von einem Augenblick zum anderen den Ausdruck des Empfundnen von der Urtheilskraft regieren sieht“<sup>34</sup>, schlägt er sich damit zum einen in der für die zeitgenössische Schauspieltheorie zentralen Frage, welchen Anteil die Empfindung (*sensibilité*) an der Schauspielkunst habe, auf die Seite von Theaterpraktikern wie Francesco Riccoboni, der neben

---

Schauspieler zu sein ist unserer heutigen Gesinnung nach weder ein moralischer noch ein gesellschaftlicher Makel. Und zwar mit Recht: weil diese Kunst viel Talent, Verstand, Ausdauer, Fleiß, Übung, Kenntnis, ja auf ihrem Gipfelpunkte selbst einen reichbegabten Genius fordert. Denn der Schauspieler muß nicht nur in den Geist des Dichters und der Rolle tief eindringen und seine eigene Individualität im Inneren und Äußeren demselben ganz angemessen machen, sondern er soll auch mit eigener Produktivität in vielen Punkten ergänzen, Lücken ausfüllen, Übergänge finden und uns überhaupt durch sein Spiel den Dichter erklären, insofern er alle geheimen Intentionen und tiefer liegenden Meisterzüge desselben zu lebendiger Gegenwart sichtbar herausführt und faßbar macht.“ (Ebd., 543).

<sup>32</sup> AA IX, 26.

<sup>33</sup> Ebd., 27.

<sup>34</sup> Ebd.

der Beobachtung (der Natur/Wirklichkeit) die Rollendistanz zur wichtigsten Grundlage der Schauspielkunst erklärte und von hier aus den Grundsatz ableitete, der Schauspieler müsse „die Bewegungen der Natur bei andern vollkommen wissen und von seiner Seele allezeit Meister bleiben“.<sup>35</sup> Zugleich rejustiert Forster damit die Bedeutung des Zuschauers, dem in seinem Verständnis nicht mehr die Rolle des Objekts von Illudierung und Täuschung durch Schauspielkunst zufällt, sondern die des seinerseits *eigenschöpferischen* Partners des für sich schöpferischen Schauspielkünstlers (womit Forster das für das Theater grundlegende Zusammenspiel von Kunstwerk/Dichter und Schauspieler auf die Ebene einer triadischen Kollusion hebt): der Humanität des Künstlers antwortet die Humanität des Kunstbetrachters/Rezipienten, der mimischen Produktivität des Schauspielers die spektatorische Produktivität des Zuschauers; der Ort der einen ist die Bühne, der Ort der anderen das Bewusstsein des Betrachters.

Die in diesem Konzept der Autonomie sowohl des Schauspielers wie des Zuschauers eingeschlossene Idee des Kunstbetrachters, der aus seiner Unmündigkeit entlassen ist, kann angesichts der realen Entwicklung der zeitgenössischen Schauspiel-, aber gerade auch der Zuschaukunst, wie sie sich in Forsters Theaterberichten spiegelt, zunächst einmal nicht mehr als ein Merkzeichen ins Utopische eines erst noch zu verwirklichenden Verhältnisses zwischen Text, Schauspielkünstler und Publikum sein. „Es war ein Saus und Braus um uns herum, der ganz erschrecklich war, denn die Herren trieben ihre Conversation, als ob ihnen Morgen ein ewiges Stillschweigen auferlegt werden sollte, oder als ob sie gestern erst aus einer Karthause entlaufen wären“, schreibt Forster in seinem eingangs bereits zitierten Bericht über das Publikum der Dünkirchener Komödie. „Sobald es angien, trällerten die jungen Herren um uns her die Arien nach, und gaben uns ein Schauspiel im Schauspiel, das nicht einmal das Ver-

---

<sup>35</sup> Francesco Riccoboni: „Die Schauspielkunst [L'Art du théâtre. 1750]. An die Madame \*\*\* durch den Herrn Franziskus Riccoboni den Jüngern. Aus dem Französischen übersetzt [von Gotthold Ephraim Lessing]“, in: *Lessings Werke, Zwölfter Teil*, 77-114; hrg., eingel. und mit Anmerkungen versehen von Gerhard Piens, Berlin 1954, 92.



dienst der Possierlichkeit hatte.“<sup>36</sup> Kaum anders sein Eindruck vom Amsterdamer Publikum, wie er ihn einige Tage später an seine Frau Therese übermittelt. „Vielleicht bedarf indessen das hiesige Phlegma eines starken Stachels, um aufgeregt und gekizelt zu werden; welche Nerven mag auch das hiesige Publikum haben, um das entsezliche Gebrüll und Geheul der Schauspieler nicht blos (zu) ertragen, sondern mit dem fürchterlichsten wüthendsten Beyfall zu geniessen? [...] Die Herren hatten nach holländischer Art immer den Hut auf dem Kopf, welches jedoch im Parterre noch unerträglicher als auf der Bühne war, weil man nicht davor sehen konnte. Von der Feinheit des Betragens im Parterre liesse sich viel schreiben. Geplaudert wurde ganz entsezlich, und die ärgsten Plapperer geboten am öftersten Still-schweigen.“<sup>37</sup> Und nicht viel anders erging es Forster – ein drittes Beispiel – mit dem Publikum der „Französischen Komödie“ Amsterdams, auch wenn dessen Manieren deutlich bessere gewesen zu sein scheinen als diejenigen der Besucher in der holländischen Komödie:

Im Französischen Theater gab man le Mercure galant, und la Prétendue. Das Publikum war, wie man es erwarten konnte, das ausgesuchteste von Amsterdam; lauter schöngeputzte Leute, die den Hut nicht aufsetzten, und artige Manieren gelernt hatten; imgleichen Damen mit schönem neumodigen Putz und einer entsezlichen Menge Strauss- und Hahnenfedern. [...] Von den beiden Stücken lässt sich wenig sagen; die Truppe ist sehr mittelmässig und wie es scheint, nicht zahlreich. Die Karrikaturen im Mercure schien man um des Auditoriums Geschmack ein Genüge zu leisten, wohl ein wenig zu outrieren. Die Sängerin in dem zweyten Stück hatte eine schöne Stimme, aber wenig Musik, und gestikulirte zu viel, mit dem Kopf, den sie wie eine wackelnde Pagode hin und her wiegte, und mit den Händen, die sie immer wieder aus der Brust heraufholte. Die Musik, die ich für ein Stück nach der alten französischen Art halte, war nicht ausserordentlich; allein die Agitation meiner Nerven verrieth mir doch eine körperliche Wirkung davon. Das Geplauder war fast so arg, als in der holländischen Comödie!<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> An Therese Forster, 14.4.1790, AA XVI, 76f.

<sup>37</sup> An Therese Forster, 25.-28.4.1790, AA XVI, 113-115.

<sup>38</sup> An Therese Forster, 28.-29.4.1790, AA XVI, 116f.

Was in diesen Passagen der Reisebriefe fassbar wird, ist nicht das Exzeptionelle der im Künstler-Aufsatz entworfenen Begegnung von durch den gleichen „prometheischen Funken“<sup>39</sup> beseelten Menschen, sondern das Gewöhnliche einer bestenfalls autoästhetischen Praxis, die das künstlerische Erleben auf das Genießen der durch das (hier: darstellungstechnisch vermittelte) Kunstwerk erzeugten Gefühle oder Erlebnisse beschränkt und damit der Innenkonzentration den Vorrang gegenüber der Außenkonzentration gibt.<sup>40</sup> Forster selbst spricht

<sup>39</sup> AA IX, 27.

<sup>40</sup> Zu diesem Verhältnis von Innen- und Außenkonzentration vgl. Moritz Geiger, „Zugänge zur Ästhetik“ (1928), in: ders., *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik. Gesammelte, aus dem Nachlaß ergänzte Schriften zur Ästhetik*, hrsg. v. Klaus Berger und Wolfhart Henckmann, München 1976, 133-293, hier: bes. 149f.: „Die *Sentimentalität* ist das typischste Beispiel eines Erlebens in Innenkonzentration. Man wandelt sentimental angehaucht durch eine friedliche Abendlandschaft und läßt sich von ihrem Zauber ergreifen. [...] Man ist nicht *konzentriert* auf die *Landschaft*, sondern man lebt in den Gefühlen, die die Landschaft anregt. Die Landschaft selbst steht außerhalb der eigentlichen seelischen Einstellung, die den *Gefühlen* zugewandt ist. Die *Gefühle* genießen wir, nicht die *Landschaft*. Die Landschaft ist nur dazu da Gefühle zu erzeugen, Gefühle anzuregen. Sie selbst hat nicht den seelischen Nachdruck, sondern einzig die Gefühle haben ihn – man lebt in *Innenkonzentration* auf das Gefühl. / Die Landschaft läßt sich noch in völlig anderer Weise erleben, indem man nicht auf die Gefühle, sondern auf die Landschaft eingestellt ist. Die Richtung der Konzentration geht in diesem Falle auf die *Landschaft*. Mit wachen Augen blickt man auf sie, *betrachtet* sie in ihren Einzelheiten, erfaßt die Äcker, die Häuser, die Waldparzellen. Die Landschaft steht nicht außerhalb der Einstellung – sie ist im Mittelpunkt des Interesses – man öffnet sich für ihre Einstrahlungen. Sie erregen das Gefühl, ohne daß damit die nach außen gerichtete Einstellung verändert wird: man lebt in *Außenkonzentration*. / [...] Es ist kein Zweifel, daß nur die *Außenkonzentration die spezifisch ästhetische Haltung ist*; nur in ihr wird das Kunstwerk in seinen Werten, in seinen wesentlichen Struktureigentümlichkeiten erfaßt; für die Innenkonzentration hingegen ist das Kunstwerk in seiner spezifischen Gestaltung gleichgültig; es dient nur als Genußanreger, als Mittel Gefühle aller Art, als Mittel Begeisterung, Erhebung, Rausch, Gefühlsinnigkeit, Ergriffenheit, Rührung zu erzeugen.“

von zwei Arten des ästhetischen Genießens: der einfachen der Täuschung (d.i. der Nachgenuss) und der wahren Kunstrezeption, die Genuss aus der Wahrnehmung der „dem Naturstoff [...] eingeprägte[n] Spur der lebendigwirkenden, umformenden Menschheit“<sup>41</sup> bezieht:

Was der große Haufe an einem Gemälde, an einem Gedicht oder an dem Spiel auf der Bühne bewundert, das ist es wahrlich nicht, worauf die Künstler stolz seyn dürfen; denn diesem Haufen genügt die Täuschung, die ihm Erdichtetes für Wahres unterschiebt; und wer weiß nicht, wie viel leichter sich Kinder als Erwachsene, gewöhnliche Menschen als gebildete, täuschen lassen? Darum kann auch nicht die Illusion, als solche, sondern es muß die ganze Vollkommenheit der Kunst der letzte Endzweck des Künstlers seyn, wie sie allein der Gegenstand der höchsten Bewunderung des Kenners ist, der sich nicht mehr täuschen läßt, außer, wenn er mit dem feinen Epikurismus der Kultur eben gestimmt wäre, im Beschauen eines Kunstwerks nur den Sinn des Schönen zu befriedigen, und wenn er auf das erhöhte, reflektirte Selbstgefühl, welches aus der Erwägung der im Menschen wohnenden Schöpferkraft entspringt, absichtlich Verzicht thäte.<sup>42</sup>

Das Gelingen der komplexen Kunstrezeption wiederum setzt in Forsters Augen die Ausbalancierung von Naturform und Kunstform, genauer: der Nachahmung der Natur und ihrer künstlerisch gebotenen Überbietung voraus. Für Forster ist der eigenschöpferisch-kreative Schauspieler/Künstler das ideale Medium der Wirklichkeits-erfahrung, da er die Verhältnisse individuell zu erfassen und zu transformieren in der Lage sei. Der Künstler, so Forster in dem Aufsatz *Geschichte der Englischen Litteratur vom Jahre 1790*, kann „seinen Gegenstand durch das Individuelle, worin er sich von andern unterscheidet, neu stempeln“.<sup>43</sup> Das führt auf den Kern der in der Theatertheorie des 18. Jahrhunderts kontrovers diskutierten Frage, wie naturgetreu die dichterische Nachahmung sein dürfe und wie weit sie sich künst-

---

<sup>41</sup> AA IX, 26.

<sup>42</sup> Ebd., 25f.

<sup>43</sup> Georg Forster: „Geschichte der Englischen Litteratur vom Jahre 1790“, in: AA VII: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur*. Sakontala, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1963, 163-227, hier: 166.

lerisch von dieser entfernen müsse, um wirken zu können. Bereits Francesco Riccoboni hatte in seiner 1750 in Paris erschienenen und noch im selben Jahr von Lessing ins Deutsche übersetzten schauspieltheoretischen Schrift *L'Art du théâtre (Die Schauspielkunst)* auf dieses Grundproblem der Schauspielkunst hingewiesen. „Der Ausdruck“, so Riccoboni, müsse „natürlich sein; gleichwohl glaubt man gemeinlich, daß man eben nicht nötig habe, sich so genau an die Natur zu binden. Wenn man es täte, sagt man, würde die Wirkung sehr geringe und das Spiel sehr frostig sein. Mein Vater pflegt zu sagen, wenn man rühren wolle, so müsse man zwei Finger breit über das Natürliche gehen; sobald man aber dieses Maß nur um eine Linie überschreite, so werde das Spiel alsobald übertrieben und unangenehm. Diese Art zu reden drückt die beständige Gefahr, worinne der Schauspieler ist, entweder in seinem Ausdrücke zu schwach oder zu stark zu sein, ungemein wohl aus.“<sup>44</sup>

Forster scheint sich im Künstler-Aufsatz zunächst nur die Kritik an der einfachen *imitatio naturae*, dem Bühnenrealismus, zu eigen zu machen, wenn er schreibt, die „allzuklavisch nachgeahmte Natur“ rufe den Widerwillen des „denkenden Geist[es]“<sup>45</sup> hervor. Eine eher beiläufige Bemerkung in einem seiner Theaterberichte von 1790 zeigt, dass Forster sehr wohl aber auch die andere Seite, das Übertriebene, Gekünstelte des Ausdrucks als Fehlentwicklung der zeitgenössischen Kunst vor Augen stand, die gleichermaßen verhindere, dass der Zuschauer das Kunstwerk genießt – und das eben in schöpferischer und die eigenen Wahrnehmungen strukturierender Autonomie. „Diese Würde, diesen Anstand, dieses Gentlemanlike Air, in Königs- und Helden Rollen“, schreibt er in einem rückblickenden Resümee seiner Theaterbesuche am 25. Mai 1790 aus London an Ludwig Ferdinand Huber,

sah ich auf dem deutschen Theater nie, weil man dort bey diesen Gelegenheiten nicht *natürlich* genug ist, oder, wie Koch, *zu* natürlich; mit einem Worte, den Sinn eines grossen Menschen hat man nicht, und ich möchte fast glauben, dass die Familiarität des Umgangs zwischen Menschen aus allen Ständen in England, und das Edle, welches bis in die

---

<sup>44</sup> Riccoboni, „Die Schauspielkunst“, 92.

<sup>45</sup> AA IX, 26.

letzten Klassen hinab, hier in Bildung und Charakter so unverkennbar ist, (lass es mit Einseitigkeit und Unwissenheit über gewisse Gegenstände so sehr versezt seyn, als man will) den Schauspieler hier *natürlich veredeln*. Allein die allgemeine Klage, die wir über *unsere Litteratur* führen, höre ich auch hier im Munde der besten Köpfe; es fehlt an Geschmack im Publikum und in den schönen Wissenschaften an einem competenten Tribunal.<sup>46</sup>

Forsters Vergleich zwischen der deutschen und der englischen Schauspielkunst ist in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen setzt Forster hier in Weiterführung eines Gedankens, den er bereits am Anfang seines Aufsatzes *Geschichte der Englischen Litteratur vom Jahr 1788* entfaltet hat,<sup>47</sup> die Entwicklung der Theaterverhältnisse ins Verhältnis mit der Entwicklung der demokratischen Kultur; zum anderen markiert er mit der Äquivalentsetzung von Manier und Natur (genauer gesagt: deren jeweiliger Verabsolutierung) die negatorisch die Einbildungskraft des Publikums – letztlich damit „Humanität“ – blockierenden Irrwege künstlerischer (nicht allein theatraler) Ausdrucksweisen. Das deckt sich vom Grundansatz her mit etwa zeitgleichen Überlegungen Goethes und vor allem auch Schillers, dem Forster seinen Aufsatz ja zum Erstdruck in der „Thalia“ überlassen hatte. Während Goethe in seinem 1788 in Wielands *Teutschem Merkur* veröffentlichten Aufsatz *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt* die Frage, warum die Darstellung von Frauenrollen durch Männer Vergnügen bereite, dahingehend beantwortete, dass gerade die reflektierte Überbietung der ‚einfachen‘ Naturnachahmung ästhetischen Genuss verschaffe,<sup>48</sup> bestand für Schiller eine unzureichende Darstellung in der bloßen „Natur des Nachgeahmten“.<sup>49</sup> In

---

<sup>46</sup> An Ludwig Ferdinand Huber, 23.-25.5.1790, AA XVI, 148.

<sup>47</sup> Vgl. dazu AA VII, 57f.

<sup>48</sup> Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrg. v. Friedmar Apel u.a., Bd. 15,2: *Italienische Reise*, hrg. v. Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt/Main 1993, 856-860.

<sup>49</sup> Friedrich Schiller, „Das Schöne der Kunst. Beilage zum Brief an Christian Gottfried Körner vom 28.2. u. 1.3.1793“, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, hrg. v. Norbert Oellers und Siegfried Seidel, Bd. 26:

einer einem Brief an Christian Gottfried Körner vom 28. Februar und 1. März 1793 beigelegten Skizze, die für den nicht veröffentlichten *Kallias*-Dialog bestimmt war, heißt es: „Der große Künstler [...] zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objektivität) der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjektivität) der schlechte seinen Stoff (die Darstellung wird durch die Natur des Mediums und durch die Schranken des Künstlers bestimmt).“<sup>50</sup>

Für Forster wiederum stellt sich in seinem Künstler-Aufsatz die Frage der Verwirklichung von ‚Humanität‘ zunächst einmal als eine Frage der künstlerischen Potenz. „Wir selbst“, so Forster, „können nicht immer so richtig, so ins Wesentliche eingreifend empfangen, so die unterscheidenden Merkmale der Dinge uns selbst bewußt werden lassen, wie sie uns auffallen, wenn ein Anderer sie vom Außerwesentlichen abgeschieden und in einem Brennpunkt vereinigt hat. Zum Beweise brauchte ich nur an das schwere Studium des so vielfältig und so zart nüancierten Menschencharakters zu erinnern. Je feiner die Schattirungen sind, wodurch sich so nahe verwandte Geschöpfe unterscheiden, desto seltener ist sowohl die Gabe der bestimmten Erkenntniß, als die Kunst der treuen Überlieferung ihres Unterschiedes.“<sup>51</sup> Damit ist auf den ersten Blick das Verhältnis zwischen Schauspieler und Künstler doch wieder ungleichgewichtig, scheint der Zuschauer gegenüber dem Schauspiel-Künstler in einer nachgeordneten Position. Bei genauerem Hinsehen freilich zeigt sich, dass Forster die Grundidee der Wechselseitigkeit gleichrangiger Partner damit keineswegs aufgibt, ‚Humanität‘ sich für ihn vielmehr allein auf der Ebene des Einverständnisses zwischen Künstler und Publikum einstellt (und darum gerade nicht in der Perspektive der letztlich die Produktionsseite privilegierenden Genieästhetik realisiert).

Letztlich erklärt sich auch diese Prämisse von Forsters Kunstkonzeption aus dem Modell der Reziprozität der Schauspieler-Zuschauer-Beziehungen im Theater. Zwar kann nur der wahre Schauspiel-Künstler im Zuschauer die Zuschaukunst hervortreten lassen und die Humanität des Zuschauers hervorbringen, trifft er aber mit seinem

---

*Briefwechsel. Schillers Briefe 1.3.1790-17.5.1794*, hrg. v. Edith Nahler und Horst Nahler, Weimar 1992, 222-229, hier: 224.

<sup>50</sup> Ebd., 226.

<sup>51</sup> AA IX, 25.

Spiel nicht auf den erkenntnisfähigen und erkenntniswilligen Zuschauer, geht mit seinem perfekten Spiel auch seine Humanität ins Leere. Im Kunstwerk, so Forster, ist die Wahrnehmung der Wirklichkeit „durch die Empfindung eines Andern“ gegangen; daraus ästhetischen Genuss zu ziehen, setze eine „frühere, wenn gleich unvollkommene Bekanntschaft mit dem bezeichneten Gegenstande in uns voraus“, d.h.: „Die bestimmte Empfänglichkeit des Künstlers für das Individuelle erfordert daher, wenn sie recht geschätzt werden soll, einen kaum geringeren Grad der allgemeinen Empfänglichkeit des Kunstrichters“.<sup>52</sup>

#### IV Einübung in Zeitgenossenschaft

Die Realität der von Forster beobachteten Trostlosigkeit der zeitgenössischen Theaterkultur mit ihrer gleichermaßen unterentwickelten Schauspiel- und Zuschaukunst bildet das gleichsam rückwärtige Webmuster des Idealbildes einer dialogischen Kunstkommunikation, deren Konturen Forster am Beispiel der szenischen Transitorik schärft. Der Rückgriff auf das Theater als Referenzfolie erklärt sich so aus der Bedeutung des Theaters als dem Ort einer Kommunikation, an dem (idealerweise) Schauspieler und Zuschauer auf der Ebene des Als-Ob kommunizieren – als sich selbst bewusste Zeitgenossen. Forsters Kunstkonzeption kann von hier gelesen werden als Anleitung zur Einübung gleichermaßen in die Schauspiel- wie die Zuschaukunst. Sie kann gelesen werden darüber hinaus aber auch als Anleitung zur Einübung in Zeitgenossenschaft. Das markiert die über die ästhetische Ebene im engeren Sinn hinausweisende utopische Spur in Forsters Kunstkonzeption, die als Entwurf eines Ideals (dessen ist sich Forster ja durchaus bewusst) das Negativ einer Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse, *wie sie sind*, darstellt. Dass Forsters Anmerkungen zu Kunst und Theater angelegentlich auch schon einmal in eine explizite Gegenwartsbestimmung einmünden (etwa dort, wo sie, wie angedeutet, die Entwicklung der demokratischen Kultur mit der Entwicklung der Theaterkultur ins Verhältnis

---

<sup>52</sup> Ebd., 25.

setzen und vorsichtig dabei die Freiheit als bedingendes Moment der Kunst-Humanität andeuten), zeigt die Erdung seiner ästhetischen Theorie in zentralen Vorstellungskonzepten der Aufklärung.<sup>53</sup>

Michael Ewert hat ausgehend von Forsters Essay *Die Kunst und das Zeitalter* (1789) die Ansicht vertreten, Forster schere mit seiner Kunsttheorie aus dem Rahmen des Konzepts einer ästhetischen Erziehung aus, das Goethe und Schiller geleitet habe. Zwar spreche auch Forster der Kunst „entschieden eine bildende und antizipierende Funktion zu“, teile jedoch nicht mit Schiller und Goethe „das idealistische Primat ästhetischer Erziehung.“ Forster erkenne vielmehr „in den sozio-ökonomischen Verhältnissen des Feudalabsolutismus das Hemmnis menschlicher Entfaltung, wodurch den Künstlern nur die Möglichkeit verbleibe, eine negative Realität abzubilden.“<sup>54</sup> Das ist insoweit richtig, als das Humanitätskonzept der Weimarer Klassik in der Idee fundiert ist, dass der Weg zur Freiheit durch die „Schönheit“ führe – was letztlich nichts anderes heißt, als dass nur derjenige die politischen Probleme seiner Zeit praktisch lösen könne, der sich zuvor im ästhetischen Bereich ausgebildet, d.h. der sein Menschentum, seine Humanität durch die Ausbildung seiner Anlagen ‚verwesentlicht‘ habe. Forster stellt sich gerade diese Aufgabe der ‚Verwesentlichung‘ als Modus einer kulturellen Praxis, die nicht absieht von der wechselseitigen Bedingtheit politischer und ästhetischer Fortentwicklung – diesseits und jenseits des Theaters.

---

<sup>53</sup> Vgl. dazu Gerhard Steiner: „Theater und Schauspiel“, 117.

<sup>54</sup> Michael Ewert, *„Vernunft, Gefühl und Phantasie, im schönsten Tanze vereint“*. *Die Essayistik Georg Forsters*, Würzburg 1993, 199.





## Georg Forster und die Schauspielkunst. Zum Zusammenhang von Anthropologie und Ästhetik

Rainer Godel

### I Natur als Schauspiel

Kaum wars Nacht worden als die See rund um uns her einen großen, bewunderungswürdigen Anblick darboth. So weit wir sehen konnten schien der ganze Ocean in Feuer zu seyn. [...] Es war in diesem Phänomen so etwas Sonderbares und Großes, daß man sich nicht enthalten konnte, mit ehrfurchtsvoller Verwunderung an den Schöpfer zu denken, dessen Allmacht dieses Schauspiel bereitet hatte.<sup>1</sup>

Die von Georg Forster hier in der *Reise um die Welt* verwendete Metapher, die Natur biete ein außergewöhnliches „Schauspiel“, ist nicht sehr ungewöhnlich. Der Topos findet sich – um nur drei Beispiele herauszugreifen – schon am Ende des 17. Jahrhunderts bei Bernard de Fontenelle in den *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1687),<sup>2</sup> im naturkundlichen Zusammenhang Mitte des 18. Jahrhunderts bei Abraham Trembley,<sup>3</sup> und auch Johann Gottfried Herder spricht in

---

<sup>1</sup> Georg Forster, *Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (fortan zit. als AA), II: *Reise um die Welt*, bearb. v. Gerhard Steiner, 2. Aufl. Berlin 1989, 72, 74.

<sup>2</sup> Bernard Le Bovier de Fontenelle, „Entretiens sur la pluralité des mondes habités“, in: ders., *Œuvres complètes*. Tome II (1686 – 1688), Paris 1991, 20: „Sur cela, je me figure toujours que la Nature est un grand Spectacle, qui ressemble celui de l’Opéra.“ Zit. in Tanja van Hoorn, *Entwurf einer Psychophysiologie des Menschen. Johann Gottlob Kriegers Grundriß eines neuen Lehrgebäudes der Arzneygelahrtheit (1745)*, Hannover 2006, 68.

<sup>3</sup> „Un spectacle aussi nouveau que celui que m’offrirent ces petits Animaux, excita ma curiosité.“ Abraham Trembley, *Mémoires, pour servir à l’histoire d’un genre de polyypes d’eau douce, à bras en forme de cornes*, Leiden 1744, 7. Hinweis bei Tanja van Hoorn, „Hydra. Die Süßwasserpolypen und ihre Sprößlinge in der Anthropologie der Aufklärung“, in: *Physis und*

*Vom Erkennen und Empfinden* vom „große[n] Schauspiel wirkender Kräfte in der Natur“. <sup>4</sup> Über Plinius bereits, in dessen *Epistolae* indes vom „miraculum“ und nicht etwa vom „spectaculum“ des Vesuv-ausbruchs die Rede ist, verbindet sich die Rede vom Naturschauspiel mit dem Diskurs des Erhabenen. <sup>5</sup>

Forsters Verwendung dieser Metapher ist charakteristisch für die Spätaufklärung. Er reduziert das Schauspiel, das die belebte Natur den Reisenden bot, nicht auf ein rein ästhetisches Phänomen, das mithilfe der Kategorien der Schönheit und Erhabenheit ausreichend dargestellt wäre. Forster recurriert vielmehr auf Kernkonzepte seines naturhistorisch-anthropologischen Modells:

Der Ocean weit und breit mit Tausend Millionen dieser kleinen Thierchen bedeckt! Alle organisirt zum Leben; Alle mit einem Vermögen begabt sich zu bewegen, zu glänzen nach Willkühr, andre Körper durch bloße Berührung zu erleuchten, und ihre eigne leuchtende Eigenschaft abzulegen so bald sie wollen!<sup>6</sup>

Bewegung und Dynamik, Organisation und Struktur, Vermögen und Willen, Erleuchtung und Verdunkelung: Forster gerät metaphorisch in den Kernbereich dessen, was von Grund auf den Menschen, aber insbesondere auch das Tun des Schauspielers ausmacht. Auch die Beobachtungssituation und die notwendige Empathie thematisiert Forster angesichts des Naturschauspiels, wenn er davon spricht, dass er von seinen Lesern erwartet, „daß sie mit meinen Empfindungen sympathisiren“. <sup>7</sup> Forster wird zum Teilhaber und Komplizen des

---

*Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert*, hrg. v. Manfred Beetz, Göttingen 2007, 29-48.

<sup>4</sup> Johann Gottfried Herder, „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume“, in: *Herders Sämmtliche Werke*, hrg. v. Bernhard Suphan, Bd. 8, Berlin 1892, 165-235, hier: 169.

<sup>5</sup> Vgl. Plinius, *Epistolae et Panegyricus. Editio Nova*, Halle 1789, VI. Buch, 16. Brief, 201. In der zeitgenössischen Übersetzung heißt es demnach „Wunder“. Vgl. Plinius, *Sämmtliche Briefe des Plinius, nebst dem Leben desselben*, Zweyter Band, übs. u. mit Anm. begleitet v. E. A. Schmid, Frankfurt/Main 1789, 26.

<sup>6</sup> AA II, 74.

<sup>7</sup> Ebd.

Natur-Schauspiels. In den Köpfen der Leser existierte es nicht ohne die Reisebeschreibung.

Wenn Forster die Metapher des Schauspiels auf eine Naturerscheinung überträgt, so beruht dies auf der Annahme, dass beide Bereiche ähnlich sind: In beiden Fällen – dem der Natur wie dem der Schauspielkunst – ist der Gegenstand nicht nur mithilfe des Verstandes zugänglich. Vielmehr unterliegen Beobachtung und Beurteilung immer den Bedingungen empirisch-anthropologischer Erkenntnispraxis. Das Phänomen selbst ist veränderlich und vergänglich; Beobachtung und Urteile unterliegen zeitlicher Veränderung; die Wahrnehmung aus unterschiedlichen Perspektiven bringt unterschiedliche Resultate; Beobachtung ist von subjektiven Vorbedingungen, von der Farbe des Glases abhängig, durch das man sieht. Schließlich: Es will im Falle der Naturbeobachtung wie des Theaterbesuchs nicht gelingen, unmittelbar Kategorien und Urteile zu bilden, es bedarf des Abgleichs mit vorhandenen Kriterien.

Es kann also nicht nur die Natur wie ein Schauspiel mit dem *ästhetiktheoretischen* Vokabular des Erhabenen beschrieben werden, sondern auch umgekehrt unterliegt, so ist zu zeigen, die Kunst des Schauspielers denselben *Erkenntnis*prämisse wie Naturerscheinungen. Die anthropologisch bedingten Erkenntnisverfahren Forsters stehen im Zentrum dieses Artikels.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Auf die Veränderung der anthropologisch indizierten erkenntnispraktischen Modelle Forsters zwischen *Reise* und *Ansichten* kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. hierzu unter Diskussion der Forschungslage Rainer Godel, *Vorurteil – Anthropologie – Literatur. Der Vorurteilsdiskurs als Modus der Selbstaufklärung im 18. Jahrhundert*, Tübingen 2007, 258f. Auch insbesondere auf die politischen, ästhetiktheoretischen und theatergeschichtlichen Kontexte von Forsters Schauspielverständnis und -metaphorik kann hier nur verwiesen werden. Vgl. Helmut Peitsch, „Jakobinische Metaphorik? Deutsche Reisende als ‚Zuschauer‘ der Französischen Revolution“, in: *Literatur für Leser* 1990. H. 4, 185-201; Michael Ewert, „*Vernunft, Gefühl und Phantasie, im schönsten Tanze vereint.*“ *Zur Essayistik Georg Forsters*, Würzburg 1993, 187ff. zu Kunstwerk und Schöpfer; Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, 17, 114 et passim; Doris Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns. Moralphilosophie und Ästhetik in der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts*,

Meine These ist: Forsters Verständnis insbesondere der Schauspielkunst kann nicht von seinen erkenntnispraktischen Positionen gelöst werden. Dies klingt zunächst nicht ungewöhnlich, vollzieht sich doch die Bildung der ästhetischen Theorie der Zeit generell auf der Grundlage epistemologischer Reflexionen. Man denke an Alexander Gottlieb Baumgarten, an Immanuel Kant, an Gotthold Ephraim Lessing.<sup>9</sup> Es dürfte also naheliegen, Forsters Kunstverständnis nicht allein vom Gegenstand und von seinen Werturteilen her zu analysieren, sondern die Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis mit in Betracht zu ziehen, die von Forster thematisiert werden. Damit wechselt die Diskussion um Forsters Kunstverständnis von einer rein ästhetiktheoretischen Ebene auf die der Anthropologie. Dabei verwende ich „Anthropologie“ hier im Verständnis des 18. Jahrhunderts, für das Anthropologie eben nicht nur als Wissenschaft vom Menschen gilt, sondern auch als außerdisziplinäres und außerwissenschaftliches Wissen (und Nicht-Wissen) vom Menschen.<sup>10</sup> Was den

---

Stuttgart 1989; Erika Fischer-Lichte, „Entwicklung einer neuen Schauspielkunst“, in: *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, hrsg. v. Wolfgang F. Bender, Stuttgart 1992, 51-70.

<sup>9</sup> Die Diskussion um die Reichweite menschlicher Erkenntnisvermögen bildet schon bei Baumgarten die Grundlage der Ästhetik als „gnoseologia inferior“. Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, „Metaphysica“, in: ders., *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, übers. u. hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer, Lateinisch-deutsch, Hamburg 1983, § 533, 16. Auch Kants *Kritik der Urteilskraft* ist systembedingt nur auf der Basis des entwickelten erkenntnistheoretischen Modells der *Kritik der reinen Vernunft* möglich. Lessings *Laokoon* liegen Modelle menschlicher Wahrnehmung und menschlicher Vermögen zugrunde, die das „ut pictura poesis“ aufheben. Schon in der „Vorrede“ heißt es: „Wenn mein Raisonement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.“ (Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: ders., *Werke und Briefe in 12 Bänden*, Bd. 5.2: *Werke 1766-1769*, hrsg. v. Wilfried Barner, Frankfurt/Main 1990, 15.) Unverzichtbar noch immer Hans Adler, *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg 1990.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu *Formen des Nichtwissens der Aufklärung*, hrsg. v. Hans Adler u. Rainer Godel, München 2010. Ohne auf die Debatten um die „Litera-

Menschen als Menschen ausmacht und was seine Erkenntnismöglichkeiten bedingt, bestimmt also in Forsters Sicht die Produktion und die Rezeption von Kunst mit. So gewinnt eine spezifische Kunstform, das Schauspiel, einen illustrativen, aber auch – in Hinblick auf die Wahrnehmung dieser Kunstform „in der Zeit“ – einen spezifischen Charakter. Kunstproduktion wie Kunsterfahrung sind nicht zu lösen von der anthropologischen Konditioniertheit von Wahrnehmung und Urteil.

## II Im Kölner Dom

Begeben wir uns mit Forster, Alexander von Humboldt und August Wilhelm Iffland nach Köln: „Wir gingen in den Dom und blieben darin, bis wir im tiefen Dunkel nichts mehr unterscheiden konnten.“<sup>11</sup> Schon der erste Satz des berühmten Köln-Kapitels der *Ansichten vom Niederrhein* beschreibt die bewusste Wahl einer Perspektive (*in* den Dom hinein zu gehen und nicht etwa davor, an den Torsi der Türme emporblickend, stehen zu bleiben).<sup>12</sup> Der Satz bildet auch einen Zeitverlauf ab, der von der Sichtbarkeit zur Unsichtbarkeit hinführt, von potenziell klaren zu dunklen Vorstellungen, welche nach Leibniz solche sind, bei denen man nichts mehr unterscheiden kann.

---

rische Anthropologie“ hier detaillierter eingehen zu können, ist festzuhalten, dass Künste und Literatur im 18. Jahrhundert überwiegend als Teil der Anthropologie betrachtet werden, nicht bloß, wie Kant meint, deren Hilfsmittel sind. Vgl. Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. v. Wolfgang Becker, Stuttgart 1983, 31f.

<sup>11</sup> AA IX: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1958, 23.

<sup>12</sup> Hierin liegt im Übrigen eine der entscheidenden Differenzen zu Goethes Epoche machender Darstellung des Straßburger Münsters. Goethe schildert zunächst den Eindruck des äußeren Anblicks: „Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, *als ich davor trat*.“ (Hervorhebung R.G.) Johann Wolfgang von Goethe, „Von deutscher Baukunst“, in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe (fortan zit. als MA), Bd. 1.2: *Der junge Goethe: 1757-1775*, hrsg. v. Gerhard Sauder, München 1987, 418.

Im Brief an Therese Forster vom 29. März 1790 wird noch deutlicher, dass die Reisegefährten im Dom blieben, „bis wir vor Dunkelheit nichts mehr sehen konnten.“<sup>13</sup> Es geht also nicht nur die Unterscheidungsfähigkeit verloren, sondern im Verlauf der Zeit auch die Möglichkeit, überhaupt optisch wahrzunehmen. Aber das Sehen wird hier sowieso – im Unterschied zur Konjunktur der Beobachtung im naturwissenschaftlichen Diskurs des 18. Jahrhunderts – nicht als zentrale Erkenntnismöglichkeit betrachtet, denn bereits der zweite Satz betont eine affektiv-emotionale Art der Reaktion, die *nicht* die empirische Wahrnehmung in den Vordergrund stellt: „So oft ich Köln besuche, geh ich immer wieder in diesen herrlichen Tempel, um die Schauer des Erhabenen zu fühlen.“<sup>14</sup> Es geht also, folgt man Forster hier wörtlich, nicht in erster Linie darum, den Dom *anzusehen*, sondern darum, die erhabenen Gefühle zu empfinden, die er hervorruft. Ästhetiktheoretisch ist dabei aufschlussreich, dass Forster Erhabenheit nicht in erster Linie als Eigenschaft des Objekts sieht. Vielmehr liegt sie für ihn in menschlichen Ideen und Gefühlen. Im Unterschied zu Kant ist Forster nicht an einer transzendentalen Erklärung des Erhabenen interessiert. Er folgt also Kant nicht, wenn dieser Größe (im Mathematisch-Erhabenen) und Macht (im Dynamisch-Naturerhabenen) als (transzendente) Faktoren des Erhabenen identifiziert, welches aber letztlich immer von einem Reflexionsurteil abhängig ist.<sup>15</sup> Während Forster also gerade die emotive Konsti-

---

<sup>13</sup> An Therese Forster, 29.3.1790, AA XVI: *Briefe 1790-1791*, bearb. v. Brigitte Leuschner und Siegfried Scheibe, Berlin 1980, 45. Steiner weist darauf hin, dass die positive Wertung des Kölner Doms angesichts der anderen Urteile Forsters über die Gotik überrascht. Vgl. Gerhard Steiner, „Unmittelbare Gegenwart der beseelten Natur: Georg Forster und der Schauspieler Iffland“, in: *Der Weltumsegler und seine Freunde. Georg Forster als gesellschaftlicher Schriftsteller der Goethezeit*, hrsg. v. Detlef Rasmussen, Tübingen 1988, 101-115, hier: 103, dort auch weitere Urteile über andere gotische Kirchen. Die starke Ergriffenheit Ifflands prägt das positive Urteil über den Kölner Dom (vgl. ebd., 105).

<sup>14</sup> AA IX, 23.

<sup>15</sup> Hierin liegt in Kants Perspektive die entscheidende Differenz zu Burke: Dieser könne nicht erklären, wie intersubjektive Urteile über das Erhabene zustandekommen. Vgl. Immanuel Kant, „Kritik der Urtheilskraft“ (1790), in: *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. 5, hrsg. v. der Königlich Preußi-

tuiertheit des Erhabenen betont und damit reflektierte Urteile nicht zur Bedingung des Erhabenen macht, betont Kant, dass intersubjektive Zuschreibungen von Erfahrungen zum Erhabenen nicht auf der Grundlage rein subjektiver Emotionen geschehen können. Wenn das Erhabene aber, wie Forster annimmt, zunächst und in erster Linie als subjektives Gefühl bestimmt werden kann, dann unterliegt es auch denselben erkenntnispraktischen Möglichkeiten und Einschränkungen wie andere Gefühle und andere Wahrnehmungen. Der menschliche Geist gerät in Bewegung, eine handelnde „Energie“ kommt zum Vorschein, die mittels der menschlichen Einbildungskraft die Grenzen von Raum und Zeit überwindet:<sup>16</sup>

Vor der Kühnheit der Meisterwerke stürzt der Geist voll Erstaunen und Bewunderung zur Erde; dann hebt er sich wieder mit stolzem Flug über das Vollbringen hinweg [...]. Wir fühlen, Jahrhunderte später, dem Künstler nach, und ahnden die Bilder seiner Phantasie, indem wir diesen Bau durchwandern.<sup>17</sup>

---

schen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1913, §§23ff., 244ff. Van Hoorn bleibt ausnahmsweise ein wenig unpräzise, wenn sie darlegt, dass Kant Überlegungen Burkes aufgreife. Kant setzt sich vielmehr gerade von ihnen ab. Vgl. Tanja van Hoorn, „Zwischen Humanitätsideal und Kunstkritik: Georg Forsters Kunstansichten“, in: *Georg-Forster-Studien V* (2000), 103-126, hier: 110f. Im Unterschied zu Forster spielt für Kant auch die Frage nach dem erhabenen Kunstwerk keine entscheidende Rolle bei der Bestimmung der Faktoren des Erhabenen. Vgl. Ludwig Uhlig, „Die Humanität des Künstlers. Georg Forsters Genieästhetik im zeitgenössischen Kontext“, in: *Wahrnehmung – Konstruktion – Text. Bilder des Wirklichen im Werk Georg Forsters*, hrg. v. Jörn Garber, Tübingen 2000, 43-59, hier: 46.

<sup>16</sup> Im Unterschied zu Burke versteht Forster das Erhabene als aktive Tätigkeit des Subjekts, nicht als passives Erleiden und stille Größe. Der Aspekt des Handelns ist in der zeitgenössischen Theorie des Erhabenen weniger bei Kant oder Burke als bei Johann G. Schlosser und Carl Grosse ausgeprägt. Vgl. zu diesem Günter Dammann: „Höfischer Held, Rousseau und das Ende der Aufklärung. Carl ‚Marquis‘ Grosses Leben und Werk“, in: Carl Grosse, *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C\* von G\*\**, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1984, 725-835, hier: 751ff.

<sup>17</sup> AA IX, 23.



Michael Ewert hat diese Flugbewegung völlig zurecht in den Zusammenhang des Enthusiasmusdiskurses gestellt.<sup>18</sup> Ich möchte einen Aspekt betonen: Es ist ein Flug der *Einbildungskraft*, der hier phantasiert wird; noch immer hat Forster keine einzige Beobachtung im Dom mitgeteilt. Entscheidend ist, dass Erhabenheit hier als Leitlinie der Einbildungskraft eingeführt wird. Die erhabene Empfindung, die sich im imaginierten Flug darstellt, gewinnt erkenntnispraktische Relevanz: Sie resultiert im „Gefühl“, im Nachempfinden jener künstlerischen Leistung, die vor Jahrhunderten erbracht wurde. Die zeitliche Differenz kann nur mit den Mitteln der Einbildungskraft, mit dem „Ahnden“ der Bilder seiner Phantasie, überwunden werden. Die Einbildungskraft des Dombaumeisters kann also mit Hilfe eigener Einbildungskraft nachvollzogen werden. Kunstproduktion und Kunstrezeption unterliegen denselben Bedingungen. Es braucht eine spezifisch menschliche Fähigkeit, die der Einbildungskraft, um Zeiten und Räume zu überwinden und in der Imagination die Kunstproduktion und die Rezeption anzunähern. Immer wieder spielt dabei in dieser Argumentation die Zeit als Möglichkeitsbedingung von Erkenntnis eine entscheidende Rolle. Bauwerke überdauern die Zeiten. Diesen Gedanken fasst Forster in eine Naturanalogie, wenn er die Säulen des Doms mit den „Bäume[n] eines *uralten* Forstes“<sup>19</sup> vergleicht. Dauer in der Zeit steht also im Zentrum, und diese Dauer bildet die empirische Grundlage für wiederholte menschliche Reaktionen auf der Basis einer je spezifischen Aktualisierung menschlicher Einbildungskraft.

Menschliche Perzeption allein reicht offenbar nicht aus. Die Größe des Bauwerks macht den höchsten Gipfel – obwohl er dauerhaft besteht – „dem Auge, das ihnen (den Bögen, R.G.) folgen will, fast unerreichbar.“<sup>20</sup> Nun scheint Forster doch Kants Analytik des Erhabenen nahe, der das Wohlgefallen an der erhabenen Größe nicht

---

<sup>18</sup> Vgl. Michael Ewert, „Ästhetische Erfahrung als schöpferischer Widerspruch: zu Georg Forsters Essay ‚Über die Humanität des Künstlers‘“, in: *Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive*, hrg. v. Claus-Volker Klenke, Jörn Garber, Dieter Heintze, Berlin 1994, 307-316, hier: 308.

<sup>19</sup> AA IX, 23. Hervorhebung R.G.

<sup>20</sup> Ebd.

auf das Objekt zurückführt – denn die Größe des Objekts kann nach Kant nur ästhetisch, aber nicht mathematisch beurteilt werden. Größe ist ein „Begriff der Urteilskraft“, nicht des Verstandes oder der Vernunft.<sup>21</sup> Forsters Aussage, dass der höchste Gipfel des Domes „fast“ nicht gesehen werden kann, setzt einen reflexiven Akt voraus, der die letztlich erkannte Größe ins Verhältnis zu der Mühe setzt, die der Beobachter hatte, diese zu erkennen.<sup>22</sup> Im Unterschied zu Kant aber argumentiert Forster anthropologisch, indem er nicht die Sinneswahrnehmung oder den Verstand als entscheidendes Kriterium für Kunst benennt, sondern die Einbildungskraft, die die Grenzen der Sinne und des Verstandes überschreitet.<sup>23</sup> Das „Unermeßliche des Weltalls“ lässt sich nicht im „beschränkten Raume versinnlichen“. Erhabene Größe ist für die Sinne des Menschen alleine nicht wahrnehmbar, es muss die Einbildungskraft hinzutreten, die es erlaubt, das Wahrgenommene weiter zu denken und ihm Bedeutung beizulegen.<sup>24</sup> Zu den Ermöglichungsbedingungen von Kunstrezeption gehört also eben keine klare und distinkte Wahrnehmung, aus der heraus sich eindeutige Urteile ableiten ließen. Es geht um eine verworrene Erkenntnis im Sinne von Leibniz, also eine Erkenntnis, die zwar klar, also wiedererkennbar, ist, aber nicht auf einer ausreichenden Menge aussagbarer Kennzeichen beruht.<sup>25</sup>

In diesen wenigen Sätzen hat Forster bereits zentrale Maßstäbe für die Produktion und Rezeption von Kunst zusammengetragen: Der Ästhetikdiskurs ist eingebettet in einen Anthropologiediskurs, in dem betont wird, dass die menschlichen Wahrnehmungs- und Urteils-

---

<sup>21</sup> Vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, §25, 169f.

<sup>22</sup> Für diesen Hinweis danke ich Gunhild Berg.

<sup>23</sup> Vgl. zum Verhältnis von Einbildungskraft und Anthropologie grundlegend Gabriele Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik*, Tübingen 1998.

<sup>24</sup> Insofern liegt im „kühnen Emporstreben der Pfeiler und Mauern das Unaufhaltsame, welches die Einbildungskraft so leicht in das Gränzenlose verlängert.“ AA IX, 23.

<sup>25</sup> Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: „Meditationes de cognitione, veritate et ideis / Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen“, in: ders., *Kleine Schriften zur Metaphysik*, in: *Philosophische Schriften*, Bd. 1, hrg. u. übers. v. Hans Heinz Holz, Frankfurt/Main 1996, 32ff.

vermögen dem Verlauf der Zeit unterliegen. Innerhalb dieser Bedingungen der Möglichkeit von Kunsterkenntnis gewinnt die Einbildungskraft einen besonderen Status. Denn sie ist es, die es letztlich ermöglicht, den Hiatus zwischen Produktions- und Rezeptionszeitpunkt zu überwinden, die „Bilder der Phantasie des Künstlers“ mit den Bildern der Phantasie des Kunstbetrachters zu verbinden.

Im gotischen säulengeschmückten Innenraum des Domes, „hier schwelgt der Sinn im Übermuth des künstlerischen Beginns“.26 Aufschlussreich ist der Vergleich dieses Zitats mit der entsprechenden Notiz aus Forsters Tagebuch. Dort heißt es: „hier schwelgt die Phantasie im Uebermuth der menschlichen Kräfte“.27 In der Tagebuch-Fassung wird also noch deutlicher, dass die dargestellten „Ansichten“ sich dem anthropologischen Vermögen der Einbildungskraft verdanken. Hier wird kein „Bewusstsein“ artikuliert (also keine Wirkung eines Reflexionsaktes), sondern eine Wirkung der Einbildungskraft.28 Dabei können charakteristischerweise Produktions- und Rezeptionsprozess von Kunst nicht mehr unterschieden werden, weil sie beide auf der Aktivität der menschlichen Einbildungskraft beruhen: Schwelgt hier die Phantasie des Betrachters, weil er sich des großen Maßes seiner eigenen bildschöpferischen Kapazität bewusst wird? Feiert der Betrachter hier im Präsens der Vergegenwärtigung die überbordende Einbildungskraft des Künstlers, der den Anreiz hierfür geschaffen hat? Oder bezieht sich der „Übermuth der menschlichen Kräfte“ auf die imaginative Einsicht, dass es der Bestimmung des Menschen entspricht, sich die Fähigkeiten der Phantasie auf diese (produktive) oder auf jene (rezeptive) Weise zunutze zu machen? Ist hier also die Ebene der Produktion, der Rezeption oder die der Kunsttheorie gemeint? Im Essaycharakter des Forsterschen Textes liegt begründet, dass diese genannten Aspekte nicht logisch oder transzendentalanalytisch zu scheiden sind. Es gibt keine eindeutige Antwort.

Schon zu Beginn des Köln-Kapitels wird deutlich, dass die „Ansichten“ über den Dom nicht *willkürliche* Meinungen sind, sondern dass

---

<sup>26</sup> AA IX, 24.

<sup>27</sup> Georg Forster, „Rundreise von Mainz aus 1790“, in: AA XII: *Tagebücher*, bearb. v. Brigitte Leuschner, 2., berichtigte Aufl., Berlin 1993, 205.

<sup>28</sup> Vgl. dagegen van Hoorn, „Georg Forsters Kunstansichten“, 112.

sie erkenntnispraktischen Konditionen entsprechen, die im Essay in die ihnen gemäße Form gebracht werden. Jegliche Stillstellung – hie Klassik, da Genieästhetik, hie das Kunstwerk, dort der Kunstkritiker – und jede Fokussierung auf den „Stoff“ widersprechen Forsters Erkenntnisprinzipien.<sup>29</sup> Wahrheit ist für Forster eine zweifache Relation: „Wahrheit, Verhältniß der Dinge unter einander und zu uns.“<sup>30</sup> Erst eine Vielzahl von Wahrheiten bringt uns der Wahrheit der Kunst näher – jedoch nicht, indem die subjektiv-relationalen Wahrheiten addiert würden, sondern indem das Ganze imaginiert wird.<sup>31</sup> Forsters Erkenntnismodell erweist sich als skeptisch gegenüber der Möglichkeit, Objektivität durch den Bericht von Fakten herzustellen.<sup>32</sup> Textstrategisch ist es alles andere als Zufall, dass nun ein Schauspieler in den Blick gerät – genauer: der renommierteste lebende Schauspieler im deutschsprachigen Raum jener Zeit. Denn indem Forster die Reaktion August Wilhelm Ifflands darstellt und daran Überlegungen zur Schauspielkunst anschließt, kann er die zentralen erkenntnispraktischen Aspekte in ihrer radikalsten Form vorführen: die Wirksamkeit einer regen Einbildungskraft, die Bedeutung der Zeit als Bedingung von Kunsterfahrung, schließlich die Beobachtungssituation. Iffland hatte Georg Forster und Alexander von Humboldt auf der Reise vom Ehrenbreitstein bis nach Düsseldorf begleitet.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Uhlig führt zurecht an, dass alle Reflexionen über Kunstwerk und Künstler bei Forster durchweg vom Hinblick auf den Kunstbetrachter begleitet würden. Uhlig, „Georg Forsters Genieästhetik“, 49.

<sup>30</sup> Georg Forster, „Cook, der Entdecker“, in: AA V: *Kleine Schriften zur Völker- und Länderkunde*, bearb. v. Horst Fiedler u. a., Berlin 1985, 191-302, hier: 199. Vgl. Jörn Garber, „Die ‚Schere im Kopf‘ des Autors: anthropomorphe Bewußtseinsgrenzen von Erfahrung (Georg Forster)“, in: *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, hrsg. v. Markus Bauer u. Thomas Rahn, Berlin 1997, 13-36, hier: 30, Rotraut Fischer, *Reisen als Erfahrungskunst. Georg Forsters „Ansichten vom Niederrhein“*. Die „Wahrheit“ in den „Bildern des Wirklichen“, Frankfurt/Main 1990, 76.

<sup>31</sup> Vgl. Fischer, *Reisen als Erfahrungskunst*, 225.

<sup>32</sup> Vgl. dagegen Manfred Rösner, „Die Übersetzbarkeit der Reise. Eine Skizze zur provisorischen Anthropologie Georg Forsters“, in: *Augenschein – ein Manöver reiner Vernunft. Zur Reise J. G. Forsters um die Welt*, hrsg. v. Manfred Rösner, Alexander Schuh, Wien u. Berlin 1990, 11-27, hier: 20f.

<sup>33</sup> Vgl. den Kommentar in AA IX, 394.

Forster findet den Eindruck des Domes in Ifflands Reaktion widergespiegelt: „O, es war köstlich, in diesem klaren Anschauen die Größe des Tempels noch einmal, gleichsam im Widerschein, zu erblicken!“<sup>34</sup> Hier wechselt Forster die Perspektive: Emotionen werden durch die Vermittlung generiert, durch reflektiertes Licht, durch das Anschauen einer anderen Person, deren Reaktion auf Kunst selbst gestaltet ist und die Reaktion des Dritten gestaltet. Damit wird auf die triadische Konstellation der Schauspielkunst hingewiesen: Sie erfordert neben Gegenstand und Zuschauer einen mitfühlend-schaffenden Dritten. Es sind, so heißt es im Brief an Therese vom 29. März 1790, Ifflands „reizbares Gefühl“ und „die Phantasie“, also die reproduktive Fähigkeit der Affektgenese und die produktive Kraft der Imagination, die Forsters Reaktion auslösen.<sup>35</sup> Iffland imaginiert, so berichtet Forster weiter, die Angst, die er haben könnte, würde er nachts alleine im Dom sein. Diese Angst löst sich völlig von der Beobachtung, sie ist eine fiktionale Konstruktion, die sich des „Was wäre wenn“ bedient. Angst entsteht, weil die Einbildungskraft sich von der Präsenz eines sinnlichen Eindrucks durch die Dinge löst. Dieses Argument ist zeitnah zu Forster beim schottischen Moralphilosophen James Beattie unter Rekurs auf John Locke aktualisiert worden: Obwohl es eigentlich keinen Grund gäbe, sich in der Dunkelheit zu fürchten, suggeriere die auf Grund der Einschränkung der Sinne aktivere Einbildungskraft, dass nicht-wahrnehmbare Gefahren vorhanden seien.<sup>36</sup>

Ifflands Reaktion im Dom entspricht auf den ersten Blick einer Forderung, die er selbst gegenüber Schauspielern erhebt: „Der Schauspieler soll seine Seele empfänglich halten für jeden Eindruck.“<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Ebd., 24.

<sup>35</sup> An Therese Forster, 29.3.1790, AA XVI, 45.

<sup>36</sup> Vgl. Jakob [James] Beattie, *Moralische und Kritische Abhandlungen. Aus dem Englischen, mit Zusätzen, und einer Vorrede*, 3 Teile, Göttingen 1789–91 [Orig. 1783], 171.

<sup>37</sup> August Wilhelm Iffland, „Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne“, in: *Almanach für Theater und Theaterfreunde: auf das Jahr 1807*, Berlin 1807, 87–132, hier: 132. Vgl. auch Iffland, „Über meine theatralische Laufbahn“, in: *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts* 24 (1886), 81. Vgl. aber zu

Doch geht es in Forsters Ansichten zur Schauspielkunst gerade um mehr als um die bloß rezeptive Fähigkeit, die Aufnahmefähigkeit für Eindrücke, um mehr als das, was Tanja van Hoorn „seismographische Empfindsamkeit“ genannt hat.<sup>38</sup> Denn viel sieht Iffland im Dom gar nicht, er imaginiert gar den völligen Verlust der Möglichkeit zu sehen im nächtlich-dunklen Dom. Eine Zuspitzung auf den rezeptiven Aspekt würde die spezifisch produktive Rolle des anthropologischen Kernkonzepts „Einbildungskraft“ herabstufen. Iffland bringt vielmehr seine Einbildungskraft zur Entfaltung. Das Erhabene liegt eben nicht im Objekt, das mit einer besonderen Wahrnehmungsfähigkeit kombiniert werden muss, sondern in der Aktivität der „reinen Menschenseele“ selbst.<sup>39</sup>

Forster fasziniert also offenbar die *Präsenz* der Phantasie des kreativen Künstlers. Das Besondere der Schauspielkunst liegt darin, dass bei dieser das Problem, dass Produktions- und Rezeptionszeit auseinander fallen und dass daher Produktion und Rezeption jeweils anderen Kontextbedingungen unterliegen, *nicht* besteht. Die schöpferische Phantasie des Schauspielers kann unmittelbar beobachtet, angeschaut werden. Selbstverständlich ist auch diese Beobachtung nicht frei von anthropologisch bedingten Restriktionen. Aber eine der Bedingungen, die sonst die Erkenntnis der Einbildungskraft des schaffenden Künstlers erschwert, die Differenz der Zeit, ist hier aufgehoben. Das entscheidende erkenntnispraktische Kriterium für Forsters Verständnis der Kunst und insbesondere der Schauspielkunst ist also Präsenz, Vergegenwärtigung oder Gegenwärtigkeit der Imagination. Imagination gelingt es, Raum und Zeit in der Gegenwart zu verbinden:

Dagegen gesellen sich, von einer menschlichen Organisation aufgefaßt, die mannichfaltigen Formen aus allen Welttheilen zugleich, aus der Vergangenheit und – darf ich es sagen? – aus der Zukunft, zum Gegen-

---

politischen Differenzen v.a. Iffland an Forster, 30.7.1790 (AA XVIII: *Briefe an Forster*, bearb. v. Brigitte Leuschner, Berlin 1982, 413).

<sup>38</sup> van Hoorn, „Georg Forsters Kunstansichten“, 114.

<sup>39</sup> Vgl. AA IX, 25. Der Künstler muss also in erster Linie über „Gefühl“ (nicht Sinnes- und Wirklichkeitswahrnehmung) verfügen. Vgl. van Hoorn, „Georg Forsters Kunstansichten“, 114.

wärtigen, und verweben sich mit ihm zu einem die Wirklichkeit nachahmenden Drama.<sup>40</sup>

Die Schauspielmetapher erscheint hier erneut nicht zufällig. Durch die ganzheitliche, imaginierte Erkenntnis, wie sie im Schauspiel stattfindet, kann in der Gegenwart nach Forster der Zeithiatus aufgehoben werden, der sonst alle Erkenntnis behindert. Der Schauspieler regt mittels seiner eigenen Einbildungskraft die Einbildungskraft anderer unmittelbar an. Dieser Prozess setzt allerdings Anschauung voraus: Eine lebendige Präsenz der Anschauung erreicht „die unmittelbare Gegenwart der beseelten Natur“.<sup>41</sup> Das Modell sucht also nicht die anthropologisch bedingten Erkenntnishindernisse zu umgehen, es kann nur die Grenzen der Zeit im Moment, aber auch *nur für diesen* überwinden. Kunsturteile *und* Kunstproduktion müssen mit einem hohen Grad künstlerischer Einbildungskraft einhergehen.<sup>42</sup> Das Ziel der Kunst liegt im „erhöhte[n], reflektierte[n] Selbstgefühl, welches aus der Erwägung der im Menschen wohnenden Schöpferkraft entspringt“.<sup>43</sup> Perception und Imagination bilden die Basis für Kunst auf Produktions- wie auf Rezeptionsseite. Aber beides ist nicht zu haben, ohne dass es den genuin anthropologischen Restriktionen von Erkenntnis unterliegt.<sup>44</sup> Einerseits ist „Selbstgefühl“ ein Gefühl, andererseits aber auch aus der Erwägung der Schöpferkraft hervorgegangen.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> AA IX, 25.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Hier wird die Dichotomie Kunst – Natur gleichsam aufgehoben, weil Natur Kunst bedingt, aber nicht ersetzt. Vgl. AA IX, 25f. Vgl. zur Dichotomie Natur – Kultur neuerdings Albrecht Koschorke, „Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 (2009), H. 1, 9-25.

<sup>43</sup> AA IX, 26.

<sup>44</sup> Die Schöpferkraft des Menschen ist, wie van Hoorn zurecht bemerkt, eine anthropologische Dimension. Vgl. van Hoorn, „Georg Forsters Kunstansichten“, 113.

<sup>45</sup> Vgl. Uhlig, „Georg Forsters Genieästhetik“, 51. Uhlig verweist darauf, dass dieses „Selbstgefühl“ oder auch der „Selbstgenuß“ (AA IX, 27) Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) ähnlich sei.

Doch wird der Sinn der Menge und selbst mancher Kunstkritiker diesem Anspruch meist nicht gerecht. Das Publikum gelangt selten zu einer solchen Haltung. Was bleibt für den Künstler? Sein Antrieb sollte nach Forster nicht Anerkennung durch das Publikum sein, sondern der „Selbstgenuß [...], den er sich in seinen eigenen Werken bereitet“.<sup>46</sup> Das ist für den Moment berechnet und auf das Individuum bezogen. Aber Kunst war doch in Bezug auf die doppelte Struktur von Produktion und Rezeption bestimmt worden? Also muss Forster das Argument des Zeitverlaufs in die Zukunft wenden: Anerkennung kann der Künstler sich, wenn er sie in der Gegenwart nicht findet, in der Zukunft erhoffen. „[S]o führt doch der Strom der Zeiten endlich das überbleibende Werk und die gleichgestimmte Seele zusammen, die dieser große Einklang füllt und in die lichte Sphäre der Vollkommenheit entzückt!“<sup>47</sup>

Indes, was bleibt dem Schauspieler, der in Hinblick auf die Präsenz seiner Imagination im gegenwärtigen Augenblick eine besondere Stellung gewonnen hatte? Während er im Hinblick auf die Unmittelbarkeit der künstlerischen Phantasie gegenüber anderen Künsten im Vorteil ist, ist er im Hinblick auf deren Dauerhaftigkeit im Nachteil. Auf die Zukunft zu vertrauen ist für den Schauspieler schwierig,

---

Federhofer schließt sich hier Uhlig an. Vgl. Marie-Theres Federhofer, „Kleine Spuren. Dilettantismus und Dilettantismusverständnis in Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein*“, in: *Natur – Mensch – Kultur. Georg Forster im Wissenschaftsfeld seiner Zeit*, hrg. v. Jörn Garber u. Tanja van Hoorn, Hannover 2006, 197-218, hier: 204f. Steiner betont aber zurecht, dass bei Forster die prinzipielle Verwandtschaft von Künstler und Kunstbetrachter im Zentrum steht, nicht, wie bei Moritz, die (klassizistische) Verabsolutierung des Künstlers selbst. Es geht Forster um die Fähigkeit des Individuums, Kunst zu genießen und im Kunstgenuss „Empfindungen“ und „Ideenverbindungen“ hervorzubringen, „die wir noch nicht kannten“ Vgl. Steiner, „Forster und der Schauspieler Iffland“, 110 unter Bezug auf AA VIII: *Kleine Schriften zu Philosophie und Zeitgeschichte*, bearb. v. Siegfried Scheibe, 2. Aufl., Berlin 1991, 266.

<sup>46</sup> AA IX, 27f.

<sup>47</sup> Ebd., 28.



weil er selbst sein eignes Kunstwerk ist, weil in seiner persönlichen Gegenwart die Äußerung alles dessen beschlossen liegt, was er mit eigenthümlicher Sinneskraft Individuelles aus der Natur um ihn her aufzufassen, und mit dem lebendigmachenden Siegel seines Geistes stempeln konnte, weil endlich mit ihm selbst seine Kunst und jede bestimmte Bezeichnung ihres Werthes stirbt.<sup>48</sup>

Die Schauspielkunst ist also in zweifacher Weise eine anthropologisch radikale Kunst. Profitiert sie einerseits von der Möglichkeit, der Individualität des Künstlers mittels seiner Phantasie gegenwärtige Lebendigkeit zu verleihen, „den Bildern eignes Leben einzuhauchen, ihnen gleichsam eine Seele zu leihen, die mit der ganzen Kraft ihrer Verwandlung in uns wirkt“, indem er sich selbst, seine ganze „Lebenskraft“ einbringt, so bedingt doch andererseits die unmittelbare, nur im jeweiligen Zeitmoment stattfindende künstlerische Leistung, die „im Augenblick des Empfangens schon vollendete Geburten in ihm selbst offenbart“, dass die Schauspielkunst „auf die bestimmteste Weise nur für das Gegenwärtige berechnet“ ist.<sup>49</sup> Hier folgt nun der berühmte Vergleich mit den „prachtvollen Blumen“, die nur sehr kurz, „in einer Stunde der Nacht am Stängel der Fackeldistel“ blühen – wieder ein Naturvergleich, der auf vergleichbare Erkenntnisprinzipien hindeutet. „Dem so zart hingehauchten Leben konnte die Natur keine Dauer verleihen; [...]“<sup>50</sup>

Auch hier erweist sich der Gedankenfluss Forsters als wenig apodiktisch. Denn wenn allen Menschen die Fähigkeit zur Einbildungskraft anthropologisch gemeinsam ist, dann sollten alle die Fähigkeit haben, ihre Einbildungskraft zu nutzen und von der Präsenz des Schauspielers sich anregen zu lassen.<sup>51</sup> Erhabene Gefühle können beim Publikum erzeugt werden. Forster kennt gelungene Beispiele. Schauspieler könnten durchaus, wie es in der *Geschichte der Kunst in England* heißt, „Gegenstand der allgemeinen Verehrung“ werden, wenn das

---

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ebd., 28f.

<sup>50</sup> Ebd., 29.

<sup>51</sup> Im Grunde schliesse sich an dieser Stelle die Frage an, anhand derer Kant Burke kritisiert. Denn auf diese Weise ist eine intersubjektive Verständigung über das Erhabene (auf die Kant abzielt) kaum möglich.

Publikum „das Porträt des Schauspielers mit seiner glänzendsten Rolle verbindet“<sup>52</sup> dann also, wenn sich die Bilder der Imagination des Schauspielers mit den Bildern der Imagination der Zuschauer verbinden. Immer dann, wenn Forster bei seinen zahlreichen Theaterbesuchen auf Beispiele traf, bei denen er „wahres Feuer der Empfindung“ spürte,<sup>53</sup> wie er es in den 1770er Jahren bei David Garrick in London kennen gelernt hatte,<sup>54</sup> wenn Schauspieler seine *eigene* Einbildungskraft aufgrund der Authentizität ihrer Phantasie anregten, notierte Forster positive Urteile über die Schauspieler.<sup>55</sup> Der Idealfall bleibt aber immer nur temporär und abhängig von unterschiedlichen und sich ändernden Wahrnehmungsperspektiven, Zeiten und menschlichen Vermögen. So ist es also keineswegs eine Abkehr von Forsters Kunstanschauungen, wenn im Prolog zu *Sakontala* die

<sup>52</sup> Vgl. Georg Forster, „Geschichte der Kunst. Vom Jahre 1789“, in: AA VII, 141.

<sup>53</sup> Forster, *Tagebücher*, AA XII, 290.

<sup>54</sup> Vgl. zu weiteren Belegen zu Forsters Begeisterung für den vorbildlichen Schauspieler Garrick Steiner, „Forster und der Schauspieler Iffland“, 106ff. Vgl. Forsters Beobachtungen zum englischen Theater, u.a. AA XII, 93, 289ff., 326f., Brief an L.F. Huber vom 23.-25.5.1790, AA XVI, 147f.

<sup>55</sup> Vergleichend wäre es aufschlussreich, Ifflands eigene Stellungnahmen zur Rolle und zum Problem des Schauspielers heranzuziehen. Immerhin hatte Iffland bereits 1785, also fünf Jahre vor der gemeinsamen Reise mit Forster und damit auch vor dem Erlebnis im Kölner Dom, in seinen *Fragmenten über die Menschendarstellung* darauf hingewiesen, dass die „Darstellung des ganzen Menschen [...] ohne Begeisterung nicht möglich“ sei. Vgl. August Wilhelm Iffland, „Fragmente über Menschendarstellung“, in: ders., *Beiträge zur Schauspielkunst*, hrsg. v. Alexander Košenina, Hannover 2009, 26-91, hier: 41. Vgl. auch Steiner, „Forster und der Schauspieler Iffland“, 112. Auf das Problem der Vergänglichkeit der Schauspielkunst rekurriert Iffland im autobiographischen Rückblick auf seine Theaterkarriere: „Der Baumeister, der Bildhauer, der Mahler – kann von seinem Kunstwerke sagen: ‚Dieß ist, und es wird seyn!‘ Nicht so der Schauspieler. Nur das Aufgebot aller seiner Kraft gewährt seinem Kunstwerke Vollendung.“ *August Wilhelm Ifflands dramatische Werke*, Bd. 1: *Meine theatralische Laufbahn*, Leipzig 1798, 173. Doch dieses Problem ist bei Iffland wie bei Forster durch die Wirksamkeit der Einbildungskraft im Idealfall gelungener Kunstproduktion und -rezeption aufgehoben.

Schauspielerin dem Theaterdirektor die Orientierung am Publikum empfiehlt: „Sie urtheilen richtig, daß Sie erst nach dem Grade des Vergnügens, den diese Versammlung empfinden wird, Ihr Verdienst abmessen wollen“.<sup>56</sup>

Kunst ist also bei Forster gebunden an die Verbindung von Produktions- und Rezeptionsästhetik. Empirische Erfahrung unterliegt indes immer zeitlichem und räumlichem Wandel, Kunst-Urteile werden sich ändern. Die Schauspielkunst ist diejenige Kunst, in der diese anthropologischen Einschränkungen in besonderer Weise wirksam werden. Kunstproduktion und Kunstrezeption in der Schauspielkunst werden in actu dynamisch. „Dem Erkenntnismodell einer sich nur flüchtig einstellenden, intuitiven Einsicht entspricht das Interesse am Schauspiel.“<sup>57</sup> Die Schauspielkunst ist eine radikale Form der Kunst, in der das Zeitmoment absolut gesetzt ist. Im Zentrum von Forsters Überlegungen steht weder ein mimetisches Abbildmodell der Gegenwart noch die Trauer über die Unmöglichkeit von guter Kunst und angemessener Rezeption. Mit der Kontingenz menschlicher Urteile ist immer zu rechnen, und dennoch: Ziel ist immer der „Blick auf das Ganze menschlichen Wissens“, der, wie schon Jörn Garber gezeigt hat, die Vermittlung von ganzheitlicher Subjektkonstitution und Objektreferenz in der Interaktion ermöglicht.<sup>58</sup> Obwohl Erkenntnis letztlich immer partiell und subjektiv bleibt, kann der Erkenntnisprozess nicht von der Komplexität seiner Bedingungen und seiner Beobachtungsobjekte absehen. Vielmehr ermöglicht gerade die komplexe Verknüpfung von Innen und Außen trotz all ihrer Schwierigkeiten Erkenntnisgewinn. Der Gedanke der Ganzheitlichkeit verbindet die innere Organisation des Menschen mit den Zielen seines Erkenntnisprozesses.<sup>59</sup> Die Reflexionen über das Schauspiel sind nicht nur Teil der Darlegung eines Kunstideals, sondern auch Teil eines anthropologisch fundierten erkenntnispraktischen Modells.

---

<sup>56</sup> Georg Forster, „Sakontala oder der entscheidende Ring“, in: AA VII: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur. Sakontala*, bearb. v. Gerhard Steiner, 2. unveränderte Aufl., Berlin 1990, 291, V. 29ff.

<sup>57</sup> Ewert, „Ästhetische Erfahrung“, 312.

<sup>58</sup> Vgl. Garber, „Die ‚Schere im Kopf‘ des Autors“, 14ff., 18.

<sup>59</sup> AA IX, 22.

Für Forsters Verständnis von Kunstproduktion und -rezeption sind also Prozesse der Wahrnehmung, der Imagination und des Urteils entscheidend, die sich nicht wie bei Kant auf die vernünftige Tätigkeit einer Urteilskraft zurückführen lassen,<sup>60</sup> sondern die anthropologisch konditioniert sind. Was Kunst ausmacht, ist am Schauspieler Iffland zu sehen. Im Zentrum steht die zeitgebundene wie Zeiten miteinander in Beziehung setzende Dynamik der Einbildungskraft. Kunstproduktion und Kunstrezeption werden verbunden. Beide unterliegen genuin-menschlichen Bedingungen: den Bedingtheiten menschlicher Erkenntnis- und Urteilskraft im jeweiligen Einzelfall. Das Streben des Menschen nach Humanität findet also nicht nur in der Imagination seinen Ausdruck in (Schauspiel-)Kunst, sondern es findet auch sein Hindernis in den anthropologisch restringierten Erkenntnismöglichkeiten des jeweiligen Individuums. Bezeichnend ist, dass im Köln-Kapitel eine genaue Bestimmung oder auch nur eine Verbildlichung dessen, was Humanität eigentlich sei oder wie sie sich operationalisieren lasse, ausbleibt. Dass Forster gerade Ifflands Einbildungskraft lobt, die nicht ein ideal-schönes, sondern ausgerechnet ein erhaben-erschreckendes Bild erzeugt (die von Iffland imaginierte Angst im nächtlich leeren Kölner Dom), deutet darauf hin, dass „Humanität“ eben nicht einfach „humanitas“, Sittlichkeit nicht einfach „Moralität“ meint, sondern dass damit anthropologische und nicht in erster Linie moralphilosophische Konditionen gemeint sind: „Humanität“ ist das Essentiell-Menschliche, das die „Bestimmung“ des Menschen ausmacht.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 250: „Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüths beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“ Hierzu ist auch bei Kant die Einbildungskraft notwendig: vgl. ebd., 253: „Die Einbildungskraft schreitet in der Zusammensetzung [...] von selbst [...] ins Unendliche fort“.

<sup>61</sup> Ein solches Verständnis ähnelt Herders Humanitätsbegriff, der ebenso eine Idealvorstellung und eine definierbare reale Qualität ausmacht. Vgl. Robert T. Clark, *Herder. His Life and Thought*, Berkeley 1955, 314; Hans Adler, „Herder’s Concept of Humanity“, in: *A companion to the works of Johann Gottfried Herder*, hrg. v. Hans Adler u. Wulf Koepke, Rochester 2009, 93-116, hier: 94.

### III Forster und Schiller

Forster betrachtet, wie wir gesehen haben, die Wirkung der Schauspielkunst als „auf die bestimmteste Weise nur für das Gegenwärtige berechnet“.<sup>62</sup> Dieses Motiv der Vergänglichkeit schauspielerischen Ruhms ist Literaturkundigen aus dem weniger als ein Jahrzehnt später geschriebenen *Prolog* zu Friedrich Schillers *Wallensteins Lager* bestens bekannt: „Schwer ist die Kunst, vergänglich ist ihr Preis, / Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze“.<sup>63</sup> Nun soll hier keine unmittelbare intertextuelle Beziehung, also ein unmittelbares Eingehen von Forsters ästhetischem Modell der Schauspielkunst in Schillers Dramenvorrede, behauptet werden, doch liegt – um in der Terminologie Genettes zu bleiben – wenigstens eine hypertextuelle Relation zwischen den beiden Texten nahe, eine spezifische Form der Überlagerung des Schillerschen Textes durch den Forsterschen.<sup>64</sup> Dass hierbei trotz der oberflächlich zunächst sichtbaren motivischen Parallele evidente Diskrepanzen die jeweiligen Texte auszeichnen, soll im Folgenden noch knapp gezeigt werden.<sup>65</sup>

Das Köln-Kapitel der *Ansichten* erschien, wie bekannt, 1790 als Vorabdruck in Schillers *Thalia*, versehen mit der Überschrift *Ueber die Humanität des Künstlers*.<sup>66</sup> Dass Schiller Forsters Argumentation bestens kannte, darf also vorausgesetzt werden. Doch auch eine realhistorische Figur verbindet die beiden Texte unmittelbar miteinander. Denn der „edle Meister“, auf den im *Wallenstein-Prolog* angespielt wird, der „auf diesem Platz“ stand, „Euch in die heitern Höhen seiner Kunst / Durch seinen Schöpfergenius entzückend“,<sup>67</sup> ist niemand anders als August Wilhelm Iffland. Goethe und Schiller streb-

---

<sup>62</sup> Vgl. AA IX, 28f.

<sup>63</sup> Friedrich Schiller, „Wallenstein. Prolog“, in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 5, hrsg. v. Frithjof Stock, Frankfurt/Main 2000, V. 40f.

<sup>64</sup> Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1993, 11, 14f.

<sup>65</sup> Vgl. hierzu auch Steiner, „Forster und der Schauspieler Iffland“, 114f.

<sup>66</sup> Georg Forster, „Ueber die Humanität des Künstlers“, in: *Thalia* 3 (1790). 11. H., 83-94. Vgl. Steiner, „Forster und der Schauspieler Iffland“, 101.

<sup>67</sup> Schiller, „Wallenstein. Prolog“, V. 16f.

ten an, den renommierten Schauspieler, Regisseur und Autor nach Gastspielen im Frühjahr 1796 und im Frühjahr 1798 für erneute Auftritte in Weimar zu gewinnen. Man erhoffte sich, „Die neue Ära, die der Kunst Thaliens / Auf dieser Bühne heut beginnt“<sup>68</sup> auch mit den besten Schauspielern schmücken zu können.

Schiller wie Forster verbinden die ästhetiktheoretischen Überlegungen der beiden Texte mit ihren jeweiligen Erhabenheitskonzepten. Während Forster die „Schauer des Erhabenen“ thematisiert, die er im Dom fühle,<sup>69</sup> weist auch Schillers Vokabular im *Prolog* deutliche Spuren seiner Erhabenheitskonzeptionen auf, etwa, wenn er sich ausdrücklich auf „der Menschheit große Gegenstände“ beruft oder wenn er den „höhern Flug“ der Kunst legitimiert.<sup>70</sup> Doch unterscheiden sich die Erhabenheitskonzeptionen Forsters und Schillers an entscheidender Stelle. Während Forster das Erhabene an die spezifische Rolle der individuellen Einbildungskraft bindet, weist Schillers *Prolog* deutliche Spuren eines gewandelten Verständnisses von Erhabenheit auf. Paul Barone hat gezeigt, dass sich Schillers Verständnis des Erhabenen im Laufe der 1790er Jahre entscheidend wandelt: von der leidenden Passivität des Heroen, der das Schicksal heldisch erträgt – ein Konzept, das sich etwa noch in der Abhandlung *Vom Erhabenen* (1793) findet, in der noch gut kantianisch von der Ohnmacht der „physischen Widerstehungsmittel“, gepaart mit moralischer „Sicherheit“ die Rede ist<sup>71</sup> – hin zum Dynamisch-Naturerhabenen, dem man im Anblick seiner „Macht“ gegenübersteht<sup>72</sup> – ein Gedanke, der seinen Ausdruck bei Schiller im *Prolog* in den „unglückseligen Gestirnen“ findet, denen „die größte Hälfte“ der Schuld Wallensteins zukomme.<sup>73</sup> Kurz: Wenn Schiller und Forster sich hier auf das Erha-

<sup>68</sup> Ebd., V. 50ff. In Goethes Fassung übrigens anders gewendet, vgl. ebd., 295f.

<sup>69</sup> AA IX, 23.

<sup>70</sup> Vgl. Schiller, „Wallenstein. Prolog“, V. 66ff.

<sup>71</sup> Friedrich Schiller, „Vom Erhabenen“, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe* (fortan zit. als NA), Bd. 20: *Philosophische Schriften. Erster Teil*, unter Mitwirkung v. Helmut Koopmann hrg. v. Benno von Wiese, Weimar 1962, 177, 180.

<sup>72</sup> Vgl. Paul Barone, *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Berlin 2004.

<sup>73</sup> Vgl. Schiller, „Wallenstein. Prolog“, V. 109f.

bene beziehen, so fundieren sie dieses Theorem unterschiedlich. Während Schiller Aspekte seiner neuen Ästhetiktheorie in den Schlussversen des *Prologs* „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ zum Dogma ästhetischer Theorie und Praxis erhebt, muss er ansonsten weitgehend auf die anthropologische Rückbindung an die Relativität der Einbildungskraft verzichten. Die erkenntnispraktische Bedingtheit der Schauspielkunst tritt in Schillers *Prolog* zurück.<sup>74</sup> Etwas zugespitzt: Schiller geht es um das allgemein-menschliche Potential der Kunst im idealen Kunstkonzept, Forster auch um dessen reale Möglichkeiten.

Diesen Unterschied kann man an Schillers Ansprache an das Publikum und der Thematisierung der Rezeptionssituation aufzeigen: *Dass* Kunst funktioniert, wird von Schiller mit „dem leisbeweglichen Gefühl“, das dem Zuschauer zugesprochen wird, auf die Leistung des Publikums zurückgeführt. Forsters hypothetischer Einwand, dass Wahrnehmung individuell und perspektivengebunden sei, spielt bei Schiller keine Rolle. Schiller verzichtet im *Prolog* darauf, die Konsequenzen aus dem anthropologischen Diskurs zu ziehen, den er seit seiner Jugend bestens kannte, der die Grundlegung seiner ästhetischen Theorie bildete und der schließlich auch in der Trilogie selbst entscheidend die Motivationslagen und Handlungsführung bestimmt.<sup>75</sup> Ein Kernargument auch des *Prologs* ist die Vergänglichkeit schauspielerischen Ruhms:

---

<sup>74</sup> Dieses Fehlen soll keineswegs als Defizit gedeutet werden. Die Frage, welche „Dinge“ sich *auf dem Theater* „sagen“ lassen, war Teil der Diskussion zwischen Schiller und Goethe um die Gestalt des *Prologs*. Vgl. schon Schillers Brief an Goethe am 4.10.1798, in: MA 8, Nr. 519, 628, hierzu Rainer Godel, *Schillers „Wallenstein“-Trilogie. Eine produktionstheoretische Analyse*, St. Ingbert 1999, 236f.

<sup>75</sup> Vgl. Wolfgang Riedel, *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der „Philosophischen Briefe“*, Würzburg 1985, Rainer Godel, „Schillers Wallenstein: Das Drama der Entscheidungsfindung“, in: *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*, hrsg. v. Andre Rudolph u. Ernst Stöckmann, Tübingen 2009, 105-134, Nikolas Immer, *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg 2008. Schiller begründet die Schwierigkeit der ästhetischen Erziehung unmittelbar mit anthropologischen Hindernissen, und doch ist die anthropologische Geneigtheit zur Freiheit Bedingung ihres Gelingens. Vgl.

Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,  
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,  
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang  
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.<sup>76</sup>

Des Mimen Kunst, so heißt es, geht „schnell und spurlos“ an dem Sinn vorüber. Die Vokabel „spurlos“ scheint einer influxionistischen Anthropologie zu widersprechen. Eine Kunst, die keine Spuren beim Einzelnen hinterlässt? Die Sinne der Zuschauer erfahren keine Anregung? Forster hatte besonders die *Präsenz* der Bilder der Einbildungskraft des Schauspielers in der Gegenwart in den Mittelpunkt gestellt, also betont, dass des Mimen Kunst Spuren beim Individuum hinterlässt.

Schiller argumentiert hier auf einer *kulturalen* Ebene, die sich von den Individuen löst. Es geht nicht um die konkreten Erfahrungen, die die Zuschauer im Theatersaal machen, sondern um die Ebene des Allgemein-Ästhetischen. Die ästhetische Perspektive sieht von der immer historisch unterschiedlichen Einbildungskraft jeglicher Kunstproduktion und -rezeption ab zugunsten der Konstruktion eines Idealbildes. Wahrnehmung ist in der Zukunft nicht mehr möglich, daher muss der Ruhm, eine abstrakte ideale Größe, an ihre Stelle treten. Schiller schaltet die Bedingungen, unter denen ein Schauspieler überhaupt sich seiner jeweiligen „Mitwelt versichern“ könnte, aus: Keine Rolle im *Prolog* spielen die Relativität des Erkenntnisprozesses, die anthropologische Unzuverlässigkeit von Empfindungen, die Produktivität und Reproduktivität von Einbildungskraft. Es geht bei Schiller nicht in erster Linie, wie bei Forster, darum, mit den anthro-

---

Friedrich Schiller, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, NA 20, 8. Brief, 330ff. und 15. Brief, v.a. 359. Auch das Erhabene ist bei Schiller grundlegend anthropologisch fundiert: „Die Fähigkeit, das Erhabene zu empfinden, ist also eine der herrlichsten Anlagen in der Menschennatur“. (Friedrich Schiller, „Über das Erhabene“, NA 21, 38-54, hier: 52.) Das nicht unprekäre Verhältnis von Schauspielpraxis und Ästhetiktheorie wird vielleicht am deutlichsten in den bereits zitierten Worten, mit denen im *Prolog* auf Iffland verwiesen wird. Der ästhetische Kernbegriff der Heiterkeit wird hier personal gebunden.

<sup>76</sup> Schiller, „Wallenstein. Prolog“, V. 32ff.



pologischen Konditionen zu leben, mit der Zeitbedingtheit von Erkenntnis und den Veränderlichkeiten der Einbildungskraft von Individuen umzugehen. Schiller proklamiert vielmehr auf der Ebene des Ästhetisch-Allgemeinen die Möglichkeit der Schauspieler, „Ein lebend Denkmal sich [zu] erbaun“ und sich so „Seines Namens Ewigkeit“ vorwegzunehmen.<sup>77</sup> Forster würde an dieser Stelle – so steht zu vermuten – auf die Dualität von lokaler und allgemeiner Bildung verweisen, auf die je spezifischen Bedingungen, die es als nicht sicher erscheinen lassen, dass es ‚Ewigkeit‘ in Sachen Schauspieler-ruhm überhaupt gebe. Abstrakt gesprochen also: Während Forster den Akzent auf die erkenntnispraktische Ebene und damit die Vorteile und Hindernisse einer je aktuellen, präsenten Einbildungskraft legt, betont Schiller die Theorie der Ästhetik, die das „Allgemeine“ (verkörpert im Ruhm) als Ideal für den Schauspieler konstruiert. Das Kernvorhaben Schillers im *Prolog* besteht also darin, die „klassische“ Ästhetik des Allgemeingültigen programmatisch mit der Theatersituation zu verbinden. Das theoretische Problem Schillers kann allerdings nur gelöst werden, indem er innerhalb eines ästhetiktheoretischen Rahmens von influxionistischen anthropologischen Theoremen abstrahiert und damit Ästhetik von Erkenntnispraxis löst.

#### IV Resümee

Forsters Überlegungen zur Schauspielkunst sind, wie gesehen, von den erkenntnispraktisch-anthropologischen Bedingungen, die er annimmt, nicht zu trennen.<sup>78</sup> Doch bedingt der Einbruch der anthropologisch indizierten Kontingenz in die Theatersituation keine Abkehr vom ästhetischen Anspruch. Er weiß um die Dualität von Ideal und Praxis. Die grundlegende Perspektivenvielfalt bei Forster schließt eine Vielfalt der angedachten Rezeptionsformen mit ein, die ein Gleichgewicht zwischen der menschlichen Sinnes- und Reflexions-

---

<sup>77</sup> Ebd., V. 46f.

<sup>78</sup> Man könnte argumentieren, dass Forsters Überlegungen Grundsätze der Theatralität und Performativität vorwegnehmen, wie sie zur theoretischen und methodischen Basis der Theaterwissenschaft wurden. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2005.

struktur erzeugen sollen.<sup>79</sup> Denn jeder Erkenntnisprozess beruht auf dem Zusammenspiel kognitiver und affektiv-emotionaler Vermögen. Forster reflektiert die probabilistischen Folgen jener Anthropologisierung selbst, wenn er die Frage der Wahrheit der Phantasie diskutiert. An Heyne schreibt er im August 1790: „Welche Phantasie kann etwas Erträgliches zum Vorschein bringen, wenn sie nicht ganz unbefangen aus sich selbst schöpft und darstellt, was in dem Augenblick in ihr entsteht, also wahr ist – obgleich nur relativ wahr, wie alles Wahre, was ein Mensch vorbringen kann“.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Dieses ästhetische Programm schließt sich durchaus an Schiller an. In *Schillers Götter Griechenlands* identifiziert auch Forster Griechenland als die einzige Kulturstufe, die gleichsam ganzheitliche Individuen hervorgebracht hat. Allerdings mit Hentschel Forster auf dem Weg zur Klassik zu sehen, geht mir ein wenig zu weit. Vgl. Uwe Hentschel, „Von der ästhetischen Vollkommenheit wissenschaftlicher Werke“. Theorie und Praxis der Reisebeschreibung bei Georg Forster“, in: *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 2 (1992), 569-585.

<sup>80</sup> An Ch. G. Heyne, 30.8.1790, AA XVI, 176.



## Die Kunst des Episodischen. Literatur und Wissensvermittlung im Werk Georg Forsters

*Stefan Greif*

Gattungsästhetisch und argumentativ überschreitet Georg Forster in seinen Schriften bekanntlich regelmäßig die Grenzen der akademischen Disziplinen. Nicht wenige wissenschaftliche Einzelbeobachtungen werden über ihre naturkundliche Bestimmung hinaus kulturgeschichtlich, ethnographisch, anthropologisch oder ästhetisch reflektiert. Bereits im Vorwort der *Reise um die Welt* führt Forster diese polyperspektivische Auseinandersetzung mit der Objektwelt als ‚philosophisches Beschreiben‘ ein. Mit ihm distanziert er sich vom ‚Unsinn‘, bloße ‚*Factis*‘ aufzuzählen, aber auch von der ‚Declamation‘ wissenschaftlicher ‚Systeme‘.<sup>1</sup> Dass diese Betrachtung der ‚einerley Dinge [...] aus verschiedenen Gesichtspunkten‘ fachliche Widersprüche oder ‚Unvollkommenheiten des Styls‘<sup>2</sup> nach sich ziehen kann, nimmt er als Schriftsteller, der nach eigenen Worten auch unterhalten will, nicht nur billigend in Kauf. Forster provoziert solche Antinomien, da sie für ihn ‚ein Instrumentarium offenen Denkens‘ darstellen.<sup>3</sup> Wer das Publikum mit fremden Weltgegenden und Kulturen, unbekanntem Pflanzen oder Wetterphänomenen vertraut machen will, könne nun einmal nicht auf eine ‚fließende Erzählung‘ verzichten, die ‚Reinigkeit und Anmuth‘ mit ‚Vergnügen‘ paart.<sup>4</sup> Wer statt dessen allein auf die ‚Mannigfaltigkeit der Gegenstände‘ vertraut, die dem Reisenden ‚finster und trübe‘ vor ‚Augen

---

<sup>1</sup> Georg Forster, *Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (fortan zit. als AA), II: *Reise um die Welt*, bearb. v. Gerhard Steiner, 2. Aufl., Berlin 1989, 12f.

<sup>2</sup> Ebd., 11 u. 14.

<sup>3</sup> Michael Ewert, ‚Ästhetische Erfahrung als schöpferischer Widerspruch. Zu Georg Forsters Essay ‚Über die Humanität des Künstlers‘, in: *Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive*, hrg. v. Claus-Volker Klenke in Zusammenarbeit mit Jörn Garber u. Dieter Heinze, Berlin 1994, 307-316, hier: 313.

<sup>4</sup> AA II, 14.

gewesen“, betrüge die Leser mit einem „trocknen seichten Werklein ohne Salbung, Geist und Unterricht“.<sup>5</sup>

Wie in der jüngeren Forschung verschiedentlich dargelegt, gründet dieser lebensphilosophische Umgang mit „neuen oder nützlichen Gegenständen“<sup>6</sup> auf der Kritik an einer „Verdinglichung und Instrumentalisierung der Vernunft im Dienste eines diktatorisch herrschenden Rationalismus“.<sup>7</sup> Übertragen auf Forsters Selbstverständnis als Wissenschaftler, enthält er sich einer Forschungspraxis, deren theoretische Prämissen auf der Annahme beruhen, der Mensch definiere sich in erster Linie über sein „Abstraktionsvermögen“. Das solchermaßen legitimierte Ausklammern subjektiver, sinnlicher oder zufälliger Beobachtungen konstituiere ein Wissen, das der individualisierten und komplexen Erscheinungsvielfalt der Natur niemals gerecht wird. Welche inner- und außerakademischen Konsequenzen solch eine „Spekulation und abstrakte Bestimmtheit“ nach sich zieht, diskutiert Forster in seinen naturkundlichen Schriften durchgängig.<sup>8</sup> So heißt es später in der gegen Kant gerichteten Studie *Noch etwas über Menschenrassen*, mit Hilfe einer faktenorientierten Logik und ungeprüfter Axiome hätte sich die Vernunftphilosophie zu einer Zivilisationstheorie verstiegen, die allein den Weißen eine Emanzipation von selbstverschuldeter Unmündigkeit zugestehe. Entsprechend skeptisch notiert Forster über einige der Ungereimtheiten, welche er zwischen aufklärerischer Heuristik und den akademischen Formen des Wissenserwerbs ausmacht:

Allein so lange unsere Erkenntniß mangelhaft bleibt, scheinen wir von einer Infallibilität der Principien noch weit entfernt zu seyn. Bestimmungen, die sich auf eingeschränkte Erkenntnis gründen, können zwar innerhalb dieser Schranken brauchbar seyn; aber sobald sich der Gesichtskreis erweitert, der Sehepunkt verrückt, werden sie da nicht einseitig und halb wahr erscheinen? [...] Wie vieles Unheil ist nicht von jeher in der Welt entstanden, weil man von Definitionen ausgieng, worein man

---

<sup>5</sup> Ebd., 13f.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., 14.

<sup>7</sup> Ludwig Uhlig, *Georg Forster. Lebensabenteuer eines gelehrten Weltbürgers*, Göttingen 2004, 237.

<sup>8</sup> AA VIII: *Kleine Schriften zu Philosophie und Zeitgeschichte*, bearb. v. Siegfried Scheibe, 2. Aufl., Berlin 1991, 131f.

---

kein Mißtrauen setzte, folglich manches unwillkürlich in einem vor-  
hinein bestimmten Lichte sah, und sich und andere täuschte!<sup>9</sup>

Über Forsters Wissenschaftsethos hinaus korrespondieren solche Vorbehalte seinem Verhältnis zur Aufklärung überhaupt. Obwohl er sich grundsätzlich positiv zu deren Freiheits- und Moralbegriffen stellt, begegnet er dem Universalismus der Vernunftphilosophie aufklärungskritisch. Gerade die Unhinterfragbarkeit apriorischer Gesetzmäßigkeiten verhindere nämlich, das ‚Ganze der Natur‘ in seiner Vielgestaltigkeit und Divergenz zu erkennen. Auch diese dialektische Haltung wurde in der Fachliteratur aufgezeigt.<sup>10</sup> Weniger beachtet wurde demgegenüber, wie konsequent Forster seine Vorbehalte der Aufklärung gegenüber an deren Wissenstheorie und Wissenschaftspraxis verifiziert. Entsprechend verhalten wurde bislang auch nach dem Einfluss gefragt, den Forsters Kritik am rationalen Wissen auf seine schriftstellerische Praxis genommen hat. Immerhin macht er die Neuordnung der wissenschaftlichen Disziplinen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts für einen erheblichen Kompetenzenverlust unter den Gelehrten verantwortlich, und auf die Szientifizierung der Forschung, die sich je fachspezifisch wie eine „sich selbst regulierende Zweckform“<sup>11</sup> zu organisieren vorgibt, antwortet er mit einer *Kunst des Wissens*, die sich literarästhetisch sowohl dem Objektivitätspostulat als auch der Pflicht verweigert, neue Kenntnisse nach strengen und bewährten Regeln vorzustellen. Denn zusammengenommen lassen beide Regulative des Wissenserwerbs erkennen, wie sich das akademi-

---

<sup>9</sup> Ebd., 132f.

<sup>10</sup> Vgl. Manuela Ribeiro Sanches, „Diese zarten, fast unsichtbaren Fäden der Arachne“. Das wahrnehmende Subjekt und die Konstituierung von Wahrheit bei Forster“, in: *Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive*, a.a.O., 133-146; Marita Gilli, „Die Grenzen der Demokratie: Die Gewalt in den *Parisischen Umrissen*“, in: *Georg-Forster-Studien VIII* (2003), 219-235 sowie vom Verf., „Das Diskontinuierliche als Kontinuum. Aufklärung und Aufklärungskritik im Werk Georg Forsters“, in: *Georg-Forster-Studien XV* (2010), 70-95.

<sup>11</sup> Vgl. Jörn Garber, „Selbstreferenz und Objektivität: Organisationsmodelle von Menschheits- und Weltgeschichte in der deutschen Spätaufklärung“, in: *Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750-1900*, hrg. v. Hans Erich Bödeker u.a., Göttingen 1999, 137-185, hier: 139.

sche Spezialistentum immer weiter von den ursprünglichen Zielen der Aufklärung entfernt. Deren Stelle nimmt akkumuliertes Faktenwissen ein, das sich zum Selbstzweck wird und primär menschliche Bedürfnisse zunehmend ignoriert. Keineswegs spöttisch heißt es über die „Aufbewahrer der unzähligen Begebenheiten“, bei aller „ausgebreiteten Gelehrsamkeit“ biete das von ihnen mitgeteilte Wissen nur „bloßes Gedächtnißwerk“, das gezielt „die Urtheils- und Anschauungskräfte“ der Leser „entnervt“.<sup>12</sup>

Mit dieser Attacke auf das „finstre Chaos der Gelehrsamkeit“<sup>13</sup> wendet sich Forster neben den wissenspraktischen auch den wissenspolitischen Konfliktzonen der Aufklärung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu: Einst mit dem Ziel angetreten, dem Glück der Menschen durch Wissenszuwachs aufzuhelfen, entzieht sie sich der Frage nach der Bedeutung des Wissens für die gesamte Menschheit und verpflichtet Erkenntnis im Gegenzug auf rationalistische Diskursstrategien und standardisierte Deduktionsregeln. Welche universitären Folgen diese Engführung des Wissens nach sich zieht, veranschaulicht Forster in der Kasseler Vorlesung *Ein Blick in das Ganze der Natur* zunächst historisch:

Man zerstückte also die Wissenschaft, und glaubte, nun sey jede Schwierigkeit besiegt. Es entstanden Facultäten, und in diesen fast unzählige Unterabtheilungen und Fächer. Jeder einzelne Theil der menschlichen Kenntnisse erhielt eigne Beobachter, die auf das ganze Verzicht thun, sich nur dem Theile widmen sollten. Da entwich dem schönen Körper die schönere Seele, und jedes erstarrte, abgeschnittene Glied wuchs durch innerliche Gährung zum Unholde von eigner Art. Jeder schätzte nur die Wissenschaft, die er gewählt, und schien zu vergessen, daß sie nur in Verbindung mit den andern das Glück der Menschheit befördert.<sup>14</sup>

In den naturkundlichen Studien, welche sich der Vorlesung am Collegium Carolinum anschließen, arbeitet Forster dann den wissenschaftlichen Zynismus heraus, den die Neuorganisation der Fakultäten zeitigt. Mit allerlei Fleiß habe man zwar die allgemeine „Sphäre

---

<sup>12</sup> Vgl. AA VIII, 77.

<sup>13</sup> Vgl. ebd.

<sup>14</sup> Ebd., 78.

unseres Wissens“ erweitert.<sup>15</sup> Wie es ergänzend in *Cook, der Entdecker* heißt, hätte sich im Zuge dieser Entwicklung aber auch ein Interesse an monströsen Fakturen eingestellt. An solchen Auswüchsen lasse sich ermesen, was Aufklärung inzwischen unter der Emanzipation von einem jahrhundertalten Unwissen versteht:

Unsere Sophisten wissen jetzt mit einem ekelhaften Gepränge von arithmetischer Genauigkeit zu bestimmen, wie viele Tropfen Negerschweiß auf ein Loth Zucker gehen; sie können die Anzahl der Patienten, die durch Fiebrinde genasen, gegen die Schlachtopfer des Venusgifts verrechnen [...]. Ob sie aber die Quelle des Bösen verstopfen können, ohne daß zugleich die Quelle des Guten versiegt?<sup>16</sup>

Solch eine intellektuelle und ethische Verarmung wirft für Forster die Frage auf, ob die literarische Vermittlung von Wissen tatsächlich die „edelsten Anlagen“ des Lesers zu befördern vermag oder gar dessen „Wißbegierde, das Nachdenken, die Einbildungskraft, die Empfindungen und Leidenschaften“ weckt.<sup>17</sup> Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, fällt seine Antwort insofern skeptisch aus, als er sich gegen das protopositivistische Expertenwissen seiner Fachkollegen entscheidet und eigene Beobachtungen oder Entdeckungen vor der Vereinnahmung durch die zeitgenössische Wissenskultur bewahrt. Als philosophischer Literat lehnt Forster es folglich ab, das statistische Wissen zum Objekt der Dichtung zu machen. Statt dessen unterbreitet er ein ästhetisches Wissen über das Wissen, demzufolge sich Erkenntnis am Subjekt und an der Menschheit zu bewähren hat. An diese Selbstverpflichtung als Schriftsteller knüpft sich der Auftrag, „dem Menschen einen größeren Reichthum von Vorstellungen [zu] geben“, mithin mögliche Wissensgüter, die im Rahmen poetischer Sinndeutungen verhandelt und auf ihre Relevanz für das eigentliche Glücksversprechen der Aufklärung geprüft werden.<sup>18</sup>

Um solch ein potentielles Wissen innerhalb der Literatur unterbreiten

<sup>15</sup> AA V: *Kleine Schriften zur Völker- und Länderkunde*, bearb. v. Horst Fiedler u. a., Berlin 1985, 200.

<sup>16</sup> Ebd., 198.

<sup>17</sup> Ebd., 296.

<sup>18</sup> Ebd., 200.



zu können, macht Forster einerseits die subjektiven Anteile an jeder Form von Bedeutungsgenerierung transparent. Darauf verweist schon die berühmte Formulierung im Vorwort der *Reise um die Welt*, der Leser habe einen Anspruch darauf zu erfahren, „wie das Glas gefärbt ist, durch welches ich gesehen habe.“<sup>19</sup> Andererseits setzt es sich die avisierte Kunst des Wissens zum Ziel, dem Publikum eine wieder „vollkommnere Erkenntnis“ zu ermöglichen – und zwar eine Erkenntnis, die sich ausschließlich der „subjectiven Vervollkommnung“ verpflichtet weiß. Doch dafür bedarf es eben nicht des faktischen Wissens, sondern eines metaempirischen Fokus auf die „Laufbahn“, auf welcher der Leser jene „Vollkommenheit“ erlangt, „die ihm erreichbar ist“.<sup>20</sup>

Die Frage, wie Literatur verschiedene „Differenzqualitäten“ entwirft, mit deren Hilfe sie die „Deutungs- und Sinnangebote“ anderer „Wissenskulturen“ überbietet, wird aktuell vermehrt in den Literaturwissenschaften diskutiert.<sup>21</sup> Unbestritten bleibt dabei, dass populärwissenschaftliche Sachtexte oder auch Lehrgedichte wie Albrecht von Hallers *Die Alpen* in größerem Umfang auf je zeitgenössisches Wissen zurückgreifen als beispielsweise Romane oder Dramen. Solch eine gattungsästhetische Unterscheidung zwischen belehrender und ‚schöner‘ Literatur gelangt indes an ihre Grenzen, wenn der Begriff des Wissens nicht nur auf den Bereich des Faktischen beschränkt bleibt. Zählt man beispielsweise berufliche Fertigkeiten oder soziale Gewohnheiten, aber auch die weltanschaulichen und religiösen Grundlagen einer Kultur dazu, so greift Dichtung auf verschiedene Wissensbestände zurück, um beispielsweise ihre Charaktere und Handlungsfolgen zeitgeschichtlich situieren zu können. Gemeinsam mit dem Fachwissen unterstehen sie freilich den Regeln und Gesetzmäßigkeiten des Erzählkosmos, weshalb das Wissen, auf welches referiert wird, auch nicht notwendigerweise den Anspruch erhebt, wissenschaftlich überprüfbar zu sein. Demgemäß bleibt das in der

---

<sup>19</sup> AA II, 13.

<sup>20</sup> Vgl. AA V, 199f. Da es um Wissen über das Wissen geht, sollte diese Forderung nicht mit einem klassizistischen Humanitätsideal verwechselt werden.

<sup>21</sup> Vgl. Ralf Klausnitzer, *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*, Berlin 2008, 54.

---

Literatur thematisierte Wissen in weiten Teilen tentativ.

Für Forster rechtfertigt sich diese Einschränkung des ‚Faktualen‘ auf das Wahrscheinliche mit jener Diskrepanz zwischen dem Faktenwissen und sich mehrenden Unwägbarkeiten des Lebens, wie sie für die Moderne konstitutiv ist. So schreite die Aufklärung zwar „von Erfahrung zu Erfahrung ins Unbegrenzte“ fort und gelange zu verschiedenen „Graden der Erkenntniß“. Warum diese aber nur ihrer „äußeren Form“ nach dem Wohle der Menschheit vorarbeiten, dafür zeichnet nach Forster ein Wissensbegriff verantwortlich, der nicht alle „Triebfedern“ im Menschen ins Gleichgewicht setzt. Mit einem „strengen Optimismus“ nämlich beharre die Wissenschaft auf der Annahme, die „zerstörende Thätigkeit“ im Menschen werde durch vermehrte Kenntnisse allmählich außer Kraft gesetzt. Gerade sie aber ist nach Forster der Ursprung allen Wissens. Darüber mag selbst das „erhaltende“ Wissen nicht hinwegzutäuschen, welches man fleißig zum „Vortheil und Nachtheil“ einer „kaufmännischen Bilanz“ berechnet.<sup>22</sup> Schließlich lässt sich Wissen, dem es an Überblick mangelt, wesentlich leichter manipulieren, wie Forster in diesem Zusammenhang am Beispiel militärischer Erfindungen ausführt. Doch selbst der aufgeklärte Mensch wird sein ambivalentes Wesen nie je ablegen können. Daran besteht für Forster kein Zweifel, da sich Wissbegier und soziale Lebensführung wechselseitig bedingen. Für die Moderne folgert daraus, die anthropologische Grundbedingung menschlichen Daseins ebenso akzeptieren zu müssen wie die Aufgabe, mit ihrem Wissen nicht zur weiteren Verunsicherung des Einzelnen beizutragen. Um nun aufarbeiten zu können, wie Forster seine Wissenskritik literarisch umsetzt, sind einleitend die wissenstheoretischen Gründe zu kontextualisieren, die Forsters Literatur von einer ‚verlässlichen‘ Wissensvermittlung unterscheiden. In einem zweiten Schritt wird genauer zu untersuchen sein, welche Wissenformen in seinen Schriften überhaupt zur Sprache kommen. Abschließend wird an zwei konkreten Beschreibungsbeispielen aus der *Reise um die Welt* aufgezeigt, wie Forster sein eigenes ‚Welt-Wissen‘ zunächst menschheitlich perspektiviert und es dann aufklärungspraktisch für einzelne Kulturen fruchtbar zu machen versucht. Bevor sich solche Überlegungen

---

<sup>22</sup> Vgl. AA V, 197-199.

jedoch dem Wissensmanagement seiner Zeitgenossen empfehlen, unterzieht Forster es einer kulturkritischen Neubewertung. Gemessen an den Regeln und Ordnungsmechanismen, denen Wissen im Unterschied zu einfachen Informationen untersteht, erweist sich das von Forster Mitgeteilte damit als höchst unsicheres Protowissen oder eben Episode, die ihren Anspruch auf Wissenswertes allein der künstlerischen Gestaltung verdankt.

## I Wissen und anthropologische Wende

Aber rechtfertigt es diese Infragestellung des Wissens, von Wissen als einer Kunst zu sprechen? In aufgeklärter Denkungsart würde Wissen, das sich ästhetisch vermittelt, einen radikalen und, wie sich zeigen wird, entsprechend fragwürdigen Gegenentwurf zu jenem Modus des „Fürwahrhaltens“ darstellen, den Kant in seiner *Logik* mit der Gewissheit gleichsetzt. Wissen, so heißt es dort, sei ein „*apodiktisches* Urteilen.“ Um folglich etwas zu wissen, muss für wahr Gehaltenes in den Rang einer „*Gewissheit*“ erhoben werden, die „allgemein und objektiv notwendig (für Alle geltend)“ ist. Demgegenüber bleibt das künstlerisch behandelte Wissen im Zustand des ‚problematischen Meinens‘, das heißt: es wird zur Disposition gestellt und verlangt die Prüfung daraufhin, ob es überhaupt Gültigkeit ‚für alle‘ besitzen kann.<sup>23</sup>

Nach Kant bleibt solch eine Diskursivierung subjektiven Urteilens bedenklich, weil auf diese Weise eine Wissensunverbindlichkeit hergestellt wird, zu der sich beispielsweise ein Lesender als Subjekt in Beziehung setzen kann. Entscheidet der Einzelne aber erst einmal, was er als Wissen oder als Meinung gelten lassen will, so traut er sich möglicherweise auch mehr zu, als ihm apodiktische Urteile, Vernunftvorschriften oder Theorien für gewöhnlich einräumen. Aus dem Objekt des Wissens hätte sich dann aus rationalistischer Perspektive ein sich zentralstellendes Ich entworfen, das sich für ‚gewisser‘ nimmt als die ihm zugemutete Wahrheit.

---

<sup>23</sup> Vgl. Immanuel Kant, *Logik*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrg. von Karl Rosenkranz u. a., Leipzig 1838, Bd. 3, 238.

Bleibt dieses vernunftphilosophische Misstrauen in die subjektive Gewissheit unhinterfragt, so wird auch einsichtig, warum sich die Kunst des Wissens schon im 18. Jahrhundert den Vorwurf einhandelt, ziellos zu sein. So soll die ‚schöne Seele‘, an welche Forster appelliert, auch wissensästhetisch den cartesianischen Riss überwinden, der Körper und Geist in eine Frontstellung zwingt. Doch dafür muss der Begriff des ‚Wissens‘ um Erfahrungen, Anschauungen, Erinnerungen und Vorstellungen erweitert werden, die der Einzelne in Form von Bildern speichert und (re-)imaginiert. Zwar haben diese Privationen mit dem apodiktisch erzeugten Wissen wenig gemeinsam. Wie Forster ausführlich begründet, vermag sich das Subjekt mit Hilfe seines ‚Selbstwissens‘ jedoch dem verwaltenden Zugriff durch die Außenwelt zu entziehen. Als Handeln am eigenen Ich verstanden, konstituiert dieses ästhetische Wissen also in nicht unerheblichem Maße das eigene Bewusstsein. Eröffnet es überdies die Möglichkeit, das ‚Fürwahrsein‘ jener objektiven Regeln, denen sich das rationalistische Wissen verdankt, menschheitlich zu relativieren, so befähigt die Kunst des Wissens auch zum Handeln an Gewissheiten.

Ein so verstandenes Wissen wird nicht mehr vom ‚Nichtmenschlichen‘ (Gott oder Natur) her gedacht, sondern anthropologisch begründet. Eine ähnliche Wende in der Wissenstheorie vollziehen die neuen „Beobachtungswissenschaften“ von etwa 1750 an. Im Verlauf dieses Paradigmenwechsels werden die „mathematisch-physikalischen Funktionsmetaphern für Gesellschaft, Staat und Geschichte“ von „biologisch-physiologischen Bildfeldern“ abgelöst.<sup>24</sup> Solch eine Umstellung von „rationalistischen Systemtheorien auf anthropologische Wissensformen“ führte nach Jörn Garber dazu, dass „Medizin, Biologie, Ethnologie, Geographie“ die „Beweislast für die Richtigkeit von Wahrheitsfindung“ fortan nicht mehr „philosophisch fundieren“ müssen, sondern eigene Formen fachlicher Wissensvermittlung etablieren können. Was hier generalisierend als „Ursprungsort“ einer Kritik an den „Systemtheorien des Rationalismus“ beschrieben wird, berücksichtigt möglicherweise aber nicht hinreichend die Anspruchshaltung, welche die Erkenntnistheorie fortan gesamtwissenschaftlich

---

<sup>24</sup> Vgl. Jörn Garber, „Selbstreferenz und Objektivität“, 139f. u. 144.

einklagt. Für Zeitgenossen wie Georg Forster stellt sich die anthropologische Wende jedenfalls komplexer dar. Wohl beweist auch ihm die biologische Nomenklatur Linnés, wie sich eine „wissenschaftliche Typusbildung“ durchsetzt.<sup>25</sup> Doch der Befund, die Entwicklung empirietauglicher Beschreibungsstandards habe „das kalte Fieber der Afterphilosophie nach sich“<sup>26</sup> gezogen, spricht seinen Worten zufolge keineswegs für eine Lossage der empirischen Wissenschaften vom „übergreifenden System“ aufgeklärten Denkens.<sup>27</sup> Vielmehr sieht Forster die Philosophie als neue akademische Leitdisziplin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz allein darüber entscheiden, was Wissen oder Nicht-Wissen ist. Lässt man diese Einschätzung gelten, dann wächst also der Rationalisierungsdruck auf die einzelnen Fakultäten in einem bislang kaum gekanntem Maße. Und um solchen heuristischen Vorgaben auch hinsichtlich des Wissenswerten zu entsprechen, schließen sie problematische Meinungen ebenso von der Szientifizierung der Wissenschaften aus wie das Subjekt als Erfahrungswesen. In ihrer Materialität und Sinnlichkeit stehen beide fortan für die Korrumpierbarkeit des Wissens schlechthin. Zugespitzt formuliert, profitiert also nicht der einzelne Mensch von der Anthropologisierung der Wissenschaft, sondern allein das „systematische Wissen“.<sup>28</sup>

Für diese Forderung nach „rationaler Gewissheit“<sup>29</sup> wird nach Forster ein hoher Preis gezahlt, denn der Verzicht auf „Erfahrungskennnisse“ verschließt „einem sonst guten Kopf den Zugang zu neuen Ideen“.<sup>30</sup> Wissensorganisatorisch scheint diese Reduktion freilich intendiert zu sein, wie Forster schon im Vorwort der *Reise um die Welt* festhält. Nicht von ungefähr habe die Vernunftphilosophie den Wissensspezialisten kurzerhand „ausgebreitetere Aussicht“ und „Geist“ abgesprochen. Solchermaßen auf den Verstand reduziert und von aufgeklärter Vernunft ‚entlastet‘, hätten sich die Gelehrten darauf beschränkt, „in allen Welttheilen“ nur noch „Thatsachen“ aufzutrei-

---

<sup>25</sup> Vgl. ebd., 138ff.

<sup>26</sup> AA V, 277.

<sup>27</sup> Vgl. Jörn Garber, „Selbstreferenz und Objektivität“, 139.

<sup>28</sup> AA V, 274.

<sup>29</sup> Vgl. Kant, *Logik*, 244.

<sup>30</sup> Ebd., 201 u. 274.

ben: „so wie jene Mikrologen, die ihr ganzes Leben auf die Anatomie einer Mücke verwenden, aus der sich doch für Menschen und Vieh nicht die geringste Folge ziehen lässt.“<sup>31</sup>

Dass Forster in der *Reise um die Welt* und später auch in naturkundlichen Essays wie *Cook, der Entdecker* immer wieder aufklärungspraktisches sowie subjektives Erfahrungswissen ins Zentrum seiner Ausführungen rückt, erklärt sich also nicht nur aus seinem am britischen Empirismus geschulten Misstrauen in Theorien. Als Rekurs auf den anthropologisch diskreditierten Menschen gelesen, bietet Forster den Lesern literarisches Probewissen, das im Unterschied zum Expertenwissen nicht nur die individuelle Selbstorganisation motiviert, sondern auch die dramatischen Konsequenzen jener ‚Vermenschlichung‘ der Wissenschaften hinterfragen hilft. Die sich vermeintlich selbstregulierenden Wissenschaften begünstigen ja nicht nur die Entwicklung eines Forschertypus’, der eine „so allgemeine Vorliebe für [seine] eigene Beschäftigung“ an den Tag legt. Mit den ausdifferenzierten Fachkulturen geht nach Forster auch die „Herabwürdigung anderer Lebensweisen und anderer Klassen des menschlichen Wissens“ einher.<sup>32</sup> Fachlich möglichst ‚allwissend‘, sind die Experten folglich nicht mehr in der Lage, eigene Vorurteile sowie fremdkulturelle Stereotype abzubauen. Je intensiver sie größere Datenmengen für ein möglichst exaktes Faktenwissen sammeln, desto exzentrischer beugen die Fachleute aufklärungspraktische und ethische Maximen. Über diese Abschaffung einer „Kritik der Vernunft“ heißt es zweihundert Jahre später in Adornos *Negativer Dialektik*:

Unterm Denkverbot sanktioniert Denken, was bloß ist. Das genuin kritische Bedürfnis des Gedankens, aus der Phantasmagorie von Kultur zu erwachen, ist aufgefangen, kanalisiert, dem falschen Bewußtsein zugeführt. Abgewöhnt ward dem Denken von der Kultur, die es umstellt, die Frage, was alles das sei und wozu – lax die nach seinem Sinn, die immer dringlicher wird, je weniger solcher Sinn den Menschen mehr selbstverständlich ist [...].<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Vgl. AA II, 12f.

<sup>32</sup> AA V, 277.

<sup>33</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, 9. Aufl., Frankfurt/Main 1997,

Diesen vernunftphilosophisch legitimierten Verlust an Wissen im Umgang mit dem Wissen hat auch Forster im Blick, wenn er im Vorwort der *Reise um die Welt* seine Entscheidung, das Wissen vom Menschen wieder als Kunst zu inaugurieren, mit den Worten legitimiert: „Meine Absicht dabey war, die Natur des Menschen so viel möglich in mehreres Licht zu setzen [...]. Alle Völker der Erde haben gleiche Ansprüche auf meinen guten Willen.“<sup>34</sup>

## II Formen des Wissens

Das sogenannte Expertenwissen sowie ein allgemeiner verbreitetes Weltwissen lassen sich unter den Begriff des *expliziten Wissens* zusammenfassen. Zu ihm gehören alle Informationen, die mit Bedeutung aufgeladen, also an bestimmte Formen der sprachlichen und schriftlichen Wissensmitteilung gekoppelt sind. Explizites Wissen erhält seinen Stellenwert insofern erst durch eine diskursive und mediale Akkreditierung: „Es ist jenes Wissen, das uns in der Geschichte der Neuzeit dominiert hat“ und von vielen „als das eigentliche Wissen“ angesehen wird.<sup>35</sup> Wie Thomas Kuhn und Michel Foucault zeigen, hat diese Wertschätzung kultur- und wissenschaftsgeschichtliche Ursprünge.<sup>36</sup> So ist jede Gesellschaft aus pragmatischen oder identitären Gründen daran interessiert, ihr Wissen nicht mit „ungeordneten Datenmengen“ zu vermischen. Auf der Ebene allgemeiner sozialer Akzeptanz bleibt Wissen daher an „*Ordnungen* und *Strukturen* gebunden“, mit denen Informationen als Wissensbestandteil „markiert“ und damit im Unterschied zu zahllosen anderen Reizimpulsen ‚verarbeitet‘ werden.<sup>37</sup> Diese Regeln der Wissensgewinnung

---

93.

<sup>34</sup> AA II, 13.

<sup>35</sup> Ernst Pöppel, „Drei Welten des Wissens – Koordinaten einer Wissenswelt“, in: *Weltwissen – Wissenswelt. Das globale Netz von Text und Bild*, hrg. v. Christa Maar u. a., Köln 2000, 21-39, hier: 22.

<sup>36</sup> Vgl. Thomas Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 21. Aufl., Frankfurt/Main 2001; Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main 1974.

<sup>37</sup> Ralf Klausnitzer, *Literatur und Wissen*, 165.

werden seit dem 18. Jahrhundert wissenschaftlich untersucht, diskursiviert und zudem an bestimmte Vermittlungs- und Kontrollinstanzen gekoppelt.

Wie der Münchner Psychologe und Hirnforscher Ernst Pöppel jüngst gezeigt hat, entspricht die Wertschätzung des expliziten Wissen, nur ansatzweise den Möglichkeiten der Wissensverarbeitung, die das menschliche Gehirn zur Verfügung stellt. Um daher präziser fassen zu können, über welche Wissensformate wir neben dem expliziten Wissen verfügen, unterscheidet Pöppel zwischen *implizitem* und *bildlichem Wissen*.<sup>38</sup> Bei Ersterem handelt es sich um das Wissen von Handlungsabläufen. Genannt werden „das Gewohnheitswissen des Tages“, das „Eingebettetsein in Rituale und Abläufe“ sowie habitualisiertes Wissen wie beispielsweise das Lesen.<sup>39</sup> Das implizite Wissen basiert dabei auf Regeln und Kompetenzen, die im sozialen Leben normalerweise nicht mehr reflektiert werden müssen.

Warum solch ein Handlungswissen in hohem Maße zur „absoluten Individualität“ des Einzelnen beiträgt, erklärt sich aus der hirnrhysiologischen Beobachtung, dass internalisierte Formen des Könnens (Pöppel erwähnt zum Beispiel handwerkliche Fähigkeiten) verstärkt

---

<sup>38</sup> Ursprünglich geht diese Unterscheidung auf Michael Polanyis Untersuchung *The tacit dimension* (1966) zurück, wobei Polanyi unter ‚tacit knowing‘ ein Können versteht, das Menschen nicht notwendigerweise (mehr) zu versprachlichen in der Lage sind. Dieses implizite Können ist mit Hilfe des expliziten Wissens nicht vollständig zu erklären. Ohne hier genauer auf die in den Kultur- und Gesellschaftswissenschaften derzeit immer intensiver erforschte Unterscheidung zwischen explizitem und implizitem Wissen eingehen zu können, sei ergänzend angemerkt, dass eine strenge Differenzierung beider Begriffe weder möglich noch sinnvoll sein dürfte. Insbesondere gilt dies für Handlungswissen, das zwar habitualisiert wird, gleichwohl aber auch erhebliches theoretisches Wissen verlangt. Hier wäre auch der von Pöppel exemplarisch angeführte Chirurg zu nennen, der (zwar) im Praxisalltag nicht jeden seiner Skalpellschnitte reflektieren muss. Ob er dieses implizite Können tatsächlich nicht verbalisieren kann, sei schon deshalb dahingestellt, weil dann Diskussionen über operative Alternativen o. ä. kaum vorstellbar sind.

<sup>39</sup> Vgl. Ernst Pöppel, „Drei Welten des Wissens“, 25.



an „Innenzustände“ gebunden bleiben.<sup>40</sup> Denkbar sind Erinnerungen an kontextabhängige Problemlösungen. Wo auf sie zurückgegriffen wird, dort realisiert sich anwendungsbezogenes Wissen intuitiv. Und es ist diese Unvorhersagbarkeit des Wissensgebrauchs, die den subjektiven Umgang mit ihm vom streng regelgeleiteten Verfahrenswissen unterscheidet.

Auf diese individuierende Anwendung des impliziten Wissens macht bereits Forster mit den Begriffen ‚Erfahrungskennntnis‘ und ‚Instinkt‘ aufmerksam, zu denen er auch persönliche Kräfteverhältnisse oder Talente wie den ‚Witz‘ rechnet. Ähnlich nachhaltig wie „Bedürfnisse und Leidenschaften“ bestimmen sie das menschliche Verhalten auf „jeder Stufe der Kultur“.<sup>41</sup> Allerdings werde dieses ‚*Ich-nabe Wissen*‘ im rationalistischen und dementsprechend ‚*Ich-fernen Wissen*‘ vom Menschen meist nicht hinreichend berücksichtigt.<sup>42</sup> Auf dieser Forderung, den Einfluss des impliziten Wissen auf den Umgang mit expliziten Sachkenntnissen nicht zu unterschätzen, gründet auch Forsters lebensphilosophische Zurückführung des Wissens auf den ‚ganzen Menschen‘. Statt ihn jedoch nur für die Spanne des ästhetischen Genusses über sein Dasein im Räderwerk des öffentlichen Lebens aufzuklären, begreift Forster das Wissen als literarisch zu vermittelnde Kunst, welche die individuierende Einheit menschlicher Wissenspotenziale dauerhaft voraussetzt.

Das ‚Ich-nächste‘ Wissen, über das der Mensch verfügt und welches seine Gehirntätigkeit schon quantitativ wie kein anderes Kennntnisvermögen bestimmt, ist das *bildliche Wissen*. Nach Pöppel sind hier „Anschauungswissen“, „Erinnerungswissen“ und „Vorstellungswis-

---

<sup>40</sup> Vgl. ebd. Nicht alle Formen des impliziten Wissens, die Pöppel nennt (z. B. das körperliche Wissen), können hier hinreichend berücksichtigt werden. Ob auch „Ausdrucksbewegungen“ wie Freude oder Schamröte zu den impliziten Wissensformen gehören, müsste im Einzelfall entschieden werden. Handelt es sich um ein kulturell motiviertes Erröten über etwas Peinliches, könnte von unreflektiertem Handlungswissen gesprochen werden; instinktive Ausdrucksformen dagegen gehören wohl eher „unmittelbar zu uns“.

<sup>41</sup> AA V, 198.

<sup>42</sup> Zu den Begriffen ‚Ich-nah‘ und ‚Ich-fern‘ vgl. Ernst Pöppel, „Drei Welten des Wissens“.

sen“ zu unterscheiden.<sup>43</sup> Warum alle drei nicht mit dem kommunizierbaren Fakten- und impliziten Handlungswissen gleichzusetzen sind, erklärt sich zum einen aus der Präsenz der Sinne im Prozess des Wahrnehmens. Sowohl bei der Speicherung von Erinnerungen als auch bei der Beschäftigung mit einzelnen Anschauungs- und Vorstellungsbildern sind sie unmittelbar beteiligt. Zum anderen verarbeitet das Gehirn diese Mischung aus Fakten, ästhetischen Impressionen und Bildern kreativ-gestaltend: „Die Welt stellt sich uns bildlich vor in Formen und Gegenständen, in ruhenden und bewegten Gestalten. [...] Es ist immer etwas Bestimmtes, was wir sehen, und in diesem Wahrnehmungsakt wird das Gesehene für wahr genommen. Beim Aufbau des visuellen Wissens unterliegen wir einem kategorialen Zwang; das Gehirn mit seinen Sinnessystemen kann gar nicht anders als gestaltend zu wirken, d. h. etwas Bestimmtes erkennen.“<sup>44</sup>

Rückwirkend bestätigen diese Ausführungen die im Kreis um Herder seit den späten 1760er Jahren diskutierten Wissensformen und mit ihnen jene Ästhetik des Subjektseins, derzufolge besonders ‚Ich-nahe‘ Wahrnehmungs- und Vorstellungsweisen höchst unterschiedliche ‚Welt-Anschauungen‘ hervorbringen. Nicht von ungefähr weist auch Forster darauf hin, erst das Zusammenspiel zwischen der Einbildungskraft, dem Erinnerungsvermögen und den anderen Geistesvermögen eröffne dem Dichter verschiedene Möglichkeiten, im Leser „die Aufmerksamkeit des Verstandes“ zu fesseln und sein Interesse zu wecken, Anregungen „aus den allgemeinsten Beziehungen“, welche der Autor zwischen den Informationen herstellt, auf den „eignen Zustand“ anzuwenden – ein „Spiel“ mit dem Wissen, wie Forster ergänzt, welches den Leser nicht an die dürren „Zweige des menschlichen Wissens“ oder dessen andauernden „Modificationen“ bindet, sondern zur persönlichen Perspektivierung seiner Bildung anhält.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Ebd., 25.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> AA V, 278f. Welche Bedeutung Forster dem Bildwissen als Zeichner und Maler beimisst und welche Notwendigkeit der Illustration für das wissenschaftliche Beschreiben eigentlich zukommen sollte, erläutert Michael Ewerts Beitrag im vorliegenden Band.

Literarisch vermitteltes Wissen, so lässt sich bereits an dieser Stelle konstatieren, das folglich nicht mental mit ‚Bildern‘ in Beziehung gesetzt oder in visuelle Vorstellungen überführt werden kann, dient allenfalls der „Berichtigung oder Vermehrung gewisser Reihen von Begriffen“ und mag daher für „den eigentlichen Gelehrten“ von Interesse sein. Soll es indes, wie von Forster vorgeschlagen, die „Einbildungskraft“ wecken und die „Dennkraft beschäftigen“, so muss es sich um *dichtes Wissen* handeln, das von vielen Lesern gleichzeitig „mit Nutzen“ auf das je eigene Dasein bezogen werden kann.<sup>46</sup> Ichfernem Wissen ist dies schon deshalb verwehrt, weil es nur mittelbar im Sinne des Wissensaustausches oder, ungünstigstenfalls, des ‚Besserwissens‘ ist. Berechtigterweise wird daher auch in der wissenspoetologischen Forschung geltend gemacht, Literatur referiere zwar ständig auf explizites Wissen, überführe es aber aus verschiedensten Gründen in den „Modus des *ästhetischen Spiels*“, etwa in Form eines „symbolischen Aushandelns von Konflikten“ oder der „Artikulation ungelöster Probleme“.<sup>47</sup>

Bevor diese literarischen Möglichkeiten der Wissensdarbietung näher ausgeführt werden können, muss zunächst noch die Frage beantwortet werden, wie sich der Transfer zwischen Wissen und Dichtung gestaltet. An dieser Frage entscheidet sich zum einen das Verhältnis zwischen diskursiver Wissensordnung und Literatur – ein Verhältnis, das nach Foucault immer zu Lasten des Lesers gehen soll, da ihn Dichtung lediglich mit den eigenen Aporien des Nicht-Wissens zu konfrontieren vermag. Zum anderen zeigt sich, dass Literatur ganz eigene Wege der *Inszenierung* von Wissen finden muss, will sie genau diese Ausweglosigkeit im Umgang mit Wissensherrschaft umgehen.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Vgl. Ralf Klausnitzer, *Literatur und Wissen*, 45.

<sup>48</sup> Den Begriff der ‚Re-Inszenierung‘ von Wissen hat bereits Segeberg vorgeschlagen und am Beispiel der *Ansichten vom Niederrhein* unter medien- und informationstheoretischen Vorzeichen darauf hingewiesen, Forster vermittele nicht das „Wissen einer Reise, sondern das Wissen darüber, wie man reisend Wissen erwirbt“. Allerdings werden diese ‚ungenauen‘ „Objektwahrnehmungen“ nicht weiter untersucht. Vgl. Harro Segeberg, „Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein*. Zur Geschichte der Reiseliteratur als Wissensspeicher“, in: *Georg-Forster-Studien* V (2000), 1-

In seinem programmatischen Vorwort zu dem Sammelband *Poetologien des Wissens um 1800* hat Joseph Vogl die These aufgestellt, die Wissenschaften generierten ihre Erkenntnisse grundsätzlich im Rückgriff auf poetische Darstellungsformen, umgekehrt gebe es keine Poetik des Wissens ohne epistemische Grundlagen.<sup>49</sup> Aus dieser Beweisführung schließt Vogl, Wissenschaften und Dichtung tauschten ständig Methoden der Bedeutungsgenerierung sowie einzelne Wissenssegmente aus. Auf der Ebene der Wissensorganisation wird diese Vermutung durch die aktuelle Hirnforschung bestätigt, denn nicht nur das explizite Wissen zeichnet sich durch „Ordnung“, „Stimmigkeit“ und „Klarheit“ aus. Vielmehr gehört diese ästhetische „Architektur des Gehirns“ zu den fundamentalen Prinzipien „unseres Wahrnehmens und Erkennens, nämlich nur dann etwas als richtig oder wahr begreifen zu können, wenn es in einfacher Form, sei es in einem einfachen Bild oder in einer einfachen Formel, dargestellt werden kann. Die Schönheit einer Lösung gilt in den Naturwissenschaften geradezu als ein Kriterium der Richtigkeit.“<sup>50</sup> So überzeugend solche poetischen Anleihen die Attraktivität neuer Paradigmen oder Erklärungsansätze auch darzulegen vermögen, so wenig darf freilich übersehen werden, wie energisch die weitere ästhetische Verwendung expliziten Wissen, das Allgemeingültigkeit beanspruchen soll, unterbunden werden muss.<sup>51</sup> Zu dieser ‚Interesselosigkeit‘ tragen bestimmte Strategien bei, welche die Konstruktionsleistung des Subjekts ausblenden:

Langfristige Geltung wird etwa durch Aussagen im Modus des überzeitlichen Präsens *figiert*; ein verwickelter und von Irrtümern nicht freier

15, hier: 13f.

<sup>49</sup> Joseph Vogl, „Einleitung“, in: *Poetologien des Wissens um 1800*, hrsg. v. Joseph Vogl, München 1999, 7-16.

<sup>50</sup> Ernst Pöppel, „Was ist Wissen? Vortrag gehalten anlässlich der Festlichen Semestereröffnung an der Universität zu Köln am 19. Oktober 2001“, abrufbar unter [www.uni-koeln.de/organe/presse/reden/poeppel\\_fest.pdf](http://www.uni-koeln.de/organe/presse/reden/poeppel_fest.pdf) (letzter Abruf 18.05.2011), hier: 9f.

<sup>51</sup> Womit nicht ausgeschlossen ist, dass es gerade die ästhetischen Qualitäten wissenschaftlicher Erklärungen sind, die andere Forscher zum Weiterdenken motivieren.

Erkenntnisprozess wird durch apodiktische Formulierungen und demonstrative Systematizität *invisibilisiert*. Gegen mögliche Einsprüche immunisiert man sich präventiv durch deren *rhetorische Vorgriffe* und *polemische Entkräftigung*; Argumentationen werden durch *Narrationen* erläutert, *exemplarisch illustriert* und damit *plausibilisiert*.<sup>52</sup>

Die Verschwiegenheit von Objektivität verdankt sich folglich einer Performanz des eigentlich ‚Wissenswerten‘ ohne ästhetische Mehrdeutigkeit. Solch ein Bedeutungsüberschuss, so hat es Martin Seel formuliert, würde „um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen“ vernommen. Wissenschaftliche Aussagen unterstehen jedoch keiner „besonderen Situation der Wahrnehmung“, ebenso wenig handelt es sich bei ihnen um „Anlässe“ für eine bestimmte „Art des sinnlichen Vernehmens“. Wollen sie als apodiktische Urteile ernst genommen werden, so muss ihre Präsenz folglich über alle ‚unsichtbaren‘ Inszenierungen hinweg am ‚Erscheinen‘ des „begrifflich und praktisch Ubestimmbaren“ gehindert werden.<sup>53</sup> Andernfalls affirmierte das Wissen nicht ein „System“, dem nach Kant eine „Idee des Ganzen“ vorangeht. Soll deren Wertigkeit nicht in Zweifel gezogen werden, ist jeder ‚aggregative‘ Zustand, in welchem die „gemeine“ oder eben ästhetische Erkenntnis verharret, aussagenlogisch zu meiden.<sup>54</sup> Genau darin unterscheidet sich apodiktische Wissensgenerierung von ästhetischer. Denn Literatur, die einem fiktiven Subjekt wissenschaftliche Ausführungen gleichsam in den Mund legt, verstößt nicht nur gegen die Etikette des Faktenwissens. Indem sie ‚fahrlässig‘ mit den Regeln der Wissenserzeugung umgeht, gewinnt Dichtung wieder jene „Freiheit zum Objekt zurück“, die als außerkategoriale Besonderheit dem expliziten Wissen verschlossen bleibt.<sup>55</sup> Der Begriff des Transfers zwischen Wissenschaft und Literatur ist deshalb dahingehend zu präzisieren, dass Dichtung die „Differenz zwischen bestimmbarer Erscheinung und unbestimmbarem Erscheinen“ ins Gegenteil verkehrt. Will sie aufzeigen, „daß die Welt nicht begriffen ist, wenn sie nur begrifflich erkannt wird“, ist die dem Laien ‚unbestimmbare Prä-

---

<sup>52</sup> Ralf Klausnitzer, *Literatur und Wissen*, 256.

<sup>53</sup> Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/Main 2003, 38. u. 46.

<sup>54</sup> Vgl. Kant, *Logik*, 246.

<sup>55</sup> Adorno, *Negative Dialektik*, 38.

senz‘ des Wissens auf sehr bestimmte Weise der „Bedingung echter Freiheit [...] unter Subjekten“ zu unterstellen.<sup>56</sup> Im Gegenzug bieten sich das Wissen in der Literatur und die Kunst des Wissens in einem „nichtsostituierbaren“ Sinne dar: Damit beide einen „besonderen Mitvollzug“ beanspruchen können, müssen sie als ästhetische Objekte erscheinen, die eben auch in ihrem inszenatorischen „Kalkül *verstanden* sein wollen.“<sup>57</sup> Wie nun wissensästhetisch zu ergänzen ist, bemisst sich diese Differenz zwischen erscheinendem und eindeutigem Wissen an der Interpretierbarkeit durch das rezipierende Subjekt.

### III Literatur und Wissen

Wenn das neuronale Vorstellungswissen ein „distanziertes Wissen über Sachverhalte“ voraussetzt, dann lässt sich diese produktive Ferne zum Faktischen literarisch nutzen, um Wissen ‚ins Bild‘ zu setzen, „damit wir im Bilde sind.“<sup>58</sup> Im Bilde zu sein meint hier, dass nun der literarische Text einen Bezug zwischen explizitem Wissen und dem rezipierenden Subjekt herstellt und dafür Wissensgehalte mit weiteren Bedeutungen auflädt. Zugleich sind andere, angrenzende Wissensgehalte in ihrer Relevanz für das Ich auszuschließen. Thesenartig ließe sich für die Literatur der Moderne formulieren, poetisch erzeugtes Vorstellungswissen werde so inszeniert, dass dem Leser angesichts andrängender Wissensmengen die Angst vor dem Nicht-Wissen genommen wird.

Dichtung setzt dieses Wissens-Relativ um, indem objektive Aussagen und ihnen immanente Methoden der Wissenserschließung vor einem zeitlich breiten ‚Wissenshorizont‘ (der im Fall des Expertenwissens meist nur noch Fachhistorikern bekannt ist) betrachtet werden. Eine andere Möglichkeit, die Relativität des Wissens herauszuarbeiten, besteht darin, faktisches Wissen, welches Komplexität zu reduzieren vorgibt, an (fiktionalen) Kontingenzerfahrungen zu messen. Im ausgehenden 18. Jahrhundert gesellt sich eine weitere Form der Wissens-

<sup>56</sup> Martin Seel, 36f.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., 157f.

<sup>58</sup> Ernst Pöppel, „Was ist Wissen?“, 9.

kritik hinzu, die sich mit arkanem Herrschaftswissens befasst. Exemplarisch sei auf Goethes *Wilhelm Meister*-Romane verwiesen, die Wissenspraktiken und -hierarchien, wie sie die Geheimbünde des 18. Jahrhunderts pflegen, als methodisches Überwachen und Strafen des Einzelnen thematisieren. Zu erwähnen wäre ferner die breite Diskussion, die Herder, Schiller, Goethe und von Knebel über das naturwissenschaftliche Lehrgedicht führen. In der Tradition des Lukrez soll es keineswegs nur explizites Wissen einem größeren Publikum zugänglich machen, sondern es zugleich in den Rang einer Kunst erheben: Wissen auf der Grundlage einer Kunst des Wissens!

Eine seinerzeit ebenfalls an Bedeutung gewinnende Gattung, die Wissen ins Bild setzt, ist der Essay. Meist wissens- und wissenschaftskritisch ausgerichtet, meldet er Bedenken an der Methodik des akademischen Rationalismus an, gleichzeitig erhebt er die stilistische oder gattungsästhetische Diversifikation zum Programm. Auf solche Widerstände gegen die Gelehrtenrepublik reagiert die rationalistisch grundierte Aufklärung ausgesprochen empfindlich. Exemplarisch sei einmal mehr auf Kant verwiesen, der mit seinem Diktum, das essayistische Schreiben toleriere eine ‚Unpünktlichkeit der Begriffe‘, den ehemaligen Schüler Herder auf viele Jahrzehnte ins akademische Abseits manövriert. Warum Kant so harsch urteilt, erhellt aus dem Anliegen, das der Essay im Umgang mit Wissen verfolgt. Ohne ‚der Spielregel organisierter Wissenschaft‘ zu gehorchen, mischt er Kasuistisches mit Spekulativem oder poetische Beschreibungen mit dem aufklärungskritischen Vertrauensverlust in systemisches Wissen:

Der Zweifel an deren [der Methode, stg.] unbedingtem Recht ward in der Verfahrensweise des Denkens selber fast nur vom Essay realisiert. Er trägt dem Bewußtsein der Nichtidentität Rechnung, ohne es auch nur auszusprechen; radikal im Nichtradikalismus, in der Enthaltung von aller Reduktion auf ein Prinzip, im Akzentuieren des Partiellen gegenüber der Totale, im Stückhaften. [...] Weil die lückenlose Ordnung der Begriffe nicht eins ist mit dem Seienden, zielt er nicht auf geschlossenen, deduktiven oder induktiven Aufbau. Er revoltiert zumal gegen die seit Platon eingewurzelte Doktrin, das Wechselnde, Ephemere sei der Philosophie unwürdig [...]. Der Essay kündigt wortlos die Illusion, der Gedanke vermöchte aus dem, was thesei, Kultur ist, ausbrechen in das,

---

was physei, von Natur sei.<sup>59</sup>

Dieser wissenspoetologische Ursprung des Genres erklärt auch, warum sich der Essay gleichsam verunsichernd an der Grenze zwischen Wissens- und Alltagskultur ansiedelt. Von hier aus wird Wahrheit mit der Sorge konfrontiert, dass universale Formeln und Merksätze den irrationalen Alltagserfahrungen des modernen Menschen nicht mehr gerecht werden. Zugespitzt formuliert, entlarvt der wissenskritische Essay im ausgehenden 18. Jahrhundert auf diese Weise das Erkenntnisinstrumentarium und die Wissensgüter der Expertenkultur als elaboriertes, aber weltfremdes Nicht-Wissen. Zugleich hält er nachdrücklich im öffentlichen Bewusstsein, was die rationalistische Philosophie lieber verschweigen würde: eine Antwort auf die Frage, warum dem ‚gemeinen Volk‘ nicht alles Wissen zuzumuten sein soll.<sup>60</sup>

Das Gemeinte lässt sich am Beispiel des Konkurrenzverhältnisses darlegen, in das sich essayistisch schreibende Reiseliteraten und Naturwissenschaftler wie Georg Forster zu den Enzyklopädisten des 18. Jahrhunderts begeben. Beide Parteien nehmen die Aufklärung beim Wort, die „Erzeugung und Verbreitung von Wissen“ zu „einer öffentlichen Angelegenheit“ zu machen. Dabei genießen Großprojekte wie die von d’Alembert und Diderot herausgegebene *Encyclopédie* rasch den Ruf „des wohl bedeutendsten und umfassendsten Versuchs, das Wissen der Zeit zu sammeln, zu vernetzen und sichtbar zu machen.“<sup>61</sup> Grundsätzlich steht Forster solchen Unternehmungen positiv gegenüber. An der Übersetzung von Buffons *Histoire naturelle* hat er bekanntlich mitgewirkt. Wie indes der Cook-Essay dokumentiert, zeigt sich Forster auch zunehmend verwundert über die Ignoranz, mit welcher die Öffentlichkeit im Gegenzug auf zahllose

---

<sup>59</sup> Theodor W. Adorno, „Der Essay als Form“, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1981, 9-33, hier: 17 u. 19.

<sup>60</sup> Vgl. dazu *Nützt es dem Volke, betrogen zu werden? Est-il utile au Peuple d'être reompé? Die Preisfrage der Preussischen Akademie für 1780*, hrg. v. Hans Adler, 2 Bde., Stuttgart, Bad Cannstatt 2007.

<sup>61</sup> Hans Adler u. Rainer Godel, „Einleitung. Formen des Nichtwissens im Zeitalter des Fragens“, in: *Formen des Nichtwissens der Aufklärung*, hrg. v. Hans Adler u. Rainer Godel, München 2010, 9-19, hier: 11.



praktische Entdeckungen reagiert, wie Cook sie im Verlauf seiner Weltumsegelungen gemacht hatte; ja Forster nimmt dieses Desinteresse sogar zum Anlass, insbesondere das deutsche Publikum darüber zu belehren,

wie weit er [Cook, stg.] sein Jahrhundert in Erkenntniß und Aufklärung fortgeführt, welchen Zuwachs die menschliche Glückseligkeit durch sein Bestreben gewonnen, und welche neue Aussichten in die goldene Zukunft einer allgemein vollendeten Bildung sein Genius uns eröffnet habe.<sup>62</sup>

Aus dieser *aufklärungspraktischen* Perspektive betrachtet, lässt sich nun auch die Skepsis begründen, mit der Forster den Enzyklopädisten begegnet. Fehlt in diesen Wissensdatenbanken der praktische und der poetische Adressatenbezug, so handelt es sich um Projekte, die das Wissen der Aufklärung einer „gaffenden Bewunderung“ übereignen. Damit freilich rächte sich deren Subjektfeindlichkeit, denn wenn potentiell autarke ‚Medienanwender‘ in die Rolle selbstvergessener Konsumenten gedrängt werden, dann darf es nach Forster nicht verwundern, wenn die Leser einer Enzyklopädie nicht mehr in der Lage sind, „die Verhältnisse unserer Gattung mit festem, allumfassendem Blick zu durchschauen“. Enzyklopädien, die also nur „Theile des Ganzen“ wiedergeben und Erkenntnisse aus ihrem sozialen oder historischen Umfeld herauslösen, präsentieren Wissen als Macht. Damit unterbinden sie aber auch die Möglichkeit, mitgeteiltes Wissen auf das eigene Selbst anzuwenden oder seinen „ganzen Werth für die Menschheit“ zu begreifen. Eigentlich auf dem Weg zum „Weltweisen“ begriffen, der das Glück aller forciert, boykottiert das Publikum daher seine Selbstständigkeit im Umgang mit Bildung.<sup>63</sup> Warum die Enzyklopädisten ein so weitgefasstes Ziel nicht erreichen, erklärt sich nach Forster unter anderem aus der Krise der Naturgeschichte und den aufklärungspraktischen Folgen, die sich ihrem Niedergang in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anschließen. Lange Zeit hatte die auf alte, teils noch antike Wissensstände zurückgreifende Beschreibung der Natur auf der Vorstellung von einer

---

<sup>62</sup> AA V, 192.

<sup>63</sup> Ebd., 192f.

„Kette der Wesen“ basiert, deren Bindeglieder metaphysischen Ursprungs waren.<sup>64</sup> Mit ihrem Wegfall hätte nun erstmals eine allgemeine Vernunftwerdung der Menschheit prozessual gedacht und der Wissensgewinn einem progressiven Handeln an der Geschichte zugrunde gelegt werden können. Ein Denken, welches bloß dem Wissenszuwachs und dessen Repräsentation vertraut, entzieht sich aber dieser Temporalisierung der Vernunftgeschichte und beharrt intellektuell auf einer aufgeklärten Informationsverwaltung, die als wissensoptimierter Idealzustand festgeschrieben wird. Unter dem Fortschrittsprimat nimmt das enzyklopädische Wissen insofern „Züge eines posthistoire“ an.<sup>65</sup>

Aber auch das ‚philosophische Schreiben‘, welches eine entwicklungs-fähige Menschheit avisiert, darf nicht wieder in naturkundliche Deutungsmuster verfallen und den Eindruck suggerieren, jene gottgewollte, invariante Organizität allen Lebens wieder einzusetzen. Das literarisch repräsentierte Wissen würde sich in diesem Fall einem Fortschrittsdenken unterstellen, das keine aufklärungspraktischen Widerstände und Korrekturen duldet. Ohne sie bleibt Wissenschaft mit Forsters Worten bis auf weiteres sich selbst überlassen, mithin „die Quelle alles menschlichen Elends“.<sup>66</sup> Um diesem Missstand entgegenzuwirken, zieht Forster für seinen essayistischen Umgang mit

<sup>64</sup> Zu der Krise, in welche die lange erfolgreiche Vorstellung gerät, eine ‚Kette der Wesen‘ verbinde die organischen Elemente der Natur, vgl. Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1978, 44ff. Wie die folgenden Ausführungen zeigen sollen, lässt sich Lepenies’ Annahme, auch Forster habe sich den „Temporalisierungstendenzen“ in den Wissenschaften des 18. Jahrhunderts verweigert, allerdings nicht verifizieren (vgl. ebd., 60).

<sup>65</sup> Vgl. ebd., 118.

<sup>66</sup> AA V, 193. Zum Begriff der Naturgeschichte im 18. Jahrhundert, der zunächst „ein reines Natur-Inventar“ bezeichnet und später dann den ‚poetischen‘ Umgang mit der Natur vgl. auch Jutta Heinz, „Ueber die Mittel Naturgeschichte gemeinnütziger zu machen“ (1799) – Bertuchs Entwurf eines populärwissenschaftlichen Forschungs- und Verlagsprogramms“, in: *Friedrich Justin Bertuch (1747-1822) – Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar*, hrg. v. Gerhard R. Kaiser u. Siegfried Seifert, Tübingen 2000, 659-671.

Wissen die Konsequenz, aus der Unüberschaubarkeit neuer „Entdeckungen“ stellvertretend für die ‚Nicht-Wissenden‘ eine Teilmenge auszuwählen und deren „sittlichen Werth“ zu überschlagen.<sup>67</sup> Als wissenskritische ‚Erzählung‘ betrachtet, gleicht solch eine lebensweltliche Expertise der ‚Rückkehr des Autors‘ in den Zustand geschichtlichen Handelns. Frei von der ‚intertextuellen‘ Reproduktion des Wissens, frei aber auch vom sich ankündigenden Ende der menschlichen Entwicklungsgeschichte, übernimmt Forster als Autor nicht nur für die Rezipienten, sondern auch für sich als Schreibenden wieder Verantwortung. Gleichzeitig stellt er sich literarisch der Aufgabe, eo ipso selektives und fragmentarisches Wissen als praxisnahe, also nicht allein wissenswerte Handlungsalternative zur Disposition zu stellen. Wie sich diese ‚historische‘ Verpflichtung essayistisch realisieren lässt, veranschaulicht Forster in *Cook, der Entdecker*, indem er auf der Basis einer neuen „Ausbildung des Menschengeschlechts“ im Kapitel *Resultate* zunächst zwanzig „Faktis“ auflistet und sie, versehen mit einer praktischen Erklärung, der „gesellschaftlichen Unterhaltung“ übereignet.<sup>68</sup>

An eine naiv didaktisierende Literatur ist hierbei nicht gedacht. Forster begreift Wissensvermittlung zwar volksaufklärerisch und wendet sich demgemäß an ein größeres Publikum. Jene Dezentrierungen im Blick, denen sich der moderne Mensch zwischen sozialen Kompetenzen und wachsenden Anforderungen an das explizite wie implizite Wissen ausgesetzt sieht, sollte der Schriftsteller nach Forster dem Publikum jedoch stets auch konkrete Orientierungshilfen anzubieten. Deren narratologische Umsetzung rechtfertigt Forster zunächst wiederum genreästhetisch, denn Reisebericht oder naturkundlicher Essay, so heißt es, ließen den Leser gleichermaßen teilhaben an der Entdeckung neuer Informationen und der Einsicht, diese Wissensquellen schon aus zeitlichen, organisatorischen oder praktischen Gründen nicht hinreichend ausschöpfen zu können. Wissen als Kunst verstanden, schärft mit Hilfe der Literatur folglich auch das Vermögen, sich als Leser für den Erkenntnisgewinn oder den temporären Wissensverzicht zu ent-

---

<sup>67</sup> Vgl. AA V, 193.

<sup>68</sup> Ebd., 193 u. 279.

scheiden. In *Cook, der Entdecker* wirbt Forster für soviel Selbstvertrauen, indem er den zwanzig erwähnten ‚Faktis‘ weitere „einzelne Beobachtungen“ Cooks folgen lässt. Allerdings werden diese als „Aggregat“ oder unkommentierte Information der subjektiven Wissensgenerierung anvertraut.<sup>69</sup>

Mittels solcher ‚Kognitionsspiele‘ vollzieht Forster ästhetisch auch eine naturgeschichtliche Gegenbewegung zur Historiographie seiner Zeit. Während diese „Aggregatbeschreibungen des Einzelnen in Systembeschreibungen des Ganzen“ überführt und damit das Subjekt in seiner Erfahrungswirklichkeit aus dem Blick verdrängt, verbietet es Forsters Protowissen dem Rezipienten, sich beim Lesen gänzlich in inneren Vorstellungsbildern von Reiseabenteuern oder exotischen Paradiesen zu verlieren.<sup>70</sup> Als Gegenangebot eröffnet es fiktionale ‚Laborbedingungen‘, unter denen der Wissenswert solch unmarkierter Fakten ausgehandelt werden muss. Noch einmal aufklärungspraktisch gewendet, führt Forsters essayistisches Schreiben über Cooks Entdeckungen das Publikum insofern wieder in den Prozess der subjektiven Wissenserschließung ein:

Die Vergleichung unzähliger Abweichungen von unserer Lebensweise, die Betrachtung dessen, was in diesen verschiedenen Gemälden auf unsern eignen Zustand anwendbar ist, die Erweckung einer Menge von Ideen, Vorstellungen, Begriffen und Neigungen, die bereits in uns vorhanden waren, aber durch ähnliche oder auch entgegengesetzte Züge im Charakter verschiedener Nationen erst angestoßen wurden, sind eben so viele kräftige Mittel die Aufmerksamkeit des Verstandes zu fesseln. [...] Ein jeder fühlt sich an der Stelle des Beobachters, oder des Handelnden [...].<sup>71</sup>

Menschheitsgeschichtlich kommt dieser Aufwertung des ‚Nicht-Wissenden‘ noch eine weitere Bedeutung zu: Wer lernt, wie über Wissen entschieden wird, beginnt auch die Strategien zu durchschauen, mit denen Herrschaftsverhältnisse über Wissensprivilegien und -defizite etabliert werden. In einer seiner letzten Abhandlungen, in der

<sup>69</sup> Vgl. ebd., 279.

<sup>70</sup> Zur Geschichtswissenschaft des 18. Jahrhunderts vgl. Jörn Garber, „Selbstreferenz und Objektivität“, 164.

<sup>71</sup> AA V, 278.

1793 abgefassten Studie *Über die Beziehung der Staatskunst auf das Glück der Menschheit*, hat Forster diese Aufgabe, das Wissen für den Einzelnen jenseits institutioneller oder bildungsprogrammatischer „Taschenspielerkünste“ zu verbreiten, besonders prägnant formuliert.<sup>72</sup> Im Verlauf seiner Argumentation wird deutlich, dass es zu den Irrtümern der Wissenserforschung gehört, von der Annahme auszugehen, explizites Wissen beziehe sich „auf Informationen, die allen bekannt sind oder bekannt sein können.“<sup>73</sup> Die sogenannte Wissensgesellschaft mag mit solchen Parolen die vermeintliche Verfügbarkeit des Wissens suggerieren. Was sich weiten Bevölkerungskreisen indes als Wissen zumutet, entlarvt sich nach Forster als „alberne Mummerei, hergeplapperte Formeln“ oder „abgeschmacktes Gewäsch über unbegreifliche Dinge“.<sup>74</sup> Mit ihrer Hilfe beschwichtigten die Machthabenden zeitweilig erfolgreich ihre Sorge, die „Aufmerksamkeit des gemeinen Mannes“ könne sich „auf sich selbst und seine Verhältnisse [...] richten“ und schließlich den „Wunsch in ihm [...] wecken, durch eigenes Bemühen das zu seyn und zu werden, wozu ihn die Natur mit seiner eigenthümlichen Gestalt und seinen Anlagen ins Daseyn rief.“<sup>75</sup> Mahnend fügt Forster hinzu, das ungleich verteilte Macht- und Bildungswissen könne langfristig aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Mensch keinen Formeln, universalen Moralexistenzen oder abstrakten Utopien untersteht, sondern allein jenem „Naturgesetz“, das

keine andere Bildung als jene gestattet, die in jedem einzelnen Menschen *von innen heraus*, nach Maßgabe seiner eigenthümlichen Kräfte geschieht. [...] Wie lange wird man den Regenten und Lehrern noch wiederholen müssen: was den Menschen tugendhaft und glücklich macht, kann keine Regierung und keine Erziehung ihm geben; *es ist in ihm*, aber des Tyrannen Arglist und des Erziehers Affenliebe können es nur gar zu leicht ersticken!<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> AA X.1, 575.

<sup>73</sup> Ernst Pöppel, „Was ist Wissen?“, 8.

<sup>74</sup> Vgl. AA X.1, 576.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Ebd., 576f. Zu Forsters Bildungsbegriff vgl. ausführlich vom Verf., „Was den Menschen tugendhaft und glücklich macht, kann keine Regierung und Erziehung ihm geben“. Georg Forsters revolutionäre

An diese Einschätzung knüpft sich die wissensästhetische Forderung, mitgeteilte Beobachtungen, Erfahrungen oder Urteile in der Literatur nicht mit ‚positiver Sicherheit‘ zu lancieren.<sup>77</sup> Forster zumindest will nicht apodiktisch belehren, sondern adressiert seine Literatur an das „wahrnehmende Subjekt als Vermittlungsinstanz“. Ihm obliegt es, die ‚Unwägbarkeit‘ eines episodischen Wissens für den eigenen Bildungsanspruch fruchtbar zu machen.<sup>78</sup>

#### IV Wissen als Episode

Dass die Aufklärung auf „zuverlässiges Wissen zur Absicherung höherer Lebensqualität („Glückseligkeit“) aus war“, gehört zu den Gemeinplätzen der Wissensgeschichte und bedürfe daher, wie Hans Adler und Rainer Godel jüngst angemerkt haben, eigentlich „keiner Erläuterung mehr.“<sup>79</sup> Doch lässt sich diese Annahme teilen, wenn anthropologische Zielsetzung und reale Wissensverteilung so nachhaltig auseinanderdriften, wie Forster konstatiert? Sollen diese Fragen beantwortet werden, wäre der Wissensbegriff, der die Schulen der Aufklärung voneinander unterscheidet, noch eingehender zu untersuchen. Gleiches gilt für die Strategien des Wissenserwerbs, die Verteilung des Wissens auf akademische Disziplinen und soziale Schichten sowie das Verhältnis von Wissenschaft und Popularwissen. Ein Beispiel für die Verbreitung akademischen Wissens könnte das *Göttingische Magazin für Wissenschaften und Litteratur* sein, das Forster zwischen 1780 und 1784 gemeinsam mit Lichtenberg herausgibt. Regelmäßig erscheinen hier Beiträge renommierter Wissenschaftler (z. B. Blumenbach und Meiners), an deren wissenschaftlichen Ansätzen Forster andernorts zweifelt. Doch gehört das *Göttingische Magazin* schon aufgrund solcher Einblicke in den Prozess der

---

Bildungstheorie“, in: *Bildung in der Demokratie. Beiträge zum 22. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft*, hrg. v. Stefan Aufenanger, Franz Hamburger u.a., Opladen u. Farmington Hills 2010, 39-53.

<sup>77</sup> Vgl. Manuela Ribeiro Sanches, „Diese zarten, fast unsichtbaren Fäden der Arachne“, 144.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., 138.

<sup>79</sup> Hans Adler u. Rainer Godel, „Einleitung“, 18.

‚strategischen‘ Wissensgenerierung zu den populärwissenschaftlichen Foren des späten 18. Jahrhunderts, wie bis heute gelegentlich geargwöhnt wird?<sup>80</sup> Gegen solch eine skeptische Lektüre spricht der Abdruck von Blumenbachs bald schon berühmter Studie *Über den Bildungstrieb* und anderer einflussreicher Abhandlungen, darunter Forsters *O-Tahiti*. Wird beiden genannten Beiträgen zugestanden, gleichermaßen die Kenntnis über grundlegende Gesetze der Kultivation vertiefen zu wollen, so wäre also vielmehr zu fragen, ob nicht im *Göttingischen Magazin* verschiedene Wissensformationen aufeinandertreffen, die vor dem Hintergrund einer weitaus komplexeren Rhetorik zu lesen sind, mit welcher auch öffentlich über Wissen und Nicht-Wissen verhandelt wird. Schließlich definiert sich Aufklärung nicht allein über zu behebende Wissensdefizite. Wie beispielsweise die später zwischen Kant und Forster geführte Debatte über das subjektive ‚Erfahrungswissen‘ des Weltumseglers nahelegt, geht es im Wissensdiskurs der Aufklärung ganz zentral auch um die Entscheidung darüber, welche Formen von Rationalität und Vernunftfreiheit für ein ‚gesichertes‘ Wissen vorauszusetzen sind. Wie schon im Vorfeld dieses Disputs plädiert Forster für eine ästhetische, triadisch strukturierte Beschreibung möglichen Wissens, und er konturiert damit sehr viel schärfer als sein wirkmächtiger Kontrahent die Episodizität eigener Erkenntnisse.

Um diese ‚Verunsicherung‘ objektiven Wissens präziser herausarbeiten zu können, muss zuvor der Begriff des ‚expliziten Wissen‘ differenzierter betrachtet werden. Wurde darunter zunächst eher vergrößernd alles gesicherte Faktenwissen verstanden, so wird jetzt zwischen *sektoralem* und *strategischem Wissen* unterschieden. Dabei umfasst das sektorale Wissen die Gesamtheit aller Kenntnisse, die eine Gesellschaft über bestimmte Bereiche des Realen erworben hat und

---

<sup>80</sup> Der Begriff ‚Populärwissenschaft‘ wäre mit Blick auf das *Göttingische Magazin* und Forsters wie Lichtenbergs massive Kritik am Spezialistenwissen wissenstheoretisch noch eingehender zu prüfen, zumal sich die Popularphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts vermehrt der Frage zuwendet, wie sich Moral auch ästhetisch vermitteln lässt. Vgl. dazu Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte* und Doris Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns. Moralphilosophie und Ästhetik in der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts*, St. Ingbert 1992.

von deren Gewissheit sie überzeugt ist. Trotz seiner Vorläufigkeit gilt dieses sektorale Wissen als gesichert. Mit Blick auf die Wissenstheorien der Aufklärung muss das sektorale Wissen allerdings noch in das deklarative, das semantische und das episodische Wissen unterteilt werden: Als *deklaratives Wissen* wird dabei alles Wissen bezeichnet, das in Formeln oder wissenschaftlichen Aussagesätzen mitgeteilt werden kann, kurz: das wissenschaftlich akzeptierte Fach- und Faktenwissen. Das *semantische Wissen* beinhaltet demgegenüber ein eher allgemeines Weltwissen.

Heftig umstritten ist seinerzeit die Verlässlichkeit des *episodischen Wissens*, das sich aus individuellem Erfahrungs- und Erinnerungswissen zusammensetzt.<sup>81</sup> Ein Beispiel mag die Gründe für diese heterogene Beurteilung erhellen: Man nehme an, ein Feldforscher mit einem theoretisch fundierten Arbeitsauftrag gelange während seiner Erkundung eines präzise abgesteckten Untersuchungsterrains zu Einsichten, die sich mit seinen Erkenntniszielen nicht ohne weiteres vereinbaren lassen. Will er solche Beobachtungen kommunizieren, reicht das deklarative und semantische Wissen nicht aus, weshalb der Forscher seine episodischen Erfahrungen ‚poetisch‘ umschreibt. Doch welche Kriterien entscheiden nun aus Sicht der Aufklärung über den Stellenwert des Mitgeteilten? Ist es die ästhetische ‚Dichte‘ einer solchen Beschreibung, die jenen abweichenden Beobachtungen den Anspruch auf einen möglichen, noch zu verifizierenden Erkenntnisgewinn sichern? Oder ist das episodische Wissen schon deshalb als unzuverlässig zurückzuweisen, weil sich gesichertes Wissen prinzipiell der Logik des Erkennens und dessen wissensadäquater Auswertung sperrt?

Nun sind sich alle namhaften Philosophen der Aufklärung einig, dass sich Wissenszuwachs bisweilen auch zufälligen Entdeckungen verdanken kann. Es gibt jedoch Randzonen des deklarativen und semantischen Wissens, das sich theoretisch unhaltbaren Entwürfen des Faktischen oder schwer zu überprüfenden ‚Erfahrungen‘ verdankt. Die Plausibilität solcher ‚Wissensgüter‘ gerät im endenden 18. Jahrhundert zunehmend unter „Erfahrungsdruck“ und „Empirisierungs-

---

<sup>81</sup> Kant bestreitet das Erfahrungswissen in der *Logik* nicht grundsätzlich, verweist jedoch darauf, ihm sei stets das rationale Wissen vorzuziehen.



zwang“, wird jedoch umso energischer verteidigt, als sich an ihnen die Unhaltbarkeit zentraler aufgeklärter Wissensstrategien aufweisen ließe.<sup>82</sup> Dazu gehören auch die Rasse- und Zivilisationstheorien, die nach Kant, Meiners oder Blumenbach für die Beschreibung unterschiedlicher Menschentypen ähnlich erfolversprechend eingesetzt werden können wie Linnés Klassifikation des Pflanzenreichs. Damit sich diese Setzung nicht als eine eurozentrische und rassistische entdeckt, werden sowohl alle empirisch verlässlicheren Beobachtungen als auch der begründete Zweifel an solchen Theoremen strategisch ausgeblendet. Zugleich gibt man vor, diese Kultur- und Rassemodelle verdankten sich einer metaempirischen und deshalb untrüglichen Vernunft.<sup>83</sup> Was die Öffentlichkeit über die Hautfarben oder Grade des Zivilisiertseins wissen soll, verdankt sich folglich einer eo ipso ‚wahren‘ Wissensstrategie. Unter *strategischem Wissen* sind dabei „allgemeine Prozeduren und Verfahren“ zu verstehen, „die nicht an bestimmte Wissensdomänen gebunden sind, sondern in unterschiedlichen Situationen eingesetzt werden können.“ Hierzu zählt das Wissen über das Wissen, aber auch das „Verfahren, mit denen man Wissen strukturiert und neues Wissen hinzufügt“.<sup>84</sup>

Weshalb die strategische Bestimmung des deklarativen und semantischen Wissens im ausgehenden 18. Jahrhundert so umstritten ist, offenbart nachdrücklich der 1786 zwischen Kant und Forster ausgetragene Wissensdissens: Neben den epistemologischen Voraussetzungen des Wissens entscheidet die Antwort auf jene Frage, was wir von den Dingen wissen können oder wollen, über die anthropologische Wertigkeit des einzelnen Menschen, das Verhältnis der Kulturen zueinander und schließlich auch über das kulturpolitische

---

<sup>82</sup> Zur Übernahme „entwicklungsgeschichtlicher Denkweisen“ und der Verzeitlichung eines enormen „Wissenszuwachses“ im 18. Jahrhundert vgl. Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, 16f.

<sup>83</sup> Mit Lepenies wäre noch zu ergänzen, dass solche Erklärungsstrukturen in den wissenschaftlichen Einzeldisziplinen nun vermehrt mit Hilfe der Geschichte des je spezifischen Wissens, dessen Fortschrittlichkeit sowie seiner gesamtgesellschaftlichen Bedeutung legitimiert werden, vgl. ebd., 19.

<sup>84</sup> Vgl. Ralf Klausnitzer, *Literatur und Wissen*, 31.

Selbstverständnis der Aufklärung.<sup>85</sup> Am Einfluss des episodischen Wissens auf das strategische bestimmt sich damit aber auch das Maß der Bedrohung, die vom potentiellen Nicht-Wissen auf den Prozess der Aufklärung ausgeht. Untersteht alles bereichsbezogene Wissen nämlich einer Strategie, die vor allem zu verschweigen hilft, wenn implizite ‚Geschmacksvorlieben‘ und Vorurteile ins Geschäft kommen, dann ist es bis auf weiteres als etwas ‚Wahres‘ geschützt. Im Umkehrschluss heißt das: Wissen wird zur Kunst, wenn sich gleichsam episodisch zeigt, welchem Nicht-Wissen sich allzumal Erkenntnisstrategien verdanken.

1785 hatte Kant seine *Bestimmung des Begriffs einer Menschenrace* in der *Berlinischen Monatsschrift* veröffentlicht und erhebliche Kritik seitens zahlreicher Intellektueller auf sich gezogen. Auch Forster sieht sich veranlasst, den Philosophen in einer scharfen Replik – 1786 in Wielands *Teutschem Merkur* unter dem Titel *Noch etwas über die Menschenrassen* publiziert – auf die empirische Unhaltbarkeit seiner Ausführungen hinzuweisen. Nach „gewissen angenommenen Sätzen“, so heißt es bei Forster, über einen so heiklen Begriff wie den der ‚Menschenrassen‘ zu philosophieren, verführe den Beobachter fremder Kulturen dazu, sein „fehlerhaftes Princip“ den unterschiedlichsten „Gegenständen“ zu oktroyieren. Was für Unwägbarkeiten

<sup>85</sup> Zu diesem Streit zwischen ‚Hase und Igel‘ vgl. grundlegend Wolf Lepenies, „Georg Forster als Anthropologe und Schriftsteller“, in: ders., *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert*, München u. Wien 1988, 123-149. Mit dem gleichen Thema setzt sich auch Manfred Rösner auseinander und gelangt mit Kant zu der Einsicht, Forster habe als ‚Mitspieler‘ mehr als nur das Verstehen von Welt erkannt. Problematisch an dieser Einschätzung bleibt bereits die unscharfe Trennung zwischen Johann Reinhold und Georg Forster, deren Wissens- und Wissenschaftsverständnis von Rösner in eins gesetzt wird; vgl. Manfred Rösner, „Die Übersetzbarkeit der Reise. Eine Skizze zur provisorischen Anthropologie Georg Forsters“, in: *Augenschein – ein Manöver reiner Vernunft. Zur Reise J. G. Forsters um die Welt*, hrg. v. Manfred Rösner u. Alexander Schuh, Wien u. Berlin 1990, 11-27, hier: 17f. Zur Kritik an Rösners poststrukturalistischer Beschäftigung mit Wissen als Macht vgl. Helmut Peitsch, „Zum Verhältnis von Text und Instruktionen in Georg Forsters *Reise um die Welt*“, in: *Georg-Forster-Studien X* (2005), 77-123, hier: 77f.

solche Versuche zeitigen, sogar völlig unbekanntem Studienobjekten „die Farbe seiner Brille zu leihen“, veranschaulicht Forster an jenen Stellen in Kants Aufsatz, denen zufolge in der Südsee keine „häßlichen Schwarzen“ leben dürften.<sup>86</sup> Auf diese Anwürfe reagiert Kant mit seiner kleinen Schrift *Über den Gebrauch teleologischer Prinzipien in der Philosophie*. Einleitend gibt er dem „Herrn Geheimerat Georg Forster“ durchaus wohlwollend zu verstehen, dessen Unmut verdanke sich lediglich „dem Missverständnisse des Princip, wovon ich ausgehe“. Gleich anschließend wird der Ton allerdings schärfer, und sehr genau analysiert Kant nun die Verdachtsmomente, denen sich Literatur, die sich ‚philosophisch‘ mit potentiell deklarativem Wissen befasst, aus wissenmethodischer Perspektive aussetzt. Um die ‚Strategie‘ in Kants Zurechtweisung genauer herausarbeiten zu können, sei die Passage in ganzer Länge zitiert:

Zwar findet es der berühmte Mann gleich anfangs misslich, vorher ein *Princip* festzusetzen, nach welchem sich der Naturforscher sogar im *Suchen* und *Beobachten* sollte leiten lassen, und vornämlich ein solches, was die *Beobachtung* auf eine dadurch zu befördernde *Naturgeschichte*, zum Unterschiede von der blossen *Naturbeschreibung*, richtete, so wie diese Unterscheidung selbst, unstatthaft. Allein diese Missheiligkeit lässt sich leicht heben. Was die erste Bedenklichkeit betrifft, so ist wohl ungezweifelt gewiss, dass durch blosses empirisches Herumtappen ohne ein leitendes Princip, wonach man zu suchen habe, nichts Zweckmässiges jemals würde gefunden werden; denn Erfahrung *methodisch* anstellen heisst allein *beobachten*. Ich danke für den bloss empirischen Reisenden und seine Erzählung, vornämlich, wenn es um eine zusammenhängende Erkenntniss zu tun ist, woraus die Vernunft Etwas zum Behuf einer Theorie machen soll. Gemeiniglich antwortet er, wenn man wonach fragt: ich hätte das wohl bemerken können, wenn ich gewusst hätte, dass man darnach fragen würde. Folgt doch Herr *Forster* selbst der Leitung des *Linné'schen* Princip der Beharrlichkeit des Charakters der Befruchtungstheile an Gewächsen, ohne welches die systematische *Naturbeschreibung* des Pflanzenreichs nicht so rühmlich würde geordnet und erweitert worden seyn. Dass manche so unvorsichtig sind, ihre Ideen in die Beobachtung selbst hineinzutragen [...], ist leider sehr wahr, so wie die Lection für *rasche Vernünftler* (die uns Beide vermuthlich nichts angeht) ganz wohl gegründet; allein dieser Miss-

---

<sup>86</sup> AA V, 132f. u. 135.

---

brauch kann die Gültigkeit der Regel doch nicht aufheben. Was aber den bezweifeln, ja gar schlechthin verworfenen Unterschied zwischen Naturbeschreibung und Naturgeschichte betrifft, so würde, wenn man unter der letzteren eine *Erzählung* von Naturbegebenheiten, wohin keine menschliche Vernunft reicht, z. B. das erste Entstehen der Pflanzen und Thiere verstehen wollte, eine solche freilich, wie Herr *Forster* sagt, eine Wissenschaft für Götter [...] und nicht für Menschen seyn.<sup>87</sup>

Warum für Kant nicht nachvollziehbar ist, wie ein Mensch ohne vorher formulierte Erkenntnisziele strukturiert wahrnehmen soll, erklärt sich aus der Annahme, für jede Suche nach Wissenswertem bedürfe es vernünftiger Kriterien, welche die eigentliche Beobachtung leiten. Andernfalls wisse der Einzelne nicht, wonach er eigentlich sucht. Kant zufolge geht also das strategische Wissen dem deklarativen voran. Dass es solcher wahrnehmungsstrukturierender Leitlinien bedarf, bestreitet Forster nicht.<sup>88</sup> Was ihn an Kants Grundlegung des theoriegestützten Wissenserwerbs irritiert, ist die Behauptung, elaborierte Erkenntnismodelle seien frei von jeder Parteilichkeit und taugten daher allerorten für die objektive Bestimmung und Klassifizierung von Wahrnehmungsobjekten. Für die Beschäftigung mit einfacheren Lebensformen mögen sich solche abstrakten Beschreibungssysteme bewähren, und so stellt es für Forster auch keinen Widerspruch dar, in naturkundlichen Studien wie *Der Brodbaum* auf Linnés Nomenklatur zurückzugreifen und die Standortvarietäten dieser Pflanze sowie deren Zuchtformen exakt zu analysieren. Als ‚Feldforscher‘, der hochdifferenzierte Südseekulturen kennengelernt hatte, ist ihm jedoch bekannt, weshalb Rassetheorien oder Zivilisationsmodelle an den Vorbehalten versagen, mit denen europäische

---

<sup>87</sup> Immanuel Kant, „Über den Gebrauch teleologischer Principien in der Philosophie“, in: ders., *Sämmtliche Werke*, a.a.O., Bd. 6, 354-389, hier: 359.

<sup>88</sup> Auch Bödeker weist darauf hin, „theorielose Beobachtung“ sei nicht identisch mit „regelgeleiteter Aufmerksamkeit“. Schon die Reiseinstruktionen Johann Reinhold Forsters – die Erkundung der Flora sowie mineralogische und anthropologische Studien in der Südsee – hätten die zu untersuchenden Forschungsfelder umrissen; vgl. Hans Erich Bödeker, „Aufklärerische ethnologische Praxis: Johann Reinhold Forster und Georg Forster“, in: *Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750-1900*, a.a.O., 227-253, hier: 236.

Forscher irritierenden Lebensformen begegnen. Solche Vorurteilsstrategien sind ihren theoretisch ausformulierten Erkenntniszielen solchermaßen immanent, dass sich Beobachtung in der Bestätigung dieser Präjudikationen erschöpft.

Zum anderen lehnt es Forster aus wahrnehmungstheoretischen Gründen ab, den Einfluss des Beobachtungsgegenstandes auf den Betrachter und dessen strategische Wissensformen zu leugnen. Insbesondere die Feuerland-Episode wird in der *Reise um die Welt* mit dem Ziel nacherzählt, solch ein Einwirken extremer Sinnesreize auf das strategische Wissen herauszuarbeiten. Und weil sich diese ‚Sensationen‘ bis zur Infragestellung der eigenen Vernunft aufdrängen können, mag sich Forster auch nicht zu der Annahme durchringen, der Mensch könne unter entsprechenden Voraussetzungen ausschließlich rational wahrnehmen und auf diesem Wege sein Wissen mehren. Demgemäß zeigt sich Forster auch nicht beeindruckt von Kants Zurechtweisung, wenn er einige Jahre nach der in Rede stehenden Auseinandersetzung in einem Brief an Christian Gottfried Körner vom 25. November 1789 die Frage nach den Dispositionen, die das Wissen voraussetzt, neuerlich mit dem Hinweis auf jenes Telos beantwortet, das aufklärungspraktische Feldforschung im Dienste des ‚ganzen Menschen‘ von einer Vernunftphilosophie trennt, die das Mannigfaltige und Individuelle einer axiomatischen Logik unterwirft:

Was man bisher in der Kenntnis der Verschiedenheiten des Menschengeschlechts geleistet hat, ist äußerst unbedeutend, und in den meisten Fällen sogar unnütze Arbeit, welche wieder eingerißen werden muß. Denn die Reisenden haben uns zwar manche Beobachtung geliefert, aber das Wesentliche, worauf alles ankam, finden wir nicht, weil man, um zweckmäßig beobachten zu können, auch schon mit dem Endzweck im Sinne, an die Beobachtung gehen und voraus wissen muß, auf welche Punkte es eigentlich ankommt.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> AA XV: *Briefe Juli 1787-1789*, bearb. v. Horst Fiedler, Berlin 1981, 376f. Ribeiro Sanchez geht davon aus, Forster habe sich Kants Belehrung angeschlossen (vgl. „Diese zarten, fast unsichtbaren Fäden der Arachne“, 138ff.). Demgegenüber ließe sich einwenden, dass Forster jener Denkfigur Kants nahesteht, die der Philosoph in § 65 seiner *Kritik der Urteilskraft* entwickelt und am Beispiel des Baums darlegt, dass ein organisches Wesen sich selbst organisiert; vgl. dazu auch Jörn Garber,

Wissenspoetologisch fruchtbringender als Kants Kritik am empirischen Beobachten liest sich sein impliziter Einwand, Forster habe als Reiseliterat seine Ideen in die Wahrnehmungsobjekte ‚hineingelesen‘, sie also erst im Prozess des Schreibens in den Rang eines ‚methodischen Erfahrungswissens‘ erhoben. Der von Kant erhobene Vorwurf, ohne zielführende und wahrnehmungsleitende Theorie reihe der Naturforscher ausgesuchte Impressionen aneinander und verleihe diesen während der Niederschrift den Anschein ‚zusammenhängender Erkenntnis‘, erschließt dabei sehr genau jene Lektüreperspektive, die Forster selbst für die *Reise um die Welt* vorschlägt: Bevor seine *erzählten* Beobachtungen und Kulturvergleiche, Beschreibungen oder Werturteile dem deklarativen oder semantischen Wissen zugeordnet werden können, muss sich das zivilisatorische Wissen des Reiseliteraten am genuinen Glücksversprechen der Aufklärung bewähren. Diese Erzählstrategie wird von Kant allerdings ebenso verschwiegen wie jene episodische Differenzqualität, mit der sich Forster als episodisch Wissender dem vermeintlich objektiven, dafür aber (kultur-)politisch verwertbaren Wissen verweigert.

Das poetische Beschreibungsverfahren, welches er dafür wählt, zielt zunächst auf die Herstellung von impliziten Vorstellungsbildern.<sup>90</sup> Innerhalb des Erzählgesamten verbinden sich in ihnen Elemente einer Beobachtungssequenz mit solchen der ästhetischen Bedeutungsgenerierung; das heißt: Ausgewähltes Protowissen wird mit möglichen Sinnzuschreibungen in Beziehung gesetzt. Wissenstheoretisch dominiert in Forsters poetischen Beschreibungen insofern der Entwurf- oder Inszenierungscharakter von Wissen. Demgemäß erheben sie auch nicht den Anspruch, das Wahrgenommene exakt wiederzugeben. Wie Forster es formuliert, würden sich die Ekphrasen andernfalls auch nicht dem intendierten ‚Totaleindruck‘ unterordnen. Doch nicht nur aus diesem Grund beruhen seine Ekphrasen auf einem bewusst distanzierten Verhältnis zum jeweiligen Beschreibungsgegenstand. Poetische Beschreibungen legen offen, dass ihnen in der Realität bereits selektiv gedeutete Beobachtungen zugrunde

---

„Selbstreferenz und Objektivität“, 141.

<sup>90</sup> Zu diesem Verfahren vgl. vom Verf., *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*, München 1998 (dort insbes. die Einleitungskapitel).

liegen. Auf diese Weise vergrößert sich der ontologische Abstand zwischen dem Leser und dem beschriebenen Objekt. Aufgrund dieser Distanz kann sich das Beschriebene ästhetisch inszenieren, um vom Rezipienten subjektiv gedeutet zu werden – ein in Kants Worten wissenstheoretisch insofern problematisches Vorgehen, als der Erkenntnis von solchen „vorgestellten Sachen“ kein prinzipiengeleitetes „Wissen“ vorausgeht.<sup>91</sup> Der ‚unsichere‘ Leser wird damit zum Sympathisanten eines ebenso ‚leichtsinnigen‘ Autors. Eben davon profitiert aber auch der ästhetische Aggregatzustand, in den Forster alles mögliche Wissen überführt:

Dies ist mir der Totaleindruck aller dieser unendlich mannigfaltigen, und zu Einem Ganzen vereinigten Gegenstände, die vereinzelt und zergliedert so klein und unbedeutend erscheinen. Das Ganze freilich bildet und wirkt sich ins Dasein aus, ohne daß die Weisesten und Geschäftigsten es sich träumen ließen; sie sind nur kleine Triebfedern einer Maschine und nur Stückwert in ihrer Arbeit. Das Ganze ist nur da für die Phantasie, die es aus einer gewissen Entfernung unbefangen beobachtet und die größeren Resultate mit künstlerischer Einheit begabt; die allzu große Nähe des besonderen Gegenstandes, worauf die Seele jedes Einzelnen, als auf ihren Zweck, sich concentrirt, verbirgt auch des Ganzen Zusammenhang und Gestalt.<sup>92</sup>

Forster setzt diese literarästhetische Prämisse mit Hilfe einer *strategischen*, einer im engeren Sinne *essayistischen* und schließlich einer *eposodischen Beschreibung* einzelner Begebenheiten um.<sup>93</sup> Die erste hier ausführlicher zu würdigende Episode findet sich im Vorwort der *Reise um die Welt* und erzählt vom Aufenthalt des Tahitiers O-Mai in England. Eröffnet wird die Beschreibung mit Hilfe der Versicherung, ‚Lob und Tadel‘ seien im Folgenden „unabhängig von National-

---

<sup>91</sup> Kant, *Logik*, 246.

<sup>92</sup> AA IX: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1958, 300. Vgl. dazu auch Jörn Garber, „Selbstreferenz und Objektivität“, 170f.

<sup>93</sup> Wie sich am Beispiel der *Ansichten vom Niederrhein* zeigen ließe, wird diese triadische Ekphrastik verschiedentlich auch vor Gemälden erprobt.

Vorurtheilen“.<sup>94</sup> Zusammen mit der bereits zitierten Maxime, alle Völker hätten Anspruch auf seinen ‚guten Willen‘ leistet diese erste, strategische Beschreibungsebene dreierlei: Wenn im Reisebericht auch noch verhalten, bekennt sich Forster mit ihr zu einem Naturbegriff, demzufolge sich Gott in die Individualität der Dinge, Menschen und Kulturen entwirft: „Kein Individuum gleicht dem andern vollkommen; es ist keine einzige Gattung ohne eine ziemliche Anzahl von Abänderungen. Der Menschengattung ward das Siegel der Gottheit am sichtbarsten aufgedrückt“.<sup>95</sup> Lässt sich der Leser auf diese Prämissen ein, dann sollte ihm einsichtig werden, warum Forster die ‚göttliche Einheit‘ im Menschengeschlecht allein in der subjektiven und kulturellen Vielgestaltigkeit begreifen kann. Mit Rücksicht auf dieses Telos der Menschheitsgeschichte versucht er auf den beiden folgenden Beschreibungsebenen, die Fremdheit des mitgereisten Tahitiens aus seiner kulturellen und persönlichen Besonderheit heraus zu verstehen.

Die zweite Beschreibungsebene, auf der sich Forster mit O-Maï beschäftigt, ist essayistisch konzipiert. Zusammen setzt sie sich aus sozialen, anthropologischen und kulturvergleichenden Detailbeobachtungen. Ergänzt werden sie durch aufklärungspraktische Überlegungen. Zunächst fällt auf, dass Forster O-Maï als ästhetischen Menschen einführt, der rasch „jene ungezwungene Höflichkeit“ bei Hofe nachzuahmen weiß. Auch die „Manieren, Beschäftigungen und Ergötzlichkeiten seiner neuen Gesellschafter“ verschaffen ihm „häufige Gelegenheit seinen schnellen Verstand und lebhaftere Einbildungskraft sehen zu lassen.“<sup>96</sup> Im Unterschied zu den Theoretikern eines objektiven (Rasse-)Wissens liefert O-Maï folglich den lebenden Beweis, wie souverän sich ein Schwarzer aus der Südsee ohne jede Kenntnis und Methode in einer ihm fremden Umgebung zu bewegen versteht. Es sind sein impliziter Geschmackssinn und eine rasche Auffassungsgabe, die ihn mit dem semantischen Weltwissen und den Gepflogenheiten der britischen Kultur vertraut machen: „Schönheit, Symmetrie, Wohlklang und Pracht bezauberten wechselweise seine

---

<sup>94</sup> AA II, 14.

<sup>95</sup> AA VIII, 88. Der spinozistische Kontext dieser Ausführungen wird hier aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht weiter berücksichtigt.

<sup>96</sup> AA II, 15.



Sinne“, wobei die „guten Eigenschaften seines Herzens doch noch unverderbt“ bleiben.<sup>97</sup>

Trotz dieser grundsätzlich positiv bewerteten Ausführungen über den ‚Schöngeist‘ gelangt Forster zu dem Schluss, in Relation zu „unsren erkünstelten Bedürfnissen“ sei O-Maïs „Beurtheilungsgabe“ nicht minder „kindisch“ als die aller Weißen, die an „Kleidern, Zierrath und andern Kleinigkeiten“ ihre bevorzugte Stellung im Konzert der Kulturen ablesen.<sup>98</sup> Mit diesen Worten bereitet Forster seine aufklärungspraktische Perspektive auf den Tahitier vor. In der *Reise um die Welt* gehört sie zu den durchgängigen Referenzen auf das Glücksversprechen der Aufklärung. Und obgleich Forster in menscheitsumspannenden Kategorien zu denken vorgibt, gehören seine Vorschläge, mit denen er Fremdkulturen zum Glück verhelfen will, aus heutiger Sicht auch zu den umstrittensten Ausführungen des Reiseberichts. So heißt es über O-Maïs schnellen, aber ‚unbebauten‘ Verstand:

Der beständige Schwindel des Genusses ließ ihm keinen Augenblick Zeit, auf das Künftige zu denken [...]. *Sein* Vaterland wird von den Engländern keinen Bürger zurücknehmen, dessen erweiterte Kenntniß, oder mitgebrachte brauchbare Geschenke, ihm zum Wohlthäter, vielleicht zum Gesetzgeber seines Volkes machen könnten. In Ermangelung dessen können wir uns jedoch einigermaßen *damit* trösten, daß das Schiff, auf welchem er zurück geschickt worden, den harmlosen *Tabitiern* ein Geschenk von Hornvieh bringen soll. Diese guten Leute müssen ohnfehlbar durch die Einführung von Ochsen und Schaafen auf ihrer fruchtbaren Insel, glücklicher werden [...].<sup>99</sup>

Dieser aufklärungspraktisch ungebrochene Optimismus mag insofern verwundern, als er sich kaum zu Forsters bislang herausgearbeiteter Vernunft- und Wissenskritik fügen will. Es bleibt jedoch zu bedenken, dass Forster die Glücksverheißung der Aufklärung nicht zum Maßstab nimmt, um die Primitivität ‚unglücklicher‘ Kulturen bloßzustellen. Was die Europäer an diesbezüglichem Wissen erworben haben, verdankt sich einerseits geoklimatischen (und demzufolge

---

<sup>97</sup> Ebd., 15f.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., 16.

<sup>99</sup> Ebd., 16f.

nicht ‚rassischen‘) Vorzügen. Zum anderen sollte das Wissen vom Glück stets auch global anwendbar sein. Der Mensch besitzt nämlich überall auf der Welt einen Trieb zu Bildung oder Selbstorganisation. Sollte es einer Kultur dennoch an jenem Wissen mangeln, mit dem sich einem weltumspannenden Glück vorarbeiten lässt, so erklärt sich dies nach Forster entweder aus klimatisch bedingten Extremen, die das Entstehen einer elaborierten Wissenskultur erschweren, oder aus der fehlenden Verantwortungsbereitschaft jener Menschen, die alles Fremde vom Glück der Mannigfaltigkeit ausschließen – ein Richtmaß, dem sich selbstredend auch immer dort die Aufklärung unterwerfen muss, wo sie vernunftphilosophisch nicht über ihren Eurozentrismus hinausgelangt. Für diese Lesart sprechen in der *Reise um die Welt* all jene Passagen, in denen Forster aufzeigt, wie viele Europäer im ausgehenden 18. Jahrhundert die Wissensdefizite vermeintlich unzivilisierter Kulturen teilen. Und solange diese Mängel bildungspolitisch verschuldet sind, wird er auch nicht müde, konkrete Missstände zu benennen und über Möglichkeiten nachzudenken, wie sie zu beseitigen sind.

Auf diese implizite Kulturkritik spielt Forster unmissverständlich auch in der O-Mai-Episode an, wenn er auf einer dritten oder episodischen Beschreibungsebene die vorläufigen Grenzen des aufklärungspraktischen Wissens aufzeigt.<sup>100</sup> So heißt es angelegentlich: „Zwar mag er wohl öfters gewünscht haben, von unserm Ackerbau, unsern Künsten und Manufacturen einige Kenntniß zu bekommen; allein es fand sich kein Mentor, der diesen Wunsch zu befriedigen [...] gesucht hätte.“<sup>101</sup> Zweifelsohne verdankt sich dieses ‚interesselose Wohlgefallen‘ an einem ‚Exoten‘ nicht allein dem Unwissen, das viele der Briten, die mit O-Mai Umgang pflegen, über dessen

<sup>100</sup> Auch Garber spricht von einem „radikalen Wechsel der Position“ am Ende verschiedener „Schilderungen“, hält jedoch an der Annahme fest, mit solchen „Gedankenbilder[n]“ würden „Typusmerkmale“ herausgearbeitet. Die radikale Infragestellung auf der dritten, episodischen Beschreibungsebene dient aber genau deren Widerlegung. Wissensästhetisch gibt Forster also keine „Perzeptionsfolgen“ wieder, er inszeniert sie, um ihre Literarizität zu betonen; vgl. Jörn Garber, „Selbstreferenz und Objektivität“, 169.

<sup>101</sup> AA II, 16.

Herkunftskultur haben. Unüberhörbar moniert Forster die gedankenlose Verantwortungslosigkeit einer Gesellschaft, die gerade dabei ist, die ‚Romantik‘ der Südsee zu entdecken. Heißt es abschließend jedoch, zum Abschied habe man O-Mai „eine Dreh-Organ, eine Elektrisir-Maschine, ein Panzer-Hemd und eine Ritter-Rüstung“ geschenkt, so überlässt Forster seinen Lesern die Entscheidung darüber, ob die westliche Kultur mit „Neid“ oder „Eigennutz“ jene „kindischen Triebe“ des Tahitiens befriedigt. Entsprechend vielsagend schließt sich der Hinweis an, zu dem Entschluss, „mit so wohlthätigen und wahrhaft nützlichen Absichten“ zum eigentlichen Glück der Tahitiens beizutragen, hätten sich die Briten in O-Mais Gegenwart nicht durchbringen können.<sup>102</sup>

Vervollständigt wird die episodische Beschreibung erst durch die Konfrontation kultureigener Vorurteilsstrategien mit allen bisher mitgeteilten Beobachtungen über O-Mai. Gemeint ist der Hinweis auf Tupaia, den Häuptling und Priester von der Insel Raiatea, der Cook auf der ersten Weltumsegelung bis Neuseeland begleitet hatte. Tupaia nämlich, so fährt Forster fort, sei im Unterschied zu O-Mai „von wahrem Genie belebt“ gewesen und hätte zweifelsohne „gewiß nach einem festgesetzten Plan gehandelt“ und demgemäß seinen Verstand ‚bebaut‘.<sup>103</sup> Da Forster auch diesen Gedanken nur mit Rücksicht auf das ästhetisch erscheinende Objekt des Beschreibens entwickelt, handelte es sich nach Kant hier um eine subjektive Gewissheit ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Forster führt Tupaia indes als Wissensrelativ ein, an dem sich das Stereotyp, schwarze Südseeinsulaner seien ‚an sich‘ dumm, offenkundig vergeblich abarbeitet. Und weil sich solche Anmaßungen schon längst in den europäischen Wissensstrategien niedergeschlagen haben, erzwingt der Hinweis auf das ‚Genie‘ dieses Mannes vom Publikum eine eigene Standortbestimmung: Wenn nämlich weitsichtige Menschen wie Tupaia in der Lage sind, sich in Europa jenes Wissen anzueignen, das ihr insulares Glück befördert, dann sind sie keineswegs aufklärungsresistent. Im Gegenteil: Ihr intelligentes Vorgehen belegt, wie sich der Bildungstrieb unter günstigen Bedingungen weiterentwickelt. Und es ist der

---

<sup>102</sup> Ebd., 16f.

<sup>103</sup> Ebd., 16.

autonome und originäre Intellekt Tupaias, der in Forsters Diktion die Begrenztheit eines universalistischen Vernunftshorizonts bewahrt, der ohne gründliche Prüfung zu folgenschweren Urteilen über das undisziplinierte und stagnierende Nicht-Wissen anderer Kulturen verleitet.

Mit solchen Relativierungen widerruft Forster in der O-Mai-Episode nicht gleich seine praktischen Vorschläge zur Beförderung des Südsee-Glücks. Allerdings gibt er am Beispiel Tupaias zu bedenken, dass die Hoffnung auf menscheitsumspannende Wohlfahrt eine teleologische Episode bleibt, solange Aufklärung die Oberaufsicht über das Nicht-Wissen einer weltweiten Majorität beansprucht und sie zugleich missbraucht. Kant hat diese Problematisierung eines Aufklärungsbegriffs, der nicht sauber zwischen Wissen, Glücksversprechen und Herrschaft trennt, wenige Jahre nach dem Tod des Weltreisenden übrigens mitvollzogen. In der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* heißt es im 47. Kapitel über Intellektuelle, Kleriker und Potentaten, sie benutzten gern die „Lenksamkeit des grossen Haufens“ und die heraufbeschworene „Gefahr, sich, ohne Leitung eines Andern, seines eigenen Verstandes zu bedienen [...]“. Staatsoberhäupter nennen sich *Landesväter*, weil sie es besser, als ihre *Untertanen* verstehen, wie diese glücklich zu machen sind; das Volk aber ist, seines eigenen Besten wegen, zu einer beständigen Unmündigkeit verurtheilt“.<sup>104</sup>

Dass Erkenntnis an ihre Grenzen stößt, wenn deklaratives und semantisches Wissen versagen, veranschaulicht Forster im Feuerland-Kapitel der *Reise um die Welt*. Nicht zu unrecht hat Michaela Holdenried darauf aufmerksam gemacht, am Beispiel der Pesserähs widerlege Forster nicht „die These des Edlen Wilden“, vielmehr führe er den „Nachweis von Abstufungen.“ Die Feuerlandindianer nähmen in der Diktion des Reiseberichts den „letzten Platz in der Völkerhierarchie“ ein, weil „sie ein Paradebeispiel für Korruptibilität darstellen.“<sup>105</sup> Mit Blick auf Forsters Bildungsbegriff scheint sich diese

<sup>104</sup> Immanuel Kant, „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“, in: ders., *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 7, 117.

<sup>105</sup> Michaela Holdenried, „Erfahrene Aufklärung. Philosophische Reisen in zerstörte Idyllen. Georg Forster als philosophischer Reisender: *Reise um die Welt* (1777)“, in: *Georg-Forster-Studien* XI.1 (2006), 131-145, hier: 139 u. 143. Zur Einschätzung, Forster habe den ‚bösen Wilden‘ zum ‚elenden

Schlussfolgerung zu bestätigen, wenn er selbst zwischenzeitlich zu dem Ergebnis gelangt:

Dem Thiere näher und mithin unglückseliger kann aber wohl kein Mensch seyn, als derjenige, dem es, bey der unangenehmsten körperlichen Empfindung von Kälte und Blöße, gleichwohl so sehr an Verstand und Überlegung fehlt, daß er kein Mittel zu ersinnen weiß, sich dagegen zu schützen? der unfähig ist, Begriffe mit einander zu verbinden, und seine eigne dürftige Lage mit dem glücklichern Zustande andrer zu vergleichen?<sup>106</sup>

Entsprechend ratlos registriert Forster im Verlauf seiner essayistischen Beschreibung, warum den Pesserähs nicht zu helfen sein dürfte. Solange sie noch nicht einmal in der Lage scheinen, die Vorzüge besserer Kleidung oder Nahrung einzusehen, bleibt auch fraglich, ob sie praktische Unterstützung überhaupt annehmen. Ähnlich wie in der O-Mai-Episode leitet Forster zwar auch das Feuerland-Kapitel mit den Worten ein, „die Wissenschaften und das menschliche Geschlecht überhaupt gewinnen unendlich viel, wenn alte eingewurzelte Vorurtheile und Irrthümer ausgerottet werden“.<sup>107</sup> Bezeichnenderweise beschränkt sich der Reiseliterat diesmal jedoch auf die Korrektur älterer Wetter- und Navigationsdaten.

An sie schließt sich eine eher morphologische Beschreibung der Pesserähs an. Gerahmt wird sie von einer kritischen Relektüre des Feuerland-Kapitels in Bougainvilles Reisebericht und der Inszenierung des Scheiterns aller anthropologischen und kulturvergleichenden Beschreibungskriterien. Schlussendlich bleiben Forster nur noch ästhetische Wissenskategorien, mit denen er das Äußere der Pesserähs und ihre ‚Sprachlosigkeit‘ herausarbeitet. Wie energisch Forster dafür von den bereits vorliegenden Wissensdaten des Franzosen abweicht, zeigt bereits ein quantifizierender Vergleich beider Beschreibungen:

---

Wilden‘ abgemildert, vgl. Carola Hilmes, „Georg Forsters Wahrnehmung und Beschreibung der fremden Frauen auf Tahiti“, in: *Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert*, hrg. v. Manfred Beetz u.a., Göttingen 2007, 139-152, hier: 142.

<sup>106</sup> AA III: *Reise um die Welt*, bearb. v. Gerhard Steiner, 2. Aufl., Berlin 1989, 383.

<sup>107</sup> Ebd., 371.

So erwähnt Bougainville ausführlich die Waffen der Indianer und verschiedene Formen des Nahrungserwerbs, ferner beobachtet er ein schamanisches Heilritual und bemerkt dabei erstaunt, dass die Feuerländer sehr genau das Mitleid registrieren, welches die Europäer mit einem verletzten Jungen empfinden. Nicht unerwähnt bleiben das Geschlechterverhältnis, soziale Rangunterschiede sowie die Feststellung, die Indianer ließen keineswegs nur ihr ‚Pesseräh‘ hören. Aus der Beobachtung, die Pesserähs zeigten sich „sehr vergnügt“ über kleine Geschenke und legten beim Singen und Tanzen eine große „Munterkeit“ an den Tag, folgert Bougainville: „Sie scheinen gut-herzig zu sein“.<sup>108</sup> So apathisch und desinteressiert, wie Forster die Feuerländer ekphrastisch in Szene setzt, hat sie Bougainville folglich nicht kennengelernt. Um so auffälliger bleibt Forsters Verzicht auf all jene anthropologischen, sozialen und kulturellen Kriterien, anhand derer Forster ansonsten fremde Ethnien zu beschreiben versucht. In der Feuerland-Episode erfahren die Leser jedenfalls kaum etwas über Glaubensformen, alltagspraktische Fertigkeiten oder zwischenmenschliche Umgangsformen der Pesserähs. Statt dessen erwähnt Forster deren ‚zotteliges‘ Erscheinungsbild und den Gestank, den sie verströmen.

Ein so radikales Scheitern dieser Fremdbegegnung und der ihr korrespondierenden Erkenntnismittel wirft die Frage auf, ob das Verstehen fremder Kulturen im Zeichen der Aufklärung tatsächlich dem „Ideal des Aufeinander-Zugehens“ folgt?<sup>109</sup> Oder wird aus dem Verstehen-Wollen ein strategisch inszeniertes Nichtverstehen, eben weil sich die „Auffassung von der Universalität zumindest eines Grundstocks von Werten, aus heutiger Sicht besonders der Menschenrechte“ als Selbstbetrug erweist?<sup>110</sup> Wie Jürgen Osterhammel annimmt, basiert das Modell des Fremdverstehens im 18. Jahrhundert auf der Hoffnung, bei interkulturellen Missverständnis-

<sup>108</sup> Louis-Antoine de Bougainville, *Reise um die Welt 1766-1769*, hrg. v. Detlef Brennecke, Darmstadt 2002, 142f.

<sup>109</sup> Hans-Jürgen Lüsebrink, „Faszination und Wissensdurst. Zu den Grenzen und Möglichkeiten interkulturellen (Miss-)Verstehens in den Werken Georg Forsters und seiner Zeitgenossen“, in: *Georg-Forster-Studien* XII (2007) 77-97, hier: 85.

<sup>110</sup> Ebd.

sen handle es sich um eine „vorübergehende Verständnistrübung“, die, bei vorausgesetzter „Lernfähigkeit und Lernwilligkeit aller Beteiligten“, prinzipiell überwunden werden könne.<sup>111</sup> Hermeneutisch gründet diese aufgeklärte Zuneigung auf der Einsicht, dass alles noch nicht Verstandene oder Gewusste dem Beobachter ‚fremd‘ ist, die ‚Divination‘ ihm jedoch eine Gelegenheit der Aneignung eröffnet. Das Verstandene oder Erkannte würde dann zum kognitiv Eigenen (nebst allem ‚Eigensinn‘, dem solche Deutungsprozesse unterstehen). Hans-Jürgen Lüsebrink hat sich dieser Argumentation angeschlossen, mit Blick auf Forsters Wissenstransfer jedoch ergänzend darauf hingewiesen, die *Reise um die Welt* veranschauliche präzise, wie kulturelles Vergleichswissen eingesetzt werde, um immer wieder „den Prozess interkulturellen Verstehens selbst“ zu thematisieren. So stelle Forster „vorgefasste Meinungen“ in Frage oder gestehe offen, bestimmte „Wertsysteme und ihre Rituale trotz aller Bemühungen nur ansatzweise verstehen“ zu können.<sup>112</sup> Beispiele für solch ein Missverstehen sind verschiedene Gewaltakte oder Diebstähle. An ihnen legt Forster dar, dem Fehlverhalten seien auf beiden Seiten symbolische Handlungen vorangegangen, die schon deshalb beim jeweiligen Gegenüber zu Irritationen geführt haben, weil bestimmte habitualisierte Wissensformen in anderen kulturellen Kontexten mit abweichenden Sinnzuschreibungen aufgeladen sind. Kommt Forster freilich auf die Kommunikationsverweigerung der Pesserähs zu sprechen, die im Zentrum der Feuerland-Episode steht, verliert sich der ‚strenge Optimismus‘ des aufklärungspraktischen Beobachters. Anfangs noch um einen Kulturenvergleich bemüht, notiert Forster schließlich resigniert:

Mit unsrer Zeichensprache, die doch sonst überall gegolten hatte, war bey diesen Leuten hier nichts auszurichten; Geberden, die der niedrigste

---

<sup>111</sup> Vgl. Jürgen Osterhammel, „Wissen als Macht: Deutungen interkulturellen Missverstehens bei Tzvetan Todorov und Edward Saïd“, in: *„Barbaren und weiße Teufel“. Kulturkonflikte und Imperialismus in Asien vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, hrg. v. Eva Maria Auch u. Stig Förster, Paderborn u. a. 1997, 145-169, zit. nach Hans-Jürgen Lüsebrink, „Faszination und Wissensdurst“, 85.

<sup>112</sup> Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink, „Faszination und Wissensdurst“, 94 u. 96.

und einfältigste Bewohner irgend einer Insel in der Südsee verstand, begriff hier der Klügste nicht. Eben so wenig fiel es ihnen ein, uns ihre Sprache beyzubringen; da auf dem Schiff nichts ihre Neugierde oder Verlangen erregte, so war es ihnen auch gleich viel, ob wir sie verstanden, oder nicht.<sup>113</sup>

Hatte Forster bislang angenommen, beide ‚Ursprachen‘ gehörten zu den universalen Kommunikationsmedien der Menschheit, so sah er sich darin durch entsprechende Erfahrungen bestätigt, die Cook während seiner ersten Reise gesammelt hatte.<sup>114</sup> Dass auf Feuerland aber selbst die ‚natürliche‘ Sprache versagt, erschüttert das semantische Wissen und die implizite Aufklärungshoffnung des jungen Reisenden offensichtlich genug, um ihn während der Niederschrift dieses Kapitels auf bewährte Möglichkeiten der Bedeutungsstiftung verzichten zu lassen. In der poetischen Ekphrase zumindest droht das Nicht-Verstehen prompt in ein apodiktisches Urteil umzuschlagen. Da sich vorübergehend keine kognitive Strategie zu finden scheint, mit welcher der Erzähler seine Wissenslücken über die Feuerländer schließen könnte, gleichen die Pesserähs im essayistischen Teil der Beschreibung den Objekten einer gleichsam ‚verrohenden‘ Gewissheit: „Dummheit, Gleichgültigkeit und Unthätigkeit!“<sup>115</sup> Nur hinsichtlich einer Entdeckung zeigt sich Forster bemüht, sein Ethos als philosophischer Beobachter und Ekphrast nicht gänzlich zu diskreditieren. Hatte Bougainville noch zu bemerken geglaubt, die „Pecherais“ besäßen „gar keine Begriffe von Werken der Kunst“ und dementsprechend auch keinen „Geschmack daran“<sup>116</sup>, so notiert Forster über die Körperbemalung der Indianer, „daß die Begriffe von Schmuck und Zierrath älter und tiefgewurzelter bey uns sind, als die von Ehrbarkeit und Schaamhaftigkeit!“<sup>117</sup> Erzähltechnisch leistet dieses entscheidende Wissensrelativ dreierlei: Es weist auf die episodische Beschreibungsebene voraus. Zweitens liefert das Bedürfnis,

<sup>113</sup> AA III, 382f.

<sup>114</sup> Vgl. dazu auch Hans Erich Bödeker, „Aufklärerische ethnologische Praxis“, 234.

<sup>115</sup> AA III, 382.

<sup>116</sup> Louis-Antoine de Bougainville, *Reise um die Welt*, 140.

<sup>117</sup> AA III, 381.



sich zu schmücken, nach Forster der Beweis, dass ‚bey uns‘ – also in der Geschichte der Menschheit und all ihrer Kulturen – der implizite Geschmackssinn und das Streben nach optischer Individuierung dominieren. Und es ist nicht zuletzt diese implizite Anspielung auf den sinnlich grundierten Bildungstrieb, welche Forster drittens davor bewahrt, die Pesserähs aus dem Ensemble einer vielgestaltigen Menschheit zu verstoßen.<sup>118</sup> Zwar vermag er den Lesern nach den zahlreichen positiven Schilderungen der Südseevölker wenig gesichertes Wissen über die Feuerländer mitzuteilen. Indem Forster im resignativen Befund jedoch seine ‚Störung‘ im strategisch allzu unbedarften Umgang mit dem Fremden überwindet, lenkt er die Aufmerksamkeit des Publikums jetzt auf die episodische Reflexion der Feuerland-Beschreibung.

Deren Wertigkeit im ‚Totaleindruck‘ des Reiseberichts verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass es sich bei der Begegnung mit den Pesserähs um die letzte ausführlicher beschriebene Fremdbegegnung vor der Rückreise nach England handelt. Wohl nicht von ungefähr widerruft Forster daher im Feuerland-Kapitel endgültig die Tragfähigkeit aufgeklärter Präjudikationen; vor allem aber entlarvt er schonungslos die ‚Korruptibilität‘ der Europäer. Um diesen Befund möglichst wirkungsvoll auszugestalten, greift Forster auf eine *Reductio ad absurdum* zurück. Bei diesem rhetorischen Schlussverfahren wird eine zuvor aufgestellte Behauptung als sinnlos entlarvt, weil ihr zumindest ein logischer Widerspruch innewohnt. Dafür wird thetisches Wissen aufgeboten, welches seinerseits natürlich ebenso wenig zu gesicherten Erkenntnissen führen muss. Unter Anspielung auf Rousseau und die „Philosophie solcher Herren“ zweifelt Forster nun die Sicherheiten des deklarativen und des semantischen Wissens an:

---

<sup>118</sup> Mit Bödeker wäre darauf hinzuweisen, dass Forster auch das europäische ‚Machtwissen‘ zum Scheitern verurteilt; vgl. Hans Erich Bödeker, „Aufklärerische ethnologische Praxis“, 234f. Ferner könnte an der Feuerland-Episode noch genauer gezeigt werden, wie früh sich Forster bereits bewusst wird, dass Wahrnehmung auch das jeweilige Beobachtungsobjekt verändert, letzteres aber auch den Beobachter modifiziert – eine Einschätzung, in der ihn viele Jahre später Jacobi als ‚Realist‘ bestärken wird; gleiches gilt für die Verantwortung, die sich daraus für die Existenz des Beobachteten ergibt.

---

So lange man nicht beweisen kann, daß ein Mensch, der von der Strenge der Witterung beständig unangenehme Empfindung hat, dennoch *glücklich* sey, so lange werde ich keinem noch so beredten Philosophen beypflichten, der das Gegentheil behauptet, weil er entweder die menschliche Natur nicht unter allen ihren Gestalten beobachtet, oder wenigstens das, was er gesehen, nicht auch *gefühlt* hat.<sup>119</sup>

Dieser erste Teil der Reductio ad absurdum weist das zentrale Ziel der Aufklärung, Glück durch Wissenszuwachs zu vermehren, sowohl in praktischer wie auch kulturhermeneutischer Hinsicht als unrealistisch aus. Darüber hinaus bestätigt sich nun vollends, wie wenig Vertrauen allen Beschreibungs- und Vergleichskategorien zu schenken ist, die im Prozess des potentiellen Wissenserwerbs verwendet werden. Wo der Beschreibende nämlich nichts über das Beschriebene weiß, wo sich der Ekphrast allenfalls auf sein Gefühl zu stützen scheint, dort teilen sich dem Leser nur Vorstellungsbilder ohne faktische Bezüge mit. Nur intuitiv könnte dieser sich folglich dem vernichtenden Urteil über die Feuerländer anschließen. Die Reductio ad absurdum bietet indes Anlass, sich rückblickend noch einmal mit einer Aussagenlogik auseinanderzusetzen, die strategisch verschweigt, auf welchem unsicheren Fundament sich vage Beobachtungen allgemeinverbindlich verifizieren lassen.

Angesichts dieses harten Kontrastes zwischen fataler Bedeutungsgewinnung und absurden Glücksgarantien lässt sich kaum noch die Berechtigung legitimieren, andere Kulturen am angemessenen Erkenntnisvorsprung der Europäer partizipieren zu lassen. Als Wissensautorität demontiert, sieht sich der Erzähler daher einer ähnlichen Kontingenzerfahrung ausgesetzt, wie sie seinen Worten zufolge das moderne Subjekt kennzeichnet: Von zuviel fraglichem Wissen und noch mehr Nicht-Wissen bedroht, fehlt es ihm vor allem mit Blick ‚auf sich‘ an verlässlichen Orientierungshilfen. Wie Forster 1789 in seinem Aufsatz *Über lokale und allgemeine Bildung* ausführt, bleibt angesichts dieses Elends um das Wissen nur noch die Aussicht, aus kritischer Distanz allen offiziellen Erkenntnisständen gegenüber wieder der eigenen Bildungsfähigkeit zu vertrauen. Entsprechend energisch grenzt sich Forster in dieser Studie, die im neunten Heft

---

<sup>119</sup> AA III, 383f.

der von Schiller herausgegebenen Zeitschrift *Thalia* erscheint, von der an Kant geschulten Forderung nach sittlich-ästhetischen Bildungsprämissen ab. Schließlich verhindert jede „Willkür eines objektiven Wirkens“ subjektive Bildung:

Es ist nicht zu läugnen, daß ein herz- und sinntödtender Mechanismus bereits anfängt, sich in alle Verhältnisse des Lebens zu mischen. [...] Nun ist aber die unausbleibliche Tendenz eines Zeitalters, welches durch bestimmte Formen alles einschränken und festsetzen will, Vernichtung aller Individualität. [...] Auf eben die Art und aus demselben Grunde fühlt sich auch der Tugendhafte über die Formen des Sittengesetzes erhaben; denn alle sittliche sowohl als ästhetische Vollkommenheit gründet sich auf dem innern, unbestimmbaren Reichthum, womit ein jedes Individuum, unabhängig von Erfahrung, Entwicklung und äusserer Kunde, von der Natur ausgestattet ward. Dieses Unbestimmbare des Wirkenden in uns, diese unbedingte Intension der Grundkräfte und Triebe ist der eigentliche Spielraum der Begeisterung, worin Schönheit, Grazie und Reiz, Freude, Wehmut und Liebe sich subjektivisch verschiedenen äussern [...].<sup>120</sup>

In der *Reise um die Welt* wendet Forster dieses Bildungsgesetz eher selten auf den Erzähler an. Über weite Strecken gelingt es diesem, sich von allen ‚vielsachen‘ Verlockungen fernzuhalten, denen beispielsweise die Matrosen der *Resolution* nachgehen. Sittliches Wissen und die Befolgung distinguirter Verhaltensformen erwecken demzufolge den Anschein, vor den Unberechenbarkeiten innerer ‚Kräfte‘ zu schützen. In den Tahiti-Kapiteln der *Reise um die Welt* wird diese Haltung eines jungen Mannes, der den Reizen barbusiger Frauen mit edler Einfachheit und stiller Größe widersteht, so inszeniert, als verfüge er über keinerlei implizites Körperwissen. Bevor die Tahitierinnen zu Objekten eines männlichen ‚Wissens‘ verkommen, lässt Forster sie in der poetischen Beschreibung als Entwurf einer ästhetischen Weltanschauung ‚erscheinen‘, die niemals neutral sein will. Bei der Lektüre der tahitischen Frauen sollte demgemäß nicht die „Differenz“ zwischen ursprünglicher Wahrnehmung und ekphrastischer „Bilderscheinung“ überlesen werden. Es handelt sich

---

<sup>120</sup> AA VII: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur. Sakontala*, bearb. v. Gerhard Steiner, 2. unveränderte Aufl., Berlin 1990, 51f.

eben um ein inszeniertes, erscheinendes Wissen und nicht um zweifelsfreie Explikationen.<sup>121</sup>

Um so gnadenloser arbeitet der auf der Heimreise begriffene Erzähler im zweiten Teil seiner *Reductio ad absurdum* heraus, wie es um die *Fremde* bestellt ist, welche ihn in Europa erwartet. Hatte Forster bislang dem Leser tentative Urteile über einzelne Wissensfragen abgefordert, so konfrontiert er ihn jetzt mit der Einsicht, alles um seiner selbst willen gesammelte Wissen drohe die Aufklärung gleichsam zu verschlingen. Wo jedenfalls eine theoretische Zielsetzung das faktische Lebensglück der Menschen schlichtweg korrumpiert, dort stellen sich politische, pragmatische oder kognitive Begehrlichkeiten ein, die als Wissensstrategien nichts mehr zur Mannigfaltigkeit der Kulturen beitragen. In vielem wissend, erweist sich die Aufklärung aus lebenspraktischer Perspektive insofern als barbarisch. Angesichts dieses Versagens obliegt es der Literatur als Kunst des Wissens, den Terror eines keineswegs episodischen Nicht-Wissens radikal in Frage zu stellen:

Möchte das Bewußtseyn des großen Vorzugs, den uns der Himmel vor so manchen unserer Mitmenschen verliehen, nur immer zu Verbesserung der Sitten, und zu strenger Ausübung unserer moralischen Pflichten angewandt werden! aber leider ist das der Fall nicht, unsre civilisirten Nationen sind vielmehr mit Lastern befleckt, deren sich selbst der Elende, der unmittelbar an das unvernünftige Thier gränzt, nicht schuldig macht. Welche Schande, daß der höhere Grad von Kenntnissen und von Beurtheilungskraft, bey uns nicht bessere Folgen hervorgebracht hat!<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Vgl. dazu Martin Seel, *Ästhetisches Erscheinen*, 174f.

<sup>122</sup> AA III, 384.



## Georg Forster über britische Schriftstellerinnen in seiner „Geschichte der Englischen Litteratur“

*Helmut Peitsch*

Georg Forsters Artikel „Geschichte der englischen Litteratur“ der Jahre 1788 bis 1791 für Johann Wilhelm von Archenholtz' *Annalen der Britischen Geschichte* fanden ein breites, positives Echo, weil sie erreichten, worum andere literarische Zeitschriften sich vergeblich bemüht hatten. „Angenehm“ konnten Forsters Aufsätze genannt werden, weil sie „gemeinnützige Lektüre“ auswählten und deren einzelne Werke in einen „raisonnirenden Zusammenhang“ brachten.<sup>1</sup> Forsters Auswahl und seine Bewertungsweise wie seine Methode der Verknüpfung entsprachen den Regeln der Institution Zeitschrift.<sup>2</sup> Forsters Auswahl aus der in Großbritannien im Laufe eines Jahres erscheinenden Literatur beruhte weder auf der unmittelbaren Teilnahme am britischen literarischen Leben noch auf der Kenntnis von Katalogen und eigener Lektüre der dort angezeigten Neuerscheinungen; sie stützte sich auf die literarischen Zeitschriften des Landes. Im Jahresbericht für 1789 nannte er sechs dieser Rezensionsorgane: *The English Review*, *The Monthly Review*, *The Critical Review*, *The Analytical Review*, *The European Magazine and London Review* und *The General*

---

<sup>1</sup> Gerhard Steiner, „Einführung“, in: Georg Forster, *Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften der DDR (fortan zit. als AA) VII: *Kleine Schriften zu Kunst und Literatur. Sakontala*, bearb. v. Gerhard Steiner, 2. Aufl., Berlin 1990, 470.

<sup>2</sup> Vgl. zum Stellenwert der „Geschichte“ in Forsters Entwicklung zum Revolutionär Hubert Amft, „Nirgends ist Lectüre ein allgemeineres Bedürfnis...“, *Kunst und Literatur in den ‚Annalen‘-Beiträgen Georg Forsters*, in: *Europäische Reisen im Zeitalter der Aufklärung*, hrg. v. Hans-Wolf Jäger, Heidelberg 1992, 157-181; Michael Maurer, *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, Göttingen 1987. Zum Verhältnis einer deutschen Zeitschrift zu den englischen Reviews vgl. meinen Aufsatz „Englische Reisebeschreibungen in der ‚Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste““, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 31 (2006), 1-50.

*Magazine and Impartial Review*.<sup>3</sup> Vergleicht man die in diesen Zeitschriften im Jahre 1788 rezensierten Bücher mit den in Forsters erstem Literaturbericht genannten oder umschriebenen Titeln, dann erweist sich, dass Forster zumindest fünf der sechs Zeitschriften zur Verfügung gestanden haben müssen, als er seinen Aufsatz schrieb. In seiner Korrespondenz findet sich allerdings nur am 8.9.1792 der Hinweis auf *Monthly Review* und *English Review*.<sup>4</sup>

Die britischen Journale rezensierten um 1788 durchschnittlich 750 Publikationen pro Jahr und kamen damit insgesamt dem Ziel, die gesamte Produktion eines Jahres zu besprechen, sehr nahe.<sup>5</sup> Schätzungsweise 250 bis 300 Titel wurden 1788 jeweils von einer Zeitschrift der kritischen Aufmerksamkeit gewürdigt. Forster konnte sich also das Problem der Auswahl nicht völlig von den englischen Zeitschriften abnehmen lassen, sondern er musste seinerseits aus dem in England Ausgewählten wiederum für seine deutschen Leser auswählen.

Forsters „Geschichte der Englischen Litteratur, vom Jahre 1788“ enthält 47 Titel, die 1788 in den englischen Zeitschriften rezensiert worden waren und entweder noch 1787 oder im Laufe des Jahres erschienen waren. Von diesen 47 Titeln wurden keineswegs alle in allen Zeitschriften besprochen. Ein eindeutiger Beleg dafür, dass Forster eine Zeitschrift für seinen Literaturbericht auswählte, besteht darin, dass ein Titel nur in einer der fünf von mir geprüften Rezensionsorgane erscheint. Nur in der *Critical Review* konnte er eine Besprechung der *Characteristics, Anecdotes and Miscellaneous authentic papers, tending to illustrate the character of Friedrich II.* finden;<sup>6</sup> Jeremy Benthams Verteidigung des Wuchers rezensierte 1788 allein die *English Review*.<sup>7</sup>

Die zehn nur von jeweils einer britischen Zeitschrift besprochenen

---

<sup>3</sup> AA VII, 85. Zu den Zeitschriften vgl. *British Literary Magazines*, Vol. 1, *The Augustan Age and the Age of Johnson 1698-1788*, hrg. v. Alan Sullivan, Westport, London 1983. Zu den Rezensionen vgl. Antonia Forster, *Index to Book Reviews in England 1775-1800*, London 1997.

<sup>4</sup> AA XVII: *Briefe 1792 bis 1794 und Nachträge*, bearb. v. Klaus-Georg Popp, Berlin 1989, 171.

<sup>5</sup> Vgl. Derek Roper, *Reviewing before the Edinburgh: 1788-1802*, London 1978, 272.

<sup>6</sup> *The Critical Review* 65 (1788), 446-450.

<sup>7</sup> *The English Review* 11 (1788), 286-295.

Titel umreißen schon in gewissem Maße die für Forsters Berichterstattung wesentlichen Bereiche der Literatur: Naturwissenschaften, Religion, Philosophie, Politik, Geschichte, Theater, Reisebeschreibung. Wenn man die Rubriken des einzigen Rezensionsorgans mustert, das seine Besprechungen in eine systematische Ordnung brachte, *The Analytical Review*, dann ergibt sich, dass Forster aus einigen der in diesem Jahrgang vertretenen Gebiete der Literatur keine Titel auswählte: Musik, Mathematik, Geschichte der Philosophie, Künste, Theologie.

Ein weiterer eindeutiger Beleg für die Abhängigkeit der Forsterschen Auswahl von den englischen Journalen besteht in wörtlichen Zitaten aus Rezensionen, die Forster übersetzte. Es gibt auch Fälle fehlerhafter Titelangaben, die wiederum eindeutig auf nur eine Zeitschrift verweisen, oder die Wiederaufnahme älterer Titel sowohl in einer englischen Zeitschrift wie in Forsters Bericht. Vier ältere deutsche Bücher, die in Forsters „Geschichte der Englischen Litteratur“ von 1788 eine Rolle spielen, wurden in drei Zeitschriften im Zusammenhang mit aktuellen Neuerscheinungen erwähnt, die *Monthly Review* z.B. wies auf Johann Reinhold Forsters *Geschichte der Entdeckungen und Schifffahrten im Norden* hin,<sup>8</sup> die *English Review* auf Goethes *Werther*.<sup>9</sup>

Forsters Auswahl beruhte auf dem Vergleich der englischen Literaturzeitschriften miteinander. Wesentlich häufiger als für Titel, die nur in einer Zeitschrift rezensiert worden waren, entschied er sich für solche, die in allen fünf auftauchten oder zumindest in vier Aufmerksamkeit fanden. Während die einmal rezensierten Titel eher beiläufig in zusammenfassenden Charakterisierungen von Bereichen der Literatur erwähnt wurden, stellte er die von allen kritisch gewürdigten in den Mittelpunkt seines Berichts. Drei der in allen fünf Zeitschriften besprochenen Werke kannte er überdies unmittelbar. Von Edward Gibbons *History of the decline and fall of the roman empire* hatte er zumindest die ersten Bände gelesen (wie ein später Brief an Therese Forster vom 26.6.1793 belegt);<sup>10</sup> John Kippis' *The Life of Captain James Cook* hatte er sich vom Schwiegervater schon im November 1788 geborgt, um es in seinem Aufsatz „Cook der Entdecker“ zu ver-

---

<sup>8</sup> *The Monthly Review* 79 (1788), 401.

<sup>9</sup> *The English Review* 12 (1788), 123/124.

<sup>10</sup> AA XVII, 376.



arbeiten, und George Keates *An Account of the Pelew Islands* hatte er zu übersetzen übernommen; Kippis' und Keates Bücher hatte er bereits für die *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen* rezensiert, bevor er seinen Literaturbericht verfasste.<sup>11</sup> Die von den Büchern Gibbons, Kippis' und Keates repräsentierten Genres der Literatur erfuhren in Forsters Bericht eine besonders ausführliche Besprechung wie die von Heinrich Moritz Gottlieb Grellmanns *Geschichte der Zigeuner (Dissertation on the Gipsies)* angeführte Gruppe der Übersetzungen aus dem Deutschen.

Je zwölf Titel wurden in drei oder vier Zeitschriften besprochen, sie verteilten sich der Häufigkeit nach auf Theater, Poesie und Naturwissenschaften, vor Biographien, Übersetzungen, Satire und Geschichtsschreibung. Wenn 29 der 47 von Forster erwähnten Bücher des Jahres 1788 in drei und mehr Zeitschriften rezensiert wurden, dann ergibt sich als das wichtigste Auswahlkriterium des deutschen Verfassers: Er wollte seinem Publikum die Werke der englischen Literatur vorstellen, die auf die besondere Aufmerksamkeit der Rezensenten getroffen waren.

Diese Suche nach der Gemeinsamkeit in der britischen Kritik ist nicht nur auf Forsters Materiallage zurückzuführen. Forster konstruiert nämlich eine Übereinstimmung der Rezensenten auch dort, wo er in den Reviews auf die keineswegs einheitliche Aufnahme eines Werkes stieß. Das übereinstimmende Urteil der britischen Kritiker galt ihm als Maßstab dessen, was der deutsche Leser über die englische Literatur erfahren sollte. Indem Forster nach dem einheitlichen Urteil suchte, betätigte er sich als Literaturkritiker in jener Weise, die die britischen Zeitschriften institutionalisiert hatten. Alle Journale beanspruchten für sich Unparteilichkeit – wie das *Impartial* im Untertitel des *General Magazine* deutlich machte; daraus ergab sich nicht nur die Struktur der Besprechung (Zusammenfassung, Auszüge und Meinung), sondern auch die Zurückhaltung bei der Meinungsäußerung. Sie erfolgte stets unter dem Vorbehalt, dass auch eine andere Meinung möglich sei. Diese Pluralisierung der Meinung spiegelte nicht zuletzt die ökonomische Konkurrenz der Rezensionsorgane auf dem literarischen Markt wider.

---

<sup>11</sup> Vgl. AA XI: *Rezensionen*, bearb. v. Horst Fiedler, 2. Aufl., Berlin 1993, 146/147, 156-159.

In dem von Forster benutzten Jahrgang 1788 der fünf Zeitschriften finden sich immer wieder emphatische Bekundungen dieses Selbstverständnisses der britischen Kritik. In der Vorrede „To the Public“ des ersten Jahrgangs der *Analytical Review* wurde die Beschränkung der Rezensionen auf „accounts and abstracts“ unter Zurückstellung des „own judgement“ damit begründet, dass Kritiker nicht „parties in great contro-versial questions“ sein dürften.<sup>12</sup> *The European Magazine and London Review* zitierte aus der Gegenschrift zu einer Satire, um zu folgern: „After this quotation, however, we trust that our readers will not in future suspect us of partiality in politics.“<sup>13</sup> Dieselbe Zeitschrift beanspruchte nicht nur in politischen oder religiösen, sondern auch in wissenschaftlichen Fragen, z. B. anlässlich der *Parian Chronicle*, „the utmost impartiality“.<sup>14</sup> Über die Streitfragen dieses Buches hieß es in einer anderen Besprechung, sie „might lead us into controversy, which is foreign to the purpose of the Analytical Review“.<sup>15</sup> Der Zurückhaltung der Rezensenten im eigenen Urteil zugunsten des Berichtens und Zitierens entsprach eine Bevorzugung von Beobachtungen in den Werken vor Wertungen oder Erklärungen, eine Bevorzugung von Einzelheiten vor Verallgemeinerungen. Die *Monthly Review* stellte zu Fullartons *A View of the English Interests in India* fest: „Thus, according to Colonel Fullerton every thing in India is rushing headlong to perdition; yet if we turn to other writers, whose opportunities of information, and whose reputation, may not be inferior to his own, every thing there is not only in full security, but in a high state of improvement.“<sup>16</sup> Größtes Lob im Sinne dieser Unparteilichkeit bedeutete es, wenn über ein Buch festgestellt werden konnte: „The field is open for farther investigation.“<sup>17</sup> Forsters Bericht versuchte also, das Resultat des Austauschprozesses auf dem literarischen Markt, das sich aus dem freien Spiel der Kräfte von Autoren, Kritikern und Lesern ergab, dem deutschen Publikum zu vermitteln. Forster konnte das Marktmodell der öffentlichen Mei-

---

<sup>12</sup> *The Analytical Review* 1 (1788), I-III.

<sup>13</sup> *The European Magazine and London Review* 13 (1788), 32.

<sup>14</sup> Ebd., 412.

<sup>15</sup> *The Analytical Review* 2 (1788), 170.

<sup>16</sup> *The Monthly Review* 78 (1788), 398.

<sup>17</sup> *The European Magazine and London Review* 14 (1788), 24.

nung besonders rein reproduzieren, wo es Wahrheit nur als Suche gebe, weil er von den englischen Literaturverhältnissen relativ entfernt war und deshalb die Standpunkte und Interessen der auf diesem Feld – religiös, moralisch und politisch – Streitenden nicht zu teilen brauchte. Angewiesen auf die Information der englischen Zeitschriften suchte er deren übereinstimmende Urteile. Wie sehr sich Forster mit dem literarischen Markt als Mechanismus zur Ermittlung der Wahrheit durch Diskussion, als Synonym für Freiheit der Kritik, identifizierte, geht z. B. aus seiner Behandlung des Streits um Gibbons *History* hervor. Forsters Weise, die Meinung des *European Magazine* zu der Meinung des britischen Publikums zu erheben, enthält allerdings neben dem Modell des offenen Meinungsaustauschs, der zur Entwicklung der Wahrheit führe, noch eine weitere, grundlegende Annahme über das Funktionieren von Öffentlichkeit – das Muster der Nationalliteratur:

The arts, the sciences, the belles lettres, have at no period been more successfully cultivated than the present [...]; and posterity will look back with reverence and admiration to the contemporary spirit, learning, skill, genius, and industry of a Robertson, a Stuart, a Dalrymple, a Hume [...]. Among this constellation, however, the name of Gibbon shines with preeminent lustre.<sup>18</sup>

Aufschlussreich für das Muster der Nationalliteratur ist Forsters Auswahl und Bewertung der Komödien des Jahres 1788, insbesondere von Elizabeth Inchbald. Hier folgt er den Verrissen, verschweigt aber den in den englischen Rezensionen durchgängigen, negativ wertenden Bezug auf David Garrick. Forster nennt das Kriterium der Verrisse nicht beim Namen: Die Komödien wurden als farcenhafte und niedrig verurteilt (die *English Review* hoffte, die Verfasserin kenne Spielhölle und Bordell nicht aus eigener Erfahrung)<sup>19</sup> und die Anlage auf pantomimisches Spiel dem Einfluss Garricks angelastet, den die *English Review* einen „vain, invidious, and jealous tyrant of the stage“

---

<sup>18</sup> *The European Magazine and London Review* 14 (1788), 19. Vgl. dagegen den Verriss in: *The English Review* 12 (1788), 248, und das abwägende Urteil in: *The Analytical Review* 1 (1788), 129: „though many censured, every body read, and most, we believe, were inclined to admire.“

<sup>19</sup> Vgl. *The English Review* 11 (1788), 362.

nannte.<sup>20</sup>

Während Forster Inchbalds vorjähriges Stück *Such things are* positiv erwähnt und von dessen Erfolg beim Publikum die negative Aufnahme aller 1788 uraufgeführten Komödien absetzt, sahen die englischen Rezensenten in *Such things are* den Inbegriff des Verfalls der Komödie: „The improbability, extravagance, and bizarre conjunction of heroic posture and low farce which run through it, reduce it to the rank of those dramatic animals which, for twenty years past, have degraded the theatre, and insulted the public.“<sup>21</sup> Auch das *European Magazine*, das als einzige Zeitschrift das „diesjährige“ Stück von Mrs. Inchbald, *The Midnight Hour*, besprach, verriss *Such things are* sehr grundsätzlich: „In one word, whether with regard to nature, character, sentiment, wit, or diction, we do not scruple to pronounce Such Things are the WORST of all the wretched Comedies which have disgraced our Theatres for these last ten years.“<sup>22</sup> Allerdings konnte Forster derselben Zeitschrift einen Satz entnehmen, der sein relativ zurückhaltendes Referat der Verrisse der Komödien nicht nur beschließt, sondern auch in einen anderen Zusammenhang rückt. Wenn er feststellt, dass „überhaupt das andere Geschlecht sich der dramatischen Musen bemächtigt zu haben“ scheine, „gleichwie es schon längst im Besitz des Romanschreibens ist“,<sup>23</sup> dann zitiert er aus einem Artikel des *European Magazine*, betitelt „Account of the Life and Writings of Mrs. Inchbald“. Dort hieß es:

The Dramatic Muse has been particularly favourable to the ladies. Of the several species of literature in which they have essayed to rival their male competitors, this seems to be a favourite, and more than ordinary successful pursuit. To the numerous female writers for the stage who have already acquired fame by the exercise of their talents, the present times have added some whose works promise to afford entertainment to generations yet unborn.<sup>24</sup>

Indem Forster die negativen Werturteile der englischen Rezensenten

---

<sup>20</sup> *The English Review* 11 (1788), 106.

<sup>21</sup> Ebd., 15.

<sup>22</sup> *The European Magazine and London Review* 13 (1788), 88.

<sup>23</sup> AA VII, 73.

<sup>24</sup> *The European Magazine and London Review* 13 (1788), 5.

über den Einfluss des in Deutschland allzu geschätzten Garrick verschweigt, führt er mit der aus dem *European Magazine* übernommenen Verallgemeinerung zur Frauenliteratur einen neuen Gesichtspunkt ins literarische Englandbild der Deutschen ein, der die Muster des Marktes und der Nationalliteratur um ein drittes erweitert. Seine Aufzählung von britischen Schriftstellerinnen schließt mit einer Wiederaufnahme des im *European Magazine* diskutierten Problems der literarischen Geltung:

Unter einer so großen Menge von weiblichen Autoren giebt es allerdings wenige, die für einen Augenblick Aufmerksamkeit erringen, und eine noch geringere Anzahl, die auf Nachruhm Anspruch machen können; allein man sieht genug, um sich zu überzeugen, wie herrlich jede Anlage im Lande der Freiheit gedeiht!<sup>25</sup>

Forsters Verallgemeinerung wertet die literarische Produktion von Frauen für den literarischen Markt der Nation als Fortschritt.

Wenn Forster in dem Fall Garrick auf das deutsche Englandbild Rücksicht nahm, so tilgte er aus dem referierten englischen Urteil über deutsche Bücher alle politischen und literarischen Kontroversen, die das englische Deutschlandbild betrafen. Forster betont das „Glück“, den „Beifall“ und die „Begierde“ zu lesen,<sup>26</sup> auf die nicht nur naturwissenschaftliche, geographische und historische Untersuchungen aus Deutschland, sondern vor allem die Anekdoten über Friedrich II., Trencks Autobiographie und Goethes *Werther* in England stießen. Er hebt mit diesen drei Titeln aber ausgerechnet diejenigen Übersetzungen hervor, deren Rezeption in Großbritannien scharf gespalten war. Sein Bericht neutralisiert die Kontroverse unter den britischen Rezensenten, insofern ihm die Resonanz berichtenswert erscheint; dies begründet er damit, dass „der Sinn für ausländische Sitten in England nicht gewöhnlich ist, und der guten Aufnahme fremder Geistesproducte ein unüberwindliches Hinderniß in den Weg zu stellen pflegt“.<sup>27</sup>

Die einzige Rezension der *Anecdotes* um Friedrich II., die Forster vorlag, war alles andere als profriederizianisch. Irreligiosität, Grausamkeit

---

<sup>25</sup> AA VII, 73.

<sup>26</sup> Ebd., 70.

<sup>27</sup> Ebd.

und die kulturelle Orientierung auf Frankreich galten der *Critical Review* als „some parts of his conducts, and some of his sentiments“, die „indefensible“ seien;<sup>28</sup> Trencks überwiegend hymnisch als anti-despotisch<sup>29</sup> besprochene Autobiographie rückte Forster in einen Zusammenhang mit dem Jahre zuvor rezipierten *Werther*: „auch *Trenck's* Roman seines Lebens ward von dem unersättlichen Heer der Novellenleser, in drey Übersetzungen zugleich, begierig verschlungen.“<sup>30</sup> Die englische Rezeption von Goethes Roman spiegelte sich in den von Forster ausgewerteten Zeitschriften des Jahres 1788 nur in einer anderen Besprechung der *English Review*, die vielleicht erklärt, weshalb Forster auf den *Werther* zurückgriff.

Anne Francis' Briefpoem *Charlotte to Werther* war für den Rezensenten der *English Review* ein Anlass, auf das Interesse englischer Schriftstellerinnen an der deutschen Literatur zu sprechen zu kommen. Forsters Bericht über den Erfolg des *Werther* in Großbritannien (mit dem der Trencks zu vergleichen sei) steht als implizite Wertung in einem starken Kontrast zu der Verurteilung seiner gefährlichen moralischen Wirkung in der *English Review*:

The dangers which spring from what may be called ‚diseased‘ sensibility, are perhaps more to be dreaded than the consequences of stoical apathy. The tales of feigned distress, which appear every day from the press, we are persuaded contribute greatly to enervate and debauch the youthful mind in both sexes. How dangerous this species of reading is, the popularity of *Werther* stands as a convincing proof; where the unlawful indulgence of passion involves the characters in the deepest distress, it closes in suicide. The ladies in particular seem too much, and therefore dangerously, occupied with the pictures of ‚misguided love‘ exhibited in this dismal and too fashionable novel; and we cannot help offering it as our opinion that the female pen which has given us the Epistle of Charlotte to Werther, might have been more innocently employed. Not that it properly and directly inculcates vice; the amiable author, we dare say, means that it should have the opposite effect; but, having chosen her subject, she was unavoidably led to a warmth of description but too congenial with the passions of youth.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> *The Critical Review* 65 (1788), 446.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., 291-297, zum typisch Preußischen als Despotischem 292.

<sup>30</sup> AA VII, 70.

<sup>31</sup> *The English Review* 12 (1788), 123/124.

Obwohl sich in dieser englischen Kritik der Werther-Wirkung un-schwer das „Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung“<sup>32</sup> wieder-erkennen lässt, das auch die deutsche Rezeption des Romans prägte, gewinnt sie ihre besondere Bedeutung aus der Bindung von Werthers Popularität an das Interesse schreibender Frauen. Zur Annahme einer geschlechtsspezifischen Gefährdung zur ‚krankhaften Empfindsamkeit‘ trat hier die einer spezifisch nationalen, denn der deutsche Roman wurde als Exempel genommen.

Indem Forster die männliche Verurteilung von Goethes Roman und seiner Wirkung durch den britischen Rezensenten neutralisiert, über-geht sein Literaturbericht die Anfänge einer literarischen Kontro-verse, die in den neunziger Jahren eine vor allem von weiblichen Autoren repräsentierte ‚German School‘ des Romans als Angriffsziel einer männlichen Kritik zeigte. Das Interesse britischer Schriftstel-lerinnen nicht nur an der empfindsamen deutschen Literatur, sondern auch an der des Sturm und Drang, war „an interest in elevating the concerns of the individual heart over the rigid codes of sexual behaviour they had sensed in English life and art“.<sup>33</sup>

Forsters Bericht über die Übersetzungen aus dem Deutschen neutra-lisierte politische und moralisch-literarische Streitpunkte. Er umging das Problem einer spezifisch deutschen Empfindsamkeit ebenso wie das einer besonderen deutschen Grausamkeit. Diese wurde von eini-gen Rezensenten aus dem deutschen Mangel an Freiheit erklärt und durchaus in wissenschaftlichen Büchern wahrgenommen, z. B. von der *Monthly Review* in Grellmanns *Dissertation on the Gipsies*: „Corporal punishment, which is one of the means recommended by the author to civilize the Gipsies, is, in our opinion, highly improper; the civili-zation of a savage people must be effected by gentle treatment only.“<sup>34</sup>

Forsters Umkehrung der negativen oder positiven Urteile sowie seine Vereinheitlichung gespaltener Stellungnahmen erfolgen im Namen

---

<sup>32</sup> Vgl. Klaus R. Scherpe, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Bad Homburg u. a. 1970.

<sup>33</sup> Synty McMillen Conger, „Fellow Travellers: Eighteenth-Century English-women and German Literature“, in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 14 (1985), 109-129, hier: 120.

<sup>34</sup> *The Monthly Review* 78 (1788), 468.

des englischen Publikums als Markt und als Nation; sein Bericht über die Romane und Kommödien enthält als drittes Muster, das die Auswahl und Bewertung begründet, das des Fortschritts.

Es bestimmt am stärksten Forsters Darstellung der 1788 von weiblichen Autoren in Großbritannien veröffentlichten Literatur; hierin weicht Forsters „Geschichte der Englischen Litteratur“ am massivsten von den in englischen Zeitschriften vorherrschenden Meinungen ab, auch wenn er von der bereits zitierten Verallgemeinerung des *European Magazine* ausgehen konnte.

Eine globale Verurteilung der Frauenliteratur als verhängnisvollste Wirkung des Buchdrucks, der das männliche Privileg der Literatur als Kunst gebrochen habe, indem er das Schreiben zum Handwerk erniedrigte, fand sich 1788 in der *English Review* aus Anlass von Hannah Cowleys *The Fate of Sparta*:

There are two great divisions in which all the authors of the present age may be included, men of letters, and tradesmen of letters. The first class is to the second as the number of the elect to the reprobate; which, according to the most orthodox divines, is as one to a thousand. Concerning the former division, as we are so seldom solicited by their modesty, it is unnecessary to dilate; but as we are eternally dumed by the impudence and importunity of the letter, it becomes requisite to establish their rank in scale of artisans, and to point out the reception which they ought to meet with from an impartial public. The invention of printing, which has been so favourable to the diffusion of knowledge, has been detrimental, and almost fatal to the cultivation of the taste. All mankind, and all womankind, have access to books, pen, ink, and papers are at every one's command; and as all who have been taught to read have also learned to write (we mean from the writing-master), they are apt to think that they can arrange, compound, and decompound, the four-and-twenty letters of the alphabet as well as their neighbours or superiors. When an inclination to this trade once discovers itself, the foolish vanity and mercenary spirit of a man's worst enemies, his friends, encourage and support it; industry is substituted for ingenuity; memory supplies the want of invention; and the supreme ignorance of book-sellers, who buy literature as they do beef and mutton, by the pound weight, has completed the degradation of one of the noblest of arts into one of the lowest of trades. Hence the typographical manufacture has been established, which is indeed profitable to the nation, and beneficial to government; but which is little more respectable than that of woolen or linen cloth.



Literary artisans, who are bred to this business, ought therefore to rank among the printers of cotton, the compounders of geneva and cinnamon waters, milliners, mantua-makers, and manufacturers of tabacco. In this class of female literary artisans Mrs. Cowley has frequently distinguished and exposed herself. No artisan in pen and ink has brought more goods to the market in shorter time than this industrious matron. They have not been all equally well received by the public. Two of her comedies were dammed, not for dullness, but for obscenity and indecency. „But though damnation blasts the hopes of men, Yet damned women write and write again“.<sup>35</sup>

In der Attacke des Rezensenten mischten sich die religiöse und die soziale Redeweise, die des Kritikers als Gott, der das Jüngste Gericht vollstreckt, und die als Aristokrat, der sein Vorrecht verteidigt. Seine Apologie der Kunst als in der göttlichen Weltordnung begründetes ständisches Privileg, das durch die Entwicklung der Technik und des Handels bedroht werde, richtete sich scheinbar gegen alle Nutznießer der demokratisierenden Wirkung der literarischen Warenproduktion, aber de facto setzte er die Klasse der „tradesmen of letters“ ausschließlich mit der „class of female literary artisans“ gleich. Dieselbe Inkonsequenz in der Haltung zum literarischen Markt sprach einerseits aus der Anerkennung der Rolle der „typographical manufacture“ bei der Verbreitung der Wissenschaft und ihres „profitable“ Charakters für Nation und Regierung, andererseits aus der Inanspruchnahme der Rolle des Kritikers als Anwalt des „impartial public“. Indem der Rezensent für die weiblichen Autoren nur die handwerksmäßigen Eigenschaften von „industry“ und „memory“ kannte und ihnen die spezifisch künstlerischen von „ingenuity“ und „invention“ absprach, verteidigte er das literarische Patriarchat und folgte zugleich der „im 18. Jahrhundert auftretenden Tendenz, ‚schöne Kunst‘ vom ‚Handwerk‘ scharf zu sondern, der als realer Vorgang, die Teilung der Arbeit im einzelnen‘ bzw. ‚innerhalb der Manufaktur‘ zugrunde lag und die eine ‚soziale [...] Abgrenzung der Kunstproduzenten von der Masse der Produzenten‘ mit sich brachte, ‚die vom Kapital aus Handwerkern zu Arbeitern verwandelt wurden‘.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> *The English Review* 11 (1788), 253.

<sup>36</sup> Martin Fontius, „Produktivkraftentfaltung und Autonomie der Kunst. Zur Ablösung ständischer Voraussetzungen in der Literaturtheorie“, in:

Forsters emphatische Bejahung der sozialen Erweiterung des Zugangs zur literarischen Produktion und zur literarischen Rezeption bildet einen Gegenpol zu dieser antidemokratischen Eingrenzung der Literatur in eine privilegierte Sphäre.

Bezeichnend für seine positive Stellung zur demokratisierenden Wirkung der literarischen Warenproduktion ist seine Einbettung der Besprechung des *Catalogue of Five Hundred Celebrated Authors of Great-Britain, Now Living*. Während alle ihm vorliegenden englischen Rezensionen die Mängel dieses Verzeichnisses in den Vordergrund rückten, die sie an Fehlinformationen und Fehlteilen über ‚große Männer‘ illustrierten, setzt Forster die Unmöglichkeit, „alle Schriftstellerinnen Englands“ aufzuzählen, ans Ende seiner Reihe von Beispielen, die ihm „Beweise von Geistesfähigkeiten“ sind, die „mit den männlichen in gleichem Schritte gehen“:

Weit entfernt von dieser Vervollkommnung nachtheilige Folgen zu besorgen, darf man vielmehr fragen, ob es befugtere Richter der männlichen Vollkommenheit giebt, als eben dieses zart unterscheidende Geschlecht, welches so gern der Selbständigkeit des Mannes huldigt, und sie gewiß am Besten hervorruft, indem es durch den Mund der Grazien lehrt?<sup>37</sup>

Forster wendet hier seine Vorstellung vom Fortschritt auf die Geschlechterbeziehung an; dabei erweist sich die Annahme einer Gleichheit der Entwicklungsmöglichkeiten von Männern und Frauen an die Voraussetzung eines natürlichen Unterschieds gebunden, den er mit Selbstständigkeit auf der Seite des Mannes, mit Zartheit und Grazie auf der Seite der Frauen umschreibt. Die letztlich auf den Mann bezogene Funktionalisierung der Frau als Muse bedeutet eine patriarchalische Hierarchisierung der Geschlechter, die auch in Forsters Aufzählung von englischen Schriftstellerinnen wahrzunehmen ist.

Zweimal setzt nämlich Forsters Katalog die Weiblichkeit der Autorinnen in ein wertendes Verhältnis zum Männlichen; zum ersten Mal,

---

*Literatur im Epochenbruch. Funktionen europäischer Literatur im 18. Und beginnenden 19. Jahrhundert*, hrg. v. Günther Klotz u. a., Berlin u. Weimar 1977, 409-529, hier: 429.

<sup>37</sup> AA VII, 73.

wenn er Hannah Mores literarische Werke ausdrücklich als „männlich“ lobt.<sup>38</sup> Forster begibt sich so allerdings in einen Gegensatz zur britischen Kritik, die den 1788 erschienenen Gedichten gegen den Sklavenhandel vorgeworfen hatte, allzusehr durch Weiblichkeit gekennzeichnet zu sein („compassion“ und „kindness“).<sup>39</sup> Indem Forster diese geschlechtliche Zuordnung aufhebt, widerspricht er zugleich dem mit dem Männlichen – in der Auffassung des Rezensenten – verbundenen Rassismus. Denn dieser hatte von den weiblichen Gefühlen Hannah Mores geschrieben: „The sentiments are extremely questionable. That there is such an original and radical difference between the blacks and the whites as to form a distinct species, is revealed to us in scripture, and confirmed by philosophy and history.“<sup>40</sup> In der Konfrontation mit dieser Auffassung von natürlicher Ungleichheit unter den Menschen erweist sich Forsters Lob der Gedichte Hannah Mores mit dem Wort ‚männlich‘ in einer paradoxen Weise als ein Insistieren auf menschliche Gleichheit. Mitleidsfähigkeit wird Männern wie Frauen gleichermaßen zugesprochen, in eins damit aber die Überlegenheit des Mannes festgeschrieben.

Die zweite wertende Beziehung zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit bringt Forsters Darstellung der Frauenliteratur als einer „Dichtungsart, welche den Britten ausschließend eigen zu seyn scheint“,<sup>41</sup> anlässlich von Hester Thrale-Piozzis *Letters to and from the late Samuel Johnson*.

Forster formuliert, nur leicht relativiert, insofern er durch ein ‚scheint‘ andeutet, dass er fremden Berichten folgt, einen moralischen Einwand, in der Konstruktion eines „zwar, aber“: Er nennt das Buch

[d]ie geistreichen Briefe der berühmten Freundin Johnson's, Mrs Thrale, die aber durch die Herausgabe einer Correspondenz, welche die Schwachheiten ihres verstorbenen Freundes aufdeckte, so wenig, wie durch ihre Heirath mit dem Italienischen Musicus Piozzi, für ihren Ruf gesorgt zu haben scheint.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Ebd., 73.

<sup>39</sup> *The English Review* 11 (1788), 276f.

<sup>40</sup> Ebd., 277.

<sup>41</sup> AA VII, 74.

<sup>42</sup> Ebd., 73.

Die Publikation des privaten, nicht zur Veröffentlichung bestimmten Briefwechsels zwischen Hester Thrale und Samuel Johnson nach dessen Tod gehörte 1788 zu den in den Reviews umstrittensten Büchern. Das Gewicht von Forsters Übernahme der moralisch negativ wertenden Urteile, aus denen er zwei Details anführt, die das private Verhältnis der Verfasserin zu Männern und nicht die literarische Veröffentlichung betreffen, wird besonders deutlich, wenn diese Auswahl Forsters mit den positiven Besprechungen verglichen wird, die Forster übergeht.

Die *Monthly Review* und die *English Review* dankten Hester Thrale emphatisch für ihr Buch als einen Beitrag zur Kenntnis nicht nur eines einzelnen ‚großen Mannes‘, sondern des Menschen überhaupt:

Such, however, is the ingratitude, and such the caprice, of the readers of literary publications, that Mrs. Piozzi has incurred from many a considerable degree of sarcasm and censure for a conduct that has merited nothing but applause. The knowledge of the human mind is a subject of the first importance; and the minds of those who have been distinguished by depth of penetration and eminence of talents, are, of all others, the most likely to reward our investigation.<sup>43</sup>

Mit derselben Begründung, die im Privaten gerade die Wahrheit über den Menschen fand, verteidigte die *Monthly Review* Thrales Buch: „We here see Dr. Johnson, as it were, behind the curtain, and not preparing to figure on the stage; retired from the eye of the world, and not knowing that what he was then doing would ever be brought to light.“<sup>44</sup> Forster übernimmt diese Urteile nicht, sondern folgt den entgegengesetzten Wertungen des beschriebenen Verhältnisses zwischen Privatem und Öffentlichem, die er in den entrüsteten Rezensionen der *Critical Review*, die sich für „disgusted“ erklärte,<sup>45</sup> und des *European Magazines* lesen konnte, das wünschte, „that these letters had not appeared“.<sup>46</sup> Forsters Formel von der ‚Aufdeckung der Schwächen‘ des Mannes durch die Frau klingt – verschärfend – an den Einleitungssatz der *Critical Review* an: „It is the lot of the genius to be

---

<sup>43</sup> *The English Review* 11 (1788), 352.

<sup>44</sup> *The Monthly Review* 78 (1788), 326.

<sup>45</sup> *The Critical Review* 65 (1788), 264.

<sup>46</sup> *The European Magazine and London Review* 13 (1788), 165.

often drawn from obscurity in the most infavourable moments“,<sup>47</sup> sowie an die Feststellung des *European Magazines* über Thrales Johnson: „the image, we are with sorrow obliged to say, is not a favourable one.“<sup>48</sup>

Forster bringt in seiner Aufnahme dieser Einschätzung des von Hester Thrale vermittelten Johnson-Bildes nicht die prinzipielle Verurteilung der Veröffentlichung von Privatbriefen (u. a. mit dem Hinweis auf Popes musterhafte, von vornherein zur Veröffentlichung bestimmte Briefe, in denen der Mann der Öffentlichkeit auch als solcher und eben nicht als Privatperson erscheine, so das *European Magazine*),<sup>49</sup> sondern er fügt ein biographisches Detail über die Herausgeberin hinzu, das deren moralischen Charakter in Zweifel zieht. Er entnimmt dieses dem im *European Magazine* abgedruckten offenen Brief eines in England lebenden Reisebeschreibers, Joseph Giuseppe Baretti, der als in einigen Briefen der Freunde Betroffener gegen „treacherous trick“, „avarice“ und „shameless bargain“ der Verfasserin polemisierte;<sup>50</sup> Baretti zog aus der Veröffentlichung von Privatem den Schluss, seinerseits öffentlich den privaten Charakter der Autorin anzugreifen, der „wicked“ Frau eine „rubric of her sins“ vorzulegen; Forster zitiert aus der Beschimpfung:

by what right can LA PIOZZI, as my fiddling countrymen now term her, claim ceremony and respect of any one of the many whom she has offended by her publication, now that, in the great wisdom of her concupiscence, she has degraded herself into the wife of an Italian singing-master?<sup>51</sup>

Forsters Wertung im Falle Hester Thrales markiert, dass eine Überordnung des Männlichen über das Weibliche insbesondere die Trennung des Öffentlichen vom Privaten betraf, dass das männliche Vorrecht in der Öffentlichkeit nicht durch Frauen in Frage gestellt werden durfte.

Als Forster ein Jahr später Hester Lynch-Piozzis *Observations and*

---

<sup>47</sup> *The Critical Review* 65 (1788), 258.

<sup>48</sup> *The European Magazine and London Review* 13 (1788), 165.

<sup>49</sup> Vgl. ebd.

<sup>50</sup> *The European Magazine and London Review* 13 (1788), 313.

<sup>51</sup> Ebd., 314.

*reflections made in the course of a journey through France, Italy and Germany* für die *Göttingischen Anzeigen* besprach, machte er die männliche Überlegenheit auf dem Gebiet der Wissenschaft und der Literatur gegen die Autorin geltend, indem er zunächst das spezifisch Weibliche der Reisebeschreiberin rühmte, aber letztlich das Lob in Tadel kehrte:

Es ist angenehm, daß die Verf. ihre Aufmerksamkeit über die heterogensten Dinge erstreckt, daß alles in der Fremde sie zu interessiren scheint; dies ist vielleicht ein Zug, der nebst manchem andern ihr Geschlecht zur Beobachtung und Beschreibung der Länder und Sitten vorzüglich qualificirt, und der uns, bey unserer individuellen Bestimmung für dieses oder jenes Fach, sehr oft zu mangeln pflegt.<sup>52</sup>

Die weibliche Kompetenz im Allgemeinmenschlichen wurde jedoch gerade in ihrer literarischen Konsequenz dann von Forster als Oberflächlichkeit getadelt und von der soliden männlichen Bildung abgesetzt; der Rezensent benutzte das Schreckbild der gelehrten Frau:

Eine gewisse Schwatzhaftigkeit, womit die Verf. sich über manche Gegenstände sehr weitläufig ausläßt, kleidet sie nicht übel; wir wünschten aber von den franz. und welschen Brocken, den engl. Versen ihrer eigenen Mache, den lateinischen Floskeln, der geflissentlich ausgekrantem Belesenheit und mit unter auch von der eingewebten Empfindley nichts Schlimmeres sagen zu müssen. Es ist schon gut, wenn man viel weiß und viel gelesen hat; aber wo man lieber eigene Beobachtungen läse, und zumal solche, die ein schelmisches paar Augen gemacht haben kann, da schützt selbst das Prädicat von Johnsons Freundin nicht gegen den Vorwurf weiblicher Pedanterey.<sup>53</sup>

Was Forster so als ‚pedantisch‘ und damit als unweiblich angriff, war die Möglichkeit von Frauen, in der Öffentlichkeit von der privat erworbenen literarischen Bildung Gebrauch zu machen. Diese intellektuelle Freiheit der Frauen hatte nun Hester Piozzi in ihrer Reisebeschreibung ausgerechnet in Deutschland, u. a. in Dresden und Wien, gefunden und ihren englischen Leserinnen als verglichen mit der eigenen Lage in Großbritannien vorbildlich vermittelt; auch sie benutzte das Schreckwort ‚pedantisch‘, dem sie jedoch, wie sie

---

<sup>52</sup> AA XI, 195.

<sup>53</sup> Ebd., 196.

schrieb, in Deutschland nicht begegnet sei:

The ladies [...] seem very highly accomplished, and speak a great variety of languages with facility, studying to adorn the conversation with every ornament that literature can bestow; nor do they appear terrified as in London, lest pedantry should be imputed to them, for venturing sometimes to use in company that knowledge they have acquired in private by diligent application.<sup>54</sup>

Das negative Stichwort ‚Pedanterie‘, das die Unterordnung der weiblichen Entwicklungsmöglichkeiten unter männliche Überlegenheit bezeichnet, war für Forster so bedeutsam, dass er es in seiner Vorrede zu der von ihm angeregten und bearbeiteten Übersetzung von Piozzis Reisebeschreibung durch Sophia Margareta Forkel 1790 wieder aufnahm, wo er Piozzi „zuweilen der Beschuldigung eines ihr Geschlecht so besonders verunzierenden Pedantismus aus[...]setzen“ zu müssen meint.<sup>55</sup> Auch die beiden im Literaturbericht erhobenen moralischen Einwände formulierte er erneut:

Bald nach D. Johnsons und ihres Ehemanns Tode, heirathete diese britische Aspasia einen italienischen Musikus, Piozzi, und um sich dem mißbilligenden Gemurmel zu entziehen, welches sich gegen diese Verbindung sowohl, als auch wegen des Schattens erhob, den ihre Bekanntmachung von Johnsons vertraulichen Briefen auf den Charakter dieses Mannes zu werfen schien, unternahm sie ihre Reise nach Italien.<sup>56</sup>

Forsters Ablehnung der weiblichen ‚Pedanterie‘ lieferte deutschen Rezensenten das Stichwort, mit dem Buch wegen ‚pedantischer Affectation‘ des ‚gelehrten Frauenzimmers‘ ins Gericht zu gehen. Forsters intellektuelle Hierarchisierung der gleichberechtigten Geschlechter erweist sich so als repräsentativ.

Außer Hannah Moore und Hester Thrale-Lynch-Piozzi nennt Forster in seiner beispielhaften Auflistung von 1789 acht weitere englische

---

<sup>54</sup> Hester Lynch Piozzi, *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey Through France, Italy, and Germany*, hrg. v. Herbert Barrows, Ann Arbor 1967, 373/374.

<sup>55</sup> AA V: *Kleine Schriften zur Völker- und Länderkunde*, bearb. v. Horst Fiedler u. a., Berlin 1985, 365.

<sup>56</sup> Ebd.

Schriftstellerinnen, von denen nur zwei 1788 mit neuen Werken in den literarischen Zeitschriften Englands rezensiert worden waren: Harriet Lees Komödie *The New Peerage* und Elizabeth Helmes Roman *Clara and Emmeline*. Beide Werke wurden vor allem unter moralischen Gesichtspunkten besprochen: der Roman seiner Moral wegen gelobt, die Komödie als unmoralisch verrissen. Diese ausschließlich moralische Bewertung schloss die Beurteilung als künstlerisch weniger oder gar nicht bedeutsam ein, wenn es in der *Monthly Review* hieß: „Clara and Emmeline“, as a moral production, may be placed foremost in the list of novels. The incidents, however, are trite and common; a few of the sentiments are strained and affected; and the language [...] is frequently faulty and inelegant“.<sup>57</sup> Die *English Review* stellte lapidar fest: „The moral is good“,<sup>58</sup> während das *European Magazine* die „virtuous sentiments“ zweideutig lobte, denn diese seien „not always expressed with much regard to grammatical purity or elegance“.<sup>59</sup> Der Tadel der Moral von Lees Komödie schloss die Klage ein, dass sie „has [...] been mislead by the modern fashion“,<sup>60</sup> Figuren einzuführen, die so hartherzig wie Menschenfresser seien.

Solche künstlerische Geringschätzung verbunden mit moralischer Hochschätzung, die Teilung des ästhetischen Ideals in moralische Reinheit der Frau und sprachliche Reinheit der Literatur als Kunst, erklärt vielleicht die Zusammenstellung der sechs Schriftstellerinnen, deren Bekanntheit Forster voraussetzte.<sup>61</sup> Forster wählte nämlich fast ausschließlich Autorinnen aus, die zum Umkreis von Samuel Johnson gehörten und sich an eine religiös begründete Moral gebunden fühlten: Frances Burney, Frances Moore Brooke, Anna Seward und Anna Williams. Religiös-moralisch und pädagogisch engagierten sich allerdings auch Anna Laetitia Aikin Barbauld und Sophia Lee. In Forsters Auswahl waren 1788 somit die „[c]autious authors“<sup>62</sup> fast unter sich, nur Anna Seward und Anna Barbauld gehörten in den neunziger Jahren zu jenen Schriftstellerinnen, die als Jakobinerinnen oder

---

<sup>57</sup> *The Monthly Review* 78 (1788), 531.

<sup>58</sup> *The English Review* 11 (1788), 312.

<sup>59</sup> *The European Magazine and London Review* 14 (1788), 40.

<sup>60</sup> *The English Review* 11 (1788), 268.

<sup>61</sup> Vgl. AA VII, 73.

<sup>62</sup> Conger, „Fellow Travellers“, 120.



Germanophile attackiert wurden und die in Forsters Liste weiblicher Autoren im Literaturbericht über 1790 schon vermehrt auftauchten: Helen Maria Williams und Charlotte Smith.<sup>63</sup> Es war das Auswahlkriterium des Fortschritts, dass Forster die 1788 und zuvor publizierten Werke von englischen Autorinnen vergleichsweise positiv in seinen Literaturbericht aufnehmen ließ. Seine Hochschätzung der demokratisierenden Wirkung des nationalen literarischen Marktes zeigte sich in der bedingten Anerkennung der schreibenden Frauen, aber auch in der Würdigung von „Dichter[n] aus der Classe des gemeinen Volks“.<sup>64</sup>

Forsters Besprechung der poetischen Neuerscheinungen stellt ausdrücklich zwei Lyriker heraus, die nicht dem Bürgertum entstammten: „die poetische Milchfrau, Mrs. Yearsley und Burns den schottischen Bauer[n]“.<sup>65</sup> Die durch die literarische Warenproduktion bedingte Freisetzung poetischer Produktivität beweist ihm, „wie weit der Geschmack am nützlichen Lesen sich in ihrem Vaterlande ausgebreitet hat“.<sup>66</sup> Gerade indem er Ann Yearsleys 1788 erschienenes *Poem on the inhumanity of the slave-trade* nicht in den Zusammenhang der didaktischen Gedichte stellt, die „der Enthusiasmus wider den Sklavenhandel plötzlich gebahr“,<sup>67</sup> sondern mit Burns, der 1788 nicht rezensiert wurde, zusammen als das „neueste [...] Phänomen am Britischen Parnaß“ hervorhebt, markiert er die besondere Bedeutung, die er der literarischen Produktion des „gemeinen Volks“ zuspricht.<sup>68</sup> Diesen Gesichtspunkt konnte er den Rezensionen der englischen Literaturzeitschriften allenfalls in negativer Wertung entnehmen; denn selbst die wohlwollenste Besprechung, die in der *Monthly Review*, akzentuierte die „faults“ im Gedicht der „good and ingenious Lactilla“,<sup>69</sup> und die *Critical Review* verglich Yearsley zu deren

---

<sup>63</sup> Vgl. AA VII, 171. Vgl. zu Williams: Ingrid Kuczynski, „Die ‚erhabene Revolution‘ – eine Engländerin erlebt und beschreibt die Revolution“, in: *Reiseliteratur im Umfeld der französischen Revolution*, hrg. v. Thomas Höhle, Halle/Saale 1987, 66-77.

<sup>64</sup> AA VII, 71.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Ebd., 70/71.

<sup>68</sup> Ebd., 71.

<sup>69</sup> *The Monthly Review* 78 (1788), 246.

Ungunsten mit ihrer Gönnerin Hannah Moore.<sup>70</sup>

Die positivere Wertung der herausgehobenen Mrs. Yearsley färbt auch auf Forsters Beschreibung der lyrischen Situation im allgemeinen ab. Die Vielfalt der Produktion gibt ihm den ‚Anlass‘, den negativen Wertungen, die er in den Rezensionsorganen vorfand, zu widersprechen. Ohne in die Klagen über den Verfall der Poesie einzustimmen, begründet er sein euphorisches Urteil, dass die „Englische Dichtkunst überhaupt [...] vielleicht nie eine glänzendere Epoche“ gehabt habe, mit der Erweiterung des Lesens und Schreibens durch den nationalen Markt: „Ein Ocean von kleineren Gedichten füllt monatlich die Magazine, und überschwemmt die Buchladen.“<sup>71</sup> Der Entprivilegierung des Schreibens entspricht in Forsters Augen die des Lesens, wenn er „dem Einfluß wissenschaftlicher Begriffe auf die neuen Englischen Barden“ zuschreibt, „daß ihre Lieblingsmanier didactisch ist“.<sup>72</sup>

Zu Forsters Beschreibung der Lage der Poesie ist kein größerer Gegensatz denkbar als die Einleitung der Besprechung von Samuel Pratts *Humanity, or the Right of Nature* in der *Monthly Review*:

Poetry, it has been said, is not the taste of the age, and in this opinion we are frequently inclined to believe that there is some truth, having been long convinced that it is not an age of poets. In the manufacturing of verse, there was never perhaps a greater number employed than at present; but few indeed give evidence of writing under the genuine inspiration of the muses. Hence poetry has been sinking into disrepute. The quantity of rhyming-trash which in our time has issued from the press, has not only disgusted the critic, but so generally disappointed the poetical reader, as greatly to diminish the demand for publications under the name of poems.<sup>73</sup>

Für den Rezensenten der *Monthly Review* begründete die manufakturmäßige, massenhafte Produktion von Gedichten den Niedergang des Genres. Die Kriterien des Marktes, der Nation und des Fortschritts lassen Forster der Verfallsklage widersprechen; die Tendenz zum Lob

---

<sup>70</sup> Vgl. *The Critical Review* 65 (1788), 314.

<sup>71</sup> AA VII, 71.

<sup>72</sup> Ebd., 70.

<sup>73</sup> *The Monthly Review* 79 (1788), 429.

der englischen Literaturverhältnisse kennzeichnet deshalb auch seinen Umgang mit den Besprechungen der Lyrik des Jahres 1788. Die politische Stellung der Rezensenten zum Sklavenhandel entschied darüber, ob eine Zeitschrift die Moral lobte oder Grammatik und Bildlichkeit tadelte, nicht die poetischen Positionen zur ‚Beschreibungspoese‘ oder zur Stanze Spencers; alle diese politisch-literarischen Kontroversen übergeht Forster. Indem er die sich widersprechenden Urteile in einer auf Übereinstimmung zielenden positiven Einschätzung aufhebt, erweisen sich die englischen Literaturverhältnisse, die literarische Produktion für den Markt, der Autoren wie Leser freisetzt, als die wichtigste Voraussetzung seiner Auswahl aus der Auswahl der englischen Zeitschriften und seines harmonisierenden Verfahrens mit deren Wertungen: „Der ungeteilte Beifall des Publicums bewies unwidersprechlich“,<sup>74</sup> jedenfalls in Forsters Bericht, „daß eine ganze Nation, in ihrem öffentlichen collectiven Verhältniß den ernsthaften Musen geopfert“ habe.<sup>75</sup>

Auf die kapitalistischen Literaturverhältnisse Großbritanniens lässt sich deshalb auch eine Apologie des ökonomischen Liberalismus beziehen, zu der Forsters „Geschichte der Englischen Litteratur, vom Jahr 1788“ die Besprechung von Jeremy Benthams 1787 in London erschienener *Defense of Usury* fortschreibt.

Forsters Text ist hier weniger den zusammenfassenden und bewertenden Passagen der einzigen Rezension verpflichtet, die ihm zugänglich war, als einem der ausführlichen Zitate; er nimmt Benthams eigene Worte auf, nicht nur die rühmenden der *English Review*, die Benthams „great acuteness“ pries angesichts eines Gegenstandes, der, „stigmatized [...] as opprobrious“, „the almost uninterrupted universal assent of mankind“ gefunden habe:<sup>76</sup>

Unter den litterarischen Seltenheiten dieses Jahrs, welche der politisch-sittliche Zustand eines durch den Handel blühenden Staats veranlaßte, verdient die paradoxe Vertheidigung des Wuchers hier noch erwähnt zu werden. Es gehörte nicht wenig Muth dazu, einen so allgemein verhaßten Gegenstand in Schutz nehmen zu wollen; und ein durchdringender Blick in einer der verworrensten Materien, um den einfachen Satz, das

---

<sup>74</sup> AA VII, 72.

<sup>75</sup> Ebd., 68.

<sup>76</sup> *The English Review* 11 (1788), 286.

Geld sey nichts mehr und nichts weniger als jede andere Waare, deren Werth keine Gesetzgebung je, sondern lediglich das individuelle Bedürfniß bestimmen könne, daraus zu entwickeln, und in das hellste Licht zu setzen. Diese Beleuchtung war jedoch desto nothweniger und wichtiger, je unvermeidlicher die Hemmung der Circulation in einem Handelsstaate, auf die Bestimmung der Interessen durch die Gesetze, erfolgen muß. So wahr ist der Satz, daß jeder, noch so billig und nothwendig scheinender, und aus den edelsten Grundsätzen entspringender Eingriff der Staatskunst in die moralische Freiheit der Menschen, ein unheilbares politisches Übel nach sich ziehen kann; dahingegen, bey einer ganz uneingeschränkten Garantie des Eigenthums, das Gleichgewicht zwischen Industrie und Bedürfniß, sich immer von selbst wieder herstellt.<sup>77</sup>

Forster umschreibt hier das Zitat aus Benthams Buch, das die *English Review* brachte: „why a policy, which, as applied to exchanges in general, would be generally deemed absurd and mischievous, should be deemed necessary in the instance of this particular kind of exchange, mankind are as yet to learn.“<sup>78</sup> Darüberhinaus aber lässt sich Forsters Apologie der harmonischen Wirkung des von Staatseingriffen nicht gehinderten, also freien Markts, auf dem Waren aller Art, ob Geld oder Bücher, ausgetauscht werden, auch auf die Literaturkritik anwenden.

Forster lehnt eine Kritik ab, die in den literarischen Markt wie eine staatliche Gewalt eingreift, indem er den Austausch als spontanen Prozess zwischen Individuen, Autoren und Lesern, begreift, der zu einem Gleichgewicht führe. Im zweiten Absatz der „Geschichte der Englischen Litteratur, vom Jahr 1789“ umschreibt er das immanente Ideal seines Auswahl- und Bewertungsverfahrens, wenn er die britischen Rezensionsorgane scharf kritisiert. Forster benutzt Termini der Sphäre staatlicher Gewalt, um die Institution der englischen Kritik zu charakterisieren: „litterarischen Despotismus“, „unumschränkte [...] Schiedsrichter des Nationalgeschmacks“ und „Inquisitionsgericht“.<sup>79</sup> Die Wahl absolutistischer Bezeichnungen zielt gegen

---

<sup>77</sup> AA VII, 78. Benthams Buch gehört zu den vom Herausgeber in den „Anmerkungen“ nicht identifizierten.

<sup>78</sup> *The English Review* 11 (1788), 286.

<sup>79</sup> AA VII, 84/85.

die Vereinigung von gesetzgebender mit der rechtsprechenden und ausführenden Gewalt, der Forster insgesamt die Sphäre des Markts als eine „freihandelnde[r] Wesen“ entgegensetzt.<sup>80</sup> Eine dem Modell des Marktes verpflichtete Kritik kann nicht in Begriffen staatlicher Gewalt beschrieben werden, sondern als ein offener Prozess, der vom Kritiker verlangt, „daß man sich [...] an den Platz des Schriftstellers und in seinen Gesichtspunct versetzen sollte, um alsdenn das Vollgewicht seiner Gründe zu prüfen, oder ihre Schwächen aufzudecken“.<sup>81</sup>

Forster wendet mit dieser Kritik das Ideal der Unparteilichkeit, dem die britischen Rezensionsorgane sich verpflichteten, gegen diese selbst. Er konnte sehr leicht erkennen, dass die in den Reviews schreibenden „Geistlichen“, „mit der Orthodoxie ihrer Secten gewaffnet, in der Philosophie wie in der Religion keine Neuerung ungeahndet hingehen ließen“.<sup>82</sup> Unmöglich war es für ihn, zu erkennen, wie begrenzt seine Rechtfertigung der öffentlichen Rolle von Frauen war – selbst auf dem literarischen Markt.

---

<sup>80</sup> Ebd., 85.

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> Ebd.

## Rezension

*Ada Bieber*

*James Cook und die Entdeckung der Südsee*, hrg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, dem Historischen Museum Bern und dem Kunsthistorischen Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichischem Theatermuseum Wien, München: Hirner Verlag 2009, 276 Seiten, 39,90 €, ISBN 978-3-7774-2121-6.

„Niemand habe die Grenzen unseres Wissens in so kurzer Zeit und in einem solchen Maß erweitert wie James Cook, sagte Georg Forster einmal sinngemäß über den großen Seefahrer und Entdecker.“ Mit diesen Worten beginnt das Vorwort (S. 10) des beeindruckenden Ausstellungskatalogs *James Cook und die Entdeckung der Südsee*. Und in der Tat haben die Entdeckungsreisen James Cooks nicht nur auf die Hochaufklärung, sondern auch auf sämtliche Wissensdisziplinen immensen Einfluss gehabt. Georg Forster, der an der zweiten Reise Cooks teilnahm, umreißt mit seinem Lob ein Feld, das bisher insofern kaum greifbar war, als sämtliche Exponate der Entdeckungsreisen weltweit verstreut lagen und eine Gesamtschau der ethnographischen, natur- und kunsthistorischen Objekte nicht möglich schien. Zwischen August 2009 und Februar 2011 fand nun die Tournee einer umfangreichen Ausstellung in Bonn, Wien und Bern zum Entdecker James Cook statt, die erstmals das materielle Vermächtnis der drei Entdeckungsreisen James Cooks vereinte und deren Ergebnisse in einem sehr zu empfehlenden Begleitkatalog nachzulesen und ‚nachzusehen‘ sind.

Möglich wurde die Zusammenführung all der Exponate, die schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts getrennt voneinander aufbewahrt werden, durch die Unterstützungen von mehr als vierzig internationalen Leihgebern. Kuratorin dieser Ausstellung war Adrienne L. Kaeppler, Curator of Oceanic Ethnology der Smithsonian Institution in Washington D.C. In der internationalen Zusammenarbeit von Kuratorin, Museen, Leihgebern, Vertretern der von Cook ‚entdeck-

ten<sup>4</sup> und bereisten Länder und Wissenschaftlern unterschiedlicher Fachrichtungen liegt ein hoher qualitativer Wert, der sich nicht im summarischen Zusammentragen erschöpft. Im Ausstellungskatalog wird der spezifische Vereinigungswert der Objekt- und Wissensbestände einerseits anhand erläuternder Essays und anhand der Abbildung zahlreicher Exponate, andererseits durch die bewusste Abwendung von einer rein eurozentristischen Perspektive sichtbar.

Durch die Stärkung der Südseeperspektive auf die Entdeckungsreisen wird die fortdauernde, heute nach wie vor aktuelle und teilweise in transkulturellen Anlagen mündende Brisanz der Entdeckungsreisen aufgegriffen. So findet sich vor dem Geleit- und dem Vorwort zum Katalog das eröffnende Grußwort der Prinzessin von Tonga, Salote Pilolevu Tuita, die aus südpazifischer Perspektive die Konzeption der Ausstellung und des zugehörigen Katalogs auch deshalb lobt, weil sich durch die „außergewöhnliche Ausstellung“ die Möglichkeit ergibt, das kulturelle Erbe der Südsee (als identifikatorischer Bezugspunkt für viele Südseebewohner) zu erfassen. Des Weiteren werden in den thematisch gruppierten Essays die je unterschiedlichen kulturellen Perspektiven der »entdeckten« Länder herausgestellt. Dies geschieht beispielsweise durch Paul Tapsells Beitrag *Neuseeland – Begegnung der Moari mit Cook*, Maria Nugents und Jenny Newells Essay *James Cook, der Entdecker? Die australische Perspektive* oder auch Rocky K. Jensens und Lucia Tarallo Jensens *Geschichte aus unserer Sicht – die hawaiianische Perspektive*. An diesen Beiträgen wird einmal mehr deutlich, wie weitreichend und radikal die mit Cook einsetzende Begegnung mit den westlichen Kolonialmächten für die Südseevölker war. Es sei an dieser Stelle kurz darauf verwiesen, dass einige der parallel zur Ausstellung in Bonn stattgefundenen Rahmenprogramme die ‚eurofremde‘ Perspektive gestärkt haben. Das im Internet auf der Ausstellungsseite aufrufbare Interview mit der britisch-maorischen Anthropologin Dr. Maia Jessop macht den transkulturellen Charakter dieser Ausstellungszielsetzung deutlich.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. [http://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/jamescook/pop\\_video\\_jessop.htm](http://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/jamescook/pop_video_jessop.htm) (letzter Abruf 18.05.2011).

Die Struktur des Katalogs folgt einer konzeptionellen Zweiteilung. Der erste Teil versammelt insgesamt 26 Essays, die Überblickswissen, in einigen Fällen auch weiterreichendes Hintergrundwissen vermitteln und somit zum Gesamtverständnis der Entdeckungsreisen aus unterschiedlichen Perspektiven beitragen. Der zweite Teil dokumentiert in präziser Weise die zahlreichen Exponate, die in der Ausstellung zusammengetragen wurden.

Der erste Teil, die *Essays*, sind in vier große Themenbereiche aufgeteilt, die wesentliche Aspekte der Entdeckungsreisen beleuchten: die Person *James Cook* (S. 18), das Zeitalter der *Aufklärung* (S. 40), den am damaligen Wissenstand gemessenen *Aufbruch zu neuen Ufern* (S. 72) und selbstverständlich das *Aufeinandertreffen* der unterschiedlichen Kulturen (S. 88). Einige der Essays fallen – wie beispielsweise der von Nigel Rigby über *Die britische Marine zur Zeit Captain Cooks* – leider reichlich kurz aus, so dass sie nur ansatzweise zum Gesamtverständnis der Zeit und der Entdeckungsreisen beitragen können. Um ein möglichst großes Leserpublikum zu erreichen, ist das sicherlich ein einleuchtendes Vorgehen, für die Vertiefung von Fachwissen eignen sich diese sehr knappen Essays allerdings nicht. Auch Dieter Heintzes Beitrag über *Johann Reinhold und Georg Forster* wird dem Kenner kaum neue Informationen bringen, allerdings nicht aus Gründen des Umfangs, sondern weil sich doch viele Passagen lediglich auf biographische Daten beziehen. Dem interessierten Leser des Katalogs wird dieser Beitrag jedoch deutlich vor Augen führen, wie wichtig beide Forsters für die Entdeckungsreisen und die naturwissenschaftliche Erfassung des Südseeraums waren und wie entscheidend Georg Forsters Reisebericht *Voyage round the World* (1777) für die Verbreitung und die Popularisierung der Erkenntnisse im Zeitalter der Aufklärung war. Die Bedeutung der beiden Forsters kann dann an zweiter Stelle, an der die Forsters explizit zum Thema werden, im Essay *Forsters Beobachtungen in der Südsee* von Brigitta Hauser-Schäublin, verdichtet werden. Dieser Essay beschreibt nicht nur die Erfahrungen und Beobachtungen der beiden Forsters, sondern macht klar, wie maßgeblich diese am Erwerb diverser ethnographischer Sammlungen beteiligt waren und dass dahinter ein entscheidendes „enzyklopädisch[es]“ Wissensverständnis dieser beiden Gelehrten“ (S. 93) stand.



Der zweite große Teil, der so betitelt *Katalog* (S. 119), präsentiert vorwiegend in Farbe sämtliche ausgestellte Exponate – über europäische Gemälde und Messinstrumente bis zu den diversen Südseeartefakten. Insgesamt finden sich 505 farbige Abbildungen, 29 Schwarz-Weiß-Abbildungen und sechs Karten im Katalog. Die Gruppierung der Exponate erfolgt in den Unterkapiteln *James und seine Reisegefährten* (S. 119), *Schiffe und Ausrüstung* (S. 131) und nach geographisch-territorialen Gesichtspunkten: *Gesellschaftsinseln, Austral-Inseln und Antarktis* (S. 141), *Neuseeland* (S. 167), *Australien* (S. 187), *Tonga* (S. 191), *Osterinseln* (S. 211), *Marquesas* (S. 215), *Vanuatu* (S. 219), *Neukaledonien* (S. 223), *Südamerika* (S. 227), *Nordamerika und Sibirien* (S. 231) und *Hawai'i* (S. 247). Die Exponate aus aller Welt werden nicht nur in höchster Qualität abgebildet, sondern stets mit detaillierten und profunden Dokumentationen und Erklärungen versehen. Der Leser erfährt somit nicht nur Funktion, Herkunftsort, Datum des Erhaltes, Material und Größe des Gegenstandes, sondern auch den derzeitigen Aufbewahrungsort. Darüber hinaus werden erklärende Fachkommentare zu den Exponaten geliefert.

Aufgrund der hohen fachlichen Qualität, der enormen Quantität und des guten Aufbaus des gesamten Katalogs ist er ein absolutes ‚Muss‘ für alle Interessierten an Entdeckungsreisen der Aufklärungsepoche. Der Katalog setzt durch die Vielfalt und Breite seines Inhalts sicherlich neue Standards. Durch die versammelten unterschiedlichen Perspektiven und Fachdisziplinen wird die Dimension der mit den Entdeckungsreisen einhergehenden Veränderungen der ‚vor-cookschen‘ Welt deutlich herausgestellt und ein tieferes Verständnis für die Kulturen des Pazifiks gefördert.

## NEUE LITERATUR ZU GEORG FORSTER

### -Fortsetzung-

zusammengestellt von Kathrin Holzapfel<sup>1</sup>

- (1) Baranowski, Anne-Marie 2008: „Trois voyages de jeunesse.

---

<sup>1</sup> Diese Bibliographie setzt die folgenden fort: Claus-Volker Klenke, „Georg-Forster-Bibliographie 1970-1993“, in: ders. (Hrg.), *Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive. Beiträge des internationalen Georg-Forster-Symposiums in Kassel, 1. bis 4. April 1993*, Berlin 1994, 342-409; ders., „Georg-Forster-Bibliographie. Einige Nachträge zur Bibliographie von 1994“, in: Horst Dippel, Helmut Scheuer (Hrsg.), *Georg-Forster-Studien I*, Berlin 1997, 177-189; Gerrit Schäfer, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien II*, Berlin 1998, 189-195; Nicole Jacob, Matthias Schneider, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien III*, Kassel 1999, 297-300; Gerrit Schäfer, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien IV*, Kassel 2000, 241-244; Miriam Rudolph, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien V*, Kassel 2000, 231-234; Jacoba Lennertz, Miriam Rudolph, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien VI*, Kassel 2001, 339-342; Ilka Kreimendahl, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien VII*, Kassel 2002, 291-296; Ilka Kreimendahl, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien VIII*, Kassel 2003, 249-254; Ilka Kreimendahl, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien IX*, Kassel 2004, 269-275; Ilka Kreimendahl, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien X*, Kassel 2005, 321-326; Daniela Kraus, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien XI*, Kassel 2006, 625-630; Rebekka Thissen, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien XII*, Kassel 2007, 371-378; Viktoria Kaczmarek, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien XIII*, Kassel 2008, 313-318; Kathrin Holzapfel, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien XIV*, Kassel 2009, 209-224; Anna-Carina Meywirth, „Georg-Forster-Bibliographie – Fortsetzung“, in: *Georg-Forster-Studien XV*, Kassel 2010, 175-178.

- Herder: de Riga à Nantes; Moritz en Angleterre; Forster à Tahiti, in: *Le texte et l'idée*, Nancy: Centre de Recherches Germaniques de l'Univ. de Nancy II, S. 7-49.
- (2) Bode, Christoph 2010: „Exploded Convictions, Perished Certainties: The Transformational Experience of the South Seas in Georg Forster's A Voyage Round the World”, in: *Romantic Localities: Europe Writers Place*, hrg. v. Christoph Bode u. Jacqueline Labbe, London: Pickering & Chatto, S. 221-279.
- (3) Dharampal-Frick, Gita 2008: „Entre orientalisme des lumières et idéalisme révolutionnaire. Georg Forster et Matthias Sprengel face au colonialisme (1781 - 1802)“, in: *Itinéraires orientalistes entre France et Allemagne*, Paris: CNRS Ed., S. 9-20.
- (4) Dippel, Horst 2010: „Revolutionäre Anthropologie? Oder der Versuch, Georg Forster neu zu lesen“, in: *Historische Zeitschrift* 291, München: Oldenbourg, S. 23-40.
- (5) Dippel, Horst 2010: „Georg Forster: *Vom Reisen. Ein Lesebuch*, hrg. v. Helmut Scheuer [Rezension]“, in: *Georg-Forster-Studien* XV, Kassel: Univ. Press, S173-174.
- (6) Forster, Georg 2009: „Am Sonnabend war die Ueberschwemmung da“. Beschreibung eines Naturphänomens und literarische Kurznachrichten; ein unbekannter Brief von Georg Forster an Christian Gottlob Heyne, hrg. v. Magdalene Heuser, in: *Lichtenberg Jahrbuch*, Heidelberg: Universitätsverl. Winter, S. 205-208.
- (7) Gascoigne, John 2010: „Pacific Exploration as Religious Critique“, in: *Parergon: Journal of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies* 27/1, S. 143-161.

- 
- (8) Gilli, Marita 2010: „Die Flucht in die Politik als letzte Reise“, in: *Georg-Forster-Studien XV*, Kassel: Univ. Press, S. 1-19.
- (9) Greif, Stefan 2010: „Das Diskontinuierliche als Kontinuum. Aufklärung und Aufklärungskritik im Werk Georg Forsters“, *Georg-Forster-Studien XV*, Kassel: Univ. Press, S. 77-93.
- (10) Hoare, Michael 2010: „The Forsters and Cook’s Second Voyage 1772-1775“, in: *50 Jahre Germanistik an der Monash Universität*, hrg. v. Franz-Josef Deiters, Axel Fliethmann, Christiane Weller, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverl., S. 55-66.
- (11) Keller, Thomas 2008: „Georg Forster und Benjamin Constant. Anthropologische Aspekte liberaler Staatlichkeit“, in: *Biographien und Staatlichkeit*, hrg. v. Thomas Keller u. Georges Lüdi, Berlin: Berliner Wiss.-Verl., S. 31-57.
- (12) Mori, Takashi 2010: „Kabine auf der Weltumsegelung und Kabinett auf der unbewohnten Insel. Forsters Einfluss auf die Robinsonade“, in: *Georg-Forster-Studien XV*, Kassel: Univ. Press, S. 21-41.
- (13) Nell, Werner 2008: „Indienbilder bei Jean Paul mit einem Blick auf Georg Forster“, in: *Projektionen – Imaginationen – Erfahrungen. Indienbilder der europäischen Literatur*, hrg. v. Winfried Eckel, Carola Hilmes, Werner Nell, Remscheid: Gardez!-Verl., S. 128-153.
- (14) Sauerland, Karol 2010: „Die Reflexionen des Weltumseglers, Reisenden und Revolutionärs über die Vernunft“, *Georg-Forster-Studien XV*, Kassel: Univ. Press, S. 95-103.
- (15) Siegel, Eva-Maria 2010: „Keine Revolution ohne Weltreise? Zur Konvergenz von Prä- und Postkolonialismus am Beispiel Georg Forsters“, in: *Georg-Forster-Studien XV*, Kassel: Univ. Press, S. 105-121.

- (16) Uhlig, Ludwig 2010: „Erkenntnisfortschritt und Traditionsbindung in Georg Forsters naturwissenschaftlichem Werk“, *Georg-Forster-Studien XV*, Kassel: Univ. Press, S. 55-75.
- (17) Uhlig, Ludwig 2010: „Die Südseevölker und Georg Forsters Rassenbegriff“, in: *Georg-Forster-Studien XV*, Kassel: Univ. Press, S. 137-172.
- (18) Uhlig, Ludwig 2010: „Georg Forster in Kassel – Der Gelehrte an der Fürstenresidenz“, in: *Philippia* 14/3, Kassel, S. 231-240.
- (19) Veit, Walter 2010: „Intellectual Tradition and Pacific Discoveries, or the Function of Quotations in Georg Forster’s Voyage round the World“, in: *50 Jahre Germanistik an der Monash Universität*, hrg. v. Franz-Josef Deiters, Axel Fliethmann, Christiane Weller, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverl., S. 89-113.
- (20) Vorpahl, Frank 2010: „Forster auf Tanna: Der Menschenforscher in Melanesien“, in: *Georg-Forster-Studien XV*, Kassel: Univ. Press, S. 43-54.
- (21) Weller, Christiane 2010: „Autorisierungen – Von Johann Reinhold Forster zu Georg Forster“, in: *Georg-Forster-Studien XV*, Kassel: Univ. Press, S. 123-135.

## **Verzeichnis der Mitarbeiter der Georg-Forster-Studien XVI**

### **Ada Bieber**

Fachbereich 2 – Geistes- und Kulturwissenschaften  
Universität Kassel  
Kurt-Wolters-Str. 5  
34109 Kassel

### **Dr. Tina Deist**

Hessenring 78  
34260 Kaufungen

### **Prof. Dr. Norbert Otto Eke**

Institut für Germanistik und vergleichende Literaturwissenschaft  
Universität Paderborn  
Warburger Str. 100  
33098 Paderborn

### **Ewald Ernst**

Lange Str. 16  
32805 Horn-Bad Meinberg

### **Dr. Michael Ewert**

Dep. 13/I Kommunikation und Sprachen  
Ludwig-Maximilians-Universität  
Ludwigstr. 27/I  
80539 München

### **Prof. Dr. Marita Gilli**

25, rue de frères Chaffanjon  
F – 25000 Besançon

**PD Dr. Rainer Godel**

Exzellenznetzwerk *Aufklärung – Religion – Wissen*  
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg  
Franckeplatz 1, Haus 24  
06099 Halle/Saale

**Prof. Dr. Stefan Greif**

Fachbereich 2 – Geistes- und Kulturwissenschaften  
Universität Kassel  
Kurt-Wolters-Str. 5  
34125 Kassel

**Kathrin Holzapfel**

Fachbereich 02 – Geistes- und Kulturwissenschaften  
Universität Kassel  
Kurt-Wolters-Str. 5  
34125 Kassel

**Prof. Dr. Stephan Jaeger**

Department of German & Slavic Studies  
University of Manitoba  
328 Fletcher Argue Building  
Winnipeg, MB R3T 5V5, Canada

**Dr. Jana Kittelmann**

Philosophische Fakultät II  
Institut für Neuere deutsche Literatur  
Humboldt-Universität zu Berlin  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

**Prof. Dr. Helmut Peitsch**

Institut für Germanistik  
Universität Potsdam  
Am Neuen Palais 10, Haus 5  
14469 Potsdam

**Prof. Dr. Karol Sauerland**

Institut Germanistyki  
Uniwersytetu Warszawskiego  
U. Browarna 8/10  
00-311 Warszawa, Polen

**Dr. Ruth Stummann-Bowert**

Langgasse 2  
35435 Wettenberg/Wißmar

HERAUSGEBER

**Prof. Dr. Stefan Greif**

Fachbereich 2 – Geistes- und Kulturwissenschaften  
Universität Kassel  
34125 Kassel

**Dr. Michael Ewert**

Dep. 13/I Kommunikation und Sprachen  
Ludwig-Maximilians-Universität  
Ludwigstr. 27/I  
80539 München





## **Vorankündigung**

Näheres zum Georg-Forster-Kolloquium 2012 finden Sie demnächst auf unserer neugestalteten Homepage:

**[www.georg-forster-gesellschaft.de](http://www.georg-forster-gesellschaft.de)**

Die Veröffentlichung der Beiträge des Georg-Forster-Kolloquiums 2010 zu dem Thema „Georg Forster und die Sprache“ ist für die *Georg-Forster-Studien XVII* (2010) geplant.

Besuchen Sie uns und werden Sie Mitglied der Georg-Forster-Gesellschaft.

Georg Forster war ein ebenso bedeutender wie  
universaler Gelehrter und großer Europäer.

Die Georg-Forster-Studien haben sich zum Ziel gesetzt,  
das geistige und wissenschaftliche Erbe Forsters aufzuar-  
beiten und zu verbreiten. Sie stehen der wissenschaftlichen  
Auseinandersetzung zukünftig als Publikationsstätte und  
Diskussionsforum zur Verfügung und wollen die Forschung  
damit weltweit intensivieren. Die Studien machen bislang  
unbekannte Dokumente zu Georg Forster der Forschung  
zugänglich und verweisen auf Neuerscheinungen sowie  
wissenschaftliche Aktivitäten um Forster.

