

Frank Fehrenbach

Bravi i morti!

Emphasen des Lebens in Goethes *Italienischer Reise*

Am 28.11.1786 – während des ersten römischen Aufenthaltes – besucht Goethe die Sixtinische Kapelle in Begleitung Tischbeins. Die Besucher lassen sich vom Kustoden die Galerie aufschließen, die unter der Decke verläuft und erhalten so die Gelegenheit, Michelangelos Fresken aus unmittelbarer Nähe zu betrachten – in jeder Beziehung ein Fall für Schwindelfreie. Goethe ist angesichts des »größten Meisterstücks« vollständig »für Michelangelo eingenommen.«¹ Aber die Übermacht des Kunstwerks verhindert jene perzeptive Metamorphose, die Goethe sonst an sich beobachten kann, »meine alte Gabe, die Welt mit Augen desjenigen Malers zu sehen, dessen Bilder ich mir eben eingedrückt.«² Die Sehnsucht nach der durch Kunst neu gesehenen Natur wird vor Michelangelos Fresken nicht geweckt, weil das Werk über Goethes Fassungskraft geht. Gleich im Anschluss besuchen die Freunde die nahe gelegenen vatikanischen Loggien Raffaels. Unter dem Eindruck von Michelangelos Werk erscheinen diese aber bloß »geistreich« und »schön«. Nach einem irritierend ambivalenten Kunstgenuss »schleichen« die Besucher in die Villa Pamphilj, »fast bei zu warmem Sonnenschein« und bleiben dort bis zum Abend. In dieser Zeit »gingen meine botanischen Spekulationen an«, schreibt Goethe. Er setzt sie auch am nächsten Tag fort und bemerkt, dass »man erst hier begreifen [lernt], was eine Knospe sei«. Zuletzt stellt er fest, dass sein eigenes Leben durch die Erfahrung Italiens einer radikalen Metamorphose ausgesetzt ist. »Ob ich gleich noch immer derselbe bin, so mein' ich, bis aufs innerste Knochenmark verändert zu sein.«³

Die Konstruktion in der späteren Redaktion der *Italienischen Reise* ist eindeutig: Die keineswegs unproblematische Betrachtung der Kunst (in diesem Falle Michelangelos und Raffaels) geht über in botanische »Spekulationen« vor dem Hintergrund eines völlig veränderten individuellen Lebensgefühls. Kunst – Botanik – Biographie: Um die kunstvolle Verschränkung dieser drei Motivbereiche im Zeichen des Lebens innerhalb der *Italienischen Reise* wird es in der folgenden Skizze gehen.⁴ Die »Wiedergeburt«, die Goethe in Italien mehrfach an sich beob-

1. Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, in: ders.: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, *Autobiographische Schriften III*, komm. von Herbert v. Einem, München¹³1994, XI, S. 145. Im Folgenden zitiert mit der Sigle HA. – Ich danke Johannes Endres, Riverside CA, und Jan Völker für wichtige Hinweise und Korrekturen.

2. Ebd., S. 86.

3. Ebd., S. 146.

4. Grundlegend zu Goethes *Italienischer Reise*: Otto Harnack (Hg.): *Zur Nachgeschichte der italienischen Reise. Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788–1790*, Weimar 1890; Wilhelm Bode: *Goethes Leben: Die Flucht nach Süden. 1786–1787*, Berlin 1923; ders.: *Goethes Leben: Rom und Weimar. 1787–1790*, Berlin 1923; Kurt Gerstenberg: »Goethe und die italienische Landschaft«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1 (1923), S. 636–664; Hanno-Walter Kruft: »Goethe und Kniep in Sizilien«, in: *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, N.F. 2 (1970), S. 201–327; Horst Rüdiger: »Zur Komposition von Goethes ›Zweitem römischem Aufenthalt‹. Das melodramatische Finale und die Novelle von der ›schönen Mailänderin‹«, in: Stanley A. Corngold u.a.

achtet, verbindet sich mit Überlegungen zum pflanzlichen Lebensprozess und der Erfahrung einer widerspenstigen Kunst, die in glücklichen Momenten lebendig wird. Ästhetische Lebendigkeit ist dabei zentrales Strukturmoment eines sentimentalischen Projekts, das einem verschleierte Ungeheuren⁵ in stufenförmiger

(Hg.): *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen 1977, S. 97–114; Christian Lenz: *Tischbein: Goethe in der Campagna di Roma*, Frankfurt a. M. 1979; Ursula Donat: *Goethes »Italienische Reise« als Kunstwerk*, Diss. Univ. Freiburg i.Br. 1981; Barbara Stafford: *Voyage into Substance. Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account 1760–1840*, Cambridge MA, London 1984; Jörn Göres (Hg.): »...auf classischem Boden begeistert«. *Goethe in Italien. Goethe-Museum Düsseldorf 1986/87*, Mainz 1986 (Kat. Ausst.); Helmut Pfoth: »Der schöne Tod. Über einige Schatten in Goethes Italienbild«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1987*, S. 134–157; Peter Sprengel: »Sizilien als Mythos. Das Sizilienbild in Goethes »Italienischer Reise«, in: Albert Meier (Hg.): *Ein unsäglich schönes Land. Goethes »Italienische Reise« und der Mythos Siziliens*, Palermo 1987, S. 158–179; Albert Meier: »Seekranke Betrachtungen auf der Königin der Inseln. J.W. Goethes Sizilienerfahrten im Zusammenhang der »Italienischen Reise«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N.F. 39 (1989), S. 180–195; Horst Claussen: »Gegen Rondanini über...« Goethes römische Wohnung«, in: *Goethe-Jahrbuch* 107 (1990), S. 200–216; Nicholas Boyle: »Eine Stunde in Paestum: Goethes Begegnung mit der Antike 1787«, in: Eijirō Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem Fremden. Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses in Tokyo 1990, München 1991, S. 180–190; Sabine Schulze (Hg.): *Goethe und die Kunst. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt a. M. 1994*, Stuttgart 1994 (Kat. Ausst.); Michele Cometa: *Goethe e i Siciliani. Gli incontri segreti del viaggio in Italia*, Palermo 1997; Volker Wahl: »Goethes Italienreise als Zäsur in seinen amtlichen Verhältnissen in Weimar«, in: K. Scheurmann; U. Bongaerts-Schomer (Hg.): »...endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!« *Goethe in Rom. Casa di Goethe, Rom 1997*, 2 Bde., Mainz 1997 (Kat. Ausst.), Bd. 1, S. 60–71; Theodor Hetzer: »Über Goethes »Italienische Reise«, in: ders.: *Schriften*, hg. von G. Berthold, Stuttgart 1998, Bd. 9, S. 291–316; Roberto Zapperi: *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*, München 1999; Italo Michele Battafarano: *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes Italienischer Reise*, Bern 1999; Willi Hirdt; Birgit Tappert (Hg.): *Goethe und Italien*, Bonn 2001; Patrizio Collini: »Nel nome del padre: Goethe e Venezia«, in: *Goethe und Italien*, a.a.O., S. 57–67; Norbert Miller: *Der Wanderer. Goethe in Italien*, München 2002; Christof Thoenes: »In einem neuen Land«. Fußnoten zu Goethes Italienischer Reise«, in: Udo Grote (Hg.): *Westfalen und Italien. Festschrift für Karl Noehles*, Petersberg 2002, S. 299–317; Joachim von der Thüsen: »Les volcans de Goethe. Géologie et esthétique dans Le Voyage italien«, in: Dominique Bertrand (Hg.): *Mémoire du volcan et modernité*, Paris 2004, S. 139–150. Die reiche Literatur zur *Italienischen Reise* vollständig ignorierend, spekuliert Richards über die naturwissenschaftlichen und ästhetischen Konsequenzen von Goethes angeblichem Verlust der Jungfräulichkeit in Italien (»his experiences in Sicilian parks and Roman arms«; Robert J. Richards: »The Erotic Authority of Nature: Science, Art, and the Female during Goethe's Italian Journey«, in: Lorraine Daston; Fernando Vidal [Hg.]: *The Moral Authority of Nature*, Chicago 2004, S. 127–154, hier: S. 145). – Zu Goethes italienischen Zeichnungen: Hein-Thomas Schulze Altcapenberg: »Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Zum Verständnis der Goethe-Zeichnungen«, in: »...auf classischem Boden begeistert«. *Goethe in Italien*, a.a.O., S. 99–112; Werner Busch: »Die »große simple Linie« und die »allgemeine Harmonie der Farben«. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf seiner italienischen Reise«, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), S. 144–160; Norbert Miller: »Der Dichter als Landschaftsmaler«, in: *Goethe und die Kunst*, a.a.O., S. 379–407; Frank Fehrenbach: »Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht. Goethe und das Zeichnen«, in: Peter Matussek (Hg.): *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, München 1998, S. 128–156; ders.: »... ich fühle und sehe was ihnen fehlt. Goethe e l'arte del disegno«, in: Gian Franco Frigo u.a. (Hg.): *Arte, scienza e natura in Goethe*, Turin 2005, S. 127–169; Petra Maisak: *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart 2001.

5. Zum »Ungeheuren« bei Goethe vgl. Hermann Schmitz: »Das Ganz-Andere. Goethe und das Ungeheure«, in: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, a.a.O., S. 414–435.

Annäherung begegnet und dabei stets von dessen dialektischem Schatten, dem Tod, begleitet wird – dem »Kunstgriff, viel Leben zu haben«. ⁶ Anders formuliert: Als »forttauschendes« besitzt »Leben« eine prokreative Kraft ⁷, die mächtige und krisenträchtige biographische Prozesse umgreift; »daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes [...] daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke«. ⁸ Anders als in der Konzeption von ästhetischer Lebendigkeit in Antike und Renaissance ⁹ kann hier aber das »allen vergönnte[] grenzenlose[] und unverwüsthliche[] Leben« nicht mehr von seiner gesellschaftlichen Dynamik abgelöst werden; als überwundene Entfremdung gefährdet »die Fülle des Triebs« ¹⁰ die Konventionen der spätf feudalen und bürgerlichen Gesellschaft. Nur in der Balance polarer Kräfte (»Form« vs. »Stoff«; »Spiralsystem« vs. »Vertikalsystem«; »dem Unleben hingeebene Hüllen«) ¹¹, zuletzt im biographischen Verzicht, in der künstlerischen Form und in der biologischen Katastrophe des Todes kann das »Leben« zur Gestalt finden, ohne in der Produktion »einer unzähligen Menge gleicher Individuen« auszuwuchern ¹² oder, als ungehinderte Metamorphose, ins »Formlose« zu führen und »das Wissen« aufzulösen. ¹³ Goethes *Italienische Reise* ist daher von den vielfach verschlungenen Erfahrungen der biographischen Endlichkeit, der gefährdeten ästhetischen Lebendigkeit und der chthonischen Kräfte der Natur tief geprägt. Die Entdeckung der »Urpflanze« geschieht ebenso im Nachhall lebendig gewordener geschichtlicher Kunst und individueller Neugeburt wie angesichts gegenstrebigter Mächte – Abschied, künstlerische Resignation (als Zeichner) ¹⁴ und dem Feuer der Vulkane.

Am 1.11.1786, unmittelbar nach der Ankunft in Rom, ruft Goethe begeistert aus: »Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig« und bezieht sich dabei auf die bisher nur aus Reproduktionen bekannten klassischen Kunstwerke der Ewi-

6. Goethe: »Die Natur. Fragment«, in: HA, *Naturwissenschaftliche Schriften I*, komm. von Dorothea Kuhn; Rike Wankmüller, XIII, S. 46.

7. Goethe: »Betrachtungen über Morphologie«, in: HA XIII, S. 121 und »Geschichte meiner botanischen Studien«, in: HA XIII, S. 166.

8. Goethe: »Die Absicht eingeleitet«, in: HA XIII, S. 55.

9. Vgl. dazu Frank Fehrenbach: Lemma »Lebendigkeit«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart, Weimar 2003, S. 222–227; Fredrika Jacobs: *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge 2005; die Beiträge in Ulrich Pfisterer; Anja Zimmermann (Hg.): *Transgressionen / Animationen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005.

10. Goethe: »Schicksal der Druckschrift«, in: HA XIII, S. 108.

11. Goethe: »Die Absicht eingeleitet«, in: a.a.O., S. 59; vgl. »Bildungstrieb«, in: ebd., S. 34; »Die Metamorphose der Pflanzen«, in: ebd., S. 97f.; »Spiraltendenz der Vegetation«, in: ebd., S. 133.

12. Goethe: »Die Absicht eingeleitet«, in: a.a.O., S. 57.

13. Goethe: »Probleme«, in: HA XIII, S. 35. – Zum Konzept des »Lebens« um 1800 vgl. André Pichot: *Histoire de la notion de la vie*, Paris 1993, S. 579–688 (Lamarck); Robert J. Richards: *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the Age of Goethe*, Chicago 2002; Kristian Köchy: *Perspektive des Organischen. Biophilosophie zwischen Natur- und Wissenschaftsphilosophie*, Paderborn 2003, bes. S. 263ff.; S. 339ff.; S. 439ff.; Regine Kather: *Was ist Leben? Philosophische Positionen und Perspektiven*, Darmstadt 2003, S. 65ff.

14. Dazu ausführlich Fehrenbach: »Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht. Goethe und das Zeichnen«, in: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, a.a.O.

gen Stadt.¹⁵ Er vergleicht seine Situation mit derjenigen Pygmalions. Der mythische Bildhauer kennt das Werk seiner Hände durch und durch und erfährt nun, durch die göttliche Belebung, ein völlig anderes, das alles vorher Gewusste übersteigt: »wie anders war die Lebendige als der tote Stein!«¹⁶

Die Lebendigkeit der italienischen Kunst ist selbst ein Topos mit langer Vorgeschichte. Giorgio Vasari schreibt seine Geschichte der italienischen Kunst als Wiedergeburt einer Totgegläubten.¹⁷ Diese Wiedergeburt gipfelt zuletzt im Schein des Lebens. In der *terza maniera* nach 1500 – die Leonardo da Vinci aufschließt – scheinen die Werke zu atmen, zu sprechen, sich zu bewegen. In dieser Geschichtskonstruktion ist es das Italien der Renaissance, das die Kunst durch lebendige Werke neu belebt. Die Lebendigkeit bleibt zentraler Topos des italienischen Kunstdiskurses. Gianlorenzo Berninis Biographen etwa sprechen dem Bildhauer noch am Ende des 17. Jahrhunderts zu, den Stein mithilfe seiner *spiriti* zu beleben; von sich selbst sagt er stolz, dass er den Marmor deshalb wie *pasta* zu biegen vermöge.¹⁸ Während Frankreich seit dem 17. Jahrhundert für sich die Leitkategorie »ordre« – »raison« beansprucht,¹⁹ war das *Leben* der Kunst dauerhaft in Italien beheimatet. Winckelmann begründet dies bekanntlich mit den klimatischen Besonderheiten Griechenlands und Italiens.²⁰ Goethe steht in der Kontinuität dieser Vorstellung. Die »Lebhaftigkeit ihres Genies« ließ die Maler (allen voran Tizian) »himmlische, aber wahre Gestalten hervorbringen«.²¹ Das Wort Renaissance wird von Goethe schön als »Auflebung« übersetzt.²²

Wie sich die dreifache Lebendigkeit von Kunst, Botanik und Biographie miteinander verschlingt und gegenseitig befördert, ist das große Thema der *Italienischen Reise*. Das »fortrauschende« und zugleich potentiell entgleitende Leben ist dabei stets von seinem dialektischen Schatten, dem Tod, begleitet. Vor dem biographischen Hintergrund, der die Wiedergeburt feiert, wird das durch die ersten und letzten Worte der *Italienischen Reise* deutlich gemacht. Das Motto: *Auch ich in Arkadien!*, das Goethe der ersten Auflage voranstellt, verweist in Guercinos (Abb. 1) und Poussins Gemälden auf die Gegenwart des Todes, mit dem ahnungslose, jugendliche Hirten konfrontiert werden.²³

15. HA XI, S. 126.

16. Ebd. – Zum Pygmalionmotiv in der Bildenden Kunst jetzt umfassend: Victor I. Stoi-chita: *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Mailand 2006.

17. Vgl. Frank Fehrenbach: »Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik des lebendigen Bildes«, in: *Transgressionen / Animationen*, a.a.O., S. 1–40.

18. Vgl. dazu Frank Fehrenbach: »Bernini's Light«, in: *Art History*, 28/1 (2005), S. 1–42.

19. Vgl. Hans Körner: *Auf der Suche nach der »wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988, S. 44ff. und passim.

20. Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1934 (ND Darmstadt 1993), S. 41f. (hier auch über griechische Dichtung: »wie mit lebendigen Farben«).

21. HA XI, S. 62.

22. Ebd., S. 370.

23. Vgl. Petra Maisak: »Et in Arcadia ego. Zum Motto der Italienischen Reise«, in: »...auf klassischem Boden begeistert«, a.a.O.; Ivana Panochová: »Guercino's Et in Arcadia ego. A Commentary on the Interpretations«, in: *Umení* 51 (2003), S. 3–12.



Abb. 1: Guercino: *Et in Arcadia Ego*, um 1618. Rom: Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Und als Goethe die Ewige Stadt im April 1788, mitten im Frühling, verlässt, vermag er den Schmerz nicht in einer eigenen Dichtung zu objektivieren, sondern kann nur die nächtliche Abschiedslegie des verbannten Ovid wiederholen.²⁴ Sie beschwört mit den Laren gespenstische Wesen des Totenreiches, die an Zwei- und Dreiwegen wachen und die der Wanderer nachts zu seinem Schutz anruft.²⁵ In der Anrufung der Laren spiegelt sich die Hoffnung Goethes, dem Wahnsinn, der in jedem großen Abschied lauert, nicht zu verfallen.²⁶ Aber in den Wahnsinn droht auch dasjenige zu führen, was Goethe in Italien zu finden erhoffte – der Begriff des Lebens, oder allgemeiner jeder »Naturwirkung, die wir der Idee gemäß als simultan und sukzessiv zugleich denken sollen«.²⁷

Wie die eigene Biographie in Italien das neue Leben von Tod und Entsagung umstellt sieht, so verdankt Goethe auch seine Einsicht in die Metamorphose der Pflanzenwelt einer höchst ambivalenten Situation. Die »immer tüppige Vegetation« des Südens wird von den chthonischen Mächten des Erdinnern, den vulkani-

24. Dazu Miller: *Der Wanderer*, a.a.O., S. 426f.

25. Vgl. Erika Simon: *Die Götter der Römer*, Darmstadt 1990, S. 119ff.

26. »In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn, man muß sich hüten, ihn nachdenklich auszubrüten und zu pflegen«, HA XI, S. 531.

27. Goethe: »Bedenken und Ergebung«, in: HA XIII, S. 31f.

schen Kräften fortwährend bedroht, siegt aber dennoch, »sich über alles Ertötete erhebend«. ²⁸ Erst in der vulkanischen Campagna lernt man folglich verstehen, »was Vegetation ist«. ²⁹

Die anonyme Abfahrt aus Karlsbad erfolgt gleich nach Goethes biologischem Geburtstag. Der untergetauchte Staatsdiener modelliert die Reise in den Süden als eine religiöse Initiation und orientiert sich dabei an den hagiographischen Mustern der misstrauisch auf Distanz gehaltenen katholischen Tradition. Goethe gibt die entsprechenden Hinweise mit seinen erstaunlich breiten Ausführungen zu Filippo Neri, Träumen, Ahnungen und mit der bedeutenden Rolle, welche die Jesuiten in der *Reise* spielen; exorzistischer Höhepunkt ist Goethes *power nap* auf dem päpstlichen Thron der Sistina. Schon in Regensburg besucht er das Theater des Jesuitenkollegiums – und rühmt die »Klugheit der Jesuiten«. ³⁰ Das Theater behagt ihm; hier erscheint, auf nordischem Boden, ein heller Abglanz der südlichen Haupteigenschaft, jener »Mit- und Selbstgenuß, wie er aus dem Gebrauche des Lebens entspringt«. ³¹ In München erwähnt Goethe von den nachantiken Kunstwerken einzig die Ölskizzen von Rubens; sie »haben mir große Freude gemacht«. ³² Eine Frau bietet Feigen an – Goethe nähert sich dem Leben über das katholische Süddeutschland. In der Schlucht vor dem Brenner, an der »Grenzscheide« von Nord und Süd, macht sich Goethe Gedanken über den erhabenen Gegenstand einer pulsierenden Erde, welche die Veränderungen des Wetters bewirkt. Goethe bekennt bei dieser Gelegenheit, »die Pflanzen betreffend«, seine »Schülerschaft«. ³³ Im Trentino beschließt er, »nur [...] die sinnlichen Eindrücke« aufzunehmen – eine Purifikation von allen mitgebrachten Begriffen und Vorurteilen. ³⁴ Als Lohn winkt zuerst die Vitalisierung des dichterischen Mediums. In Rovereto erfährt Goethe beglückt, wie »die geliebte Sprache lebendig« wird, und am Gardasee ist es Vergils »Fluctibus et fremitu resonans Benace marino«, »dessen Inhalt lebendig vor mir steht«. ³⁵ Dies wird begleitet vom unausgesetzten Zeichnen der Landschaft.

Anschließend, in Verona, wird zum ersten Mal die Kunst selbst lebendig. Es ist signifikant, dass es sich dabei um die antike *Grabkunst* handelt, die im Museum Maffeianum gezeigt wird. Nicht nur, dass von diesen Gräbern der Alten ein Rosenduft herüberweht. Was Goethe rührt, ist die Tatsache, dass auch auf den Mälern des Abschieds und des Todes »immer das Leben« dargestellt ist – Paare, die sich die Hände reichen, Verstorbene, die bequem lagern usw. ³⁶ Dies gilt nicht nur

28. HA XI, S. 187.

29. Ebd., S. 208.

30. Ebd., S. 10.

31. Ebd., S. 11.

32. Ebd., S. 12.

33. Ebd., S. 19.

34. Ebd., S. 25. – »Mir ists wie einem Kinde, das erst wieder leben lernen muß«, notiert Goethe in Trient; vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter u.a., München 1985–1998, III.1: *Italien und Weimar 1786–1790*, hg. von Norbert Miller, München 1990, S. 44. Im Folgenden zitiert mit der Sigle MA.

35. HA XI, S. 29.

36. Ebd., S. 42.



Abb. 2: Tizian: *Himmelfahrt Mariä*, um 1532. Verona: Dom.

für die antike Kunst. An Tizians *Himmelfahrt Mariä* in Verona (Abb. 2) lobt der Reisende den Blick der Madonna, der nicht gegen den Himmel, sondern gegen die zurückbleibenden Apostel gewendet ist – dem irdischen Leben zu.³⁷

Genau in diesem Zusammenhang kommt es zum ersten botanischen Prodigium. »Aber merkwürdig war mir's, daß heute früh, da sie alle mit Blumen, Gemüse, Knoblauch und so vielen andern Markterzeugnissen durcheinander liefen, ihnen der Zypressenzweig nicht entging, den ich in der Hand trug. Einige grüne Zapfen hingen daran, und daneben hielt ich blühende Kapernzweige. Sie sahen alle, groß und klein, mir auf die Finger und schienen wunderliche Gedanken zu haben.«³⁸ In Goethes Konstruktion bemerken die italienischen »Naturmenschen« instinktiv die Aura desjenigen, der in Italien das Gesetz des formschaffenden Lebens selbst finden wird. Das Prodigium ist bezeichnenderweise antithetisch konstruiert; vier Tage später besucht Goethe in Vicenza das Herbarium des Doktor Turra. Hier »ist aber alles hin. Medizinische Praxis vertrieb die Naturgeschichte, das Herbarium wird von Würmern gespeist, der Bischof ist tot und der botanische Garten wieder, wie billig, mit Kohl und Knoblauch bepflanzt.«³⁹ Auch in Padua setzt sich die unvermittelte Dialektik lebendig/tot fort: Vorbereitung der späteren Synthese im Süden. Goethe besucht zunächst das anatomische Theater, wo bei größter Enge und künstlichem Licht an der fahlen Leiche demonstriert wird. Er fährt fort: »Der botanische Garten ist desto artiger und munterer.«⁴⁰ Unter einer fremden Vegetation umherwandelnd und angesichts einer leuchtenden,

37. Ebd., S. 46. Vgl. Christoph Gerhardt; Hartmut Reinhardt: »Madonnas Erdenblick. Goethe, Tizian, eine Gürtelgeschichte und eine Fernwirkung«, in: Jürgen Jaehrling u.a. (Hg.): *Röllwagenbüchlein. Festschrift für Walter Röll zum 65. Geburtstag*, Tübingen 2000, S. 251-276.

38. HA XI, S. 51.

39. Ebd., S. 54.

40. Ebd., S. 60.

»hohe[n] und breite[n] Mauer mit feuerroten Glocken der *Bignonia radicans*«,⁴¹ wird Goethe zum ersten Mal vom Gedanken der Urpflanze erfasst: »Hier in dieser neu mir entgegentretenden Mannigfaltigkeit wird jener Gedanke immer lebendiger, daß man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus einer entwickeln könne.«⁴² Der Lebensprozess der Pflanze spiegelt sich in der lebendig werdenden Idee; der anatomischen Zerstückelung antwortet die Synthesis der anschauenden Urteilskraft – jene Atmung, die »das Leben der Wissenschaft« ausmacht.⁴³

Doch die stufenförmige Initiation dieser literarischen Fiktion, eine Metamorphose des Äußeren im Inneren, ist eingebettet in die erschütternde Erfahrung von Kunst, genauer: von Palladios Architektur. In Venedig bekennt Goethe, dass ihm die neu belebte Antike der Baukunst Palladios den Weg »zu aller Kunst und Leben geöffnet« hat.⁴⁴ »Die Baukunst steigt wie ein alter Geist aus dem Grabe hervor [...]«. ⁴⁵ Dies geschieht als ästhetische Erleuchtung. Goethe verweist auf die mystische Erfahrung Jakob Böhmes, der »bei Erblickung einer zinnernen Schüssel durch Einstrahlung Jovis über das Universum erleuchtet wurde.«⁴⁶ Der *raptus* hallt in der südlichen Umgebung nach. In Venedig bewegt man sich durch eine »bewegte Welt voll Fruchtbarkeit und Leben.«⁴⁷ Einmal mehr vermischen sich Kunst und Alltag im Motiv der Vitalität. Das zeigt sich in der Rezeptionserwartung der Bevölkerung, die das Theater als Fortsetzung des Lebens versteht und entsprechend involviert ist. Dass das Leben hier gleichsam den Tod in seine Arme schließt – und nicht umgekehrt – zeigt sich *in nuce* am begeistertsten Ruf »Bravi i morti!«, der die auf der Bühne Gestorbenen vor den Vorhang ruft.⁴⁸ – »Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches, herrliches Ding!« entfährt es Goethe angesichts der »Wirtschaft der Seeschnellen, Patellen und Taschenkrebse« auf dem Lido.⁴⁹

Schon dieser erste Teil der Reise ist zugleich eine biographische Verlebendigung des Lebensforschers, die auch hier auf der Metamorphose des Gleichen, Älteren (der medial vermittelten Erinnerung) beruht: Bereits in Venedig erscheint Goethe alles, als sähe er es zum zweiten Mal.⁵⁰ Doch der Gegenspieler des Lebens retardiert den Prozess der Initiation; sein Ort ist Bologna. Der Reisende sieht sich erneut, widerwillig, aufgefordert, den Tod als Mitakteur des Lebens anzuerkennen. Einstweilen wird die Malerei des katholischen Barock borniert zurückgewiesen – »man ist immer auf der Anatomie, dem Rabensteine, dem Schindanger,

41. Goethe: »Geschichte meiner botanischen Studien«, in: a.a.O., S. 162; vgl. »*Bignonia radicans*«, in: ebd., S. 127ff.

42. HA XI, S. 60.

43. Goethe: »Analyse und Synthese«, in: HA XIII, S. 51. – »Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschau der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie vorangeht.« (»Die Absicht eingeleitet«, in: ebd., S. 56.)

44. HA XI, S. 88.

45. Ebd., S. 98.

46. Ebd., S. 88.

47. Ebd., S. 65.

48. Ebd., S. 80.

49. Ebd., S. 93.

50. Ebd., S. 99.

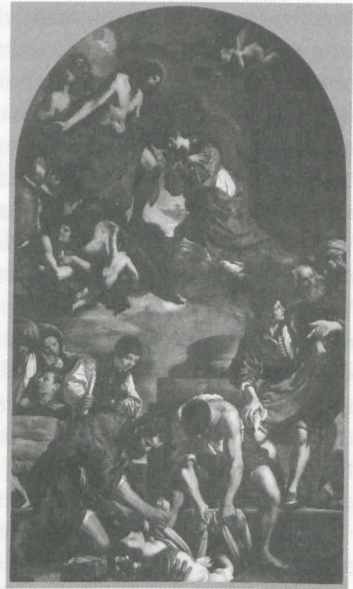


Abb. 3: Guercino: *Grablegung und Aufnahme in den Himmel der Hl. Petronilla*, 1623. Rom: Kapitolinische Museen.

immer Leiden des Helden, niemals Handlung, nie ein gegenwärtig Interesse«. ⁵¹ Die Spannweite einer Kultur, die den Tod zum Hauptthema macht und zugleich dem Leben unterwirft, arbeitet sich aber an Goethe heran. Als er in Rom eintrifft, erschüttert ihn die Majestät der Rossebändiger (»Weder Auge noch Geist sind hinreichend, sie zu fassen«). ⁵² Die Papstmesse im benachbarten Quirinal bringt den Protestanten einem Konversionserlebnis nahe. »Mich ergriff ein wunderbar Verlangen, das Oberhaupt der Kirche möge den goldenen Mund auf tun und, von dem unaussprechlichen Heil der seligen Seelen mit Entzücken sprechend, uns in Entzücken versetzen.« Dass sich der Papst »nur hin und her bewegt [...] sich wie ein gemeiner Pfaffe gebärdend und murmelnd«, ⁵³ verdrießt den Enthusiasten, der hofft, dass sich auch die toten Formeln der Religion beleben mögen. Aber die widersprüchlichen seelischen Reaktionen auf diese ersten römischen Erfahrungen setzen sich in der anschließenden Betrachtung der päpstlichen Pinakothek fort. Mit Guercinos *Hl. Petronilla* (Abb. 3) erscheint der »Rabenstein« der katholischen Barockmalerei in neuem Licht: »Der Heiligen Leichnam wird aus dem Grabe gehoben und dieselbe Person neulebt in der Himmelshöhe von einem göttlichen Jüngling empfangen.« ⁵⁴

Das Leitmotiv des ersten römischen Aufenthalts lässt sich unter dem Stichwort: Verwandlung des Sehens durch Kunst zusammenfassen. Goethe wird nicht müde, dabei die Rolle des *wiederholten* Sehens zu betonen. »Das Vergnügen des ersten Eindrucks ist unvollkommen.« ⁵⁵ Dieses wiederholte Sehen verwandelt die

51. Ebd., S. 105.

52. Ebd., S. 127.

53. Ebd.

54. Ebd., S. 128.

55. Ebd., S. 133.

Anschauung des Gegenstandes selbst. »Ich fange nun schon an, die besten Sachen zum zweitenmal zu sehen, wo denn das erste Staunen sich in ein Mitleben und reineres Gefühl des Wertes der Sache auflöst«, schreibt Goethe am Weihnachtstag 1786.⁵⁶ Das »Mitleben«, in das sich die Anschauung durch Wiederholung verwandelt, ist eine Vitalisierung der Kunst auf höherer Stufe. Denn die Werke, die Goethe sieht, kennt er zumeist schon durch Reproduktionen. Diese Vorkenntnis weicht einem Staunen angesichts der Originale, die zugleich den Wunsch nach Wiederholung und vergleichendem Sehen weckt – »damit das schon Bekannte möchte in Geist und Sinn wieder neu werden«.⁵⁷ Die »Größe« der römischen Werke lässt sich nicht bequem in Erinnerungsbildern wegtragen. Sie übersteigen die Einbildungskraft. Man muss die sinnliche Anschauung immer wieder selbst erneuern. Aber das neue »Mitleben« mit den Kunstwerken ist zugleich ein geschichtliches, genetisches. »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«, bemerkt Goethe am 28. Januar 1787 mit Verweis auf Winckelmanns Kunstgeschichte.⁵⁸

Goethes morphogenetische Methodologie wird zuerst von den Kunstwerken selbst gebieterisch herausgefordert, ehe sie sich auf dem Feld der Botanik bewährt. Es ist das geschichtliche Dasein der Kunstwerke, das den vergleichenden, genetischen Blick verlangt.⁵⁹ Kunstgeschichte geht der Botanik voraus. Ihr enger Zusammenhang wird stets betont, so wenn Goethe bemerkt, dass die Natur »in allen ihren Teilen wahr und konsequent ist« und die »echte Kunst [...] ebenso folgerecht ist als jene«.⁶⁰ Zugleich sucht der Anschauungen sammelnde Goethe dasjenige, was innerlich »immer wachsend, sich immer vermehren kann«.⁶¹ Folgerichtig geht es ihm darum, dass die »Ernte« vor der Abreise nach Neapel »wenigstens niedergemäht« und »in Garben« gebunden werden kann.⁶²

Im Kontext dieser absorbierenden morphogenetischen Kunsterfahrung kündigt sich in Goethes Konstruktion am Ende des ersten römischen Aufenthalts erneut die Metamorphose der Pflanzen an. Angesichts eines explosiv aufbrechenden römischen Frühlings (im Februar 1787) denkt er an Neapel und Sizilien, daran, »daß in diesen Paradiesen der Welt sich zugleich die vulkanische Hölle so gewaltsam auftut.«⁶³ Goethe fasst sich »Mut« und geht in diesen Tagen vermehrt zeichnen. Die – mit Karl Philipp Moritz zu sprechen – »Empfindungsfähigkeit« des kunstbetrachtenden Goethe wird in künstlerische »Bildungskraft« transformiert; dies wird dann den zweiten römischen Aufenthalt maßgeblich prägen.⁶⁴

56. Ebd., S. 151.

57. Ebd., S. 448.

58. Ebd., S. 167.

59. Vgl. dazu auch den langen Brief an Knebel vom 17. 11. 1786 (*Goethes Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen [Weimarer Ausgabe], 133 Bde. [in 143], Weimar 1887–1919, Abt. IV, Bd. 8, S. 57f.).

60. HA XI, S. 149.

61. Ebd., S. 169.

62. Ebd., S. 172.

63. Ebd., S. 171.

64. Vgl. Goethes Wiedergabe von Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) in: HA XI, S. 540.

Die gestaltende, nachahmende Tätigkeit des Zeichners Goethe bewirkt eine weitere Annäherung an die »Urpflanze«. Zwei Tage, nachdem er von seinen zeichnerischen Übungen berichtet, kann Goethe befriedigt feststellen: »Meine botanischen Grillen bekräftigen sich an allem diesen, und ich bin auf dem Wege, neue schöne Verhältnisse zu entdecken, wie die Natur, solch ein Ungeheures, das wie nichts aussieht, aus dem Einfachen das Mannigfaltige entwickelt.«⁶⁵ Gemeint ist jenes »Prinzip«, das die Metamorphose variierend entfaltet und das die Kunstbetrachtung des zweiten römischen Aufenthalts bestimmt, auch wenn Goethe dabei kaum über vage Andeutungen hinauskommen wird.

Goethes Reise nach Neapel und Sizilien geht jedenfalls in den Frühling hinein. Überall begegnen ihm fremde Pflanzen; der Früchtereichtum der Bäume ist überwältigend. Die Kunst tritt zurück. Goethe folgt auf seine Art dem Stereotyp der italienischen Kavaliertour: »Wenn man in Rom gern studieren mag, so will man hier nur leben.«⁶⁶ Außer den Gemälden von Capodimonte und den Antiken von Portici sieht Goethe kaum Kunst. Aber die »botanischen Aufklärungen [gehen] weiter und weiter [...]; es ist immer dasselbe Prinzip, aber es gehörte ein Leben dazu, um es durchzuführen. Vielleicht bin ich noch imstande, die Hauptlinien zu ziehen«, lässt Goethe am 13.3. Herder ausrichten.⁶⁷

Kurz danach hat der Müßiggänger, der vor allem das Volksleben Neapels genießt, aber ein authentisches Pygmalionerlebnis. Der englische Gesandte Lord Hamilton, der Jünglinge dafür bezahlt, sich vor seiner Terrasse nackt im Meer zu vergnügen, lockt mit einer Sensation, die alle Besucher in Bann schlägt: einer jungen Frau »von etwa zwanzig Jahren«, die als lebendes Bild agiert. »Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume.«⁶⁸ Hamilton, »der alte Ritter«, »findet in ihr alle antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst.«⁶⁹ Tischbein beschließt sogleich, das androgyne Mädchen zu malen. Vor diesem Hintergrund einer betörenden Verlebendigung der Antike inszeniert Goethe seinen weiteren Weg in den Süden, zur Urpflanze, als Entscheidung des Fatums. »Über meine sizilianische Reise halten die Götter noch die Waage in Händen; das Zünglein schlägt herüber und hinüber«, heißt es am 17.3. Goethe überlässt die Entscheidung dem numinosen Wink: »Noch nie bin ich so unentschieden gewesen; ein Augenblick, eine Kleinigkeit mag entscheiden.«⁷⁰ Fünf Tage später siegt der Lockruf der Sirenen; Goethe erhofft sich günstige Winde, mithin das Einverständnis Fortunae. Der Reisende schließt bei dieser Gele-

65. Ebd., S. 175.

66. Ebd., S. 208.

67. Ebd., S. 205.

68. Zu Emma Hamilton vgl. Lori-Ann Touchette: »Sir William Hamilton's »Pantomime Mistress«. Emma Hamilton and her Attitudes«, in: Clare Hornsby (Hg.): *The Impact of Italy. The Grand Tour and Beyond*, London 2000, S. 123–146; Alicia Craig Faxton: »Preserving the Classical Past. Sir William and Lady Emma Hamilton«, in: *Visual Resources* 20/4 (2004), S. 259–273.

69. HA XI, S. 209.

70. Ebd., S. 210.



Abb. 4: Gian Giacomo Caraglio (nach Raffael): Verkündigung, um 1550. Kupferstich.

genheit erneut Kunst und Botanik metaphernsicher kurz. Sich seiner schnellen Auffassungsgabe versichernd, stellt er fest: »Hab' ich einem Gegenstande nur die Spitze des Fingers abgewonnen, so kann ich mir die ganze Hand durch Hören und Denken wohl zueignen.«⁷¹ *Ex ungue leonem* wird hier zur Metapher der Pflanzenmetamorphose. Später wird es Goethe – *ex folio plantas* – gelingen, aus einem Teil und seiner imaginären »Ausdehnung« und »Zusammenziehung« die ganze Pflanze wachsen zu lassen: »Alles ist Blatt.«⁷²

Vier Tage vor der Abreise nach Sizilien wird die Idee der Urpflanze wie ein wirkliches Inspirationserlebnis inszeniert. Am 25.3.1787 ist es soweit. Das Datum wird in der *Italienischen Reise* mit einer ostentativen und zunächst unmotiviert scheinenden »Verkündigung Mariä« präzisiert. Goethe lernt auf einer Dachterrasse die Freundin des Malers Kniep kennen, der ihn nach Sizilien begleiten wird. Als die beiden Männer die Aussicht auf Neapel und den Golf genießen, erscheint »ein gar artiges Köpfcchen« in der Falltür. »Und da nun das Engelchen völlig hervortrat, fiel mir ein, daß ältere Künstler die Verkündigung Mariä also vorstellen, daß der Engel eine Treppe heraufkommt.« Bei der eher seltenen Ikonographie mag Goethe an eine durch Gian Giacomo Caraglio verbreitete Bildidee Raffaels (Abb. 4) gedacht haben.

»Dieser Engel aber war nun wirklich von gar schöner Gestalt.«⁷³ Aber warum das Bild des Verkündigungsendels? Wo mag sein Pendant, die *Annunziata* zu suchen sein? Goethe bleibt die Antwort nicht schuldig. Nachdem er sich verabschiedet hat und am Meer einen Spaziergang unternimmt, »still und vergnüglich«,

71. Ebd., S. 217.

72. Vgl. Goethe: »Die Metamorphose der Pflanzen«, in: a.a.O., S. 100f.; Hans Werner Ingensiep: *Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2001, S. 345f. Vgl. jetzt auch Olaf Breidbach: *Goethes Metamorphosenlehre*, Paderborn 2006.

73. HA XI, S. 221.



Abb. 5: Gregorio Tedeschi: *Santa Rosalia*, 1625. Palermo: Santuario di Monte Pellegrino.

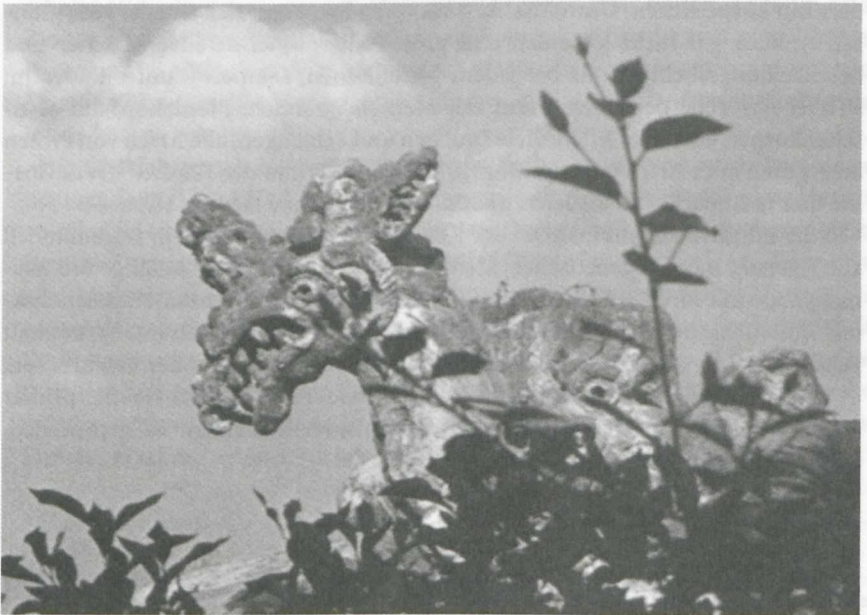


Abb. 6: Chimäre, um 1747. Bagheria: Villa Palagonia.

geschieht es: »Da kam mir eine gute Erleuchtung über botanische Gegenstände. Herdern bitte ich zu sagen, daß ich mit der Urpflanze bald zustande bin, nur fürchte ich, daß niemand die übrige Pflanzenwelt darin wird erkennen wollen.«⁷⁴ – So wie sich Lady Hamilton, das lebende Bild antiker Skulpturen, durch Knieps Freundin in die *imago* des Erzengels Gabriel verwandelt, so wird Goethe zum lebenden Bild der inspirierten Maria, das einstweilen mit der botanischen Erleuchtung schwanger geht.

Wieder fordert die zunehmende Erfassung des Lebensgesetzes ihr biographisches Pendant. Goethe hofft, im Verlauf der weiteren Reise, immer mehr leben zu lernen (26.3.1787). Die sizilianische Kunst lässt ihn dabei weitgehend im Stich. Außer den antiken Bauwerken hebt Goethe eigentlich nur die Jesuitenkirche von Messina hervor. Der Brunnen von Piazza Pretoria in Palermo erscheint ihm monströs – eine hypertrophe Mimesis der Tierwelt, populär und geschmacklos. Ein lebendiges Bild begegnet Goethe nur einmal – bezeichnenderweise im Sanktuarium der Hl. Rosalia am Monte Pellegrino, das er am Karfreitag besucht. Der Neugierige ist von der unter dem Altar liegenden Barockskulptur der toten Heiligen (Abb. 5), die er nur kniend betrachten kann, so entzückt, dass er auf einen der ältesten Lobtopoi lebendiger Bildwerke: *spirantia signa*, zurückgreift – »Kopf und Hände, von weißem Marmor, sind, ich darf nicht sagen in einem hohen Stil, aber doch so natürlich und gefällig gearbeitet, daß man glaubt, sie müßte Atem holen und sich bewegen.«⁷⁵

Das Gegenbild begegnet drei Tage später in Bagheria, in der Villa des Fürsten Palagonia. Während Kniep angesichts der skulpturalen Capricci des Auftraggebers mit körperlichem Unwohlsein zu kämpfen hat, kann sich Goethe vom grausen Anblick gar nicht losreißen und protokolliert »viel detailversessener und beschreibungssüchtiger als bei jedem griechischen Tempel«⁷⁶ unter anderem: »Tiere: nur Teile derselben, Pferd mit Menschenhänden, Pferdekopf auf Menschenkörper, entstellte Affen, viele Drachen und Schlangen, alle Arten von Pfoten an Figuren aller Art, Verdoppelungen, Verwechslungen der Köpfe.«⁷⁷ Was Goethe hier fasziniert, sind die letzten Chimären der frühen Neuzeit (Abb. 6).

In der additiven Kombinatorik der Körperteile begegnet ihm ein Gegenmodell zur eigenen, morphogenetischen Methode; eine Parodie der »zufälligen« Metamorphose mit ihren »monströsen, und doch in gewisse Grenzen eingeschränkten Auswüchsen«.⁷⁸ Die Chimäre bindet das Getrennte gewaltsam, sprunghaft zusammen (darüber kann man mit Horaz entweder lachen oder erschrecken, in jedem Fall aber künstlerische *licentia* bewundern), während Goethe primär an der folgerichtigen Entwicklung des Organismus aus einem »allgemeine[n], einfache[n] Prinzip« interessiert ist.⁷⁹

74. Ebd., S. 221f.

75. Ebd., S. 239. Paradigmatisch: Vergil, *Georgica III*, S. 34.

76. Miller: *Der Wanderer*, a.a.O., S. 267.

77. HA XI, S. 244f.

78. Goethe: »Die Metamorphose der Pflanzen«, in: a.a.O., S. 65.

79. Goethe: »Schicksal der Handschrift«, in: HA XIII, S. 103. – Vgl. Horaz, *Ars Poetica*, S. 1–13.

Wo die Kunst fehlt, wird aber die ganze Natur zum Bild. »Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder.«⁸⁰ Im Rückblick betont Goethe die synästhetische Einheit der Sizilienerfahrung, die »Klarheit des Himmels, der Hauch des Meeres, die Düfte, wodurch die Gebirge mit Himmel und Meer gleichsam in ein Element aufgelöst wurden.«⁸¹ Dennoch, die Hoffnung, kurz vor der Abreise aus Palermo nochmals der »alten Grille« folgend, die Urpflanze zu entdecken, wird enttäuscht. Goethe will dichten, wird aber im Orto Botanico von seiner *idée fixe* verfolgt. »Eine solche [Urpflanze] muß es denn doch geben!« – Aber er endet resigniert: »Warum sind wir Neueren doch so zerstreut, warum gereizt zu Forderungen, die wir nicht erreichen noch erfüllen können!«⁸²

Die anschließende Reise durch Sizilien ist entbehrungsreich. Goethe protokolliert geographische und landwirtschaftliche Besonderheiten;⁸³ der Ton ist häufig verdrießlich. Parallel träumt er, so die Konstruktion der *Italienischen Reise*, an seiner Nausikaa-Dichtung weiter. Sizilien: Das ist für Goethe auch die schmerzhafteste Erfahrung eines Schnittes quer durch die Sprache und die sie begleitenden Anschauungen: zwischen Beobachtung und Imagination, Beschreibung und Dichtung. Natur und Geschichte erscheinen als überwältigende, zermalmende, desintegrierende Mächte. Goethes emphatische Äußerung, dass erst durch die Erfahrung Siziliens aus Italien ein inneres Bild entstehe⁸⁴, sollte vor dem Hintergrund der Begegnung mit einem fried- und ziellosen Leben gelesen werden. Manchmal ist angesichts der rohen Kräfte der Natur nicht einmal mehr für den Zeichner etwas zu holen (vor dem Jupitertempel in Agrigent). Das Gefühl, von einem guten Stern begleitet zu sein, der durch das löchrige Dach der Herberge scheint (Castelvetrano, 21.4.87), lässt den Reisenden zwar hoffen. Aber am Ende droht sich das Fazit der Inselreise für den seekranken Goethe zu einem düsteren Panorama zu schließen: »Wir hatten doch eigentlich nichts gesehen, als durchaus eitle Bemühungen des Menschengeschlechts, sich gegen die Gewaltbarkeit der Natur [...] zu erhalten.«⁸⁵

Die Überfahrt nach Neapel wird aber zur Katharsis. Goethe modelliert sie erneut am Leitbild des Heiligen. Als die Passagiere in Todesangst vor einer Havarie zu rebellieren beginnen, fordert sie der seekranke Goethe in einer flammenden Rede auf, »euer brünstiges Gebet zur Mutter Gottes [zu wenden], auf die es ganz allein ankommt, ob sie sich bei ihrem Sohne verwenden mag, daß er für euch tue, was er damals für seine Apostel getan, als auf dem stürmenden See Tiberias die Wellen schon in das Schiff schlugen, der Herr aber schlief [...]«.⁸⁶ Die Rede Goethes, der hier wirklich in die Haut des Jesuiten schlüpft, hat Erfolg. Goethe aber geht, wie der angesprochene Prototyp, kaltblütig schlafen. Im Traum erscheint ihm der entsprechende Stich aus Matthäus Merians Bibel (Abb. 7).

80. HA XI, S. 240f.

81. Ebd., S. 298.

82. Ebd., S. 267.

83. Als *pars pro toto*: »Motta ist ein schöner, bedeutender Fels. Hier stehen die Bohnen als sehr hohe Stauden. Die Äcker sind veränderlich, bald sehr kiesig, bald gemischt.« Ebd., S. 289.

84. Ebd., S. 252.

85. Ebd., S. 314.

86. Ebd., S. 318.



Abb. 7: Matthaeus Merian: *Sturm auf dem See Genezareth*, aus: *Bybel Printen*, Amsterdam 1650. Kupferstich.

Und als Goethe nicht wie sein Vorbild nach dessen Passion am dritten, sondern »früh am vierten Tage unserer Fahrt erwachte, befand ich mich frisch und gesund.«⁸⁷

Im Licht dieser kathartischen Rettung des nackten Lebens muss die Rückdatierung des Briefes an Herder gedeutet werden, in dem Goethe, angeblich kaum in Neapel angekommen, die Metamorphose der Pflanzen beschreibt. Dieser Brief endet mit der lapidaren Feststellung: »Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.«⁸⁸ Der weitere Verlauf der *Italienischen Reise* versucht, diesem Anspruch gerecht zu werden. In Rom kehrt Goethe durch Raffaels Teppiche »wieder in den Kreis höherer Betrachtung« zurück. Nach dem süditalienischen Intermezzo, bei dem Goethe zuletzt in Lethargie zu verfallen drohte, stellt er nun befriedigt fest: »Ich bin fleißig [...] und wachse von innen heraus.«⁸⁹ Natur und Kunst sollen ihm nun mehr denn je »lebendiger Begriff« werden. Der zweite römische Aufenthalt ist denn auch durch eine bezeichnende Metamorphose gekennzeichnet. Goethe ist weniger der Aufnehmende, Sammelnde, sondern der Tätige, rastlos Dichtende und künstlerisch Schaffende.⁹⁰ Schon in Paestum hatte Goethe bemerkt, wie wichtig die (körperliche) Aktivität bei der

87. Ebd., S. 320.

88. Ebd., S. 324.

89. Ebd., S. 350.

90. Vgl. Goethe: »Schicksal der Handschrift«, in: a.a.O., S. 102.

Erfahrung von Architektur ist: »Denn im architektonischen Aufriß erscheinen sie [die baulichen Überreste] eleganter, in perspektivischer Darstellung plumper, als sie sind, nur wenn man sich um sie her, durch sie durch bewegt, teilt man ihnen das eigentliche Leben mit; man fühlt es wieder aus ihnen heraus, welches der Baumeister beabsichtigte, ja hineinschuf.«⁹¹ Der Neugeburt des ersten römischen Aufenthalts folgt nun Selbst-Erziehung. Die Metamorphose der Pflanzen dient dabei erneut als Paradigma biographischer Reifung im Ausnahmezustand der Reise:⁹² »Formen des Aufnehmens und Gegenwirkens«⁹³ sind Aspekte eines identischen Prozesses, einer Gesetzmäßigkeit, »um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen.«⁹⁴ Selten hatte Goethe, wie er später bemerkt, »operosere, mühsamer beschäftigte Tage zugebracht«;⁹⁵ die assimilierende »Spiraltendenz« pflanzlichen *und* biographischen Lebens wird erst hier mit der zielgerichteten, stabilisierenden »vertikalen Tendenz« konfrontiert.⁹⁶

Ein letztes Mal erscheint das hier skizzierte Hauptmotiv – das eine, übermächtig-prekäre Leben, das sich in Kunst, Botanik und biographischen Prozess differenziert – am Ende der *Italienischen Reise* in einer signifikanten Konstellation. Die Dattelpflanzen, die Goethe während der römischen Zeit gezogen hatte, werden bei einem Freund zurückgelassen, »wo sie noch am Leben sind, und zwar bis zur Manneshöhe herangewachsen, wie ein erhabener Reisende [sic] mir zu versichern die Gnade hatte.«⁹⁷ Die mittlerweile zur Höhe eines Menschen *emporgewachsenen* Pflanzen kontrastieren schroff mit der Besichtigung von Raffaels Schädel in der Accademia di San Luca und mit dem *unterirdischen* Gang in die Katakomben bei San Sebastiano, den Goethe unwillig bis zuletzt aufgeschoben hatte. Er ist schnell wieder heraus, »diese dumpfigen Räume erregten mir alsobald ein solches Mißbehagen, daß ich sogleich wieder ans Tageslicht hervorstieg.«⁹⁸ Nicht dem Tod, dem Leben möchte Goethe, der mit seinem nahenden Ende rechnete,⁹⁹ zuletzt nochmals begegnen.

Pygmalion steht dabei erneut Pate. Unter umgekehrten Vorzeichen wiederholt sich eine Schlüsselerpisode von Vasaris Viten – Präludium zur lebendigen Kunst nach 1500. Der Maler Francesco Francia, unter anderem berühmt wegen seiner Darstellung der *toten* Hl. Cäcilie, öffnet arglos die Kiste, in der Raffaels *lebendige* Heilige (Abb. 8) nach Bologna transportiert wurde. Der Schock angesichts unerreichbarer ästhetischer Lebendigkeit führt zum raschen Tod des provinziellen Meisters.¹⁰⁰

91. HA XI, S. 220.

92. Zur Anthropomorphisierung der Pflanze, besonders seit Linnés Betonung der pflanzlichen Sexualität, vgl. Ingensiep: *Geschichte der Pflanzenseele*, a.a.O., S. 260f.; S. 303–307 (Herder).

93. Goethe: »Das Unternehmen wird entschuldigt«, in: HA XIII, S. 53.

94. Goethe: »Schicksal der Handschrift«, in: a.a.O., S. 102.

95. Goethe: »Geschichte meiner botanischen Studien«, in: a.a.O., S. 164.

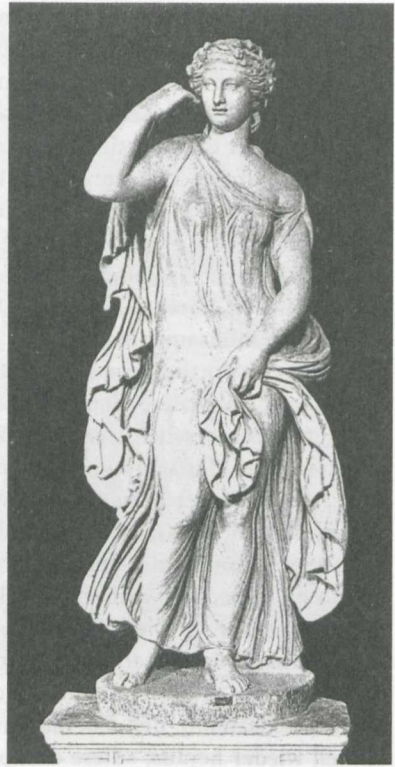
96. Vgl. Goethe: »Spiraltendenz der Vegetation«, in: a.a.O., S. 130ff.

97. HA XI, S. 548. – Vgl. Ferdinand Gregorovius: *Wanderjahre in Italien*, München 1967, S. 253ff.; Miller: *Der Wanderer*, a.a.O., S. 655, Anm. 73.

98. HA XI, S. 548.

99. »[...] die nächsten zehen Jahre, die ich höchstens noch arbeiten darf [...]« (1.2.1788, an Herder; MA XV, S. 610); vgl. Miller: *Der Wanderer*, a.a.O., S. 405f.

100. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori [...]*, hg. von Ro-



Links: Abb. 8: Raffael: *Die Hl. Cäcilie mit den Hll. Paulus, Johannes Ev., Augustinus und Maria Magdalena*, 1513–16. Bologna: Pinacoteca Nazionale.

Rechts: Abb. 9: Nymphe, röm. Kopie eines griech. Originals des 5. Jh. v. Chr. (Kopf 4. Jh.). Rom: Vatikanische Museen.

Goethe, der bekanntlich gerade dieses Gemälde Raffaels am höchsten bewunderte, hat einen ähnlichen Gegenblick zu parieren. Unter zwielichtigen Umständen wird ihm die antike Statue einer Tänzerin (oder Nymphe), die er schon in Neapel verehrte, zum Kauf angeboten (Abb. 9).¹⁰¹

Der Abreisende und Johann Heinrich Meyer eilen zum Ort, wo der Schatz aufbewahrt wird, einem Lastkahn auf dem Tiber. Der Händler »hub sogleich ein Brett von der Kiste, die auf dem Verdeck stand, und wir sahen ein allerliebstes Köpfchen, das *noch nie vom Rumpfe getrennt* gewesen, unter freien Haarlocken *hervorblickend*, und nach und nach aufgedeckt eine *lieblich bewegte Gestalt*, im anständigsten Gewande, übrigens wenig versehrt und die eine Hand vollkommen gut erhalten.«¹⁰² Für Goethe entfaltet sich zur lebendigen Statue eine personale

sanna Bettarini, komm. von Paola Barocchi, 9 Bde., Florenz 1966–87, IV, S. 586ff.; dazu Fehrenbach: »Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik des lebendigen Bildes«, in: *Transgressionen / Animationen*, a.a.O., S. 24.

101. Die Statue gelangte im selben Jahr in den Vatikan; vgl. dazu Miller: *Der Wanderer*, a.a.O., S. 425.

102. HA XI, S. 550 (Herv. d. Verf.). *Motus* und *sensus* sind schon Leon Battista Albertis

