

Joachim Kahl

Goethe in der Campagna di Roma – ein Weltbürger unterwegs und doch bei sich selbst

Ein humanistisches Programmbild

Philosophische Bildmeditation zu Tischbeins Goethe-Portrait

Vortrag in der Philipps-Universität am 22.6.2009 auf Einladung des Marburger Senioren-Kollegs e. V.



Wir schauen auf eins der bekanntesten Bilder der deutschen Kunstgeschichte, zugleich auf eins der berühmtesten Goethe-Porträts, auf *das* Goethe-Portrait schlechthin: oft reproduziert (ganz oder in Ausschnitten), wiederholt parodiert, immer weder zitiert, mehrmals als Briefmarkenmotiv verwendet. Wir sehen ein ganzfiguriges Portrait Johann Wolfgang Goethes, das ihn während seiner Reise nach Italien in der Campagna di Roma zeigt. Das großformatige Ölgemälde mit den Maßen 164 mal 206 cm hängt heute im „Städelschen Kunstinstitut“ in Goethes Heimatstadt Frankfurt am Main. Es gelangte dorthin im Jahre 1887 als Geschenk der

Freifrau von Rothschild. Unübersehbar zentral und repräsentativ im ersten Stock aufgehängt, begrüßt es die Museumsbesucher, die oft von weither anreisen, um vornehmlich dieses Bild zu betrachten.

Der Künstler, Johann Hinrich Wilhelm Tischbein – aus dem oberhessischen Haina stammend –, war der berühmteste Spross einer Malerfamilie, die mehrere Generationen umfasste. Durch Goethes Vermittlung hatte er ein Italien-Stipendium erhalten. Als der Dichter 1786 selbst nach Rom kam, konnte Tischbein seinem Förderer Dank abstaten, indem er ihm in seinem Haus unauffällige Gastfreundschaft gewährte. War Goethe doch inkognito als der deutsche Maler Philipp Müller angereist, um nicht als der berühmte Verfasser des „Werther“ und als der Weimarer Minister erkannt und behelligt zu werden.

Als klassisch gebildeter Kunst- und Fremdenführer veranstaltete Tischbein mit seinem verehrten Besuch manchen Rundgang durch die Stadt, unternahm manchen Ausflug in die ländliche Umgebung. Auch sonst stand er dem Gast hilfreich zur Seite, indem er ihm eine Reihe gesellschaftlicher Kontakte vermittelte. Mit dem Bild begann er im Dezember 1786. Er schuf es aus eigenem Antrieb, ohne von Seiten Goethes dazu einen förmlichen Auftrag erhalten zu haben, wie er gewöhnlich zu einem Porträt gehört. Nachdem er einige Entwürfe und Skizzen angefertigt hatte, ließ er sich – um Goethe zeitraubende Sitzungen zu ersparen – eigens von einem Bildhauer ein Tonmodell herstellen, an dem er die Sitz-Liege-Haltung und den Faltenwurf des Mantels studieren konnte.

Wir wollen uns dem Bild, das in Rom begonnen und in Neapel vollendet wurde, in zwei Schritten nähern. Zuerst werde ich das Bild *beschreiben*, seine Komposition, seine Einzelheiten benennen. Dabei wollen wir sehen lernen, beobachten lernen. Sodann werde ich den Bildinhalt *deuten*. Ich versuche, den ideellen Gehalt des Kunstwerkes, seinen gedanklichen und gefühlsmäßigen Inhalt, seine ästhetische Aussage, in der Tiefe zu erfassen. Dabei steht die Deutung des Bildes im Dienste der Deutung unseres Lebens.

Das Bild ist ein ganzfiguriges Bildnis, ein ganzfiguriges Porträt Goethes, vereint mit einer Landschaftsdarstellung, eben der Campagna di Roma. Der Betrachter befindet sich dicht vor der Gestalt Goethes und schaut – leicht von unten – zu Goethe empor, zu Goethe auf, wobei eine gerade Linie vom rechten Fuß über den linken Arm zu seinem Kopf führt. (Mehrere Li-

nien führen zu Goethes Kopf hin.) Wir befinden uns in unmittelbarer Nähe Goethes, rücken ihm aber nicht distanzlos zu Leibe. Wir sind ihm nahe, treten ihm aber nicht zu nahe.

Ich beschreibe den Vordergrund.

Goethe ruht auf Reisen. Er ist gekleidet mit einem hellen, cremefarbenen, langen, weiten Reiseumantel. Es ist eher ein Reise-Umhang, da Ärmel zu fehlen scheinen. Insofern erinnert er an eine altrömische Toga. Die lichte, helle Farbe hebt Goethe besonders hervor. Er trägt einen dunklen, breitrempigen Hut, wie ihn damals gerne Künstler trugen. Unter dem Umhang werden Kragen und Ärmel einer rotbraunen Jacke sichtbar. Eine hellbraune Kniebundhose, weiße Kniestrümpfe und schwarze, blank geputzte Halbschuhe vervollkommen die gepflegte Kleidung.

Der Dichter ruht auf den braunen Quadern eines zerbrochenen altägyptischen Obeliskens, der diwanartig angeordnet ist. Auf dem großen Block – unterhalb des Armes – sind Spuren von Hieroglyphen zu ahnen, die auf Vorstudien zu dem Bild unzweideutig zu erkennen sind. Goethe lagert, auf den rechten Fuß abgestützt, das linke, überlang wirkende Bein ist ausgestreckt. Der rechte Fuß berührt absichtsvoll die Erde, wobei schon oft bemerkt wurde: Der rechte Fuß sieht aus wie ein zweiter linker Fuß – der Schuhform nach zu urteilen.

Rechts hinter den Obelisk-Blöcken, gleichsam in Tuchföhlung mit Goethe, steckt schräg im Boden ein Flachrelief (Basrelief) aus grauem Marmor mit Figuren aus der Iphigenien-Sage, die Goethe in Rom bearbeitete und auch mit Tischbein besprach. Zwei nackte Männer, Orest und Pylades, deren Hände auf dem Rücken gefesselt sind, begegnen Iphigenie, der Priesterin. Das Relief wirkt verwittert, es ist von Efeu bewachsen. Rechts daneben liegt ein umgestürztes Säulenkapitell mit ionischen und korinthischen Mischformen aus römischer Zeit. Vor den Trümmern und zwischen den Trümmern sprießt frisches Grün aus dem Erdboden hervor.

Im *Mittelgrund* sehen wir die geographisch identifizierbare, deutlich erkennbare Landschaft der römischen Campagna. Tischbein gestaltet keine arkadische Phantasielandschaft, keine ideale Weltlandschaft, sondern ein Landschaftsbild in sachgetreuer Wiedergabe, eine so genannte Vedoute. Gerade noch sichtbar sind die Ruinen von Aquädukten, von antiken Wasserleitungen. Wir erkennen Tempelreste, rotdachige Wohnhäuser sowie, genau in der Mitte, einen runden Turm mit Zinnen, das Grabmal der Caecilia Metella, einer reichen Römerin, an der antiken Via appia gelegen. Auf klassischem Boden, auf einer Hauptarena der römischen

Geschichte, lagert Goethe vor verschiedenen Zeugnissen antiker Zivilisation und Kultur. Als Kompositionselemente verdeutlichen sie die Raumentiefe. Sie sind keine bloße Staffage, sondern wesentliche Bestandteile des Bildinhaltes.

Im *Hintergrund* zieht sich die Kette der Berge von Albano entlang, die teilweise vulkanischen Ursprungs sind. Darüber wölbt sich ein blaugrauer Himmel, dem die mittelmeerische Leuchtkraft fehlt und der eher nördlich düster wirkt. Nur um Goethes Kopf herum hellt sich das Blau auf.

Goethe lagert im Freien, in einer weiten, offenen Landschaft, in der von Menschenhand bearbeiteten Natur. Mit großer Einfühlsamkeit stellt Tischbein ihn nicht dar in einer Stadt, nicht in einem Dorf, nicht in einem geschlossenen Raum. Denn Goethe war ja nach Italien gekommen, um der räumlichen und geistigen Enge eines deutschen Zwergstaates zu entrinnen. Er war gelehrt geflohen, ohne sich von irgendjemandem verabschiedet zu haben. Weder hatte er ein Urlaubsgesuch an seinen Dienstherrn, den Herzog Carl August, gerichtet, noch hatte er seine langjährige Seelenfreundin, die Hofdame Charlotte von Stein, vorher ins Vertrauen gezogen. Das Wagnis der heimlichen Flucht hatte er auf sich genommen, um eine Lebens- und Schaffenskrise zu bewältigen, um innere und äußere Freiheit zu gewinnen. Er suchte Abstand zu den spätfudalen Konventionen des Herzogtums Sachsen-Weimar und zu den Zwängen seiner beruflichen Stellung als beamteter Minister. Sie hatten begonnen, seine dichterische Kraft zu ersticken und seine Persönlichkeit insgesamt zu beschädigen.

Goethes Kopf, nahezu ins Profil gedreht, wird durch die breite Krempe eines tiefschwarzen Künstlerhutes medaillonförmig hervorgehoben. Das Haar ist sorgfältig frisiert, die Gesichtshaut zeigt eine gesunde, frische Farbe, die durch den Kontrast zu dem weißen Halstuch besonders lebendig wirkt. Mit dem Hut und seiner klaren Umrisslinie überragt Goethe deutlich den Horizont, ja selbst die dunstige Bergkette.

Was tut Goethe?

Er liest nicht, er dichtet nicht. Er verweilt, er hält inne auf der Reise und schaut in die Ferne. Er denkt mit den Augen. Sein Gesicht zeigt milden Ernst und ist geprägt vom Nachsinnen über die Vergänglichkeit aller Dinge. Er schaut nicht auf etwas Einzelnes, sondern in eine unbegrenzte, unbestimmte Weite. Sein Blick ist auf das Ganze der Welt gerichtet. Sein Blick ist der Blick des Künstlers und des Philosophen, die nicht am Einzelnen haften bleiben (ohne

es zu übersehen), sondern auf das Ganze schauen. Sein Be-schauen fällt mit Nach-denken zusammen. Goethe macht die Augen auf, um sich die Welt – betrachtend – anzueignen. Er übt sich in Horizonterweiterung, die in Weltanschauung mündet.

Goethes Körperhaltung ist die klassisch antike Sitz-Liege-Haltung. Er lagert gelassen, nicht lässig. Gelassenheit kann er an den Tag legen, weil sein Zeitgefühl mit Jahrtausenden rechnet und er Jahrtausende gedanklich überblickt. Lässigkeit dagegen kann mit Oberflächlichkeit einhergehen. Goethe überragt das Gebirge und haftet doch fest mit dem Fuß am Boden. Er ruht auf den Ruinen einer untergegangenen Welt und sinnt nach, wie aus ihren Elementen eine neue Welt aufgeklärter Humanität hervor gehen könnte.

Die antiken Ruinen umfassen die römische, die griechische und die ägyptische Zivilisationsstufe. Goethe ruht auf einem Obelisk aus Ägypten, dem Land, das nach dem damaligen archäologischen Kenntnisstand die älteste Menschheitsepoche repräsentierte. Damit wird nicht nur auf außereuropäische Wurzeln der europäischen Kultur angespielt, sondern auch die Idee eines Weltbürgertums sinnfällig gemacht, das einen Eurozentrismus verabschiedet hat. Um diese Idee breiter historischer Verankerung visuell darzustellen, bietet das Querformat des Bildes mit der darin angelegten Betonung horizontaler Linien den geeigneten kompositorischen Rahmen.

Als Meister der Porträtmalerei verbindet Tischbein die eigentümlichen Gesichtszüge der historischen Persönlichkeit aus Frankfurt am Main mit überindividuellen Merkmalen eines Menschheitsrepräsentanten und Weltbürgers, eines Zeitgenossen vieler Epochen. Goethe wird nicht vornehmlich als Künstler, nicht als Meister der deutschen Sprache dargestellt. Er hält kein Buch, keinen Federhalter in der Hand. Diese Attribute, die sonst zu einem Dichterporträt gehören, würden ihn hier nur beschränken.

Und doch spielt das Bild in verschwiegener Weise auch auf Goethes Tätigkeit als Dichter an. Das marmorne Flachrelief mit der Szene aus der Iphigenien-Sage verweist darauf, dass Goethe in Italien – gleichsam unter den Augen Tischbeins – sein Prosaschauspiel „Iphigenie auf Tauris“ in Versform goss. In diesem Werk erhebt Goethe eine ebenso edle wie anmutige Frau zur Titelheldin und lässt sie einen entscheidenden Schritt von der Barbarei zur Zivilisation vollziehen. Iphigenie ist es, die das Ritual des Menschenopfers abschafft und ein gewinnendes Beispiel gewaltfreien Handelns und lauterer Gesinnung liefert.

Goethe lagert vor uns als Schöpfer dieses klassischen Humanitätsideals: als Vorbild, als Leitbild, das zur Identifikation einlädt. Deshalb ist seine Gestalt auch so dicht an den Betrachter heran gerückt. Tischbeins Bild zeugt von Verehrung für Goethe, aber es betreibt keinen Personenkult. Goethe wird zwar idealisiert, aber nicht heroisiert. Das Bild duftet nicht nach Weihrauch. Goethe vereint das Bodenständige mit dem geistig Aufstrebenden. Er verbindet das Erdreich mit dem Reich des Geistes, er versöhnt Materie und Geist, wie die aufstrebende Diagonale von der Fußspitze bis zur Hutspitze anzeigt. Goethe wird als gebildeter, aufgeklärter Weltbürger dargestellt, als Mensch von exemplarischer Bedeutung. Innerhalb eines kosmopolitischen Horizontes verkörpert er das geschichtsbewusste, humanistische Subjekt der Neuzeit.

Das tragende *ideelle Hauptmotiv des Bildes* ist die – in Goethes Gestalt vereinte – Polarität von Ruhe und Bewegung. Er ist auf Reisen und ruht doch zugleich. Beide Pole sind in ihm versöhnt, verschränkt. Er verkörpert in sich beides: schöpferische Ruhe und schöpferische Bewegung, ohne die niemand leben kann. Goethe reist und ruht zugleich: nicht als zielloser Weltenbummler, nicht als heimatloser Vagabund, der überall und deshalb nirgendwo zu Hause ist, erst recht nicht als „frei schwebender Intellektueller“. Denn trotz der eigentümlichen Schwebehaltung des linken Beines verliert er in keinem Augenblick die Bodenhaftung.

Im Italien der Antike und im Italien der Renaissance fand Goethe seine zweite Heimat, nicht im Italien der katholischen Kirche. Er kam sich dort wie neugeboren vor und schöpfte Kraft aus den begeisternden Kunst- und Naturerlebnissen, aus der Begegnung mit einem mediterranen Lebensgefühl. Seine Reise war eine Flucht aus der Heimat, in der er sich fremd fühlte. So kam er in die Fremde und war doch nicht heimatlos. Im Spiegel des Fremden erkannte er das Eigene und wurde schließlich fähig, nach Deutschland zurück zu kehren, um den Pflichten des Alltags zu genügen, ohne der Berufung zum Dichter zu entsagen. Das Bild zeigt Goethe unterwegs und doch nicht entwurzelt, in der Fremde und doch bei sich selbst.

Wie und wo ruht Goethe?

Er ruht auf dem harten Stein eines umgestürzten und zerbrochenen Obeliskens. Eine kurze Reiseunterbrechung sieht anders aus. Das Bild ist nicht der gemalte Schnappschuss einer zufälligen Rast, sondern eine bewusste Inszenierung. Bedeutungsvoll wird Goethe in die Landschaft eingebettet. Körperhaltung und Blick verraten denkmalartig Dauerhaftigkeit. Kein Stäubchen beschmutzt die Schuhe.

Der weite Reisemantel bedeckt große Teile des Steins und veranschaulicht den geistigen Vorgang der Aneignung von Kulturerbe. Unsichtbares sichtbar zu machen, gehört zu den Aufgaben des bildnerischen Künstlers. Tischbein gelingt dies, indem er Goethes Gewand nicht nur kunstvoll über den Obelisk drapiert, sondern es auch dem Stein stofflich annähert. Der Umhang wirkt weniger wie ein textiles Gewebe als wie aus Marmor modelliert. So wird auch auf diese Weise der Vorgang ideeller Einverleibung, geistiger Anverwandlung, sinnlich fassbar gemacht.

Goethe ist eine *in sich* ruhende Persönlichkeit, weil er *auf etwas* ruht. Er strahlt Ruhe aus, weil er auf einem festen Fundament ruht. Indem er das antike Kulturerbe in sich aufnimmt, hat er seine Identität zwar nicht erst gefunden, aber erweitert, bereichert. Seine Kraft speist sich aus den Tiefen der europäischen und außereuropäischen Zivilisation.

Anhand des Obelisk möchte ich das *zweite ideelle Motiv* des Bildes aufzeigen: die Verschränkung von Zerfall und Neubeginn, von Vergänglichkeit und Hoffnung, von Destruktion und Konstruktion. Einst war der Obelisk das eherner Wahrzeichen altägyptischer Pharaonenherrschaft. Jetzt dient es als Ruhestätte eines aufgeklärten Weltbürgers. Einst symbolisierte der Obelisk – in vertikaler Richtung – die Verbindung des Pharaos mit dem Sonnengott. Jetzt liegt er zerschlagen, hingestreckt in der Horizontalen und verdeutlicht die Brüchigkeit und Vergänglichkeit menschlicher Herrschaftsverhältnisse, mögen sie sich noch so sehr kosmischer Legitimität brüsten und deshalb von Unvergänglichkeit träumen.

Als Inbegriff pathetischer Herrschaftsarchitektur drückte der Obelisk einst die Macht von Sonnenkönigen und Tempelpriestern aus. Jetzt ruht ein deutscher, ein europäischer, ein weltbürgerlicher Humanist gelassen auf ihm: Johann Wolfgang Goethe aus Frankfurt am Main. „Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine... Es wechseln die Zeiten. Die riesigen Pläne der Mächtigen kommen am Ende zum Halt.“ So dichtete Bert Brecht in seinem „Lied an die Moldau“.

Freilich ist ein Obelisk nicht nur Sinnbild hierarchischer und despotischer Herrschaft von Menschen über Menschen im Zeichen des Sonnenkultes. Ein Obelisk ist auch ein kunstfertiges Erzeugnis geschickter Handarbeit von Steinmetzen, das – dank seiner schlanken und zeitlos schönen Gestalt – auch in späteren Epochen immer wieder als architektonisches Element

aufgegriffen wurde. Goethes Begeisterung für Obelisk in Rom entzündete sich an deren Ästhetik, nicht an ihrer ursprünglichen imperialen Funktion.

Als *drittes ideelles Bildmotiv* möchte ich die Verschränkung von Natur und Kultur hervorheben. Goethe ruht auf dem Obelisk, berührt absichtsvoll mit einem Fuß den Erdboden und ragt mit seinem Kopf über die Berge in den Himmel hinaus. Intuitiv hat Tischbein so wesentliche Aspekte von Goethes Naturphilosophie erfasst. Der menschliche Geist überragt die Natur, aber beherrscht sie nicht, weil von ihr selbst hervorgebracht. Im menschlichen Bewusstsein kommt die Natur zum Bewusstsein ihrer selbst, schaut sich die Natur selbst an, selbst zu. Auch als tätiges und erkennendes Subjekt ist der Mensch ein Stück Natur, gehört ihr mit Haut und Haar, mit Körper und Geist an.

Dem biblischen Gedanken, der Mensch solle sich die Erde untertan machen, stand Goethe kritisch gegenüber. Francis Bacons Utopie, der Mensch könne gar die Natur beherrschen, lehnte er als Ausdruck menschlichen Größenwahns ab. Demgegenüber entwickelte er – in der pantheistischen Tradition Spinozas, Herders, Schellings – eine Haltung staunender Ehrfurcht gegenüber der Natur. Der Mensch könne und solle sich zwar einzelne Naturkräfte nutzbar machen, etwa – wie auf dem Bild – Wasser durch Aquädukte leiten. Aber die Natur überlisten und unterwerfen zu wollen, müsse in Selbstzerstörung münden.

Die Einheit des Menschen mit der Natur hat Goethe allerdings nicht zum Einklang zwischen beiden verklärt. Immer wieder zeigt er die qualitative Differenz, ja die bleibende Fremdheit zwischen Mensch und Natur auf. In seinem Gedicht „Das Göttliche“ aus dem Jahre 1783 heißt es:

„Denn unführend
Ist die Natur:
Es leuchtet die Sonne
Über Bös' und Gute,
Und dem Verbrecher
Glänzen wie dem Besten
Der Mond und die Sterne.
()
Nur allein der Mensch
Vermag das Unmögliche:

Er unterscheidet,
 Wählet und richtet;
 Er kann dem Augenblick
 Dauer verleihen.“

Als *viertes ideelles Bildmotiv* möchte ich das dialektische Verhältnis von Individualität und Kollektivität herausgreifen. Goethe ist unzweideutig als das konkrete Individuum aus Frankfurt am Main erkennbar. Zugleich wird er als Repräsentant einer weltbürgerlich vereinten Menschheit vorgestellt. Der Reichtum seiner Persönlichkeit ist der Reichtum seiner Beziehungen zu anderen Menschen, zur Natur und zur Geschichte: kurz, seiner Beziehungen zur Welt. Goethe wird als integrative Persönlichkeit gezeigt, als jemand, der viel in sich aufgenommen hat vom Reichtum der Welt, von der Schönheit der Natur und der Künste, von der Fülle geschichtlicher Erfahrungen. Und eben deshalb kann er viel davon an andere weitergeben.

Es gibt einen Goethe-Text, der diese Deutung des Bildes unmittelbar bestätigt – einen Text aus den „Gesprächen mit Eckermann“, ein Dokument tiefgründiger Altersweisheit, in dem Goethe die philosophische Summe seines Lebens zog. Ich zitiere daraus: „Im Grunde aber sind wir alle kollektive Wesen, wir mögen uns stellen, wie wir wollen. Denn wie wenig es haben und sind wir, das wir im reinsten Sinne unser Eigentum nennen! Wir müssen alle empfangen und lernen, sowohl von denen, die vor uns waren, als von denen, die mit uns sind. Selbst das größte Genie würde nicht weit kommen, wenn es alles seinem eigenen Inneren verdanken wollte. Das begreifen aber viele sehr gute Menschen nicht und tappen mit ihren Träumen von Originalität ein halbes Leben im Dunkeln. (...)“

Es ist wahr, ich habe in meinem langen Leben mancherlei getan und zustande gebracht, dessen ich mich allenfalls rühmen könnte. Was hatte ich aber, wenn wir ehrlich sein wollen, das eigentlich mein war, als die Fähigkeit und Neigung zu sehen und zu hören, zu unterscheiden und zu wählen und das Gesehene und Gehörte mit einigem Geist zu beleben und mit einiger Geschicklichkeit wiederzugeben. Ich verdanke meine Werke keineswegs meiner eigenen Weisheit allein, sondern Tausenden von Dingen und Personen außer mir, die mir dazu das Material boten.“ (Zitiert nach: Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, München, 1984, 2. Auflage, 662/663, Gespräch am 17. Februar 1832)

Ein Text, der es in sich hat, ein klassisches Dokument, das immer wieder gelesen werden kann, ein literarisches Zeugnis, das eine ausführliche Interpretation verdient. Hier nur so viel: Goethe kann geben, weil er empfangen hat. Weil er gelernt hat, kann er lehren. Er lebt in der Polarität von Einatmen und Ausatmen der Welt, von Systole und Diastole (wie er selbst gerne mit medizinischer Metaphorik sagt), von Zusammenziehen und Ausstoßen, von Aufnehmen und Abgeben. Nur die Persönlichkeit kann etwas ausstrahlen, die die Welt in sich aufgesogen, sie sich anverwandelt hat. Das kollektive Wesen löst die Individualität nicht auf, sondern begründet sie. Höchste Individualität entspringt höchster Kollektivität.

Tischbeins Gemälde „Goethe in der Campagna di Roma“ ist selbst von Goetheschem Lebensgefühl und Goetheschem Geist durchdrungen. Es erinnert an Verse aus dem „West-östlichen Diwan“:

„Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiß Rechenschaft zu geben,
Bleib’ im Dunkeln unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.“
(Buch des Unmuts)

Das Bild stellt den Zahn der Zeit dar, der an allem nagt. Es verfällt darüber aber nicht der Schwermut. Nichts und niemand vermag die Zeit aufzuhalten. Sie ist die „allmächtige Zeit“, der auch die Götter unterworfen seien, wie es Goethe in seiner Sturm und Drang-Periode selbst formuliert hat in seinem Gedicht „Prometheus“. Und doch bestehen auf der Zeitachse – zwischen Vergangenheit und Zukunft, eben in der Gegenwart – Möglichkeiten des Innehaltens und damit des Eingreifens. Nichts zerfällt zu nichts. Es bleiben nicht nur Trümmer, es bleiben auch Ruinen, Reste: Möglichkeiten, Untergegangenes aufzuarbeiten, anzueignen, weiterzuführen. Selbst ein Trümmerhaufen kann rekultiviert werden und als Aussichtspunkt dienen.

Zwischen den Ruinen auf unserem Bild sprießt frisches Grün. Dass Untergang die Voraussetzung für Neuanfang sein kann, hat Hegel – darin Goethe geistesverwandt – in seinen „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ einmal so ausgedrückt: „Welcher Reisende ist nicht unter den Ruinen von Karthago, Palmyra, Persepolis, Rom zu Betrachtungen über die Vergänglichkeit der Reiche und Menschen, zur Trauer über ein ehemaliges kraftvolles und reiches Leben veranlasst worden? – eine Trauer, die nicht bei persönlichen Verlusten und der

Vergänglichkeit der eigenen Zwecke verweilt, sondern uninteressierte Trauer über den Untergang glänzenden und gebildeten Menschenlebens ist. – Die nächste Bestimmung aber, welche sich an die Veränderung anknüpft, ist, dass die Veränderung, welche Untergang ist, zugleich Hervorgehen eines neuen Lebens ist, dass aus dem Leben Tod, aber aus dem Tod Leben hervorgeht. Es ist dies ein großer Gedanke,...“ (G.W.F. Hegel, Werke in zwanzig Bänden, Band 12, Frankfurt/M., 1970, Seite 97f.)

In der Tat ist dies ein „großer Gedanke“, und er prägt den ideellen Gehalt des Bildes. Aus Goethes Blick spricht keine lähmende Trübsal, keine pathetische Endzeitstimmung, sondern jene „uninteressierte“, sehende, stille Trauer über den Weltlauf, die zu jeder tieferen Lebensfreude gehört.

Weshalb lohnt es sich, Tischbeins Goethe-Porträt genauer zu betrachten? Das Bild kann uns helfen, in unserer schnelllebigen Zeit jene innere Ruhe zu finden, die wir alle so dringend benötigen. Die Muße, die Goethes Gestalt verkörpert, ist Kernbestandteil einer Lebenskunst, die nicht an die Postkutschenzeit gebunden ist, sondern auch im Medienzeitalter möglich und erst recht nötig ist. Die Schnelllebigkeit unsere Tage überfordert die Menschen und entfremdet sie sich selbst. Das rasante Tempo im technischen Wandel, namentlich in der Kommunikations-, Verkehrs- und Waffentechnik, begünstigt falsche Maßstäbe für das menschliche Leben. Inneres Reifen, Charakterbildung, gedankliches und gefühlsmäßiges Verarbeiten von Erlebtem, bedächtiges Handeln werden so erschwert. Menschliche Beziehungen verschleifen immer schneller.

Tischbeins Bild kann uns dabei behilflich sein, den Kult der Geschwindigkeit auf ein bekömmliches Maß zurück zu führen und die Wohltaten der Langsamkeit (wieder) zu entdecken. Goethe selbst hat im Alter vor dem „Veloziferischen“, vor der unheilvollen Beschleunigung aller Lebensbereiche durch die Maschinenteknik, gewarnt. Kein Kunstwerk kann uns die jeweils eigene Antwort auf Lebensfragen abnehmen. Kein Kunstwerk kann uns von eigenem Handeln entlasten. Aber ein gutes Bild kann uns anregen, nachdenklich stimmen, unseren Blick auf Wesentliches richten: darauf, worauf es ankommt im Leben, im verwirrenden Vierterlei des Alltags.

Gewiss hat Tischbeins Bild handwerkliche Mängel und künstlerische Schwachpunkte, die nicht unerwähnt bleiben sollen, auch schon oft erwähnt wurden. Die zwei linken Schuhe –

vielfach registriert und moniert – gehören freilich nicht dazu. Denn erst im neunzehnten Jahrhundert setzte sich die feste Unterscheidung zwischen linkem und rechtem Schuh allgemein durch. Zu Goethes und Tischbeins Zeiten wurden beide noch über einen Leisten geschlagen. (Vgl. Charles Panati, Universalgeschichte der ganz gewöhnlichen Dinge, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/M – Wien, 1994, Seite 229)

Aber die Farben des Bildes sind – außer um die Kopfpartie herum – ausgesprochen matt, flau, unsinnlich. Ihre akademische Blässe wird weder dem mittelmeerischen Licht noch Goethes Glücks- und Freiheitsgefühl auf der italienischen Reise gerecht. Mit dieser Einschränkung kann uns das Bild viel geben, wenn wir es, wie hier versucht, als humanistisches Programm-bild lesen. Es spricht gerade uns Kinder der Jahrtausendwende an, die wir Aufstieg und Fall stabil geglaubter Verhältnisse miterlebt haben. In einer Zeit kultureller Demontage und ethischer Beliebigkeit kann es uns ein Stück geistiger Orientierung vermitteln und unseren Hunger nach Wahrheit und Klarheit, nach Würde und Schönheit für ein Weilchen stillen. Möge das Bild uns im Alltag begleiten und uns ermuntern, auch Goethe selbst zum Lebensgefährten zu erwählen.