

"Heitre Gegend, gross gebildet" : Landschaftsimaginationen im Spätwerk Goethes

Autor(en): **Lütteken, Anett**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 38: **Literarische Landschaftsbilder = Images littéraires du paysage = Immagini letterarie del paesaggio = Images of literary landscapes**

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006447>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Anett Lütteken

“Heitre Gegend, groß gebildet”

Landschaftsimaginationen im Spätwerk Goethes

Ein merkwürdiges Gefühl mag Johann Wolfgang Goethe beschlichen haben, als er im Frühjahr des Jahres 1821 ein Paket seines Jugendfreundes Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) empfing, in dem sich ein heute verschollener grüner Klebeband mit siebzehn Skizzen und Aquarellen befand, ein “Kunst- und Musterbüchlein”, wie Goethe selbst es nannte.¹ Die Bilder bzw. das, was aus den meisten der Vorlagen geworden ist, sind Teil eines im Oldenburger Schloss gezeigten, insgesamt vierundvierzig Idyllen umfassenden Zyklus’, dessen ursprüngliche Abfolge sich allerdings nicht mehr rekonstruieren lässt.² Was Goethe bei ihrem ersten Anblick bewegt haben mag, lässt sich allenfalls erschliessen, nämlich aus seiner im Sommer begonnenen und bereits Ende September 1821 abgeschlossenen, bildreflektierende Prosatexte und Lyrik miteinander verschränkenden kleinen, aber komplexen Arbeit *Wilhelm Tischbeins Idyllen*.³

1 Johann Wolfgang Goethe, “Wilhelm Tischbeins Idyllen”, in: ders., *Ästhetische Schriften. 1821–1824. Über Kunst und Altertum III-IV*. Hg. v. Stefan Greif u. Andrea Ruhlig. Frankfurt, 1998, (Bibliothek deutscher Klassiker; 158), S. 251–269, 848–859, hier: S. 255 und 849; vgl. die Edition von Erich Trunz in: ders., *Studien zu Goethes Alterswerken*, Frankfurt, 1971, S. 7–23, sowie ebd. die zugehörige Quellensammlung (“Die ‘Idyllen’ in Goethes und Tischbeins Briefwechsel und Tagebüchern”, S. 24–34) und Kommentierung (“Über Goethes Verse und Prosa zu Tischbeins Idyllen”, S. 35–74).

2 Vgl. Herbert Wolfgang Keiser, *Johann Wolfgang Goethe. Wilhelm Tischbeins Idyllen*, München 1970; Wolfgang von Oettingen, *Goethe und Tischbein*, Weimar 1910; Peter Reindl, *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Idyllen*, Dortmund, 1982. (= Die bibliophilen Taschenbücher), S. 107.

3 Erstdruck in: *Kunst und Altertum III* (1822), 3, S. 91–127; vgl. hierzu: Renate Böschstein-Schäfer: Art. “Wilhelm Tischbeins Idyllen”. In: *Goethe-Handbuch. Band 1: Gedichte*, Hg. v. Regine Otto u. Bernd Witte, Stuttgart; Weimar, 1996, *Colloquium Helveticum* 38/2007

Irgendwie irritierend wirkt der Vorgang noch heute: unvermutet, aus dem Nichts gleichsam, tauchte hier ein Jahrzehnte früher einmal gemeinschaftlich mit dem Maler konzipiertes Projekt wieder auf.⁴ Das war 1786 in Italien gewesen, wo Tischbein und Goethe mit jugendlichem Elan geplant hatten, Kunst und Poesie, buchstäblich also korrespondierende Bilder und Texte, zu einer potenzierten künstlerischen Ausdrucksform zu vereinen, und zwar anhand von idealen Landschaften und den Motiven der Idyllik.⁵ Ganz so, wie dies der “peintre-poète” Salomon Gessner mit flächendeckendem, europaweitem Erfolg seit 1756 mit seinen Prosa-Idyllen vorgeführt hatte; nein, doch nicht ganz so: wenigstens auf Seiten Goethes kunsttheoretisch wohl noch deutlich ambitionierter.⁶

Aber, wie das so gehen kann: aus mancherlei Gründen war dann aus dem schön Gedachten leider kein schön Gemachtes und also doch am Ende nichts geworden und wenige Jahre später nur hatte man sich bereits voneinander distanziert. Schon am 2. März 1789 schrieb Goethe an Herder, der mittlerweile zum Direktor der Kunstakademie in Neapel avancierte Tischbein sei “mit allen guten Qualitäten ein wunderliches Thier, eine Art Hasenfuß”, überdies noch sei er “faul, unzuverlässig, seitdem er von den Italiänern in das Metier der Falschheit, Wort- und Bundbrüchigkeit zu pfuschen gelernt hat [...] Er hält sich für fein, und ist nur kleinlich, er glaubt

S. 466–469; Eva Bosshardt, *Goethes späte Landschaftslyrik*, Zürich, 1962, S. 65–109; Erich Trunz: “Goethe, Tischbeins Idyllen”, in: ders., *Studien* (wie Anm. 1), S. 7–74.

4 Vgl. Trunz, *Goethes Verse* (wie Anm. 1), S. 36f., über die in der *Italienischen Reise* (Eintrag: 20. November 1786) dokumentierten Pläne.

5 Vgl. *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820*, hg. v. Paolo Chiarini u. Walter Hinderer, Würzburg, 2006 (darin insbesondere die Beiträge von Werner Busch (“Goethe, die Gebrüder Riepenhausen und deren Empfang in Rom”, S. 43–58) und Helmut J. Schneider (“Rom als klassischer Kunstkörper. Zu einer Figur der Antikewahrnehmung von Winckelmann bis Goethe”, S. 15–28)); Rolf Wedewer; Jens Christian Jensen (Hg.): *Die Idylle. Eine Bildform im Wandel. Zwischen Hoffnung und Wirklichkeit. 1750–1930*, Köln, 1986. (= DuMont Dokumente).

6 Vgl. Wiebke Röben de Alencar Xavier: *Salomon Gessner im Umkreis der Encyclopédie. Deutsch-französischer Kulturtransfer und europäische Aufklärung*, Genève, 2006. (= *Travaux sur la Suisse des Lumières*; V), S. 165ff.

intriguieren zu können [...]”. Immerhin konnte sich Goethe noch dazu durchringen, es “Schade um ihn” zu finden.⁷

Dieser, dem Dichter also eigentlich ziemlich fremd gewordene Maler-Freund lieferte nun, bemerkenswerte fünfunddreissig Jahre nach der ersten Idee dazu, seinen Part des damaligen gemeinsamen Illustrationsprojektes in Weimar ab; ein Konstrukt, bei dem aus heutiger Sicht die bukolischen Bildwelten des späten 18. Jahrhunderts mit den mehr oder weniger romantisch gefärbten der Entstehungszeit einen ästhetisch nicht immer überzeugenden Verbund eingehen. Emil Staiger hat in diesem Zusammenhang völlig zurecht darauf hingewiesen, dass manche der Blätter “höchstens mit freundlicher Nachsicht” zu betrachten sind und Goethes poetisches Engagement nur sehr bedingt rechtfertigen.⁸ Dieser allerdings war offenbar durchaus geneigt gewesen, gewisse Defizite zu ‘übersehen’. Schon 1817 hatte er ja begonnen, “unser[n] Tischbein” als Exponenten einer traditionsbewussten, klassischen Kunstauffassung gegen die ihm so ärgerlichen “neudeutsch-religiösen” Künstler zu funktionalisieren.⁹ Unabhängig davon erzeugte allein die physische Präsenz der Bilder in Weimar augenscheinlich einen gewissen Druck auf den Dichter, der kaum zögerte, das bei Tischbein Gesehene in eigene Worte zu fassen und sich so dem “anmutigen Denkmal früherer Zeiten” auch kreativ zuzuwenden.¹⁰ Sichtlich bot es ihm also einen willkommenen äusseren

7 Goethe an Herder, 2. März 1798, in: Johann Wolfgang Goethe. *Italien – Im Schatten der Revolution. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 3. September 1786 bis 12. Juni 1794*, Hg. v. Karl Eibl, Frankfurt, 1991, (= Bibliothek deutscher Klassiker; 61), Nr. 238, S. 467f., hier: S. 467, sowie S. 928; vgl. ebd. die zunächst sehr begeisterten Äusserungen über Tischbein (z. B. Nr. 19, S. 157; Nr. 23, S. 162, Nr. 65, S. 23, sowie: Goethe an Schiller, 4. April 1798: “Da ich [...] Tischbein zu besuchen nicht vermeiden kann [...].” (Johann Wolfgang Goethe. *Mit Schiller. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 9. Mai 1805*, Teil I. Vom 24. Juni 1794 bis zum 31. Dezember 1799, Hg. v. Volker C. Dörr u. Norbert Oellers, Frankfurt, 1998, (= Bibliothek deutscher Klassiker; 156), Nr. 512, S. 521).

8 Emil Staiger, *Goethe. 1814–1832*, Zürich 1959, Bd. 3, S. 221.

9 Vgl. W. K. F. [Weimarische Kunstfreunde]: “Neu-deutsche religio-patriotische Kunst“, in: *Johann Wolfgang Goethe: Ästhetische Schriften. 1816–1820. Über Kunst und Alterthum I–II*, Hg. v. Hendrik Birus, Frankfurt, 1999, (= Bibliothek deutscher Klassiker; 164), S. 105–129, hier: S. 108.

10 Goethe an Tischbein, [20.] Dezember 1821, in: *Johann Wolfgang Goethe: Zwischen Weimar und Jena. Einsam-tätiges Alter II. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 6. Juni 1816 bis zum 26. Dezember 1822. Teil II. Vom 27. Oktober 1819 bis zum 26. Dezember*

Anlass, länger schon Bedachtes zu formulieren, das als bedeutendes Zeugnis des lyrischen Altersstils Goethes vielleicht nicht aus Sicht aller Betrachter die “zartesten Wunder vollbringt”¹¹, gewiss aber wichtige Hinweise auf dessen spezifisches Landschaftsverständnis enthält.

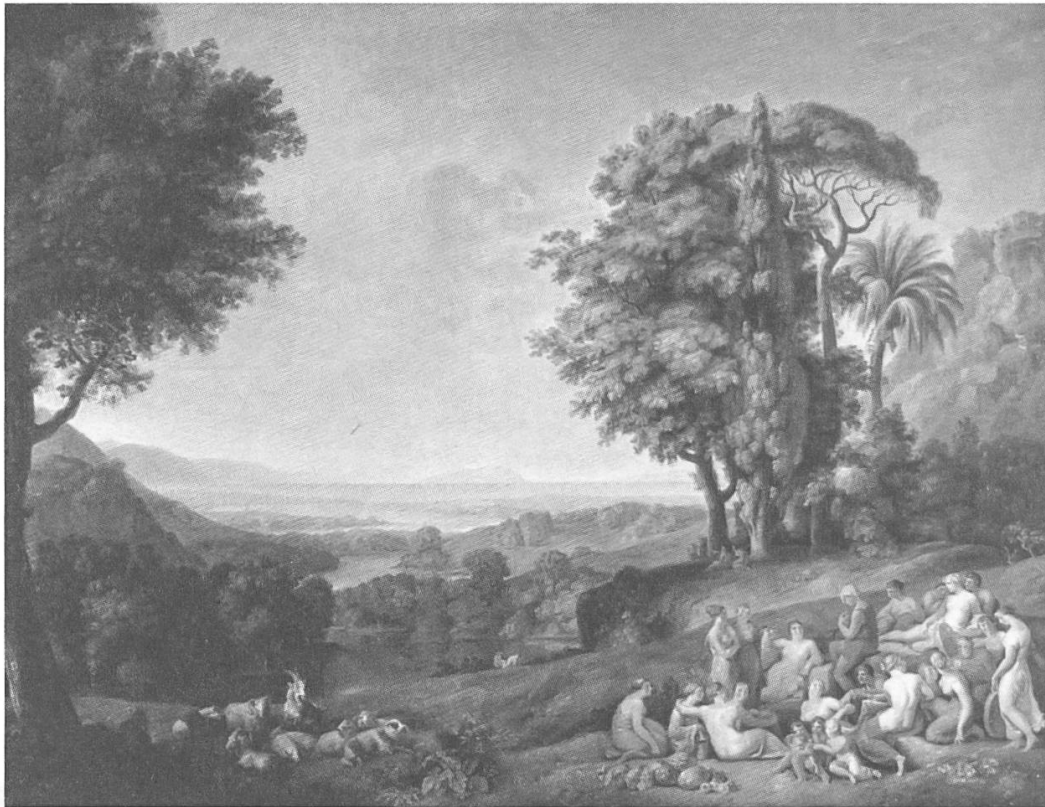


Abb. 1: Tischbein, *Ideale Landschaft* (1817).

Was ist eine ideale Landschaft?

In einem aus dem Jahr 1817 datierenden und als *Ideale Landschaft* betitelten Gemälde Tischbeins (vgl. Abb. 1) findet sich aus dessen Sicht “alles vereinigt”,

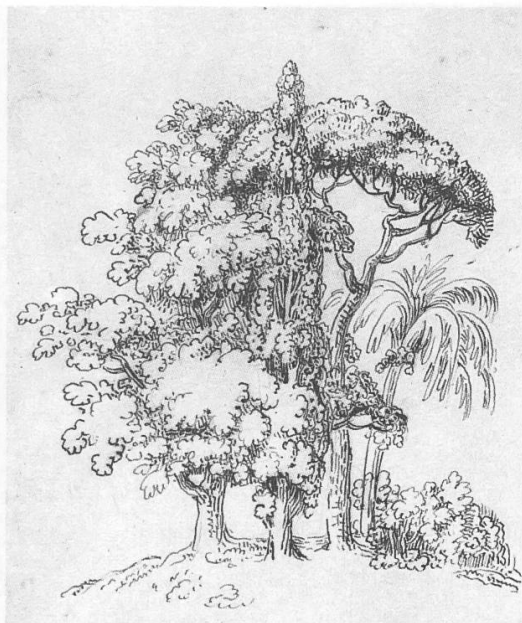
was einzeln schön ist, und verbunden eine schöne Landschaft macht. Die Erde im Frühlings schmuck, das große Meer mit Inseln und Vorgebirgen, Flüsse, die sich durch Thäler winden, Hügel, Gebüsche, Berge und Bäume. Auf einer An-

1822, Hg. v. Dorothea Schäfer-Weiss, München, 1999, (= Bibliothek deutscher Klassiker; 165), S. 226f.

¹¹ Staiger, *Goethe* (wie Anm. 8), S. 220.

höhe stellte sich die Baumgruppe zu Frascati: eine Cypresse, eine Pinie und eine große, immergrüne Eiche, denen die hinzugefügte Palme nicht fehlen durfte, da sie den großen Strauß vollkommen rundet. Alles Schrofne in den Felsen habe ich vermieden, ließ die Linie der Hügel allmählig steigen und sinken, und die Ebenen sich hintereinander verlaufen, daß nichts Eckiges und Hartes das Auge beleidige [...].¹²

Wenig originell, eher ausgesprochen zeittypisch wirkt die sehr nüchtern dargelegte Kompositionstechnik des Malers: einzelne, als landschaftskonstituierend verstandene Details erzeugen amalgamiert gleichsam den Gesamteindruck einer durch weitgehende Abstraktion von realen Motivvorlagen idealschönen Landschaft.¹³



Für welches Detail innerhalb dieser enormen optischen Fülle sich der Augenmensch Goethe besonders interessiert hat, bezeugt dessen Bildkommentar. Es ist dies die ihn an den einstigen Italien-Aufenthalt erinnernde Baumgruppe im Aldobrandinischen Garten in Frascati, seinerzeit ein bevorzugtes „Wanderziel allen Künstlern und Kunstfreunden“.¹⁴

Abb. 2: Tischbein, Baumgruppe im Park der Villa Aldobrandini in Frascati (1821?)

12 Zitiert nach: Reindl, *Idyllen* (wie Anm. 2), S. 96; vgl. auch die erste, aus dem Jahr 1783 stammende Fassung des Gemäldes: *Römische Abendlandschaft bei Frascati* (hierzu: Peter Reindl, „Die Idylle“, in: Hermann Mildenerger, *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund*, [...]. Oldenburg [u. a.], 1987/1988, S. 79–100, Bild Nr. 181 und S. 235f.).

13 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Technik Salomon Gessners, der seine Landschaftsstudien zu vervollkommen suchte, indem er Inspirationen „von Theilen zu Theilen“ bezog: Bäume studierte er so etwa bei Swanefeld, Felsen bei Rosa und „die sanften dämmernden Entfernungen“ bei Claude Lorrain (vgl. Salomon Gessner: „Brief über die Landschaftsmahlerey“, in: ders., *Idyllen. Kritische Ausgabe*, hg. v. E. Theodor Voss. Stuttgart, 1988. (= RUB; 9431), S. 171–194, hier: S. 176f.).

14 Goethe, *Tischbeins Idyllen* (wie Anm. 1), S. 255.

Dass dort zu einer “Einheit versammelt die verschiedenartigsten Bäume” zu finden waren, machte sie zu einer “musterhaften Gruppe”, einem Gegenstand also, der sich durch seine ungewöhnliche Kombination von Motiven insbesondere für künstlerische Naturstudien eignete. Goethe schreibt über diesen für ihn vor allem relevanten Bildausschnitt:¹⁵

In der Mitte hob sich die Cypresse hoch empor, links strebte die immer grüne Eiche zur Breite wie zur Höhe und bildete, indem sie zugleich jenen schlanken Baum hie und da mit zierlichen Aesten umfaßte, eine reiche Lichtseite. Rechts in freier Luft zeigten sich der Pinien horizontale Schirmgipfel und die Schattenseite war mit leichterem Gesträuche abgeschlossen, sodann nahmen, weiter hervor, die breiten gezackten Blätter eines Feigenbaums noch einiges Licht auf und das Ganze rundete sich befriedigend.

Ihrer Form und der singulären Verbindung wegen sind diese fast schon surreal anmutenden realen Bäume für die “Raumorganisation” der Ideallandschaft besonders geeignete Motive.¹⁶ Mehr oder minder explizit folgt Goethe derart den Vorgaben seines Lehrmeisters Jakob Philipp Hackert (1737–1807), der ihm zur Vervollkommnung seiner handwerklichen Fertigkeiten “zu einem ernstlichen Studium der Bäume” geraten hatte, was im übrigen durchaus auch verschiedene der Zeichnungen Goethes aus der Zeit seiner *Italienischen Reise* dokumentieren.¹⁷

Damit denkt der Dichter (nicht nur) hier überdeutlich in Kategorien, wie sie vornehmlich von Malern und Zeichnern angesetzt werden: die “Geheimnisse der Composition, Gruppierung, Licht, Schatten und Haltung” erregen sein Interesse am gestalterischen Verfahren Tischbeins, das ihn an diejenige Methode gemahnt, wie man “sonst angehenden Kunstjüngern eine reiche vollbeerige Traube vor-

¹⁵ *Ebd.*

¹⁶ Vgl. Petra Maisak: *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart, 2001, S. 130 (Zitat), Nr. 89: Flusslandschaft mit Brücke; S. 134, Nr. 93: Motiv aus der Villa Borghese und S. 149, Nr. 107: Eingang zum Park der Villa Chigi.

¹⁷ Hackert hatte zudem einen “Baumkatalog” entwickelt: *Theoretisch-practische Anleitung zum richtigen und geschmackvollen Landschaft-Zeichnen nach der Natur von Jacob Philipp Hackert*, Nürnberg; Leipzig [1803]; an ihm orientierte sich Goethe bei seinen Radierungen noch in späteren Jahren (s. Maisak, Goethe (wie Anm. 16), S. 150f.).

legte“, um sie in ebendiese „Geheimnisse“ einzuweihen.¹⁸ Doch mit diesem deskriptiven Verfahren allein mochte er sich nicht begnügen: der Bildkommentar zur gemalten wird durch eine poetische Baumgruppe ergänzt und so in seiner Aussagekraft gesteigert.¹⁹ Ein ‚lyrischer‘ Wald also dient dazu, die dichterischen Lizenzen zur Bildvorlage zu nehmen und ihr so zugleich neue, mimetische wie rhythmisierende Lesarten hinzuzufügen:²⁰

Wenn, in Wäldern, Baum an Bäumen,
 Bruder sich mit Bruder nähret,
 Sey das Wandern, sey das Träumen
 Unverwehrt und ungestört;
 Doch, wo einzelne Gesellen
 Zierlich mit einander streben,
 Sich zum schönen Ganzen stellen,
 Das ist Freude, das ist Leben.

In der symbolträchtigen Reduktion des ganzen, durch die gedrängt gesetzten „B“-Anlaute wie den Gleichklang von „Wäldern“ und „Wandern“ in seiner Ausdehnung sinnfällig gemachten Waldes auf die positiv konnotierten, brüderlich vereinten „einzelne[n] Gesellen“, am „farbigen Abglanz“ des stilisierten Bildes gewinnt man das allegorisch gelesene „Leben“.²¹ Dieses klärende, vom Bild zum Wort, vom Schauen zur Reflexion transponierende Verfahren der Landschaftsanatomisierung lässt sich aber durchaus noch stärker pointieren.

In *Wilhelm Tischbeins Idyllen* geschieht dies in und mit der konzisen ‚Studie‘ über eine raumgreifende alte, am Wasser stehende Eiche, deren Solitärcharakter und standortbedingte, quasi narzisstische Selbstbespiegelung das Gefühl der Einsamkeit schlechthin evoziert. Gezeigt wird ein noch stärker parzellierter, intimerer Landschaftsaus-

18 Goethe, *Tischbeins Idyllen* (wie Anm. 1), S. 255.

19 Vgl. Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde: Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991, (= Germanistische Abhandlungen; 70), passim.

20 Goethe, *Tischbeins Idyllen* (wie Anm. 1), S. 256; vgl. auch: Norbert Miller, „Der Dichter ein Landschaftsmaler“, in: *Goethe und die Kunst*, Hg. v. Sabine Schulze, Frankfurt, 1994, S. 397–407.

21 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Texte*, hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt, 1999, S. 206, (Faust II, I. Akt, V. 4727).

schnitt, der zugleich jedoch die Weite des Raumes zwischen Himmel und Erde in der Höhe des Baumes auszumessen vermag:²²

Mitten in dem Wasserspiegel
 Hob die Eiche sich empor
 Majestätisch Fürstensiegel
 Solchem grünen Waldesflor;
 Sieht sich selbst zu ihren Füßen,
 Schaut den Himmel in der Flut:
 So des Lebens zu genießen,
 Einsamkeit ist höchstes Gut.

Fast erübrigt sich der Hinweis auf die Vielzahl denkbarer Lesarten, die dieser fest in der Erde wurzelnde und doch das Licht des Himmels 'schauende' Baum angeregt hat. Gedanken über das vielfältig eingebundene 'grosse' Individuum lagen hier naturgemäss ebenso nahe wie beim vorangehenden Baumgruppen-Gedicht solche über die Einheit in der Mannigfaltigkeit und "verschiedene Naturen", die "aber dennoch eine Gruppe" zu bilden im Stande sind.²³ Obwohl also das "Für-sich-sein und das gemeinsame Wandern" sehr wohl als zentrale Themen der beiden Gedichte auszumachen sind,²⁴ sollte darüber doch keinesfalls die gedankliche Herkunft dieser Poesie aus dem Bestand eines malerischen "Musterbüchleins" vergessen werden. Wie der Maler studiert der Dichter einschlägige Motive in willentlich separierter Form, die sich im Bedarfsfall eben auch wieder verschmelzen lassen.

Inspiriert von der Vorlage, entwickelte Goethe auf diese Weise eine Art Kompendium für literarische Ideallandschaftsschilderung, sein ganz persönliches poetisches "Musterbüchlein", das, wie etwa in *Faust II*, immer wieder auch an prominenten Stellen Verwendung gefunden hat. Die darin enthaltenen, als Ausgangspunkt tendenziell grenzenloser Sinn-Potenzierung angelegten, häufig anthropomorph

22 Goethe, *Tischbeins Idyllen* (wie Anm. 1), S. 256f.

23 Vgl. Trunz, *Goethes Verse* (wie Anm. 1) S. 48; vgl. Trunz, *Quellensammlung* (wie Anm. 1), S. 31, F. W. Riemers Kommentar vom 17. Oktober 1821: "Man erkennt darin ein Besonderes, das Akzident des Eichbaums; ein Allgemeines daraus abgezogen, die Einsamkeit und die Kontemplation; eine besondere Anwendung auf jeden in so eminentem Falle, Fürsten, Dichter, Weisen, wird anheimgegeben."

24 Vgl. Max Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt, 1959, S. 116.

geschilderten Exempel ermöglichten es dem Dichter, ein sehr effizientes Verfahren der Landschaftskonstruktion und -dekonstruktion zu entwickeln.

Um beispielsweise also den räumlichen Übergang von den “Pharalischen Feldern” zur Flusslandschaft am Peneius vor Augen und Ohren zu stellen, mithin auch den Wandel von der handlungslosen Ruhe zur dramatischen Aktion, setzt Goethe ein dem Tischbeinschen Baum-Ensemble der *Idealen Landschaft* durchaus vergleichbares, der gewünschten Atmosphäre wegen signifikant modifiziertes Pflanzenarrangement von enormer Bild- und Suggestionskraft ein. Die Rede des Flussgottes “Peneius”, genauer gesagt: die Klangkraft der darin vorkommenden Vokale (“i” (5x), “ü” (1x), “ei” (4x) und “äu” (3x)), die drei viersilbigen Pflanzenbezeichnungen und der eine, noch einmal eindrucksstärkende sechssilbige Neologismus, in ihrer Gesamtheit machen sie das sanfte “Lüftlein” förmlich spürbar, das hier durch die Zweige der Uferpflanzen streicht:²⁵

Rege dich du Schilfgeflüster!
 Hauche leise Rohrgeschwister,
 Säuselt leichte Weidensträucher,
 Lispelt Pappelzwitterzweige
 Unterbrochenen Träumen zu! ...

Die Geburt der Flusslandschaft aus dem Geist feuchtigkeitsliebender Pflanzen also, wenn man so will. Mit einiger Wahrscheinlichkeit aber dokumentieren derartige Passagen darüber hinaus auch die erklärte Absicht des Verfassers, poetische Muster, die in *Wilhelm Tischbeins Idyllen* als einer künstlerischen Vorstudie gleichsam ihren ersten Ausdruck gefunden hatten, im zweiten Teil des *Faust* mehr oder weniger systematisch ihrer eigentlichen Bestimmung zuzuführen.

25 Vgl. Goethe, *Faust* (wie Anm. 21), S. 293f., V. 7262, 7249–7253; zur Entstehung des zweiten Aktes vgl. ebd., S. 790f.; vgl. den Hinweis auf die Bildvorlage von Giulio Romano in: Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Kommentare v. Albrecht Schöne*, Frankfurt, 1999, S. 542.

Landschaftskomposition in Bildern und Worten

Der Befund Thomas Manns, Goethe habe

als Dichter sein Leben lang eigentlich von seiner Jugend gelebt, er war nicht der Mann immer neuer Erfindungen und Entwürfe, sondern im wesentlichen war seine Produktion ein Auf- und Ausarbeiten von Konzeptionen, die in die Frühzeit seines Lebens zurückgingen, die er durch die Jahrzehnte mit sich führte und mit dem ganzen Reichtum seines Lebens erfüllte, so daß sie Weltweite gewannen,

dieser sehr richtige Befund mag sich auch hinsichtlich seiner Landschaftsimaginationen als wertvoller Fingerzeig erweisen.²⁶ In der Jugend nämlich war sich Goethe über längere Zeiträume hinweg offenbar keineswegs darüber im Klaren gewesen, wo genau seine künstlerische Bestimmung zu suchen war.²⁷ Der Kupferstecher Johann Michael Stock brachte ihm die Grundzüge der Radiertechnik bei, die der Student Goethe dann nach Vorlagen des sächsischen Landschaftsmalers Alexander Thiele umsetzte.²⁸ Klärung bezüglich des eigenen Talentes suchte der junge Mann auch durch den Unterricht beim berühmten Adam Friedrich Oeser, dessen zaghaft optimistisches "es wird schon werden" womöglich aber diese gerade verhindert haben könnte.²⁹ Ähnlich verhielt es sich mit dem Mentor Hackert, der angesichts von Goethes Landschaften ein wenig doppeldeutig formulierte: "Wenn Sie achtzehn Monate bei mir bleiben

26 Thomas Mann, "Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters", in: ders., *Leiden und Größe der Meister*, Frankfurt, 1982. (= Thomas Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*). S. 154.

27 Grundsätzlich hierzu: *Goethe und die Kunst*, Hg. v. Sabine Schulze, Frankfurt; Weimar, 1994 (bes. Petra Maisak: "Der Zeichner Goethe oder *Die Practische Liebhaberey in den Künsten*", S. 104–148); vgl. auch: Ursula Renner, "Eros, Melancholie und Medien: Goethes *Amor als Landschaftsmabler*". In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2001, S. 1–29.

28 Vgl. Maisak, *Goethes Zeichnungen* (wie Anm. 16), S. 18f.

29 Goethe an Behrisch am 24. Oktober 1767 (zitiert nach: Maisak, *Goethes Zeichnungen* (wie Anm. 16), S. 31); Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Hg. v. Peter Sprengel, München, 1985. (= Müncher Ausgabe; 16), S. 332ff.

wollen, so sollen Sie etwas machen, woran Sie und andere Freude haben.“³⁰

Irgendwann fügte sich Goethe in sein Geschick. Doch erst der Mann von achtzig Jahren gab zu Protokoll, was er als Vierzigjähriger recht spät erkannt hatte, dass er offenbar nicht über das aus seiner Sicht hinreichende „Talent zur bildenden Kunst“ verfügte.³¹ Obwohl also die ambitionierte Liebhaberei ihr Ziel verloren hatte, finden sich dennoch verschiedenste Hinweise auf Goethes unausgesetztes Bemühen, die zweifellos bittere Einsicht ins Positive zu wenden. Seine nicht nur mittelbar durch das Erlernen bildkünstlerischer Techniken hochdifferenzierte Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit lenkte er immer stärker auf den Bereich der Sprache und sprachlichen Bildgebung um: die „stumme Poesie“ der „Mahlerey“ sollte auf diese Weise in der komplementären Kunstform der Dichtung doch noch einen ihm angemessenen Ausdruck erhalten.³²

Nicht zu unterschätzen sind in diesem Zusammenhang die zahlreichen Hinweise auf die Relevanz der Malerei für die eigene, sich von ihr lösende und doch massgeblich durch sie geprägte schriftstellerische Arbeit. In *Dichtung und Wahrheit* stellte der Autor fest: „Ich hatte von Kindheit auf zwischen Malern gelebt, und mich gewöhnt, die Gegenstände wie sie in Bezug auf die Kunst anzusehen [...] wo ich hinsah erblickte ich ein Bild“.³³ Es liegt nahe, solch selektierende Perzeption als konstitutiv auch für die Genese verschiedenster seiner poetischen Texte anzunehmen. Was aus Goethes Sicht in den Rahmen solcher ‚Bilder‘ gehörte und wie es darzustellen war, teilte er bisweilen auch mit. Im Blick auf die eigene *Landschaft mit altem Turm* etwa notierte er: „Ich hatte mir eine ziemlich interessante Landschaft componirt.“³⁴ Der schlichte Satz benennt ganz beiläufig eine von ihm

30 Gegenüber Eckermann am 10. April 1829 (in: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, München 1984, S. 311); vgl. Norbert Miller, „Goethes Begegnung mit Jakob Philipp Hackert: der Jahreszeiten-Zyklus des Malers und die *Landschaft nach der Natur*“ als klassizistisches Programm, in: *Die vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, 1986, S. 185–224.

31 Eckermann, *Gespräche* (wie Anm. 30), 10. April 1829, S. 310f.

32 Vgl. Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey*, Leipzig, 1762, S. 160.

33 *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, (= Weimarer Ausgabe; Abt. I, 27), S. 16.

34 *Ebd.*; vgl. Maisak, *Goethes Zeichnungen* (wie Anm. 16), Nr. 8, S. 37.

allerdings nicht nur beim Zeichnen, sondern vielfach auch beim Schreiben, in *Wilhelm Tischbeins Idyllen* ebenso wie in *Faust II* erprobte Verfahrensweise: die (handwerklich stetig perfektionierte) Komposition thematisch zu- und zusammengehöriger Motive ermöglicht es, 'ideale' Bilder zu entwerfen.

Unabhängig davon ist anzunehmen, dass die Goethe generell eignende Tendenz zur Abstraktion das Malen zusätzlich behindert haben wird. Im Rückblick auf die eigenen Ansätze sprach er etwa von verfehlten Wirkungen, die durch eine gewisse Kopflastigkeit der Konstruktion erzeugt worden waren: "Machte ich eine Landschaft und kam ich aus den schwachen Fernen durch die Mittelgründe heran, so fürchtete ich immer, dem Vordergrund die gehörige Kraft zu geben, und so tat denn mein Bild nie die rechte Wirkung."³⁵ Dass noch der Greis über diese Problematik nachsann und so das geringe Vertrauen in die eigenen malerischen Mittel bestätigte, erhärtet diesen Verdacht auf durchaus bezeichnende Weise.

Nun sind Landschaftsbilder im schriftstellerischen Werk Goethes bekanntlich nicht allzu selten. Ein eher unscheinbares Beispiel mag daher genügen, die soeben geschilderte Technik der Landschaftskonstruktion, transponiert freilich vom Bild in die Sprache, kurz zu erläutern. 1775 hatte Goethe den alten Johann Jakob Bodmer in seinem Haus am oberen Schönenberg in Zürich aufgesucht. Die Visite selbst hatte ihn kaum beeindruckt. So jedenfalls berichtet er es im 18. Buch von *Dichtung und Wahrheit*. Allzu sehr ritualisiert nämlich war es ihm vorgekommen, wie sich da ein "muntrer Greis von mittlerer Statur" in einer floskelhaft wirkenden Sprache einmal mehr interessierten jungen Leuten zugewandt hatte.³⁶ Kein Wunder also, dass sich der Besuch aus Hessen gern (und dabei durchaus ermuntert vom Gastgeber) etwas für ihn viel Wesentlicherem zuwandte, dem Blick aus dem Fenster, das hier, in der Stilisierung der Autobiographie, den Rahmen gleichsam eines multidimensionalen Landschaftsbildes abzugeben hat, aus dem Menschen bedachtvoll ausgeblendet werden:³⁷

35 Eckermann, *Gespräche* (wie Anm. 30), S. 311.

36 Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (wie Anm. 29), 4. Teil, 18. Buch, S. 775.

37 *Ebd.*, S. 775f.

Man übersah vieles von dem was sich von der großen Stadt nach der Tiefe senkte, die kleinere Stadt über der Limat sowie die Fruchtbarkeit des Sil-Feldes gegen Abend. Rückwärts links, einen Teil des Zürichsees mit seiner glänzend bewegten Fläche und seiner unendlichen Mannigfaltigkeit von abwechselnden Berg- und Tal-Ufern, Erhöhungen, dem Auge unfäßlichen Mannigfaltigkeiten; worauf man denn geblendet von allem diesem in der Ferne die blaue Reihe der höheren Gebirgrücken, deren Gipfel zu benamsen man sich getraute, mit größter Sehnsucht zu schauen hatte.

Das ist ein veritables Landschaftsgemälde, natürlich eines mit programmatischem Anspruch, das zum einen die für die ältere Generation der Aufklärer typische Denkart versinnbildlicht, deren ganzes Streben dahin gegangen war, die Banalität der ‘Ebene’ hinter sich zu lassen und mehr als nur den engsten Horizont zu überblicken. Für dieses Programm steht der Name Bodmers wohl wie kaum ein anderer. An Machart und Komposition aber erkennt man hier zugleich den zeichnerisch geschulten Autor. Der Vordergrund der in Worte gebrachten Landschaft hat durchaus die “gehörige Kraft”, deren Mangel Goethe noch gegenüber Eckermann als gewichtiges Defizit seiner gezeichneten Bilder beklagt hatte: vom erhöhten Standpunkt aus schweift der Blick nach unten über die durch den Fluss Limmat zweigeteilte Stadt; die Ausdehnung und Flächenhaftigkeit des Eindrucks wird wesentlich durch den lichtreflektierenden Wasserspiegel des Sees gegeben, die “Mittelgründe” überzeugen und vermögen durch die Mannigfaltigkeit zu interessieren, während die “schwachen Fernen” die Projektionsfläche für die zu diesem Zeitpunkt noch diffuse “Sehnsucht nach jenen blauen Gebirgshöhen” abgeben.³⁸

Ähnlich zeichnerisch akribisch verfährt Goethe dort, wo er – wie in den *Wahlverwandtschaften* – die zu kultivierende Landschaft erst beschreiben muss, um die Eingriffe in sie kenntlich machen zu können. Die “Landschaft gleichsam im Rahmen”, gesehen durch Türen oder Fenster, wird hier ja ohnehin auf einer Metaebene verhandelt.³⁹ In der

38 *Ebd.*, S. 776.

39 Johann Wolfgang Goethe, “Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman”, in: *Goethes Werke. Band VI. Romane und Novellen I*. Textkritisch durchgesehen v. Erich Trunz, München, 1981, (= Hamburger Ausgabe; VI), S. 242–490, hier: S. 243; vgl. Irmgard Egger, “... vorsorgliche Anstalten’: Landschaftspark und Seelendiätetik in Goethes *Wahlverwandtschaften*”, in: *GRM* 47 (1997), S. 151–157; Eberhard Gruber, “Zur Raumgebung in Goethes *Die Wahlverwandtschaften*”, in: *Natur, Räume, Landschaften*, hg. v. Burkhardt Krause u. Ulrich Scheck, München, 1996, S. 125–137;

Novelle (1827) schliesslich verfährt er noch sparsamer. Anders als in *Dichtung und Wahrheit*, wo die epische Ausführlichkeit den einige Zeit in Anspruch nehmenden Weg des Auges über eine reale, detailreiche Landschaft sozusagen in der Erzählzeit abbildet, wird hier allein das Wesentliche bezeichnet: Die Fürstin greift, um der Jagdgesellschaft wenigstens visuell folgen zu können, zum “treffliche[n] Teleskop”, zu den “annähernden Gläsern”, die den ‘Rahmen’ des konsequent abstrahierenden Landschaftsbildes definieren, um “über Busch, Berg und Waldgipfel” das eigentliche, in der Ferne liegende Motiv, “die hohen Ruinen der uralten Stammburg”, erkennbar machen zu können.⁴⁰ Knapper geht es kaum, und doch ist alles gesagt. Und wiederum sind es ‘malerische’ Kategorien, die den Eindruck determinieren: “die größten Licht- und Schattenmassen”, die durch das Abendlicht entstehen. Typischerweise kommt selbst solch konzise Landschaftsschau nicht ohne Staffagefiguren aus – hier sind dies der von Ferne gesehene Fürst und sein Oberstallmeister.⁴¹ Naturschilderungen ohne sie belebende Figuren nämlich erfreuten sich traditionell keiner allzu grossen Beliebtheit. Schon der junge Goethe hatte dies 1772 in seiner Rezension zur Neuauflage der *Idyllen* Gessners auf den Punkt gebracht: “Ohne Figuren ist eine Landschaft tot.”⁴² Ein Aspekt, der – eingedenk der Worte Thomas Manns – auch noch beim alten Goethe von Interesse sein sollte.

Belebte Landschaft

Warum Goethe auch als Schriftsteller die belebte Landschaft der un- belebten vorzog und welche Ausdrucksmöglichkeiten er damit verknüpfte, soll nun anhand eines anderen Bildtypus’, der Darstellung von Tieren in der sie umgebenden Landschaft, kurz untersucht wer-

Jost Hermand, “Rousseau, Goethe, Humboldt. Ihr Einfluß auf die späteren Befürworter des Naturgartens”, in: *GRM* 46 (1996), S. 270–286.

40 Johann Wolfgang Goethe, *Novelle*, in: ders., *Werke* (wie Anm. 39), S. 491–513, hier: S. 492.

41 *Ebd.*, S. 492f.

42 Johann Wolfgang Goethe: [Rez. zu:] “Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und S. Geßner”, [Zürich] 1772, in: ders., *Der junge Goethe. 1757–1775*, hg. v. Gerhard Sauder, München, 1987. (= J. W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Müncher Ausgabe; 1.2), S. 346–349, hier: S. 347.

den. Zweifellos schätzte der Dichter reine Tier-Bilder, solche etwa, wie die eines Johann Heinrich Roos mit Schafen “in allen ihren Lagen und Zuständen”, nicht sehr. Gegenüber Eckermann äusserte er demgemäss: “man fürchtet zum Tier zu werden, und möchte fast glauben, der Künstler sei selber eins gewesen.”⁴³ Mochte er also mit Tier-Schilderungen ohne expliziten Verweisungscharakter nur wenig anfangen können, so war er doch nicht abgeneigt, sich inspirieren zu lassen, wann immer auf ihnen ein (wie auch immer gearteter) Symbolgehalt angedeutet schien.

Ein beredtes Beispiel für Goethes spezifische Technik der poetischen Steigerung findet sich im direkten Anschluss an das bereits erläuterte “Schilfgeflüster” am “oberen Peneius” in *Faust II*.⁴⁴ Der Dichter arbeitet hier mit einem quasi additiven, durch klare Zäsuren definierten Bildgebungsverfahren. Eingestimmt durch die Flora und die für den Ort charakteristische Geräuschkulisse erzeugt er in der Folge nicht mehr durch Pflanzen allein, sondern einschlägiges ‘Personal’ belebte Bilder und damit die dramaturgisch benötigten Effekte. Faust, der zunächst stille, schnell aber von den Nymphen angelockte Beobachter berichtet von den reizenden Najaden, indem er Teile des Eingangsbildes (“Gewässer schleichen durch die Frische / Der dichten sanft bewegten Büsche, / Nicht rauschen sie, sie rieseln kaum”) aufnimmt und sie ergänzt um das eindrückliche Bild der sich spiegelnden und bespiegelnden badenden jungen Frauen:⁴⁵

Von allen Seiten hundert Quellen
 Vereinen sich, im reinlich hellen
 Zum Bade flach vertieften Raum.
 Gesunde junge Frauenglieder,
 Vom feuchten Spiegel doppelt wieder
 Ergötzttem Auge zugebracht!

Bemerkenswert erscheint die markante Nähe dieser Verse zu Tischbeins Darstellung der *Quellnymphen* (Abb. 3). Bemerkenswerter noch aber ist dessen eigener Bildkommentar, der Goethes poetische Motivstudie geradezu präfiguriert:⁴⁶

43 Eckermann, *Gespräche* (wie Anm. 30), S. 82, 26. Februar 1824.

44 Vgl. Trunz, *Goethes Verse* (wie Anm. 1), S. 45f.

45 Vgl. Goethe, *Faust* (wie Anm. 21), S. V. 7280ff.

46 Vgl. Keiser, *Idyllen* (wie Anm. 2), S. 43.

Als ich einst vor einem kleinen Gewässer stand, welches zwischen Felsen nur mild hervorquoll, kam ich auf den Gedanken Quellnymphen zu machen, die durch das Zusammengießen ihres plätschernden Gewässers im Gespräch, weil sie einsam und verborgen sind, miteinander plaudernd sich die Zeit vertreiben. Auch mancher Besuchende könnte sich hier, auf dem Moose gelagert, die lange Weile verkürzen, durch das mancherley Getöne von Wassergemurmel und Schilfsgeflüster, und an dem munteren Gezwitzcher des Rohrsperlings sich laben.

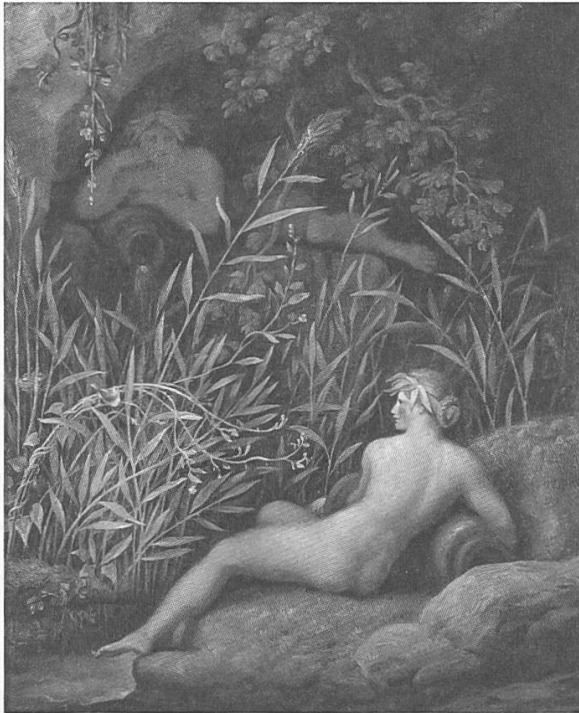


Abb. 3: Tischbein, *Quellnymphen* (nach 1812).

Eine charakteristische Differenz dürfte freilich in der Art und Weise liegen, wie das Bild entwickelt wird, und vor allem in der Technik der Fokussierung des zentralen Motivs: wo Goethe viel Mühe aufwendet, das Tableau atmosphärisch vorzubereiten, um so den Betrachter angemessen auf diese aus der Zeit und der Dramenhandlung fallende Szene einzustimmen, geht der Maler vom Kernmotiv, den plaudernden Nymphen, aus und ergänzt diese um passende, aber eher beliebig wirkende Details.

Da der durchaus dazu geneigte Faust bei diesen Frauen und ihrem idyllischen Aufenthaltsort bekanntlich nicht verweilen kann, weil er auf der Suche nach *der* Frau schlechthin ist, schweift sein Blick gleich weiter auf das nächste belebte ‘Gemälde’, dessen ‘Rahmen’ wiederum vom “reiche[n] Laub der grünen Fülle” gebildet wird.⁴⁷ (Abb. 4) Im nun gewählten ‘Bildausschnitt’ erregen Schwäne das Interesse des Beobachters Faust:⁴⁸

47 Vgl. Goethe, *Faust* (wie Anm. 21), V. 7293.

48 *Ebd.*, V. 7295–7300; in Tischbeins Gemälde sollten sie ein “Sinnbild der hohen Dichtkunst” sein (vgl. Reindl, *Idyllen* (wie Anm. 2), S. 82).

Wundersam! auch Schwäne kommen
 Aus den Buchten hergeschwommen,
 Majestätisch rein bewegt.
 Ruhig schwebend, zart gesellig,
 Aber stolz und selbstgefällig
 Wie sich Haupt und Schnabel regt

Wie Tischbein es für seine *Ideale Landschaft* gefordert hatte, fügt auch Goethe hier den Schönheiten der idealen Flusslandschaft “schönes Leben” hinzu.⁴⁹ An dieser Stelle des Dramas genügt dafür noch – wie in Tischbeins Bild – minderes, aber die Wassernähe angemessen repräsentierendes mythologisches Personal: die Nymphen und die edlen Wasservögel. Dass in dieser Abfolge weitere Steigerungsoptionen angelegt waren, verwundert nicht, ebenso wenig natürlich die kunsttheoretisch fundierte Motivwahl und -gestaltung.

Goethes jahrzehntelang kultiviertes Bemühen, individuelle Wahrnehmungen und Empirie in spezifisch unverwandelter Form in überindividuellen Zusammenhängen wie eigenen Arbeiten fruchtbar zu machen, führte unter anderem zur intensiven Reflexion von Landschaftserfahrungen. Das Nachdenken darüber, wo sie und wie sie zum Gegenstand von Kunst werden können, hat ihn praktisch sein Leben lang begleitet, wurde aber gerade in den späten Jahren augenscheinlich erneut besonders wichtig für ihn.



Abb. 4: Tischbein, Schwäne.

Hierzu zählte selbstredend auch das Taxieren der Funktion des bildenden Künstlers als Vermittler. Dessen vornehmste Tätigkeit war es

49 Zitiert nach: Reindl, *Idyllen* (wie Anm. 2), S. 96.

aus Goethes Sicht, die Natur überhaupt erst “anschaulich” zu machen; so etwa, wie es in der *Novelle* dem “Zeichner” obliegt, das “Charakteristische” der Situation zu erkennen und wiederzugeben.⁵⁰ Im wirklichen Leben war hierfür, wie Goethe betonte, ausgerechnet ein Historienmaler wie Tischbein auf besondere Weise prädestiniert, weil gerade er es eben gewohnt war, stilisierend das Bleibende aus einer konkreten historischen Situation zu erfassen.⁵¹

Spuren zeitgenössischer Künstler-Lebenswirklichkeit finden sich denn auch erstaunlich häufig und gerade im Alterswerk, bisweilen als mannigfach gebrochene Spiegelungen eigener Erfahrungen, und zuzeiten durchaus als sehr konkrete Reminiszenz. Die eingangs erörterten Baum-Studien der Jugendzeit etwa werden für die späte *Novelle* noch einmal (der nördlicheren Situierung gemäss) charakteristisch modifiziert. Aus Zypresse, Eiche, Pinie und Feigenbaum, wie sie in Frascati zu sehen gewesen waren, werden so der “glatte Ahorn, die rauhe Eiche” und “die schlanke Fichte mit Schaft und Wurzeln”, deren “Stamm- und Wurzelarten” den Sieg der Natur über eine untergegangene Zivilisation drastisch versinnbildlichen.⁵² Auch geht der Kontrakt des “Zeichners” darin, der durchaus ein wenig an Tischbeins Tätigkeit für den Oldenburger Schlossherrn erinnert, über das reine Veranschaulichen deutlich hinaus. Konsequenz zu Ende gedacht, erweist er sich als schwere Bürde: vermittels der auf Gartensaal-Format reduzierten, gestutzten Landschaftseindrücke soll er nämlich nicht mehr und nicht weniger als Sehnsuchtsträume kreiern und Seelenfluchtpunkte schaffen, im Saal unten also das Bedürfnis wecken, selbst dort oben zu sein.

Jenseits von Rollenzuweisungen an den bildenden Künstler belegen ambitionierte Projekte (wie die Zeitschrift *Über Kunst und Alterthum*) ebenso wie zahlreiche Gespräche mit Eckermann in aller-spätester Zeit noch überdeutlich, welch besonderen Rang Goethe

50 Vgl. Goethe, *Novelle* (wie Anm. 40), S. 493.

51 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: “Winckelmann und sein Jahrhundert”, in: ders., *Ästhetische Schriften. 1806–1815*, Hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt, 1998, (= Bibliothek deutscher Klassiker; 152), S. 9–244, hier: S. 118f.; Tischbein selbst war namentlich von Johann Jakob Bodmer darin bestärkt worden, sich mit Historienmalerei auseinanderzusetzen, brachte aber aus dem familiären Umfeld bereits das Interesse an der Materie mit.

52 Vgl. Goethe, *Novelle* (wie Anm. 40), S. 493.

den zu Zwecken der Kunst idealisierten Landschaften zusprach. Sein gewaltiges Bildwissen verstand er dabei nach wie vor und systematisch für die eigene Textproduktion einzusetzen, wovon bereits verschiedene Passagen in *Dichtung und Wahrheit* zeugen. Am Bericht über ein Landschaftsbild von „Schwanefeld“, das er „in jedem einzelnen Teile zu preisen und zu erheben nicht müde ward“, wird evident, welch besonderen, häufig wohl über deren tatsächlichen künstlerischen Wert hinausgehenden Gehalt er solchen Bildern beilegte. Sie seien es, die ihn „in der Nachbildung am meisten“ „rührten“, „indem sie eine sehnsüchtige Erinnerung in mir aufregten.“⁵³

Derlei elegische Gefühle zu überhöhen, gab es aber durchaus noch Alternativen. War im letzten Beispiel vom Gedenken an eigene Jugendtage die Rede gewesen, so bemühte sich Goethe im Alter immer stärker, von individuellen Eindrücken weitestgehend Abstand zu nehmen. Im Diskurs mit Eckermann darüber, was denn eigentlich den exzeptionellen Rang der idealen Landschaftsdarstellungen von Ruisdael, Poussin oder – besonders – von Claude Lorrain ausmache, finden sich daher nicht zufällig einige wichtige Hinweise auf diese Denkart:⁵⁴

Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich. „Ich dünkte“, sagte ich, „das wäre ein gutes Wort, und zwar ebenso gültig in der Poesie wie in den bildenden Künsten.“ – „Ich sollte meinen“, sagte Goethe.

Gerade in dieser lakonischen Antwort Goethes mag ein wichtiger, wenn nicht *der* Schlüssel zum Verständnis seiner eigenen poetischen Landschaftskonstruktionen liegen. Konstruktionen, in denen jedes

53 Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (wie Anm. 29), S. 348.

54 Eckermann, *Gespräche* (wie Anm. 30), 10. April 1829, S. 307; vgl. Goethes Rezension zweier Stiche nach Gemälden Lorrains in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* vom 6. Oktober 1772: dies ist das früheste Dokument der lebenslangen Begeisterung für diesen Maler; vgl. hierzu: Stéphane Moses: „Goethes Entdeckung der französischen Landschaftsmalerei in Rom (1786–1788)“, In: *Rom – Europa* (wie Anm. 5), S. 29–42.

kleinste Detail determiniert ist und aufgeladen mit Symbolgehalt. Anders gesagt: gewiss würde man fehlgehen, erklärte man Goethes merkwürdig intensive, ein wenig unverhältnismässig wirkende Beschäftigung mit den *Idyllen* Tischbeins, der dem künstlerischen Vermögen nach wahrlich kein zweiter Claude Lorrain war, mit der Rührseligkeit alter Männer angesichts verflossener Jugendtage. Wie auch sonst lässt sich hier zwischen Ursachen und Anlässen unterscheiden: Tischbein gab Goethe den willkommenen Anlass, seine poetische Technik noch einmal auf den Prüfstand zu stellen, von deren Funktionieren immerhin noch der Abschluss des *Faust* abhing. Anhand von dessen Bildern konnte er sich ebenso wie später im Gespräch mit Eckermann klar machen, dass "die höchste Wahrheit" der Bilder, aus denen alle Wirklichkeit fernzuhalten oder zu eliminieren war, auch das eigentliche poetische Programm darstellen musste. Das künstlerische Ziel Goethes lag somit weit jenseits der Gestaltung eigener Erfahrungswelten. Dieser extreme, stetig noch radikaler werdende Anspruch auf konsequente Abstraktion vom Individuum wie die Versuche, kollektive, überzeitlich gültige 'Gedankenräume' literarisch zu fassen, dürfen eingedenk der Worte über Lorrain daher wohl zu den vornehmsten Zielen gerade des späten Goethe gerechnet werden. Dass solcher hartnäckig insistierenden Begierde, die Abstraktionsschraube immer noch weiter zu drehen, die Gefahr des Scheiterns immanent ist, liegt nahe. Viele, manche meinen: allzuvielen Passagen gerade des *Faust II* lassen sich so auch als Probetexte für diese Sicht der Dinge verstehen, als Studien, in denen den Bildern "höchste Wahrheit" gegeben werden soll, indem man ihnen jegliche "Wirklichkeit" austreibt; eine ästhetische Gratwanderung sicherlich mit einiger Absturzgefahr.

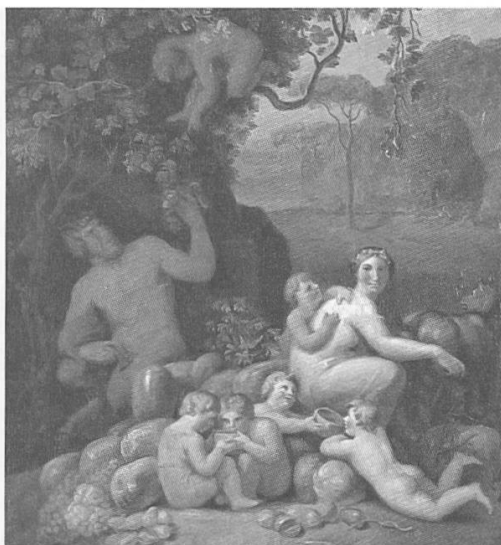


Abb. 5: Tischbein, Satyr-Familie
(Entwurf: 1779–81?).

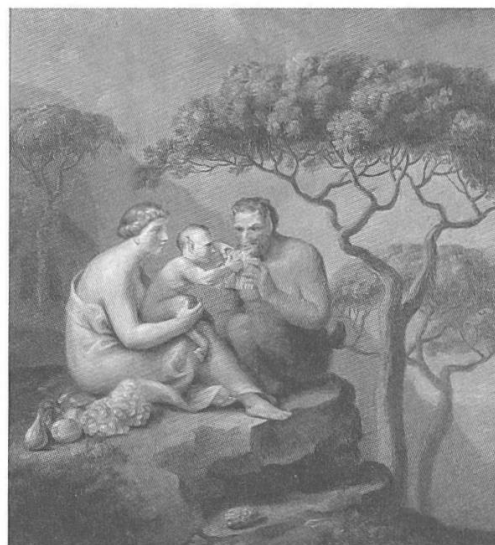


Abb. 6: Tischbein: Satyr lehrt sein Kind
Syrinx blasen (Entwurf: 1779–81?).

In diesem Kontext und, um die den Bildkommentaren zu *Wilhelm Tischbeins Idyllen* eingeschriebenen Funktionen besser verstehen zu können, erscheint ein erneuter Blick auf die Bilder-Folge des Malers nützlich. Darin finden sich drei Arbeiten, die Familienszenen im Freien präsentieren: zwei davon zeigen Satyr-Familien (Abb. 5 und 6), eine *Schäferfamilie im Walde* erinnert vage an christliche Kontexte (wie auch einen Stich von Albrecht Dürer).⁵⁵ Goethes Text hierzu mutet fast ein wenig überdimensioniert an oder vielleicht auch ‘übersichtig’, mit einiger Wahrscheinlichkeit wohl deshalb, weil er keineswegs allein anlässlich eines Tischbein-Bildes über derlei nachsann. Soviel Gehalt nämlich, wie Goethe diesen Bildern zuspricht, scheint ihnen gar nicht zu eignen. Ob es nicht sinnvoller wäre, den Passus gegebenenfalls besser als Kommentar zu einigen von Goethes eigenen, das Goldene Zeitalter im weitesten Sinne thematisierenden Texten zu lesen, bleibt nun abschliessend zu prüfen. Goethe jedenfalls notierte:⁵⁶

Alle kunstreichen idyllischen Darstellungen erwerben sich deshalb die größte Gunst, weil menschlich-natürliche, ewig wiederkehrende, erfreuliche Lebenszustände einfach-wahrhaft vorgetragen werden, freilich abge sondert von allem Lästigen, Unreinen, Widerwärtigen, worein wir sie auf Erden gehüllt sehn. Müt-

⁵⁵ Vgl. Reindl, *Idyllen* (wie Anm. 2), S. 10f., 20f., S. 62f.

⁵⁶ Vgl. Goethe, *Idyllen* (Trunz) (wie Anm. 1), S. 13.

terliche, väterliche Verhältnisse zu Kindern, besonders zu Knaben; Spiel und Naschlust der Kleinen, Bildungstrieb, Ernst und Sorge der Erwachsenen, das alles spiegelt sich gar lieblich gegen einander. Diesem Sinne gemäß finden wir in der sogenannten heiligen Familie einen idyllischen Gegenstand, erhoben zu frommer Würde, und deshalb doppelt und dreifach ansprechend.

Und er pointierte hier noch einmal, welcher Art die idealen Sujets einer vollends perfektionierten Darstellung idealer Landschaften eigentlich zu sein hatten. Da sich aber – wie gesagt – derart erhabene Empfindungen beim Anblick der Tischbeinischen Satyr-Familien nicht recht einstellen wollen und zudem noch die an sich emphatisch christlich konnotierte heilige Familie sehr bereitwillig in die Nähe von Troglodyten gerückt wird, bleibt die Frage, wie Goethes Plädoyer eigentlich zu bewerten ist. Zum einen zielte er damit sicherlich gegen die “Lazarett-Poesie” der Befreiungskriegsjahre, die er prinzipiell ablehnte.⁵⁷ Bei Tischbein war im Gegensatz dazu ein würdiger Kunstgegenstand vorhanden, das “Goldene Zeitalter”, das dem Betrachter mancherlei überzeitliche Meditation gestattete.

Goethes Formel kaschiert zudem, wenn auch auf eine sehr elegante Weise, ein gewichtiges künstlerisches Problem, mit dem er selbst seit Jugendtagen umzugehen gewohnt war. Hinsichtlich der *Idyllen* Salomon Gessners hatte er dieses jedenfalls bereits sehr frühzeitig diagnostiziert, in der oben erwähnten Kritik von 1772 nämlich. Wie hatte es dort geheissen? Als Maler halte Gessner einem “Malerblick” auf die Komposition seiner “paradiesische[n] Landschaften” absolut stand, als Dichter aber produziere er nur “Schattenwesen”. Zeige nicht eben gerade das, so referiert er den “Gegner” Gessners, “den größten Mangel dichterischer Empfindung, daß in keiner einzigen dieser Idyllen die handelnden Personen, wahres Interesse an- und mit einander haben?”⁵⁸

Mit exakt dieser Problematik aber, der permanent lauenden Gefahr der Schattenhaftigkeit seiner ins Extrem abstrahierten poetischen

57 Eckermann, *Gespräche* (wie Anm. 30), 24. September 1827, S. 232; vgl. ebd., 3. November 1823, S. 56: “Alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt. Und eben weil dem neuern Künstler die würdigen Gegenstände fehlten, so hapert es denn auch so mit aller Kunst der neuern Zeit.”

58 Johann Wolfgang Goethe: [Rez. zu:] “Idyllen von Geßner”, in: ders., *Der junge Goethe. 1757–1775*, Hg. v. Gerhard Sauder, München 1987 (= Münchner Ausgabe; I.2), S. 346–349, hier: S. 347f.

Wesen, hat der alte Goethe, bei gänzlich anderem Zugang als Gessner freilich und allem ungleich grösseren intellektuellen wie dichterischen Potential zum Trotz, enorm zu kämpfen, als er die Idyllen-Motivik noch einmal aufnimmt, um Faust und Helena zusammenzubringen. Bevor der Blick “Arkadisch frei” und in der Szenenanweisung notiert werden kann: “Der Schauplatz verwandelt sich durchaus”,⁵⁹ damit die liebende Zweisamkeit den Blicken unliebsamer Zuschauer definitiv entzogen ist, schildert der werbende Faust zur Einstimmung ein atemberaubendes Landschaftstableau. In ihm werden sozusagen Summe und Potenz abendländischer Idyllen gebildet, die Essenz belebter Ideallandschaft schlechthin – aus der Kunst wie aus der Literatur. Lorrain und Poussin im Verein mit Theokrit und Ovid genügen hier gerade, um den Rahmen für dieses singuläre Stelldichein zu schaffen.⁶⁰

In äusserster Abstraktion von konkreten Bild- und Textvorlagen bleiben als das unverzichtbare Inventar und Personal: Wasser (“Quelle”, “Bäche”), hieraus genährte grüne Flächen (“Schluchten, Hänge, Matten”), Schafe (“Wollenherden”) und Kühe (“Gehörntes Rind”), Höhlen für die Troglodyten, mythologische Figuren wie Faune und Nymphen, ein schattenspendendes Baumensemble, Milch und Honig als Nahrung von Säuglingen, menschlichen und tierischen, sowie – eine Familie. Wahrlich eine “Heitre Gegend” und noch dazu “groß gebildet”, so hatte Goethe es im Blick auf eine Familienszene der Tischbein-Idyllen genannt, hier wie dort “an der Schwelle” eines “Überganges”.⁶¹ Ein prächtiger Rahmen gewiss, der eine absolut an-

59 Goethe, *Faust* (wie Anm. 21), S. 371, V. 9573 und anschliessende Szenenanweisung.

60 *Ebd.*, S. 369ff., V. 9510–9553; vgl. Bruno Snell: “Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft”, in: ders., *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, 6. durchges. Aufl. Göttingen 1986, S. 257–274; Anne Bohnenkamp, “Intertextualität als Realisation von Weltliteratur: literarische Landschaften in Goethes *Faust*”, in: *Zeitschrift für Semiotik* 24 (2002), H. 2/3, S. 177–198; Stefan Greif, “Jenseits von Arkadien: Natur- und Landschaftsästhetik bei Goethe und Schelling”, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 44 (1999), H. 2, S. 5–23; Joseph Peter Strelka, “Da strahlt der Mythos von Alltäglichkeit ...’: zur Entwicklung Arkadiens als geistiger Landschaft bei Theokrit, Vergil, Gessner, Goethe und Gottfried Keller”, in: *Verlust und Ursprung. Festschrift für Werner Weber*, hg. v. Angelika Maas u. Bernhard Heinser, Zürich, 1989, S. 149–168.

61 Goethe, *Idyllen* (Trunz) (wie Anm. 1), S. 17.

gemessene Atmosphäre schafft für das, was in der Handlung des Dramas folgt, denn die eigentliche Familie, bzw. deren abstrahierte 'Idee', bestehend aus Faust, Helena und Euphorion, ist hier ja gerade erst im Entstehen begriffen. Eine idealisierte Vorstellung von Familie zweifellos, die Raum und Zeit übergreift, Antike und Christentum. Und ganz im Vorübergehen wird auch die eindeutig konnotierte 'heilige' Familie, die durch den vom Dichter vorgesehenen Einsatz von Musik unter opernartigen Bedingungen entsteht, zudem noch nahezu vollständig aus ihrem christlichen Zusammenhang entfernt.⁶²

Allein in dem kleinen Gedicht in *Wilhelm Tischbeins Idyllen*, das sich als ein diesbezüglich zentraler Prätext lesen lässt, hatte Goethe Reduktion und Pointierung, die äusserste Verknappung von Mitteln und Sprache noch weiter vorangetrieben, bis hart an die Grenze zum Trivialen:⁶³

Heute noch im Paradiese
 Weiden Lämmer auf der Wiese,
 Hüpfet von Fels zu Fels die Ziege;
 Milch und Obst nach ew'ger Weise;
 Bleibt der Alt' und Jungen Speise;
 Mutterarm ist Kinderwiege,
 Vaterflöte spricht ans Ohr,
 Und Natur ist's nach wie vor; [...]

Sind das nun Gessnerische "Schattenwesen"? Oder doch schlichtweg grandiose Abstraktionsleistungen des Alterslyrikers Goethe, der vermittels dieses poetischen "Musterbüchleins" seine ein ganzes Leben lang kultivierte künstlerische Landschaftsimagination akribisch dokumentiert? Das Urteil hierüber sei dem Leser überlassen, der freilich einige Mühe haben wird, sich diesem "zartesten Wunder" (Staiger) und dem Zauber seiner Bildwelten zu entziehen.

62 Goethe, *Faust* (wie Anm. 21); S. 375ff., V. 9679ff.

63 Goethe, *Tischbeins Idyllen* (wie Anm. 1), S. 258.

Abbildungen:

Abb. 1: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ideale Landschaft*, 1817. Ölfarben auf Leinwand, 127,5 x 100cm. In: ders., *Idyllen*. Hg. v. Peter Reindl, Dortmund, 1982, (Frontispiz).

Abb. 2: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Baumgruppe im Park der Villa Aldobrandini in Frascati* [1821?]. Schwarze Kreide, Feder, braune Tusche, 23,3 x 19,9 cm. In: ders., *Zeichnungen aus Goethes Kunstsammlung*. Weimar, 1991, S. 58.

Abb. 3: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Quellnymphen* [nach 1812]. Ölfarben auf Eichenholz, 27 x 33 cm. In: ders., *Idyllen*. Hg. v. Peter Reindl, Dortmund, 1982, S. 67.

Abb. 4: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Schwäne*. Ölfarben auf Eichenholz, 27 x 33 cm. In: ders., *Idyllen*. Hg. v. Peter Reindl, Dortmund, 1982, S. 82.

Abb. 5: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Satyr-Familie* [Entwurf: 1779–81?]. Ölfarben auf Eichenholz, 31 x 33 cm. In: ders., *Idyllen*. Hg. v. Peter Reindl, Dortmund, 1982, S. 11.

Abb. 6: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Satyr lehrt sein Kind Syrinx blasen* [Entwurf: 1779–81?]. Ölfarben auf Eichenholz, 30,5 x 33 cm. In: ders., *Idyllen*. Hg. v. Peter Reindl, Dortmund, 1982, S. 21.

Abstract

En 1821, Johann Wolfgang Goethe commenta quelques-unes des 44 idylles du peintre Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Ses réflexions, rédigées en vers et en prose dans un style très personnel, portent sur les aspects, les fonctions et les limites de la représentation du paysage idéal, aussi bien en peinture qu'en poésie. Ces poèmes étant considérés comme des « textes exemplaires » de sa propre compréhension littéraire du paysage, et comme ils devaient également l'être – selon la volonté explicite de l'auteur – nous chercherons d'abord à découvrir quels sont les détails qui ont retenu particulièrement l'attention de l'auteur, puis à savoir comment il a transformé les divers motifs simples en des paysages imaginaires complexes ; enfin, nous nous efforcerons de déceler les possibles intentions artistiques sous-jacentes.