



ROLF SELBMANN

Goethes Kehrseite
Eine Künstlerfreundschaft und die Entstehung der deutschen Klassik

Erstpublikation

Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft München,
gehalten am Montag, den 21. Januar 2008
in der Reihe *Goethes Freundschaften*

Vorblatt

Autor:

Prof. Dr. Rolf Selbmann
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstr. 3
80799 München

E-Mail: rolf.selbmann@germanistik.uni-muenchen.de

ROLF SELBMANN

Goethes Kehrseite

Eine Künstlerfreundschaft und die Entstehung der deutschen Klassik

Ein Bild sagt bekanntlich mehr als tausend Worte. Beginnen wir also mit Bildern und knüpfen daran die These, dass sich historische Ereignisse, in unserem Fall sogar Epochenumbrüche, in einem Bild verdichten können. Das allseits bekannte Gemälde *Goethe in der Campagna di Roma* von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, das heute im Frankfurter Städel hängt, ist allseits bekannt und fehlt in keiner illustrierten Literaturgeschichte (Abb. 1).

Abb. 1: Johann Wilhelm Heinrich Tischbein, Goethe in der Campagna di Roma, 1787
Öl auf Leinwand, 165:206 cm, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut



Es gilt als Ikone des Goetheschen Italienerlebnisses und als malerischer Ausdruck des klassischen Lebensgefühls.¹ Diesem Bildverständnis sind wir gewohnt mit Zweifellosigkeit zu folgen. 1997, zur Eröffnung des Goethe-Museums in Rom, der *Casa di Goethe*, wurde ganz selbstverständlich vom Frankfurter Campagna-Gemälde eine aufwendige Kopie angefertigt und dort als das Idealbildnis von Goethes Italienaufenthalt ausgestellt. Trotz der Breitenwirkung solcher Bestätigungsrituale: dieses Bildverständnis ist ganz und gar falsch. Für den Maler Tischbein mag jenes repräsentative Ölbild der Höhepunkt seiner italienischen Malerei, vielleicht sogar seines gesamten Schaffens, und ein Abbild seiner Freundschaft mit

¹ Vgl. Konrad Scheurmann: „Wanderer aufm Obelisk“. Vom Programm eines Bildes zum Programm eines Hauses, in: *Casa di Goethe. Katalog zur Ausstellung zum Goethe-Museum Rom im Bundeskanzleramt Bonn*, Bonn 1993, S. 15-35.

Goethe gewesen sein. Für Goethe und sein Italienerlebnis, erst recht für die Entstehung der deutschen Klassik, trifft dies umgekehrt nur sehr beschränkt zu.

Mit dieser hoffentlich genügend provokativen Behauptung ist das Vorgehen der folgenden Ausführungen schon festgelegt. Es gilt zunächst den Verlauf der Freundschaft zwischen dem Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) und Goethe wenigstens grob zu skizzieren (1), dann das Campagna-Gemälde etwas genauer in seinem entstehungsgeschichtlichen Kontext zu betrachten (2) und schließlich die Katze aus dem Sack zu lassen, nämlich das eigentliche Bild des Goetheschen Rom-Erlebnisses, das Gegenbild zum Campagna-Gemälde vorzustellen (3). In einem vierten Schritt müssen die Begründungen für ein solches Vorgehen nachgeliefert werden (4), bis dann am Ende ein kurzer Ausblick in die Zukunft geworfen werden kann (5).

1. Goethe und Tischbein – eine Künstlerfreundschaft

Goethe kannte den Maler Tischbein längst, bevor er ihm persönlich begegnete. Die Briefe, die Tischbein bei seinem ersten Italienaufenthalt zwischen 1779 und 1781 an den Goethe-Freund Johann Heinrich Merck geschrieben hatte, ließ dieser in Wielands *Teutschem Merkur* veröffentlichen. Durch diese Präsenz im wichtigsten Kulturmedium der Zeit war man auch in Weimar auf einen jungen Künstler aufmerksam geworden, der ästhetisches Entwicklungspotential und eine glänzende Zukunft erwarten lies. Weimars Nachbarherzog Ernst II. von Sachsen-Gotha setzte Tischbein auf Vermittlung Goethes ein kleines Stipendium aus, das ihm einen zweiten Italienaufenthalt ermöglichte. Und Goethes Herzog Carl August schenkte seinem Dichter 1782 ein Gemälde Tischbeins, das dieser zu Goethes Drama *Götz von Berlichingen* angefertigt hatte. Als Goethe daher im September 1786 als „Filippo Miller, Tedesco, Pittore“ heimlich nach Italien aufbrach, konnte er nicht nur erwarten, in Rom mit Tischbein einen gleichgesinnten Künstler zu finden. Die jüngste historische Forschung im Sonderforschungsbereich *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800* will herausgefunden haben, dass Goethes heimlicher Aufbruch nach Italien gar nicht so heimlich vonstatten ging, wie Goethe es später selbst darstellte und wie es vielerorts gängige Ansicht bis heute ist. Goethe, so lassen es die Dokumente mindestens vermuten, sei durchaus mit Wissen und vielleicht sogar im Auftrag seines Herzogs nach Italien gefahren.² Tischbein war Illuminat und wie Goethe Freimaurer; offensichtlich gehörte er zu denjenigen, die über Goethes verborgen gehaltene Abreise und das Ziel dieser Reise informiert waren.³ Aus Goethes Selbstzuschreibung als Maler sprach nicht nur eine Verschleierungsabsicht, die vielfältige und sehr gute Gründe haben konnte. Belegt sind Bespitzelungen Goethes durch österreichische

² Vgl. das Kapitel bei Gerhard Müller: Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena. Heidelberg 2006 (= Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen 6), S. 240-152, hier S. 244.

³Ebd., S. 246.

und päpstliche Spione, die Durchsuchung von Tischbeins Wohnung und das Mitlesen der Briefe von und an Goethe.⁴ Hinter der Rollenzuschreibung als deutscher Maler steckte aber auch eine handfeste Identitätskrise Goethes. Bei seinem für den gesamten Weimarer Lebenskreis überraschenden Aufbruch nach Rom schleppte Goethe die Entscheidungsfrage mit sich herum, ob er sich in seiner neu auszulotenden Künstlerexistenz eher als Zeichner und Maler oder als Dichter sehen wollte: „Rom ist der einzige Ort in der Welt für den Künstler und ich bin doch einmal nichts anders“.⁵

Als Goethe in Rom ankam, suchte er am 29. Oktober 1786 sofort Kontakt zu Tischbein, der bereits mit den beiden deutschen Malern Georg Schütz und Friedrich Bury zusammenlebte. Wenig später zog Goethe als weiterer Untermieter und Pensionsgast bei Tischbein ein:

Für mich ist es ein Glück daß Tischbein ein schönes Quartier hat, wo er mit noch einigen Malern lebt. Ich wohne bey ihm und bin in ihre eingerichtete Haushaltung mit eingetreten, wodurch ich Ruh und Häuslichen Frieden in einem fremden Lande genieße. [...] Das Haus liegt im Corso, keine 300 Schritte von der Porta del Popolo.⁶

Der gegenseitige Eindruck zwischen Goethe und Tischbein war prägend, wie sich Tischbein noch nach Jahrzehnten erinnerte:

Aber nie habe ich größere Freunde empfunden, als damals wo ich Sie zum erstenmal sah, in der Locanda auf dem Wege zu St. Peter. Sie saßen in einem grünen Rock am Kamin, gingen mir entgegen und sagten: ich bin Goethe! Und ich erkannte im Augenblick den Mann, der das Wellen-Getöse des menschlichen Gemütes in seiner Tiefe kennt; sowohl in den wildesten Stürmen als auch in seiner Ruhe, wenn es den klaren Himmel in seinem Spiegel zeigt; so stehen Sie mir noch immer vor Augen.⁷

Goethe bediente sich Tischbeins als eine Art Lehrer in Sachen der Kunst, aber auch als Kontaktmann und als Fremdenführer; nach Weimar schrieb er:

Das stärkste was mich in Italien hält ist Tischbein, ich werde nie und wenn auch mein Schicksal wäre das schöne Land zum zweitenmal zu besuchen, so viel in so kurzer Zeit lernen können als jetzt in Gesellschaft dieses ausgebildeten, erfahrenen, feinen, ruhigen, mir mit Leib und Seele anhängenden Mannes.⁸

In einer nicht zu Lebzeiten gedruckten Arbeit Goethes, *Tischbeins Zeichnungen des Ammazzaments der Schweine in Rom*, einer Art rituellen kollektiven Schweineschlachtung (Abb. 2), berichtet er davon, wie tief Tischbein als Zeichner bereits in das örtliche Brauchtum eingetaucht war:

⁴ Ebd., S. 250.

⁵ Goethe Brief nach Weimar vom 8. Juni 1787, zit. nach der Weimarer Ausgabe (WA), IV. Abteilung, Band 8, S. 231.

⁶ Brief vom 1. November 1786, ebd., S. 38f.

⁷ Brief Tischbeins an Goethe aus Eutin vom 14. Mai 1821, in: Friedrich von Alten (Hrsg.): Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel. Leipzig 1872, zit. nach: Petra Maisak (Hrsg.): Goethe und Tischbein in Rom. Bilder und Texte. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 48.

⁸ Brief Goethes an die Weimarer Freunde, WA IV, 8, S. 121.

Freilich ist es einem humoristischen Künstlerrauge, wie Tischbein besaß, nicht zu verargen, wenn es sich an dem Gewühl der Sprünge, an der Unordnung des Rennens und Stürzens, der heftigsten Gewalt wilder Tierheit und dem ohnmächtigen Dahinsinken entseelter Leichname zu ergötzen Lust findet. Es sind noch die flüchtigsten Federzeichnungen hievon übrig, wo eine geübte Hand, als wetteifern mit einem wilden unfaßlichen Getümmel, sich auf dem Papier mit gutem Humor zu ergehen scheint.⁹

Abb. 2: Tischbein zeichnet für Goethe römische Alltagsszenen:
hier das *ammazzamento*, eine Art öffentliches und kollektives Sauschlachten

Tischbein,
Das Schweineschlachten im Minervatempel in Rom
[Federzeichnung, Stiftung Weimarer Klassik]



Tischbein,
Halbwilde Schweine, vom Land zum Schlachten hereingeführt
[Feder und Sepia, Stiftung Weimarer Klassik]



Im Einwohnermeldeverzeichnis Roms machte sich Goethe – durch Fehlschreibung oder mit Absicht – gleich fünf Jahre jünger, als wollte er sich gegenüber dem zwei Jahre jüngeren Tischbein in ein Schülerverhältnis begeben. Seine Lernerfolge meldete er nach Hause: „Tischbein bringt mich im Zeichnen seit fast zwey Tagen fast jede Stunde weiter, denn er sieht wo ich bin und was mir abgeht“.¹⁰ Seine neue Adresse war ein Künstlerdomizil (Abb. 3).

⁹ WA I, 48, S. 170f.; vgl. dazu auch die genannten Abbildungen bei Roberto Zapperi: *Römische Spuren. Goethe und sein Italien*. Aus dem Italienischen von Ingeborg Walter. München 2007, S. 61-69.

¹⁰ Goethe an Charlotte von Stein am 10. Februar 1787, WA, IV, 8, S. 182.



Abb. 3: Selbstbildnis Tischbeins in seinem römischen Atelier, 1785, Öl auf Holz, 50,8 x 36 cm, Stiftung Weimarer Klassik

Nicht nur bei den kaiserlichen und päpstlichen Spitzeln, auch in römischen Künstlerkreisen sprach sich schnell herum, wer da angekommen war. Der Bildhauer Alexander Trippel, der wenig später eine der bedeutendsten Goethe-Büsten schaffen sollte, teilte brieflich nicht ohne Stolz auf seine eigene Bedeutsamkeit mit:

Der Herr Göde ist vor ungefähr vier Wochen hierher gekommen unter dem Namen Müller eines teutschen Gelehrten, er logiert beim Tischbein, er geht bei niemand als beim Reiffenstein und bei der Angelika

Kauffmann, denn sie haben ein Komplott gemacht, daß er nirgends darf hingehen, als wo sie ihn hinführen, aber dieser große Löwe läßt sich durch die Gasse an der Nase herumführen, es heißt, er bleibt den ganzen Winter hier, und er schreibt Tragödie, die Iphigenia, er ist einmal bei mir gewesen, sonst bei keinem anderen.¹¹

Auch Tischbein verbreitete die Nachricht über Rom hinaus. So meldete er seinem geistigen Lehrer, dem Pfarrer und Erfinder der Physiognomik als Menschenerkennungswissenschaft, Johann Kaspar Lavater, Goethes Ankunft in Rom:

Stellen Sie sich meine unbeschreibliche Freude für, welche ich vor einigen Wochen hatt', Goethe kam mir unverhofft hierher, und jetzt wohnt er in meiner Stube neben mir, ich genieße also von des Morgens bis zur Nacht den Umgang dieses so seltenen klugen Mannes, was das nun für Vergnügen für mich ist, können Sie sich leicht denken, indem Sie Goethes Wert und meine Hochachtung gegen große Männer kennen. [...] Da sitzt er nun jetzo und arbeitet des Morgens an seiner Iphigenia fertig zu machen, bis um 9 Uhr, dann gehet er aus und siehet die großen hießigen Kunstwerke.¹²

Johann Kaspar Lavater war Goethes wichtigster und engster Freund der 70er Jahre gewesen (Abb. 4).



Abb. 4: Johann Kaspar Lavater (1741-1801), Ölgemälde von Johann Heinrich Lips, um 1785

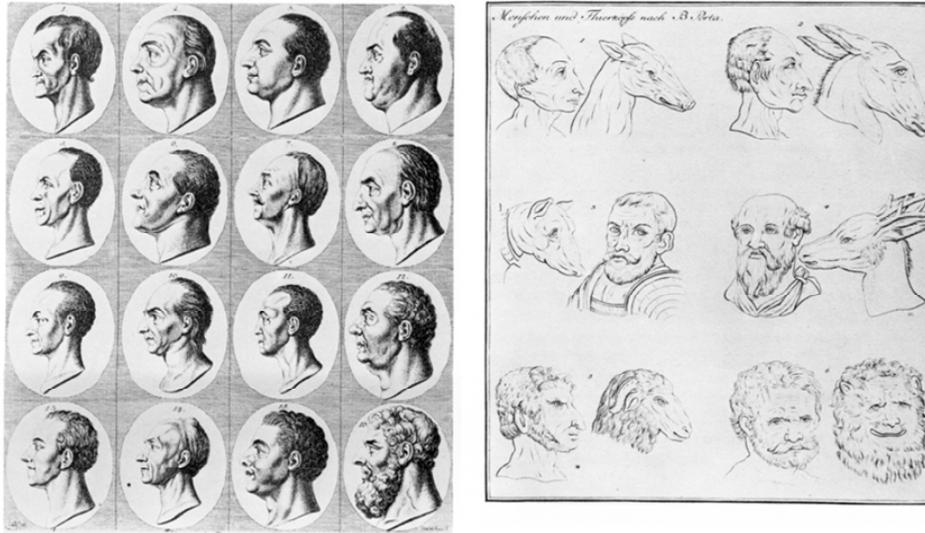
Goethe hatte ihn auf seinen Schweizer Reisen, die Vorläufer der jetzigen Romreise waren, wiederholt besucht, bei ihm gewohnt und die Verbindung zum Weimarer Herzog hergestellt. So war denn Lavater in Rom gleichsam indirekt mitanwesend und das auf mehrfache Weise. Zum einen war Lavater der Verfasser der *Physiognomischen Fragmente*, an denen Goethe mitgearbeitet hatte; als Stammvater dieser physiognomischen Semiotik war er ein umtriebiger

¹¹ Alexander Trippel an einen unbekanntem Empfänger am 9. Dezember 1786, zit. nach: Petra Maisak (Hrsg.): Goethe und Tischbein in Rom. Bilder und Texte. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 49.

¹² Tischbein an Lavater vom 9. Dezember 1786, zit. nach: Friedrich von Alten (Hrsg.): Aus Tischbeins's Leben und Briefwechsel. Leipzig 1872; Maisak, S. 44.

Verbreiter seiner Lehre, eine europaweit bekannte Persönlichkeit und ein erfolgreicher Popularisator der Silhouetten-Mode (Abb. 5).

Abb. 5: Abbildungen aus Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*, 1777ff.



Schattenrisse und Scherenschnitte waren die Bildmedien im vorfotografischen Zeitalter. Zum zweiten hatte Lavater als Züricher Pfarrer und als Prediger schon früh Einfluss auf Tischbeins Religiosität und dessen Menschenbild genommen.¹³ Und drittens lag Goethes Bruch mit Lavater bei dessen Weimar-Besuch im Juli 1786 erst wenige Monate zurück.

2. Goethes Ab-Bild

Erst mit diesem Wissen um die zentrale Bedeutung von Physiognomik, Porträtsucht und Schattenrissmode der Epoche fällt uns in der historischen Distanz an Tischbeins Campagna-Gemälde (Abb. 1) auf, was für die Zeitgenossen völlig selbstverständlich war. Goethes Kopf entspricht in Profilstellung und Beleuchtung den Gewohnheiten der zeitgenössischen Schattenrisse und Silhouettenzeichnungen so sehr, dass dies keiner weiteren Erklärung bedarf. Das Bild übernimmt gleichsam automatisch die Denkfigur der Physiognomik, die seit der Aufklärung als ein semiotisches System entwickelt worden war. Der menschliche Körper, vor allem das Gesicht, wird als entzifferbarer Text aufgefasst, an und in dem die göttliche Weltordnung ablesbar ist. Diese *Lesbarkeit der Welt*, um das bekannte Buch von Hans

¹³ Vgl. Fritz Heinrich: Zur Religiosität Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins, in: Arnd Friedrich/Fritz Heinrich/Christine Holm (Hrsg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur. Petersberg 2001, S. 61f.

Blumenberg zu zitieren,¹⁴ hat der Maler Tischbein in einer Selbstbeschreibung des geplanten Gemäldes ausdrücklich hervorgehoben. Der Adressat seines Briefes ist niemand anderer als wieder Lavater. Tischbein meldet ihm im Dezember 1786 den Plan zu einem „Porträt“ Goethes:

Ich habe sein Porträt angefangen und werde es in Lebensgröße machen, wie er auf denen Ruinen sitzt und über das Schicksaal der Menschlichen Werke nachdencket ... Sein Gesicht will ich recht genau und wahr nach zeichnen. Denn man kann wohl keinen glücklicheren und ausdrucksvolleren Kopf sehen. Goethe war mir durch Ihnen und seinen anderen Freunde schon zimlig bekandt, durch die vielen Beschreibungen welche ich von ihm machen hörte, und habe ihn ebenso gefunten wie ich mir ihn dachte.¹⁵

Man sieht und hört, wie die Bilderinnerung an Lavaters *Physiognomische Fragmente* die eigentliche Vorlage zum Gemälde liefert, nicht die wirkliche Anschauung Goethes. Lavater durfte höchst zufrieden sein; denn er fühlte sich bekanntlich als Entdecker und Förderer des von ihm ausgebildeten Porträtisten Tischbein, über den er an den Weimarer Herzog schrieb:

Ich hoffe, daß der mal meiner Idee vom Portraitmalen näher kommen wird, als alle, von denen ich Portraite sahe. Er hat gerade so viel und nicht mehr Talent, Kunst und Sinn, als erforderlich sind.¹⁶

Auch im Campagna-Gemälde wird Goethes Kopf von Tischbein „recht genau und wahr“ nachgezeichnet, so dass er die früheren Abbildungen bestätigt; Goethe wird „ebenso gefunten wie ich mir ihn dachte“. Das Porträt beglaubigt im Nachzeichnen unzähliger Silhouetten und Schattenrisse Goethes ein Wiedererkennen dessen, was schon „zimlig bekandt“ ist.

In einem Doppelporträt mit seinem Bruder *Einer den andern gemalt* von 1782 scheint Tischbein sogar mit dieser Silhouetten-Mode malerisch zu spielen (Abb. 6).

¹⁴ Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a. M. 21989 (= stw 592), bes. S. 199-213: „Zeichen an Stirnen, Zeichen am Himmel“.

¹⁵ Brief Tischbeins an Lavater, zit. nach Christian Beutler: J. H. W. Tischbein - Goethe in der Campagna, Stuttgart 1962, S. 26.

¹⁶ Vgl. Lavaters Brief an Herzog Carl August vom 19. Mai 1781, zit. nach: Petra Maisak, Aspekte des Sturm und Drang, in: Sturm und Drang. Ausstellungskatalog des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt 1988, S. 251.



Abb. 6: Johann Heinrich Wilhelm und Heinrich Jacob Tischbein, Einer den andern gemalt, 1782, Öl auf Leinwand, 80,5 cm : 65,0 cm, Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift Goethe-Museum

In dieselbe Richtung zielen auch die meisten Goethebildnisse dieser Zeit. In seinen frühen Bildnissen ist Goethe so gut wie immer im Profil dargestellt. Dies gilt nicht nur für das seinerzeit als besonders lebenswahr geschätzte Porträt Goethes von Georg Melchior Kraus, das 1775 angefertigt und 1778 für Goethes Mutter kopiert wurde (Abb. 7).

Abb. 7: Georg Melchior Kraus, Porträt Goethes, 1775
Öl auf Leinwand, 46,5:38,5 cm, Stiftung Weimarer Klassik



Das Bild zeigt den Dichter beim Betrachten eines Schattenrisses, thematisiert also beinahe selbstreflexiv die gewohnte Wahrnehmung der Epoche, Profildarstellungen als gültiges

Abbild eines Menschen zu akzeptieren. Auch die Skizzen und Zeichnungen, die Tischbein in Rom zu dieser Zeit von Goethe anfertigte, wie etwa die Federzeichnung *Goethe in seiner römischen Wohnung, lesend* (Abb. 8), betonen ausdrücklich die Porträtähnlichkeit durch die Profilzeichnung.



Abb. 8: Tischbein, Goethe in seiner römischen Wohnung, lesend, 1788/89
Feder in braun, 31 x 21,2 cm
Stiftung Weimarer Klassik

Dies gilt für beinahe alle Federzeichnungen Tischbeins, etwa für die Situationskomik der fast dokumentarischen Illustration, die Goethe an der Seite des verunglückten Schriftstellers Karl Philipp Moritz zeigt (Abb. 9).

Abb. 9: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Der Schriftsteller Karl Philipp Moritz, der sich in Rom den Arm gebrochen hat, wird von Goethe gepflegt, 1786/87
Braune Tusche auf Papier, 11,3: 5,9 cm, Weimar, Goethe-Nationalmuseum



Selbst die flüchtigste Strichzeichnung sichert die Einmaligkeit des Ereignisses durch das Profilporträt Goethes, den die zahllosen zeitgenössischen Schattenrisse weithin bekannt gemacht hatten.

Vor diesem Hintergrund wird man das Campagna-Gemälde vielleicht etwas anders betrachten (Abb. 1).¹⁷ In seiner *Italienischen Reise* erwähnt Goethe bekanntlich Tischbeins Plan für das Campagna-Gemälde zwar lobend; er setzt aber schon da eine andere Gewichtung, so dass die physiognomische Sicht nicht mehr im Mittelpunkt steht:

Ich bemerkte wohl, daß Tischbein mich öfters aufmerksam betrachtete, und nun zeigt sich's, daß er mein Porträt zu malen gedenkt. Sein Entwurf ist fertig, er hat die Leinwand schon aufgespannt. Ich soll in Lebensgröße als Reisender, in einen weißen Mantel gehüllt, in freier Luft auf einem umgestürzten Obelisken sitzend, vorgestellt werden, die tief im Hintergrunde liegenden Ruinen der Campagna di Roma überschauend. Es gibt ein schönes Bild, nur zu groß für unsere nordischen Wohnungen.¹⁸

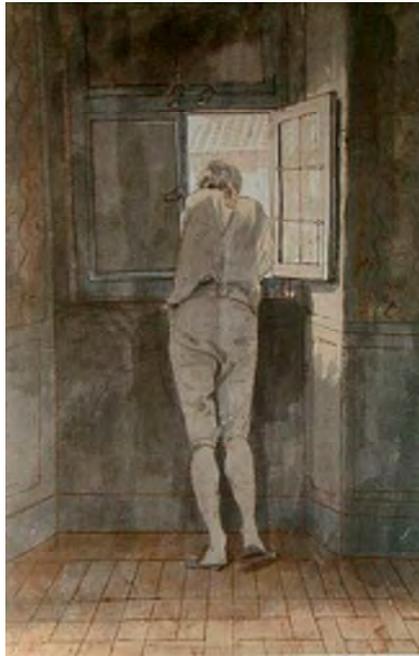
Schon in diesem „Entwurf“, der natürlich ein physiognomisches „Porträt“ werden wird, stecken die Strukturlinien eines Gegenwurfs, gleichsam die Kehrseite dieses Goethebildes. Gemeint ist ein kleines Aquarell Tischbeins aus derselben Zeit, das Goethe während seines römischen Aufenthalts zeigt, wie er aus einem Fenster der Wohnung des Malers

¹⁷ V. a. Christian Beutler: J. H. W. Tischbein - Goethe in der Campagna, Stuttgart 1962; außerdem: Goethe gemalt von Tischbein - ein Porträt und seine Geschichte, bearb. von Ellen Spickernagel. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M. 1974; Christian Lenz: Tischbein, Goethe in der Campagna di Roma, Frankfurt a. M. 1979; Jörn Göres (Hrsg.): Goethe in Italien. Goethe-Museum Düsseldorf, Mainz 1986, S. 45ff; Petra Maisak: „Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt“. Goethe und Tischbein in Italien, in: Hermann Mildenerger (Hrsg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund. Ausstellungskatalog Oldenburg u. a. 1986, S.34ff.

¹⁸ 29. Dezember 1786, in: Goethes Werke. Berliner Ausgabe Band 14, Berlin 1978, S. 316.

hinausblickt¹⁹ (Abb. 10). Beide Bilder fungieren nicht nur zeitlich als Parallelbilder oder besser: als aufeinander bezügliche Bildkonzeptionen. Die große Leinwand in Öl kontrastiert mit der kleinformatischen Aquarellskizze, der Reisende im repräsentativen Mantel mit der häuslichen Unterkleidung, die Ausstaffierung der Landschaft mit Bildungsschutt steht dem leeren Zimmer am Corso gegenüber, die Ruhepositur „in freier Luft“ antwortet auf das Hinausbeugen aus dem Fenster. In den „umgestürzten Obelisken“ des Gemäldes verbirgt sich sogar eine versteckte Bezugnahme auf die Situation des Aquarells, wo doch in der Nähe der Corso-Wohnung, auf der Piazza del Popolo, ein Obelisk *steht!*

Abb. 10: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethe am Fenster der römischen Wohnung am Corso, 1787
Aquarell, Kreide und Feder, Bleistift auf Papier, 41,6:26,6 cm, Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift



Das Aquarell fungiert – damit sei die Eingangsthese aufgegriffen – als die tatsächliche Bildmetapher einer epochalen Schwellensituation. Es ermöglicht noch dem heutigen Betrachter, auf einen Blick zu erfassen, inwiefern das Italienerlebnis für die Herausbildung dessen verantwortlich ist, was man als Klassik bezeichnen kann: die Kehrseite der konventionellen Porträtkunst, den ironischen Widerspruch zu den physiognomischen Anschauungsmustern der Zeit. Dieser Denkfigurenwechsel bewirkt, dass das Corso-Aquarell der Literaturgeschichte genauso angehört wie der Kunstgeschichte.

3. Goethes Kehrseite

¹⁹ Ohne den Corso aber tatsächlich sehen zu können, vgl. Horst Claussen: „Gegen Rondanini über ...“. Zu Goethes römischer Wohnung, in: Bernhard Adams u. a. (Hrsg.): *Aratro corona messoria*. Beiträge zur europäischen Wissensüberlieferung. Festgabe für Günther Pflug, Bonn 1988, S. 245-262.

Zweifellos verdankt der Fensterblick aus der römischen Wohnung am Corso seine Entstehung dem engen Zusammenleben von Goethe und Tischbein in Rom.²⁰ Für beide Beteiligten spielt dabei die enge Verknüpfung von Dichtung und bildender Kunst im Sinne des horazischen *ut pictura poesis* eine zentrale Rolle, wie dies den modernsten zeitgenössischen Kunsttheorien seit Lessings grundlegenden Vorarbeiten zur Mimesistradition entsprach, man denke an die Schriften der Schweizer Johann Jacob Bodmer und Johann Jakob Breitinger. Dazu kam eine Art Doppelbegabung beider – wobei sich Tischbein zwar nicht als Dichter verstand, jedoch der Poesie eine besondere Inspirationsqualität für die Malerei zumaß. Außerdem verband Goethe und Tischbein die Neigung zu literarisch angeregten oder selbst wieder die Literatur befruchtenden Bildentwürfen.

Goethes *Iphigenie auf Tauris*, die der Dichter in einer Prosafassung aus Weimar mitgebracht hatte und an deren Umarbeitung in Blankverse er arbeitete, bildet deshalb die geheime Mitte dieser Künstlerfreundschaft an der Schnittstelle zwischen Literatur und bildender Kunst. Schon auf seinem Campagna-Gemälde hatte Tischbein den Italienreisenden Goethe anspielungsreich so auf die antiken Trümmer positioniert (Abb. 1), dass hinter ihm ein marmornes Basrelief mit einer Szene aus Euripides' *Iphigenie* zu sehen war. In dieses Umfeld gehört auch das – nicht realisierte – gemeinsame *Idyllen*-Projekt, zu dem Tischbein schon einmal Entwürfe für Titelblätter lieferte. Nach Goethes Rückkehr nach Weimar schuf Tischbein 1788 das Ölbild *Orest und Iphigenie*, gleichsam seine malerische Interpretation von Goethes neu gewonnener Klassik (Abb. 11). Schon in Rom war Goethe über Tischbeins intensives Verständnis des poetischen Produktionsprozesses erstaunt, ja geradezu erschrocken:

Ich las Tischbein meine Iphigenie vor die nun bald fertig ist. Die sonderbare, originale Art wie dieser das Stück ansah und mich über den Zustand in welchem ich es geschrieben aufklärte, erschrockte mich. Es sind keine Worte wie fein und tief er den Menschen unter dieser Helden Maske empfunden.²¹

Offenbar war Tischbein so tief in den Wesenskern des Dramas eingedrungen, dass sogar dem Dichter die Worte dafür ausgingen.

²⁰ Vgl. Wolfgang von Oettingen: Goethe und Tischbein, Weimar 1910 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 25); mit gründlicher Bibliographie Petra Maisak: „Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt“. Goethe und Tischbein in Italien, in: Hermann Mildenerger (Hrsg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund. Ausstellungskatalog Oldenburg u. a. 1986, S. 17-50; jetzt dies. (Hrsg.): Goethe und Tischbein in Rom. Bilder und Texte. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004.

²¹ Goethe aus Rom an Charlotte von Stein vom 13.-16. Dezember 1786, WA IV, 8, S. 94.



Abb. 11: Tischbein, Iphigenie und Orest,
1788
Öl auf Leinwand, 153 x 117 cm
Stiftung des fürstl. Hauses zu Waldeck und
Pyrmont, Arolsen

Mit seinem Ölbild zum Thema lieferte Tischbein eine eigenwillige Deutung des *Iphigenie*-Themas:

Die Priesterin Iphigenia erkennt in ihm ihren Bruder; sie fliegt zu ihm, umarmt ihn, den Gefundenen, lange Ersehnten; aber er ist kalt, fühlt nicht der Schwester Umarmung, hört und empfindet nicht, was die Stimme der Schwester sagt. Er drückt sie von sich, und so versunken er in seinem Geiste ist, so aufgeregt dagegen ist die Schwester [...]. Hinter ihm zu beiden Seiten sind Furien. Die Eine fliegt ihm ihn herum, man sieht die Wendung ihres Fluges am rollenden Gewande; die Andere hebt das lang herunter hangende Haar über das bedeckte Gesicht empor und schauet aus düsterem Nachtgrauen ihn mit hohlen Augen gräßlich an. Zu allen diesen Köpfen hatte sie [= Lady Hamilton, die das Modell für die Iphigenie war] mir den Ausdruck von dem Seelenzustande einer jeden Person vielmals dargestellt, so dass ich ihr nur nachzubilden brauchte. Selbst beim Orest konnte mir ihr Gesicht die Gemüthsbewegung zeigen, von welcher ein Mann in dieser Lage begriffen ist. [...] Das Gesicht der Lady Hamilton blieb immer schön, wie es war, und doch konnte sie mit der geringsten Bewegung, indem sie nur die Oberlippen ein wenig hob, eine Verachtung hineinlegen, welche vernichtete. Den Kopf der Iphigenia habe ich so treu als möglich nach ihr gemalt; denn da war nichts davonzunehmen, noch zuzusetzen.²²

Ohne dass er sich dessen bewusst wird, verabschiedet sich auch Tischbein von den Grundsätzen der physiognomischen Porträtierung, wenn ein und dieselbe Vorlage für Iphigenie, für beide Furien und sogar für das männliche Gesicht dienen und dennoch einen jeweils unterschiedlichen „Ausdruck von dem Seelenzustande einer jeden Person“ geben kann. Was Tischbein jetzt *Nachbilden* nennt, ist nicht mehr die Umrisszeichnung eines Profils, sondern die Charakterisierung eines Kopfes, dessen Ausdruck sich wandelt.

Aus dieser lebensgeschichtlichen Einbettung erklärt sich die Selbstverständlichkeit, mit der weder Goethe noch Tischbein das Fensteraquarell in ihren Schriften oder Briefen erwähnen. Es sieht so aus, als hätten beide die ironische Sprengkraft des Bildes gar nicht reflektiert oder wären als Zeitzeugen von der Erkenntnis des Schwellencharakters ausgeschlossen gewesen, wie formuliert worden ist: „Es gibt keine Zeugen von

²² Carl G. W. Schiller (Hrsg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Aus meinem Leben. Braunschweig 1861, bei der Rückkehr nach Neapel im Juli 1787, zit. nach Maisak, S. 88.

Epochenumbrüchen. Die Epochenwende ist ein unerklärlicher Limes“.²³ Weiterführende Implikationen des Bildes hat nur Goethe verspürt und in ganz anderen Zusammenhängen artikuliert.

Die semiotische Sensation des Bildes liegt in der ungewöhnlichen Perspektive, die sich der erwarteten verweigert oder sie gar rückgängig macht. Tischbeins Aquarell vermeidet ganz offensichtlich die Porträtierung des Gesichts. Seine Bildaussage heftet sich an die Rückenansicht Goethes, der allein dadurch nicht identifizierbar ist. Sein intensives Hinausschauen aus dem Fenster macht ihn zu einer Identifikationsfigur, über die ein Blicksog *aus dem Zimmer entsteht*²⁴ – in einen Raum, von dem der Betrachter nur *weiß*, daß es sich um die Via del Corso handelt (er *sieht* es nicht). Das nur zur Hälfte geöffnete Fenster beleuchtet vor allen Dingen den Oberkörper des sich Hinauslehrenden, nicht das (karge) Zimmer. Es dominiert der Kontrast zwischen der den Körper einzwängenden Innenwelt und der offenen Außenwelt. Die Anspielungen auf die Lichtmetaphorik der Aufklärung sind zu offensichtlich, als dass sie nachgewiesen werden müssten: Die Morgensonne vertreibt die Nachtschatten der Finsternis. Die düstere Ordnung der Bildlinien verläuft über die Struktur der Bodenfliesen und den raumerweiternden Erker in eine Körperfigur, die das Draußen mit heftiger Neugier aufnimmt. Die geöffnete Fensterhälfte spiegelt nur den Lichteinfall wider; sie reflektiert nicht etwa identifizierbare Bilder, wie man erwarten könnte und wie es der Tradition des Fensterbilds entspräche.²⁵ Dargestellt ist mehrfach das, was man *nicht* sieht! Tischbeins Aquarell, so wäre als Zwischenergebnis festzuhalten, bildet Sichtbares ab, dieses aber so, dass es so gut wie keine unmittelbare Aussagekraft hat. Den harten Zeichen der Physiognomik, die auf eine direkte göttliche Einschreibung in den Körper hindeuten, werden die weichen Zeichen der individuellen Entwicklung gegenübergestellt. Eine vollständige Bildaussage kann also nur dann abgelesen werden, wenn der Betrachter auf die physiognomische Entzifferung verzichtet – was er durch die Rückenansicht zwangsläufig muss. Erst weitergehende Kenntnisse und Anspielungen, die aus der Zeichnung selbst nicht hervorgehen, erlauben das richtige Verständnis des Bildes. Das Bild widerspricht daher jeder naiven Mimesisvorstellung von der Abbildung der Wirklichkeit in einer direkten Relation von Oberfläche und Wesen einer Person. Es stellt stattdessen den Prozess der Wahrnehmung, den Vorgang des Schauens selbst dar. Kann man erkennen, begreifen oder verstehen, was man mit den Augen nicht sieht?

²³ Vgl. dazu Hans Blumenberg: Aspekte der Epochenschwelle. Cusaner und Nolaner. Frankfurt a. M. 1976, S. 20; dazu die Auseinandersetzungen bei Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München 1987 (= Poetik und Hermeneutik 12).

²⁴ Also keinen „Sog in das Bild“, wie jüngst behauptet, so Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Katalog der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 1994, S. 163.

²⁵ Vgl. Erik Forssman: Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne, in: Konsthistoriska Studier. tillägnade Sten Karling, Stockholm 1966, S. 289-320; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Der Blick durch das offene Fenster. Ein Motiv der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1967, S. 132-144; ders.: Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei, in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, München 1970 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 6), S. 13-165.

4. Umriss oder Gestalt?

Goethes *Italienische Reise* liefert dazu die literaturgeschichtlich konkrete Verortung, den weitergehenden Deutungshintergrund für die These, das Corso-Aquarell markiere genau die Epochenschwelle zu Goethes Klassik. Hier finden sich nämlich die Denkfiguren und die Begründungszusammenhänge ausgeführt, in denen das Corso-Aquarell steht. In seiner Kehrtwendung gegen das herkömmliche Profilporträt lehnt es sich zunächst gegen die an Lavaters Physiognomik ausgerichtete Bildnistradition auf, sodann liefert es die Bildmetapher für neue Leitvorstellungen bei der Wirklichkeitswahrnehmung.

1. An mehreren Stellen weist Goethe darauf hin, dass er nicht in seiner gesellschaftlichen Position als Weimarer Minister, sondern inkognito als Maler Möller nach Rom gereist war. Dieses Inkognito hatte, wie schon gezeigt, mehrere Aufgaben. Zunächst war es zum Schutz gegen ein vorzeitiges Bekanntwerden der geheimen Reisepläne gewählt worden. Außerdem war das Inkognito aber auch alltagspraktisch, weil es dem Künstler Goethe eine zwanglose Lebensführung jenseits der höfischen Konventionen erlaubte. Goethes Inkognito hatte jedoch noch eine dritte Funktion. Der Dichter des *Werther* und des *Götz von Berlichingen* war nicht nur eine literarische Berühmtheit; auch sein *Gesicht* war durch zahllose Porträts und Schattenrisse bekannt (Abb. 12). Die *Physiognomischen Fragmente* Lavaters hatten die Porträts Goethes zu Abbildern des Genies schlechthin erhoben.²⁶

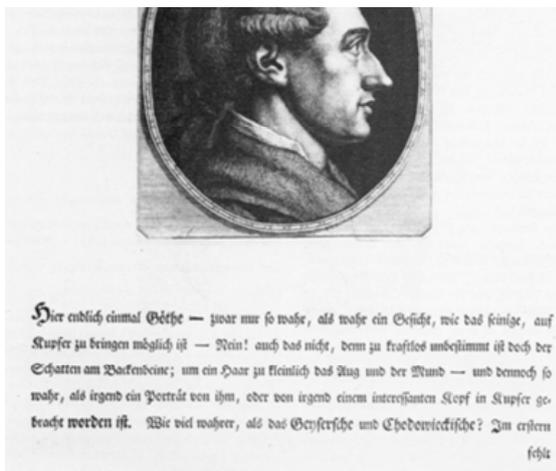
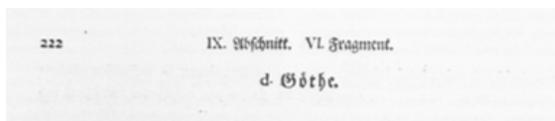


Abb. 12: Kupferstich mit dem Profilbildnis Goethe von Georg Friedrich Scholl im 3. Band von Lavaters *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 1777

²⁶ Vgl. Ilsebill Berta Fliedl: Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft, in: Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Katalog der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 1994, S. 193-217.

Das Gesellschaftsspiel, ob der berühmte Goethe genauso wie auf den bekannten Porträts aussehe, Folge der Bildnissüchtigkeit und der Silhouettenmode der Epoche, war also durchaus zu erwarten. In seiner *Italienischen Reise* spielt Goethe selbst mehrfach mit diesem durchschauten und durchschaubaren Inkognito, bei dem es sich vor allem um ein Wiedererkennen seines Gesichts handelt:

Damit es mir denn aber doch mit meinem beliebten Inkognito nicht wie dem Vogel Strauß ergehe, der sich für versteckt hält, wenn er den Kopf verbirgt, so gebe ich auf gewisse Weise nach, meine alte These immerfort behauptend.²⁷

Goethe berichtet ausführlich, wie „mehrere deutsche Künstler, zu Tischbein als Bekannte tretend“, beauftragt waren, ihn als den berühmten Goethe zu identifizieren, jedoch beim Wiedererkennen scheiterten, weil Goethes Auftreten die Bildniserwartungen nicht erfüllte:

Ich bemerkte wohl, daß mehrere deutsche Künstler, zu Tischbein als Bekannte tretend, mich beobachteten und sodann hin und wider gingen. Er, der mich einige Augenblicke verlassen hatte, trat wieder zu mir und sagte: „Da gibt's einen großen Spaß! Das Gerücht, Sie seien hier, hatte sich schon verbreitet, und die Künstler wurden auf den einzigen unbekanntem Fremden aufmerksam. [...] Dieser ward aufgefordert, Sie zu betrachten und den Zweifel zu lösen, er versicherte aber kurz und gut, Sie seien es nicht und an dem Fremden keine Spur Ihrer Gestalt und Aussehns.“²⁸

Gesicht und Gestalt hinterlassen keine deutbare „Spur“ mehr auf Lavaters Physiognomik, an der Goethe nach anfänglicher Begeisterung mitgearbeitet, sich aber schon von ihren fragwürdigen Spekulationen gelöst hatte.²⁹

2. Parallel zu dieser Infragestellung der Aussagekraft des Kopfporträts lässt sich in der *Italienischen Reise* die Tendenz erkennen, die Person Tischbeins zum Idealpartner im Zeichen der Kunst zu erhöhen, und zwar so, dass Tischbein wie Goethe ein Künstler sei, der seinen künstlerischen Anfängen mittlerweile entwachsen war. Wie beiläufig eingestreut erfahren wir über Tischbein, dass dieser zuerst als Porträtist im Züricher Dunstkreis Lavaters begonnen hat, ohne dass dieser mit Namen genannt würde:

Auf seiner Künstlerlaufbahn, da er sich erst im Porträt bestimmte, kam Tischbein mit bedeutenden Männern, besonders auch zu Zürich, in Berührung und hat an ihnen sein Gefühl gestärkt und seine Einsicht erweitert.³⁰

Zugleich kann man aber auch lesen, dass Tischbein auf dieser Stufe, auf der ihn Lavater gerne festgehalten hätte, nicht stehengeblieben ist, sondern „sich aus sich selbst herausentwickelte“.³¹ Goethe verbindet seine neue ganzheitliche Sicht mit dem Bildungs- und

²⁷ 23. November 1786 (Berliner Ausgabe Band 14, S. 304).

²⁸ Ebd., S. 290f.

²⁹ Vgl. Gerd Mattenklott: Goethe als Physiognomiker, in: Thomas Clasen/Erwin Leibfried (Hrsg.): Goethe. Vorträge aus Anlaß seines 150. Todestages, Bern/Frankfurt a. M. 1984, S. 125-141; Eduard von der Hellen: Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten, Frankfurt a. M. 1988; Johannes Saltzwedel: Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit, München 1993, bes. S. 214ff.

³⁰ Berliner Ausgabe Band 14, S. 316.

³¹ Vom 29. Dezember 1786, ebd., S. 315.

Entwicklungsbegriff und stülpt ihn (dem unwissenden?) Tischbein über, wenn er z. B. an Herder schreibt: „Tischbeinen kann ich nicht genug loben, wie original er sich aus sich selbst heraus gebildet hat.“³² Goethe unterstellt Tischbein, was er für sich selbst als Bildungsgewinn verbuchen wollte; er formulierte, was für Tischbein nur zu zeichnen, aber nicht zu artikulieren war. So weist Goethe im Umkreis der Entstehung des Corso-Aquarells mehrfach darauf hin, dass sein jetziges Streben ganz ausdrücklich *gegen* die physiognomische, nur zweidimensionale Anschauung gerichtet ist. Er sucht statt dessen den „lebendigen Eindruck“³³ und damit eine Anschauungsform, die dem flächigen Gestaltbegriff der Schattenrisse zugunsten der plastischen Form „des menschlichen Körpers“ abschwört:

Hier wird man durch die ewige Betrachtung der Statuen immerfort, aber auf eine höhere Weise, hingewiesen. [...] In Rom aber wollen die Teile nichts heißen, wenn sie nicht zugleich eine edle, schöne Form darbieten.³⁴

Der Symbolbegriff ist noch nicht formuliert, aber schon gedacht.

3. Zuletzt ist auf die Stelle zurückzukommen, an der Goethe den Plan zu Tischbeins Campagna-Gemälde erstmals erwähnt. Er tut dies im Rahmen einer Selbstaussage im Bild vom „Spiegelzimmer“, welches, ganz ausgefaltet, der Zweidimensionalität der Schattenrisse widerspricht, weil es die Raumbewegung ausdrücklich mit einbezieht: „In diesem Künstlerwesen lebt man wie in einem Spiegelzimmer, wo man auch wider Willen sich selbst und andere wiederholt sieht.“³⁵ Die Spiegelmetaphorik trifft bildkongenial Tischbeins Gegenentwurf zum Campagna-Gemälde: auch die genaue Kehrseite kann eine ganze Person bezeichnen, ohne des Gesichts zu bedürfen. Zugleich enthüllt diese Bildlichkeit eine neue ästhetische Denkform, dass nämlich ein Künstler wie Tischbein im Sinnbild wiedergeben kann, was er mit dem Verstand gar nicht erfasst hat. Dieser Gleichnis- und Symbolcharakter der Kunst zeigt sich in einer kleinen, ebenfalls in der *Italienischen Reise* mitgeteilten Episode. Bei einer Vorlesung seiner soeben in die klassische Versform umgearbeiteten *Iphigenie* muss Goethe erfahren, dass seine Hörer – es handelt sich übrigens um dieselben Künstler, die Goethe anhand der ihnen bekannt gewordenen Porträts zu identifizieren versucht hatten – mit falschen, weil vorgefertigten Vorstellungen antreten: sie „erwarteten etwas Berlichingisches und konnten sich in den ruhigen Gang nicht gleich finden“; sie mussten sich erst allmählich an den neuen Ton, „die edlen und reinen Stellen“ – gemeint ist die in Blankverse umgearbeitete *Iphigenie* – gewöhnen. Tischbein, der in gleicher Weise befangen ist, gelingt es, diesen Vorgang eines allmählichen Bewusstseins- und Verständniswandels der Zuhörer ins Bild zu setzen:

Tischbein, dem auch diese fast gänzliche Entäußerung der Leidenschaft kaum zu Sinne wollte, brachte ein artiges Gleichnis oder Symbol zum Vorschein. Er verglich es einem Opfer, dessen Rauch, von

³² Brief an Herder vom 29. Dezember 1786, WA, IV, 8, S. 109.

³³ Vom 2. Januar 1787, Berliner Ausgabe Band 14, S. 318.

³⁴ Vom 20. Januar 1787, ebd., S. 327.

³⁵ Vom 29. Dezember 1786, ebd., S. 316.

einem sanften Luftdruck niedergehalten, an der Erde hinzieht, indessen die Flamme freier nach der Höhe zu gewinnen sucht. Er zeichnete dies sehr hübsch und bedeutend. Das Blättchen lege ich bei.³⁶

Auch wenn das „Blättchen“ nicht überliefert ist: Der „Vorschein“, den Tischbein als „Gleichnis oder Symbol“ aufs Papier bringt, entspricht genau der Stossrichtung des Corso-Aquarells.

Hier wie dort geht es um die Umpolung bisheriger Wahrnehmungsstrategien. Die Schattenrisse, die auch „Fensterlinge“ heißen,³⁷ müssen dem Licht einer nun anders verstandenen Wirklichkeitssicht weichen. In seinen *Physiognomischen Fragmenten* hatte Lavater noch formuliert: „In einem Schattenrisse ist nur Eine Linie; keine Bewegung, kein Licht, keine Farbe, keine Höhe und Tiefe.“³⁸ Als Goethe hingegen nach seiner Rückkehr aus Italien seine *Römischen Elegien* verfasste, konnte er diese überholte Sehweise mit der nordischen Welt gleichsetzen, die „farb- und gestaltlos“ sei, und ihr die römische Welt des Lichts, der „Formen und Farben“ entgegenhalten, wie es in der 7. Elegie heißt.³⁹

Der neue, jetzt *klassische* Blick verlangt nicht nur nach Linie und Fläche, sondern nach der ganzen Figur. Hatte Lavater seine Physiognomik als semiotisches System begriffen, in dem das menschliche Gesicht als Text gelesen werden konnte, so zielte Goethe auf eine umfassende, ganzheitliche und sinnbildliche Erfassung des Menschen in seiner Unverwechselbarkeit und Entwicklungsfähigkeit, oder in Abwandlung einer Sentenz: *individuum est ineffabile*. Dann aber kann sogar die Rückseite, das nach physiognomischer Ansicht am wenigsten Aussagekräftige des menschlichen Körpers, das Genie charakterisieren – und: besser als sein Porträt dies je könnte.

5. Ausblick

Das Ende der Künstlerfreundschaft zwischen Goethe und Tischbein begann beim gemeinsamen Neapelaufenthalt. Tischbein versuchte mit allen Mitteln und schließlich mit Erfolg, seine unsichere Stellung als sächsischer Stipendiat gegen die Position des Direktors der Akademie der Schönen Künste in Neapel einzutauschen: Goethe reiste deshalb mit dem Zeichner Christoph Heinrich Kniep als Ersatzmann nach Süditalien, von dort in Begleitung des Landschafts- und Hofmalers des Königs von Neapel, Philipp Hackert, der nun in Goethes Entwurf seiner italienischen Kunstreise an die Stelle Tischbeins rückte und in Goethes Erinnerungen mit ähnlichen Formulierungen bedacht wurde wie zuvor jener. Bei seiner

³⁶ Vom 10. Januar 1787, ebd., S. 321f.

³⁷ Ilsebill Berta Fliedl: Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft, in: Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Katalog der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 1994, S. 193.

³⁸ Zit. nach: Claudia Schmolders: Das Profil im Schatten. Zu einem physiognomischen 'Ganzen' im 18. Jahrhundert, in: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992, Stuttgart und Weimar 1994 (= Germanistische Symposien Berichtsbände 15), S. 251.

³⁹ Berliner Ausgabe Band 1, S. 172.

Rückkehr nach Rom begann Goethe an Tischbeins Persönlichkeit herumzumäkeln:

„Tischbein ist sehr brav, doch fürchte ich, er wird nie in einen solchen Zustand kommen, in welchem er mit Freude und Freiheit arbeiten kann.“⁴⁰ Solche Aussagen verraten, dass sich in Goethes Kunstvorstellungen eine Art „Paradigmawechsel“ vollzogen hatte,⁴¹ der sich noch deutlicher darin manifestierte, wie Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien über Tischbein urteilte. Seinen Freund Herder, der nach ihm und gleichsam auf seinen Spuren, aber weniger glücklich nach Italien gereist war, warnte er vorsorglich vor Tischbein, nachdem er ihn zwei Jahre zuvor so überschwänglich gelobt hatte:

Tischbein ist mit allen guten Qualitäten ein wunderliches Thier, eine Art Hasenfuß, ist faul, unzuverlässig, seitdem er von den Italiänern in das Metier der Falschheit, Wort- und Bundbrüchigkeit zu pfuschen gelernt hat. [...]

Ich habe es vorausgesehen, daß Tischbein nicht reuissiren würde. Er hält sich für fein, und ist nur kleinlich, er glaubt intriguiren zu können, und kann höchstens die Leute nur verwirren. Er ist unternehmend, hat aber weder Kraft noch Fleiß zum Ausführen. [...] Ein Nachklang von *Gemüth* schwankt noch in seiner Seele. Es ist Schade um ihn.⁴²

Auch die Versuche beider Seiten im Alter, die positiven Erinnerungen aus vergangenen Zeiten wieder aufleben zu lassen, änderten an der Entfremdung nichts. Zu weit waren die Lebensentwürfe auseinandergedriftet, zu dünn waren die Gemeinsamkeiten der ehemaligen Künstlerfreunde geworden.

Was bleibt von dieser Künstlerfreundschaft auf Zeit für die Nachwelt? Als Ergebnis unserer Untersuchung sind drei Punkte festzuhalten:

1. Tischbeins Corso-Aquarell liefert mitnichten die spontane Augenblicksschilderung einer zufälligen Erlebnissituation, wie dies bisher gesehen wurde, sondern in vielfacher Weise die Kehrseite, die Gegenposition zur physiognomischen Porträtierungsmode der Zeit. Im Unterschied zu Goethes mittlerweile *programmatischer* Ablehnung Lavaters entwirft Tischbein eine versteckte, nicht reflektierte, vielleicht von ihm selbst als solche gar nicht registrierte Stellungnahme. Die ästhetik-theoretischen Konsequenzen können Tischbein in ihrer ganzen Tragweite gar nicht bewusst gewesen sein, wenigstens gibt es keine Belege in seinem Werk, während Goethes Wille beim Setzen epochaler Ablösungsakte nachgewiesen ist.⁴³ Wenn es ein *Ereignis Weimar* gibt, das für das „Entstehen der Klassik“ verantwortlich ist, so der Titel und Untertitel der 2007 zu Ende gegangenen großen Ausstellung in Weimar,⁴⁴ dann gibt es auch ein *Ereignis Italien* für die Entstehung derselben Epoche.

2. Mit dem Goetheschen Begriff des Symbols ist die Abkehr von der Idee eingeläutet, in der zweidimensionalen, porträthaften Abbildung der äußeren Erscheinung könne das Wesen einer

⁴⁰ Ebd., Band 14, S. 536, am 27. Juni 1787 in Rom.

⁴¹ So Maisak, S. 34.

⁴² Goethe an Herder in Italien, Weimar 2. März 1789, WA, IV, 9, S. 92f.

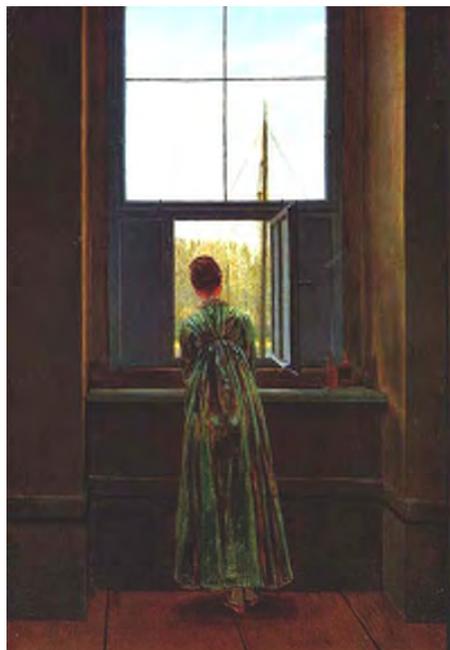
⁴³ Wilfried Barner: Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatrischer Epochenwenden in Deutschland, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München 1987 (= Poetik und Hermeneutik 12), S. 15.

⁴⁴ Vgl. den Katalog zur Ausstellung im Schlossmuseum Weimar: Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757-1807. Weimar 2007 mit der entsprechenden Begriffsdiskussion S. 17f.

Person eindeutig erfasst werden. Das repräsentative Campagna-Gemälde steht *am Ende* eines Porträtierungsprozesses, das Aquarell bildet den *Anfang* einer neuen Epoche der Geschichte der Wahrnehmung. Das Ölgemälde erzeugt eine Betrachterperspektive *auf* eine Figur. Das Aquarell schafft eine Art Leerstelle als Identifikationsvehikel für den Betrachter. Damit setzt Tischbeins Aquarell eine Überschreitungsfigur ins Bild, bei der die epochale Schwellenerfahrung als Raumerleben dargestellt ist. Goethe am Fenster, mit dem Blick auf das morgendliche Rom, ist behandeltes Sujet und handelndes Subjekt zugleich, in dem sich eine neue Erfahrung ganzheitlichen Schauens sinnbildhaft verdichtet. Wer gerne zuspitzt, darf vom Fenster als einer Bildschwelle reden, an der der Blickschritt in eine Form der Moderne gewagt wird.

3. Tischbeins Campagna-Gemälde mit seiner gekünstelten Landschafts- und Kostüminszenierung mag drittens weiterhin für diejenigen als das repräsentative Abbild des Goetheschen Italienerlebnisses gelten, die an einer Bebilderung des großen historischen Augenblicks im Geist des 19. Jahrhunderts und seiner Historienmalerei Gefallen finden. Für die Kunst-, die Literatur- und die Bewusstseinsgeschichte ist der ungleich faszinierendere Fensterblick von erheblich größerer Bedeutung und tieferer Bildkraft, weil er seinen Schwellencharakter in sich trägt. Dass nur er spannende, d. h. kritische und denkerisch wie bildnerisch moderne Anschlussmöglichkeiten bietet, haben die großen Künstler der folgenden Epochen mit instinktiver Sicherheit erkannt. So sind beide Bilder in die illustrierte Literaturgeschichte eingegangen, aber nur das Aquarell hat Epochengeschichte gemacht. Dies wäre im einzelnen an den bekanntesten Bildern des 19. Jahrhunderts zu zeigen, etwa an der vielgedeuteten und immer noch kryptischen *Frau am Fenster* von Caspar David Friedrich aus dem Jahr 1822 (Abb. 13).

Abb. 13: Caspar David Friedrich, Frau am Fenster, 1822
Öl auf Leinwand, 44:37 cm, Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie



Noch Salvador Dalis *Junges Mädchen am Fenster* von 1925 lebt von diesem rätselhaften Fensterstandort (Abb. 14), den es aufgreift und in die Gegenwart überführt.

Abb. 14: Salvador Dali, Junges Mädchen am Fenster, 1925
Öl auf Leinwand, 103:74 cm, Madrid, Privatbesitz



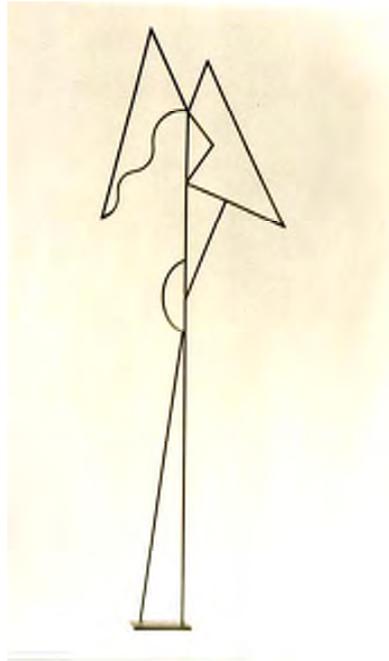
Auch ein scheinbar ganz naives Bild wie Moritz von Schwinds *Die Morgenstunde* von 1860 (Abb. 15) enthält unter dieser Perspektive vielfältige Anknüpfungsstellen, Abweisungen und Weiterschreibungen.

Abb. 15: Moritz von Schwind, Die Morgenstunde, um 1857
Öl auf Leinwand, 33,5:45,5 cm, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie



Dass es Frauen am Fenster sind, gibt diesen Motivfortschreibungen eine besondere Note und verstärkt ihre romantische Leuchtkraft. Selbst die unmittelbare Gegenwart vermag aus Tischbeins Goethe-Kehrseite genügend Spannungsanregungen für eigene bildnerische Entwürfe zu ziehen, wie dies die Eisenplastik *Goethe am Fenster* des 1929 geborenen portugiesischen Bildhauers Andreu Alfaro von 1984 (Abb. 16) belegt.

Abb. 16: Andreu Alfaro, Goethe am Fenster seines Hauses in Rom, 1984
Eisen, 234:85:50 cm, Köln, Galerie Dreiseitel



Der Blick auf Goethes Kehrseite reicht deshalb weiter als bloß bis zu dem diffus-kritischen Punkt, Klassiker von Zeit zu Zeit vom Sockel zu holen. Er liefert unerwartete, überraschende oder verstörende Perspektiven auf den Dichter, auf seine Epoche und auf unsere Interpretationen. Was wir sehen, wenn wir sehen, verändert sich, auch unser Blick auf Goethes Kehrseite am Fenster (Abb. 17) – ein kleiner Standpunktwechsel genügt.

Abb. 17: Manfred von Papan („Papan“), Goethe am Fenster, 1998
Casa di Goethe, Rom

