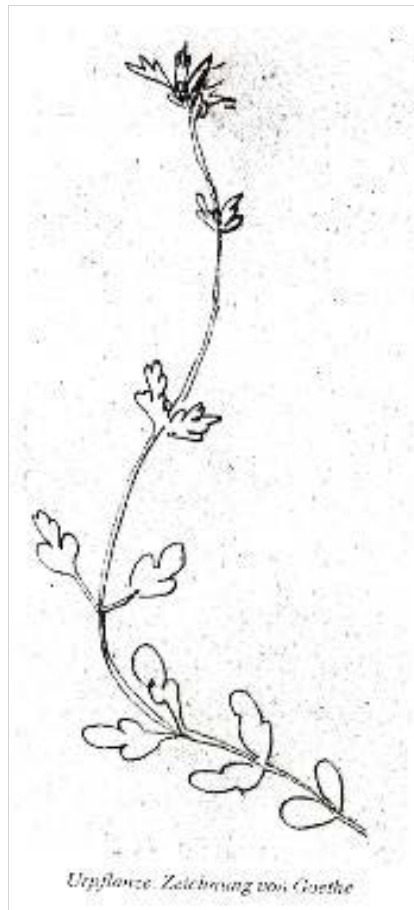


Taide ja luova luonto

Goethen taideteorian luonnonfilosofinen perusta



Pirkko Holmberg
013021801
pro gradu -tutkielma
Estetiikka
Helsingin yliopisto
3.5.2011

Sisältö

1. Johdanto 3

Metodista ja tutkimuskirjallisuudesta 6

2. Goethen tietoteoria Spinozan ja Kantin välissä 10

2.1. Goethen Spinoza-reseptio 11

2.2. Goethe ja Kantin käsitys organismista 20

2.3. *Scientia adequata* ja intuitiivinen ymmärrys 24

3. Taide ja luonto Weimarin klassismissa 30

3.1. Goethe ja kuvataide 35

3.2. Taiteen ja luonnon lakien rinnakkaisuus 37

3.3. Symboli ja allegoria 42

3.4. Alkukasvista symboliin 46

4. Goethen luonnontieteellisen metodin ja taideteorian

kolme askelmaa 50

4.1. Empiirisestä ilmiöstä puhtaaseen ilmiöön 52

4.2. Luonnon yksinkertaisesta jäljittelystä tyyliin 53

Jäljittely 54

Maneeri 57

Tyyli 59

5. Yhteenvetoa 60

Epilogi: goetheanismin kaikuja 62

Kirjallisuus 68

Käytetyt lyhenteet 68

Alkuperäislähteet 69

Tutkimuskirjallisuus 71

1. Johdanto

Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt 1749 – Weimar 1832) on Saksan ja maailman kirjallisuuden merkittävimpiä edustajia. Saksankielisessä tutkimuksessa hän on antanut nimensä kokonaiselle ajanjaksolle (*Goethezeit*), 1770-luvulta 1830-luvulle, joka piti sisällään *Sturm und Drang* -liikehdinnän, klassismin, romantiikan sekä saksalaisen idealismin ydinajan. Goethe kietoutuu monin tavoin yhteen aikansa hengenheimäläisten kanssa. Hän vaikutti kirjallisella esimerkillään useimpiin aikakautensa ajattelijoihin, jotka puolestaan vaikuttivat hänen omaan ajatteluunsa. Läheisessä vuorovaikutuksessa Goethen kanssa olivat muun muassa Herder, Moritz, Schiller ja Schelling. Goethella oli omanlaisensa vaikutus myös Immanuel Kantiin, vaikkeivät he koskaan olleet henkilökohtaisissa yhteyksissä: onhan Kantin *Arvostelukyvyyn kritiikki* nähtävä vastineena *Sturm und Drangin* keskeisille ajatuksille (Zammito 1990, 9).

Goethe oli aktiivinen lähes kaikilla elämänalueilla. Kirjallisuuden, teatterin ja kuvataiteiden lisäksi hänen kiinnostuksensa ulottuivat myös muun muassa kasvitieteeseen, geologiaan, ilmatieteeseen ja optiikkaan. Hän on itse korostanut luonnontieteellisten tutkimustensa merkitystä kehitykselleen ihmisenä, mutta myös pitänyt monia tutkimustuloksiaan merkittävinä. Vallitseva luonnontiede ei nykyään yleisesti ottaen jaa Goethen näkemystä hänen tutkimustensa merkittävydestä. Jotkut ovat jopa harmitelleet, että luonnontutkimukset veivät liikaa aikaa Goethen ainutlaatuiselta kaunokirjalliselta tuotannolta. Soraääniä on kuulunut myös hänen taideteoreettisten tekstiensä suhteen, joista suurin osa syntyi puolustamaan uusklassista ohjelmaa. Maalaustaiteen ja kuvanveiston kysymyksissä hänen on katsottu uskaltaneen alueelle, joka ylitti hänen taitonsa (esim. Hatfield 1964, 114–115). Usein myönnetään, ettei Goethe olisi Goethe ilman viehtymystään luonnontutkimukseen tai kiinnostustaan kuvataiteeseen. On

niitäkin, jotka ylistävät Goethea omaperäisestä tutkimusmetodista ja todellisen vaihtoehdon luomisesta mekanistis-materialistiselle luonnontieteelle. Monet kuitenkin muistuttavat, että Goethe oli kaikessa toiminnassaan – luonnontutkijanakin – ensi sijassa taiteilija. Tätä on helppoa pitää diletantismin osoituksena, onhan taiteilijan näkökulman luontoon pakostakin oltava subjektiivinen. Teoksen *Goethe and the Sciences: A Reappraisal* (1987) jälkikirjoituksessa kuitenkin kysytään, eikö Goethe pyri saavuttamaan objektiivisuutta toisella tavoin kuin luonnontutkijat yleensä, ei redusoimalla laadullisia ominaisuuksia matemaattiseen formalismiin, vaan kuten taiteilija, joka pyrkii objektiivisuuteen kouluttamalla omia kykyjään (mt. 386). Jos aistihavainto on ainoa keino saavuttaa tietoa olioiden olemuksesta, tulee pyrkiä tämän havaitsemiskyvyn pitkäjänteiseen kultivoimiseen.

Vuosien 1786–1788 Italian matkaa¹ on totuttu pitämään merkittävänä käännekohtana Goethen elämässä. Luonnontiede sai Italian matkaa ympäröivänä ajanjaksona aiempaa merkittävämmän osan Goethen elämässä, mikä johti tärkeisiin kehitysaskelisiin hänen luonnontieteellisen tutkimusmetodinsa synnyssä. Tämä kehitys oli läheisessä yhteydessä hänen tietoteoreettiseen välienselvittelyynsä Spinozan ja Kantin kanssa. Myös Goethen klassinen taidenäkemykset ja keskeisimmät taideteoreettiset tekstit muotoutuivat Italian matkaa välittömästi seuranneena aikana. Kysymykseni on, voiko Goethen näihin aikoihin kehittää luonnontieteellistä tutkimusmetodia verrata tiehen, jota taiteilijan tai taiteentuntijan on hänen mielestään kuljettava saavuttaakseen oikeanlaisen lähestymistavan taiteeseen. Tätä yhteyttä taustoittaakseni tutkin Goethen luonnontutkimusten taustalla olevan tietoteoreettisen asenteen muotoutumista ja sen ilmenemistä hänen taideteoreettisissa kirjoituksissaan. Haluan myös selittää, missä määrin Goethen luonnontutkimuksen metodin tietoteoreettisen perustan täsmentyminen on vaikuttanut hänen ajatuksiinsa taiteen ontologisesta asemasta ja näin myötävaikuttanut estetiikan murrokseen Weimarin

¹ Tarkemmin sanottuna Italian matkoja oli kaksi: vuonna 1789 Goethe teki vielä lyhyen matkan Venetsiaan Weimarin ruhtinattaren saattajana.

klassismissa.

Lähempi huomioni kiinnittyy pääasiassa eräisiin Goethen vuosien 1788 ja 1798 välille sijoittuviin taideteoreettisiin ja tieto-opillisiin teksteihin. Samantapainen aikarajaus toistuu monissa Goethen estetiikkaa käsittelevissä tutkimuksissa. Uudemmassa tutkimuksessa huomion keskittämistä yksinomaan tähän ajanjaksoon on kritisoitu (esim. Powers 2008, 36–37). On pyritty osoittamaan Goethen luonto- ja taidenäkömyksen ja filosofisen asenteen keskeisten piirteiden esiintyneen jo hyvin varhain hänen tuotannossaan ja toisaalta myös hänen elämänsä myöhemmissä vaiheissa, mitä en haluakaan kiistää. Huomion keskittäminen juuri tähän ajanjaksoon², etenkin sen alkuosaan, on tämän tutkielman kannalta mielekästä saadaksemme lähemmän kuvan Goethen luonnontieteellisen metodin kehityksestä ja samalla eräänlaisen rajatun yleiskuvan Goethen esteettisistä näkemyksistä ja hänen taidefilosofiansa tietoteoreettisesta perustasta. Tarkemman analyysini kohteiksi olen valinnut vuonna 1789 julkaistun taiteen ja todellisuuden suhdetta pohtivan tekstin *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (Luonnon yksinkertainen jäljittely, maneer, tyyli) sekä lyhyen luonnontieteellistä metodologiaa kuvaavan tekstin *Erfahrung und Wissenschaft* (Kokemus ja tiede) vuodelta 1798. Näiden tekstien käsitteellistä rakennetta vertailemalla olen hahmotellut yhtäläisyyksiä tavassa, jolla luonnontutkija ja taiteilija Goethen mukaan lähestyvät kohdettaan.

Myöhäistuotannossaan Goethe palasi usein pohdiskelemaan varhaisempaa toimintaansa tuoden esiin sitä selventäviä näkökulmia. Mainitsemani aikarajauksen jälkeiset sekä Goethen viimeisten elinvuosikymmenten omaelämäkerralliset ja morfologiaa käsittelevät kirjoitukset ja muistiinmerkityt keskustelut ovat siksi keskeinen lähde yritettäessä ymmärtää Goethen luonnonfilosofian ja taideteorian taustoja.

² Weimarin klassismi on kaikkea muuta kuin tyhjentävästi tutkittu aihe. Laajennettavaa on varsinkin Karl Philipp Moritzin sekä kuvataiteilija ja taidehistorioitsija Heinrich Meyerin osallisuutta koskevassa tutkimuksessa. Parhaillaan onkin meneillään Moritzin koottujen teosten kriittisen edition julkaiseminen Berliinissä (Ks. <http://www.degruyter.de/cont/fb/li/liMbwEn.cfm?rc=35535>) sekä Meyeria koskeva tutkimusprojekti Weimarin Goethe-Schiller -arkistossa (Ks. <http://www.klassikstiftung.de/index.php?id=448>).

Goethen varhainen, Italian matkaa edeltävä taideteoreettinen tuotanto sijoittuu varsin erilaiseen käsitteelliseen horisonttiin. Se on myös mielestäni käsitteellisesti melko jäsentymätöntä, enkä näin ollen pidä sen kattavampaa tarkastelua tässä yhteydessä hyödyllisenä.

Metodista ja tutkimuskirjallisuudesta

Siitä lähtien, kun Weimarin Goethe-arkisto avattiin julkiseen käyttöön Goethen pojanpojan Walter von Goethen kuoleman jälkeen vuonna 1885, Goethe-kirjallisuuden määrä on kasvanut räjähdysmäisesti. Aktiivista julkaisutoimintaa harjoittavia Goethe-seuroja ja germanistiikan tutkimusta on kaikilla mantereilla. Goethea käsittelevien julkaisujen määrä yltäneen kymmeneen ellei satoihin tuhansiin. Suomessa Goethe-tutkimus on ollut tähän nähden häviävän vähäistä. Edelleen käyttökelpoisena voi mainita V.A. Koskenniemen Goethe-elämäkerran vuodelta 1948. Taidehistorioitsija Annika Waenerberg (1992) on tutkinut Goethen kasvimorfologian vaikutusta 1800-luvun muotoiluun, taiteeseen ja taideteoriaan (tosin saksaksi). Taidefilosofinen näkökulma jää Waenerbergin tutkimuksessa pakostakin melko rajalliselle käsittelylle, mutta tästä huolimatta hänen keskittyminensä nimenomaan kasvimorfologian ilmentymiin taiteessa toimii hyvänä pohjustuksena tälle tutkimukselle. Tämän lisäksi kirjallisuustieteilijä Liisa Saariluoma (1999) on tutkinut Goethen romaania *Wilhelm Meister*.

Ulkomaisesta tutkimuksesta olen keskittynyt lähinnä saksan- ja englanninkieliseen, vaikka tasokasta Goethe-tutkimusta tehdään myös mm. ranskaksi, italiaksi, venäjäksi ja japaniksi. Olen valinnut erilaisia tulkintasuuntauksia edustavia lähteitä, jotta en sokeutuisi omalle näkökulmalleni. Tämänkaltaisella tutkimusalalla on myös hyvä tietyn varauksin muistaa, ettei uusien tutkimus välttämättä ole aina parasta. Aika ajoin on hyvä palata vanhempaan aiheesta tehtyyn perustutkimukseen ottaen huomioon siihen vaikuttaneen aatehistorian painolastin. Vanhemman tutkimuksen virheet ja väärinkäsitykset välittyvät helposti sellaisinaan myöhempään. Tämän vuoksi

laajalle ajalliselle ja teoreettiselle janelle levittäytyvä lähdeaineisto on hyväksi.

Lähdeaineiston paljoudesta huolimatta on vaikeaa nimetä täysin luotettavaa kokoavaa tutkimusta Goethen sijoittumisesta filosofianhistorialliselle kartalle (sellaisen mahdollisuudenkin voi toki kyseenalaistaa). Tämä siitä huolimatta, että Goethen edustama ajanjakso, esim. varhaisromantiikan ajattelu sekä Kantin vaikutus ovat olleet alati kasvavan teoreettisen mielenkiinnon kohteena. Esimerkiksi Andrew Bowie (1997) on tuonut esiin saksalaisen romantiikan ja idealismin merkityksen uudelle ranskalaiselle ja sitä kautta myös amerikkalaiselle teorialle. Goethe-tutkimus kuitenkin seuraa edelleen pääosin melko vanhakantaisia, biografisia eli Goethen omaelämäkerrallisiin lausumiin tukeutuvia polkua. Niinpä esimerkiksi strukturalismin ja poststrukturalismin viitoittama tekijyyden kritiikki on jäänyt siinä melko vähäiseksi. (Aiheesta lisää Nicholls 2009, 165–167.)

Goethen vaikutus saksankieliseen filosofian perinteeseen on puolestaan ollut merkittävä, ensinnäkin Schellingin ja Hegelin ja myöhemmin Diltheyn ja Nietzschen kautta. Wilhelm Diltheyn hengentieteellinen lähestymistapa ja psykologinen hermeneutiikka syntyivät Goethen omaelämäkerrallisten kirjoitusten tutkimisen tuloksena ja tarpeesta luoda vastapaino 1800-luvun puolivälissä valtaan nousseelle luonnontieteelliselle positivismille. (Lichtenstern 1990, 17.) Diltheyn kautta Goethe kätkeytyy geneettisenä tekijänä myös Heideggerin fenomenologian, Ernst Cassirerin symbolisten muotojen teorian sekä Hans-Georg Gadamerin filosofisen hermeneutiikan taustalle. Goethen metodissa on myös sisällöllisiä yhtymäkohtia moderniin fenomenologiaan, joita hahmottelen loppuluvussa. Oswald Spengler omaksui Goethelta idean morfologiasta ja sovelsi sitä länsimaisen kulttuurihistorian tulkittamiseen. Musiikkiteeessä Goethen ajatus alkukasvista on vaikuttanut Heinrich Schenkerin ja Ernst Kurthin dynaamisen muotoanalyysin syntymiseen. Luonnontieteen puolelta Goethen käsitysten edelleenkehittelyinä on mainittava Ernst Haeckelin luonnonhistoriallinen lähestymistapa ja Wilhelm Ostwaldin monistinen luontokäsitys. Kokoavaa tutkimusta 1800-

luvun lopun ja 1900-luvun alun goetheanisteista on tehty varsin vähän. (Vrt. Mandelkow 1979 ja Lichtenstern 1990, 11–25.)

Goethelainen metodi ei pääpiirteissään ole ristiriidassa hermeneuttisen metodin kanssa. Tietty esitieto johdattaa tutkijan niin luonnontieteessä kuin humanistisillakin aloilla valitsemaan tietyn tutkimuskohteen, mitä voi verrata goethelaisen tutkimustavan synteettiseen intuitioon. Aiheen ollessa humanistinen ja kirjallisuuteen perustuva esitiedon osuuden tulee olla suurempi ja mukana tutkimuksen jokaisessa vaiheessa. Tutkijalla tulee olla jokin hypoteettinen käsitys tutkimuksensa päämäärästä, joka kuitenkin täydentyy ja muuttuu jatkuvasti kanssakäymisessä tutkimusaiheen kanssa. (Ks esim. Gadamer 2004, 32.) Goethelainen ihanne kiiruhtamattomuudesta johtopäätöksiin ja pyrkimyksestä pikemminkin kuvailla ja näyttää (rekapituloida) kuin selittää asioita toimii eräänlaisena johtotähtenä tutkimukseni kulussa. Liian monia Goethea käsitteleviä tutkimuksia tuntuu vaivaavan yritys soveltaa aiheeseen jotain ulkopuolista, sille etäistä filosofista järjestelmää, niin että Goethesta yritetään eristää jotain omiin tarkoituksiin hyödyllistä. Goethe antaa tähän myös aihetta ilmaustensa moninaisuudessa ja näennäisessä ristiriitaisuudessa.

Aiheen monitieteisyydestä johtuen tieteen- ja taidefilosofisen, jossain määrin myös taidehistoriallisen ja kirjallisuustieteellisen näkökulman yhdistäminen on väistämätöntä. Aiheen luonteesta johtuen on syytä erikseen korostaa, ettei tutkimusnäkökulmani ole kirjallisuustieteellinen, vaan lähestyn Goethen tuotantoa luonnon- ja taidefilosofisesti. Työni keskeisestä kysymyksenasettelusta minun on kiittäminen Eckart Försterin artikkelia Goethen luonnontutkimusten tietoteoreettisesta perustasta (2008) sekä Jutta van Selmin (1986) tekemiä alustavia ja luonnostelevia vertailuja Goethen luonnontieteellisten ja taideteoreettisten perusteiden välillä. Ne ovat avanneet polun, jota pitkin olen halunnut kulkea pidemmälle ja perustellummin. Yksi Goethen luonnontieteellisen metodin tärkeimmistä puolustajista ja hänen tietoteoriansa varhaisimmista tutkijoista oli Rudolf Steiner, jolla on oma taustamerkityksensä tämän gradun kysymyksenasettelulle. Steinerin positiossa

on tosin myös ongelmia, joita tuon esille loppuluvussa.

Tavoitteenani ei ole rakentaa Goethen ajattelun pohjalta aukotonta filosofista systeemiä, vaan erilaisten lähestymistapojen kantavuutta kokeillen opetella ymmärtämään Goethea paremmin. Pyrin historiallisen ja systemaattisen näkökulman luontevaan ja toisiaan täydentävään vuoropuheluun. Aina ne eivät edes ole täysin erotettavissa toisistaan. Goethen sanoin: ”jokaisessa havainnossa on jo teoriaa” (MuR 488; HA 12, 432), mikä näkyy jo huomion kiinnittämisessä ja aihepiirin valinnassa. Jo se, että olen keskittynyt Goethen saamista filosofisista vaikutteista pääasiassa Spinozaan ja Kantiin on ennakkotulkintaa. Goethen ajattelun juuria on etsitty milloin mistäkin, ja valinnat ovat useimmiten perusteltavissa, jos eivät vaikutushistoriallisesti niin ainakin sisällöllisesti. Keskittyminen näihin kahteen tietoteoreettisen esikuvaan saa perustelunsa paitsi Goethen aikakauden filosofisista kiistoista myös nykytutkimuksen keskeisistä kysymyksenasetteluista. Goethen taideteorian rajaaminen koskemaan kuvataidetta viestii myös valinnoista, joita ovat motivoineet sekä omat intressit että tietyt Goethen lausumat. Jokainen tutkimus on väistämättä tekijänsä persoonan ja henkilöhistorian läpivärittämää. Samoin kaikki filosofiset käsitykset ja tulkinnat, myös väärintulkinnat, viestivät tekijästään. Siksi en halua myöskään osoitella sormella virheitä Goethen tulkinnoissa, vaan pyrkiä ymmärtämään, mitä nämä tulkinnat kertovat nimenomaan Goethesta.

Haluan lausua lämpimät kiitokseni gradun ohjauksesta ja arvokkaista kommentteista muiden muassa Markku Lehtiselle, Sami Santaselle, Arto Haapalalle sekä Jan-Erik Mansikalle. Kütän myös Helsingin Yliopiston juhlarahastoa Sveitsin oleskelun syksyllä 2009 mahdollistaneesta matka-apurahasta. Goetheanumin Vapaassa Hengentieteellisessä Korkeakoulussa Dornachissa minulle antoivat korvaamatonta apua mm. Roland Halfen, Johannes Nilo, Martina Maria Sam, Robin Schmidt sekä Heinz Zimmerman.

2. Goethen tietoteoria Spinozan ja Kantin välissä

”Filosofialle varsinaisessa mielessä minulla ei ollut lainkaan elintä (*Organ*)” Goethe kertoo tekstissään *Eimwirkung der neuern Philosophie* (1798), jossa hän käsittelee suhdettaan aikalaisfilosofiaan ja erityisesti Kantilta saamiaan vaikutteita (HA 13, 25). Vaatimattoman lausahduksen voi ymmärtää siten, ettei Goethe koskaan tuntenut taipumusta systemaattiseen teorianmuodostukseen tai spekulatiiviseen ”filosofiaan filosofian vuoksi”. Pikemminkin hänen suhteensa filosofiaan oli pragmaattinen, hän opiskeli sitä ”kotikäyttöä varten” (HA 13, 27). Myös Goethen taiteen teoriaa käsittelevät tekstit ovat käytäntöön orientoituneita. Goethe tarkoitti ne ennen kaikkea opiksi ja hyödyksi taiteilijoille ja taiteen tuntijoille. (Vrt. *Einleitung in die Propyläen*, HA 12, 39.) 1780-luvulla ponnistelut luonnontieteellisen metodin luomiseksi ja perustelemiseksi herättivät Goethessa vakavamman kiinnostuksen filosofian tutkimukseen. Spinoza oli luonnontutkimusten alkuvaiheessa tärkeä taustavaikuttaja, mutta lisää itsevarmuutta tutkimustensa esiintuomiseen Goethe sai perehdyttyään Kantin kriittiseen filosofiaan (Engelhardt 2007, 167).

Goethe kritisoi toistuvasti filosofien pyrkimyksiä, joita hän piti mahdottomina. Muiden muassa Hegel, johon Goethe muuten oli hyvissä väleissä, oli Goethen mukaan vakavissa ongelmissa yrittäessään tietää sitä mikä ei ole tiedettävissä ja ratkaista ongelmia joihin ei ole vastauksia.³ Nuoruusvuosinaan Goethe jopa kyseenalaisti erillisen filosofian tarpeellisuuden, kattoivathan runous ja uskonto jo ne perimmäiset kysymykset, joita filosofian oli tarkoitus käsitellä. (*Tarua ja totta*; Goethe 1965, 169). Jossain määrin tämä epäily jää voimaan myös hänen myöhemmässä toiminnassaan ja tuotannossaan.

Gadamer on nähnyt Goethessa idealistisen filosofian ensimmäisen

³ Goethe kansleri von Müllerille 24.4.1830 (Goethe 1960, 122).

kriitikon ja näin Nietzsche varhaisimman edeltäjän. (Gadamer 1947, 68) Esisokraattisten luonnonfilosofien ja Spinozan ohella Goethe olikin yksi keskeisimmistä taustavaikuttajista Nietzsche ajattelussa. Kuuluisassa katkelmassa *Epäjumalten hämärästä* Nietzsche sanoi Goethen taistelleen ”järjen, aistillisuuden, tunteen, tahdon erillisyyttä vastaan (– jota Kant, Goethen antipodi, oli mitä kauhistavimmalla skolastiikalla saarnannut)(...)” (*Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, 49. aforismi; sit. Lichtenstern 1990, 17). Peter Bürgerin mukaan Goethen idealistisen estetiikan kritiikille antama pääpanos on hänen yrityksessään puolustaa tieteellisen ymmärrystiedon ja taiteen rinnakkaisuutta taiteen hyväksi, erottamatta eri elämäntilanteita toisistaan. Hän ei halunnut myöskään erottaa tieteellistä havaintoa muusta elämästä ja jokapäiväisestä maailman kokemisesta. (Bürger 1983, 26–30.) Tämä ilmenee hänen morfologisissa tutkimuksissaan, joissa omaelämäkerralliset anekdootit ovat olennainen osa tieteellistä esitystä. Goethe ei jätä huomiotta tieteellisen harrastuksensa varhaisimpia vaiheita, eikä jätä kuvailematta myöskään niitä harhapolkua, joita hän tutkimustensa edetessä on kulkenut. (*Geschichte meines botanischen Studiums*, MA 12, 20-27.) Samalla Goethe Bürgerin mukaan esittää tutkivalle subjektille moraaliseen rinnastettavan vaatimuksen olla kommunikatiivisessa suhteessa luontoon. (Bürger 1983, 26–27.)

2.1. Goethen Spinoza-reseptio

Luonnontieteen harrastuksen Goethe aloitti jo 1770-luvun alussa nuorena oikeustieteen opiskelijana Straßburgissa, jolloin myös Goethen pitkäaikainen ystävyys Johann Gottfried Herderin (1744–1803) kanssa alkoi. Vaikka tuolta ajalta peräisin olevat lähteet eivät sitä suoraan paljasta, Herderillä on todennäköisesti ollut tärkeä rooli Goethen Spinoza-kiinnostuksen alkamisessa. Herder oli perehtynyt Spinozaan ja tunnustautunut Spinozan innokkaaksi kannattajaksi jo 1769. Toinen tärkeä henkilö, johon Goethe tänä aikana tutustui ja jonka kanssa vaihtoi ajatuksiaan Spinozasta, oli Friedrich

Heinrich Jacobi. Kiinnostus luonnon tutkimiseen sai uutta pontta Goethen siirryttyä Weimariin ja alettua hoitaa ruhtinas Karl Augustin hovissa muun muassa metsä- ja vuoriteollisuuteen liittyviä virkatehtäviä. Benedict de Spinozan (1632–1677) näkemys Jumalan sisältymisestä immanentisti luontoon (*Dens sive Natura*, Jumala tai luonto) oli myös tärkeä taustavaikuttaja, joka johti Goethen 1780-luvun panteismikiistojen keskellä keskittymään luonnontutkimukseen ja etsimään luomakunnan merkityksellisyyttä siitä itsestään metafyyssisten spekulatioiden sijaan.

Spinozan vaikutusta Goethen on monesti pidetty lähinnä eettisenä, sillä Goethe suhtautui varoen kaikkiin metafyyssisiin selityksiin. Spinoza olisi siis vaikuttanut enemmän esimerkillään, tyyneen ja suorastaan pyhimysmäisen luonteenlaatunsa nojalla, kuin filosofiallaan. Tämä selitysmalli kuitenkin todennäköisesti juontaa juurensa tulkintalinjasta, joka on halunnut syystä tai toisesta mitätöidä Spinozan oppien vaikutuksen Goethen, ja jättää täysin huomiotta sen, miten keskeisen merkityksen Goethe antoi Spinozalle omissa lausunnoissaan.⁴ Esityksensä geometrisesti rakentanut rationalistifilosofi Spinoza vaikuttaa monessa suhteessa Goethen täydeltä vastakohdalta. Goethen Spinoza-harrastus onkin toisinaan kuitattu terapeuttisena vastapainona hänen kahlehtimattomalle taiteilijaluonteelleen (Esim. Cassirer 1945, 77). ”Luottamukseni Spinozaan perustui hänen aikaansaamaansa rauhalliseen vaikutukseen”, Goethe itsekin tunnusti (Goethe 1965, 519). Tästä huolimatta Spinozalla oli lähtemätön vaikutus Goethen maailmankatsomukseen ja filosofisiin käsityksiin nimenomaan sisällöllisesti.⁵

1780-luvun puolivälin ns. Spinoza-kiistassa oli kyse etupäässä siitä,

⁴ Ehkä syynä oli Spinozan oppien liittäminen jumalattomaan materialismiin, ehkä kyseessä oli vain virheellisen tulkinnan siirtyminen sellaisenaan seuraaviin, mikä olisi kovin tavallinen tarina. (Ks. esim. Lindner 1960, 8-11; Bollacher 1998, 1001.) Morfologisten kirjoitustensa johdannoissa Goethe kertoo Spinozan, Shakespearen ja Linnén olevan ne kolme henkilöä, jotka ovat vaikuttaneet häneen eniten. (MA 12, 22.)

⁵ Goethen Spinoza-tulkinnan omintakeisuudesta kertoo ehkä jotain se, miten hän elämäkerrassaan ihasteli Jumalan äyllisen rakastamisen ideaalia sekoittaen sen täysin maalliseen rakkauteen (Goethe 1965, 486). Se, että Jumalaa rakastaessaan ei voi odottaa vastarakkautta, kuuluu Spinozalla loogisesti Jumalan ja rakkauden määritelmään. Spinoza määrittelee rakkauden puutteen kautta, niinpä täydellinen olento voi rakastaa ainoastaan itseään, rajattomasti. (E V, P 35; Spinoza 1994, 295) Goethe muuntaa rakastamisen vastarakkautta odottamatta maallisen epätsekkyuden ihanteeksi. Goethelle jumalallinen ja maallinen eivät olekaan täysin erotettavissa.

voidaanko spinozalaisen filosofian ja panteismin katsoa johtavan ateismiin. Goethe kytkeytyy tähän kiistaan useammalla kuin yhdellä tavalla. Debatin lähtökohtana olivat Gotthold Ephraim Lessingin (1729–1781) postuumit kommentit Goethen *Prometheus*-runosta, joiden pohjalta Friedrich Jacobi.⁶ tulkitsi Lessingin olevan spinozalainen. Jacobi toi ne esiin Moses Mendelssohnin⁷ kanssa vuosina 1783–85 käymässään ja pian tämän jälkeen julkaisemassaan kirjeenvaihdossa, vastineena Mendelssohnin tuolloin suunnittelemaan Lessingiä käsittelevään kirjaan. Se että kriittisen järjen puolestapuhujana pidetyllä Lessingillä oli taipumusta spinozalaiseen filosofiaan, antoi Jacobin mielestä aihetta luottaa järjen sijasta uskoon (Beiser 1987, 77.). Mendelssohnin mielestä Jacobi käytti Lessingiä aiheettomasti kiistakapulana ja vääristeli Lessingin sanomaa käyttääkseen sitä varoittavana esimerkkinä ja ajaakseen omia oppejaan (Vallée 1988, 22).

Jacobi perusti tulkintansa Spinozan ateismista siihen, että Spinozan johtavana filosofisena periaatteena olisi ollut *a nihilo nihil fit*, eli se, että mitään ei voi syntyä ei-mistäään. Tämä sulkee pois mahdollisuuden siihen, että Jumala olisi transsendentaalinen olento, joka olisi luonut maailman tyhjästä. Tätä Jacobi piti kaiken rationalistisen ja viime kädessä kaiken filosofisen päättelyn johdonmukaisena lopputuloksena, jonka vaaroista hän halusi varoittaa aikalaisiaan. Tämän asenteen vaarana Jacobi piti ateismia ja fatalismia, vapauden ja elävän Jumalan menettämistä. Ainoa ratkaisu Jacobin mukaan on *salto mortale* (uskon hyppy), antautuminen tunteessa välittömästi paljastuvalle ylijärjelliselle totuudelle. (Vallée 1988, 28–29.) Goethe kiinnittää tulkinnassaan Spinozan panteismista Lessingin tavoin erityishuomionsa pikemminkin εν και παν -ajatukseen (*Hen kai pan*, yksi ja kaikki), ja pitää järjettömänä Jumalan sulkemista pois tämänpuoleisesta. Mendelssohn yritti lieventää Jacobin syytöstä erottamalla Spinozan edustaman panteismin, jonka mukaan Jumala ja luonto ovat sama asia, ”panteismista”, jonka mukaan luonto ja kaikki asiat

⁶ Metafyysisistä ja jumaluusopillisista tutkielmistaan tunnettu Jacobi (1743–1819) oli vaikutusvaltainen teosofi ja kulttuurihenkilö 1700-luvun loppupuolen Saksassa, ja oli saanut vaikutteita saksalaiselta mystikolta Jacob Böhmeltä (1575–1624).

⁷ Moses Mendelssohn (1729–1786) oli yksi Saksan vaikutusvaltaisimmista valistusfilosoifeista.

ovat Jumalassa. Tätä panteismin ”hienostuneempaa muotoa” Lessing, Mendelssohn ja Herder edustivat. (Vallée 1988, 26–27.) Jacobin pyrkimykset saattaa Spinoza huonoon valoon sen perusteella, että hänen filosofiansa oli ristiriidassa kristinuskon ylijärjellisyysperiaatteen kanssa, epäonnistuivat. Juuri sellaisen jumalakäsityksen mahdollisuus, joka ei olisi ristiriidassa filosofisesti johdonmukaisen ajattelun kanssa, alkoi innostaa Jacobin vastustajia. (Beiser 1987, 89.)

Ateismin käsite oli 1700-luvulla paljon nykyistä laajempi. Se piti sisällään myös deismin ja panteismin ja ylipäätään kaikki käsitykset Jumalasta jonakin muuna kuin persoonallisena ja tuonpuoleisena. Ateismi oli se leima, joka itsepintaisesti annettiin uusille ja poikkeaville tavoille tulkita jumaluskoa. Spinozismi oli tuolloin käytännössä ateismin synonyymi, ja molemmat olivat herjasanoja siihen asti, kunnes niistä osassa vuosisadan lopun filosofisia piirejä tuli eräänlainen voimaannuttavan erottautumisen väline. Silti tämän ajan ateisteiksi julistautumisia ei pidä sekoittaa nykyiseen keskusteluun ateismista. Goethen etäännyminen kristinuskosta, ainakin sen perinteisessä muodossa, on yhdistettävissä Spinozaan. Jo nuoruudessaan hän tunnusti häntä lähestyneille kirkonmiehille, ettei ollut kristitty (HABr 1, 158). Tosin tässä voi olla kyse samantapaisesta julistuksesta kuin alkukristityllä Justinos Marttyyrillä: ”Niin meitä kutsutaan jumalankieltäjiksi. Edellä kuvatun kaltaisten [kreikkalais-roomalaisten] jumalien suhteen tunnustammekin olevamme jumalankieltäjiä, mutta emme totuudellisimman Jumalan (...)” (Apologia I:6). Goethe kirjoittaa Jacobille varmaankin tietoisena vastarintansa vähäisestä vaikutuksesta: ”[Spinoza] ei todista Jumalan olemassaoloa, olemassaolo on Jumala. Ja kun muut parhaavat häntä tämän vuoksi *Atheumiksi* [jumalankieltäjä], haluaisin itse ylistäen kutsua häntä nimellä *theissimum* [mitä teistisin] ja *christianissimum* [mitä kristillisin].”⁸ Hän vastusti jyrkästi Jacobin ”uskonsofismia” ja piti tiukasti kiinni näkökannastaan, jonka mukaan Jumalan palveleminen ei ole tiedon ja järjen kanssa ristiriidassa, vaikkakaan ne eivät sovi yhteen perinteisen

⁸ ”Er [Spinoza] beweist nicht das Daseyn Gottes, das Daseyn ist Gott. Und wenn ihn andere deshalb *Atheum* schelten, so mögte ich ihn *theissimum* und *christianissimum* nennen und preisen.“ (HABr 1, 475-476.)

jumalakäsityksen kanssa.

Goethe suhtautui varauksella *Prometheus*-runonsa käyttämiseen spinozalaisen filosofian puolustuspuheena. *Prometheuksen* merkitys oli Goethen mukaan täysin runollinen ja yhteydessä hänen henkilökohtaisiin tuntoihinsa ja elämäntilanteeseensa runon syntyajankohtana. (Goethe 1965, 497) Kuitenkaan hän ei täysin kiellä mahdollisuutta runon filosofiseen tai spinozalaiseen tulkintaan. Runon synty ajoittuu suunnilleen syksyyn 1774, siis samoihin aikoihin, jolloin Goethe oli perehtynyt Spinozan filosofiaan ensimmäistä kertaa. Se tapahtui tuolloin tosin vain selaillen ja tunnelmoiden eikä kovin pitkäjännitteisesti. Goethe suunnitteli draamallisen runoelman sepittämistä antiikin Prometheus-myytin pohjalta. Siitä valmistui ainoastaan yksi, kolmannen näytöksen alkuun tarkoitettu monologi. Jumalten kateutta ja ylivaltaa vastaan kapinoiva ja ihmisille tulen antava puolijumala Prometheus toimi Goethen *alter egona* hänen kamppaillessaan niin oman luomisvoimansa oikeutuksen kuin myös ihmisyhteisöön kuulumisen kanssa. ”(...)näyttääpä jumaluuskin asettuneen ihmiseen nähden sille kannalle, ettei se aina, ei ainakaan pakottavimpana tuokiona, voi vastata hänen kunnioitukseensa, luottamukseensa ja rakkauteensa”, Goethe kirjoittaa omaelämäkerrassaan tuonaikaisista tunnelmistaan (Goethe 1965, 495).

Keskeisin syy runon tulkitsemiseen spinozalaisena lienee se, että sen nähtiin kieltävän perinteisen tuonpuoleisen ja antropomorfisen jumalakäsityksen. Tällainen tulkinnan voi tehdä esimerkiksi kolmannesta säkeistöstä:

”(...)Kun viel’ olin lapsi
enkä tiennyt mistään,
loin eksytetyt silmäni aurinkoon,
kuin korva korkeudessa ois
valitukseni kuulemaan,
sydän, omani lainen,
polon-alaista armahtamaan.”⁹

Tosin jos persoonallisen Jumalan olemassaolo kielletään, runossa Olympoksen

⁹ ”Da ich ein Kind war/ Nicht wußt’, wo aus, wo ein,/ Kehrte mein verirrtes Aug’/ Ein Ohr, zu hören meine Klage,/ Ein Herz wie meins,/ Sich des Bedrängten zu erbarmen.“ (HA 1, 45; Suomennos Otto Manninen 1980, 172.)

jumalille osoitettu ivallinen puhuttelu olisi kuitattava ironisena. Tähän täytynee huomauttaa, ettei Goethen jumalakäsitys ollut täysin persoonaton, vaan vastasi kutakuinkin Herderin antamaa panenteismin määritelmää. Viidennen säkeistön viimeisiltä riveiltä löytyvä lausahduksen voisi nähdä kiteyttävän Goethen Spinoza-tulkinnan:

(...)Sua kunnioittamaan minä? Miksi?
 Lievititkö tuskia kuunaan
 sa raskautetun?
 Viihdyitkö kyyneltä kuunaan
 sa ahdistetun?
 Mua mieheksi takonut eikö
 kaikkivaltias aika
 ja ikuinen kohtalo,
 valtiaat mun ja sun? ¹⁰

Viimeinen lause viittaa siihen, että samat, ikuiset lait hallitsevat niin jumalia kuin ihmisiäkin (tai tässä tapauksessa puolijumalia). Goethen mukaan kaikki ihmiset ovat tiedostamattaan yhtä mieltä siitä, että luonnon lait ovat niin ikuisia ja välttämättömiä, ettei jumaluus itsekään voisi niihin vaikuttaa. Kaikkea poikkeamaa normaalista katsottaisiin kauhistellen ja siitä haluttaisiin jopa päästä eroon. ”Meihin on juurtunut käsitys omasta etevämmyydestämme niin syvästi, ettemme missään tapauksessa voi päästää ulkomailmaa siihen osalliseksi, vieläpä että mielellämme tuhoaisimme sellaiset ilmiöt kaltaisistammekin, jos se kävisi päinsä.” (Goethe 1965, 520) Tässä suhteessa Spinoza antaa myös eväitä fysikoteologian kritiikkiin, ts. käsityksen, jonka mukaan Jumala on järjestänyt maailman ihmisen hyvinvointia silmälläpitäen. Spinozan filosofia on myös suuressa ristiriidassa Kantin kriittisen filosofian subjektivistisen luonteen kanssa, ja sitoutuminen Spinozaan selittää osittain Goethen perustavat rajanvedot tähän suuntaan.

Spinoza-kiista johti Weimarin seudulla ennenkuulumattomaan Spinoza-renessanssiin ja sai myös Goethen palaamaan Spinozan *Etiiikan* ääreen ja opiskelemaan sitä aiempaa tunnontarkemmin vuosina 1784–85. Kiistan osalta Goethe pysyi julkisuudessa hiljaa ja syrjässä. 12.1.1785, vähän ennen Jacobin

¹⁰ ”(...)Ich dich ehren? Wofür?/ Hast du die Schmerzen gelindert/ Je des Beladenen? /Hast du die Tränen gestillet/ Je des Geängsteten?/ Hat nicht mich zum Manne geschmiedet/ Die allmächtige Zeit/Und das ewige Schicksal,/ Meine Herrn und deine?“ (HA 1, 45-46; Suomennos Otto Manninen 1980, 172–173.)

kiistanalaisen kirjan julkaisemista, Goethe ilmoitti Jacobille opiskelevansa ahkerasti Spinozaa: ”(...)luen häntä yhä uudelleen ja odotan kärsimättömänä, että kiista hänen jäännöstensä ympärillä puhkeaa. Pitäydyn antamasta mitään arvostelmaa, tosin tunnustan, että olen näissä asioissa Herderin kanssa suurelta osin samaa mieltä.”¹¹

Goethe suhtautui pääosin suopeasti Herderin Spinoza-kiistaan kirjoittamaan puheenvuoroon *Gott. Einige Gespräche*. (1787), ja sillä on epäilemättä ollut myös jonkinlainen vaikutus hänen Spinoza-tulkintansa erityispiirteisiin. Herderin uudelleenarviointi Spinozan systeemistä on saanut vahvasti vaikutteita Leibniziltä ja Shaftesburyilta. Herderin mukaan Spinozan tapa jakaa substanssi ajattelun ja ulottuvaisuuden attribuutteihin on jääne kartesiolaisesta dualismista. Attribuuttien korvaaminen orgaanisen voiman käsitteellä auttaisi voittamaan tästä kahtiajaosta johtuvan hengen ja aineen vastakkaisuuden ja loisi Spinozan filosofiasta kauniimman ja toimivamman ykseyden. Jumala ei siis ilmenisi attribuuttien moduksina vaan loputtomissa voimissa loputtomilla tavoilla, ts. orgaanisesti. (Herder 1994, 728.)

Organistista tulkintaa Spinozan filosofiasta, on usein moitittu Spinozan systeemin täydelliseksi väärinymmärtämiseksi, mutta se oli myös yksi Spinoza-renessanssin tärkeimmistä taustavaikuttajista (Oittinen 2006, 36). Nähdäkseni se on mieluummin nähtävä Spinozan ajatusten tietoisena ja tahallisen edelleenkehittämisenä. Herderin organistinen uudelleenarviointi ja -tulkinta Spinozasta tuki Goethen kriittistä asennoitumista Spinozan yksipuolisen matemaattista luontokäsitystä vastaan. Goethe huomautti kaiken yksittäisen pakenevan Spinozan katseelta ja kritisoi myös sitä, etteivät liike ja kehitys mahtuneet Spinozan järjestelmään (HABr 1, 476; Schmidt 1984, 82).

Goethen luonnontutkimusten alkuvaiheeseen ajoittuvaa tekstiä *Studie nach Spinoza* on pitkään pidetty Goethen luonnonfilosofian ja Spinoza-tulkinnan tärkeimpänä lähdeaineistona. Siinä luonnostellaan Spinozan pohjalta näkemys kokonaisuuden ja sen osien orgaanisesta erottamattomuudesta. Teksti lähtee

¹¹ ”Ich übe mich an Spinoza, ich lese und lese ihn wieder, und erwarte mit Verlangen biß der Streit über seinen Leichnam losbrechen wird. Ich enthalte mich alles Urtheils doch bekenne ich, das ich mit Herdern in diesen Materien sehr einverstanden bin.“ (HABr 1, 470.)

toteamuksesta, jonka mukaan ääretön kokonaisuus ei ole jaettavissa osiin. Organisisessa kokonaisuudessa on jotain ääretöntä tai se ottaa osaa äärettömyyteen, niinpä siihen ei voi soveltaa mitään sen ulkopuolelta annettua mittaa. (HA 13, 8.) Käsitys orgaanisen olion äärettömyydestä on ristiriidassa Spinozan opin kirjaimen kanssa ja viittaa herderiläiseen tulkintaan. Tekstin alkuosan argumentointityyli etenee Goethen Italian matkatoverille Moritzille ominaisesti ristiriitaisten väitteiden kautta niiden affirmointiin korkeammalla tasolla. Tekstin tekijästä ei siis voi olla täyttä varmuutta, vaikka ainakin sen loppuosan katsotaan yleisesti olevan Goethelta lähtöisin.¹²

Myöhemmin syksyllä 1787 Goethe hiukan varauksellisesti kutsui Herderin kirjaa ”eriskummalliseksi” (Engelhardt 2007, 166). Ehkä hänet sai varovaiseksi Herderin kirjan Moritzissa herättämä palava metafyyminen innostus. Goethe piti Moritzin Herder-tulkintaa luultavasti rajoittuneena ja epämääräiseen kaikkikykyteen yksinkertaistavana, minkä kritiikkinä *Studie nach Spinozan* jälkimmäisen osan voi nähdä (Costazza 1995, 273). Tekstin loppuosassa kritisoidaan joidenkin ihmisten mukavuudenhaluista pyrkimystä ajattelun yhä suurempaan yksinkertaisuuteen, ”autuaaseen ei-mihinkään”, mikä asetetaan vasten halua perehtyä laajalti ilmiöiden moninaisuuteen (HA 13, 9–10). Spinozan periaatteita seuraava luonnon tutkimus onkin vaikea haaste, joka tuntuu vaativan tietynlaista intuitiivista tietämisen tapaa.

Spinozan tulkitseminen materialistisen ja mekanistisen maailmankuvan edustajaksi lienee vahvasti yhteydessä marxilaiseen tulkintaperinteeseen. (Vrt. esim. Lindner 1960 ja Oittinen 2006, 448.) Toiset eivät näe ongelmaa Spinozan

¹² Charlotte von Steinin käsialaa oleva, ilmeisesti saneltu käsikirjoitus löydettiin Goethen jäämistöstä, ajoitettiin vuosille 1784–85 ja liitettiin otsikolla *Studie nach Spinoza* Goethen koottujen teosten osaksi vuonna 1891. Jo julkaisijana toimineen Bernhard Suphanin epäilykset kuitenkin heräsivät tyylillisestä erilaisuudesta tekstin alkuosan ja sen loppuosan välillä. Kirjoitus päätettiin tuolloin attribuoida Goethelle, mutta kuten Alessandro Costazza (1995) ja Wolf von Engelhardt (2007) ovat osoittaneet, se ei ole tyylillisesti eikä sisällöllisesti täysin laitettavissa Goethen nimiin. Todennäköisemmin teksti on ainakin osittain Karl Philipp Moritzin peruja ja sen kirjoitusajankohta sijoittunee Moritzin Weimarin oleskeluun vuodenvaihteessa 1788–89. Alkuosan ”latinalainen” argumentointityyli on jäljitettävissä Moritzin filosofisiin kirjoituksiin. Sen sijaan loppuosa on Costazzan mukaan ”epäilemättä” Goethelta peräisin. Engelhardt ei ota loppuosan attribuointiin kantaa, vaan käy ainoastaan läpi tekstin sisältämät vaikutteet ja viittaukset (Engelhardt 2007, 164–166). Edelleen jää kummastuttamaan, miten teksti oli päädytty sanelemaan Charlotte von Steinille, joka ei tuolloin enää ollut väleissä Goethen kanssa.

jumalakäsityksen ja tieteellisen rationalismin yhdistämisessä ja Jumala-substanssin tulkitsemisessa persoonalliseksi juuri äärettömän ymmärryksensä nojalla (Esim. Pietarinen 1993, 94–95). Etiikassa (I: 29 huomautus) Spinoza määrittelee luovan (*natura naturans*) ja luodun luonnon (*natura naturata*) eron seuraavasti:

”(...)meidän tulee luovalla luonnolla ymmärtää sitä, mikä on itsessään ja käsitetään itsensä kautta, eli sellaisia substanssin attribuutteja, jotka ilmaisevat äärettöntä ja ikuista olemusta, toisin sanoen (...) Jumalaa sikäli kuin häntä tarkastellaan vapaana syynä. Luodulla luonnolla taas käsitän sitä, mikä seuraa Jumalan luonnon välttämättömyydestä, toisin sanoen kaikkia Jumalan attribuuttien moduksia, sikäli kuin niitä tarkastellaan olioina, jotka ovat Jumalassa ja joita ei voi olla eikä käsittää ilman Jumalaa.” (Spinoza 1994, 70).

Materialistinen tulkinta Spinozasta näyttäisi keskittyvän etupäässä luodun ja ulottuvaisen luonnon puoleen asiasta jättäen huomiotta sen päällekkäisyyden luovan periaatteen kanssa eli Jumalan vapaana tai vaikuttavana syynä. Tämä luova periaate sisältyy kaikkeen luontoon ja ihmisiin. Spinozan luontokäsityksen tulkitseminen materialistis-mekanismiseksi koneistoksi ottaisi huomioon pelkän passiivisen seuraussuhteen ja jättäisi huomiotta luontoon sisältyvän aktiivisen prinssiipin.

Spinozalaisuus sinänsä ei näin ollen tee Goethesta ateistia eikä myöskään niin jyrkkää kristinuskon vastustajaa kuin on haluttu nähdä (ks. esim. Ntep II 1999, 5). Monissa kohdin Goethe ilmaisee spinozalaisuuden olevan pikemminkin hänen uskontonsa ja tapansa kunnioittaa jumalaa (vrt. Stieg 1999). Tämä käsitys kuitenkin etäännytti hänet useimmista aikansa kristillisistä piireistä, ja ehkä myötävaikutti siihen, että hän elämänsä loppuvaiheissa tunsu vahvaa vetoa islaminuskon puoleen. Usko kaikkiallisiin ja järkkymättömiin luonnonlakeihin ei ollut vaikeasti sovitettavissa alistumiseen kaikkivaltiaan Allahin tahtoon.

2.2. Goethe ja Kantin käsitys organismista

Monesti on väitetty Goethen tutustuneen Kantin filosofiaan Friedrich

Schillerin kautta vuodesta 1794 lähtien. Goethe sai Kantilta kuitenkin ratkaisevia ensi käden vaikutteita jo aiemmin. Goethe oli tutustunut Kantin *Puhtaan järjen kritiikkiin* (1781/1786) jo 1780-luvun lopulla, mutta se oli jäänyt hänelle etäisemmäksi. (HA 13, 26–27) Vuonna 1789 hän oli lisäksi tutustunut Kantin teokseen *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* (Luonnontieteiden metafysiset perusteet, 1786) pohdiskellessaan luonnontieteellistä metodologiaa. Hän omaksui siitä käsityksen laajenemisen ja supistumisen vaihtelusta luonnonilmiöissä, muttei löytänyt siitä muuten paljoakaan sellaista, mitä olisi pystynyt käyttämään suoraan hyväksi tutkimuksissaan. (Richards 2002, 429.)

Goethen kasvimetamorfoosia käsittelevä tutkielma *Metamorphose der Pflanzen* ilmestyi vuonna 1790. Vuonna 1790 ilmestyi myös Kantin *Arvostelukyvyyn kritiikki* (*Kritik der Urteilskraft*), jonka Goethe sai käsiinsä saman vuoden lokakuussa. Tähän teokseen perehtymisen Goethe sanoo merkinneen onnellista jaksoa elämässään. (HA 13, 27) Hän löysi sieltä käsitteellisesti muotoiltuna sen, mistä hän tähän asti oli ollut vain hämärästi tietoinen. Spinoza oli kannustanut Goethea luonnontutkimukseen samaistamalla jumalan ja luonnon toisiinsa. Kant tuli astetta konkreettisemmalle tasolle rinnastaessaan taiteen ja luonnon (ja sen tutkimuksen) alueet toisiinsa ja pitäessään niitä samanarvoisina. Kuten Goethe tekstissä *Einwirkung der neuern Philosophie* tunnustaa, häntä miellytti se, että runous ja vertaileva luonnontutkimus olivat Kantilla niin läheistä sukua keskenään, että molemmat kuuluivat ”saman” arvostelukyvyyn alaisuuteen (HA 13, 28).¹³

Kantin mukaan arvostelukyky on kykyä nähdä erityinen yleisen yhteydessä ja alaisuudessa (KU xxv-xxvi, 33). Esteettinen ja teleologinen arvostelukyky ovat kaksi rinnakkaista tapaa lähestyä luontoa, joiden harjoittajan, taiteilijan tai luonnontutkijan, sielullinen suuntautuminen

¹³ ”Mich freute, dass Dichtkunst und vergleichende Naturkunde so nah miteinander verwandt seien, indem beide sich derselben Urteilskraft unterwerfen.” (HA 13, 28) Tähän on huomautettava, että runoutta ja vertailevaa luonnontiedettä ei yhdistä kantilaisessa mielessä muu kuin refleктоiva arvostelukyky ylipäänsä. Edellinen kuuluu esteettisen, jälkimmäinen teleologisen arvostelukyvyyn alaisuuteen. Goethe oli esteettistä arvostelukykyä käsittelevää osiota enemmän kiinnostunut teleologisen arvostelukyvyyn kritiikistä.

luontoon on periaatteessa yhteneväinen mutta johtaa kuitenkin erilaisiin lopputuloksiin. Luonnontieteen tutkimustuloksissa luonnon idea on tavoitettavissa käsitteellisenä, taiteessa se ilmenee Goethen sanoin ”eräänlaisena yksilönä” (*Sammler und die Seinigen*; HA 12, 84). Luontoa kuten taidettakaan ei voi määritellä ulkoisen päämäärän tai tarkoituksen mukaan. Tarkoituksenmukaisuutta varsinaisessa mielessä ilmenee vain tietoisella subjektilla eli ihmisellä, joka kykenee toiminnassaan pyrkimään johonkin tarkoitukseen. Kuitenkin taide ilmaisee Kantin mukaan eräänlaista tarkoituksenmukaisuutta, jota ei kuitenkaan voi käsittää tai määritellä objektiivisesti. (KU § 61, 317–318.)

Jo Spinoza oli antanut vahvistusta Goethen halveksunnalle ”absurdeja päämääräsyitä” kohtaan (HABr 4, 370). Myös Kant kritisoi 1700-luvun leibnizilaista populaaria filosofiaa, josta Christian Wolff on tunnetuin esimerkki. Saksalaiset ”koulufilosofit” eivät juuri tehneet eroa teleologisen päämäärän ja silkan hyödyn välillä, ja tarve antaa kaikelle luonnossa jokin ulkopuolinen tarkoitus viime kädessä ihmisen hyödyksi ja hyväksi, sai joskus naurettavia ilmaisuja.¹⁴ (Cassirer 1945, 66–68.) Goethe torjuu wolffilaisen teleologian luonnontutkimuksen välineenä, vaikka hänen myöhemmät ajatuksensa organismien jatkuvasta pyrkimyksestä *Steigerungin* kautta korkeampaan olemassaoloon tuntuivat viittaavan jonkinlaisiin teleologisiin päämääriin.¹⁵ Kuitenkaan mistään staattisista päämääristä ei voida puhua. Goethen mukaan luonto on jatkuvassa muutoksen tilassa, minkä vuoksi empiirinen tutkimus pitäisi tehdä uudestaan joka ikisen kasvi- ja eläinsukupolven osalta. Goethen ei voi myöskään sanoa edustaneen samanlaista evoluutiokäsitystä kuin Darwin: hänen mukaansa luonnon muutokset eivät ole spontaaneja tai sattumanvaraisia, vaan niitä ajaa

¹⁴ Goethe irvaili tällaista koulufilosofiaa *Xenienin* distikhon-säkeessä ”Der Teleolog”, jossa hän lausuu armollisen Jumalan luoneen korkkitammenkin yksin sen vuoksi, että meillä olisi pullonkorkkeja: ”Welche Verehrung verdient der Weltenschöpfer, der / gnädig / Als er den Korkbaum schuf, gleich auch die Stöpsel erfand!” (Goethe 1979, 445).

¹⁵ *Steigerungin*, muuntuvan kohoamisen käsite kuuluu Goethen myöhempään, väriopillisiin tutkimuksiin keskittyvään aikaan. Vuosien 1798–1802 molempiin osapuoliin vaikuttanut kanssakäyminen F.W. J. Schellingin kanssa vaikutti ratkaisevasti polariteetin ja *Steigerungin* käsitteiden muodostumiseen. (ks. esim. Tantillo 2002,13.)

organismien sisäinen tahto uudistumiseen ja muutokseen. (Tantillo 2002, 8–9.)

Kant antoi Goethelle käsitteelliset välineet orgaanisen luontokäsityksen kehittämiseen, mikä merkitsi samalla irtiotta Kantin omasta newtonilaisesta ja mekanistisesta maailmankuvasta. Tämän Kant teki erottamalla toisistaan mekanistisen, osista rakennetun kokonaisuuden ja orgaanisen kokonaisuuden, jonka osat ovat käsitettävissä ainoastaan kokonaisuudesta käsin. Kantin oma käsitys orgaanisesta kokonaisuudesta on kuitenkin, ironista kyllä, pelkästään regulatiivinen ja heuristinen periaate. Sen tarkoitus on siis ontologisten määritysten sijaan vain ohjata päättelyä oikeaan suuntaan, eikä sillä näin ollen ole vaikutusta hänen maailmankuvansa matemaattis-mekanistisiin perusteisiin. (Ks. esim. Beiser 2003, 157 ja Zammito 1990, 214–19.)¹⁶

Kantin mukaan luonnon organismien tutkimuksen tulee lähteä niiden taustalla olevan ideaalisen arkkityypin olettamuksesta. Tästä huolimatta hän uskoi organismien olevan newtonilaisten mekaanisten luonnonlakien mukaan järjestyneitä, jotka ovat orgaanisen luonnon tapauksessa mahdollisesti vain niin monimutkaisia, ettemme voi niitä tuntea. Epäorgaanista maailmaa hallitsevat kausaaliset periaatteet eivät siis suoraan ole sovellettavissa elollisiin olioihin. Kantin sanoin ”ruohonkorren Newtonia” ei tulla näkemään (KU § 75, 380). Elollisia olioita tulisi siis tarkastella ikään kuin (*als ob*) ne olisivat organismeja, vaikka ne todellisuudessa ovatkin mekaanisia konstruktioita, joissa kokonaisuus ja sen toiminta on seurausta sen eri osien toiminnasta. Goethen ja sittemmin myös romantiikan luonnonfilosofian kannalta tällainen ikään kuin -oletus on turha. Ei tee mitään eroa lopputulosten kannalta olettaa organismi myös olemuksellisesti organismiksi. (Richards 2002, 8–9.)

¹⁶ Kuten Fredrick Beiser on osoittanut, Kantin perusongelmaksi jää kyvyttömyys selittää noumenaalisen ja fenomenaalisen maailman välistä vuorovaikutusta Järjen ja moraalin lakien mukaan toimiva noumenaalinen maailma jää kausaalisuhteiden ulkopuolelle eikä pysty muodostamaan yhteyttä mekanististen luonnonlakien mukaan toimivaan fenomenaaliseen maailmaan, jossa kausaalisuhteet ovat voimassa. Tämä kuilu on Beiserin mukaan ylitettävissä organistisen maailmankuvan avulla, jollaista Goethe romantiikan luonnonfilosofian ohella edustaa. (Beiser 2003, 157.) Goethe kritisoi kausaalisuhteiden ulkopuolelle, sillä hänen mukaansa syyt ja vaikutusta ei voi erottaa toisistaan. Halu selittää asiat erottamalla syy ja vaikutus viittaa hänen mukaansa älylliseen mukavuudenhaluun. ”Löytäessään itsensä vaikutusten keskeltä ihminen ei voi välttyä kysymästä syiden perään. Mukavuudenhaluisena olentona hän tarttuu lähimpään parhaimpana ja tyytyy siihen.” (MuR 606; HA 12, 448.)

Kriittisestä suhtautumisestaan huolimatta Goethe oli samaa mieltä Kantin *Puhtaan järjen kritiikissä* ilmaistusta tiedon rajoittamisesta fenomenaalisen alueelle. Hän sanoi Kantista olleen eniten hyötyä hänen asettaessaan rajat sille, mitä ihmisen on mahdollista tietää. (Eckermann 1.9.1829, 336). Ernst Cassirer katsoo Kantin näin tukeneen Goethen niin pesäeron tekemisessä metafysiikkaan kuin siinä varovaisuudessa, jota Goethe tieteellisessä metodissaan aina tunsu havainnoista johtopäätöksiin kiirehtimisen suhteen (Cassirer 1945, 76). Aistien välittämien ilmiöiden tunteminen muodostaa kaiken tiedon perustan, ja aistihavaintoon pitää varoa liittämästä mitään sille vierasta ja ulkopuolista, sillä tässä piilee tyhjän järkeilyn vaara. (Schieren 1998, 43–45.)

Tausta Goethen ja Kantin tiedonpyrkimyksen vaatimattomuudelle on kuitenkin erilainen. Jost Schierenin mukaan Cassirer rinnastaa Kantin ja Goethen tässä asiassa liian yksioikoisesti ja jättää huomiotta radikaalin eron Kantin subjektivismiin ja Goethen objektivismin välillä. Kantille havainnon ”miten” on inhimillisen tiedon subjektiivisten rakenteiden määräämä, Goethelle taas havainnon ”mitä” strukturoituu objektiivisten luonnonideoiden kautta. (Schieren 1998, 59) Myös ajatus tiedonpyrkimysten vaatimattomuudesta tosin esiintyy sekä Goethella ja Kantilla, mutta johtaa kummallakin täysin erilaisiin johtopäätöksiin. Kantin vakaumus, ettei olioista itsessään voi tietää mitään, johtaa subjektin absolutisointiin ja viime kädessä antropomorfiseen käsitykseen maailmasta. Tällöin ainoat luonnonlait, jotka voidaan tuntea, ovat ne, jotka järki määrittelee luonnolle *a priori*. Tällainen asenne on täysin vieras Goethelle, jonka tiedonvaatimattomuus perustui kriittiseen arvioon tiedon kyvystä tavoittaa luonnon lainalaisuuksia. Silti Goethen tiedonpyrkimys suuntautuu jatkuvasti kohti tiedonkyvyistä riippumatonta, itsessään olevaa luontoa. Havaintojen piiri on jatkuvasti laajeneva, eikä subjekti voi edeltä käsin määrittää tiedonalueensa rajoja. (Schieren 1998, 60.)

2.3. *Scientia adaequata* ja intuitiivinen ymmärrys

Spinoza loi perustan Goethen holistiselle luontokäsitykselle, jonka mukaan mikään luonnon osatekijä ei ole ajateltavissa kokonaisuudesta riippumatta. Spinozalta on tämän lisäksi peräisin Goethen vakaumus, että totuudenmukaisen, adekvaatin tiedon muodostaminen on mahdollista. Spinozan mukaan tavallisissa tarkastelutavoissa, siinä mitä tavallisesti kutsutaan tiedoksi, on kyse oikeastaan pelkistä mielikuvista, ei asioiden olemuksesta. Spinoza erotti kolme eri tiedon lajia. Aistimukseen perustuvaa ensimmäisen lajin tietoa Spinoza kutsui kuvitteluksi ja yleiskäsitteisiin liittyvää toisen lajin tietoa järjeksi. Ainoastaan kolmas, eli suoraan Jumalan olemuksesta johdettu tieto oli adekvaattia. (Spinoza 1994, 121.)

Olioiden ominaisuuksien tunteminen ei ollut mahdollista ellei ensin tuntenut niiden olemusta, josta ominaisuudet ainoastaan voidaan johtaa. Tähän matematiikka tarjoaa mahdollisuuden. Spinozan erään esimerkin mukaan määrittellessämme ympyrän kuvioksi, jossa keskipisteestä kehälle kulkevat viivat ovat yhtä pitkiä, emme määrittele ympyrän olemusta vaan vain yhden sen ominaisuuden. Jos taas määrittelemme ympyrän kuvioksi, joka on kuvattavissa janan avulla, jonka yksi piste on kiinteä ja toinen liikkuva, niin määritelmämme on adekvaatti. Ympyrän määrittely liikkeenä, tapahtumisena siis tavoittaa sen olemuksen, ja tuo sen vaikuttavan syyn tai konstruointiperiaatteen näkyviin. (*Abhandlung über die Verbesserung des Verstandes*. Spinoza 1871, 39; Förster 2008, 10.)

Adekvaatin ja intuitiivisen tiedon, *scientia adaequatan* mahdollisuus innosti Goethea. Kirjeessä Jacobille 5.5.1786 hän sanoo:

Kun sanot, että Jumalaan voi ainoastaan uskoa, pitäydyn mieluummin Jumalan näkemisessä, ja kun Spinoza puhuu *scientia intuitivasta* sanoen: Hoc cognoscendi... [ks. alaviite] niin nämä harvat sanat antavat minulle rohkeutta omistaa koko elämäni olioiden tarkastelulle, jotka voin tavoittaa, ja joiden *essentia formalista* voin toivoa pystyväni muodostamaan adekvaatteja ideoita kantamatta vähääkään huolta siitä, miten pitkälle tulen pääsemään ja missä kohden tieni nousee pystyyn.¹⁷

¹⁷ ”Wenn du sagst man könne an Gott nur glauben p. 101. so sage ich dir, ich halte viel auf schauen, und wenn Spinoza von der Scientia intuitiva spricht, und sagt: Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam

Goethe ei Spinozan tavoin halua johtaa olioiden olemusta Jumalan ideasta, vaan olioita itseään tarkastelemalla. Tämän hän perustaa ennen kaikkea tulkintaansa Spinozan yksittäisolioita (*res singulares*) koskevasta propositiosta (*Etiikka* V 24): ”Mitä enemmän ymmärrämme yksittäisiä olioita, sitä enemmän ymmärrämme Jumalaa [eli meillä on Jumalan ymmärtämystä].” (Spinoza 1994, 289) Goethe otti tämän kirjaimellisesti, ja asetti usein kirjeenvaihdossaan Jacobin kanssa ikään kuin kapinamielessä luonnon empiirisen tutkimisen vastakkain (Jacobin) metafyyssisen kiistelyn kanssa. ”Kasvioppi ja mikroskooppi ovat niitä päävihollisia, joita vastaan minun tulee nyt taistella”, hän kirjoitti Jacobille 14.8.1786.¹⁸ Luonnon empiiristä tutkimista hän piti oikeana tapana lähestyä Jumalaa (”etsin jumalallista *in herbis et lapidibus*”).¹⁹ Näissä pyryissä Goethe koki olevansa aikansa spekulatiivisia tendenssejä vastaan. Mitä jyrkemmin Jacobi erotti luonnon ja hengen toisistaan ja piti luontoa hengen ”peittäjänä” ja harhauttajana (vrt. Jacobin *Von den Göttlichen Dingen*, 1811; Stieg 1999, 69), sitä päättäväisemmin Goethe sitoutui siihen, että Jumala on löydettävissä luontoa tarkastelemalla. Goethen tulkintaa yksittäisolioista on pidetty naiivina ja Spinozan geometrisen esitystavan vastaisena (esim. Stieg 1999, 75). Mielestäni Goethen tulkinnan uskottomuus Spinozalle ei kuitenkaan anna aihetta jättää sitä omaan arvoonsa, eihän hänen Kant-tulkintansaakaan ollut ortodoksinen. Virheiden etsimistä keskeisempää on jäljittää Goethen Spinoza-luennan tietoteoreettista merkitystä hänen luonnontieteelliselle asenteelleen.

Etelä-Italiassa tekemiensä vertailevien kasvitieteellisten tutkimusten perusteella Goethe muotoili oppinsa kasvimetamorfoosista. Sen mukaan

cognitionem essentiae rerum; so geben mir diese wenigen Worte Muth, mein ganzes Leben der Betrachtung der Dinge zu widmen die ich reicher und von deren *essentia formali* ich mir eine adäquate Idee zu bilden hoffen kann, ohne mich im mindesten zu bekümmern, wie weit ich kommen werde und was mir zugeschnitten ist.“ (HABr 1, 508–509.) Latinankielinen lainaus *Etiikasta* (V:25 todistus), kuuluu Oittisen suomennoksen mukaan: ” (tämä) tiedostuksen laji etenee tiettyjen Jumalan attribuuttien adekvaatista ideasta olioiden olemusta koskevaan tietoon (...)” (Spinoza 1994, 290).

¹⁸ ”Botanick und Microscop sind ietzt Hauptfeinde mit denen ich zu kämpfen habe.”(HABr 1, 504.)

¹⁹ Lat. kasveissa ja kivissä. Goethe mukaillee tässä erästä Paracelsuksen kuuluisaa mottoa. (Kirje Jacobille 9.6.1785; HABr 1, 476)

kaikki yksivuotisen kasvin olennaiset ominaisuudet ovat johdettavissa niiden taustalla piilevästä elimestä tai olemuksesta, ideaalisesta ”lehdestä”, joka toistuu ja uusiutuu eri muodoissa kasvin koko kehityksen ajan.²⁰ Kasvimetamorfoosiin sovelletun tutkimustavan Goethe halusi ulottaa nyt kaikille luonnon alueille (HABr 2, 136). Goethe halusi saavuttaa spinozalaisittain adekvaattia tietoa myös luonnon ilmiöistä. Erotuksena Carl von Linnéen, joka luokitteli luonnonoliot niiden ulkoisten ominaisuuksien, kuten lisääntymiselinten määrän mukaan, Goethe halusi määrittellä luonnonoliot niiden olemuksen mukaisesti. Goethe löysi tukea Linnéen kohdistuvalle kritiikilleen myös ensyklopedisti Georges Leclerciltä, Buffonin kreiviltä, joka teoksessaan *Historie naturelle* kritisoi Linnén tapaa soveltaa yksinkertaistavaa matemaattista metodia äärimmäisen moniulotteisiin luonnonolioihin. Kantille Linnén kasvisukujen taulukko kuvasi kartanomaisesti ajattelun rakennetta. Goethen mielestä kasvimaailman jakaminen linnéläisiin muuttumattomiin kategorioihin kuitenkin teki väkivaltaa todellisuudelle. (Pörksen 1999, 57.) Hän halusi sen sijaan muotoilla ”luonnon mukaisen” (*naturgemäß*) lähestymistavan, joka tavoittaisi paremmin kasvikunnan muuttuvan ja kehittyvän luonteen. (Vrt Wellmon 2010, 160–161.)²¹ Linnéen kohdistuva kritiikki onkin yksi keskeisimmistä taustavaikuttajista Goethen luonnontieteellisen käsitteistön muotoutumiselle.

Luonnonilmiöiden yhteydessä Spinozan geometrisen metodin seuraaminen ei ollut suoraan mahdollista samalla tavoin kuin matemaattisten ideoiden yhteydessä. Idea tai olemus ei niissä ole suoraan nähtävissä vaan on ensin löydettävä. Spinozan teesin mukaan olion ominaisuudet ovat johdettavissa vasta olemuksesta, jolloin olemus on tunnettava ensin. Jos tämä periaate otetaan vakavasti, on löydettävä keino havaintoja edeltävän

²⁰ Kuitenkin on huomattava, ettei Goethe pidä yhtä kasvin elintä, kuten varsilehteä periaatteeltaan muita alkuperäisempänä. Kaiken alku on kasvin idea. Kasvimetamorfoosin lähtökohdaksi voisi valita oikeastaan minkä tahansa kasvin elimen ja sen ja muiden elinten välisen seuraannon, vaikka varsilehti on ehkä silmiinpistävin. Goethea kiinnostaa siten enemmän kehityksen seuraanto itsessään kuin yksittäinen alkukuvallinen tai arkkityyppinen tekijä. (*Kasvin muodonmuutos* § 120; Goethe 1999, 55.)

²¹ Tähän nähden Anto Leikolan (1982) kritiikki, jonka mukaan Goethen olisi käsittänyt luonnon liian harmonisena ja muuttumattomana, tuntuu epäoikeudenmukaiselta.

intuitiivisen, synteettisen kokonaisnäkemyksen muodostamiseen empiirisistä olioista. Kasvimetamorfoosin osalta jäi edelleen pimentoon, miten metodi, jolla tämä tapahtuu, olisi muotoiltava. Metodin käsitteellinen kuvaaminen toistettavassa muodossa ei ole sama asia kuin sen noudattaminen. Metodinen epävarmuus ei estänyt Goethea jatkamasta luonnontieteellisiä tutkimuksiaan. (Förster 2008, 10–11.)

1700-luvulla yleisesti vallinneen käsityksen mukaan luonnon säännöttömyydet ja epämuodostumat eivät noudattaneet luonnonlakeja ja olivat jopa täysin niiden ulkopuolella. Goethe ei hyväksynyt tällaista näkökantaa vaan kohdisti kasvimorfologisissa tutkimuksissaan huomionsa juuri poikkeamiin ja luonnonoikkuihin,²² ja sai niitä säännönmukaisiin esiintymiin vertaamalla tarkemman käsityksen luonnon lainalaisuuksista. Hän päätyi siihen käsitykseen, että epämuodostumat eivät riko luonnonlakeja, vaan eri lainalaisuuksien vaikutuksen välinen tasapaino on niissä häiriintynyt ja yksi laki tai kehitystendenssi on ylikorostunut muiden kustannuksella. (Waenerberg 1998, 162.)

Itse asiassa koko orgaanisen luonnon ajateltiin näihin aikoihin olevan mekanistisen luonnontieteen selityskyvyn ulkopuolella. Kantin teleologisen arvostelukyvyn kritiikki voidaan nähdä yrityksenä tällaisen käsityksen tietoteoreettiseen perustelemiseen. Goethe halusi ylittää tämän jyrkän erottelun epäorgaanisen ja orgaanisen luonnon välillä laajentamalla luonnontieteellisen tiedon koskemaan myös elollista luontoa. Pinnallisesti katsoen myöhempi luonnontieteellinen kehitys jatkoi Goethen pyrkimyksiä, mutta ratkaisevasti eri suuntaan. Sen sijaan, että olisi Goethen tavoin myönnetty mahdollisuus elollisen luonnon olemuksen tavoittavaan intuitiiviseen tiedostamiseen, matemaattisen fysiikan selitysmallit laajennettiin 1800-luvun kuluessa koskemaan myös biologiaa.²³ Kantin platonistinen ihanne

²² Esimerkkejä tällaisesta ovat läpikasvaneet ruusu tai neilikka, joissa kukka on epämuodostunut siten, että kukkapohjuksesta kasvaa yhä uusia kukkavarsia. Uudet kukka-aiheet ovat kuitenkin epätäydellisesti muodostuneita, mikä johtuu Goethen mukaan siitä, että yksivuotisen kasvin kasvu saavuttaa kukassa päätepisteensä valmistautuakseen siementen tuottamiseen. Kun kukkia tuottava taipumus käy liiallisuuksiin, siementen syntyminen estyy. (HA 13, 94–96; Goethe 1999, 48–49.)

²³ Tämä juontaa juurensa viime kädessä Galileilta ja Lockelta peräisin olevaan primääristen ja

kaiken luonnontieteen perustumisesta matematiikkaan pysyi voimassa. Samalla kuitenkin unohdettiin Kantin tuntema epäluottamus teoreettisen fysiikan kykyyn selittää orgaanisen luonnon ilmiöitä. (vrt. Steiner 1962, 53–63.)

Organismin lisäksi Kant spekuloi myös intuitiivisen tiedon mahdollisuudella. Näin hän antoi Goethelle lisää johtolankoja sen suhteen, millaiseen lähestymistapaan orgaanisen luonnon tutkijan on pyrittävä ja täydensi näin Spinozan antamia vaikutteita. Kantin mukaan osista kokonaisuuteen etenevä diskursiivinen ymmärrys on ihmiselle luontainen. ”Nyt voitaisiin kuitenkin ajatella ymmärrystä”, Kant sanoo, ”joka ei ole diskursiivinen kuten meidän, vaan intuitiivinen, ja etenee näin synteettis-yleisestä (kokonaisuuden intuitiosta sellaisenaan) erityiseen, s.o. kokonaisuudesta osiin.”²⁴ Tällainen *intellectus archetypus*²⁵ viittaisi Kantin mukaan jumalalliseen ymmärrykseen, joka ei olisi ihmiselle mahdollinen. Goethe ei ota näin jyrkkää kantaa vaan huomauttaa tekstissään ”Anschauende Urteilskraft”²⁶ tähän:

...jos meidän moraalin alueella odotetaan nousevan korkeammalle tasolle ja lähestyvän ensimmäistä olentoa uskomalla Jumalaan, hyveeseen ja kuolemattomuuteen, saman pitäisi päteä myös intellektuaalisen alueella. Meidän pitäisi alati luovaan luontoon kohdistuvalla intuitiolla tehdä itsemme arvollisiksi ottamaan sielullisesti osaa sen luomiseen. Itse olin lakkaamatta pyrkinyt alun perin tiedottomasti ja sisäisestä vietistä tätä alkukuvallista ja tyyppillistä kohti. Kohtalo hymyili ponnisteluilleni ja kykenin rakentamaan esityksen luonnon mukaisella tavalla. Niinpä mikään ei enää voi estää minua rohkeasti heittäytymästä järjen seikkailuun kuten Königsbergin vanhaherra itse sitä kutsui.²⁷

sekundääristen aistiominaisuuksien erotteluun. Koska värin, hajun, maun yms. tapaisia aistiominaisuuksia pidetään vähemmän todellisina ja ainoastaan subjektiivisina verrattuna kvantitatiivisesti mitattaviin ja avaruudellisiin havainto-ominaisuuksiin, halutaan luonnontieteelliset selitysmallit johtaa viimeksi mainituista. Näin erityyppiset havainto-ominaisuudet on laitettu mielivaltaiseen arvojärjestykseen. (Heusser 2000, 25.)

²⁴ „Nun können wir uns aber auch einen Verstand denken, der, weil er nicht wie der unsrige diskursiv sondern intuitiv ist, vom Synthetisch-Allgemeinen (der Anschauung eines Ganzen als eines solchen) zum Besonderen geht, d. i. vom Ganzen zu den Teilen“ (KU § 77, 392)

²⁵ Alkuperäinen ymmärrys. Vrt *intellectus ectypus*, johdettu ymmärrys. (KU § 77, 393.)

²⁶ Goethen päiväkirjoissa tekstiin viitataan nimellä ”Anschauende Verstand”, se on siis suoraa kommenttia Kantin intuitiivisen ymmärryksen käsitteeseen. Sanan ymmärrys korvaaminen arvostelukyvällä ilmaisee Goethen Kant-tulkinnan suurpiirteisyyttä ja soveltamista omiin tarkoituksiin. (HA 13, 566) Tällä nimellä voisi myös kutsua sitä intuitiivista kykyä, joka tarvitaan luonnonoloiden olemuksen tavoittamiseen.

²⁷ ”...allein wenn wir ja im Sittlichen, durch Glauben an Gott, Tugend und Unsterblichkeit uns in eine obere Region erheben und das erste Wesen annähern sollen: so dürft’ es wohl im Intellektuellen derselbe Fall sein, daß wir uns, durch das Anschauen einer immer schaffenden Natur zur geistigen Teilnahme an ihren Produktionen würdig machten. Hatte ich doch erst unbewußt und aus innerem Trieb auf jenes Urbildliche, Typische rastlos gedrunken, war es mir sogar geglückt, eine naturgemäße Darstellung aufzubauen, so konnte mich nunmehr nichts weiter verhindern, das Abenteuer der Vernunft, wie es der Alte vom Königsberge selbst nennt, mutig zu bestehen.“ (HA

Kyseessä on kommentti Kantin kosmoksen syntyä ja evoluutioteoriaa²⁸ koskeviin luonnostelmiin *Arvostelukyyn kritiikissä*. Kant oli tavoitellut luonnon mekaanista periaatetta, ”(...) joka synnyttää luonnonluomien suuren perheen.” “Järjen seikkailulla” Kant viittasi näihin luonnon ja maailman evoluutiota koskeviin hahmotelmiinsa ja todennut, etteivät ne ole ristiriidassa järjen kanssa vaikka kokemus ei anna niille vahvistusta. (KU § 80, 410.) Omalla kohdallaan Goethe viittaa järjen seikkailulla ja tekemällään “esityksellä” ihmisen välileuanluuta koskeviin tutkimuksiin vuonna 1785. Hän ei tuolloin julkaissut tutkimuksiaan tiedeyhteisöltä saamansa nuivan palautteen vuoksi, mutta palasi niihin tekstin syntyajankohtana v. 1817 (julk. *Zur Morphologie I*:ssä 1820). Eläimillä esiintyvän välileuanluun puuttumisen ihmiseltä oli katsottu olevan osoituksena jyrkästä erosta näiden välillä, mutta Goethe ei voinut hyväksyä tällaista luonnossa tapahtuvaa epäjohdonmukaista hyppäystä. (HA 13, 567.)

Goethen teksti esittää Kantin pyrkimykset tiedon mahdollisten rajojen määrittämiseen naurettavassa valossa, kun Kant ironiseen tapansa saman tien on itse ylittämässä näitä rajoja.²⁹ Goethe ei kritisoi järjen rajallisuuden tunnustamista sinänsä, mutta ihminen ei hänen mukaansa voi itse määrittää, missä nämä rajat sijaitsevat (*Freundlicher Zuruf*; HA 13, 34). Goethe tavallaan myös ulottaa esteettisen pyyteettömyyden idean tieteeseen: todellinen tiede tarkastelee luontoa vapaana kaikista intresseistä ja pyrkimyksestä hyötyyn ja antaa sen ilmetä omana itsenään. Tiettyyn rajaan asti tämä vastaa Kantin teleologian kritiikkiä, mutta jälleen on muistettava ero Kantin subjektivismiin ja Goethen objektivismiin välillä. Goethelle luonto ei jää Kantin tavoin tuntemattomaksi sekasoroksi, johon vain inhimillinen järki voi luoda

13, 30-31. Suomennosta Koskenniemi 1948 muutettu.)

²⁸ Tässä viitataan 1700-luvun lopulle tyypilliseen dynaamiseen luonnonkehitysteoriaan, ei siis darwinilaiseen evoluutioteoriaan (Richards 2002, 504–505).

²⁹ Ironinen itse asetettujen rajojen ylittäminen kuului Kantin metodiin. Monia Kantin kulkemia ajattelun sivupolkuja ja mahdollisuuksia myös karsiutui kritiikeistä työstämisvaiheessa, ja Kant suhtautui pitkään avoimesti ja hyväksyvästi seuraajiinsa, jotka kävivät läpi näitä samoja sivupolkuja. Vasta varsin myöhäisessä vaiheessa hän sanoutui irti mm. varhaisromantiikan tulkinnoista ja sanoi, että hänen kritiikkinsä ovat suljettuja kokonaisuuksia, joihin ei ole mitään lisättävää. (Zammito 1990, 14.)

järjestystä, vaan hän uskoo, että luonto itse paljastaa oman rakenteensa tarkastelijalleen.

3. Taide ja luonto Weimarin klassismissa³⁰

Goethen ajalle antiikki merkitsi aikakautta, jolloin ihminen ja luonto, sitä kautta myös taide ja luonto, olivat olleet lähimpänä toisiaan. Goethen paluun luonnon äärelle Italian matkaa seuranneena ajanjaksona voisi siis sanoa tapahtuneen kahta eri kautta: toisaalta luonnontieteen vahvistuneessa roolissa hänen elämässään, toisaalta antiikin taiteen esikuvallisuuden korostamisena. Eräs varsin yleinen määritelmä nk. Weimarin klassismille on rajata se koskemaan pelkästään Goethen ja Schillerin kirjallista tuotantoa heidän vuorovaikutuksensa aikoina 1794–1805. Toinen tapa määrittellä Weimarin klassismi on liittää siihen myös Wielandin ja Herderin tuotanto alkaen vuodesta 1772, jolloin Wieland asettui Weimarin ruhtinaskuntaan, ja näin rajata se koskemaan niiden Weimarin alueella vaikuttaneiden kirjailijoiden tuotantoa ja yhteistyötä, jotka eivät kuuluneet varhaisromanttiseen liikkeeseen. Itse pyrin määrittelemään termin laajemmin, kokonaisvaltaisesti kulttuuria, politiikkaa, kuvataidetta ja arkkitehtuuria koskevaksi liikkeeksi. Weimarin klassismin teoreettinen tausta ei ole täysin ymmärrettävissä ilman Goethen Italian

³⁰ Käytän sanaa ”klassismi” tuodakseni esiin saksalaisen klassismin halukkuuden erottautua aiemmasta ranskalaisperäisestä klassisismista ja palata suoraan antiikin kreikkalaisiin esikuviiin.

Weimarin klassismin määrittelyminen ja rajaaminen tutkimusaiheena on ongelmallista. Lähdekirjallisuus on yhtä vaihtelevaa kuin laajaakin. Mm. aikarajaukset vaihtelevat kirjoittajalta toiselle, samoin vaihtelevat kannat siitä, oliko Weimarin klassismi pelkästään kirjallinen ilmiö vai oliko siihen liittyneillä kuvataiteellisilla ja kulttuuripoliittisilla ilmiöillä laajempaa historiallista merkitystä. Oma ongelmansa on sekin, oliko ”Weimarin klassismia” varsinaisesti olemassa. Nimityksen keksivät 1800-luvun taideteoretikot haluten sillä pönkittää Saksan kirjallisuuden merkkihenkilöiden asemaa. (Mandelkow 2000, 6–7.) On ylipäättään kyseenalaista, voiko puhua ”saksalaisista klassikoista” rinnastamalla heidät nimenomaan klassiseen Kreikkaan; olihan Weimarin klassismissa kyse aatteellisesti ja poliittisesti sekavan ja mailleen menevän ajan kulttuuri-ilmiöstä, jota varjostivat kuningasvallan rappio ja Ranskan vallankumous. Tähän kuvaan sopii sekin, että saksalaiset klassistit tunsivat ihailua etupäässä hellenistisen kauden taideteoksia kohtaan. (vrt. Friedell 1989, 430.)

matkatoverien, kuvataiteilija ja taiteentunija Heinrich Meyerin (1760–1832) ja kirjailija, taideteoreetikko ja filosofi Karl Philipp Moritzin (1756–1793) vaikutusta.

Goethen ja Moritzin vuorovaikutus oli intensiivistä ja molemminpuolista, eikä heidän ajatuksiaan ja kirjoituksiaan vuosilta 1786–1789 ole aina helppo erottaa toisistaan. Yhtä vaikeaa on erottaa, kumpi on kulloinkin ollut heidän keskusteluissaan antavana tai saavana osapuolena. Melko yleisesti Moritzin on virheellisesti katsottu omaksuneen kaikki merkittävät ajatuksensa Goethelta. Suurin syy tähän ovat olleet Goethen omat, vähättelevät lausunnot. (Todorov 1982, 150.) Tekstin *Über die bildende Nachahmung des Schönen* keskeisimmät ajatukset esiintyvät jo ennen Goethen tapaamista vuonna 1785 julkaistussa esseessä ”Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des *in sich selbst Vollendeten*” (Yritys kaikkien kaunotaiteiden ja tieteiden yhdistämiseksi itsessään täydellisen käsitteessä). Siinä Moritz haluaa Moses Mendelssohnin tavoin erottaa kauniin tuottaman mielihyvän hyödyllisen tuottamasta mielihyvästä, joista ensin mainittu on ”hienompaa ja harvinaisempaa”. Hyödyllinen kohde saavuttaa päämääränsä ja täydellistymisensä itsensä ulkopuolella, käyttäjässä, kun taas kauniilla kohteella on päämääränsä itsessään ja katsoja suuntautuu sitä kohti. (Moritz 1962, 3-4.)

Goethen klassinen taideteoria vaikutti epäajanmukaiselta jo syntyessään. Eräänä syynä tähän oli se, että Goethe oli viivytännyt Italian matkansa tuloksena syntyneiden tekstien julkaisua, koska suunnitteli kolmatta matkaa Italiaan ja laajan Italian kansoja, kulttuuria, maantiedettä ja historiaa käsittelevän kirjan kirjoittamista Heinrich Meyerin kanssa. Poliittisen tilanteen vuoksi tämä ei ollut mahdollista, niinpä Goethe alkoi julkaista tekstejään nopeassa tahdissa vasta vuodesta 1797 alkaen. Tällöin ajat olivat jo toiset, Goethen esteettisiin kirjoituksiin suhtauduttiin varsinkin varhaisromantikkojen taholta viileän ivallisesti ja niiden vaikutus jäi vähäiseksi. Ainoat Goethen laajemmin vaikuttamaan päässeet kuvataidetta käsittelevät tekstit julkaistiin *Teutschen Merkurissa* vuosina 1788–89. (Einem 1972, 125.) Goethen ”oikeana kätenä” kuvataideasioissa toiminut Heinrich Meyer herätti aikalaisissa paljon

kritiikkiä ja häntä pidettiin syyppäänä Goethen hairahtumiselle kuivakkaan klassismiin. Syytös on osin perusteeton ja johtunee pääosin siitä, että Goethen omat taideteoreettiset tekstit saivat näinä aikoina vähemmän huomiota kuin Meyerin. (Osterkamp 1994, 310.)

Vaikka Goethen matka Italiaan antoi jo sinänsä hänelle virikkeitä taiteen uudistamiseen, Ranskan vallankumouksen takia klassiselle taideprojektille tuli ennen muuta kulttuurin pelastamiseen tähtäävä luonne. Hajottavat autonomiapyrkimykset oli saatettava yleispätevien lakien alaisuuteen. Schiller näki estetiikassa mahdollisuuden poliittisen sekasorron ratkaisemiseksi ja veti myös Goethen mukaan esteettisen kasvatuksen projektiinsa. Entiset *Sturm und Drangin* edustajat Goethe ja Schiller olivat vastakkaisessa asemassa varhaisromanttiseen liikkeeseen nähden ja vastustivat mm. näiden keskiaikainnostusta muistuttamalla antiikin Kreikan taiteen ikuisista arvoista. Samalla varsinkin Goethe kääntyi omaa varhaisempaa tuotantoaan ja elämänasennettaan vastaan. *Sturm und Drangin* individualismiin pohjaava yhteiskuntakritiikki sai jäädä. Keski-ikäistyttyään Goethe halusi uudistaa yhteiskuntaa varmemmalta perustalta käsin. Hän halusi vapaaehtoisesti rajoittaa *Sturm und Drangin* synnyttämää subjektin rajatonta autonomiaa, sillä muuten elämältä uhkasi kadota mielekkyys. (Saariluoma 1999, 91.)³¹ Antiikin arvostus sai Goethessa myös fanaattisia piirteitä, mikä ilmeni esimerkiksi yrityksissä omaksua ankaran heksametristä runomittaa ja sommitella muodoltaan ja sisällöltään täysin antiikkisia runoelmia. Samoin Goethen tuotannon aiempi subjektiivinen kuvaus ja yksilölliset henkilöhahmot antoivat tilaa universalismille ja yleiskäsitteen omaisille tyyppihahmoille (esim. Saariluoma 1999, 92).

Goethen ponnistuksiin vakiinnuttaa kreikkalaisia elementtejä saksalaiseen makuun kuului mm. aikakauslehti *Die Propyläen* (1798–1800), jossa merkittävin osa Goethen taideteoreettisista kirjoituksista julkaistiin ja joka syntyi Schillerin vastaavan yrityksen *Die Horenin* (1794–96) kariuduttua. Kirjallisten projektien

³¹ Tuo pohjaton kulu, jonka ylle subjekti rajattomassa itsemääräämisoikeudessaan joutui, eräänlainen ”heitettynä oleminen” oli Goethelle kuitenkin hänen vanhuuteensa asti täyttä todellisuutta, joka hirvitti häntä (Kirje Zelterille 26.3.1816, HABr 3, 347).

lisäksi Goethe ajoi innokkaasti antiikkiseen tyyliin rakennettujen uudisrakennusten pystyttämistä Weimariin ja sen ympäristöön, mistä tärkeimpiä esimerkkejä ovat Goethen puutarhapaviljonki sekä hänen Frauenplanin asuintaloonsa tehdyt muutokset. Kuvataiteen osalta merkittävin oli Weimarin taiteen ystävät -niminen yhdistys (*Weimarer Kunstfreunde*), joka järjesti 1799–1805 vuosittaisen maalauskilpailun kreikkalais-mytologisista aiheista. Taidekilpailujen tausta-ajatuksena oli täydentää puutteellisesti säilynyttä antiikin taideperintöä maalaustaiteen osalta. Kilpailun satona syntyneitä kuivakkaita luonnoksia ei voida pitää taidehistoriallisesti kovin merkittävinä, vaikka niillä olikin osansa pelkkiin ääriäivoihin perustuvan kirjankuvitustyylin yleistymisessä. Goethelle kuvien sommittelullinen idea oli valmiiden piirrosten teknistä tasoa tärkeämpää, sillä hän oli vakuuttunut siitä, että riittävällä harjoittelulla tekniikkaa on kyllä mahdollista parantaa. (Selm 1986, 145–147.)

Niin kutsuttu kiista antiikin ja modernin kannattajien välillä (*”La querelle des Anciens et des Modernes”*) oli saanut alkunsa jo 1600-luvun loppupuolen Ranskassa. Saksan se saavutti 1700-luvun puolivälissä Winckelmannin myötä ja sai vuosisadan loppua kohden pelkkää eri taidepuolueiden kiistelyä syvemmän filosofisen merkityksen, jossa pohdittiin modernin luonnetta ja erityislaatua. Goethe siirtyi 1780-luvulla antiikin kannattajiin, sillä hän näki luonnon ja taiteen vastakkaisuuden kumoutuvan klassisessa antiikin taiteessa. Sitä leimaavat aistillisuus ja tämänpuoleisuus sekä toisaalta rauhallinen ja koristeeton vähäeleisyys ja yksinkertaisuus.³² Oikeastaan antiikki–moderni -vastakohtaparin tilalle voitaisiin vaihtaa klassinen etelä ja barbaarinen pohjoinen, pakanallisuus ja kristillisuus tai tervehenkisyys ja sairaalloisuus, niin

³² Katolinen pompöösi ja koristeellinen uskonnonharjoitus, johon Goethe törmäsi Italian matkallaan, osaltaan voimisti hänen kristillistä kirkkoa kohtaan tuntemaansa antipatiaa. Hän koki tuonpuoleiseen suuntautuvan kristillisen henkisyyden elämää vieroksuvana ja sairaana. Epäaistillisen luonteensa mukaisesti kristinuskon täytyi olla taiteelle vastakkaista, sillä taiteen erityisalue oli aistillisuudessa. Kristillisten aiheiden, kuten Neitsyt Maria, ylivaltaa, Goethe syytti taiteen alennustilasta (Goethe 1992, 110). Kuitenkin Goethen oli myöhemmin vastoin mieltymystään taivuttava myöntämään, että oli itsekin moderni ja jopa romanttinen taiteilija. Jo samana vuonna Winckelmann-tutkielman kanssa Goethe kirjoitti lausuntoja, joiden mukaan antiikin Kreikka ei yksinomaan riitä tyydyttämään pohjoista makua. (Hatfield 1964, 117)

vahvasti Goethe samasti nämä asiat toisiinsa. (Richards 2002, 2–3.)³³

Tärkeä puheenvuoro antiikkia ja modernia koskevassa keskustelussa oli Friedrich Schillerin tutkielma *Naiivista ja sentimentaalista runoudesta* (*Über naive und sentimentale Poesie*, 1795), joka on vaikuttanut paljon sekä varhaisromantikkojen että Goethen näkemyksiin asiasta. Schillerin mukaan naiivia runoutta (antiikin runous, mutta myös esim. Shakespeare ja Goethe) leimaa tervehenkinen ja tiivis suhde luontoon. Moderni, sentimentaalinen runous sitä vastoin on luonnosta vieraantunutta ja kontemploi erillisyyttään siitä kaivaten korkeampaa, henkistä ykseyttä (Schiller 2008). Schilleriä seuraten moni on ollut taipuvainen pitämään Goethea juuri tiedostamattomana (*Unbewußt*) tai naiivina nerona, jonka kautta luonnon lainalaisuudet ja olemisen perustoilta virtaava totuus puhuvat. Goethe ei ole sen paremmin myöntänyt kuin kieltänyt tätä.

Schiller ei pidä paluuta luonnolliseen alkutilaan mahdollisena. Hän parjaa Rousseau'n sentimentaalista asennetta, joka vastenmielisyydessään modernia yhteiskuntaa kohtaan näkee paluun alkuun ainoana mahdollisuutena ja täten ”madaltaa ideaalia vain saavuttaakseen sen nopeammin ja varmemmin” (Schiller 2008, 61). Schiller näkee luonnon samalla sekä kulttuurin alkuperänä että sen päämääränä. Lopullinen, korkeampi luonto voidaan saavuttaa vain sivistyksen saavuttaessa tavoitteensa, jolloin ulkoinen välttämättömyys korvautuu korkeammalla sisäisellä välttämättömyydellä. Olennaisempaa kuin ideaalin saavuttaminen on se, että ihminen edes tavoittelee ideaalia ja tiedostaa sen mahdollisuuden. Tästä Schillerin ajatuksesta voidaan etsiä esikuvaa arvostukselle, jota varhaisromantikot tunsivat äärettömään kohdistuvaa jatkuvaa pyrkimystä kohtaan, vaikka Schiller onkin ankarampi vaatimuksessaan järjen ja tunteen ehdottomasta tasapainosta.

³³ ”Das klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke”, totesi Goethe Eckermannille 2.4.1829 (mt, 300).

3.1. Goethe ja kuvataide

Kuvataiteella oli erityinen merkitys Goethelle. Huolimatta runoilijana saavuttamastaan menestyksestä hän oli varhaisnuoruudestaan asti elätellyt toiveita ammatillisesta menestyksestä kuvataiteilijana. Jo lapsena Goethe piirsi paljon, ja opiskellessaan Leipzigissa 1760-luvulla hän vieraili ahkerasti Adam Oeserin piirustusluokassa. Italian matkan eräänä tarkoituksena oli juuri antautuminen kuvataiteen opinnoille ja siipiensä kokeileminen sillä saralla. Vasta Italian matkan loppuvaiheissa vuonna 1788 Goethe luopui haaveistaan tulla kuvataiteilijaksi. Syynä tähän olivat luultavasti Karl Philipp Moritzin kanssa käydyt keskustelut, joiden seurauksena Goethe joutui tunnustamaan, etteivät hänen taiteelliset lahjansa kohonneet hänen kuvataidetta kohtaan tuntemansa intohimon tasolle. Moritzin esteettisessä pääteoksessa *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Kauniin luovasta jäljittelystä, 1786) erotetaan toisistaan luomiskyky ja tuntemiskyky. ”Mitä täydellisempi tuntemiskyky on(...)”, Moritz sanoo, ”sitä suuremmassa vaarassa se on pitää itseään luomiskykynä ja kadottaa sisäisen rauhansa tuhansien epäonnistuneiden yritysten kautta.”³⁴ Näiden ajatusten merkityksestä Goethelle kertonee se, että hän sisällytti tämän katkelman Moritzin teoksesta vuonna 1817 toimittamaansa versioon *Italian matkasta*. (Engelhardt 2007, 161.)

Vaikka Goethe joutui myöntämään taiteellisten lahjojensa puutteellisuuden, hän uskoi silti, että hänellä olisi paljon opetettavaa kuvataiteilijoille. Näin Weimarin taidekilpailut saivat alkunsa. Kuvataiteilijat ottivat kilpailun hyvin vastaan. He kokivat tärkeänä arvostuksen osoituksena taiteenalalleen sen, että Saksan kuuluisin runoilija kohottaa kuvataiteen merkittävään sivistykselliseen rooliin sekä sosiaalisesti että ideaalisesti. Goethelle kilpailujen tausta-ajatuksena oli yhteisöllisyyden edistäminen Rooman kokemustensa innoittamana: taiteilijat, taiteentuntijat ja keräilijät

³⁴ ”Je vollkommener das Empfindungsvermögen (...) ist, um desto mehr ist es in Gefahr sich zu täuschen, sich selbst für Bildungskraft zu nehmen, und auf diese Weise durch tausend mißlungene Versuche, seinen Frieden mit sich selbst zu stören.“ (HA 11, 538.)

saavuttaisivat näin sopusoinnun yhteiseen päämäärään ponnistellessaan ja kilpailevien taiteilijat oppisivat toisiltaan työstäessään samaa aihetta. Tämä ideaali jäi saavuttamatta ja tuloksena oli seremoniallinen ja pystyyn kuollut instituutio. (Osterkamp 1994, 311.)

Werner Busch (1988) on kiinnittänyt huomiota siihen, miten Goethe oli kuvataiteen saralla paljon sokeammin sidoksissa konventioihin kuin luonnontutkimuksessa, jossa hän oli avoimempi uusille lähestymistavoille. Tämä on usein liitetty Goethen harrastelijamaisuuteen luonnontieteilijänä, kun taas taiteen suhteen hänen pyrkimyksensä olisivat olleet ammatillisempia ja siksi enemmän sidoksissa perinteeseen. (Busch 1988, 146–147.) Todennäköisempää on kuitenkin, että Goethe luotti enemmän omiin kykyihinsä ja tunsu itsensä varmemmaksi luonnontutkijana kuin kuvataiteen parissa, jossa hän noudatti ikuisen oppipojan varovaisuutta.

Vaikka Goethen käsitykset oikeasta taiteen tekotavasta olivat melko perinteisiä ja akateemisia, hänen tapansa jäsentää havaintojaan ja teoreettiset käsityksensä taiteesta eivät sitä olleet. Tämä näkyy mm. hänen tavassaan kuvailla Italian maisemia. Hän keskittyy väreihin ja näkyviin aistiominaisuuksiin ja toisaalta ympäristön geologisiin ja biologisiin yksityiskohtiin. Sen sijaan esimerkiksi Moritzin kuvaus ensinäkymästä Napoliin sortuu vanhoihin kliseisiin: Neapolin itämaisten tasakattojen yllä hän on näkevinään Daavidin ja Batseban. Aistitun kuvaus vaihtuu saman tien kirjallisen sivistyksen synnyttämiin mielle yhtymiin. (Busch 1988, 151–153.) Tähän nähden Moritzin myöhempää kritiikkiä Winckelmannin Belvederen Apollon ylitulkitsevaa kuvausta kohtaan voi pitää osittain itsekritiikkinä (Moritz 1962, 102–103).

Goethen käsitys kuvataiteesta alkuperäisempänä kommunikaation muotona tulee hyvin esiin eräästä hänen huomautuksestaan J. D. Falkille vuonna 1809: ”Haluaisin luopua täysin tavasta puhua, ja alkaa sen sijaan ilmaista itseäni kokonaan piirrosten kautta, kuten luova luonto.”³⁵ (Steigerwald

³⁵ „Ich meinerseits möchte mir das Reden ganz abgewöhnen und wie die bildende Natur in lauter Zeichnungen fortsprechen.“ (sit. Schad 2007, 1068.)

2002, 304) Luonto siis ilmaisee itseään Goethelle ensi sijassa kuvallisesti, minkä voi nähdä kasvimorfologian keskittymisessä luonnon näkyviin muotoihin. Heidän aloitellessaan yhteistyötä *Horenin* parissa vuonna 1794, Goethe kirjoitti Schillerille, että hänen on helpointa lähestyä taiteen teoriaa juuri kuvataiteen kautta (Briefw., 55). Rajattuani tämän tutkimuksen käsittelemään Goethen taidekäsitystä juuri kuvataiteen osalta olen siis oikeastaan seurannut Goethen omia taipumuksia ja linjanvetoja. Goethe mainitsi joskus etsineensä kuvataiteesta sääntöjä, jotka runoudesta näyttivät puuttuvan (sit. Einem 1972, 91). On selvää, että Goethen taideteorialla on myös yleisempää merkitystä, joka ei rajoitu pelkästään kuvataiteeseen. Kaunokirjallisuutta koskevien johtopäätösten tekeminen Goethen kuvataideteorian pohjalta ei kuitenkaan kuulu tähän yhteyteen.

3.2. Taiteen ja luonnon lakien rinnakkaisuus

Taide ja luonnontiede pyrkivät molemmat luonnon todenmukaiseen tavoittamiseen, tiede ulkoa, taide sisältä käsin. *Propyläen* -aikakauslehteä varten kirjoittamassaan ohjelmallisessa johdannossa (*Einleitung in die Propyläen*, 1798) Goethe kuvaa taiteen pyhäksi tehtäväksi luonnon kuvaamisen. Luonto muodostaa Goethen mukaan taiteilijan välttämättömän lähtökohdan, mistä huolimatta taiteilijan oli pyrittävä luontoa korkeammalle. Goethe toteaa, että tässä onnistuakseen taiteilijan tulisi perehtyä ainakin vertailevan luonnontutkimuksen perusteisiin. (HA 12, 42) Denis Diderot'n taideteoriasta tekemässään käännöskommentaarissa *Diderots Versuch über die Malerei* (1799) Goethe kuitenkin sanoo, että todellisten luonnonlakien tuntemus on taiteilijalle viime kädessä toissijaista. Taiteilijan kyvykkyys on merkitsevän kokonaisuuden käsittämässä tai tavoittamisessa, ja juuri tällaiset taiteilijat lopulta luovat taiteelle säännöt. Taiteilijan ei tule olla tunnontarkka luontoa vaan taidetta kohtaan. (Goethe 1962, 127) Luonnonlakien tuntemus on taiteilijalle tärkeää

lähinnä, jotta niitä voisi rikkoa. Tätä valaitsee Eckermannin kertomus erään Rubensin maisemaa esittävän kuparipiirroksen tarkastelusta. Eckermann oli vakuuttunut, että kaikki kuvassa oli tarkasti luonnon mukaan kuvattu. Hänen yllätyksekseen Goethe toi esiin, että kuvassa oleva puuryhmä heittää varjonsa etualalle, vaikka valo tulee kuvassa katsojan suunnasta. Luonnonlakien uhmaamisesta huolimatta tämä ele vain tasapainottaa kuvan kokonaisuutta, mitä Goethe piti Rubensin nerouden osoituksena. (Eckermann 18.4.1827, 557–558.)

Goethen kuuluisan lausahduksen mukaan ”Kauneus on ilmaus salaisista luonnonlaeista, jotka sen esiintymättä olisivat pysyneet iäti salassa.”³⁶ Näiden salattujen luonnonlakien ilmaisemiseen mikään muu, esimerkiksi filosofia ei siis kykene. Goethen mukaan taiteilijan tehtävänä on löytää sisäiset, näkymättömät luonnonlait ja tuoda ne nähtäville taideteoksessa. Ihminen taiteen luojana tuo taiteeseen jumalallis-henkisen elementin, jonka ansiosta taideteos erottautuu puhtaan mekaanisista luonnonlaeista. Vaikka ihminen siis on osa luontoa, taideteos lakkaa oikeastaan olemasta luontoa heti ihmisen laitettua siihen kädenjälkensä. Alkaessaan työstää jotain aihetta ihminen tuo sille korkeamman arvokkuuden. (*Einkl. in die Propyläen*, Goethe 1962, 79.) Taiteilija jatkaa luonnon luomistyötä, hän kehittelee ”jokapäiväisestä jaloa ja muodottomasta kaunista” (Goethe 1947, 34).³⁷

Tavallaan taiteilija toteuttaa luonnon piilevät mahdollisuudet. Tällainen ajatus ei ole sinänsä uusi, vaan on esiintynyt yhteydessä päämääräsyiden pohdintaan jo Aristoteleen *Fysiikassa*: ”Yleisesti voi sanoa, että taito (*tekhnē*) toisaalta täydentää sitä, mitä luonto (*physis*) ei kykene saattamaan loppuun ja toisaalta se jäljittelee luontoa.” (Aristoteles 1992, 41.) Taiteilija antaa luonnon osien esiintyä sellaisessa täydellisyydessä, josta luonnon kokonaisuuden rajoitukset niitä estävät. Moritzin sanoin taiteilijan tehtävänä on korvata

³⁶ ”Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben.” (MuR 719; HA 12, 467)

³⁷ Ko. maksimi kokonaisuudessaan: ”Man sagt: ”Studiere, Künstler, die Natur!” Es ist aber keine Kleinigkeit, aus dem Gemeinen das Edle, aus der Uniform das Schöne zu entwickeln.“ (MuR 886; HA 12, 490)

luonnon ulkoinen tarkoituksenmukaisuus taiteessa sisäisellä tarkoituksenmukaisuudella; esittää kohde, joka luonnossa aina palvelee ulkoisia päämääriä ja on osa suurempaa kokonaisuutta itsessään täydellisenä kokonaisuutena, jolla on päämääränsä itsessään. (Moritz 1962, 153.) Teoksen osien on oltava toisiinsa välttämättömässä, harmonisessa suhteessa juuri siksi, että teoksen kokonaisuudessa ei ole mitään välttämätöntä (Moritz 1962, 120).

Moritzin mukaan kaunis objekti on ulkoisesti näennäisesti vailla tarkoitusta mutta sisäisesti tarkoituksenmukainen. Moritzin mukaan tarkoituksenmukaisuus on objektin sisäinen ominaisuus ja voi tulla käsitetyksi ainoastaan suhteessa siihen, vaikkakin ainoastaan subjektin kautta. (Moritz 1962, 7.) Peter Szondi (1974) luonnehtii eroa Moritzin ja Kantin välillä siirtymiseksi brittiläisen subjektivismiin ja Kantin edustamasta vaikutusestetiikasta (*Wirkungsästhetik*) romantiikan reaaliestetiikkaan (*Realästhetik*). Esimerkiksi Kantin sisäisen tarkoituksenmukaisuuden käsite kuului vielä vaikutusestetiikan piiriin, sillä se kuuluu ilmiönä mielenkykyjen vapaan leikin piiriin. Moritzin käsitys objektin ulkoisesta ja näennäisestä tarkoituksettomuudesta puolestaan ennakoii Kantin käsitystä pyyteettömästä mielihyvästä. Monet Moritzin esteettiset käsitykset siis Szondin mukaan paitsi edeltävät Kantin *Arvostelukyvyn kritiikkiä*, myös jossain mielessä ylittävät sen. (Szondi 1974, 97.)

18.4.1827 Goethe tarkasteli Eckermannin kanssa erästä Rubensin maalausta sanoen, ettei niin täydellistä kuvaa koskaan löydy luonnosta. Tästä kompositiosta on kiittäminen maalarin runollista henkeä. Rubens oli suuri juuri noustessaan henkensä avulla luonnon yläpuolelle ja käsitellessään sitä sen korkeampien päämäärien mukaisesti. ”Taiteilija haluaa puhua maailmalle kokonaisuuden kautta”, Goethe sanoo toisessa yhteydessä. ”Tätä kokonaisuutta hän ei kuitenkaan löydä luonnosta vaan se on hänen henkensä, tai jos haluatte, hänessä läsnä olevan jumalallisen henkäyksen hedelmä.”³⁸ Goethe samaistaa monissa kohdin luonnon ja taiteen sisäiset lainalaisuudet

³⁸ ”Der Künstler will zur Welt ein Ganzes sprechen; dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes oder, wenn Sie wollen, des Anwesens eines befruchtenden göttlichen Odems.” (Eckermann, 559)

toisiinsa (esim. HA 11, 395). Toisaalla hän painottaa ehdottomasti taiteen omalakisuuutta ja sitä, ettei siihen voi soveltaa mitään muita kuin taiteen omia periaatteita (*Diderots Versuch*; MA 7, 554–555). Tätä on pidetty ristiriitaisena (vrt. Waenerberg 1998). Paradoksi kuitenkin hälvenee, kun otetaan huomioon, että kyse ei ole yhtäpitävyydestä vaan analogiasta. Taideteos ja luonnonesine ovat molemmat organismeja. Niihin pätevät orgaanisen luonnon lait, jotka vain ilmenevät niissä eri tavalla tai tasolla. Luonnon tai organismin ja taiteen tai taideteoksen lait ovat tosin rinnakkaisia, mutta koska ne kuuluvat erilaisiin ”luonnonkuntiin”, ne muodostavat kumpikin oman morfologiansa.

Italian matkalla (1786–1788) taiteen ja luonnon rinnastaminen ei tuntunut olevan Goethelle vertauskuvallista vaan täyttä todellisuutta. Goethe oli vakuuttunut siitä, että hänen näkemänsä antiikin taide on syntynyt täsmälleen samojen lainalaisuuksien vaikutuksesta kuin fyysinen luontokin. Esimerkiksi käy kuuluisa katkelma Italian matkalta 6. syyskuuta 1787: ”Kuten luonnon luomukset, ovat taiteen korkeat tuotteet ihmisten *tosien* ja *luonnollisten* lakien mukaisesti tekemiä. Kaikki mielivaltaisen, kuviteltu hajoaa [tai: lankeaa yksin]; siinä on välttämättömyys, siinä on Jumala.”³⁹ Missä määrin sama pätee taiteeseen modernissa eriytyneisyyden ajassa, jota Goethe ei lopulta pyrkinyt pakenemaan, on eri asia.

Goethen käsitys luonnon ja taiteen erityislaatuisesta yhteydestä ja taiteilijasta luonnon luomistyön jatkajana on samantapainen kuin Kantilla. Kantin mukaan korkein taide vaikuttaa luonnolta, vaikka onkin taiteilijan hengen tuotteena jotain korkeampaa. Vastaavasti luonto on kauneimmillaan vaikuttaessaan taiteelta. (KU § 45.) Kantin mukaan taiteilija ylittää konkreettisen luonnon ja luo uuden kokonaisuuden, joka on yhtä paljon lähtöisin taiteilijan persoonasta kuin kuvatuista ilmiöistä tai käsitteistä. Näin ollen nerous kuuluu Kantin mukaan ainoastaan taiteeseen eikä tieteeseen, sillä

³⁹ ”Die hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach *wahren* und *natürlichen* Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen; da ist Notwendigkeit, da ist Gott.“ (HA 11, 395) Tätä katkelmaa on lähes mahdotonta tulkita suomeksi. Ongelmia aiheuttaa mm. verbi *zusammenfallen*. Suomennoksesta riippuen se tarkoittaa kahta täysin vastakkaista asiaa, joista molemmat olisivat tässä yhteydessä mahdollisia.

tiedettä määrittävät ankarat, julkilausuttavat säännöt. Kauneuden tuottama mielihyvä on tulosta kuvittelukyvyyn ja ymmärryksen harmonisesta yhteensoinnista vapaassa leikissä. Kauneutta ei siis voi johtaa valmiista laeista tai käsitteistä. (KU § 35.)

Kantin mukaan nero antaa taiteelle lait jokaisessa taideteoksessa, hän ei siis ole vailla sääntöjä vaan pikemminkin niiden lähde. Itse asiassa nero ammentaa sääntönsä tiedottomasti luonnolta ja on näin pelkkä väline, jonka avulla luonto itse säätää lakinsa taideteokselle. (KU § 46, 235.) Maksiimeissaan Goethe muotoilee saman ajatuksen seuraavasti: ”Luonto vaikuttaa lakien mukaisesti, jotka se on yksissä neuvoin Luojan kanssa säätänyt itselleen, taide taas sääntöjä seuraten, joista se on sopinut neron kanssa.”⁴⁰ Huomiota kiinnittää tässä sääntöjen eriasteinen välttämättömyys. Luonnon lait on ”säädetty”, kun taas taiteen laeista on pelkästään ”sovittu”. Taide on siis läheisemmässä yhteydessä vapauteen: se alistuu sääntöihin vapaaehtoisesti ja tuottaa myös nautintoa vapaaehtoisesti.

Kantin määritelmä neroudesta oli tärkeä Goethelle hänen ottaessaan etäisyyttä *Sturm und Drangin* säännöttömyyteen.⁴¹ Toisin kuin Kant, Goethe ei kuitenkaan rajaa mielikuvitusta tieteen ulkopuolelle, eikä hän Kantin tavoin rajoita neroutta yksinomaan taiteeseen mutta kiellä sitä tieteeltä. (Cassirer 1945, 83–84.) Goethe ei myöskään Kantin tavoin pidä neroutta pelkästään synnynnäisenä asiana, jota on mahdotonta oppia, vaan hän uskoo nerouden olevan tietyissä määrin saavutettavissa harjoittelulla (Selm 1986, 145–147).

⁴⁰ ”Die Natur wirkt nach Gesetzen, die sie sich in Eintracht mit dem Schöpfer vorschrieb, die Kunst nach Regeln, über die sie sich mit dem Genie einverstanden hat.“ (MuR 723; HA 12, 467; Suom. Goethe 1947, 121.)

⁴¹ Hassua kyllä, Kantin nerouskäsitelmä oli saanut innoituksensa juuri *Wertherin* luojasta, ”alkuperäisenä nerona” pidetystä Goethesta. Sitä, että Kant erottaa toisistaan tieteen ja nerouden, ei Zammiton mukaan pidä nähdä arvonalennuksena tieteelle, vaan tiedostamattomalle nerolle Platonin *Ion*-dialogin tapaan. Toisaalta *Arvostelukyvyn kritiikin* kirjoittamisen pontimina oli Kantin kritiikki *Sturm und Drangin* ideologiaa ja varsinkin Herderin ajattelua vastaan. (Ks. Zammito 1990, 9-10; 41–42.)

3.3. Symboli ja allegoria

”Symboli” oli yksi sekä Goethen että romantiikan taideteorian keskeisimmistä käsitteistä. Goethen aikoina symboli-sanana merkitys ja käyttötapa eivät olleet vakiintuneita eivätkä tarkkarajaisia, ja hänen omassa käytössäänkin sanan merkitys vaihtelee laidasta laitaan. Leibnizin seuraajat käyttivät sanaa ”symboli” teknisenä terminä, joka viittaa abstraktiin ja mielivaltaiseen merkkiin. Tämä käyttötapa osoitti jo alustavia vakiintumisen merkkejä, kunnes Kant määritteli *Arvostelukyyn kritiikissä* symboli-sanana merkityksen tästä poikkeavalla tavalla ja liitti sen aistivaan ja intuitiiviseen tapaan ymmärtää maailmaa. Goethen symbolille antama merkitys juontaa Schillerin välittämänä juurensa Kantiin. (Todorov 1982, 200.) Goethen käsitys symbolista tai symbolisuudesta taiteessa on nähdäkseni rinnakkainen alkuilmioille luonnontutkimuksessa, mikä muodostaa ensimmäisen sillan hänen luonnonfilosofiansa ja taideteoriensa välille.

Weimarin klassismin symbolin käsitteen radikaalia uutuutta voi arvioida myös suhteessa Winckelmannin allegorian käsitteeseen. Winckelmannille Kreikan mestariteokset eivät näyttäneet ainoastaan ”kauneinta luontoa, vaan myös jotakin, joka on enemmän kuin luonto, toisin sanoen luonnon ideaalista kauneutta”, joka on Proklostaa lainaten ”laadittu puhtaan ymmärryksen hahmottelemien kuvien mukaan.” Winckelmannin mukaan ”Aristoteleen kynän lailla myös taiteilijan on kastettava siveltimensä järkeen. Sen on annettava enemmän ajattelemisen aihetta kuin se näyttää silmälle.”⁴² Allegoria merkitsee Winckelmannille taiteen korkeinta ominaisuutta, jonka suuntaan taiteen on kuljettava. (Winckelmann 2009, 263–264.) Kuitenkin taiteilijan tulee Winckelmannin mukaan ”pukea ajatuksensa allegoriaan sen sijaan, että *kätkisi* ne sen taakse.” (Winckelmann 2009, 268; kurssiivi P.H.) Allegorian merkityksen tulee siis olla välittömästi havaittavissa siten, että se antaa taiteen tuntijalle ajattelemisen aihetta, mutta opettaa tavallisen taiteenystävän ajattelemaan.

⁴² Tätä Moritz kritisoi sanomalla, että järki tai idea on pikemminkin asetettava siveltimen palvelukseen (Moritz 1962, 115).

Schiller välitti Kantilta omaksumansa symboli-sanan uuden käyttötavan Goethelle heidän vuonna 1797 käymässään kirjeenvaihdossa. Keskustelut, joihin myös kuvataiteilija Heinrich Meyer liittyi mukaan, johtivat Goethen kirjoittamaan alkuvuodesta 1797 esseen *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (Kuvataiteen aiheista), jossa hän käyttää symboli-sanaa ensi kertaa sen uudessa merkityksessä. Goethen esseen mukaan taideteoksen tulee kuvata aiheitaan kirkkaasti, selkeästi ja tarkkarajaisesti, siten että katsoja saa ensi näkemältä käsityksen sekä kokonaisuudesta että osista. Parhaita aiheita ovat siksi sellaiset, jotka määrittävät itsensä yksinomaan aistillisen olemassaolonsa kautta, ja joiden tulkitsemiseen ei tarvita uskonnollista, historiallista tai mytologista ennakkotietoa. (Goethe 1962, 64.) Goethe oli tietoinen siitä, miten ahtaaksi tämä rajaisi taiteellisten aiheiden piirin ja salli siksi myös historialliset ja mytologiset aiheet, kunhan ne ovat yleisesti tunnettuja esim. faabelien kautta. Taideteos ei tule merkitykselliseksi temansa vaan tekotapansa puolesta, sen tavan mukaan, jolla aiheita on käsitelty. Kun parhaat ja korkeimmat aiheet on kuvattu puhtaasti ja luonnollisesti, ne pystyvät tulemaan symbolisiksi, siis osoittamaan esityksessään epäsuorasti ideaaliseen ja yleiseen. (Goethe 1962, 66.)

Oikeastaan Goethen määritelmä symbolista ei tietyssä mielessä ole niin kovin kaukana Winckelmannin allegoriasta: vaatihan myös Winckelmann esitykseltä selkeyttä ja sitä, ettei sen tule kätkeä aiheitaan vaan tuoda ne esiin (Vrt. Winckelmann 2009, 268). Goethe kuitenkin varoittaa ”ymmärryksen, älyn ja galanterian” asettamasta houkutuksesta kääntää käsitteellisiä abstraktioita allegorian kielelle. Tällaiselta taiteelta ei hänen mukaansa voi odottaa mitään hyvää. Se tuhoaa itse esitystä kohtaan tunnetun kiinnostuksen ja kätkee silmiltä sen, mitä varsinaisesti on esitetty. Symbolisen ero allegoriseen on siis siinä, että allegorinen esitys viittaa käsitteelliseen sisältöön suoraan, symbolinen epäsuorasti. Goethe varoittaa myös runollisten keinojen harkitsemattomasta soveltamisesta kuvataiteen kielelle: ”Kuvataiteilijan tulee runoilla, ei

poetisoida.”⁴³ Tällaiseen poetisoimiseen, eli aiheen kuvaamisen alistamiseen mielikuvitukselle, oli Goethen mukaan syylistynyt etenkin Heinrich Füßli. (Goethe 1962, 66–67.)

Goethen essee jäi julkaisematta, mutta hänen kuvataiteilijaystävänsä Heinrich Meyerin versio samasta aiheesta julkaistiin *Propyläemissä*. Meyerin esseessä on runsaasti taidehistoriallisia esimerkkejä, mutta käsitteellisen jaottelunsa osalta se on epätarkka ja poikkeaa Goethen painotuksista. Siinä symboli asetetaan julkaistussa tekstissä ensimmäisen kerran allegoriaa vastaan. Meyer kritisoikin Winckelmannia siitä, että tämä oli jättänyt jaon huomiotta. Meyer kutsuu allegoriaksi syvän ja tärkeän totuuden pukemista runollisen tai historiallisen kuvan muotoon, niin että kuvan merkitys on jotain siitä erillistä. Symboli puolestaan pakottaa idean itsensä tulemaan kuvaksi, siinä kuva ja sen merkitys ovat yhtä kuten kreikkalaisen jumalan kuvassa. Ne eivät merkitse muuta kuin mitä ne ovat. (Meyer 1886, 20.)⁴⁴ Goethe määrittelee *Winckelmannissa* (1805) kreikkalaisen jumalankuvan samanlaiseen symbolin käsitteeseen viittaavalla tavalla: taideteoksina ne ovat yksinomaan itseään varten ja itsessään, mutta edustavat samalla kuitenkin suurempaa kokonaisuutta, luontoa tuoden kukin esiin yhden luonnon voimista. (HA 12, 102–103).

Parikymmentä vuotta myöhemässä *Maksiimien ja reflektioiden* lausumassa Goethe määrittelee symbolin ja allegorian osin päinvastaisella tavalla kuin Meyer. Tässä määritelmässä allegoria ja symboli erotetaan toisistaan siten, että symboli jää käsitteellisyyden ulkopuolelle ja sanoin lausumattomaksi ollen kuitenkin aistillinen ja konkreettinen:

Symbolinen muuttaa ilmiön ideaksi, ideaksi kuvassa siten, että idea pysyy kuvassa loputtomasti toiminnassa ja tavoittamattomissa ja kaikilla kielillä lausuttunakin jää sanoin tavoittamattomaksi.

Allegoria muuttaa ilmiön käsitteeksi, käsitteeksi kuvassa, mutta siten, että käsitettä kuvassa tulee pitää rajoitettuna ja täydellisenä ja sitä kautta sanottavissa olevana.⁴⁵

⁴³ ”Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisieren.“ (Goethe 1962, 67.)

⁴⁴ Tämä liittyy Moritzin *Götterlebestä* (julk. 1790) lähtöisin olevaan tapaan tulkita kreikkalaista mytologiaa, jossa jumalia ei pidetä jonkin yleiskäsitteen vertauskuvallisena esityksenä, ts. niitä ei yritetä ”selittää”, vaan keskitytään siihen, miten ne ja niiden väliset suhteet esitetään jumaltarustossa. Fantasian tasolla jumalat ovat olemassa olevia olentoja, jotka eivät viittaa muuhun kuin itseensä. Tämä on vaikuttanut ratkaisevasti mm. myöhempään kulttuuriantropologiaan ja teorioihin arkkityypeistä. (Todorov 1982, 163.)

⁴⁵ ”Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im

Wolfgang Binder tarjoaa symbolin ja allegorian väliseen erotteluun keinoksi allegorian näennäistä irrationaalisuutta, joka kuitenkin käy järjelliseksi kunhan allegorian eri osatekijöiden merkitys on saatu selville.⁴⁶ Symboli olisi tämän sijaan jotain tutunomaista ja elämänläheistä, joka kuitenkin lähemmässä tarkastelussa herättää rajattoman määrän mielleyhtymiä. Näin se vertautuu myös Kantin käsitteeseen esteettisestä ideasta, jolla hän tarkoittaa ”sellaista kuvittelukyvyyn mielletttä, joka antaa paljon ajateltavaa, kuitenkin niin, ettei mikään määrätty ajatus eli käsite voi täysin vastata sitä, joten mikään kieli ei voi täysin tehdä sitä ymmärrettäväksi.” (KU § 49, 246.)⁴⁷ Toisin kuin järjen idea, esteettinen idea sisältyy kokemuksen piiriin, muttei voi tulla määritellyksi ja käsitteellistetyksi. Neron kyky on Kantin mukaan nimenomaan kykyä esittää esteettisiä ideoita.

Goethe itse pyrki symboliseen taiteeseen. Symbolisella ja allegorisella Goethe luonnehtikin eräässä maksimissa oman runoilijanlaatunsa eroa Schilleriin. Ensin hän kuvailee sitä, miten hänen suhteensa Schilleriin perustui sille, että molemmat pyrkivät samaan päämäärään käyttäen erilaisia keinoja. (HA 12, 471.) ”Hienoinen” (*zart*) ero heidän välillään vaihtuikin ”suureksi”, kun Goethe jatkaa nimiä mainitsematta:

On suuri ero sen välillä, että runoilija etsii erityistä yleistä varten ja sen välillä, että hän katsoo yleistä erityisessä. Ensimmäisessä tapauksessa on kyse *allegoriasta*, jossa erityinen on vain esimerkki yleisestä. Jälkimmäisessä ilmenee varsinaisesti runouden luonto, se ilmaisee erityisen ajattelematta yleistä tai viittaamatta siihen. Se, joka käsittää eloisesti tämän erityisen, vastaanottaa sen mukana myös yleisen sitä havaitsematta tai havaiten sen vasta myöhään.⁴⁸

Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, der Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.“ (MuR 749–750; HA 12, 470–471)

⁴⁶ Esimerkiksi tämänkaltaisesta allegoriasta käy naista esittävä veistos oikeussalin edessä, jonka silmät ovat sidotut ja jonka toisessa kädessä on miekka ja toisessa vaaka. Oikeudenmukaisuuden (*justitia*) tapaiset yleiskäsitteet on perinteisesti esitetty naishahmoina. Sidotut silmät viittaavat tasavertaiseen tuomioon henkilöstä riippumatta, miekka rangaistukseen ja vaaka syyttömyyden ja syyllisyyden punnitsemiseen. Kaikilla yksityiskohdilla on siis oma käsitteellisesti rajattu merkityksensä, jotka kuitenkin täytyy oppia tuntemaan kielellisten merkkien tavoin. (Binder 1988, 151–152)

⁴⁷ ”(...)unter einer ästhetischen Idee (...) verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die vielzu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff* adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“ (mp.)

⁴⁸ „Mein Verhältnis zu Schiller gründete sich auf die entschiedene Richtung beider auf einen Zweck, unsere gemeinsame Tätigkeit auf die Verschiedenheit der Mittel, wodurch wir jenen zu

Goethe viittaa tässä allegorialla hiukan vähättelevästi Schilleriin. Schillerille itselleen erityisen alisteisuus yleiskäsitteille hänen omassa ajattelussaan ja tuotannossaan ei vaikuttanut olevan ongelma. Katkelman viimeisellä lauseella Goethe viittaa siihen, että suuret taideteokset sisältävät aina paljon enemmän kuin edes niiden tekijä pystyy ymmärtämään. Keskeistä on se, että symbolissa näennäisen tuttu alkaa tuottaa rajattoman määrän mielle yhtymiä, kun taas allegoriassa kuva itsessään on epätydyttävä ja vaatii selitystä. Allegoriat voivat viitata mitä moninaisimpiin asioihin ja käsitteisiin, jotka kuitenkin ovat merkitykseltään rajoittuneita.⁴⁹ Symboli sen sijaan viittaa viime kädessä aina yhteen ainoaan ylijärjelliseen periaatteeseen, absoluuttiin. Se antaa vihjeen moninaisista yhteyksistä eri asioiden välillä ja kaikkien asioiden perimmäisestä ykseydestä juuri omassa ainutkertaisuudessaan, yksilöllisyydessään ja konkreettisuudessaan elämään. Symbolisen taiteen aiheena ei ole jumalallis-henkinen idea, vaan se ammentaa elämästä itsestään. Goethe sanoo, ettei hän koskaan ole tuonut runouteensa mitään, mitä ei olisi itse elänyt ja mikä ei välttämättömyyden tavoin olisi vaatinut ilmaisuaan. Taiteen poeettinen sisältö on yhtä oman elämän sisällön kanssa, ja juuri tässä piilee sen symbolisuus. (Eckermannille 14.3.1830, 656.)

3.4. Alkukasvista symboliin

Vuonna 1794 alkoi Goethen yhteistyö hänelle aiemmin etäisenä pysyneen

erreichen strebten.

Bei einer zarten Differenz, die einst zwischen uns zur Sprache kam, und woran ich durch eine Stelle seines Briefs wieder erinnert werde, macht' ich folgende betrachtungen.

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht *Allegorie*, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig fasst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.“ (MuR 751; HA 12, 471. Kursivointi P.H.)

⁴⁹ Tätä voi verrata spinozalaiseen periaatteeseen, jonka mukaan kaikki määrittäminen on negatiivista. Gerald Stiegin mukaan Goethen Spinoza-tulkinta onkin merkittävästi vaikuttanut hänen symbolikäsitteensä (Stieg 1999, 75).

Friedrich Schillerin (1759–1805) kanssa. Schiller oli perehtynyt huolellisesti Kantin filosofiaan ja viehtynyt etenkin siinä ilmaistuun vapauden sfääriin. Loppukesästä 1794 Goethe kävi Schillerin kanssa kuuluisan käänteentekevän keskustelun. Palattuaan Jenan luonnontieteellisen seuran kokoontumisesta he alkoivat yhdessä vilkkaasti keskustellen pohtia tieteellisen kielen abstraktiutta ja vierautta todellisuudelle. Tapausta koskevassa kertomuksessaan Goethe tunnusti olleensa tuohon aikaan vielä naiivi realisti. Heidän ehdittyään Schillerin kotiin, Goethe luonnosteli Schillerille muutamia luonteenomaisia sulkakynänvedoin alkukasvin⁵⁰, jota hän ei enää kuten Italian matkallaan pitänyt fyysisesti olemassa olevana, mutta kuitenkin silmin nähtävänä mallina. Schiller kuitenkin sanoi: ”Tuo ei ole havainto vaan idea.” Tähän Goethe vastasi: ”Minun on oltava hyvilläni, että minulla on tietämättäni ideoita, ja pystyn ne jopa silmin näkemään!”⁵¹ (*Glückliches Ereignis*; Goethe 1963, 177)

Lienee ymmärrettävää, että Goethe hieman loukkaantui Schillerin vastauksesta. Hiukan uhanalainen tilanne lientyi lopulta Goethen saatua Schilleriltä kuuluisan syntymäpäiväkirjeen. Siinä Schiller kuvaili Goethen tieteellistä ja taiteellista perusasennoitumista tavalla, josta Goethe tunnisti itsensä ja leppyi (*Briefe*, 33–36). Tämä merkitsi alkua vuosikymmenen pituiselle hedelmälliselle yhteistyölle. Ernst Cassirerin mukaan Goethen loukkaantuminen oli ollut turhaa, sillä Schiller ei tarkoittanut ideaa platonilaisessa mielessä. Hän tarkoitti sitä kantilaisena kokemukseen välttämättömästi sisältyvänä rakenteena, joka ei siis ole sille vastakkainen ja jolla ei ole itsenäistä ontologista olemassaoloa. Sittemmin Goethe myöntyi itsekin pitämään alkukasvia ideaalisena, nimittäin symbolina. (Cassirer 1945, 74.) Jost Schierenin mukaan Schillerin ideakäsitteen johtaminen suoraan Kantilta, kuten Cassirer tekee, on ongelmallista. Sekä Goethe että Kant pitävät ideaa havainnon konstitutiivisena osana ja edellytyksenä, mutta eri tavoin. Alkukasvin rajaa platoniseen ideaan ei tarvitse Schierenin mukaan vetää niin jyrkästi, sillä myös kokemukseen välittömästi sisältyvälle idealle voidaan ajatella

⁵⁰ Alkutekstissä ”symbolische Pflanze”.

⁵¹ ”Das kann mir sehr lieb sein, dass ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.“ (Goethe 1963, 177)

ontologinen olemassaolo. (Schieren 1998, 58.)

Sekä taiteessa että tieteessä oli 1700-luvun loppupuolelle asti vallalla käsitys ideasta eräänlaisena aistein havaittavissa olevana mallina. Vielä huhtikuussa 1787 Palermon kasvitieteellisessä puutarhassa käyskennellessään Goethe kuvitteli voitavansa löytää fyysisesti olemassa olevan alkukasvin. Kasvimaailman moninaisuus ei tuntunut olevan käsitettävissä ilman tällaista mallia, jota jäljittelemällä ja varioimalla kaikki muut kasvit olivat syntyneet. (HA 11, 266; Goethe 1992, 232.) Lopullisessa merkityksessään Goethen alkukasvia voi luonnehtia havainnon alueella sijaitseväksi ideaaliseksi ”luomisperiaatteeksi”, joka ottaa huomioon kasvin kehittymisen sekä ajassa että tilassa. Se on eräänlainen näkyvä abstraktio näkyvien muotojen pohjalta. Samalla kun Goethen alkukasvi siirtyi ideaksi ihmismieleen⁵², myös hänen taidekäsitteensä muuttui. Taide ei enää ollut fyysisesti nähdyn jäljittelyä vaan henkisesti ”nähdyn” luomista. Goethe itse luopui sanan ”alkukasvi” käytöstä jo pian Italian matkan jälkeen ja korvasi sen termillä *Typus*, joka oli sovellettavissa sekä kasvien että eläinten morfologiseen tarkasteluun.

Ei liene sattumaa, että Goethen alkukasvipohdinnat saivat alkunsa juuri Etelä-Italiassa hänen lukiessaan Homerosta ja työstäessään antiikkiaiheisia kaunokirjallisia aihelmia (*Ifigeneia* ja toteuttamatta jäänyt *Nausikaa*-suunnitelma). Antiikin taideteokset olivat Goethen mielestä taiteelle samanlaisia prototyyppisiä kuin alkukasvi on kasvimaailmalle. (Steigerwald 2002, 303) Tästä huolimatta Goethe ei pyrkinyt luomaan systemaattista taiteen morfologiaa samassa mielessä kuin hän loi tieteellistä perustaa orgaanisten eliöiden morfologialle, vaikka hän mainitsi tämän olevan mahdollista. Vertailevan morfologian tieteenala lähtee perusolettamuksesta, että kaikki mikä on olemassa, myös ilmenee ja on tavoitettavissa aistihavainnossa. Morfologia ei tieteenalana määrity tutkimuskohteensa mukaan vaan sen tavan, jolla se tutkii ja jaottelee erilaisia elävän luonnon näkyviä muotoja ja niitä yhdistäviä ja erottavia periaatteita. Näin se on sovellettavissa myös ihmishengen tuotteiden

⁵² Jo 25.3.1787 Goethe itse asiassa mietti, voisiko alkukasvi olla niin sublimoitu tai abstrakti, ettei siitä ole hyötyä todellisten kasvien ymmärtämisen mallina (HA 11, 222).

tutkimukseen, mitä jo Goethe implikoi. (Wellmon 2010, 165.) Morfologisten vihkojensa johdannoissa hän toteaa morfologista luonnon tutkimisen metodologiaa kuvailtuaan: ”Ei tarvinne tulla kattavasti esitellyksi, miten läheisessä yhteydessä tämä tieteellinen pyrkimys on taide- ja jäljittelyviettien kanssa.” (*Die Absicht eingeleitet*; HA 13, 55.)

Tulkinnat siitä, oliko taideteorian kehitys Goethella ensisijainen luonnontieteelliseen toimintaan nähden vai toisin päin, vaihtelevat laidasta laitaan. Manfred Jurgensen korostaa, että luonnon havaitseminen hallitsi Goethen maailmankuvaa, ja luonnontieteellisen metodin selkiytyminen pakotti hänet muotoilemaan myös taidenäkömyksensä uudelleen (Jurgensen 1968, 109). Joan Steigerwaldin (2002) mukaan sitä vastoin Goethen morfologian perusajatukset ovat peräisin klassistisen taideteorian periaatteista. Steigerwald menee niinkin pitkälle, että väittää Goethen luonnontieteellisten avainkäsitteiden kuten ”polariteetti”, ”kohoaminen” (*Steigerung*) ja ”muotoutuminen” (*Bildung*) olevan perimmiltään esteettisiä termejä, samankaltaisia kuin ne, joita tämän ajan taidehistoriallisissa tai kriittisissä yhteyksissä käytettiin arvioimaan taideteoksen suhdetta alkukuvaansa (Steigerwald 2002, 307). En halua ottaa kantaa puoleen tai toiseen, vaan minulle riittää, että Goethen taidekäsityksen ja luonnonfilosofian välillä vallitsi tiivis vuorovaikutus. Saattaa olla, että antiikin taideteosten esikuvallisuus toimi jonkinlaisena laukaisevana tekijänä alkukasvin idealle. Yhtä hyvin voi otaksua, että Goethen luonnontieteellisten pyrintöjen vakavuus toi filosofista koherenssia myös hänen taideteoreettisiin pohdintoihinsa.

Idea alkumuodoista oli noussut esiin jo Italian matkaa edeltävissä keskusteluissa Herderin kanssa, joka työsti tuolloin teostaan *Ideen zur Geschichte der Menschheit* (Ideoita ihmiskunnan historiasta). Winckelmannilta Goethe omaksui käsityksen, jonka mukaan taiteen mestariteokset oppii erottamaan ainoastaan pitkäjänteisen ja kurinalaisen havainnoinnin avulla. Steigerwald nostaa esiin, että Goethe halusi samanlaisella kultivoidulla havainnolla myös luonnontutkimuksessa tavoittaa objektiiviset alkumuodot. Taiteessa voi nostaa esiin arkkityyppiä muistuttavia esimerkkejä, tieteessä tutkijan tulee konstruoida

ne intuitionsa avulla havaintomateriaalin pohjalta. (Steigerwald 2002, 306.) Steigerwaldin mukaan Goethe vastusti aikakautensa taiteen ja filosofian subjektiivisia ja spekulatiivisia taipumuksia, mutta jätti huomiotta, että myös hänen luonnontieteellisen metodinsa avulla saavutettu objektiivisuus on subjektin omaa luomusta, joka saa perusteensa ainoastaan tutkijan omasta intuition kyvystä. Sekä taiteen että luonnon alkukuvat seuraavat tutkijan työtä edeltä käsin ohjaavia normeja. Vaikka Goethe vaati luonnontutkijalta järjestelmällistä useiden havaintojen rinnastamista toisiinsa, hän ei itse tehnyt sitä, vaan nojautui tulkinnoissaan yksittäisiin esimerkkeihin. (Steigerwald 2002, 314.) Steigerwaldin kritiikkiin voi huomauttaa, että Goethen tavoitteena oli ennemminkin subjektin ja objektin sopusointu kuin ehdoton objektiivisuus.

4. Goethen luonnontieteellisen metodin ja taideteorian kolme askelmaa

17.2.1829 Goethe totesi Eckermannille, että saksalaisessa filosofiassa tarvittaisiin vielä kaksi suurta asiaa. Kant oli kirjoittanut puhtaan järjen kritiikin, mutta vielä tarvittaisiin aistien ja ihmisymmärryksen kelvolliset kritiikit. (Eckermann, 288.) Jo vuonna 1792 Goethe oli Kantin kritiikkien inspiroimana luonnostellut eräänlaista havaitsemiskyvyn kritiikkiä kirjoituksessaan ”Koe objektin ja subjektin välittäjänä” (*Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, jatkossa VV), joka syntyi samanaikaisesti hänen optiikan tutkimustensa ja *Beiträge zur Optik*in kanssa. Keskustelussaan Eckermannin kanssa 11.4.1827 Goethe kuvaili tätä kirjoitelmaa sanoen: ”Myöhemmin kirjoitin opin kokeesta, joka toimii subjektin ja objektin kritiikkinä ja molempien välittäjänä.” (Eckermann, 223.)

Schiller sai *Versuch als Vermittler* -tekstin luettavakseen alkuvuodesta 1798, minkä jälkeen hän kannusti Goethea pohtimaan tutkimusmetodinsa luonnetta

tarkemmin ja soveltamaan sen jäsentämiseen kantilaisia kategorioita. Tämän ajatustenvaihdon tuloksena syntyi 13.1.1798 päivätty teksti ”Kokemus ja tiede” (*Erfahrung und Wissenschaft*, 1798; jatkossa EW),⁵³ jossa Goethe erottaa toisistaan ilmiön kolme tasoa: empiirisen, tieteellisen ja puhtaan ilmiön. Schiller yritti herättää Goethessa luottamuksen filosofian regulatiiviseen käyttöön kokemuksen jäsentelyssä. Vaikka Goethe suhtautuikin hyväksyvästi tähän ajatukseen, Schillerin yritys ei kantanut hedelmiä siinä mielessä, että tämänkaltaiset käsitteelliseen systemaattisuuteen pyrkineet tiedeopilliset esitykset jäivät Goethella hyvin harvinaisiksi. Goethen esitys ei myöskään eksplisiittisesti seuraa Kantin kategorista käsittelytapaa, joten Schiller sovelsi sitä itse aiheeseen vastauskirjeessään 19.1.1798.

Rinnastan tässä luvussa ”Kokemus ja tiede” -kirjoituksessa kuvaillut tasot ilmiön tuntemuksessa *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* -kirjoituksessa ilmaistuihin taiteellisen toiminnan tasoihin. Viimeksi mainittu vuonna 1788 kirjoitettu teksti ilmestyi vuonna 1789 Wielandin toimittamassa *Der Teutschen Merkur* -lehdessä osana sarjaa *Auszüge aus einem Reisejournal*, jossa Goethe julkaisi Italian matkallaan ja sen vaikutuksena syntyneitä pohdintoja taiteesta ja kulttuurista. Sarjan kuvataiteen teoriaa käsittelevän osion muut tekstit käsittelevät arkkitehtuuria, kuvanveiston materiaaleja, sisustustaiteen arabeskeja sekä Rafaelin maalausta *Kristus ja kaksitoista apostolia*. Kuvanveiston materiaaleja käsittelevä *Materialen der bildenden Kunst* sisälsi kaikuja Goethen varhaisemmasta ”Graniitti”-esseestä (1784) vihjatessaan, että graniitin ominaisrakenne olisi johtanut egyptiläiset obeliskien muotokieleen. Pompejin kaivauksista vaikutteita saanut teksti *Von Arabesken* on mainittava sen vuoksi, että sillä oli merkittävä vaikutus romantiikan taideteorioihin (Kampmann 1929, 214–215). Goethen mukaan seiniä koristelevia koristeellisia arabeskeja ja ornamentteja eivät hallitse korkean taiteen ankarat lait, jotka säätelevät aineen ja muodon yhteenkuuluvuutta. Niissä muoto saa leikitellä vapaasti ja mielikuvituksellisesti aineistollaan. (Goethe 1962, 31.)

⁵³ Raimo Raskin suomennetut referaatit teksteistä ” Kokemus ja tiede” ja ”Koe objektin ja subjektin välittäjänä” ovat saatavilla nettiosoitteesta <http://www.snellman-korkeakoulu.fi/?com=article&id=29>.

4.1. Empiirisestä ilmiöstä puhtaaseen ilmiöön

”Kokemus ja tiede” -tekstin mukaan kaiken tieteen lähtökohta on puhdas havainto (tai kokemus) (*Erfahrung*), jonka rauhallisessa tarkastelussa tulee pysytellä mahdollisimman pitkään. Puhtaan havainnon kohdetta Goethe kutsuu nimellä empiirinen ilmiö (*empirisches Phänomen*). Havainnosta ei tule hypätä liian nopeasti päätelmiin, sillä tässä kohden piilevät useimmat inhimillisen hengen heikkoudet ja salakarit, kuten kuvittelu, kärsimättömyys, hätäily, itsetyytyväisyys, jäykkyys, vakiintuneet ajatusmuodot, edeltä käsin muodostetut mielipiteet, mukavuudenhalu, kevytmielisyys, häilyvyys ja monet muut. (VV, 14–15) Schiller kommentoi tätä kirjeessään 19.1.1798. Hänen mukaansa alkeellinen empiria ei ole koskaan vaarassa sortua virheisiin, sillä virheet syntyvät vasta tieteen ja rationalismin myötä. (*Briefw*, 546.)

Liian aikaisen päätelmien teon sijaan havainnot on järjestettävä systemaattisten kokeiden avulla seuraantoon (*Folge*) niin monissa erilaisissa, rinnakkaisissa ja toisistaan hienoisesti vaihtelevissa tilanteissa kuin mahdollista. Tätä tiedon tasoa Goethe kutsuu tieteelliseksi ilmiöksi (*wissenschaftliches Phänomen*). Schiller näkee tieteellisen ilmiön vaaran siinä, että se saattaa sortua pitämään ”pluraliteettia totaliteettina” eli näkee lain siinä, missä on vain useita tapauksia. Näin tieteellinen järki voi sortua erottelemaan sen, mikä luonnossa kuuluu yhteen ja yhdistämään sen mikä on erillään. Schiller kiinnitti huomiota myös siihen, etteivät esimerkit koskaan vastaa täysin lakeja, joita niiden on tarkoitus esitellä, siksi esimerkkien turhaa käyttöä tulisi välttää. (*Briefw*, 547.)

Tieteellisen ilmiön kautta päästään käsiksi muuttumattomaan ja lainomaiseen ilmiöiden takana, jota Goethe kutsuu puhtaaksi ilmiöksi (*das reine Phänomen*). Puhdasta ilmiötä ei koskaan havaita aistein, vaan siihen ihminen tarvitsee henkisiä kykyjään (EW, 24). Tämä edellyttää sielullisen havaintokyvyn kouluttamista ja kehittämistä ulkoisen luonnon väsymättömällä tarkastelulla. Tämän lisäksi ei ainoastaan kokemuksen ja lain vaan myös niiden

yhteensopivuuden tulee olla empiirisesti luotettavaa. Löydettyä lakia on verrattava yhä uusiin ilmiön esiintymiin ja jos se ei sovi niiden kanssa yhteen, on koetettava löytää uusi, korkeampi tarkastelupiste (EW, 24).

Spinozan hengessä Goethe vaatii laadullisten ilmiöiden tarkastelulta matemaattista täsmällisyyttä. ”Vaikka emme tarvitsisi yhtäkään laskutoimitusta, meidän tulee toimia ikään kuin meidän täytyisi joka hetki tehdä tiliä tarkimmalle geometrille.” (VV, 18.)⁵⁴ Matemaattisen metodin soveltuvuutta laadullisten ilmiöiden tutkimukseen Goethe perustelee sillä, että matemaattiset todistelut ovat oikeastaan vain uudelleen esityksiä eli rekapitulatioita siitä mikä on muutenkin jo ollut asiayhteyden puolesta selvää (VV, 18–19). Goethe ei siis etsi ilmiöiden selityksiä tai syitä vaan pyrkii ainoastaan paljastamaan ilmiöt ja niiden väliset lainomaiset yhteydet, joissa jo piilee niiden selitys.

Goethen itsensä ei voi sanoa täysin noudattaneen vaatimaansa perusteellisuutta kasvien tutkimuksessa. Hän ei asettanut lähisukuisia ja eri ikävaiheisiin kuuluvia kasveja seuraantoon vaan muodosti teoriansa intuitiivisesti, vertaamalla toisiinsa tyyppiesimerkkejä ja anomalioita. (Steigerwald 2002, 313–314.) Systemaattisemman tutkimusotteen Goethe omaksui vasta väriopillisissa tutkimuksissaan.

4.2. Luonnon yksinkertaisesta jäljittelystä tyyliin

”Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil” sijoittuu tärkeälle vedenjakajalle Goethen elämässä ja maailmanhistoriassa. Ranskan suuri vallankumous oli tuloillaan, ja Goethe oli juuri palannut Italian matkaltaan pursuten taiteen ja luonnon tarkastelun hänessä synnyttämiä ideoita. (Forssman 2005, 19–20.) Teksti on tärkeä siinäkin mielessä, että se oli julkaisuajankohdastaan johtuen yksi harvoista Goethen taideteoreettisista teksteistä, joilla oli merkittävää vaikutusta hänen elinaikanaan. 1780-luvun

⁵⁴ „(...)und selbst da, wo wir uns an keine Rechnung wagen, müssen wir immer so zu Werke gehen, als wenn wir dem strengsten Geometer Rechenschaft zu geben schuldig wären.“ (VV, 18.)

lopulla ensikäden vaikutelmien välittäminen italialaisesta ja roomalaisesta taidemausta pystyi vielä vaikuttamaan tuoreelta. (vrt Steigerwald 2002, 314.)

Paul Menzerin mukaan *Einfache Nachahmung* -kirjoituksen voi nähdä dialektisena liikkeenä: yksinkertaisessa jäljittelyssä taiteilija pysyttelee luonnossa, etäännyttyä siitä maneerissa ja palaa jälleen lähemmäs luontoa tyyliä, mutta eri mielessä, korkeammalla tasolla (Menzer 1957, 69). Kyseessä ei kuitenkaan ole lineaarinen kehityskulku vaan käsitetriadi. Maneerin ei voi sanoa olevan lähempänä tyyliä kuin yksinkertaisen jäljittelyn, vaan korkeimmassa muodossaan kaikki kolme lähenevät toisiaan. Jäljittelyn kehittymisen kohti tyyliä ei välttämättä tarvitse tapahtua antiteettisesti, maneerin luonnosta loittonevan väliaskeleen kautta, vaan se voi tapahtua myös suoraan, rauhallisen ja kurinalaisen kehityksen kautta. (Wolf 2001, 336–339.)

Seuraavassa käyn läpi *Einfache Nachahmung* -tekstin käsitteellistä rakennetta ja rinnastan siinä kuvaillut taiteellisen toiminnan tasot ”Kokemus ja tiede” -kirjoituksessa kuvailtuihin luonnontieteellisen ilmiön tuntemuksen asteisiin. Näiden tekstien teemat ja käsitteet ovat rinnakkaisia monien muualla Goethen tuotannossa toistuvien painotusten kanssa. Vertailu toisiin teksteihin auttaa syventämään näistä teksteistä saatavaa käsitystä, vaikka niissä ei käytettäisikään samoja termejä.

Jäljittely

Luonnon uskollinen, yksinkertainen jäljittely (*Einfache Nachahmung der Natur*) on kaiken taiteen lähtökohta. Sen ihanteelliset kohteet, esimerkiksi hedelmät ja kukat, pysyvät paikallaan ja ovat helposti kuvattavia. Tämä taiteen harjoituksen tapa johtaa toki taidokkaksiin mutta rajoittuneisiin kuvauksiin rajoittuneista esineistä. Rauhallinen sisätila ja eristäytyneisyys ovat niitä tunnelmia, joita Goethe tässä kohden nostaa esiin. Esimerkkeiksi Goethe nostaa hollantilaisen asetelmamaalauksen klassikoita (esim. Huysum ja Rachel Ruysch). Jäljittelyn rajoittuneisuus ei toki sulje pois kuvauksen omanlaistaan täydellisyyttä (*Vollkommenheit*) ja totuutta (HA 12, 33).

Varhaisessa klassisismissa, kuten Anton Mengsillä, ideaalinen sijoittui aistimelliseen, välittömään todellisuuteen. Tästä syystä luonnonmuotoja ei sopinut muokata uudelleen, vaan ne oli tuotava sellaisenaan taideteokseen. Ideaalisen kauneuden tavoittaminen merkitsi siis kauneimpien mahdollisten luonnon osien löytämistä ja niiden yhdistelyä. Antiikin ihmisiä olivat tämän tulkinnan mukaan ympäröineet kaunis luonto ja tasapainoisesti ja kauniisti rakentuneet ihmiset, eikä modernin aikakauden taiteen pidä etsiä esikuvaansa sitä ympäröivästä rappeutuneesta luonnosta. Tästä syystä kauniin luonnon jäljittely tarkoitti antiikin taideteosten jäljittelyä sellaisenaan tai niiden kauniina pidettyjen fragmenttien yhdistelyä. Pidemmän päälle tämä käytäntö osoitti kestättömyytensä. (Selm 1986, 155.)

Karl Philipp Moritzin ansioksi on luettava 1700-luvun lopun estetiikassa tapahtunut perustavanlaatuinen muutos jäljittelyn käsitteessä. Enää ei ollut kyse yksittäisen luonnonkohteen jäljittelystä, jossa teos ja luonnonesine rinnastuvat. Sen sijaan taiteilijan katsottiin jäljittelevän Jumalan luomisaktia, jolloin rinnastus tapahtuu kahden luojan välillä. Näin keskiössä ei enää ollut aihe vaan se, *miten* se on kuvattu. Jumalallisuus ilmenee kuvaustavassa, jossa Moritzin mukaan keskeisintä olivat osien väliset suhteet. Taideteoksen suhdetta luontoon voi siis verrata karttaprojektioon. (Moritz 1962 99–100; Todorov 1982, 160.) Näin teos ei asetu jumalallisen sijaan (kopio, imitaatio) vaan antaa sen kuulua lävitseen. Mimesis muuttuu siis vähäarvoisesta imitoinnista itsessään merkitykselliseksi toiminnaksi, poiesikseksi.

Goethe ei omaksu tekstissään Moritzin jäljittelykäsitettä suoraan vaan jakaa sen kolmeen osaan. Vasta tyylin, maneerin ja jäljittelyn muodostama kokonaisuus vastaisi Moritzin käsitettä luovasta jäljittelystä. Varsinaista sanaa ”jäljittely” Goethe käyttää vielä sen vanhakantaisessa, antiikista juontavassa merkityksessä, joka viittaa luonnon jäljentämiseen sellaisenaan. Luonnon yksinkertainen jäljittely taiteessa vastaa luonnon tutkimuksen empiirisen ilmiön tasoa, jossa ihminen ei vielä lisää hengenkyvyistään käsin mitään ilmiöön. Luonnonmukaisuus yksin ei kuitenkaan tee teoksesta taideteosta. Taiteen totuus piilee muualla kuin siinä, miten orjallisesti se jäljittelee todellisuutta.

10.4.1829 Goethe sanoo sihteerilleen Eckermannille, että Claude Lorrainin maisemakuvissa on korkein totuus, muttei jälkeäkään todellisuudesta. ”Sitä on tosi ideaalisuus, osata käyttää reaalisia keinoja siten, että ilmenevä tosi erehdyttää luulemaan, että se olisi todellista.”⁵⁵ *Diderot's Versuchissa* Goethe kritisoi Diderot'n kehotusta jättää akateeminen mallin jäljentäminen ja mennä ulos väkijoukkojen keskelle. Goethen mukaan tämä ei toimisi sellaisenaan, sillä taiteen opiskelijan tulisi tietää, mitä hän etsii ja mitä luonnosta hän voi käyttää taiteen tarpeisiin. Nero, joka pelkkää luontoa katsomalla löytäisi toden tyylin ja mittasuhteet, on samanlainen haavekuva kuin Diderot'n kuvitelma suoraan maasta syntyneestä kauniista nuorukaisesta. Taiteilijan tulee seurata taiteen eikä luonnon lainalaisuuksia. (Goethe 1962, 127.)

Goethen kirjoituksessa ”Taiteen totuudesta ja todenkaltaisuudesta” (*Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, 1798*) teatterikatsoja on tuhtunut maalatuista lavasteista, joiden tavan kuvata teatteriyleisöä hän valittaa poikkeavan totuudesta. Hän keskustelee lavastuksia maalanneen taiteilijan edustajan kanssa, ja heidän keskustelunsa ajautuu kysymykseen siitä, piilekö taiteen vaikuttavuus sen oikeannäköisyydessä vai sen luomassa totuuden vaikutelmassa. Taiteilijan edustaja kääntää vastuun katsojalle, jonka ei pidä alentua hyvin maalattuja kirsikoita nokkivan varpusen⁵⁶ asemaan vaan ihastella taidetta ihmishengen korkeana luomuksena. (HA 12, 70.) Kirjoitelman yksi viesti on se, ettei taiteelliselta arvostelukyvyltään rajoittuneen ihmisen katsantotapaa vastaan voida käydä loogisin aseina. Kertomuksen toisena esimerkkinä on apina, joka löydettiin syventyneenä luonnontieteelliseen teokseen. Lähemmin tarkasteltaessa kuitenkin huomattiin, että se oli makeanhimossaan syönyt sieltä kaikki kovakuoriaisten kuvat. (HA 12, 71.) Apinan voi kyllä opettaa olemaan syömättä piirrettyjä kovakuoriaisia, mutta mitä niille sitten pitäisi tehdä, jää sille arvoitukseksi.⁵⁷

⁵⁵ ”Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich.“ (Eckermann, 322)

⁵⁶ Tässä viitataan tunnettuun legendaan antiikin kuuluisimmasta maalari- ja Zeuksiista, jonka maalauksia linnut lensivät nokkimaan. Tekstissä pyritään siis myös erottautumaan antiikin Kreikassa vallinneeseen käsitykseen taiteesta pelkkänä luonnon jäljittelynä.

⁵⁷ Aivan samoin tuntuu monista nykyäänkin olevan käsittämätöntä, mitä arvoa taiteella voisi olla

Vielä ennen Italian matkaansa Goethe piti sisällön välittämistä taiteen tärkeimpänä ominaisuutena. ”Muodossa, tunnepitoisimmassakin, on aina jotain epätotta”, hän väittää kirjoitelmassaan *Aus Goethes Brieftasche* vuodelta 1776.⁵⁸ Italian matkan jälkeen Goethelle alkoi muodostua käsitys, että pelkkään sisällön välittämiseen keskittynyt taide kuuluu ensimmäiselle, puhtaan havainnon tasolle (Selm 1986, 163), minkä johdosta hänen huomionsa kääntyi taiteen muodollisiin ja esteettisiin ominaisuuksiin. *Propyläenissä* julkaistussa *Laokoon*-esseessä vuodelta 1798 Goethe on korostanut, että taideteosta tulee lähestyä puhtaasti esteettisin standardein kunnioittaen objektin itsensä sisäistä arvokkuutta sen hämärän ja määrittelemättömän tunteen sijasta, jonka se herättää meissä. Goethe varoittaa liittämästä veistoksiin liian kirjaimellisia tai ideaalisia tulkintoja. Hänen mukaansa Laokoon-veistosryhmä ei kerro tarinaa vaan esittää tietyn esteettisen tilanteen, jossa traaginen elementti asettuu harmonian ja kauneuden alaisuuteen. (HA 12, 63–65.) Vastaavasti Goethe ei luonnontieteessä etsi spekulatiivisia selityksiä vaan pysyy näkyvissä ilmiöissä, jotka paljastavat itse oman salaisuutensa perusteelliselle, koulutetulle havainnolle. Siksi painopisteen vaihtuminen sisällöstä muotoon on yksi mahdollinen esimerkki luonnontutkimusten yhteydestä Goethen taideteoriaan.

Maneeri

Taiteenharjoituksen seuraavaa tasoa kuvaavaa sanaa ”maneeri” Goethe käyttää varsin positiivisessa merkityksessä. ”Manieristi” tarttuu ilmiöihin ihmisen mielenlaadun avulla ja kehittää eloisaa yksilöllisyyttään vastaavan kielen ilmiöiden kuvaamiseen. Hän keksii luonteenomaisen, karakteristisen

markkina-arvon ohella. Vrt. Eckermann 559–560.

⁵⁸ ”Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres”(HA 12, 22). Arseni Gulyga pitää ratkaisemattomana ongelmaa, miten jokin ”epätosi”, joka erottamattomasti kuuluu taiteelliseen muotoon, pystyy muuttamaan elämän totuudet taiteen totuuksiksi. (Gulyga 1979, 126) Lähemmän huomion kiinnittäminen tähän Goethen teatteritaidetta käsitteeseen tekstiin paljastaa, että Goethe tekee erottelun teoksen pintapuolisen, ulkoisen muodon ja sitä tärkeämmän sisäisen muodon välillä. Muoto sinällään ei ole arvotonta tai valheellista. Se toimii vain henkisen sisällön välittäjänä, mutta on tässä tehtävässään korvaamaton. (HA 12, 22.) Kaiken kaikkiaan Goethen teksti jää käsitteellisesti melko jäsentymättömäksi, ja on mielestäni anakronistista ajatella sillä olevan jotain olennaista yhteyttä Goethen myöhempään taidenäkemykseen, kuten Gulyga monien muiden tavoin ajattelee.

tavan alistaa kuvauksessa yksittäinen kokonaisuuden alaisuuteen (HA 12, 31), mistä syystä tällainen kuvaustapa on omiaan esimerkiksi maisemien kuvaamiseen. Maneerissa ei kuitenkaan saa edetä liian pitkälle pelkkien taiteilijan subjektiivisten oikkujen toteuttamiseen. Kun etäännyttään luonnosta, menetetään myös taide. (HA 12, 34.) Vaara, että jokin jää ”vain maneeriksi” vailla yhteyttä sisältöön, oli tuonut tämän renessanssista periytyvän käsitteen osaksi kritiikkiä jo aiemmin.

Maneeri esittäytyy keinona kuvata kohde luonteenomaisesti ja tavoittaa sen olemus. Luonteenomaisen (*charakteristisch*) käsitteellä on oma tärkeä sijansa Goethen estetiikassa. Goethen varhaistuotannossa karakteristisuutta eli luonteenomaisuutta pidetään kauneutta ensisijaisempana hyvän taiteen kriteerinä. ”Pitkään ennen kuin taide on kaunista, se on muotoa antavaa.”⁵⁹ Goethe toteaa esseessään ”Saksalaisesta rakennustaiteesta” (*Von Deutscher Baukunst*, 1772). Goethe oli tuolloin jo omaksunut Herderin kansanrunoutta ja Shakespearea kohtaan tunteman arvostuksen sekä tämän historiallisen ajattelunsa ja tunneteoriansa perusteet. Goethe ylisti Straßburgin goottilaista katedraalia, koska se hänen mukaansa kuvastaa saksalaisen kansan luovaa tai muotoa antavaa kykyä ja suhteiden tajuna ilmenevää tuntemiskykyä. Tästä kansan luontaisesta luomiskyvystä kumpuava luonteenomainen taide edeltää kaunista taidetta ja luo pohjan, jolle se voi kehittyä. (Goethe 2009, 311.) Antiikin kreikkalaisille kauniin taiteen tuottaminen oli edullisista olosuhteista johtuen puolestaan vapaata ja luonnollista. Tämän voisi tulkita myös siten, että saksalainen kulttuuri on antiikin Kreikkaa alhaisemmalla tasolla ja tulee vasta myöhemmin saavuttamaan kauniin taiteen. Tällaista johtopäätöstä Goethe ei kuitenkaan varhaisessa tekstissään tee. Toisaalta kauniin taiteen vaihe on ohimenevä ja haavoittuva ja viestii kulttuurin alkavan rappion läheisyydestä. (Müller 1998, 160–161.)

Goethen näkemykset arkkitehtuurista ja keskiajan ja antiikin paremmuusjärjestyksestä tulivat sittemmin kääntymään päinvastaisiksi, mutta

⁵⁹ ”Die Kunst ist lange bildend ehe sie schön ist.” (HA 12, 13; Goethe 2009, 311.) Toinen merkitys „bildend“-sanalle on kasvattavaa, kuvaavaa tai muodostavaa.

luonteenomaisen käsitteeseen hän palasi luonnostellessaan 1797 Heinrich Meyerin kanssa tutkielmaa kuvataiteen aiheista (*Über die Gegenstände der bildenden Kunst*). Meyer nostaa esimerkiksi luonteenomaisesta ihmiskuvauksesta Rafaelin *Ateenan koulun*. Karakteristiset kuvaukset ovat Meyerin mukaan ”kuvia ihmisestä itsestään, hänen olemuksestaan ja sisäisyydestään, eivät vain merkityksetöntä samankaltaisuutta ulkoisen hahmon välillä.”⁶⁰

Meyerin tutkielma käsitteli Goethen mielestä kuvataidetta niin tyhjentävästi, että hän jätti oman versionsa julkaisematta ja kirjoitti sen sijaan kirjenovellin *Der Sammler und die Seinigen* (”Keräilijä ja hänen omaisensa”, 1799). Karakteristia käsitellään siinä yhtenä kuudesta taiteilijatyypistä⁶¹, jotka asettuvat eri kohtiin asteikolla leikkimielisyydestä vakavuuteen. Korkeimmassa taiteessa molemmat psykologiset taipumukset olisivat tasapainossa. Tätä on kiintoisaa verrata Schillerin käsitykseen, jonka mukaan leikkivietti syntyy ihmisen aineellisen ja formaalisen taipumuksen sovituksena.

Tyyli

Tyyli (*Styl*) on korkein taso, jonka taiteilija voi milloinkaan toivoa saavuttavansa. Vielä Italian matkan alkuvaiheessa 1787 sana ”tyyli” merkitsi Goethelle jotain, joka vaihtelee kansasta ja aikakaudesta toiseen (Leistner 1998, 1014). Goethen lähestymistapa on vuonna 1789 ilmestyneessä kirjoituksessa kuitenkin muuttunut kauttaaltaan typologiseksi, tiettyyn aikakaudesta riippumattomaan taiteilijatyyppiin viittaavaksi (Wolf 2001, 327). Tyylin tunnusmerkkinä ei ole sen vaihtelu aikakaudesta toiseen, vaan korkeimman tasoiset taiteilijat kaikkina aikoina lähenevät toisiaan (*Diderot’s Versuch*; Goethe 1962, 142).

Tyyli ”lepää tiedon syvimmillä perustoilla, asioiden olemuksessa siinä

⁶⁰ „Es sind Abbildungen vom Menschen selbst, von seinem Wesen, seinem Innern, nicht nur eine unbedeutende Ähnlichkeit mit der äussern Gestalt desselben.”(Meyer 1886, 13.)

⁶¹ Näitä taiteilijatyyppejä ovat jäljittelijä, imaginantti, karakteristi, undulisti, pientaiteilija ja luonnostelija (*Nachahmer, Imaginant, Charakteristiker, Undulist, Kleinkünstler, Skizgist*). Goethen erottelut ovat humoristisessa tarkkanäköisyydessään ainutlaatuisia, mutta niihin ei ole valitettavasti tässä tilaa paneutua tarkemmin. (HA 12, 89–96.)

määrin kuin meille on sallittua tunnistaa se näkyvissä ja käsitettävissä hahmoissa.”⁶² Ilmaisu ”tyylin lepäämisestä tiedon syvimmillä perustoilla” on varsin monimerkityksinen. Joko se tarkoittaa, että taiteella ja tiedolla on sama perusta tai että korkea taide ulottuu vieläkin perustavammalle tasolle kuin tieto. Näin se on verrannainen alkuiltmiöön. Puhtaan ilmiön käsitteestä tyyli eroaa siinä, että puhdas ilmiö on hengenkykyjen aistihavaintojen pohjalta muodostama konstruktio. Tyylin saavuttanut taideteos taas on aistinen ilmennys, fyysinen esine. Se on ”eräänlainen yksilö”, joka samalla ilmaisee yleistä, siis symboli. Tyyliissä taiteilijan yksilöllinen mielikuvitus on sopusoinnussa luonnon kanssa. Tässä Goethe tulee lähimmäs Schillerin leikin käsitettä, jossa vapaus ja säännönmukaisuus, subjektiivinen ja objektiivinen ovat sopusoinnussa.

Taiteen korkeimmat saavutukset rinnastuvat luonnontieteen tuloksiin myös sen toiminnan osalta, miten tämä päämäärä saavutetaan. Taiteilijan tulee luontoa väsymättömästi tutkimalla kehittää ”ideaalinen” kieli sen kuvaamiseksi ja päästä näin lopulta perille olioiden olemuksesta siinä määrin, että pystyy antamaan niille oikeutta. (HA 12, 32.) Taiteilijan ”tyylikkäässä” kuvauksessa on totuudellisuutta sen sortumatta pelkäksi todellisuudeksi, se siis vastaa luonnon ideaa. Kulkeminen maneerin kautta ei edes ole välttämätöntä jäljittelystä tyyliin pääsemiseksi. Tässä ilmenee Goethen luottamus siihen, että subjektin on mahdollista saada olioista objektiivinen käsitys havaintokykyään oikein kehittämällä.

5. Yhteenvetoa

Goethen luonnontieteellisen metodin tietoteoreettista taustaa

⁶² „Der Stil ruht auf den Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“ (HA 12, 32)

tarkasteltaessa on tullut selkeästi esiin, miten ikään kuin harrastuksena alkanut luonnontutkimus muuttui yhä enemmän Goethen identiteettiä rakentavaksi tekijäksi ja alkoi leimata koko hänen suhdettaan aikakautensa henkiseen elämään. Goethen luonnontutkimuksia voi eräältä kannalta pitää hänen kannanottonaan Spinoza-kiistaan. Siten hänen luonnontieteellisen metodinsa taustalla oleva organistinen luonnonfilosofia ja intuitiivisen tiedon merkitystä korostanut tietoteoria voidaan nähdä hänen tärkeimpänä panoksenaan filosofian kehitykseen. Eräs tämän filosofisen asennoitumisen tärkeä piirre on sen läheinen samankaltaisuus taiteellisen toiminnan kanssa. Mielikuvitus ja intuitiivinen, näkemisen kaltainen ajattelu ovat niin taiteilijan kuin tieteentekijänkin työkaluja maailman jäsentämisessä. Niinpä Weimarin klassismin estetiikassa korostetaan objektiivista suhdetta luontoon ja sitä, ettei nero toimi mielivaltaisesti vaan sisäistä, korkeampaa välttämättömyyttä seuraten.

Goethen luonnonfilosofian ja taideteorian välillä voi nähdä melko laajojakin yhtäläisyyksiä, mutta niitä ei voi täysin samaistaa toisiinsa tai asettaa toisilleen alisteisiksi. Goethen käsitteitä alkukasvi ja symboli on helppo verrata toisiinsa. Siitä huolimatta on syytä pitää mielessä, ettei Goethe kasveja tutkiessaan tee taideteoriaa eikä taiteesta puhuessaan tee luonnontiedettä. Kuitenkin tieteelle tekisi Goethen mukaan hyvää ottaa oppia taiteilijan toimintatavoista. Tässä suhteessa Goethen pyrkimykset vertautuvat varhaisromantiikkaan, joka tavoitteli tieteiden ja taiteiden, filosofian ja runouden yhdistämistä. Goethe pahoitteli elämänsä loppuvaiheessa, ettei näiden kahden alueen välillä haluttu nähdä mitään yhteyttä ja hänen omaan toimintaansa luonnontieteilijänä tai taideteoreetikkona ei kiinnitetty juuri huomiota (sit. Schmidt 1984, 13).

Einfache Nachahmung - ja *Erfahrung und Wissenschaft* -tekstien vertailua suorittaessani olen ollut tietoinen siitä, etteivät empiirisen, tieteellisen ja puhtaan ilmiön käsitteet tai jäljittelyn, maneerin ja tyylin käsitteet ole täysin toistensa vastineita eivätkä operoi samalla tasolla. Jälkimmäiset, taiteeseen liittyvät termit viittaavat tietylle taiteilijatyypille ominaiseen tekemisen tapaan.

Voidaan sanoa, että jollain on tyyliä tai maneeria, tai että hänen tapansa lähestyä kohdetta on jäljittely. Kuitenkin täytyy ottaa huomioon, että Goethen kiinnostus ei Schillerin tavoin painottunut subjektin luomisprosessiin, vaan luomisen näkyviin muotoihin. Esimerkiksi Schillerin termit ”näiivi” ja ”sentimentaalinen” viittaavat subjektille ominaiseen havainnointitapaan. Sen sijaan Goethella keskiössä on taiteellisen luomisen objekti ja tuote, ja termit viittaavat subjektin ainoastaan teknisesti.

”Kokemus ja tiede” -tekstissä erotellut eriaisteiset ilmiöt puolestaan viittaavat tieteellisen tutkimuksen kohteisiin, tutkimuksen välietappeihin ja lopullisiin, ideaalisiin päämääriin. Sen varsinaisen toiminnan luonne, jolla näihin päämääriin päästään, jää harvojen epämääräisten kuvailujen varaan ja vaille nimiä. Schiller oli kiinnostunut hengenvoimien toiminnasta, mutta niiden jyrkkärajan erottelu toisistaan oli jo sinänsä Goethelle tyhjää spekulatiota. Vastaavasti Goethe ei aikakautensa luonnonfilosofien ja biologien tapaan ollut kiinnostunut luovan voiman (*Bildungskraft*) tapaisista spekulatiivisista käsitteistä, vaan kiinnitti huomionsa niihin ulkoisiin muotoihin, jotka rajaavat orgaanisen luonnon kehitystä. (Steigerwald 2002, 303.) Kaiken tämän perusteella on selvää, että näiden kahden tekstin vertailun anti sen arvioimiselle, missä määrin taiteellinen ja tieteellinen tietäminen ovat Goethella toistensa kanssa todella rinnakkaisia, on enintään viitteellinen. Vertailun tarkoituksena onkin lähinnä osoittaa, mihin nämä Goethen tekstit antavat välineet ja mihin pisteeseen niiden pohjalta ja avulla voi päästä.

Epilogi: goetheanismin kaikuja

Goethen luonnontieteellistä metodologiaa pidetään usein pelkkänä historiallisena kuriositeettina ja sen ajatellaan olevan lapsenkengissä verrattuna paitsi nykyaikaiseen luonnontieteeseen myös moderniin fenomenologiseen

filosofiaan. Valitettavan usein moderni fenomenologia on kuitenkin ollut vaarassa jumiutua metapohdintojen tasolle ja jäädä vaille eri alojen sovelluksia. Valtaosa Husserlin ja Heideggerin fenomenologian sovelluksista on tehty ihmistieteiden alueella. Useimmat Goethen luonnontieteellisen metodin nykyisistä puolestapuhujista perustavat suurelta osin Rudolf Steinerin (1861–1925) tulkintoille. Näin ollen myös useimmat yritykset luoda vakavasti otettavaa tietoteoreettista pohjaa Goethen luonnonfilosofialle ovat perustuneet Steineriin. Steinerin sinänsä arvokkaat ponnistukset ovat hänen käyttämästään käsitteistöstä johtuen kuitenkin joutuneet eräänlaiseen filosofiseen umpioon, eivätkä enää täysin resonoi nykyisen akateemisen filosofian kielenkäytön kanssa. Steinerista alkaneella Goethen filosofiaa koskevalla tulkintalinjalla löytyy antroposofisen tutkimuksen ja steinerpedagogiikan parissa kannattajia, jotka kuitenkin enimmäkseen jättävät huomiotta myöhemmän akateemisen tutkimuksen avaamat näkökulmat. On toki olemassa myös tutkimuksia, joissa tämä lähtökohta on pystytty ylittämään ja kontekstualisoimaan Goethen ajattelua hedelmällisesti (esim. Schieren 1998).

Vuosina 1883–1897 Rudolf Steiner toimitti ja varusti esipuhein Goethen luonnontieteellisiä kirjoituksia Kürschnerin *Deutsche Nationalliteratur* -sarjaan ja lisäksi vuosina 1890–1897 Weimarissa Goethen koottujen teosten nk. *Sophien*-laitokseen. Matemaattis-luonnontieteellisen koulutuksen saanut Steiner huomasi pian Goethen luonnontieteellisessä tuotannossa vaihtoehdon aikansa luonnontieteen matemaattis-mekanismisille ja epäorganiseen fysiikkaan perustuville perusoletuksille. Tämä innoitti Steineria muotoilemaan Goethen maailmankatsomukseen perustuvan tietoteorian, mikä toimi lähtölaukauksena hänen 1800-luvun lopun filosofiselle tuotannolleen. Steiner ei ollut ensimmäinen, joka lähti seuraamaan Goethen luonnontieteille viitoittamaa tietä. Goethella oli kuolemansa jälkeen vielä lyhyen aikaa ollut oppilaita ja seuraajia, jotka olivat innoittuneet ennen kaikkea hänen morfologisesta metodistaan, mutta heidän noudattamansa linja oli jäänyt positivismiin ja darvinismiin jalkoihin. Steiner näki aikaisempien goetheanistien heikkoutena

systemaattisesti perustellun tietoteorian puuttuminen, ja tätä puutetta hän yritti paikata (Steiner 1998, 78–79). 1880-luvun lopulla Steiner työskenteli myös estetiikan parissa ja tavoitteli sen uudistamista Goethen ja Schillerin hengessä. Steiner oli merkittävä kulttuurihahmo 1800-luvun lopun saksalaisissa kirjallisuusfilosofisissa piireissä. Myöhemmin Steiner on tullut tunnetuksi osallisuudestaan 1900-luvun alun okkulttiseen liikehdintään, ennen muuta antroposofisen ihmiskäsityksen ja kosmologian ja siihen perustuvan pedagogiikan ja monien muiden käytännön sovellusten perustajana.

Steiner oli kriittinen aikansa uuskantilaista filosofista suuntausta kohtaan ja sai innoituksensa Goethen lisäksi Schilleriltä ja Nietzscheiltä. Steinerin mukaan Nietzsche vei aikakautensa tendenssit johdonmukaiseen lopputulokseensa ja tuhoutui sen myötä myös itse. Nietzsche osoitti omalla esimerkillään, miten materialistisen maailmankuvan voittokulku tulisi lopulta vääjäämättä johtamaan täydelliseen moraalittomuuteen. (Steiner 1998, 177.) Schilleriin Steineria yhdisti ennen kaikkea kokemus vapauden tärkeydestä. Steinerin filosofisessa pääteoksessa *Vapauden filosofiassa* (1894) moraalinen intuitionismi ja individualismi kuvataan monistisen tietoteorian johdonmukaisena seurauksena. Kirjassaan *Goethes Weltanschauung (Goethen maailmankatsomus, 1897)* Steiner yhdistää Goethen tiedonintressin itselleen läheiseen vapauden kysymykseen ja joutuu näin hieman taivuttamaan Goethea suuntaan, joka ei ollut ominainen tälle itselleen.

Kandidaatintutkielmani käsitteli Rudolf Steinerin estetiikkaa ja hänen taiteen uudistamiseen tähdänneitä käytännön pyrkimyksiään. Graduni työstämisen alkuvaiheissa tarkoitukseni oli jatkaa aiheen parissa eteenpäin ja tutkia Rudolf Steinerin Goethen taidefilosofiasta tekemiä tulkintoja vertaamalla Steinerin Goethe-luentaa alkuperäislähteisiin. Vaikeudet perustella Steinerin merkitystä Goethe-tutkijana ja hänen tulkintojensa yleisempää relevanssia tulivat työn edetessä yhä ilmeisemmiksi. Myös Steinerin käyttäminen lähteenä Goethen osalta osoittautui ongelmallisemmaksi kuin aluksi luulin. Yksi mahdollinen syy saattaisi olla Steinerin filosofisen projektin varsinaisessa päämäärässä. Hän määrittelee omaelämäkerrassaan toistuvasti

kaiken filosofisen toimintansa tavoitteena olleen omien yliaististen kokemustensa tietoteoreettinen ja filosofinen perusteleminen (Steiner 1998, 79). Tämä on saattanut luoda Steinerin filosofiaan tiettyä tarkoitushakuisuutta, joka on ristiriidassa niin akateemisen valtavirtafilosofian ennakko-oletusten kuin ehkä myös Goethen filosofisen perusasenteen kanssa.

Goethe vastusti metafyyssisten oletusten tekemistä filosofiassa. Tämä ei tietenkään tarkoita, ettei Goethella olisi ollut eräänlaista henkistä maailmankatsomusta. Kuitenkin hän piti näkyvän maailman tutkimista ensisijaisena keinonaan lähestyä maailmassa olevaa jumalallista – itse jumalallisen olemuksesta hän vaikenä kunnioittavasti. Steinerin tukeutuminen Goethen spiritualistisen maailmankuvan perustelemiseksi saattaa siten vaikuttaa hieman kummalliselta. Steinerillä oli sille omat perustelunsa, pitihän hän Goethen holistista lähestymistapaa suuressa arvossa ja koki sen tervehdyttäväksi täydennykseksi sekä yksipuolisen materialistiselle että idealistiselle maailmankuvalle. Näidenkään vaikeuksien ei olisi sinällään tarvinnut välttämättä muodostua tutkimuksen jatkamisen esteeksi, mutta opinnäytetyön tekijänä katsoin ajankohtaisemmaksi perehtyä Steinerin tulkintojen varsinaiseen aiheeseen eli Goethen luonnonfilosofiseen ja taideteoreettiseen ajatteluun. Yhtenä kannustimenani oli myös Goethea koskevan suomenkielisen tutkimuksen vähäisyys.

Jan-Erik Mansikka väitteli vuonna 2007 tohtoriksi tutkimuksellaan, joka osoitti steinerpedagogiikan aatehistoriallisten taustojen kumpuavan romantiikan *Bildung*-ajattelusta ja Goethen tieteenfilosofiasta. Mansikan tukena on ollut kasvatustieteellinen näkökulma, jossa tutkimuksen tärkeys voidaan perustella jo sillä, että steinerkoulut ovat elävä käytäntö nykymaailmassa. Tämä on antanut keinon osoittaa organistisen filosofian ja romantiikan kasvatustieteellisen ajattelun olevan edelleen ajankohtaista. Artikkelissaan “Är Goethes morfologiska studier fenomenologiska?” (2003) Mansikka tutkii Goethen morfologisten ja luonnontieteellisten tutkimusten perustalla olevan tietoteorian yhteyksiä Husserlin perustamaan moderniin fenomenologiaan. Päällisin puolin näitä kahta näyttäisi yhdistävän huomion kiinnittäminen

havainnon ensisijaisuuteen tiedon muodostumisessa sekä haluttomuus redusoida ilmiöitä sellaisina kuin ne ilmenevät mihinkään tieteelliseen formalismiin. Goethe halusi tuoda esiin subjektin osuuden luonnontieteellisen tiedon muodostumisessa ja selkeyttää rajaa puhtaan havaintoempirian ja hengenkykyjen spekulatiivisen toiminnan välillä. Tämä on paljolti verrattavissa Husserlin käsitykseen tietoisuuden intentionaalisuudesta eli suuntautuneisuudesta kohteeseen. Intentionaalisuudessa ei ole kyse tietoisesta tahdonaktista vaan tiedostamisen rakenteeseen kuuluvasta seikasta. Kokemus on aina kokemusta jostain, minkä tähden havaintoon sisältyvä kognitiivinen aspekti jää tavalliselta tietoisuudelta huomaamatta. Fenomenologian tehtävä ”ankarana tieteenä” on kiinnittää huomio tähän kokemuksen rakenteeseen ja ilmenemiseen sinänsä. (Mansikka 2003, 73.)

Nähdäkseni Goethen metodia voisi ehkä vielä suuremmalla syyllä verrata Maurice Merleau-Pontyn havainnonfenomenologiaan. Merleau-Pontysta voi 1900-luvun alun hahmopsykologian vaikutuksen kautta vetää myös historiallisia yhteyksiä Goetheen. Merleau-Ponty käyttää *Havainnon fenomenologian* esipuheessa Goethen kanssa lähestulkoon samoja sanavalintoja sanoessaan, että fenomenologi ei selitä tai analysoi vaan kuvailee (Merleau-Ponty 2000, 171). Merleau-Ponty vaatii fenomenologialta äärimmäisen subjektivismiin ja äärimmäisen objektivismiin yhdistämistä. Hänen mukaansa järjellisyys syntyy kokemuksen piirissä, havaintojen ja perspektiivien vahvistaessa toisiaan. Järjellisyttä ei voi asettaa joksikin absoluuttiseksi erilleen kokemuksista. Hän sanoo myös, että tarpeeksi tunnollinen filosofi ei sijoita omia tuloksiaan maailmaan ennen aikojaan vaan pyrkii ymmärtämään asioiden välisiä suhteita, maailman, itsensä ja toisten välisiä kohtaamispintoja. (Merleau-Ponty 2000, 181.)

Eräs toinen fenomenologisen filosofian yhteys Goetheen syntyy rajojen kaatamisesta taiteen ja filosofian väliltä (esim. Merleau-Ponty 2000, 182). Yllä olen kai jo riittävästi osoittanut, miten suuressa määrin taiteellinen ja tieteellinen toiminta ovat Goethella rinnakkaisia ja samankaltaisia. Goethen luonnonfilosofiaa ei kuitenkaan voi suoraan samaistaa fenomenologiaan.

Mansikan mukaan Goethen luontokäsityksessä on selkeitä panteistisia piirteitä, jotka pyrkivät laajentamaan käsitystämme havainnosta tavoittaaksemme holistisen ja idealistisen ymmärryksen luonnosta, ”mikä on vierasta modernille post-darvinistiselle ja analyttiselle järjelle.” (Mansikka 2003, 81.) Olivatpa Mansikan johtopäätökset oikeita tai eivät, hänen ongelmakseen jää tässä artikkelissa se, että hän perustaa tulkintansa Goethen tietoteoriasta lähes täysin Steinerin käsityksiin. Hän kyllä vaikuttaa olevan tietoinen siitä, että on ongelmallista laittaa Steinerin sanoja sellaisinaan Goethen suuhun, muttei lähde etsimään vaihtoehtoja lähestymistapaa (Mansikka 2003, 75).

Steiner ylittää ”goethelaisessa tietoteoriassaan” kantilaisen fenomenaalisen ja noumenaalisen maailman välisen kuilun väittämällä, että ”oikea todellisuus” ei ole jossain havainnon tuolla puolen ja tavoittamattomissa, vaan se täydentyy kokonaiseksi vasta ihmisen ajattelussa. (Steiner 1961, 48.) ”Ajattelu” kuitenkin puuttuu Goethen filosofisesta käsitteistöstä, sillä hän ei erota sitä havainnosta omaksi alueekseen. Päiväkirjamerkinnöissään hän huudahtaa: ”Ajatusta ei voi erottaa sen kohteesta! tahtoa ei voi erottaa siitä, jota se liikuttaa!”⁶³ Voisi väittää tämän johtuvan pelkästään systemaattisen taipumuksen puutteesta, mutta tällöin jätettäisiin huomiotta Goethen oma filosofinen erityislaatu.

Steiner näyttäisi viittaavan siihen, että *ajattelu* on eräs havaitsemisen laji, joskin suurempi kuin ulkoisten aistien välityksellä tapahtuva, sillä siinä havainto ja sen kohde ovat yhtä (Steiner 1961, 38). Steinerin terminologiassa ”havainto” tarkoittaa havaitsemistapahtuman ja kohteen kokonaisuutta. Päällisin puolin tarkasteltuna ajattelu kuitenkin vaikuttaa Steinerin järjestelmässä joltain itsenäiseltä, vieraalta elementiltä, joka lisää jotain täydentävää havaintoon. Steinerin tiedostavan minän painotuksessa on J.G. Fichten vaikutusta (Wilenius 1995, 27) ja sikäli se edustaa idealismin subjektivistista linjaa. Goethella taas korostuu Schellingin ja Hegelin tavoin perimmiltään spinozalainen objektivismi, jossa kohde on ensisijainen

⁶³ ”Der Gedanke läßt sich nicht vom Gedachten, der Wille nicht vom Bewegten trennen!” (*Tag und Jahresheften*, sit. Schmidt 1984, 82.)

tiedostavaan subjektiin nähden. Steiner taas korostaa voimakkaasti tiedostavan subjektin osallistumista objektin luomiseen. Ajattelevan minän erityismerkitys Steinerille tulee ymmärrettävämmäksi hänen myöhempää tuotantoaan vasten. Antroposofiassaan hän pyrkii osoittamaan ajattelun olevan ensimmäinen ja alkuperäinen henkisen havainnon laji, jossa tilan ja ajan ylittävä todellisuus paljastuu välittömästi (ks. Steiner 1961, 8 tai Steiner 1985, 173–174).

Näiden lyhyiden luonnehdintojen perusteella on helpompi ymmärtää Steinerin asemaa suhteessa Goethen luonnonfilosofiaan. Steiner on edelleen yksi keskeisimmistä Goethen luonnontieteellisen metodin filosofisista selittäjistä. On kuitenkin muistettava, että hänen tulkintansa ovat riippuvaisia hänen omista tiedonintresseistään ja niiden rajaamia, eivätkä ne ole suoraan laitettavissa Goethen nimiin. Tämä ei tarkoita, että olisin tässä tutkielmassa yrittänyt rekonstruoida Goethen ”aitoa” tai ”omaa” tietoteoreettista näkemystä. Sen mahdollisuuskin on kyseenalainen. Goethea on hedelmällisintä lähestyä ottaen hänen aikalaisyhteytensä ja vaikutushistoriansa mahdollisimman laajalti huomioon. Näin on myös mahdotonta jättää huomaamatta hänen merkitystään filosofian historialle.

„...denn Bezüge gibt's überall, und Bezüge sind das Leben.“⁶⁴

Kirjallisuus

Käytetyt lyhenteet:

Briefw: Schiller-Goethe Briefwechsel, Insel 2005.

EW: „Erfahrung und Wissenschaft.“ HA 13, 23–35.

HA: Hamburger Ausgabe. *Goethes Werke*. Bände 1–14.

HABr: Hamburger Ausgabe. *Goethes Briefe* 1–4.

KU: Kant, Immanuel (2006) *Kritik der Urteilskraft*.

MA: Münchener Ausgabe. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*.

⁶⁴ Katkelma kokonaisuudessaan: ”Luonto ja taide ovat liian suuria riippuakseen päämääristä, eikä niiden tarvitsekaan, sillä yhteyksiä on kaikkeialla ja yhteydet ovat elämä.” (Goethe C. F. Zelterille 29.1.1830; HABr 4, 370.)

MuR: Goethe: Maximen und Reflexionen. HA 12:n numerointi.
 VV: „Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt.“ HA 13, 10–20.

Alkuperäislähteet:

Aristoteles (1992) *Fysiikka*. Teokset III. Suom. Tuija Jatakari ja Kari Näätäsaari ja sel. Simo Knuutila. Helsinki: Gaudeamus.

Eckermann, Johann Peter (1968/1835) *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. von Fritz Bergemann. Leipzig: Insel. (Eckermann)

Goethe, Johann Wolfgang von (1947) *Mietelmiä*. Suom. V. Arti. Helsinki: WSOY.

Goethe, Johann Wolfgang von (1950) *Goethes Werke Band XI. Autobiographische Schriften, dritter Band: Italienische Reise. Auch ich in Arkadien!* Hrsg. von Herbert von Einem. Hamburg: Christian Wegner. (HA 11)

Goethe, Johann Wolfgang von (1953) *Goethes Werke, Band XII: Schriften zur Kunst*. Mit Anmerkungen von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf. Hamburg: Christian Wegner. (HA 12)

Goethe, Johann Wolfgang von (1960) *Goethe im Gespräch*. Eine Auswahl von Ernst Grumach. Frankfurt/M, Hamburg: Fischer.

Goethe, Johann Wolfgang von (1960/1955) *Goethes Werke Band XIII. Naturwissenschaftliche Schriften*. Durchgesehen von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller. Hamburg: Christian Wegner. (HA 13)

Goethe, Johann Wolfgang von (1962–1967) *Goethes Briefe*. Bände 1-4. Durchgesehen von Karl Robert Mandelkow. Hamburg: Christian Wegner. (HABr)

Goethe, Johann Wolfgang (1962) *Schriften zur Kunst. Erster Teil*. Johann Wolfgang Goethe dtv-Gesamtausgabe. Bd. 33. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Goethe, Johann Wolfgang (1963) *Schriften zur Botanik und Wissenschaftslehre*. Johann Wolfgang Goethe dtv-Gesamtausgabe. Bd. 39. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Goethe, Johann Wolfgang von (1965) *Tarua ja totta elämästäni*. Suom. J. A. Hollo. Valitut teokset III. Helsinki: Otava.

Goethe, Johann Wolfgang (1979) *Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. 2: Gedichte aus dem Nachlass*. Unveränderter Nachdruck der Artemis-Gedenkausgabe. Zürich: Buchclub Ex Libris.

Goethe, Johann Wolfgang von (1980/1928) *Runoja*. Suom. Otto Manninen. Helsinki: Otava.

Goethe, Johann Wolfgang von (1985–1998) *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Bände 1–21. München: Carl Hanser. (MA)

Goethe, Johann Wolfgang von (1992) *Italian matka päiväkirjoineen*. Valikoiden suomentanut ja johdannon laatinut Sinikka Kallio. Helsinki: Taide.

Goethe, Johann Wolfgang von (2000/1790) *Kasvin muodonmuutos*. Toim. Kari Järvinen. Suom. Kari Järvinen ja Päivi Suokas. Tampere: Biodynaaminen yhdistys.

Goethe, Johann Wolfgang von (2005/1792) ”Goethen kirjoituksesta:

Koe objektin ja subjektin välittäjänä.” Lyhentäen koonnut Raimo Rask. <http://www.snellman-korkeakoulu.fi/media/pdf/GOETHEN%20KIRJOITUKSESTA%20KOE.pdf> (tark. 9.3.2011)

Goethe, Johann Wolfgang von (2005/1798) ”Kokemus ja tiede.” Lyhentäen koonnut Raimo Rask. <http://www.snellman-korkeakoulu.fi/media/pdf/GOETHEN%20KIRJOITUKSESTA%20KOKEMUS%20JA%20TIEDE.pdf> (tark. 9.3.2011)

Goethe, Johann Wolfgang von (2009/1772) ”Saksalaisesta rakennustaiteesta.” Suom. Miika Luoto. Teoksessa *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus. 307–313.

Herder, Johann Gottfried (1994) ”Gott. Einige Gespräche” In *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*. Hrsg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher. Bibliothek deutscher Klassiker 105. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag.

Kant, Immanuel (2006) *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Gerhard Lehmann. Stuttgart: Reclam. (KU)

Meyer, Heinrich (1886) „Über die Gegenstände der bildenden Kunst.” In *Kleine Schriften zur Kunst*. Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken. Hrsg. von Bernhard Seuffert. Heilbronn: Gebr. Henninger. S. 3–45.

Moritz, Karl Philipp (1962) *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Hans Joachim Scrimpf. Neudrucke Deutscher Literaturwerke, Neue Folge 7. Tübingen: Niemeyer.

Schiller, Friedrich; **Goethe**, Johann Wolfgang von (2005) *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Hrsg. von Emil Staiger. Revidierte Neuaufl. von Hans-Georg Dewitz. Frankfurt/M, Leipzig: Insel. (Briefw)

Schiller, Friedrich (2000/1794) *Über die Ästhetische Erziehung der Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart: Reclam.

Schiller, Friedrich (2008/1795) *Naiivista ja sentimentaalisesta runoudesta*. Suom. Henriikka Tavi. Helsinki: Tutkijaliitto.

Spinoza, Benedict de (1871) ”Abhandlung über die Verbesserung des Verstandes und über den Weg, auf den er am besten zur wahren Erkenntnis der Dinge geführt wird.“ Übersetzt von J.H. v. Kirchmann. In *Benedict von Spinoza's sämtliche philosophische Werke*, II Band. Berlin: L. Heimann. S. 2–46.

Spinoza, Benedict de (1994) *Etiikka*. Suom. Vesa Oittinen. Helsinki: Gaudeamus.

Winckelmann, Johann Joachim (2009/1755) ”Ajatuksia kreikkalaisten teosten jäljittelystä maalaustaiteessa ja kuvanveistossa.” Suom. Vesa Oittinen. Teoksessa *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus. 263–269.

Tutkimuskirjallisuus:

Barasch, Moshe (1990) *Modern Theories of Art, 1. From Winckelmann to Baudelaire*. New York, London: New York University Press.

Beiser, Frederick C. (1987) *The Fate of Reason. German philosophy from Kant to Fichte*. Cambridge: Harvard University Press.

Beiser, Frederick C. (2003) *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press.

Binder, Wolfgang (1988) „Das ‚offenbare Geheimnis‘. Goethes Symbolverständnis.“ In: *Welt der Symbole*. Hrsg. von Gaetano Benedetti und Udo Rauchfleisch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 146–163.

Bollacher, Martin (1998) „Spinoza“ in *Goethe-Handbuch in vier Bänden. Bd. 4/2: Personen, Sachen, Begriffe L-Z*. Hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 1000-1003.

Bowie, Andrew (1997) *From romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. London: Routledge.

Bürger, Peter (1983) „Wissenschaft als Kunst. Zu Goethes naturwissenschaftlichem Verfahren.“ In *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt/M: Suhrkamp. S. 25–30.

Busch, Werner (1988) „Die ‚große, simple Linie‘ und die ‚allgemeine Harmonie‘ der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise.“ In: *Goethe-Jahrbuch 105*. Weimar: Böhlau. S. 144–164

Cassirer, Ernst (1945) „Goethe and the Kantian Philosophy” In *Rousseau, Kant, Goethe*. New Jersey: Princeton University Press. 61–98.

Costazza, Alessandro (1995) „Ein Aufsatz aus der Zeit von Moritz’ Weimarer Aufenthalt. Eine Revision der Datierung und Zuschreibung von Goethes Spinoza-Studie.“ In *Goethe-Jahrbuch 112/1995*. Weimar: Böhlau. S. 259–274.

Einem, Herbert von (1972) *Goethe-Studien*. München: Fink.

Engelhardt, Wolf von (2007) *Goethes Weltansichten. Auch eine Biographie*. Weimar: Böhlau.

Forssman, Erik (2005) *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Goethes kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Rombach Wissenschaften, Reihe Quellen zur Kunst Bd. 24. Freiburg in Breisgau: Rombach.

Förster, Eckart (2008) „Goethe als Philosoph.” in *Die Drei* 2008:6. S. 9–19.

Friedell, Egon (1989) *Uuden ajan kulttuurihistoria. Eurooppalaisen sielun kriisi mustasta surmasta maailmansotaan asti. Osa 2. Barokki ja rokokoo. Valistusaika ja vallankumous*. Suom. Erik Ahlman. Juva: WSOY Laaturkirjat.

Gadamer, Hans-Georg (1993/1947) „Goethe und die Philosophie.” *Gesammelte Werke Band 9: Ästhetik und Poetik II*. Tübingen: J.C.B. Mohr. S. 56–71.

Gadamer, Hans-Georg (2004) *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Valikoinut ja suomentanut Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.

Goethe and the Sciences: A Reappraisal. (1987) Ed. by Frederick

Amrine, Francis J. Zucker, Harvey Wheeler. Boston Studies in the philosophy of science, vol. 97. Dordrecht, Boston, Lancaster, Tokyo: D. Reidel.

Gulyga, Arseni (1979) „Goethe als Ästhetiker und Kunsttheoretiker.“ In *Goethe-Jahrbuch 96/1979*. Weimar: Böhlau. S. 111–127.

Hatfield, Henry (1964) “Iphigenia and Italy: Goethe.” in *Aesthetic Paganism in German Literature from Winckelmann to the Death of Goethe*. Cambridge: Harvard University Press. 89–118.

Heusser, Peter (2000) „Über die Notwendigkeit einer Erneuerung heutiger Wissenschaften – Der Beitrag von Goethes Wissenschaftsmethode“ in *Goethes Beitrag zur Erneuerung der Naturwissenschaften. Das Buch zur gleichnamigen Ringvorlesung an der Universität Bern zum 250. Geburtstag Goethes*. Hrsg. von Peter Heusser. Bern, Stuttgart, Wien: Paul Haupt. S. 13–39.

Jungmann, Albert (1989) *Goethes Naturphilosophie zwischen Spinoza und Nietzsche*. Heidelberg: Peter Lang.

Jurgensen, Manfred (1968) *Symbol als Idee. Studien zu Goethes Ästhetik*. Bern: Francke.

Kahler, Marie-Louise (1998) „Urpflanze.“ In *Goethe-Handbuch in vier Bänden. Bd. 4/2: Personen, Sachen, Begriffe L-Z*. Hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 1077–1080.

Kampmann, Wanda (1929) „Goethes Kunsttheorie nach der italienischen Reise.“ In: *Goethe-Jahrbuch 15*. S. 203–217. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft.

Koskenniemi, V. A. (1948) *Goethe ja hänen maailmansa*. Helsinki: WSOY.

Leikola, Anto (1982) „Goethe luonnontutkijana.“ *Parnasso 1982:5*. 269–279.

Leistner, Bernd (1998) „Stil.“ In *Goethe-Handbuch in vier Bänden. Bd. 4/2: Personen, Sachen, Begriffe L-Z*. Hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Weimar, Stuttgart: J. B. Metzler. S. 1013–1014.

Lichtenstern, Christa (1990) *Metamorphose in der Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts. Bd 1: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*. Weinheim: Acta Humaniora.

Lindner, Herbert (1960) *Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders*. Beiträge zur deutschen Klassik, Abhandlungen 11. Weimar: Arion.

Mandelkow, Karl Robert (Hrsg) (1975–1984) *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*. 4 Bde. Bd I 1975, Bd II 1977, Bd III 1979, Bd IV 1984. München: Beck.

Mandelkow, Karl Robert (2001) „Weimarer Klassik. Gegenwart und Vergangenheit eines deutschen Mythos.“ In *Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche*. Hrsg. von Ortrud Gutjahr und Harro Segeberg. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 5–17.

Mansikka, Jan-Erik (2003) “Är Goethes morfologiska studier fenomenologiska?” I *Livsvärldsfenomenologi och hermeneutik: aktuella humanvetenskapliga forskningsproblem*. Red. Michael Uljens och Jan Bengtsson. Helsinki: Helsingin Yliopiston Kasvatustieteen laitoksen tutkimuksia 192. 69–82.

Mansikka, Jan-Erik (2007) *Om naturens förvandlingar. Vetenskap, kunskap och frihet i Rudolf Steiners tidiga tänkande. Idéhistoriska perspektiv på Waldorfpedagogiken*. Forskningsrapport 211. Helsingfors universitet: Pedagogiska institutionen.

Menzer, Paul (1957) *Goethes Ästhetik*. Kant-Studien Ergänzungshefte 72. Köln: Kölner Universitätsverlag.

Merleau-Ponty, Maurice (2000) „Esipuhe ‚Havainnon fenomenologiaan?.’” Suom. Sara Heinämaa. *Tiede & Edistys* 2000:3. 170–182.

Müller, Peter (1998) „Charakteristische Kunst.“ In *Goethe-Handbuch in vier Bänden. Bd. 4/2: Personen, Sachen, Begriffe L-Z*. Hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Weimar, Stuttgart: J. B. Metzler. S. 160–163.

Nicholls, Angus (2006) “Kantian Science and the Limits of Subjectivity.” in *Goethe’s Concept of the Daemonic. After the Ancients*. New York: Camden House. 167–201.

Nicholls, Angus (2009) “Goethe and Twentieth Century Theory: An Introduction.” In *Goethe Yearbook 16: 2009*. Publications of the Goethe Society of North America. New York: Camden House. 163–172.

Ntep II, Mathias Victorien (1999) *Die pantheistische Naturauffassung Goethes*. Sinzheim: Pro Universitate.

Oittinen, Vesa (2006) „Herder, ekspressiivisyyden filosofi“ teoksessa *Herder, Suomi, Eurooppa*. Toim. Sakari Ollitervo ja Kari Immonen. Helsinki: SKS. 24–48.

Osterkamp, Ernst (1994) „Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805.“ in *Goethe und die Kunst*. Hrsg. von Sabine Schulze. Stuttgart: Hatje. S. 310–322.

Pietarinen, Juhani (2001/1993) *Ilon filosofia. Spinozan käsitys aktiivisesta ihmisestä*. Helsinki: Yliopistopaino.

Powers, Elisabeth (2008) “The Sublime, ‘Über den Granit,’ and the Prehistory of Goethe’s Science” in *Goethe-Yearbook 15*. 1:2008. Publications of the Goethe Society of North America. 35–36.

http://muse.jhu.edu/journals/goethe_yearbook/toc/gyr15.1.html (vierailtu 5.5.2009)

Pörksen, Uwe (1999) *Raumzeit. Goethes Zeitbegriff, abgelesen an seinen sprachlichen und zeichnerischen Naturstudien*. Abhandlungen der Klasse der Literatur Jg. 1999:1. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur.

Richards, Robert J. (2002) *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*. In the series Science and its conceptual foundations. Chicago: University of Chicago Press.

Saariluoma, Liisa (1999) *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valistuksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: SKS.

Schad, Wolfgang (2007) „Goethes Schweigen.“ In *Erziehungskunst* 2007:10. S. 1061–1070.

http://www.erziehungskunst.de/fileadmin/archiv_alt/2007/1007p003Schad.pdf (tark. 28.4.2011)

- Schieren, Jost** (1998) *Anschauende Urteilskraft. Methodische und philosophische Grundlagen von Goethes naturwissenschaftlichem Erkennen*. Düsseldorf, Bonn: Parerga.
- Schmidt, Alfred** (1984) *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*. Edition Akzente. München: Hanser.
- Selm, Jutta van** (1986) *Zwischen Bild und Text. Goethes Werdegang zum Klassizismus*. New York; Berne; Frankfurt/M: Peter Lang.
- Steigerwald, Joan** (2002) "Goethe's Morphology: Urphänomene and Aesthetic Appraisal." In *Journal of the History of Biology*, Vol. 35. Number 2. 291–328. <http://www.springerlink.com/content/k560462620767305/> (tark. 4.12.2010)
- Steiner, Rudolf** (1961) *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der goetheschen Weltanschauung mit besonderer Rücksicht auf Schiller – Wahrheit und Wissenschaft*. Rudolf Steiner Taschenbuch-Ausgaben 1. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Steiner, Rudolf** (1962/1884-1897) *Goethes wissenschaftliche Schriften sowie Skizzenhaft dargestellter Ausblick auf eine Anthroposophie*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Steiner, Rudolf** (1984/1888) *Goethe uuden estetiikan isänä sekä koomisuudesta ja sen yhteydestä taiteeseen ja elämään*. Suom. Matti Kuusela. Helsinki: Suomen antroposofinen liitto.
- Steiner, Rudolf** (1985/1894) *Vapauden filosofia. Modernin maailmankatsomuksen luonnos*. Suom. Reijo Wilenius. Helsinki: Suomen antroposofinen liitto.
- Steiner, Rudolf** (1998/1925) *Elämäni kulku*. Suom. Arto ja Kirsti Ingervo. Helsinki: Suomen antroposofinen liitto.
- Steiner, Rudolf** (2000/1888) "Goethe ja estetiikka." Suom. Petri Mikkola. *Takoja* 2000: 2. 27–30.
- Stieg, Gerald** (1999) „Goethe et Spinoza.“ Dans *Goethe Cosmopolite. Revue Germanique Internationale* 12. 63–75.
- Szondi, Peter** (1974) *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Studienausgabe der Vorlesungen. Hrsg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Tantillo, Astrida Orle** (2002) *The Will to Create: Goethe's Philosophy of Nature*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Todorov, Tzvetan** (1982) "The Romantic Crisis." In *Theories of the Symbol*. Translated by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press. 147–221.
- Vallée, Gérard** (1988) *The Spinoza Conversations between Lessing and Jacobi. Text with Excerpts from the Ensuing Controversy*. Introduced by Gérard Vallée. Transl. by G. Vallée, J.B. Lawson and C.G. Chapple. Lanham: University Press of America.
- Waenerberg, Annika** (1998) "Mielikuvitus, arabeski ja monstrumi – salatun rajalla." Teoksessa *Taide ja Okkultismi – kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Toim. Ville Lukkarinen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Helsinki: Taidehistorian seura. 155–166.

Waenerberg, Annika (1992) *Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil.* Commentationes Humanarum Litterarum 98/1992. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.

Wellmon, Chad (2010) „Goethe’s Morphology of Knowledge or the Overgrowth of Nomenclature.” In *Goethe Yearbook 17/2010*. Publications of the Goethe Society of North America. 153–177.
http://muse.jhu.edu/journals/goethe_yearbook/v017/17.wellmon.html
 (Vierailtu 20.8.2010)

Wilenius, Reijo (1995) *Tuntemattoman tutkija. Steinerin tie hengentieteeseen.* Helsinki: Suomen antroposofinen liitto.

Wolf, Norbert Christian (2001) *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789.* Tübingen: Niemeyer.

Zammito, John H. (1992) *The Genesis of Kant’s Critique of Judgment.* Chicago, London: University of Chicago Press.