
Ulrike Krenzlin

»Wie er über das Schicksaal der Menschlichen Werke nachdencket . . .«¹

Überlegungen zu einer Neubewertung von Johann Heinrich Tischbeins Porträt
»Goethe in der Campagna di Roma«

»Es giebt ein schönes Bild, nur zu groß für unsre Nordische Wohnungen [. . .] Ich werde wohl wieder dort unterkriechen, das Porträt aber keinen Platz finden.«² Gemeint ist das Porträt vom »Römischen Tischbein«³ *Goethe in der Campagna*. Das ganzfigurige Bildnis Goethes in Lebensgröße gilt bis heute als Leitbild der literarischen deutschen Klassik. Jeder kennt die Liegefigur *Goethe in der Campagna*. In einem Gemälde, mit bildnerischen Mitteln also, ist die Weimarer Klassik zum Begriff geronnen. In der Ausstellung *Ereignis Weimar*⁴ jedoch wurde der Begriff Klassik im Disput zwischen Historikern und Literaturwissenschaftlern 2007 auf eine neue Grundlage gestellt. Ergebnis: Klassik soll vom ästhetischen Stil losgelöst und als sozial determinierter Epochenbegriff verstanden werden. So gesehen, umfaßt sie ein halbes Jahrhundert, von 1757 bis 1807. Klassik beginnt mit der Vormundschaftsregierung von Herzogin Anna Amalia und der Geburt ihres Sohnes Carl August. Der Tod der Herzogin im Jahr 1807 beendet diese Epoche. Im Verlauf von fünfzig Jahren haben sich unter den eigenartigen Konstellationen im Fürstentum Sachsen-Weimar-Eisenach viele Fäden zu einem Knoten zusammengezurt, der »Ereignis Weimar« genannt wird. Folgen wir dieser Neusicht, dann läßt sich sagen, daß die Inkunabel⁵ Tischbeins auf dem Höhepunkt der Klassik entstanden ist, weder ante quem, noch post quem, sondern mittendrin, während Goethes Italienreise.

Zu bedenken ist, daß nur die Literatur zwischen 1750 und 1806 jene Höhe erreicht, die es gestattet, von der Epoche prägender Kraft der Klassik zu reden. Die Künste unterliegen dem Gesetz des Ungleichzeitigen. Die deutsche bildende Kunst des Klassizismus ist im Verhältnis zur Literatur von geringerer Qualität. Annäherungen an Inhalt und künstlerische Qualität des Werkes von Tischbein sind daher auch auf diesen Vergleich hin zu überprüfen. Die Frage entsteht: Wieso kann ein Werk der bildenden Kunst, die sich nicht auf der Höhe der literarischen Klassik bewegt, das »Ereignis Weimar« so prägnant um- und beschreiben, daß es bis heute als ein Hauptwerk dieser Epoche gilt? – *Goethe in der Campagna* ist geprägt von einer Auffassung vom Dichter, die wir vom Maler Johann Heinrich Tischbein vor Augen geführt bekommen. Es handelt sich dabei um eine Interpretation von Goethes Persönlichkeit aus erster Hand.

Die Inkunabel der Klassik bleibt hundert Jahre unentdeckt. – Das Bild *Goethe in der Campagna* von 1787/88 bleibt der Öffentlichkeit hundert Jahre verborgen. Johann Heinrich Tischbeins Werk hat erst in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts das Goethe-Bild prägen können, wie es 1887 von der Welt angenommen und seitdem von Generation zu Generation bis zum heutigen Tag weitergereicht worden ist. Nicht Zeitgenossen haben Goethe auf diesen gemalten Denkmalsockel emporgehoben, sondern Nachgeborene. Mit einem Paukenschlag wird das Bildnis im Jahr 1887 auf die Bühne des Geschehens gehoben. Diese Bühne stand am richtigen Ort, in Frankfurt am Main, dem Geburtsort des Geistes-Fürsten. Das Werk gelangt durch Schenkung an das Städelsche Kunstinstitut. Genau am richtigen Ort befindet es sich auch deswegen, weil das im Jahr 1817 gegründete Städelsche Kunstinstitut eine der frühesten bürgerlichen Kunststiftungen ist. Der Bankier Johann Friedrich Städel legt den Grundstock für eine Galerie mit Zeichenschule, die »dem Publikum an gewissen Tagen und Stunden in Städel's Haus auf dem Rossmarkt zugänglich gemacht«⁶ war.

Auf einem Podest der »Haupttreppe, den das bekannte Tischbeinsche Bild ›Goethe in Italien‹ schmückt« hat das Werk im Museumsneubau seinen ersten Denkmalsockel gefunden.⁷ Bestimmt ist die Stiftung für jenes Bildungsbürgertum, das den Sohn seiner Stadt zum Dichter der Nation gekrönt hat. Koinzidenz der Ereignisse: 1884 sind Verkaufsverhandlungen um den Goethe-Nachlaß zwischen den Goethe-Erben, dem Großherzogtum von Sachsen-Weimar und dem Deutschen Reich aufgenommen worden. Goethes Nachlaß wird schließlich aus dem Familienbesitz des Enkels Walther Wolfgang von Goethe (1818–1885) der Großherzogin Sophie von Sachsen vermacht. Der Dichter selber hatte testamentarisch verfügt, den Nachlaß nach seinem Tod noch 50 Jahre für jede Art von Einsichtnahme verschlossen zu halten.

Als Gegenleistung für die Übergabe an Großherzogtum und Reich werden vertragsgerecht die Grundsteinlegung zum Goethe-Archiv in Weimar und die Gründung des Goethe-Museums am Frauenplan zugesagt, beides kulturelle Großleistungen. Ab 1887 erscheint in Weimar bei Böhlau der erste Band der Goethe-Werke im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen.⁸ Diese Initiativen auf höchster Ebene stehen in unmittelbarer Folge der Reichsgründung. Die Reichseinigung verlangt auf allen Gebieten nach Identifikation. Dazu gehörte auch ein verbindliches Porträt vom Dichter der Nation. Wie ein *deus ex machina* taucht es 1887 auf. »In der vornehmsten Kunststätte der Heimatstadt des Dichters grüßt es den Eintretenden als erstes Bild.«⁹

Das Werk aus zeitgenössischer Sicht. – Am 9. Dezember 1786, zwei Monate nach Goethes Ankunft in Rom, erwähnt Tischbein in einem Brief an den Freund Lavater sein Bild erstmals selbst. »Das ist gewiss einer der Vortrefflichsten Menschen die man sehen kann l. . l. Ich habe sein Porträt angefangen, und werde es

in Lebensgröße machen, [. .] wie er auf denen Ruinen sizet und über das Schick-saal der Menschlichen Wercke nachdencket [. .].«¹⁰. Am 29./30. Dezember 1786, gleich zu Beginn der Arbeit am Bild und vor beider Zerwürfnis (dazu s. u.) schreibt Goethe an Charlotte von Stein: »Tischbein mahlt mich jetzo [. .] Lebensgröße [. .] in einen weisen Mantel gehüllt, in freyer Luft auf Ruinen sitzend und im Hintergrunde die Campagna di Roma [. .].« (WA, IV, Bd. 8, Nr. 2543) Auch in der *Italienischen Reise* erwähnt Goethe unter demselben Datum einen Entwurf und die Leinwand auf der Staffelei: »Ich soll in Lebensgröße, als Reisender, in einen weissen Mantel gehüllt, in freier Luft auf einem umgestürzten Obelisk sitzend, vorgestellt werden, die tief im Hintergrund liegenden Ruinen der Campagna di Roma überschauend.«

Andere Zeitgenossen haben das Werk in Anfangsstadien bei Tischbein im Atelier gesehen. Ludwig Strack, Tischbeins Vetter, schreibt am 30. Juni 1787 aus Rom an Johann Heinrich Merck, daß »ldieser Lieblingsschriftsteller unserer Nation [. .] mit dem tiefdenkenden Blick über die Vergänglichkeit der Dinge, auf einem umgestürzten, und in Trümmern gegangenen Obeslisk« ruht; »die darauf eingehauenen Hieroglyphen geben zu erkennen, dass er aus dem höchsten Altherthum der egyptischen Kunst ist.«¹¹ Am 22. Mai 1796 bemerkt Friederike Brun bei dem Maler: »Unter der Fülle des Schönen worin wir schwelgten woran wir uns ergötzen nenne ich nur [. .] das Bild in Lebensgröße, worin der treffliche Physiognomiker, den Adler Göthe im Moment der seltenen Ruhe glücklich erhascht.« (WA, IV, Bd. 35, Nr. 170) Sie redet vom »Adler Göthe«. Die Künstlerin hatte bereits zu diesem Zeitpunkt, als sich Goethe in Italien inkognito ein zweites Studentenleben gönnte, den Eindruck, daß dieser – wie der König der Vögel – alle anderen seiner Art überflogen habe. – Danach teilt Goethe dem Herzog Carl August am 17. Februar 1787 mit: »Das große Porträt [. .] wächs't schon aus der Leinwand heraus. Der Künstler hat sich durch einen fertigen Bildhauer ein kleines Modell machen lassen, welches gar zierlich mit einem Mantel drapirt worden [. .] es sollte freilich vor unserer Abreise nach Neapel schon auf einen gewissen Punct gebracht sein.« (WA, IV, Bd. 34, S. 275) Goethe hat das Werk seitdem nie mehr gesehen. Zeitlebens wußte er nicht, in welchem Zustand es in die Welt gegangen ist.

Was ist mit dem Werk von 1788 bis 1888 geschehen ? – Am 23. Januar 1799 wird Neapel im Gefolge der Französischen Revolution von den Franzosen eingenommen, die Akademie aufgelöst. Damit ist auch Tischbeins Festanstellung als Hofmaler und Museumsdirektor hinfällig. Zwei Monate später sind die Abreisemodalitäten von Tischbein geklärt. Am 20. März schiffet er sich zusammen mit den Brüdern Jacob Philipp und Georg Hackert nach Livorno ein. Den Großteil seines Œuvres muß er zurücklassen wegen unbezahlbarer Transportkosten. Diese meist als Flucht dargestellte Abreise lief jedoch in geordneten Bahnen.¹² Mit

seiner Entlassung aus der königlichen Anstellung steht der achtundvierzigjährige Tischbein allerdings mittellos da. Auf der Rückreise erkrankt er. Am 20. Juli trifft er in Kassel ein.

Die Beziehung zwischen Tischbein und Goethe, die wegen eines Zerwürfnisses im Februar 1787 in Neapel endet, wird erst 1821 wieder aufgenommen. Goethe war bei Durchsicht seiner drei Mappen mit Tischbein-Zeichnungen auf eine kleine Skizze zum *Campagna*-Bild gestoßen. Er bat Tischbein am 20. Dezember 1821, diese Skizze in eine größere umzusetzen: »L. . J ob Sie nicht Nr. 1 der Abtheilung IV, den Reisenden im weißen Mantel, auf dem Obelisk ausgestreckt, in einer zwar flüchtigen aber hinreichenden Zeichnung mitteilen wollten?« (WA, IV, Bd. 35, Nr. 170) Dieser antwortete am 7. Januar 1822, daß er das Bild hat in Neapel zurücklassen müssen. 1803 und 1810 habe er sich noch Sachen nachkommen lassen, jedoch seien für dieses große Werk die Transportkosten zu hoch gewesen. Tischbein sagt Goethe eine Gedächtnisskizze zu. Außerdem zeichnete er am Briefrand eine kleine Skizze dazu. Eine größere Skizze bekam Goethe nie. Am 16. Januar 1822 fragt Goethe Tischbein in einem Briefentwurf: »Wo ist denn das Original=Bild des Wanderers auf'm Obelisken? Hier fragt man eifrig darnach.« (WA, IV, Bd. 35, Nr. 205)

Tischbein selber weiß bis zuletzt nichts über den Verbleib seines Bildes mitzuteilen. Wäre er der Annahme gewesen, daß das Bildnis ihm weiterhin gehöre, dann hätte er Nachforschungen anstellen können, zumal er nach seiner Abreise wiederholt aus Neapel Angebote erhielt, sein Amt dort wieder aufzunehmen. Hätte Tischbein es nur gelagert, wären bis 1829 Such- und Rückforderungsansprüche möglich gewesen. Da er seit 1808 erneut als Hofmaler und Galerieinspektor, diesmal bei dem Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg, angestellt ist, wären diese Anfragen auch offiziell möglich gewesen. Meine These: Tischbein hat den Schock wegen des Zerwürfnisses mit Goethe nicht überwinden können. Sein Verhältnis zu Goethe, das er vorher in den schönsten Farben schildert, war zerstört. Diese Tatsache machte es ihm unmöglich, das Werk zu vollenden. Es bleibt unsigniert und ohne Ortsangabe. Tischbein gibt beides, Signatur und Vollendungsort, sonst immer an. Das Bild ist – wie zu zeigen ist – nicht fertiggestellt worden.

Zur Nachgeschichte gibt es noch manche Unklarheit, weil eine lückenlose Aufklärung der Provenienz eine breitere Archivarbeit voraussetzte. Das Werk verbleibt in Neapel bei Christian Heigelin (1742–1820), »Console della Danemarkia a Napoli«. Der gebürtige Schwabe ist am 16. Oktober 1787 zum dänischen Konsul ernannt worden. Er übt seine Tätigkeit bis 1. Februar 1804 in Neapel aus. Noch bis zum Tod 1820 lebt er in Neapel. Vielleicht hat Tischbein es dem Botschafter, einem vermögenden Kunstfreund, bei der Auflösung seiner Verbindlichkeiten in Neapel verkaufen können. Wahrscheinlicher jedoch ist, daß das Werk vom Dienstherrn, dem König beider Sizilien, angekauft und dem

Botschafter deutscher Herkunft zur Verfügung gestellt wird. Denn das Werk trägt auf der Rückseite zwei zu unterschiedlichen Zeiten angebrachte Siegel¹³, das eine vom Königreich beider Sizilien. Das andere ist das Familiensiegel des späteren Käufers Rothschild. Heigelin jedenfalls verkauft es dem Bankier Carl Mayer von Rothschild (1788–1855), einem Sammler zeitgenössischer Kunst. Das hätte er nicht tun können, wenn ihm das Bild nicht gehört hätte. Der Bankier, der 1818 Adelheid geb. Herz heiratet, hat 1820 in Neapel eine Bankfiliale eingerichtet für das Königreich beider Sizilien. Das Königreich ist seit dem Wiener Kongreß wieder in seine Rechte gesetzt worden und existiert noch bis 1861. Deswegen erhielt auch Tischbein nach 1815 neue Angebote, seine alte Stellung als Akademiedirektor in Neapel wieder aufzunehmen. Darauf ist er jedoch nicht mehr eingegangen. Rothschild ist nach der Geburt seines ersten Sohnes 1821 zurückgegangen nach Frankfurt am Main. Der Sohn, Mayer Carl von Rothschild (1820–1886), erinnert sich, das Bildnis auf dem Familiengrundstück Günthersburg bei Frankfurt gesehen zu haben. Diesen Landbesitz erwirbt der Vater jedoch erst 1837. Erst in diesem Zusammenhang habe es der Vater, folgen wir der Erinnerung des Rothschild-Sohnes, auf seine Besetzung Günthersburg bei Frankfurt gebracht. Demnach könnte es von 1821 bis 1837 in der Frankfurter klassizistischen Villa in der Neuen Mainzer Straße gewesen sein. Eine erste Botschaft vom Bild gelangt 1846 an die Öffentlichkeit. Es ist eine Lithographie nach dem Original. Ihre Veröffentlichung in den *Gedenkblättern an Goethe* hatte keinerlei Zündkraft. Erbin des Werkes ist die Tochter, Adèle Charlotte Freifrau Salomon de Rothschild. Bis zu ihrem Tod verbleibt das Bild in ihrem Besitz. Der Ortswechsel des Werkes von Frankfurt nach Paris könnte mit dem Tod ihres Vaters im Jahr 1855 zusammengebracht werden. Sie war 1855 um 35 Jahre alt. Laut Adèles Testament wird es als Schenkung an das Städel gegeben. Die Übergabe aus Pariser Privatbesitz in ein öffentliches deutsches Museum hat Furore gemacht. Betrachtet wird die Ankunft in Frankfurt als das Ende einer langen Odyssee. Juristisch festgelegt ist, daß das Goethe-Porträt vom Städel zu keinerlei Anlaß ausgeliehen wird.

Bild-Beschreibung und Vorarbeiten. – Goethe sitzt auf einem dreifach zerborstenen ägyptischen Obelisken mit Hieroglyphen. Dieser dient der Sitzfigur als eine bequeme Liege mit Lehne, auf die er seinen linken Arm aufstützt mit lässig herabhängender Hand. Sein eingewinkeltes linkes Bein steht neben dem Obelisk auf dem Erdboden. Das rechte Bein nimmt die gesamte Sitzfläche ein. Der übrige Körper ist mit einem weißen Umhang drapiert, der Oberkörper fast bildparallel gewendet.

Goethe hat sich in Rom den weißen Umhang für den Winter anfertigen lassen. Roberto Zapperi weist in seiner überzeugenden Aufarbeitung von Goethes römischem Ausgabenbuch zwischen November 1786 und Januar 1787 fünf

Schneiderbesuche nach.¹⁴ Im Bild trägt er alle in Rom angefertigten Kleidungsstücke, den weißen Umhang gegen Kälte im Winter draußen und für kalte Tage im Zimmer die Schnürbundhose, die seidenen Kniestrümpfe, die handgefertigten italienischen Schuhe mit Schleifen, den roten Rock aus dickem Wollstoff unter dem Umhang und den breitrempigen Filzhut. Dieser adelt den Kopf des Dichters wie der Nimbus eine Heiligengestalt. Sogar die Halsbinde hat Tischbein verwendet, die Goethe sich erst in Neapel, dort ausnahmsweise für Salonbesuche, gekauft hatte. Es ist die schlichte Kleidung, die Goethe bis zuletzt in Rom beibehielt.

Hinter dem Obelisk ist auf römischen Sarkophagresten ein Relief aufgerichtet mit Darstellungen von Iphigenie, Orest und Pylades. Diese Figurengruppe zielt auf *Iphigenie*, Goethes erste römische Arbeit: »Da sizet er nun jezo und arbeitet des Morgens an seiner Efigenia ferdig zu machen«¹⁵. Es folgt ein römisches Kompositkapitell. Den Mittelgrund durchzieht die Via Appia mit dem Grabmal der Cecilia Matella, das Grabmal ist ein Rundgrab für die Tochter von Quintus Matelus, der Gattin des Crassus. Im frühen Mittelalter wird es als Befestigungsanlage umgenutzt und erhält da erst den erkennbaren Zinnenkranz.

Die Straße führte mit ihren 350 km Länge in vierzehn Tagen von Capua nach Rom. Mit ihr verbunden war der erste Aquädukt. Die mit Basaltplatten gepflasterte 4,10 m breite Straße besaß alle neun bis zehn Meilen Raststätten zum Pferdewechsel. Als Gräberstraße erlangt sie Bedeutung, weil Bestattungen außerhalb der geheiligten Stadtgrenzen erfolgen mußten. Es ist die Königin der Straßen, die die Gestalt Goethes trennt von den im Hintergrund verbläuernden Albaner Bergen.

Auf dem Bild sind Abbrüchungen der ägyptischen, griechischen und römischen Hochkulturen und des Mittelalters vereint. Angespielt wird im efeumrankten Relief auf Goethes Immortalität als Dichter. Tischbein teilt Lavater am 9. Dezember 1786 mit, »und habe ihn ebenso gefunten wie ich mir ihn dachte l. . J. Nur die große Geseztheit und Ruhe, hätte ich mir in dem lebhaftten empfinden nicht denken können l. . J.«¹⁶

In diesem Werk ist Goethe als Konzeptionist dargestellt, der das große Bildungsprogramm des 19. Jahrhunderts entworfen hat. Dieses ist erst allmählich und viel später, mit den Gründungen bürgerlicher Kultureinrichtungen – der Kunstvereine, Museen und Theater- und Opernhäuser –, in die Realität überführt worden.

Zapperi macht 1999 darauf aufmerksam, daß Tischbein dem Freund in den verschiedenen Porträts eine Doppelfunktion zuweist: das offizielle und ein privates Bild von Goethe. Im *Campagna*-Bild wird der Dichter als derjenige gesehen, der tagein tagaus die Kulturdenkmäler von Rom studiert. Seine römischen Freunde wollten Goethe »auf dem Kapitol zum Dichter krönen lassen«¹⁷, wie Goethe am 6. Januar 1787 schrieb: ohne die Unsinnigkeit zu erkennen, »einen

Fremden und Protestanten zum Protagonisten einer solchen Comödie auszusuchen.«¹⁸ In den *Zeichnungen* aber hält Tischbein an dem privaten Goethe fest, in Pantoffeln, halb angezogen, auf dem Sofa fläzend, als einen, der sehr ausgelassen und lustvoll seine Zeit in Rom verlebt (*Goethe am Fenster seiner Wohnung in Rom* von 1787; *Der lesende Goethe auf zurückgelehntem Stuhl*, 1786; *Zwei Männer auf einem Sofa*, um 1786/87).

Goethe in der Campagna di Roma im grellen Sonnenlicht, die ganzfigurige *Skizze*, könnte vor der Natur gezeichnet worden sein. Sie zeigt Goethe weniger bildparallel sitzend, so daß die grobe Überlängung des rechten Oberschenkels, der im Bild viel zu lang geraten ist, noch natürlicher aus der Hüfte kommt. Allerdings sind hier bereits zwei linke Schuhe, statt eines rechten und linken Schuhs abgebildet. – Die Kopfstudie mit ihren 51,5 x 39,5 cm ist eine direkte Vorstudie zum Bild nach dem Modell. Tischbein teilt mit, daß er immer zuerst »Alles in nämlicher Größe, wie ich es auf dem Bild brauchte« gemacht hat.¹⁹

Am 27. Juni 1787 erwähnt Goethe – und zwar in der *Italienischen Reise* – sein Bild letztmalig: »Tischbein ist sehr brav, doch fürchte ich, er wird nie in einen solchen Zustand kommen, in welchem er mit Freude und Freiheit arbeiten kann l. . . l Mein Porträt wird glücklich, es gleicht sehr, und der Gedanke gefällt jedermann l. . . l.« (*WA*, IV, Bd. 32, S. 8). Ludwig Strack, Tischbeins Vetter, gibt Johann Heinrich Merck am 30. Juni 1787 aus Rom eine sehr ausführlich Bildbeschreibung, aus der hervorgeht, daß zu diesem Zeitpunkt das Porträt fast fertig gewesen sein könnte: »Man sieht nemlich den Dichter, eingehüllt in einen weißen Mantel, den Hut auf dem Kopf in der Attitude von sitzen und liegen mit dem tiefdenkenden Blick über die Vergänglichkeit der Dinge l. . . l.«²⁰

Nachdem Tischbein sein Akademie-Amt in Neapel angetreten hatte, läßt er sich seine letzten Sachen, darunter das Goethe-Bildnis, am 10. Mai 1788 aus Rom nachsenden. Tischbein hat an dem Werk bis zuletzt gemalt. Er signiert nicht, gibt keinen Entstehungsort an. Das Bildnis bleibt unvollendet.

Zu den Schwächen des Bildes ist aus Fachkreisen nie etwas Substantielles gesagt worden. Bei längerem Hinsehen fällt es dem Betrachter schuppenweis von den Augen. Das Bild zerfällt in seine Einzelteile. Der Kopf, ein wundervolles Bildnis, ist separat entstanden. Es verrät den künnerischen Porträtisten Tischbein. Dazu existiert die lebensgroße Kopfstudie. Um den Kopf herum wird alles schwächer. Der Körper bleibt flach unter dem Umhang. Nur das linke Knie mit aufliegender Hand und Unterschenkel sind überzeugend. Die linke Hand wirkt schön und lebendig, aber sie ist nur – wie bei einer Gliederpuppe – an den Arm angehängt. Weshalb bemerkte man bisher nicht, daß Tischbein zweimal denselben rechten Schleifenschuh darstellt? Am rechten Fuß wird, genau wie am linken Fuß, derselbe Schuh getragen. Tischbein hat irgendwann beim Arbeiten den linken Schuh als Modell benutzt. Man muß natürlich beim Zeichnen beide Schuhe zur Verfügung haben. Nach dem Streit mit Goethe hatte Tischbein die

Schuhe nicht mehr zur Verfügung. Es ist schwierig, aus einem skizzierten linken Schuh, einen rechten zu machen . . .

Das rechte Bein²¹ mit dem überlängten Oberschenkel kommt überhaupt nicht aus der Hüfte heraus, sondern liegt – vom Körper fast ganz getrennt – wie ein verhülltes Gipsbein parallel zum Obelisk. Die Drehung der Beine ist in der Skizze noch überzeugender getroffen, denn: »Der Künstler hat sich durch einen fertigen Bildhauer ein kleines Modell von Thon machen lassen, welches gar zierlich mit einem Mantel drapirt worden.«²² Für sich genommen, überzeugen im *Bild* einzelne Körperteile, aber niemals das Körperganze. Tischbein schreibt in seiner Autobiographie, daß er aus verschiedenen Gründen nicht am lebenden Modell interessiert gewesen sei. Er habe immer nur Einzelteile hergestellt und sie in Bilder eingefügt. Tischbein war ein perfekter Zeichner. Modelle waren ihm zu teuer und die Sensibilität im Umgang mit ihnen widersprach seiner Natur. Das Werk widerspiegelt also außer dem Zerwürfnis mit Goethe auch Tischbeins Unfähigkeit, mit dem lebenden Modell umzugehen.

Das Werk verrät, daß der Maler Tischbein nie ein Historienmaler von hohen Graden geworden ist. Ein kleines drapiertes Tonmodell reicht nicht aus für ein lebensgroßes Figuralbild. (Ernst Rietschel hat für sein Goethe/Schiller-Denkmal in Weimar zwei berühmte Schauspieler Modell stehen lassen. Die Arbeit an den Figuren war ein andauernder verzweifelter Schaffensprozeß von insgesamt sieben Jahren.)

Das Bildnis von Tischbein ist aus den genannten Gründen zum Scheitern verurteilt gewesen. Als Dokument kann es immer gelten.

Tischbein und Goethe - eine Freundschaft? – Goethe begegnet Tischbein, auf dessen Biographie und künstlerischen Werdegang hier verzichtet werden muß, in zwei grundsätzlich verschiedenen Lebenssituationen. Vom Weimarer Hof aus kann sich der Finanzminister 1782 dem Maler mit dem Italien-Stipendium förderlich erweisen; und dann eben in Rom. Ganz gleich, ob wir Goethes Italienreise traditionsgemäß als Flucht vor der Ämterhäufung des Ministers sehen oder der neuen Theorie von Ettore Ghibellino²³ folgen wollen, der zufolge Goethe zehn Jahre lang eine geheime Affaire unterhalten haben soll mit der Herzogin Anna Amalia: Er lebt in Rom ein zweites Mal wie ein Student.

Als Goethe nach Italien reist, ist er wegen des *Werther* bereits ein in ganz Europa berühmter Dichter. Das spielt aber kaum eine Rolle, denn er reist inkognito. Eine Verunsicherung ergibt sich für ihn, weil er seinen Weimarer Pflichten entflohen ist. Lange muß er im Ungewissen darüber bleiben, wie sein Brotgeber Carl August Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach auf diese unvorbereitete Flucht Goethes aus den Amtspflichten reagieren würde. Der preußische Konsul Girolamo Lucchesini berichtet dem Herzog aus Neapel belustigt: »Goethe qui est allé à jeter des fleurs sur la tombe de Théocrite et d'Archimède,

trouvera à Naples les lettres de Votre Altesse Sérénissime.«²⁴ Die Monate der Ungewißheit von Oktober 1786 bis Mitte Mai 1787 beklagt Goethe aus diesem Grund daher oft genug als unerträglich. Zapperi hat auf bewegende Weise dieses Bangen Goethes herausgearbeitet – andere Autoren reden nur über einen angeblich schier unersättlichen Bildungseifer des Dichters; darum, ob der Herzog ihm sein Gehalt, das zu diesem Zeitpunkt 1400 Reichstaler beträgt, verweigern oder unverdienterweise weiterzahlen würde, geht es in der Literaturwissenschaft kaum. Ohne dieses Gehalt hätte Goethe nicht in Italien bleiben können. Zwischen dem 14. Oktober 1786 und 9. Juni 1787 läßt er sich neunmal Geld über das Bankhaus Bethmann aus Frankfurt auszahlen. Er braucht seine Reserven aus dem Elternhaus auf (S. 54).

Tischbein lebt bereits drei Jahre in Rom, als Goethe am 29. Oktober 1786 eintrifft. Obwohl inkognito reisend, wird Goethe in Italien überall erkannt, behält aber den anderen Namen bei: Jean Philipp Moeller/Miller/Milleroff. Goethe hat seine Ankunft niemandem angekündigt. Die Staatskanzlei in Wien interessiert sich jedoch sofort für ihn. Denn in Wien hatte das perfekte Abwehr-, Spitzel- und Informationssystem für das gesamte Heilige Römische Reich Deutscher Nation seinen Sitz. Es beschäftigt sich sofort mit der Frage, weshalb sich der Weimarer Geheime Rat in Rom inkognito aufhalten könnte. Zapperi hat aus den italienischen Archiven erstmals genau herausgearbeitet, daß es dem Sicherheitsdienst in der Wiener Staatskanzlei darauf ankam zu erforschen, ob Goethe in Verbindung mit der Kandidatur des Mainzer Erzbischofs Karl Theodor von Dalberg in Rom weilte. Das Kaiserliche Konsulat in Rom wird dazu mit Hilfe Tischbeins Nachforschungen einleiten. Die erste Nacht verbringt Goethe in der Locanda dell'Orso (S. 188). Dort trifft ihn Tischbein. Er bietet Goethe sofort ein Zimmer bei sich an. Am 30. Oktober bezieht Goethe im Haus der Familie Collina an der Via del Corso gegenüber dem Palazzo Rondanini das kleine Gästezimmer von Tischbeins Wohnung. Goethe hatte ihn gebeten, »ein klein Stüppgen, wo er in Schlaffen und ungehindert in arbeiten könnte, und ein ganz einfaches Essen« zu besorgen (S. 95). In dieser Wohnung »arbeitet [Goethel] des Morgens an seiner Efigenia [. . .] bis 9 Uhr, dann gehet er aus und sieht die grosen hiesigen Kunstwerke« (S. 95). Tischbein fühlt sich seinem Förderer Goethe gegenüber verpflichtet, ist zugleich aber erleichtert über den unkomplizierten Umgang mit dem »Geheimen Rat« aus Weimar. Goethe hat Tischbein über seine besonderen Umstände teilweise ins Vertrauen gezogen, aber Tischbein läßt sich als Agent benutzen. Er wird in den Spitzelberichten an das Kaiserliche Konsulat in Rom über Goethe angeben, daß dieser unter falschem Namen in Rom lebe, »niemandem vorgestellt werden wolle, weil er die zum Auftritt in der Gesellschaft nötige Garderobe nicht mitgebracht [. . .] habe« (S. 95), und daß er eine Arbeitspause eingelegt habe zur Herstellung einer achtbändigen Werkausgabe.

Am öffentlichen Leben und an Empfängen nimmt Goethe grundsätzlich nicht teil. An Carl August schreibt er am 25. Januar 1788: »Ich habe mich zwar ganz aus der Welt gehalten, kenne aber doch so ziemlich die hiesige Societät l. . .!.« (S. 98) Die Post empfängt Goethe im doppelten Umschlag über Tischbeins Adresse: »Al signor Tischbein Pittore Tedesco al Corso, incontro del Palazzo Rondanini, Roma«. Die Lebens- und Arbeitsgemeinschaft beider Männer dauert nur zwölf Wochen an. In dieser kurzen Zeit hat Tischbein Goethe als »Cicerone« (S. 101) gedient. Er führte ihn ein in die Kunstschatze der antiken Stadt, Kirchen, Privatsammlungen, Schauspiele und Theater. Er zeichnete mit ihm und den anderen Hausbewohnern. Tischbeins *Zeichnungen* zeigen den völlig ungezwungenen Umgang beider miteinander. Das Vertrauensverhältnis, das zwischen den Künstlern entsteht, ist in der Literatur meist übertrieben und zu einer lang andauernden Freundschaft ausgebaut worden. Das freundschaftliche Verhältnis zerbricht im Februar 1787 von einem Tag auf den anderen. Wie kam es dazu?

Goethe wird also observiert von der Kaiserlichen Botschaft in Rom. Konsul Franz Herzan sollte an die Staatskanzlei in Wien über Goethe »alles mitteilen, was er über sein Tun in Erfahrung bringen könne« (S. 73). Für das Auskundschaften gibt sich Tischbein her. Bei seinem dreijährigen Romaufenthalt bleibt Tischbein immer auf der Suche nach Mäzenen. Er war der Loge des 1785 in Rom gegründeten Illuminatenordens nähergetreten und wird Mitglied dieses vom Vatikan verbotenen Ordens (S. 72). Botschaftssekretär Franz Eberle stellt die Verbindung zu Tischbein über diese Freimaurerloge her und holt dort bei ihm Informationen über Goethe ein. Am 3. März 1787 erhält Kaunitz in Wien erste Berichte. Es geht um Problemfelder, die Goethe nur mit Tischbein hat besprechen können. Über Tischbein verschafft sich Eberle auch Zugang zu Goethes kleinem Zimmer während deren gemeinsamer Neapelreise. Entwendet wird in dieser abgesprochenen Abwesenheit ein Brief von Goethes Mutter an den Sohn, der einer Depesche vom 24. März an Staatskanzler Kaunitz nach Wien beiliegt. Nach Zapperi ist der Brief von der Mutter im Staatsarchiv in Wien noch heute einzusehen (S. 74). Nicht aufgeklärt ist, welche speziellen Vorteile sich Tischbein für diese Spitzeldienste hatte versprechen können. Goethe selbst hat über diese Geheimdienstarbeit Tischbeins in bezug auf seine Person nichts erfahren.

Für den 22. Februar 1787 war der Aufbruch zu einer gemeinsamen Kurzreise nach Sizilien geplant. Tags zuvor sind Goethe und Tischbein zum Konsulat des Königreichs beider Sizilien im Vatikan gegangen. Ausgestellt wird ihnen der gemeinsame Passierschein für den Grenzübergang zwischen den beiden Staaten auf zwölf Tage (S. 111). Aus heiterem Himmel weigert sich Tischbein in Neapel, die geplante Reise nach Sizilien fortzusetzen. Tischbein brüskiert Goethe also in hohem Grade. Jedoch gibt es von Goethe keine konkreten Äußerungen zur Sache. Und bis heute wird in der Literatur auf unaufgeklärte Ereignisse verwie-

sen, die in Neapel zu einem Eklat geführt haben sollen (S. 123). Versuchen wir deshalb hypothetisch eine Erklärung.

Tischbein hat gewußt, daß Goethe trotz seiner Flucht aus Weimar weiterhin im Dienst des Weimarer Herzogs steht, und dies mit Salair. Denn Goethe zahlte inzwischen monatlich die Mieten der gesamten Wohnung und das Essen für alle Mitbewohner, für Tischbein, Bury und Schütz. In Neapel trifft Tischbein auf den Fürsten Christian August von Waldeck, der ihm »große materielle Vorteile« (S. 111) verspricht. Es könnte sich um eine Vermittlung zu der wenig später erfolgten Einstellung am Neapler Hof gehandelt haben. Mit dem Fürsten reist Tischbein sofort zurück nach Rom. Seine Wortbrüchigkeit könnte er Goethe gegenüber so begründet haben, daß er zu mehr Geld und Anerkennung gelangen muß, denn sein von Goethe besorgtes 100-Dukaten-Stipendium sei nicht ausreichend. Wäre er in Goethes Position, keine Frage, auch er würde alles für andere tun. So aber müsse er jede Gelegenheit nutzen, um eine Anstellung zu finden, wie Goethe sie längst habe, also folge er dieser eventuell einzigen vom Fürsten Waldeck eröffneten Chance. Das sind zwar unbelegte Argumente, aber sie treffen die Lage beider Männer in aller Schärfe. Goethe äußert sich zwar nicht zu dieser Situation, hingegen über Tischbeins Charakter: Er sei »ein wunderliches Thier, eine Art Hasenfuß, ist faul, unzuverlässig, seitdem der von den Italiänern in das Metier der Falschheit, Wort- und Bundbrüchigkeit zu pfuschen gelernt hat l. . l.« (S. 123)²⁵. Als Tischbein am 6. Juni 1787 von Neapel nach Rom zurückkehrt, wohnt er noch einen Monat neben Goethe. Am 2. Juli verläßt Tischbein Rom endgültig, weil er in Neapel tatsächlich den Direktorenposten der Königlichen Kunstsammlungen in Aussicht nehmen darf; Goethe zieht in Tischbeins Zimmer um, dessen Miete er längst übernommen hatte.

Das Goethe-Porträt von Angelika Kauffmann. – Bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom von Juni 1787 bis April 1788 besucht Goethe sonntags und auch mittwochs gern den Salon von Angelika Kauffmann. Es sind die Intellektuellen mit ihren Gespräche, die ihn anziehen, weswegen er eine Ausnahme macht, die »Societät« in Rom zu meiden. Im Sommer 1787 porträtiert die Malerin Goethe für ein Oval. Goethe ist mit diesem Bildnis unzufrieden. Er reagiert geradezu unwirsch darauf. Am 27. Juni 1787 schreibt er: »Angelika malt mich auch, daraus wird aber nichts. Es verdrießt sie sehr, dass es nicht gleichen und werden will. Es ist immer ein hübscher Bursche, doch keine Spur von mir.« (WA, IV, Bd. 14, S. 536) Tatsächlich aber ist dieses Ovalbildnis das beste Goethe-Porträt, das wir kennen. Es zeigt den Mittdreißiger mit der schönen Halsbinde aus Neapel. Dem roten Wollstoffrock hat die Künstlerin seidigen Glanz verliehen und einen Pelzkragen darübergelegt. Geschickt ist die Dreiviertelansicht gewählt. Das Bildnis zeigt einen Mann, der – nehmen wir nur die Briefe – ein nie gekanntes Sprachgefühl entwickelt hat, der ein hochsensibler Liebhaber gewesen ist, der aus der

Erfahrung erfüllter Liebe ausspricht, was heute noch nicht feinsinniger gesagt werden kann. Möglicherweise können wir die Qualität des Bildnisses erst heute erkennen. Das Problem, daß dieses Bild nie den Ruhm erlangt hat, der ihm zusteht, liegt auf zwei Ebenen, erstens daran, daß es von einer Frau gemalt worden ist. Angelika Kauffmann wird heute erst in ihrer vollen Qualität erkannt.²⁶ Angelika Kauffmann ist eine Künstlerin von allererstem Rang in der europäischen Kunst. Tischbein kann diese Qualität nicht einmal im Porträtfach erreichen. Michael Krapf hat sich ermutigt, die Sache beim Namen zu nennen. Er wagt sich, »vom fiesem Urteil [Goethes] über Angelika Kauffmanns Porträtkunst«²⁷ zu reden. In der Folge weist er nach, daß die Männerwelt ihrer Zeit in England wie auch in Deutschland genauso abfällig über die »Pittrice« geredet hat. Aus diesem Grund war es undenkbar, daß dem Werk größere Bedeutung zukommen konnte, zumal Goethe es selbst von vornherein verdammt. Denn – und dies ist die zweite Ebene – im gleichen Abschnitt seines Briefes vom 27. Juni 1787 sagt er, was ihm eigentlich gefällt: »Mein Porträt [von Tischbein] wird glücklich, es gleicht sehr, und der Gedanke gefällt jedermann l. . .]« (WA, I, Bd. 36, S. 8). So ist es bis heute geblieben.

Das Werk von Tischbein, das Goethe nur als Entwurf auf der Leinwand, vollendet aber nie gesehen hat, gefiel ihm. Er hat damit dazu beigetragen, daß es zum Leitbild der deutschen Klassik geworden ist, dies allerdings erst hundert Jahre nach seinem Entstehen. Das Werk, das Tischbein unterbrochen hat, weil es zu einem Zerwürfnis zwischen ihm und Goethe gekommen ist, hat künstlerische Mängel, die auf verschiedenen Ebenen liegen. Daß Tischbein ein Spitzel des Wiener Geheimdienstes war, sagt etwas aus über dessen Charakterschwächen. Waren sie die geeigneten Voraussetzungen für ein Freundschaftsbild von Goethe? Daß Tischbein ein guter Porträtist, aber kein Figuralkünstler und erst recht kein Historienmaler, wonach er strebte, geworden ist, blieb bisher angesichts der Tatsache, daß das Werk zum Leitbild der Klassik avancierte, von der Kunstgeschichte pietätvoll verschwiegen. – So soll uns Goethes Satz aus seinem *Tagebuch der Italienischen Reise*²⁸ »Ich will auch nicht mehr ruhen, bis mir nichts mehr Wort und Tradition, sondern lebendiger Begriff ist.« dazu auffordern, dieses Leitbild der Klassik zu überprüfen.

Anmerkungen

- 1 Tischbein an Lavater am 9. Dezember 1786, in: *Goethe und Lavater. Briefe und Tagebücher*, hg. von Heinrich Funck, Weimar 1901, S. 364, zitiert nach Christian Lenz: *Goethe in der Campagna di Roma*, Frankfurt/Main 1979, S. 9.
- 2 *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe), Weimar 1887–1919, Bd. 8, Nr. 2543. Zitate nach dieser Ausgabe werden im folgenden im Text unter WA nachgewiesen.

- 3 Lavater am 14.7.1781 an Herzog Carl August, in: Friedrich Alten: *Aus Tischbeins Leben*, Leipzig 1872 S. 11, zitiert nach Margarete Oppel: *Goethe und Tischbein. Eine Künstlerfreundschaft*, in: *J. H. W. Tischbein. Der Maler als Poet. Ausstellungskatalog (Patrimonia 274)*, Klassik Stiftung Weimar–Berlin 2006, S. 39.
- 4 *Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807. Katalog*, hg. von der Klassik Stiftung Weimar und dem Sonderforschungsbereich 482 »Ereignis Weimar–Jena. Kultur um 1800« der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Leipzig 2007 (Vorwort).
- 5 »Inkunabel ist ein kunsthistorischer Fachbegriff für Wiegendrucke, vor 1500 erschienene Bücher. Unabhängig von seiner ursprünglichen Bedeutung wird der Begriff paradigmatisch verwendet für Werke, in denen eine neue Epoche oder ein Stil hervorbricht, im vorliegenden Fall ein Bild für »Klassik«.
- 6 Erst 1906 wird daraus die »Städelsche Galerie«, vgl. *Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt*, Frankfurt/Main 1971, S. 1971.
- 7 Arthur Hanke: *Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main*, Frankfurt/Main 1915, S. 135, zitiert nach Lenz: *Goethe in der Campagna di Roma*, S. 61.
- 8 Die Ausgabe wird erst kurz nach dem Ersten Weltkrieg, 1919, abgeschlossen.
- 9 Hanke, zitiert nach Lenz: *Goethe in der Campagna di Roma*, S. 136.
- 10 *Goethe und Lavater. Briefe und Tagebücher*, S. 364.
- 11 Zitiert nach Lenz: *Goethe in der Campagna di Roma*, S. 6 (aus *Goethes Gespräche in vier Bänden*, hg. von Wolfgang Herwig, Zürich–Stuttgart 1965–1972, Bd. 1, Nr. 843).
- 12 *Jakob Philipp Hackert. Europas Landschaftsmaler der Goethezeit. Ausstellungskatalog*, Weimar und Hamburg, Ostfildern 2008/2009, S. 182 ff.
- 13 Lenz: *Goethe in der Campagna di Roma*, Abb. 41.
- 14 Roberto Zapperi: *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*, München 1999, S. 95 f.
- 15 Ebd., S. 95.
- 16 Zitiert nach Lenz: *Goethe in der Campagna di Roma*, S. 9.
- 17 Zapperi: *Das Inkognito*, S. 102 f.
- 18 Frankfurter Goethe-Ausgabe, Abt. II, Bd. 3, S. 211.
- 19 Friedrich von Alten: *Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel*, Leipzig 1872, Bd. 2, S. 40.
- 20 *WA*, Briefe, Bd. 8, Nr. 2543.
- 21 Eine kunsthistorische Methode ist es, die Körperteile nicht aus dem anatomischen Verständnis heraus zu bezeichnen, sondern auf das Bild zu blicken und von da aus rechts und links zu nennen, weil es ein Bild ist und nicht der Mensch.
- 22 Goethe an Herzog Carl August am 17. Februar 1787, *WA*, Bd. 34, S. 257.
- 23 Ettore Ghibellino: *Goethe und Anna Amalia. Eine verbotene Liebe?*, 3. Aufl., Weimar 2007.
- 24 Zapperi: *Das Inkognito*, S. 59. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich hierauf.
- 25 Goethe an Herder am 2.3.1798.
- 26 *Angelika Kauffmann. Ein Weib von ungeheurem Talent*, hg. von Tobias G. Natter, Ostfildern 2007. Ausstellungskatalog zu ihrem 200. Todestag, Bregenz 2007.
- 27 Michael Krapf: *Angelika Kauffmann malt Johann Wolfgang von Goethe: »Es ist immer ein hübscher Bursche, doch keine Spur von mir*, in: Ebd., S. 56.
- 28 *Goethe. Berliner Ausgabe*, Bd. 14: *Poetische Werke, Autobiographische Schriften II* (Rom, den 27. Juni 1787), S. 536.