

## BEGRIFFSBILDUNG DURCH ANSCHAUUNG UND PRAXIS

### GOETHE'S UMGANG MIT KUNST AUF DER ITALIENISCHEN REISE

von  
Werner Busch

Die Anfänge sind bescheiden. Goethes Vater besaß eine kleine Sammlung zeitgenössischer regionaler Kunst. Die Künstler hießen Seekatz, Schütz oder Trautmann. Sie waren niederländisch beeinflusst, beschäftigten sich mit den kleinen Gattungen Genre, Landschaft oder Porträt, hohe Historie kam nicht vor. Die Landschaften hatten gelegentlich einen leicht italianisierenden Einschlag, darin folgten sie den Niederländern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das Genre dagegen konnte einen abgeschwächten Ton des frivolen französischen Rokoko aufnehmen, die Basis war aber auch hier niederländisches 17. Jahrhundert. In einer Reihe von Frankfurter Sammlungen konnte Goethe die niederländischen Originale sehen, so etwa auch Rembrandts Radierungen. Daneben bekam Goethe, wie es sich für ein gebildetes Bürgerkind gehörte, Zeichenunterricht. Er kopierte nach Vorlagen akademischer Zeichenbücher, die in ihrer konventionellen Methodik ein langes Leben zumindest vom 17. bis zum 19. Jahrhundert besaßen, Kunst, u. a. mit Hilfs- und Konstruktionslinien, lehr- und lernbar machen sollten.

Aber Goethes Vater hatte auch, nach einem Jurastudium, eine Reise nach Italien gemacht und war noch in Goethes Kindertagen damit beschäftigt, mit Hilfe eines italienischen Sprachmeisters einen ausführlichen Reisebericht in italienischer Sprache abzufassen. Dieser ist, besonders in seinem Venedigteil, von nicht geringem Einfluß auf Goethes eigene spätere Italienunternehmung gewesen. So durchdringen sich beim jungen Goethe Niederländisches und Klassisches, ohne in ihrem Verhältnis zueinander zu einer rechten Klärung kommen zu können. Einen Schritt weiter brachte ihn das Studium in Leipzig ab 1765. Er fand Anschluß an eine Gruppe von Zeichenschülern, die von dem Leipziger Akademiedirektor Adam Friedrich Oeser unterrichtet wurde. In dessen Haus hatte zehn Jahre zuvor Johann Joachim Winckelmann Aufnahme gefunden, und aus gemeinsamen Architekturstudien war Winckelmanns einflußreiche Erstschrift »Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst« hervorgegangen. Oeser propagierte zeitlebens einen gemäßigten Klassizismus, selbst wenn in seinen eigenen Werken noch genug barocke Manier übriggeblieben war. Goethe konnte durch Oeser zu einer gewissen begrifflichen Klärung gelangen, die Überzeugung von der Vorbildhaftigkeit der Antike wurde befestigt, doch hatte sie noch keineswegs in Goethes Denken Alleinvertretungsanspruch. Denn auch die Leipziger Sammlungen und Kabinette, dasjenige Oesers eingeschlossen, waren niederländisch orientiert, die zeitgenössischen Künstler folgten auch hier der Niederländermode. Es ist bezeichnend, daß eine von Goethes ersten druckgraphischen Arbeiten 1768 eine Kopie nach Johann Alexander Thiele darstellt, eine Landschaft nach dem Modell der italianisierenden Niederländer, und noch 1781 kopiert Goethe Allaert van Everdingen, der ebenfalls diesem Typus verpflichtet ist.<sup>1</sup>

So sehr viel klassische Kunst hatte Goethe in seinen frühen Leipziger Tagen noch nicht gesehen, das änderte sich ein erstes Mal 1768, als Goethe die Dresdner Gemäldegalerie besuchte. Durch die Ankäufe der jüngst verflorenen Zeit waren hier bedeutende Bestände klassischer italienischer Kunst zusammengekommen: Raffaels »Sixtinische Madonna«, Giorgiones »Venus«, Werke von Tizian, Correggio oder Guido Reni, Klassiker von Poussin oder Claude Lorrain. Goethe, man sollte sich nicht täuschen, nimmt sie kaum wahr, studiert die Niederländer, legt Wert auf die naturgetreue Wiedergabe. So gut wie gleichzeitig mit dem Erwerb von Raffaels »Sixtina« erfolgte an der Dresdner Galerie der Ankauf von Rembrandts vor Schreck pinkelndem Ganymed, der von Zeus in Gestalt eines Adlers gen Himmel entführt wird. Auch in Dresden also ist eine deutliche Zweipoligkeit zu konstatieren. Die Norm mochten die Italiener abgeben, der Geschmack bevorzugte die Niederländer. Die Rembrandtschen Regelverstöße waren durchaus zu rechtfertigen. Rembrandts »Ganymed«, schreibt Diderot, sei zwar obszön, doch wie sei er gemalt...<sup>2</sup> Natürlich wußte Goethe auch zu diesem Zeitpunkt um die kunsttheoretisch gerechtfertigte und begründete Vorbildlichkeit Raffaels, aber lebendiges Wissen, aus der Anschauung gewonnen, war ihm dieses Dogma noch nicht. Dazu bedurfte es noch, um es so zu sagen, zweier Schritte, eines grandiosen Umweges über die Genieästhetik des »Sturm und Drang« und eines darauf folgenden, an sich selbst vollzogenen, höchst bewußten Bildungsganges zu den klassischen Ursprüngen und ihren Begründungen auf der italienischen Reise. Die dort erreichte Position hat Goethe nicht wieder verlassen, vielmehr in immer neuen, auf den jeweiligen Anlaß bezogenen Varianten mit Verve und gänzlicher Unbeirrbarkeit bei fortschreitendem Unverständnis seiner Umwelt vertreten.

Die »Sturm und Drang«-Ästhetik brachte ihm, sehr verkürzt gesagt, die Freundschaft mit Johann Gottfried Herder und das Erlebnis des Straßburger Münsters. Sie kreist um drei einander vermittelte Grundüberzeugungen: den nationalen Ursprung der Kunst der Völker - diesen Gedanken verdankte er Herder -, ein natürlich-organisches Wachstum der Kunst, das, drittens, aus seinen Fesseln befreit wird durch das sich seine Regeln selbst setzende, da wahr empfindende Genie des Künstlers. So kann Goethe die gotische Architektur des Straßburger Münsters zum deutschen Stil schlechthin erklären, eine Architektur, die sich naturwüchsig entfaltet - die Metapher von Wald und Baum, von Krone und Geäst stellt sich ein -, und er sieht sie hervorgebracht in ihrer lebendigen Schönheit, organischen Fülle und Einheit vom auserwählten Künstler Erwin von Steinbach, dem der Status des Heiligen gebührt, der aus sich heraus in innerer Vision das Wesen des Architektonischen hervortrieb. Ein adäquater Nachvollzug einer derartigen Hervorbringung kann nur in hymnischer Form geschehen, wie Goethe sie in seiner 1773 veröffentlichten Schrift »Von deutscher Baukunst« befolgt. Es braucht hier nicht untersucht zu werden, wieviel ein derartiger Enthusiasmus der Schweizer Literartheorie eines Bodmer und Breitinger oder dem Neoplatonismus eines Shaftesbury verdankt, wichtig für uns ist allein, daß mit einem derartigen Modell Gotik und Antike nebeneinander und gleichermaßen gerechtfertigt werden konnten, wenn sie denn von wahrhaft inspirierten Künstlern hervorgebracht wurden. Rembrandt hatte neben Raffael Bestand, Erwin von Steinbach neben Palladio, aus sich selbst gesetzte Ordnung neben durch Norm und Tradition geheiligter Ordnung.

Daß es außer klassischer Schönheit und in sich ruhender Harmonie auch überwältigende Erhabenheit in Natur und Kunst geben konnte, Homer für den Moment auch von



Shakespeare verdrängt werden konnte, wie sich 1773 in »Götz von Berlichingen« deutlich zeigt, das konnte Goethe auch die erste Schweiz-Reise von 1775 lehren, auf der er nicht nur mit der Alpenwelt oder Lavaters enthusiastischer Physiognomik, einer religiös überhöhten Deutungswut, vertraut wurde, sondern über Lavater auch mit Johann Heinrich Füssli übersteigerten Visionen, die die Schweizer Nationalhistorie oder die Shakespearesche Wunderwelt in wilden Affekten und gewagten Torsionen vor Augen stellten. Eine Zeitlang war Goethe von Derartigem begeistert, später nahm er entsprechende Bekenntnisse deutlich zurück. August 1797, bereits während der Planung für die »Propyläen«, macht Goethe sich Notizen für einen Artikel über Füssli, den er gemeinsam mit seinem Kunstadlatus Johann Heinrich Meyer auszuführen gedachte – wozu es nicht kommen sollte, wie so oft bei zeitgenössischen Künstlern, denen Goethe kritisch gegenüberstand. In den Notizen heißt es: »Die Sujets, die er wählt, sind sämtlich abenteuerlich und entweder tragisch oder humoristisch, die ersten wirken auf die Einbildungskraft und Gefühl, die zweiten auf Einbildungskraft und Geist. Die sinnliche Darstellung braucht er in beiden Fällen nur als Vehikel. Kein echtes Kunstwerk soll auf Einbildungskraft wirken wollen; das ist die Sache der Poesie. Bei Füsslis sind Poesie und Malerei immer im Streit, und sie lassen den Zuschauer niemals zu ruhigem Genuß kommen; man schätzt ihn als Dichter, und als bildender Künstler macht er den Zuschauer immer ungeduldig.«<sup>3</sup> Wie Goethe zu dieser Einschätzung kommt, auf welche Weise er die sinnliche Darstellung verstanden wissen will, warum er nun die Wirkung auf die Einbildungskraft verwirft und dafür ruhigen Genuß fordert, das wird uns ein etwas sorgfältigerer Nachvollzug seines Wandlungs- und Bildungsprozesses auf der italienischen Reise der Jahre 1787 und 1788 zeigen können. Wir werden dabei begreifen, daß für Goethe mit Notwendigkeit und in großer Konsequenz Kunst- und Naturbegriff ineinandergreifen, Praxis und Theorie, Anschauung und Erkenntnis einem Gesamtverständnis folgen müssen.

Die Redaktion der Aufzeichnungen zur »Italienischen Reise« hat sich über viele Jahre hingezogen, jahrelang ruhte die Beschäftigung mit der Materie gänzlich.<sup>4</sup> Goethe wußte nicht recht, was damit anfangen. Ein vollständiger Reisebericht, Station für Station, der Sehenswürdigkeit auf Sehenswürdigkeit berichtet, war es nicht. Zu viel war ausgelassen, eine Nacharbeitung mit den von Goethe genutzten Reiseführern und weiterer Literatur erschien nur Trockenes ergeben zu können. Doch eine durchgehende Reflexion der eigenen Befindlichkeit war das in Aufzeichnungen und Briefen Niedergelegte auch nicht. Über das Fortschreiten der eigenen Dichtung finden sich nur Andeutungen, ja selbst das Kunsterlebnis, das dem eigentlichen Ziel der Reise, der Klärung des Kunstbegriffes, dienen sollte, bleibt in der schriftlichen Fixierung verblüffend unspezifisch. Sehr viel mehr als in den geläufigen Charakterisierungen der Reiseführer findet sich bei Goethe auch nicht. Raffael ist geistreich, Michelangelo männlich, beide zeichnet Großheit aus, die sich bei Michelangelo zum Ungeheuren steigern kann: das ist topischer Besitz der Kunsttheorie seit dem 16. Jahrhundert.

Immerhin spezifisch ist Goethes Aneignung der jeweiligen Region oder Stadt. In Bologna rettet er sich aus dem Gewusel der geschäftigen Volksmenge auf den Turm, um der alten, ehrwürdigen, gelehrten Stadt gerecht zu werden. Über dem Ganzen in freier Luft schwebend, sortiert er geographisch nach allen Seiten, ordnet zu, vergewissert sich. Im Wortsinne auf den Grund geht er dem jeweiligen Ort durch genaue Gesteinsuntersuchun-

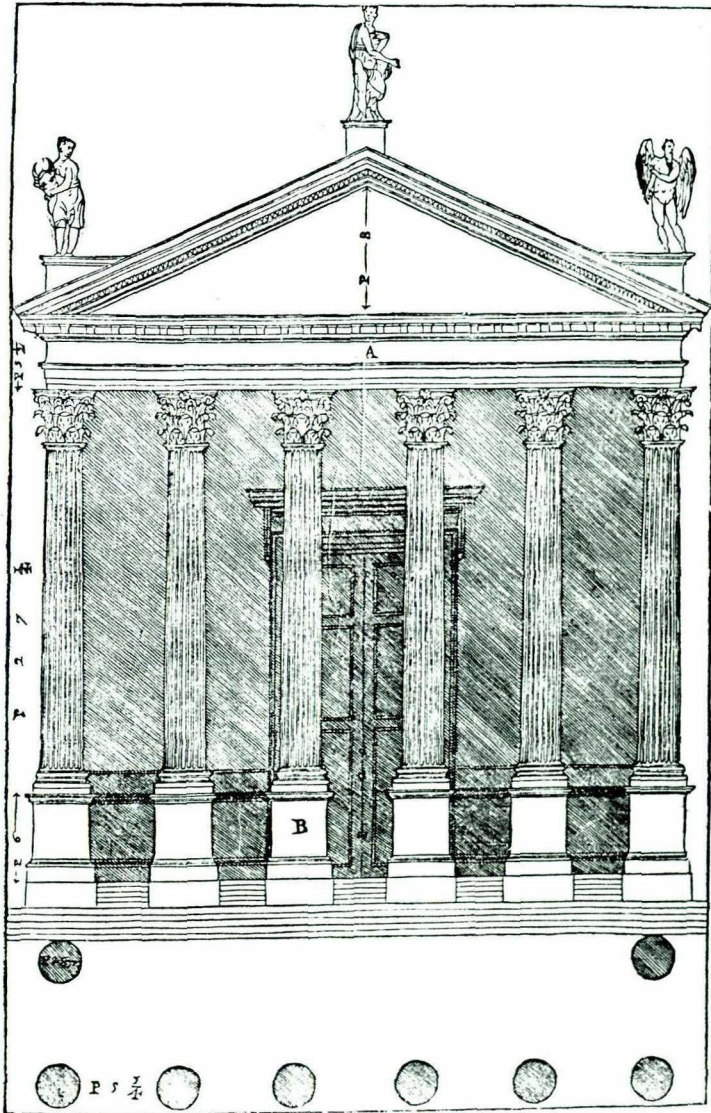
gen, er umkreist ihn, untersucht Felswände, Flußbetten, nimmt Gesteinsproben; erst auf dieser Erkenntnis, als objektiver Basis, möchte er das Geschichtliche gründen. Das ist klar ausgesprochen, kurz bevor er römischen Boden betritt: »Mit dem was man klassischen Boden nennt, hat es eine andere Bewandnis. Wenn man hier nicht fantastisch verfährt, sondern die Gegend real nimmt, wie sie daliegt, so ist sie doch immer der entscheidende Schauplatz, der die größten Taten bedingt, und so habe ich immer bisher den geologischen und landschaftlichen Blick benutzt, um Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken, und mir ein freies klares Anschauen der Lokalität zu erhalten. Da schließt sich denn auf eine wundersame Weise die Geschichte lebendig an, und man begreift nicht wie einem geschieht, und ich fühle die größte Sehnsucht den Tacitus in Rom zu lesen.«<sup>5</sup> Hier gelingt die Versicherung, in der Kunst ist es vorderhand nicht so.

Die Bologneser Kunst – die Carracci, Guido Reni, Domenichino, vorher schon Guercino – beeindruckt, doch mehr noch verwirrt sie ihn. Er begreift, es sind neue Gestirne in seinem kunsthistorischen Kosmos, doch die durchgehende katholische Thematik ist ihm ein Graus, ja ruft gar Ekel hervor, er sucht die Malweise vom Sujet zu trennen und für sich zu würdigen. An diesem Punkt der Durchsicht seiner Papiere dürfte Goethe deutlich geworden sein: er weiß sich seines Anschauungsbegriffes – ob auf die Naturphänomene oder die Naturwissenschaft bezogen – sicher, seines Kunstbegriffes nicht. Spät erst, aus der Rückschau von gesicherter und nicht mehr in Frage gestellter Position aus, bei der Schlußredaktion des dritten Teiles, des zweiten römischen Aufenthaltes, nach der Neapel- und Sizilien-Reise also, findet Goethe das allentscheidende Gerüst, das den disparaten Teilen, ja Partikeln der Erinnerung an das italienische Erlebnis Halt geben kann. Durch rigides Verwerfen ganzer Textteile, durch Umgruppieren, Umschreiben, Ergänzen, durch Inserierung älterer und späterer Texte, durch offenbar genaue Befolgung eines Strukturschemas schreibt Goethe dem Text einen Bildungsgang zu einem klassischen Kunstbegriff ein, der, und das ist das wichtigste, mit seinem Anschauungs-, Selbsterfahrungs-, Natur- und Naturwissenschaftsbegriff ein kohärentes Ganzes ergibt. Es geht, um es in einem Satz zu sagen, Goethe um die Möglichkeit der dialektischen Aufhebung, d.h. also Bewahrung des in der Wirklichkeit Erfahrenen und Analysierten im fertigen Kunstwerk. Wie Wirklichkeit und Ideal, Besonderes und Allgemeines, Subjektives und Objektives ohne Verlust des einen wie des anderen zusammenfinden können, darüber sollte ihm das Italienerlebnis Klarheit bringen und den Gang dieses Erkenntnisprozesses wollte er vor der Nachwelt im Text der »Italienischen Reise« vorführen.

Versuchen wir, den Gang in wenigen Schritten nachzuvollziehen. Erst einmal versucht Goethe, sich nicht ablenken zu lassen, verschließt, jedenfalls nach Zeugnis des Textes, die Augen vor Dingen, die ihn vom anvisierten Ziel abbringen könnten, das darin besteht, das Klassische auf klassischem Boden als das aus dem Natürlichen Hervorgegangene zu entdecken. Aus Perugia kommend, nähert sich Goethe Assisi: »Aus Palladio und Volkmann wußte ich, daß ein köstlicher Tempel der Minerva, zu Zeiten Augusts gebaut, noch vollkommen erhalten dastehe. ...Die ungeheuren Substruktionen der babylonisch übereinander getürmten Kirchen, wo der heilige Franziskus ruht, ließ ich links, mit Abneigung... Endlich gelangten wir in die eigentliche alte Stadt, und siehe das löblichste Werk stand vor meinen Augen, das erste vollständige Denkmal der alten Zeit, das ich erblickte.«<sup>6</sup> Eine Beschreibung des Minerva-Tempels (Abb. 13) in seltener Ausführlichkeit folgt; der



Initiationscharakter ist deutlich, die klassische Perspektive ist eröffnet. Und hierfür muß Goethe den mittelalterlichen Giotto in S. Francesco opfern, wenn er auch aus Vasari, dem Viten schreibenden Urvater der Kunstgeschichte aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, wußte, welch' wichtige Rolle Giotto für den Neubeginn der Kunst, der zu ihrem Höhepunkt in Raffael und Michelangelo führt, gespielt hat. Giotto fand keinen Ehrenplatz neben Erwin von Steinbach, vielmehr versanken beide erst einmal wieder im finsternen Mittelalter.



13 Der Minerva-Tempel in Assisi,  
nach Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venedig 1570)

In Rom angesichts der Fülle der Werke aus Antike, altem Christentum, Renaissance und Barock sieht Goethe ein, daß die Unterschlagung der historischen Dimension – auch in bezug auf die Antike – nicht angehen kann. Das hieße, hinter sein großes Vorbild Winckelmann zurückfallen. Doch zugleich mußte es darum gehen, das Klassische als das überzeitlich Verbindliche zu legitimieren – das war nur möglich durch eine Herleitung aus dem Natürlichen. Goethe benennt diese beiden einander bedingenden Gedanken am 28. Januar 1787: »Zwei Betrachtungen, die durch alles durchgehen, welchen sich hinzugeben man jeden Augenblick aufgefordert wird, will ich, da sie mir klar geworden, zu bezeichnen nicht verfehlen. Zuerst also wird man bei dem ungeheuern und doch nur trümmerhaften Reichtum dieser Stadt, bei jedem Kunstgegenstande aufgefordert, nach der Zeit zu fragen, die ihm das Dasein gegeben. Durch Winckelmann sind wir dringend aufgeregt die Epochen zu sondern, den verschiedenen Styl zu erkennen dessen sich die Völker bedienen, den sie, in Folge der Zeiten, nach und nach ausgebildet und zuletzt wieder verbildet... Aber wie nun zu dieser Einsicht gelangen! Vorgearbeitet nicht viel, der Begriff richtig und herrlich aufgestellt, aber das Einzelne im ungewissen Dunkel. Eine vielfältige entschiedene Übung des Auges ist nötig und man muß erst lernen um fragen zu können... Die zweite Betrachtung beschäftigt sich ausschließlich mit der Kunst der Griechen und sucht zu erforschen, wie jene unvergleichlichen Künstler verfahren, um aus der unendlichen Gestalt den Kreis göttlicher Bildung zu entwickeln... Ich habe eine Vermutung, daß sie nach eben den Gesetzen verfahren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin. Nur ist noch etwas dabei, das ich nicht auszusprechen wüßte.«<sup>7</sup>

Wir dürfen sicher sein, daß Goethe, so sehr er dies selbst gelegentlich zu insinuieren sucht, nicht in Italien klären wollte, ob er als bildender Künstler oder als Literat geboren sei, sondern daß all seine Zeichenstudien als notwendiges Korrelat zur Kunstbetrachtung gedient haben, um sich der Kunstprinzipien, auch in ihrem historischen Wandel zu vergewissern. Nichts sollte bloßer Begriff bleiben. Die endgültige Klärung seines Bildungsprozesses erfolgte in verschiedener Hinsicht in Palermo auf Sizilien, die Zwischenstufe war Neapel. Der Text der »Italienischen Reise« ist so inszeniert, daß wir Goethes gewisse Unruhe in Neapel erfahren, er fühlt sich vor der Entscheidung. Zwar eignet er sich Land und Leute auf gewohnte Art und Weise an. Die Stadt wird geradezu vermessen, Volk und bessere Gesellschaft werden vorgestellt, und vor allem der Vesuv wird mehrfach bestiegen, die Lava analysiert. Die erste Begegnung mit Jakob Philipp Hackert wird geschildert, der ihn jetzt und später in der Kunst Landschaft zu zeichnen unterweist, Sir William Hamilton, der englische Gesandte, Kunstsammler und Vesuvforscher wird besucht, seiner Frau Emma Hamilton, der Attitüdendarstellerin, gedacht – mehr oder weniger freundlich –, natürlich werden Pompeji und Herculaneum aufgesucht, doch alles dies täuscht nicht darüber hinweg, daß Goethe unruhig ist. Soll er nach Sizilien reisen oder nicht? Tischbein, sein römischer Zimmergenosse und Cicerone, der ihn auch durch Neapel führt, beginnt, sich von ihm zu lösen, weil er dauerhafte Beschäftigung in Neapel anstrebt, beim König und bei Sir William, mit Erfolg, wie der weitere Gang der Dinge zeigen sollte. Goethe findet in Christoph Heinrich Knip, einem Hackert-Schüler, Ersatz und heuert ihn als Zeichner für die Sizilienreise an. Goethe, dem Hackert noch einmal seine zeichnerischen Grenzen aufgewiesen hat, ist erleichtert. Knip wird ihm zeichnerisch festhalten, was er, Goethe, sieht, und es später in Aquarellfarben ausarbeiten.



In Neapel spricht Goethe das erste Mal und etwas unvermittelt von seiner Reise als einer Irrfahrt, das läßt aufmerken, die Anspielung auf Homer, die »Odyssee« und dessen Heldenirrfahrt ist deutlich.<sup>8</sup> Goethe begreift Sizilien als den Zielpunkt seiner Reise, weil er es mit dem Griechischen identifiziert, mit dem Land der Phäaken; es ist sein Griechenland, dem 18. Jahrhundert noch relativ fremd, von wenigen Reisenden besucht, im Inneren nicht ungefährlich, urtümlich. Nicht nur die Tempel von Segesta legten Zeugnis von der griechischen Besiedlung ab, vielmehr mochte hier in Land und Volk Griechisches aufgehoben sein. Goethe stilisiert seine sizilianische Existenz gänzlich homerisch. Kaum in Palermo, kauft er sich einen zweisprachigen Homer – ob man das wirklich in Palermo kaufen konnte? –, liest immer wieder in einem geschützten öffentlichen Garten die »Odyssee«, treibt seine eigene Dichtung »Nausikaa« voran. Zugleich, im selben pflanzenreichen Garten – besonders die Briefe an Herder legen davon Zeugnis ab – klärt Goethe endgültig seine Gedanken zur Urpflanze, einem Strukturmodell, aus dem alle Pflanzen logisch hervorgehen, ja, neue entworfen werden können. Ein Urbild, das er so deutlich vor Augen sieht, als wäre es existent. Und so geht ihm an diesem Urort auch über Homer und das Griechische ein Licht auf: Homer ist der Inbegriff des Natürlichen. Seine Szenen sind Natur, von allen Schlacken gereinigt, versuchen Natur nicht nur darzustellen. Daß Natur unmerklich in Wissenschaft und Dichtung übergeht für den, der zu sehen weiß, daß sie einen gemeinsamen Urgrund haben, diesen Anspruch auf Natürlichkeit erhebt Goethe auch für die bildende Kunst.<sup>9</sup>

Die Sizilienerfahrung rahmt er durch zwei zentrale Naturbilder, bei denen ununterscheidbar wird, ob die Natur für sich sie Goethe in ihrer besonderen Form vor Augen gestellt hat, oder sein Umgang mit der Landschaftskunst ihm ihre besondere Färbung gegeben hat. Auf der Fahrt nach Palermo, auf dem Meer, begleitet vom zeichnenden Kniep, der ihm zudem die Aquarelltechnik verständlich macht, klärt sich für Goethe angesichts des Küstenstreifens um Palermo der Begriff von Landschaft endgültig: »Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfuhrten. Die Reinheit der Conture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es für sein ganzes Leben. Nun versteh' ich erst Claude Lorrain und habe Hoffnung, auch dereinst im Norden aus meiner Seele Schattenbilder dieser glücklichen Wohnung hervor zu bringen.«<sup>10</sup> Die Natur läßt ihn Claude begreifen und sehen. Aber hat nicht auch Claude ihn die Natur sehen lassen? Auch Goethe konnte und wollte nicht ohne »Einstellung« sehen. Eine Einstellung, die ihren praktischen Ausdruck im 18. Jahrhundert in der Verwendung des Claude-Glases fand, einem gefärbten Konvexspiegel, der in die Natur gehalten, eine Landschaft bündelte, im Ton zusammenzog, Übergänge verschliff, Claudesche Bilderfahrten schuf.

Nach der sizilianischen Reise, noch einmal in Neapel, inszeniert Goethe einen durchaus still genossenen, aber dennoch dramatischen Schlußakkord seines Erfahrungsprozesses. Am letzten Tag seines Neapelaufenthaltes besucht Goethe gegen Abend eine Herzogin auf ihrem Schlosse, unterhält sich mit ihr über Literatur, die Dämmerung bricht herein, noch sind keine Kerzen aufgesteckt, da stößt sie einen Fensterladen auf: »...und ich erblickte was man in seinem Leben nur einmal sieht... Wir standen an einem Fenster des oberen Geschosses, der Vesuv gerade vor uns; die herabfließende Lava, deren Flamme bei längst

niedergegangener Sonne schon deutlich glühte und ihren begleitenden Rauch schon zu vergolden anfang; der Berg gewaltsam tobend, über ihm eine ungeheure, feststehende Dampf Wolke, ihre verschiedenen Massen bei jedem Auswurf blitzartig gesondert und körperhaft erleuchtet. Von da herab bis gegen das Meer ein Streif von Glut und glühenden Dünsten; übrigens Meer und Erde, Fels und Wachstum deutlich in der Abenddämmerung, klar und friedlich, in einer zauberhaften Ruhe. Dies alles mit einem Blick zu übersehen und den hinter dem Bergrücken hervortretenden Vollmond als die Erfüllung des sonderbarsten Bildes zu schauen, mußte wohl Erstaunen erregen.<sup>11</sup> So schön diese Naturbeschreibung ist, so kunstvoll ist sie auch. Nicht nur die Ästhetik des Erhabenen findet ihre Anwendung; sondern mehr noch – der Blick bis aufs Meer in wundervoller Ruhe als Gegenpol zum tobenden Berg, vor allem aber das Motiv der Vollmondes verraten es – folgt Goethe einem festen Bildtypus, wie ihn Voltaire, Wright of Derby, Wutky u. a. Künstler in den 1770er Jahren ausgebildet hatten. Die warmen heftigen Feuertöne von Berg und Lava stehen gegen das kühle, ruhige Mond- und Meerlicht und werden so zum Ausgleich gebracht.<sup>12</sup> Auch hier durchdringen sich für Goethe Natur- und Kunsterfahrung.

Der zweite Romaufenthalt war für Goethe Nachbereitung und Vergewisserung des Erkannten. Ein komplettes, an der akademischen Ausbildung orientiertes Zeichencurriculum wurde privatim absolviert, die klassischen Stätten, die wichtigsten Kunstwerke wurden noch einmal aufgesucht, Volkscharakter und kirchliche Feste, besonders der Karneval, weiter studiert. Zurück in Weimar lieferte Goethe Anfang 1789 für Wielands »Teutschen Merkur« ein erstes theoretisches Resümee seiner gewonnenen Kunstbegrifflichkeit in dem Aufsatz »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl«.<sup>13</sup> Drei Möglichkeiten der Kunst werden beschrieben, vor allem aber wird eine Steigerung entworfen. Die einfache Nachahmung ergreift die Natur getreu in ihrer Mannigfaltigkeit, die Manier liefert die subjektive Sicht all des Erfassten, doch erst der Stil überführt das Gesehene und individuell Angeeignete in die objektive, quasi natürliche Reinheit des Typischen, von dem alles Akzidentielle, Bedingte, bloß Gefühlte abgefallen ist, und das in seiner absoluten Form sich wieder mit dem Natürlichen vermählt. Dieses letztlich aus aristotelischer Tradition stammende genetische Modell einer Stufung der Wesen vom niederen zum höchsten liegt sowohl Goethes Naturwissenschafts- wie seinem Kunstbegriff zugrunde. Zugänglich – und das ist die neoplatonische Komponente des Modells – ist dieser Begriff nur dem dazu Begabten. Die Erkenntnis ereignet sich, wie Goethe schreibt, in lebendig augenblicklicher Offenbarung.<sup>14</sup> An dieser Grundüberzeugung ändert für Goethe selbst die in der Folgezeit von ihm und seinem Vertrauten in Kunstdingen Meyer vertretene Orthodoxie, die ein klassisches, konventionelles Ideal gegen die vermeintlichen Entgleisungen der Romantik einklagt, nichts mehr.

<sup>1</sup> Die folgenden Anmerkungen beschränken sich auf die nötigsten Nachweise. Zu Goethes früher Beschäftigung mit der Kunst: Vgl. Maisack, Petra: Natur–Gefühl–Genie. Die frühe Begegnung mit der Kunst, in: Schulze, Sabine (Hg.): Goethe und die Kunst, Ausstellungskat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern-Ruit 1994, S. 220–229.

<sup>2</sup> Vgl. Diderot in den »Pensées détachées«: Diderot, Denis: Ästhetische Schriften, hg. v. Friedrich Bassenge, 2 Bde., Berlin 1984, Bd. 2, S. 614.

<sup>3</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst, Bd. 1 (= Berliner Ausgabe, Bd. 19), Berlin 1985, S. 141f.



<sup>4</sup> Für das Folgende ist die Neuausgabe der »Italienischen Reise« zugrunde gelegt: Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*, hgg. v. Andreas Beyer und Norbert Miller in Zusammenarbeit mit Christof Thoenes (= Münchner Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 15), München 1992, zur Entstehungsgeschichte dort S. 669–700.

<sup>5</sup> Ebd., S. 141.

<sup>6</sup> Ebd., S. 133f.

<sup>7</sup> Ebd., S. 200.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 261.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 300, 326f., 364–368, 393f.

<sup>10</sup> Ebd., S. 288.

<sup>11</sup> Ebd., S. 417f.

<sup>12</sup> Vgl. Schulze (Hg.) 1994, Kat. Nr. 279 – 284; Ausstellungskat. *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Neapel, Castel Sant'Elmo, Neapel 1990, S. 61, 64, 285–295.

<sup>13</sup> Vgl. kritische neue Edition mit vorzüglichem Kommentar von Hilmar Frank, in: *Goethe Handbuch*, Bd. 3, *Prosaschriften*, hg. v. Bernd Wille und Peter Schmidt, Stuttgart–Weimar 1997, S. 570–577.

<sup>14</sup> *Maximen und Reflexionen* Nr. 752, in: *Goethe, Johann Wolfgang von: Werke*, hgg. v. Erich Trunz (= Hamburger Ausgabe), Bd. 12, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, München 1981, S. 471.