

Ernst Osterkamp

Die Spuren der Geschichte in der Natur. Goethe beschreibt Landschaften

Wohl kein Dichter der klassischen deutschen Literatur hatte einen so engen Bezug zur Landschaft¹ wie Johann Wolfgang von Goethe. Bei keinem Dichter der klassischen deutschen Literatur wurde der Blick auf die Landschaft aber auch so intensiv von der Tradition der Landschaftsmalerei geprägt, wie dies bei Goethe, der selbst zahlreiche Landschaften gezeichnet hat, der Fall war. Vielleicht ist diese Prägung des Goetheschen Blickes auf die Landschaft durch die Landschaftsmalerei von Claude Lorrain bis Philipp Hackert aber auch einer der Gründe dafür, weshalb Goethe in der Geschichte der deutschen Literatur nicht zu den großen Erzählern der Landschaft gehört – anders als Jean Paul, Adalbert Stifter oder Gottfried Keller. Wer ein solches Urteil fällt, muss freilich auf heftigen Widerspruch eingerichtet sein: Denn können wir alle uns nicht an herrliche Landschaftsschilderungen in Goethes erzählerischem Werk erinnern, zumal in den *Leiden des jungen Werthers* und in den *Wahlverwandtschaften*? Jedenfalls sind wir alle ganz sicher, dass es solche Schilderungen gibt, denn die Beziehung des Menschen zur Natur gehört zum thematischen Kern dieser Romane (anders als in den *Wilhelm Meister*-Romanen, in denen man deshalb auch nicht primär nach erzählten Landschaften suchen wird).

Und dennoch ist gerade der Beitrag dieser beiden Romane zur Geschichte der erzählten Landschaft eher gering. Dies hat seinen Grund in einer Neuorientierung der Poesie des jungen Goethe seit der Straßburger Zeit, die dem Dichter zumal im Anschluss an die Odendichtung Friedrich Gottlieb Klopstocks gelingt: die entschiedene Subjektivierung des Blicks in die Natur, ihre Umprägung zum Spiegel der Seele, die jede Landschaft entmaterialisiert zu einer Landschaft der Seele, in der das Äußere mit dem Inneren verschmilzt. Das Muster hierfür bilden die Sesenheimer Lieder aus dem Jahre 1771; exemplarisch sei die erste Strophe des Gedichtes zitiert, das später den Titel *Willkommen und Abschied* erhält:

1 Der Text meines öffentlichen Abendvortrags am 24. 2. 2016 wurde für den Druck erweitert. – Zum Begriff der Landschaft als „Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist“, vgl. grundsätzlich Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster 1963; hier S. 18. Zum Zusammenhang von Natur, Kultur und standortgebundener Interpretation als Komponenten der Landschaft vgl. Hansjörg Küster: *Die Entdeckung der Landschaft. Einführung in eine neue Wissenschaft*. München 2012; Küster resümiert auf S. 40: „In Landschaften gibt es also stets Zusammenhänge zwischen Natur bzw. ihren Erscheinungen, den Aspekten von Kultur oder Nutzung und Interpretationen, die auf Ideen und Reflexionen beruhen.“

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde
 Und fort! wild wie ein Held zur Schlacht
 Der Abend wiegte schon die Erde
 Und an den Bergen hing die Nacht
 Schon stund im Nebelkleid die Eiche
 Wie ein getürmter Riese da,
 Wo Finsternis aus dem Gesträuche
 Mit hundert Schwarzen Augen sah²

Der Naturraum wird in diesen Versen zu einem seelischen Innenraum; alles Objektive (Berge, Eiche, Strauchwerk) wird zum Subjektiven; dem Blick des Ich in die Natur antwortet der hundertfache Blick der Natur ins Ich („Wo Finsternis aus dem Gesträuche / Mit hundert Schwarzen Augen sah“); der innere Aufruhr überträgt sich auf eine dämonisierte Natur; die Seelenbewegung des Ich versetzt selbst das Allerobjektivste, die Erde selbst, in Schwingung: „Der Abend wiegte schon die Erde“. Der auf die Natur geheftete Blick fällt damit ins Innerste des seelisch aufgewühlten Ich.

Das mit der Lyrik des Sturm und Drang geschaffene Muster der subjektivierten Naturwahrnehmung überträgt Goethe 1774 auf seinen Roman des schrankenlosen und deshalb am Ende tödlichen Subjektivismus: *Die Leiden des jungen Werthers*; kein Blick in die Landschaft, den Werther nicht in Wahrheit in die Landschaft seiner Seele würde. Wann immer Werther in die Natur blickt, starrt er nach innen. Deshalb nimmt er Landschaft und Natur immer nur summarisch auf, nicht also das konkrete Detail, die einzelne Pflanze, das besondere Lebewesen, die individuelle Situation, das Spezifische und Einmalige, sondern Repräsentanten der Gattung, zusammengefasste Eindrücke, Kollektivphänomene, die gerade aufgrund ihrer mangelnden Konkretheit zur Spiegelfläche für individuelle Seelenzustände werden können. Der berühmte Brief Werthers vom 10. Mai führt dies Verfahren auf idealtypische Weise vor Augen; glücklich, so Werther hier, sei er:

„Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stellen, und ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräser mir merkwürdig werden. Wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten, all der Würmgen, der Mückgen, näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns all nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält. Mein Freund, wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um

² Goethes Werke werden mit der Sigle MA und der Bandnummer nach der Münchner Ausgabe zitiert: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter u. a., München 1985ff.; hier MA 1.1, S. 160f.

mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehn ich mich oft [...].³

Kaum eine Schilderung der Natur in der deutschen Literatur ist berühmter als diese – und dennoch: als Landschaftsschilderung entbehrt dieser Text jeder Konkretion, denn es geht ihm in seiner von der Sonne bis in die Seele führenden Vertikalspannung gerade nicht um ein individuelles Landschaftserlebnis, sondern um eine idealtypische Mikrokosmos-Makrokosmos-Spiegelung, die das gesamte objektive Dasein in einem seelischen Innenraum verschließt, in dessen Dämmerung alles Besondere und Einmalige sich auflöst: „ganz in meiner Seele ruht“. Dieser Text erfasst das Individuelle und Einmalige von Werthers Seele, nicht aber das Individuelle und Unwiederholbare einer besonderen Landschaft. Diese schildern zu können oder auch nur zu wollen, liegt gar nicht in Werthers seelischer Disposition; deshalb scheitert er auch als Zeichner der Landschaft, weil er das Innere nicht vom Äußeren trennen kann und die Natur nur Reflexionsraum seines Subjektivismus ist: „ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes.“⁴

So tritt in Werthers Briefen mit wachsender Gewalt alle Natur in den Sog eines Ich, das keine Landschaft gelten lassen kann, die nicht Landschaft seiner Seele wäre. Im Brief vom 18. August, als es längst unabweisbar ist, dass Lotte nicht die Seinige werden kann, kehrt sich der kosmische Überschwang des Briefs vom 10. Mai um in ein melancholisches Stimmungsbild, das Gefühl des pantheistischen Einklangs mit der Natur wendet sich in ein umfassendes Inferioritätsempfinden, und wieder ist es die Landschaft, die zum Spiegel nun einer unaufhaltsamen Seelenverfinsterung wird: „Das volle warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so viel Wonne überströmte, das rings umher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geiste, der mich auf allen Wegen verfolgt.“⁵

Noch einmal entwirft Werther in diesem Brief ein Gesamtbild der Natur als eine Weltlandschaft aus Fels und Tal, aus Berg und Fluss, aus Moos und „Millionen Mückenschwärmen“,⁶ um all dies auf sein fühlendes Herz zufluchten zu lassen, diesmal freilich im Bewusstsein des unwiederbringlichen Verlusts. So wird die Totalität der Landschaft zu einem Seelenspiegel, in dem sich immer nur das eine abzeichnet: der Totalverlust. „Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den

3 MA 1.2, S. 199.

4 Ebd.

5 MA 1.2, S. 238.

6 Ebd.

Abgrund des ewig offenen Grabs.⁴⁷ Unendlichkeit und Ewigkeit: es ist gerade die Entgrenzung der Natur in der Grenzenlosigkeit des Gefühls, die die erzählerische Evokation eines konkreten Landschaftsbilds blockiert, denn Landschaft als „Totaleindruck einer Gegend“, um die berühmte Formel Alexander von Humboldts zu zitieren,⁸ entsteht erst dort, wo ein Betrachter von einem bestimmten Standort aus einen begrenzten Naturraum wahrnimmt.

Wo sich, wie im *Werther*, die gesamte Natur zum Seelen Spiegel verwandelt, wird jede erzählerische Vergegenwärtigung von Landschaft zu einem Kapitel in der Geschichte der Seele. Was sich vor dem inneren Auge des Lesers abzeichnet, ist nicht ein objektiver Naturraum, sondern sind subjektive Seelenzustände. Die berühmteste Landschaftsbeschreibung im *Werther* besteht deshalb auch nur aus einem einzigen Wort, das hinreichend ist, um eine ganze Seelenlandschaft aufscheinen zu lassen. Am Ende eines Tanzvergnügens, das von einem Gewitter begleitet wird, treten Lotte und Werther an ein Fenster und blicken hinaus in die Natur. Mit dem Blick aus dem Fenster schafft der Erzähler einen Rahmen für die von den beiden wahrgenommene Landschaft:

„Wir traten ans Fenster, es donnerte abseitwärts und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihrem Ellenbogen gestützt und ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß.“⁹

Das ist die künstlerisch radikalste Konsequenz der Verwandlung des objektiven Naturraums in eine subjektive Seelenlandschaft: Der Rahmen, der die Landschaft umschließen soll, wird nur noch von Empfindung gefüllt. Nichts von dem, was Lotte und Werther sehen, findet in den Text Eingang, weil sich die Landschaft vor ihren Augen in Gefühl aufgelöst hat; das eine Wort „Klopstock!“, das die Erinnerung an dessen Ode *Die Frühlingsfeier* aufruft, benennt das dort gestaltete Gefühl der Dankbarkeit für das Wirken der göttlichen Liebe in der Natur. Der Rahmen aber, den der Erzähler Goethe hier um die Landschaft zieht, bleibt leer.

Anders verhält es sich im Falle der *Wahlverwandtschaften* – dies schon deshalb, weil sich hier, ein Vierteljahrhundert später, die Handlung des Romans nicht in der subjektiven Perspektive eines Autors von Briefen entfaltet, sondern ein ironisch über die Handlung disponierender Erzähler am Werke ist, der den Raum der Erzählung so souverän überblickt, dass er von einer der handelnden Figuren, dem Hauptmann, sogar kartographiert, also in die objektivste Repräsentation von

7 Ebd., S. 239.

8 Zit. nach Küster (wie Anm. 1), S. 42.

9 MA 1.2, S. 215,

Landschaft übertragen werden kann, die in dieser Zeit denkbar war. Dennoch bleibt bemerkenswert, wie wenig es den Lesern der *Wahlverwandtschaften* gelingen will, ein kohärentes Gesamtbild des erzählten Handlungsraums zu gewinnen, obwohl doch allenthalben von den Gärten, Parks und Landschaften in den Liegenschaften des „reichen Barons im besten Mannesalter“, den der Roman Eduard nennen will, die Rede ist. Dies bildet eine Konsequenz der Ironie des Erzählers, der seinem Leser einen panoramatischen Überblick über die Landschaft dieses Romans verweigert und schon damit zum Ausdruck bringt, dass jede der beteiligten Figuren anders auf den gemeinsam bewohnten Raum und das sich in ihm entfaltende seelendramatische Geschehen blickt – dies mit tödlichen Resultaten. Ironischer kann ein Roman seine Figuren nicht einführen, als es hier geschieht: Zunächst lässt er Eduard die Frage „Hast du meine Frau nicht gesehen?“ an den Gärtner richten und damit bereits zum Ausdruck bringen, dass der Baron seine Frau, mit der er erst seit einem Jahr verheiratet ist, schon wieder weitgehend aus dem Auge verloren hat und von deren Aktivitäten nur wenig weiß, obwohl sie doch seit Wochen mit hohem Personalaufwand an der Errichtung einer neuen Mooshütte arbeitet. Der Gärtner antwortet mit einer ausführlichen Landschaftsbeschreibung.

„Drüben in den neuen Anlagen, versetzte der Gärtner. Die Mooshütte wird heute fertig, die sie an der Felswand, dem Schlosse gegenüber gebaut hat. Alles ist recht schön geworden und muß Ew. Gnaden gefallen. Man hat einen vortrefflichen Anblick: unten das Dorf, ein wenig rechter Hand die Kirche, über deren Turmspitze man fast hinwegsieht; gegenüber das Schloß und die Gärten.

Ganz recht, versetzte Eduard; einige Schritte von hier konnte ich die Leute arbeiten sehen.

Dann, fuhr der Gärtner fort, öffnet sich rechts das Tal und man sieht über die reichen Baumwiesen in eine heitere Ferne. Der Stieg die Felsen hinauf ist gar hübsch angelegt.“¹⁰

Die Ironie dieser Landschaftsschilderung – es ist eine der ausführlichsten und präzisesten des Romans – besteht darin, dass der Gärtner dem Besitzer des Anwesens eine Landschaft beschreibt, deren Anblick ihm gut vertraut sein müsste und die er doch offenbar noch nie vom Standort seiner Frau aus wahrgenommen hat; der kleine Dialog ist also nur begreifbar als Ausdruck einer ehelichen Entfremdung, von der die Beteiligten selbst noch nichts ahnen. Als Eduard sich wenige Sätze später endlich in der von seiner Frau errichteten Mooshütte befindet, lässt Charlotte „ihn dergestalt niedersitzen, daß er durch Türe und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf

10 Alle Zitate: MA 9, S. 286.

einen Blick übersehen konnte“.¹¹ Aber diese Rahmen bleiben leer; der Erzähler verzichtet darauf, die Beschreibung auch nur einer der Landschaften zu geben, die sich in ihnen präsentieren. Mit anderen Worten: Eduard sieht nichts von dem, was Charlotte sieht, und der von ihm ausgesprochene Wunsch, „daß der Frühling bald alles noch reichlicher beleben würde“,¹² wird gerade dadurch, dass er durch die Hinzuziehung weiterer Personen in Erfüllung geht, zum Auslöser des tragischen Geschehens. Nicht die Landschaft an sich, sondern was die Akteure in ihr suchen und finden, ist für den Roman das Entscheidende, und deshalb konstituiert sie sich im Blick jedes einzelnen unterschiedlich und mit veränderten Bedeutungen.

Aus diesem Grund entzieht sich die Landschaft der *Wahlverwandtschaften* den Blicken der Leser, und dass dahinter eine ironische Strategie des Erzählers steht, wird spätestens in dem Moment deutlich, als Ottilie den Standort für das neue Lusthaus auf der Anhöhe gegenüber dem Schloss bestimmt. Die Landschaft, die sich von hier aus bietet, verbirgt nämlich den Schauplatz des Romans:

„Ich würde, sagte Ottilie, indem sie den Finger auf die höchste Fläche der Anhöhe setzte, das Haus hieher bauen. Man sähe zwar das Schloß nicht: denn es wird von dem Wäldchen bedeckt; aber man befände sich auch dafür wie in einer andern und neuen Welt, indem zugleich das Dorf und alle Wohnungen verborgen wären. Die Aussicht auf die Teiche, nach der Mühle, auf die Höhen, in die Gebirge, nach dem Lande zu, ist außerordentlich schön; ich habe es im Vorbeigehen bemerkt.“¹³

Den Ausblick von dieser Höhe hatte der Roman schon einmal geschildert. Im 3. Kapitel begeben sich Charlotte und Eduard nach ihrem Gespräch in der Mooshütte hierher, und als sie von der „letzten Höhe“ hinabblicken, entfaltet sich vor ihren Augen ein eindrucksvolles Landschaftspanorama – die umfangreichste Landschaftsbeschreibung des Romans –, das sich aber dadurch auszeichnet, dass der eigentliche Handlungsraum spurlos in ihm versunken ist: „Dorf und Schloß hinterwärts waren nicht mehr zu sehen.“¹⁴ So entzieht sich die Landschaft der *Wahlverwandtschaften* durchgängig dem Leser, denn er überblickt nie den von Natur und Kultur geformten objektiven Raum der Handlung, sondern er sieht immer nur die schmalen Ausschnitte der Landschaft, die in sich selbst versunkene und in ihre Probleme verstrickte Figuren situativ vor Augen haben.

Es bedurfte dieses Rückblicks auf von Goethe erzählte Landschaften, in denen der objektive Naturraum hinter dem zum Verschwinden gebracht wird, was er für den subjektiven Blick des Betrachters bedeutet, um im nächsten Schritt die literarische Leistung der großen Landschaftsbeschreibungen bestimmen zu können, die

11 MA 9, S. 287.

12 Ebd.

13 MA 9, S. 338.

14 MA 9, S. 303.

Goethe als Reisender verfasst hat. Sie unterscheiden sich von Anbeginn von den erzählten Landschaften durch ein entschiedenes Objektivitätsverlangen, das zwar durchaus nicht absieht von der Standortgebundenheit aller Landschaftswahrnehmung und -beschreibung, das aber die ideelle Aufladung der wahrgenommenen Landschaft durch den Betrachter und den Anteil der subjektiven Deutungen, die in jede Landschaftsaufnahme einfließen, so gering wie möglich zu halten versucht. Es ist bemerkenswert, dass dies prononcierte Objektivitätsverlangen Goethes Landschaftsaufnahmen bereits in der Hochphase seines poetischen Subjektivismus, also schon vor der Ankunft in Weimar im November 1775, charakterisiert. Exemplarisch gibt sich dies auf einem Blatt zu erkennen, das auf Goethes erster größerer Reise, die ihn im Frühsommer 1775 in die Schweiz führte, entstanden ist. Goethe hat im Falle dieser Reise noch darauf verzichtet, seine Reiseeindrücke und -erträge in einer umfassenden Reisebeschreibung zusammenzufassen; auch sind die erhaltenen brieflichen Zeugnisse von der ersten Schweizreise im Hinblick auf seine Landschaftswahrnehmung wenig bemerkenswert. Umso aussagekräftiger ist freilich ein singuläres Dokument, das in Goethes Nachlass überliefert ist: ein Großfoliobogen, auf dessen linker Hälfte eine Zeichnung zu sehen ist, die einen Bergrücken in der Schweiz skizziert, während sich auf der rechten Seite ausführliche Notizen zur Beschreibung der Landschaft finden, wie sie sich im Blick vom Rigi herab auf den Vierwaldstätter See darbietet; sie sind vermutlich am 19. Juni 1775 niedergeschrieben worden. Sie enthalten präzise Angaben zu den Lokalfarben, zu Hell-dunkel-Kontrasten, zu Gesteinsformationen und zur Vegetation, insbesondere zu den Bäumen. Es drängt sich die Vermutung auf, dass sie als „Gedächtnisstütze für eine farbige Skizze“ der Landschaft gedacht gewesen sind;¹⁵ exemplarisch seien einige dieser Notizen zitiert:

„Fichten die Wurzelfassen und stürzen von den Felsen wenn der Rasen nicht mehr halten kann

Meist kleine Fichten halbwüchsige viel gestürzte starke

Das streifigte der bewachsenen Felsen vom Ablaufen des Wassers. Die Entdeckung der festen Felsen vom gesunkenen Rasen.“¹⁶

Die Präzision der Aufzeichnungen ist schon hier diejenige eines Geologen, Botanikers, Klimatologen und Physikers, der um der Tragfähigkeit seiner Ergebnisse willen so weit als möglich von subjektiven Eindrücken absieht. So fragmentarisch und skizzenhaft diese Notizen auch wirken, so deutlich zielen sie doch darauf, eine möglichst genaue Aufnahme des visuellen Bestands einer Landschaft von einem

¹⁵ MA 1.2, S. 799.

¹⁶ MA 1.2, S. 300, 303. Eine Abb. des Blattes ebd., S. 301, sowie in: *Corpus der Goethezeichnungen*. Bd. I. Nr. 1–318. Von den Anfängen bis zur Italienischen Reise 1786. Bearbeiter der Ausgabe Gerhard Femmel. 3. Auflage. Leipzig 1983, S. 55f., Nr. 129.

festen Betrachterstandort aus vorzunehmen: von unten nach oben, also vom tief gelegenen See bis zu den Spitzen der Berge, vom Vorder- über den Mittel- bis zum Hintergrund, unter Einschluss der Gesteinsformationen, der je nach Höhenlage sich verändernden Vegetation und der Wolken sowie der atmosphärischen Lichtphänomene und zugleich unter konsequentem Ausschluss aller Wirkungen der Landschaft auf den Betrachter. Die Kombination von gezeichneter Landschaft und Landschaftsbeschreibung auf dem vorliegenden Blatt legt nahe, dass die in diesem Text dokumentierte Entsubjektivierung der Landschaftswahrnehmung ein Ergebnis der Schulung Goethes als Landschaftszeichner war.

Bemerkenswert ist nun, dass die bei der ersten Begegnung mit der alpinen Landschaft und bei der Besteigung von Rigi und St. Gotthard im Juni 1775 entstandenen knappen Tagebuchaufzeichnungen Goethes vor der sprachlichen Wiedergabe der Landschaftseindrücke geradezu kapitulieren; sie gehen über Formeln wie „allmächtig schrecklich“¹⁷ kaum hinaus. Noch im 18. Buch von *Dichtung und Wahrheit* gibt Goethe im Bericht über die erste Schweizreise das Unvermögen des jungen Reisenden zur Bewältigung der erhabenen Landschaftseindrücke zu erkennen, auf die er bis dahin weder als Zeichner noch als Schriftsteller eingerichtet gewesen war. So überforderte zum Beispiel das Übermächtige, Schreckliche und „ungeheure Wilde“ des Anblicks von Teufelsstein und Teufelsbrücke sowohl seine zeichnerischen als auch seine sprachlichen Fähigkeiten: „Die Umrisse mochten mir gelingen, aber es trat nichts hervor, nichts zurück; für dergleichen Gegenstände hatte ich keine Sprache.“¹⁸ Und nach der Besteigung des St. Gotthard heißt es, dass die Eindrücke dieses Tages „weder Poesie noch Prose wieder herzustellen im Stande“ gewesen seien.¹⁹ Die schriftstellerische wie zeichnerische Ohnmacht des jungen Reisenden angesichts der überwältigenden Landschaftsprospekte hatte, wie Goethes Autobiographie ebenfalls deutlich macht, ihren Grund nicht allein darin, dass der Landschaftszeichner sich bisher nur am humanen Maß der Rhein- und Mainegenden hatte schulen können, sondern auch in seinem Mangel an geologischen Kenntnissen, die ihm überhaupt erst das hätten begreiflich machen können, was er in dieser Bergwelt vor Augen hatte; als er unmittelbar vor Antritt der Reise ins Hochgebirge das Kloster Einsiedeln und dessen Naturalienkabinett besuchte, habe er, so Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, „von dem Wert solcher Dinge wenig Begriff“ gehabt und insbesondere von Geologie und Geognosie nichts verstanden.²⁰ Der von der Erhabenheit der Hochgebirgslandschaften überwältigte und verstörte Reisende konnte also nicht verstehen, was er sah, und weil er es nicht verstand, konnte er es nicht aufzeichnen, weder sprachlich noch bildlich. In dieser

17 Johann Wolfgang Goethe: Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. I,1. 1775–1787. Text. Hg. von Wolfgang Albrecht und Andreas Döhler Suttgart/Weimar 1998, S. 6.

18 MA 16, S. 786.

19 MA 16, S. 788.

20 MA 16, S. 783.

Situation wurde die Kombination von Bild und Text, wie sie sich auf dem im Juni 1775 entstandenen Blatt dokumentiert, für Goethe zu einem Rettungsmittel: Da er sich Landschaft damals einzig als Bild, also ästhetisch, begreiflich zu machen vermochte, die Alpenlandschaften aber seine Bildvorstellungen sprengten, nahm er sie als Zeichner summarisch auf, um dann die Details im Text nachzutragen. In *Dichtung und Wahrheit* begründet er dies Verfahren mit seinen „Versuchen durch Zeichnen und Skizzieren der Gegend etwas abzugewinnen“:

„Die Gewohnheit von Jugend auf die Landschaft als Bild zu sehen, verführte mich zu dem Unternehmen, wenn ich in der Natur die Gegend als Bild erblickte, sie fixieren mir ein sichres Andenken von solchen Augenblicken festhalten zu wollen. Sonst nur an beschränkten Gegenständen mich einigermaßen ühend fühlt' ich in einer solchen Welt gar bald meine Unzulänglichkeit. Drang und Eile zugleich nötigten mich zu einem wunderbaren Hilfsmittel: kaum hatte ich einen interessanten Gegenstand gefaßt, und ihn mit wenigen Strichen im allgemeinsten auf dem Papier angedeutet, so führte ich das Detail, das ich mit dem Bleistift nicht erreichen noch durchführen konnte, in Worten gleich darneben aus und gewann mir auf diese Weise eine solche innere Gegenwart von dergleichen Ansichten, daß eine jede Lokalität wie ich sie nachher in Gedicht oder Erzählung nur etwa brauchen mochte, mir alsobald vorschwebte und zu Gebote stand.“²¹

Diese Erinnerung Goethes ist deshalb so bedeutsam, weil sie, ausgehend von den irritierenden Erfahrungen der ersten Schweizreise, das grundsätzliche Verfahren beleuchtet, mit dem der Dichter als Reisender fortan die reale Landschaft in einen literarischen Text überträgt. Goethe erfasst Landschaft grundsätzlich als Bild; wo sie sich ihm, wie im Falle der Alpen, nicht als Bild erschließt, sieht er sich dazu gezwungen, eine summarische Landschaftsskizze um einen Text, der die wahrgenommenen Realien mit größtmöglicher Präzision aufnimmt, zu erweitern. Goethes auf seinen späteren Reisen entstandenen Landschaftsbeschreibungen führen diese beiden Verfahren zusammen, indem sie die mit naturwissenschaftlicher Akribie erfassten Realien in die Raumverhältnisse und Umrisse, wie sie die Skizze festgehalten hat, einfügen und damit die Landschaften jeweils zu einem strukturierten Ganzen formen. Was ihm auf der ersten Schweizreise noch nicht gelingt, wird seit der zweiten Schweizreise zum Prinzip seiner Landschaftsschilderungen: Er zieht beide Hälften des Blattes, Bild und Text, zu einem Ganzen zusammen, indem er die wahrgenommenen Details in ein literarisch geformtes Bild der Landschaft einträgt und damit naturwissenschaftliche Aufnahme der Realien und ästhetische Gestaltung der Landschaft darstellerisch zum Ausgleich bringt.

Das die Landschaftsbeschreibungen des Reisenden Goethe bestimmende Objektivitätsverlangen erwächst also aus der Praxis des Zeichners Goethe, der sich darin geübt hatte, eine Landschaft so präzise, wie es ihm möglich war, nachzufor-

21 MA 16, S. 793f.

men. Tatsächlich lassen die Landschaftsbeschreibungen Goethes, die auf seinen Reisen entstanden sind, ihre Prägung durch die Praxis des Landschaftszeichners auf vielfache Weise durchscheinen, was auf der anderen Seite auch impliziert, dass es ihm, wie sich schon bei der ersten Schweizreise gezeigt hat, sehr schwer fällt, Landschaften, die sich aufgrund ihrer Formlosigkeit, Grenzenlosigkeit oder Unüberschaubarkeit nicht zum Bild zusammenfassen lassen, im Medium eines Textes wiederzugeben; vor der Beschreibung von Meereslandschaften zum Beispiel resigniert Goethe geradezu. Hinzu kommt die wachsende naturwissenschaftliche Schulung Goethes, die ihn, statt in einer Landschaft subjektive Stimmungswerte zu suchen, sie als Resultat natürlicher und kultureller Formungsprozesse verstehen lässt, die den Gesetzen der Natur unterworfen bleiben. Die auf Goethes Reisen entstandenen Landschaftsbeschreibungen sind also das Resultat eines doppelten Objektivitätsanspruchs: demjenigen des Landschaftszeichners, der es gelernt hat, eine Landschaft – wie es einmal mit Blick auf Philipp Hackert in der *Italienischen Reise* heißt – „abzuschreiben“²² und demjenigen des Naturwissenschaftlers, zu dem sich Goethe seit dem ersten Weimarer Jahrzehnt immer stärker entwickelt. Wie der Blick des Zeichners Goethe seinen deskriptiven Landschaftsaufnahmen ästhetische Gestalt verleiht und sie zum Ganzen formt, so sichert der Blick des Naturwissenschaftlers ihnen ihre Präzision im Detail.

Es ist faszinierend zu beobachten, wie sich Goethes Kunst der Landschaftsbeschreibung im Zeichen dieser doppelten Prägung auf seinen Reisen ausgebildet hat. Auch in den *Briefen aus der Schweiz*, die auf den 1779 auf seiner zweiten Schweizreise an Charlotte von Stein gerichteten Briefen beruhen, 1780 von Goethe zum Reisebericht ausgebaut worden und 1796 in von Schiller redigierter Fassung in den *Horen* erschienen sind, finden sich noch die Unbeschreiblichkeitstopoi, die zu den konventionellsten Elementen aller Reiseberichte gehören: „Es ist nicht zu beschreiben, wie mannichfaltig auch hier das Wallis wieder wird, mit jedem Augenblick biegt und verändert sich die Landschaft.“²³ Aber dies bezeichnet nicht mehr, wie noch in den Zeugnissen der ersten Reise in die Schweiz, ein fundamentales Zurückschrecken vor einer als unerfüllbar angesehenen Aufgabe, sondern bereits die Entlastungsstrategie des erschöpften Reisenden – „Auch habe ich aller Beschreibungen und Reflexionen für heute herzlich satt“²⁴ –, der die Daheimgebliebenen lieber auf die Lektüre einschlägiger Reiseführer verweist: „Es ist immer eine Resolution, als wie wenn man ins kalte Wasser soll, ehe ich die Feder nehmen mag, zu schreiben. Hier hätt’ ich nun gerade Lust, Sie auf die Beschreibung der Savoyschen Eisgebirge, die Bourit, ein passionierter Kletterer, herausgegeben hat,

22 MA 15, S. 426.

23 MA 2.2, S. 622.

24 MA 2.2, S. 619.

zu verweisen.²⁵ Umso bemerkenswerter ist die Sicherheit, die Goethe als Schilderer der Landschaft in den *Briefen aus der Schweiz* ausbildet. Der Beschreibung des Münstertals im ersten der Briefe kommt, wie ich im folgenden plausibel machen möchte, ein Schlüsselcharakter für die Ausbildung seines Verfahrens der Landschaftsbeschreibung zu.

„Durch den Rücken einer hohen und breiten Gebirgskette hat die Birsch, ein mäßiger Fluß, sich einen Weg von uralters gesucht. Das Bedürfnis mag nachher durch ihre Schluchten ängstlich nachgeklettert sein. Die Römer erweiterten schon den Weg, und nun ist er sehr bequem durchgeführt. Das über Felsstücke rauschende Wasser und der Weg gehen neben einander hin und machen an den meisten Orten die ganze Breite des Passes, der auf beiden Seiten von Felsen beschossen ist, die ein gemächlich aufgehobenes Auge fassen kann. Hinterwärts heben Gebirge sanft ihre Rücken, deren Gipfel uns vom Nebel bedeckt waren.

Bald steigen aneinanderhängende Wände senkrecht auf, bald streichen gewaltige Lagen schief nach dem Fluß und dem Weg ein, breite Massen sind aufeinander gelegt, und gleich daneben stehen scharfe Klippen abgesetzt. Große Klüfte spalten sich aufwärts, und Platten von Mauerstärke haben sich von dem übrigen Gesteine losgetrennt. Einzelne Felsstücke sind herunter gestürzt, andere hängen noch über und lassen nach ihrer Lage fürchten, daß sie dereinst gleichfalls herein kommen werden.

Bald rund, bald spitz, bald bewachsen, bald nackt, sind die Firsten der Felsen, wo oft noch oben drüber ein einzelner Kopf kahl und kühn herüber sieht, und an den Wänden und in der Tiefe schmiegen sich ausgewitterte Klüfte hinein.²⁶

Die Landschaftsbeschreibung ist in drei Absätze gegliedert, wobei dem ersten Absatz die Aufgabe der Landschaftsskizze zukommt, die die Grundelemente der Landschaft aufnimmt, ihren Aufbau festlegt und dem Bild der Landschaft seine Tektonik verleiht, während die beiden folgenden Absätze das Bild mit charakteristischen Details insbesondere zu den Gesteinsformationen und zum Verwitterungsgrad der Felsen, aber auch zur Vegetation ausfüllen; die Wirkung des Prospekts auf den Betrachter und subjektive Stimmungswerte bleiben aus dem Text ausgeschlossen. Die bildmäßige Anlage des ersten Absatzes fällt unmittelbar ins Auge: Der von einem Fluss in den Gebirgsrücken geschnittene Pass als zentrales Element der Bildtektonik, die links und rechts aufragenden Felsen, das sich im Nebel verlierende Gebirge als Hintergrund, der in malerischen Stromschnellen auf den Betrachter zuführende und vom Weg begrenzte Fluss im Vordergrund, dies alles ergibt einen klar gegliederten Bildaufbau, dem sowohl erdgeschichtliche als auch bis in Frühgeschichte und Römerzeit zurückreichende kulturelle Prägungen eine historische Tiefenstruktur verleihen. Bei aller Wildheit der Natur beruhigt sich also der Blick daran, dass er es auch mit einer uralten Kulturlandschaft

25 MA 2.2, S. 610.

26 MA 2.2, S. 596.

zu tun hat, und so ist denn der Aufbau dieses Bildes kein wesentlich anderer als derjenige eines Gemäldes von Jacob van Ruisdael, bei dem der Standort des Betrachters, wenn nicht ein Weg auf ihn zuführt, von einem Fluss unterspült wird – hier geschieht beides zugleich. Die charakteristischen Details, die in den nächsten beiden Absätzen die Landschaft ins Erhabene steigern, flößen schon deshalb keinen Schrecken ein, weil der Blick in ihnen die Wirkungen erdgeschichtlicher Prozesse und damit der Naturgesetze erkennt: „Einzelne Felsstücke sind herunter gestürzt, andere hängen noch über und lassen nach ihrer Lage fürchten, daß sie dereinst gleichfalls herein kommen werden.“ So ist es denn all ihrer Schroffheit und Zerklüftung zum Trotz ihre Unterordnung unter die Gesetze der Natur, die die Landschaft zum Lebensraum des Menschen werden lässt, diesen Raum auf dessen „Bedürfnis“ abstimmt und gerade damit für Goethe die Beschreibbarkeit der Landschaft sichert.

Deshalb entfaltet die erhabene Landschaft auf den Betrachter auch keine destabilisierende Wirkung, sondern sie bestätigt ihn in seiner Gewissheit, sich in einer von Naturgesetzen geordneten Endlichkeit zu befinden und in ihr einen natürlichen Geborgenheitsraum zu finden, in dem die Übermenschlichkeit der Erscheinungen das Weltvertrauen des Betrachters schon deshalb nicht mehr irritieren kann, weil er sie von seinem Standort aus zu einem Bild zu ordnen vermag; so erhaben die Landschaft auch sein mag, sie fluchtet dennoch auf den Menschen zu. Wie das Weltvertrauen des Betrachters durch das auch im Erhabenen wirkende Naturgesetz bestätigt wird, zeigt der folgende Abschnitt von Goethes Text, der, klar abgegrenzt von der Landschaftsschilderung, nun die Wirkung der Landschaft auf die Seele des Betrachters erfasst:

„Mir machte der Zug durch diese Enge eine schöne ruhige Empfindung. Das Erhabene gibt der Seele eine schöne Ruhe, sie wird ganz dadurch ausgefüllt, fühlt sich so groß als sie sein kann. Wie herrlich ist ein solches reines Gefühl, wenn es gegen den Rand steigt ohne überzulaufen. Mein Auge und meine Seele konnten die Gegenstände fassen, und da ich rein war, diese Empfindung nirgends falsch widerstieß, so wirkten sie was sie sollten.“²⁷

Hier entsteht „schöne Ruhe“ als Wirkung des Erhabenen dadurch, dass Auge und Seele die zum Bild geformte und perspektivisch auf den Betrachter zufluchtende Landschaft „fassen“, also auf das Maß des Menschen abstimmen können. Ebenso wichtig ist für Goethe, dass der Betrachter der Landschaft „rein“ gegenüber tritt – „da ich rein war“ –, also als klarer Spiegel, der die Seheindrücke unverzerrt, unverfälscht durch Stimmungen und Empfindungen, so objektiv wie möglich aufnimmt; erst dann stellt sich ein „reines Gefühl“ der Landschaft her. Die Kategorie des Reinen zählt zu den Schlüsselbegriffen des klassischen Goethe und wird

27 MA 2.2, S. 595f.

von ihm nur auf solche Phänomene angewandt, die in Übereinstimmung stehen mit dem Natur- und Sittengesetz. Der Objektivitätsanspruch der Landschaftsbeschreibung, die sich frei zu machen versucht von allen subjektiven Verzerrungen, gelangt in dieser doppelten Akzentuierung des Reinen in der Wirkung der Landschaft zum Ausdruck. Das betrachtende Subjekt stabilisiert sich im Anblick der erhabenen Natur in seinem Weltvertrauen durch die Gewissheit, dass überall, im Größten wie im Kleinsten, unveränderliche Gesetze der Natur am Werke sind, die es so „rein“ wie möglich im Angesicht der Phänomene in sich aufzunehmen gilt. Deshalb lassen die Stimmungswerte der Landschaft, ihre Wirkungen auf die Seele des Betrachters, Goethe im nächsten Schritt in das Stadium der Reflexion treten – und zwar einer Reflexion im wörtlichen Sinne: Er wendet sich, nachdem das Tal durchritten ist, noch einmal um und sucht in der Fülle der Erscheinungen die in ihnen wirksamen Gesetze der Natur zu erfassen, ohne sie freilich schon erkennen zu können:

„Am Ende der Schlucht stieg ich ab und kehrte einen Teil allein zurück. Ich entwickelte mir noch ein tiefes Gefühl, durch welches das Vergnügen auf einen hohen Grad für den aufmerksamen Geist vermehrt wird. Man ahndet im Dunkeln die Entstehung und das Leben dieser seltsamen Gestalten. Es mag geschehen sein wie und wann es wolle, so haben sich diese Massen, nach der Schwere und Ähnlichkeit ihrer Teile, groß und einfach zusammengesetzt. Was für Revolutionen sie nachher bewegt, getrennt, gespalten haben, so sind auch diese noch nur einzelne Erschütterungen gewesen, und selbst der Gedanke einer so ungeheuren Bewegung gibt ein hohes Gefühl von ewiger Festigkeit. Die Zeit hat auch, gebunden an die ewigen Gesetze, bald mehr bald weniger auf sie gewirkt.“²⁸

Der Betrachter hat sich in einen „reinen“ Spiegel der Natur verwandelt, um noch im „Seltsamen“ und „Ungeheuren“, im Zerklüfteten und Aufeinandergetürmten all dieser „Massen“ die „ewigen Gesetze“ erfassen zu können, die über „die Entstehung und das Leben dieser Gestalten“ entschieden haben. Er kennt diese Gesetze noch nicht, aber die reflexive Wendung, die Goethe seiner Beschreibung des Münstertals an dieser Stelle gibt, als Blick zurück, der den „aufmerksamen Geist“ das Gesetzmäßige im Vielgestaltigen zu suchen anhält, bezeichnet zugleich eine Wendung des Autors von der ästhetischen Erfahrung zur naturwissenschaftlichen Erkenntnis der Landschaft. Der reflexive Blick zurück auf die durchreiste Landschaft ist damit zugleich ein Blick voraus auf das Studium der Geologie, das ihm in seinen späteren Landschaftsbeschreibungen erlauben wird, in jedem Naturausschnitt das Wirken jener „ewigen Gesetze“ zu erkennen, die ihn geformt haben. Insofern bezeichnet die Eingangspassage zu den *Briefen aus der Schweiz* einen entscheidenden Wendepunkt in Goethes Landschaftsauffassung: nicht allein von der Subjektivität der Wirkung zur Objektivität der „reinen“ Anschauung, sondern

28 MA 2.2, S. 596.

zugleich von der Aufnahme pittoresker Oberflächenphänomene zur naturwissenschaftlichen Erkenntnis der Landschaftstektonik und der erdgeschichtlichen Formung. Mit welcher Konsequenz Goethe den Blick zurück ins Münstertal als einen Forschungsauftrag begriffen hat, zeigen seine nach der Schweizreise des Jahres 1779 sich steigernden und auf verschiedenen Ebenen greifbaren „Interessen an der Erdwissenschaft als Teil einer allgemeinen Naturbetrachtung“.²⁹ Schon 1780, wenige Monate nach der Rückkehr aus der Schweiz, verfasst er eine Instruktion zu „einer mineralogischen Reise durch das Herzogtum Weimar“,³⁰ und von da an begleiten ihn seine Forschungen zur Mineralogie, Geologie und Erdentstehung durch sein gesamtes weiteres Leben, um schließlich noch ihre markanten Spuren im (zuletzt entstandenen) 4. Akt des zweiten *Faust* zu hinterlassen.

Die Absicht des Landschaftsschilderers, in jedem registrierten Phänomen die Wirkung eines Naturgesetzes zu erkennen, führt freilich zugleich zu einer für die Landschaftsbeschreibungen des späteren Goethe konstitutiven Spannung zwischen der Natur als dem Raum der „ewigen Gesetze“ und der Geschichte als dem Raum der Willkür und der Kontingenz. Auch dieser Gegensatz gibt sich bereits in dem reflexiven Rückblick aufs Münstertal zu erkennen: in der ihn strukturierenden Spannung zwischen den „groß und einfach zusammengesetzten Massen“ der Gebirge und den „Revolutionen“, die sie später zerklüftet haben, zwischen der „ewigen Festigkeit“ und den „einzelnen Erschütterungen“, zwischen den „ewigen Gesetzen“ und der „Zeit“; dass der Neptunist Goethe „Revolutionen“ und „Erschütterungen“ nicht geliebt hat, ist allgemein bekannt. Je stärker der Naturforscher Goethe nach dem die Landschaft formenden überzeitlichen Gesetz sucht, umso größer wird deshalb die Spannung, in die seine Landschaftsbeschreibungen zur Geschichte als dem Inbegriff willkürlich in die Natur eingreifender Faktoren treten. Auch dies zeichnet sich bereits in seiner Beschreibung des Münstertals deutlich ab; in deren Schlusssätzen schildert Goethe die Vegetation des Tals und lässt dann unvermutet den Menschen in die Ordnung der Natur eingreifen:

„Die Vegetation behauptet ihr Recht; auf jedem Vorsprung, Fläche und Spalt fassen Fichten Wurzel, Moos und Kräuter säumen die Felsen. Man fühlt tief, hier ist nichts Willkürliches, hier wirkt ein Alles langsam bewegendes, ewiges Gesetz, und nur von Menschenhand ist der bequeme Weg, über den man durch diese seltsamen Gegenden durchschleicht.“³¹

Recht und Gesetz entfalten sich in der Natur; mit dem Auftritt des Menschen aber tritt die Zeit in die Ewigkeit, und damit greift Willkür in die Ordnung der Natur ein. Der das Tal durchziehende Weg ist auch eine Geschichtsmetapher; kaum hat

29 MA 2.2, S. 878.

30 MA 2.2, S. 483.

31 MA 2.2, S. 597.

ihn Goethe in den Blick gefasst, bricht er seine Beschreibung der „seltsamen Gegenden“ des Münstertals ab, denn sein Auge sucht nach den „ewigen Gesetzen“, die die Landschaft geformt haben, und nicht nach den Wirkungen des Menschen, der willkürlich in sie eingreift.

Es hat sich gezeigt, dass Goethe in der seine *Briefe aus der Schweiz* eröffnenden Beschreibung des Münstertals eine Poetik der Landschaftsbeschreibung entwickelt; sie bleibt fortan für all seine späteren Landschaftsbeschreibungen gültig. Eine Landschaftsschilderung, die der analysierten an Komplexität und auch an theoretischem Entwicklungspotential im Hinblick auf Goethes Landschaftsauffassung auf seinen späteren Reisen gleich käme, findet sich zwar in den *Briefen aus der Schweiz* nicht mehr; insgesamt dominiert hier noch die Tendenz, die erhabene Landschaft dadurch beschreibbar zu machen, dass sie von einem festen Betrachterstandort aus zum Bild geformt wird, wobei das Gebirge der ästhetischen Gestaltungsintention unterworfen wird, dem Bild einen festen Rahmen zu geben und damit ein überschaubares Ganzes zu bilden, über dem, wenn sich der Nebel verzogen hat, die Sonne Claude Lorrains schwebt:

„Der Weg an sich war meistens schlecht und steinig, doch zeigte uns jeder Schritt eine Landschaft die eines Gemäldes wert gewesen wäre. Besonders führte er uns auf ein Schloß hinauf, wo herunter sich eine der schönsten Aussichten zeigte, die ich auf dem ganzen Wege gesehen habe. Die nächsten Berge schossen auf beiden Seiten mit ihren Lagen in die Erde ein, und verjüngten durch ihre Gestalt die Gegend gleichsam perspektivisch. Die ganze Breite des Wallis von Berg zu Berg lag bequem anzusehen unter uns; die Rhone kam, mit ihren mannichfaltigen Krümmen und Buschwerken, bei Dörfern, Wiesen und angebauten Hügeln vorbeigeflossen; in der Entfernung sah man die Burg von Sion und die verschiedenen Hügel die sich dahinter zu erheben anfangen; die letzte Gegend ward wie mit einem Amphitheaterbogen durch eine Reihe von Schneegebirgen geschlossen, die wie das übrige Ganze von der hohen Mittags-Sonne erleuchtet stunden.“³²

Die alpine Landschaft als ein „bequem“ anzusehendes Bild, nach den Gesetzen der Zentralperspektive konstruiert, nach den ästhetischen Mustern der klassischen Landschaftsmalerei aufgebaut, von einer Burg gekrönt, von Bergen begrenzt, die der Blick zu einem „Amphitheaterbogen“ domestiziert, in dessen Schutz sich ein von der Sonne gesegneter Kulturraum entfaltet, der dem Menschen ideale Entwicklungsmöglichkeiten bietet: eine als Bild gestaltete Realidylle. Aber auch hier gilt, dass die ästhetische Grenze nicht überschritten und der Bildraum nicht betreten werden darf; als ästhetisches Bildelement ist die Burg von Sion schön, sobald der Ort aber betreten wird und Menschen in den Blick geraten, verfliegt die Schönheit des Bildes und die Erhabenheit der Natur: „Doch unterbricht die Häßlichkeit der Städte und der Menschen die angenehmen Empfindungen, welche

32 MA 2.2, S. 620f.

die Landschaft erregt, gar sehr. [...] Hier in Sion ist das Wirtshaus abscheulich und die Stadt hat ein widriges schwarzes Ansehn.⁶³³

Es ist dieser Kontrast des harmonischen Landschaftsbilds zur Hässlichkeit der Städte, der idealtypisch den Goethes Landschaftsbeschreibungen spannungsvoll prägenden Gegensatz von Natur und Geschichte, von Gesetz und Willkür illustriert.

Mit den *Briefen aus der Schweiz* stand das Muster der Goetheschen Landschaftsbeschreibungen fest, das er in den Berichten zu seinen späteren Reisen anwandte: 1. Bildwerdung der Natur durch Festlegung eines gerahmten Ausschnitts; 2. Skizze der das Bild strukturierenden Raumtektonik; 3. Einfügung der mit naturwissenschaftlicher Präzision aufgenommenen Details, insbesondere solcher aus Geologie und Botanik; 4. Identifikation langfristiger kultureller Formung der Landschaft bei weitgehender Ausklammerung willkürlicher Eingriffe des Menschen in die Ordnung der Natur. Diese flexibel angewandte Systematik ist, wenn ich es recht sehe, in ihrer Verbindung von künstlerischen Ordnungsentwürfen und naturwissenschaftlich-empirischer Weltaneignung durchaus spezifisch für Goethes Landschaftsauffassung. Dies Verfahren der Landschaftsbeschreibung liegt, wie nun zu zeigen ist, auch seinen Strategien der Landschaftsvergegenwärtigung in der *Italienischen Reise* zugrunde, also dem 1816, 1817 und 1829 in drei Teilen erschienenen Bericht über Goethes Italienreise in den Jahren 1786 bis 1788. Staunend steht bis heute jeder Leser der *Italienischen Reise* vor dem Kosmos an Kenntnissen aus Geologie und Optik, Meteorologie und Geographie, Botanik und Zoologie, Anatomie und Anthropologie, Volkskunde und politischer Wissenschaft, Archäologie und Kunstgeschichte, die Goethe aus Italien mitgebracht hat und die in diesem Werk eines Mannes, der in Rom seine „Wiedergeburt“ als Mensch und Künstler auf dem Weg eines rastlosen Studiums betrieb, ausgebreitet werden. Wenn man sich nun aber vor Augen führt, welche herausgehobene Bedeutung der Natur Italiens im Prozess dieser „Wiedergeburt“ zugekommen ist, dann muss doch zugleich auffallen, welcher geringer Stellenwert Goethes Beschreibungen italienischer Landschaften in der Rezeption seines Reiseberichts zukommt. Pointiert gesagt: die *Italienische Reise* ist nicht berühmt wegen ihrer Landschaftsbeschreibungen. Dies erklärt sich aus Goethes eben charakterisierter Strategie literarischer Landschaftsvergegenwärtigung; sie hat dafür gesorgt, dass, so hingerissen er auch von den Landschaftsprospekten Italiens gewesen sein mag, seine Landschaftsschilderungen selbst doch immer bemerkenswert nüchtern, ja oft sogar eigentümlich spröde anmuten. Denn sie verzichten darauf, das Gefühl des Betrachters vor der Natur auszusprechen und seine Einbildungskraft von der Landschaft anregen zu lassen, und sind strikt darauf bedacht, jede Verschmelzung der subjektiven Empfindung mit der Objektivität des Naturraums zu vermeiden. Wenn sich die Landschaft im

33 MA 2.2, S. 621.

Auge dieses Betrachters auch immer zum Bild formt, so wird dieses Bild doch mit dem Blick eines empirisch verfahrenen Naturwissenschaftlers fixiert, dem es nicht ums Pittoreske, sondern um das wissenschaftliche Verständnis des Wahrgenommenen zu tun ist.

Wenn man sich zunächst fragt, weshalb die Beschreibung von Gärten und Parks eine so geringe Bedeutung in Goethes Werk insgesamt und in seinen italienischen Reiseaufzeichnungen im besonderen besitzt, dann gibt die Systematik seiner literarischen Landschaftsaufnahmen eine Antwort hierauf: Gärten und Parks, die den Naturraum einer ästhetischen Ordnung unterwerfen, verdanken sich besonders willkürlichen Eingriffen in die Ordnung der Natur; Goethes auf die innere Gesetzmäßigkeit der Natur fixierter Blick findet in ihren ästhetischen Arrangements keinen Halt. Keinen der Gärten und Parks Italiens hat er in der *Italienischen Reise* ausführlich beschrieben, obwohl er doch ein Kenner der Gartenkultur und an der Gestaltung des Weimarer Ilmparks entscheidend beteiligt war. Wie wenig die Gärten Italiens seinen Blick festzuhalten vermochten, zeigt sein Besuch des Giardino Boboli in Florenz: „Der Garten Boboli liegt köstlich. Ich eilte so schnell heraus als hinein.“³⁴ Das ist alles; im direkten Anschluss aber an diese Abfertigung eines der berühmtesten Gärten Italiens beschreibt er ausführlich die agrikulturell genutzte Landschaft der Toskana, beginnend mit der geologischen Situation von den Gipfeln des Apennin („Auf die große Fläche der Regionen des Pos folgt ein Gebirg, das sich aus der Tiefe erhebt, um, zwischen zwei Meeren, südwärts das feste Land zu endigen.“³⁵) bis tief hinab aufs Ackerland („das ist nun Toskana: weil es so viel tiefer lag, so hat das alte Meer recht seine Schuldigkeit getan, und tiefen Lehmboden aufgehäuft.“³⁶), um dann die Bewirtschaftung der Ebenen zu charakterisieren und einen abschließenden Blick auf die von Wein und Olivenbäumen bewachsenen Hügel zu werfen: „Reiner kann man kein Feld sehen, nirgends auch nur eine Erdscholle, alles klar wie gesiebt. Der Weizen gedeiht hier recht schön, und er scheint hier alle seiner Natur gemäßen Bestimmungen zu finden.“³⁷ In diesem Satz sprechen sich die zentralen Komponenten von Goethes Landschaftsbetrachtung aus. Rein, klar, seiner Natur gemäß: das Wahrgenommene ist hier unmittelbar transparent aufs Naturgesetz; „schön“ in Goethes Beschreibung ist nicht etwa eine pittoreske Natur, sondern das Gedeihen einer Pflanze, hier des Weizens, in Übereinstimmung mit ihrem inneren Entwicklungsgesetz. Diese Art der Naturbeschreibung grenzt sich mit ihrer Fixierung auf die geologische und botanische Prägung der Landschaft programmatisch ab von der Mode der *voyages pittoresques*, die mit den kostbaren Tafelwerken Jean-Pierre-Laurent Houëls und des

34 MA 15, S. 130.

35 MA 15, S. 129.

36 MA 15, S. 130.

37 MA 15, S. 131.

Abbé de Saint-Non über das Königreich beider Sizilien gerade ihren Zenit erreichte. Goethes Blick in die Landschaft sucht nicht nach dem Malerischen, sondern nach dem im Realen sich offenbarenden Naturgesetz. Keine der Villen, keinen der Parks in Rom würdigt er deshalb in der *Italienischen Reise* einer Beschreibung, dafür aber die Pontinischen Sümpfe und die Landschaft um Paestum, „dieser völlig unmalerischen Gegend“³⁸ in ihrem urtümlichen Gepräge, denn den Blick dieses Landschaftsschilderers zieht nicht das Malerische eines Prospekts, sondern die geologische Evidenz an.

Die Gärten Italiens interessieren Goethe deshalb nicht als künstlerisch durchgestaltete Naturräume, sondern einzig, weil ihre Pflanzenvielfalt ihm die Möglichkeit gibt, durch vergleichende botanische Studien zu dem vorzudringen, wonach er auch in der Geologie sucht: nach den zugrundeliegenden Naturgesetzen, aus deren Wirkung sich die Fülle der Erscheinungen erklären lässt. Goethes italienische Suche nach der Urpflanze ist symptomatisch für diesen Blick auf die Gärten Italiens. Beim Besuch des Botanischen Gartens von Padua, der primär nach wissenschaftlich-medizinischen Gesichtspunkten angelegt wurde und nicht nach künstlerischen Erwägungen, bildet sich bei ihm die Vorstellung aus, dass alle Pflanzen nach einem Grundbauplan aufgebaut sind:

„Hier in dieser neu mir entgegen tretenden Mannigfaltigkeit, wird jener Gedanke immer lebendiger: daß man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus Einer entwickeln könne. Hierdurch würde es allein möglich werden, Geschlechter und Arten wahrhaft zu bestimmen, welches, wie mich dünkt, bisher sehr willkürlich geschieht.“³⁹

Hier ist es wieder: das Wort Willkür. In der Anlage des botanischen Gartens nach dem Linnéschen System spiegelt sich für Goethe die menschliche Willkür, die sich über die Ordnung der Natur hinwegsetzt, weil es dem Menschen nicht gelingt, zu deren inneren Gesetzen vorzudringen. Was Goethe im Botanischen Garten in Padua versucht, ist nichts geringeres, als durch die Willkür der Anlage durchzudringen auf die Ewigkeit des botanischen Gesetzes, das die Mannigfaltigkeit der Pflanzengestalten hervorbringt, so wie er im Münstertal durch die aufeinander getürmten Massen hindurchzublicken versuchte auf die Ewigkeit der geologischen Gesetze, die die zerklüfteten Formationen hatten entstehen lassen.

Als er im April 1787 in Palermo die in Hafennähe 1777/78 angelegte Villa Giulia, einen mit Palmenalleen und exotischen Gewächsen ausgestatteten Rokokogarten, besucht, widmet er ihr zunächst zwar die einzige summarische Aufnahme eines Parks, die sich in der *Italienischen Reise* findet. Natürlich bemerkt er sofort die Modernität der Anlage und damit die Künstlichkeit der Zitronenspaliere, Ole-

38 MA 15, S. 272.

39 MA 15, S. 69.

anderwände und Bassins, aber das hindert ihn nicht daran, angeregt von der Vielzahl ihm unbekannter Pflanzen, den Garten als phantasmagorische Wiederkehr der Antike zu erleben: „Regelmäßig angelegt, scheint er uns doch feenhaft; vor nicht gar langer Zeit gepflanzt, versetzt er ins Altertum.“⁴⁰ Das Künstliche wird für ihn transparent aufs Natürliche, das Sentimentalische transparent aufs Naive, das Moderne transparent aufs Antike, und so fühlt er sich denn in der Villa Giulia in den Garten des Alkinoos versetzt und kauft sich daraufhin sofort eine Ausgabe der *Odyssee*: „die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigene Geruch des dünstenden Meeres, das alles rief mir die Insel der seligen Phäaken in die Sinne so wie ins Gedächtnis.“⁴¹

Der moderne Park ist für Goethe also nichts anderes als ein Medium, mit dessen Hilfe er sich in eine paradiesesgleiche Natur versetzt, aus der Willkür der Moderne in eine von der Sonne Homers überstrahlte natürliche Ordnung. Es ist diese Transformation eines modernen Parks in einen antiken Naturraum, die es ihm, wie schon in Padua und danach am Meer in Neapel,⁴² ermöglicht, nun hier in der Villa Giulia angesichts der Erscheinungsfülle der Pflanzen die Suche nach dem genetisch-morphologischen Gesetz der Urpflanze voranzutreiben: „ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte? Eine solche muß es denn doch geben!“ Der letzte Besuch in der Villa Giulia ist der Höhepunkt und der Abschluss seines Aufenthalts in Palermo, wobei der Versuch, in einer imaginativ zur Antike verwandelten Moderne einen unmittelbaren Zugang zum Gesetz der Natur zu finden, sich auch hier wieder mit einer grundlegenden Desillusionierung verbindet; die Urpflanze entzieht sich als in der Fülle der Pflanzen verborgene Idee für immer den Sinnen des Dichters: „der Garten des Alcinoos war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgetan. Warum sind wir Neueren doch so zerstreut, warum gereizt zu Forderungen die wir nicht erreichen noch erfüllen können!“⁴³ Damit gibt Goethe zugleich eine Begründung dafür, weshalb er bei der Landschaftsbeschreibung die Einbildungskraft ausschaltet; sie führt zu einer Verkennung der Natur und ihrer inneren Gesetze.

Die Suche nach der Urpflanze bezeichnet gewiss einen Extremfall in Goethes Bestreben, hinter der Erscheinungsfülle der Natur die sie bestimmende Gesetzmäßigkeit zu erkennen und die Landschaft wie die Natur generell zu durchdringen auf die sie formierenden Gesetze. Dennoch: es bleibt das grundsätzliche Bestreben der Landschaftsschilderungen Goethes während der gesamten Italienreise (und darüber hinaus), im Besonderen des jeweiligen Naturprospekts das Allgemeine der in ihr wirksamen Kräfte der Natur am Werke zu sehen, was sich zugleich

40 MA 15, S. 299.

41 MA 15, S. 300.

42 MA 15, S. 277.

43 MA 15, S. 327.

mit dem konsequenten Ausschluss ephemerer geschichtlicher Ereignisse und kontingenter historischer Spuren aus dem so gewonnenen Bild der Natur verbindet. Auf besonders eindrucksvolle Weise gibt dies die Aufzeichnung vom 4. April 1787 zu erkennen. Goethe besucht am Nachmittag dieses Tages in Begleitung seines Zeichners Kniep und eines Führers das Oretotal südlich von Palermo. Die Landschaftsschilderung beginnt hier, wie sie bei Goethe immer beginnen muss: mit der Fixierung eines bildschaffenden Ausschnitts und der Skizzierung der Umrisse:

„Nachmittags besuchten wir das fruchtreiche und angenehme Tal, welches die südlichen Berge herab an Palermo vorbeizieht, durchschlängelt von dem Fluß *Orete*. Auch hier wird ein malerisches Auge und eine geschickte Hand gefordert wenn ein Bild soll gefunden werden, und doch erhaschte Kniep einen Standpunkt, da wo das gestemte Wasser von einem halbzerstörten Wehr herunterfließt, beschattet von einer fröhlichen Baumgruppe, dahinter, das Tal hinaufwärts die freie Aussicht und einige landwirtschaftliche Gebäude.“⁴⁴

Das ist ein klassisches Landschaftsbild mit Repoussoir, auf dem der Zeichner selbst fixiert wird. Kniep skizziert die Landschaft als Bild,⁴⁵ und Goethe macht sich parallel dazu daran, durch geologische Untersuchungen diesem Bild seine naturwissenschaftliche Objektivität zu sichern. Dabei wird er allerdings gestört von dem Führer, der die Reisenden wortreich daran erinnert, dass an dieser Stelle die Schlacht bei Panormus stattgefunden habe, in der Caecilius Metellus das karthagische Heer unter Hasdrubal schlug. Goethe, empört über „das fatale Hervorrufen solcher abgeschiedenen Gespenster“, reagiert mit einer ungewöhnlich scharfen Zurechtweisung des Führers, der keinen Begriff davon habe, „wie mir bei einer solchen Vermischung des Vergangenen und des Gegenwärtigen zu Mute sei“. Nach diesem unwirschen Ausschluss des Vergangenen aus der Gegenwart der Naturszenerie und damit des Unsichtbaren aus dem Anschaubaren wendet Goethe sich endlich seinen geologischen Studien zu:

„Noch wunderlicher erschien ich diesem Begleiter, als ich auf allen seichten Stellen, deren der Fluß gar viele trocken läßt, nach Steinchen suchte und die verschiedenen Arten derselben mit mir forttrug. Ich konnte ihm abermals nicht erklären, daß man sich von einer gebirgigen Gegend nicht schneller einen Begriff machen kann, als wenn man die Gesteinarten untersucht die in den Bächen herabgeschoben werden

44 MA 15, S. 289f.

45 Knieps Zeichnung des Tals des Oreto ist abgebildet in: Georg Striethl: Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755–1825). Landschaftsauffassung und Antikenrezeption. Hildesheim/Zürich/New York 1998, S. 110, Abb. 106; ebd., Abb. 107 Goethes Zeichnung derselben Ansicht, die im Vordergrund den zeichnenden Kniep zeigt. Bemerkenswert ist, dass die Beschriftung von Knieps Zeichnung genau den historischen Bezug festhält, von dem Goethe nichts wissen wollte; ebd., S. 372: „Thal bei Palermo berühmt wegen einer Schlacht des Hannibal.“

und daß hier auch die Aufgabe sei, durch Trümmer sich eine Vorstellung von jenen ewig klassischen Höhen des Erdaltertums zu verschaffen.⁴⁶

Wie man sieht, lockert Goethe hier zwar die Landschaftsbeschreibung narrativ auf, er hält aber an dem einmal ausgebildeten Muster fest, in die bildmäßige Skizze in einem zweiten Schritt die geologischen Befunde einzutragen. Nicht dies ist freilich die eigentliche Pointe dieses Berichts, sondern die in ihm vollzogene Interpretation des Begriffs des Klassischen: Klassisch ist die von Goethe und Kniep aufgenommene Landschaft nicht deshalb, weil sich in ihr ein bedeutendes Ereignis der klassischen Antike ereignet hat, sondern klassisch ist sie für Goethe, weil sich in ihrer Gestalt die der Erdentstehung zugrundeliegenden tektonischen Gesetze dokumentieren. Der Führer, so heißt es im Bericht der *Italienischen Reise*, wunderte sich darüber, dass Goethe „das klassische Andenken [an die Schlacht] an so einer Stelle verschmähte“,⁴⁷ Goethe hingegen verweist ihn auf jene „ewig klassischen Höhen des Erdaltertums“, zu dessen Verständnis seine geologischen Studien beitragen. Klassisch ist für Goethe nicht die Geschichte in der Willkür ihrer Ereignisse, sondern klassisch ist die Natur in der Überzeitlichkeit ihrer gesetzlichen Ordnung; es ist dies Verständnis des Klassischen, das seine italienische Landschaftsauffassung prägt. Er spricht dies schon am 27. Oktober 1786 in Terni, also in einer sehr frühen Phase seiner Begegnung mit den Landschaften aus, die ihm zuvor nur aus seinem Studium der römischen Geschichte bekannt waren. Klassisch, so zeigt sich schon dort, sind die Landschaften für ihn nicht, weil in ihnen große geschichtliche Ereignisse stattfanden, sondern klassisch sind sie, weil sie geschichtliche Ereignisse „bedingt“, also ermöglicht und geprägt haben; es ist in Goethes Blick nie die Geschichte, die die Natur prägt, sondern es ist immer die Natur, die die Geschichte prägt:

„Mit dem, was man klassischen Boden nennt, hat es eine andere Bewandnis. Wenn man hier nicht fantastisch verfährt, sondern die Gegend real nimmt, wie sie daliegt, so ist sie doch immer der entscheidende Schauplatz, der die größten Taten bedingt, und so habe ich immer bisher den geologischen und landschaftlichen Blick benutzt, um Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken, und mir ein freies klares Anschauen der Lokalität zu erhalten.“⁴⁸

Das ist die konzentrierteste Poetik der Landschaft, die sich in Goethes Schriften findet: Abweisung des Phantastischen, Aufnahme des Realen, Fixierung auf Geologie und Botanik als Mittel zum Ausschluss subjektiver Stimmungen, freie und klare Anschauung anstelle der Imagination, dies alles verbunden mit Goethes

46 MA 15, S. 290.

47 Ebd.

48 MA 15, S. 141.

grundsätzlicher Neigung zur Naturalisierung der Geschichte. Goethes „geologischem und landschaftlichem Blick“, der das Reale konsequent vom Imaginären trennt, erscheint eine Landschaft nicht deshalb als klassisch, weil Geschichte sie geprägt, sondern weil sie Geschichte ermöglicht hat.

Wie entschieden sich Goethe an diese Poetik der Beschreibung „klassischen Bodens“ gehalten hat, möge als weiteres Beispiel aus der *Italienischen Reise* die Schilderung des Tals von Alcamo südwestlich von Palermo illustrieren: Bildwerdung der Natur durch die Aufnahme der „Großheit der Gegend“ und der „Mannigfaltigkeit“ ihrer Raumtektonik, botanisierende Ausgestaltung des Vordergrunds, schließlich geologische Grundlegung:

„Die Lage von Alcamo ist herrlich auf der Höhe in einiger Entfernung vom Meerbusen, die Großheit der Gegend zog uns an. Hohe Felsen, tiefe Täler dabei, aber Weite und Mannigfaltigkeit. Hinter Montreal rückt man in ein schönes doppeltes Tal, in dessen Mitte sich noch ein Felsrücken herzieht. Die fruchtbaren Felder stehen grün und still, indes auf dem breiten Wege wildes Gebüsch und Staudenmassen, wie unsinnig, von Blüten glänzt: der Linsenbusch, ganz gelb von Schmetterlingsblumen überdeckt, kein grünes Blatt zu sehen, der Weißdorn, Strauß an Strauß, die Aloes rücken in die Höhe und deuten auf Blüten, reiche Teppiche von amarantrottem Klee, die Insekten-Ophris, Alpenröslein, Hyazinthen mit geschlossenen Glocken, Borraß, Allien, Asphodelen.

Das Wasser das von Segest herunter kommt, bringt außer Kalksteinen viele Hornstein-Geschiebe, sie sind sehr fest, dunkelblau, rot, gelb, braun, von den verschiedensten Schattierungen. Auch anstehend als Gänge fand ich Horn- oder Feuersteine in Kalkfelsen, mit Salband von Kalk. Von solchem Geschiebe findet man ganze Hügel ehe man nach Alcamo kommt.“⁴⁹

Klassische Landschaft, nicht fantastisch, sondern real genommen: Zunächst erfolgt die Fixierung eines begrenzten Bildraums nach den klassizistischen Leitbegriffen Größe und innere Mannigfaltigkeit, dann wird die Vegetation mit dem Blick des geschulten Botanikers aufgenommen, schließlich überprüft der Geologe die Tektonik des Bodens, der eine solche Vegetation entstehen lässt. Der Leser der *Italienischen Reise* darf sich darauf verlassen, dass Goethe keinen dieser entscheidenden Schritte in seinen Landschaftsbeschreibungen auslässt, denn es geht ihm neben dem Wie der Landschaft immer zugleich um deren Warum. Das erweist sich zumal dort, wo die Landschaft an Mannigfaltigkeit verliert und sich allen Ansprüchen darauf, malerisch zu sein, entzieht: im Landesinneren Siziliens. Unter dem 28. April 1787 schreibt Goethe in Caltanissetta:

„Heute können wir denn endlich sagen, daß uns ein anschaulicher Begriff geworden wie Sicilien den Ehrennamen einer Kornkammer Italiens erlangen können. Eine Strecke nachdem wir Girgent verlassen fing der fruchtbare Boden an. Es sind

49 MA 15, S. 329f.

keine großen Flächen, aber sanft gegeneinander laufende Berg- und Hügelrücken, durchgängig mit Weizen und Gerste bestellt, die eine ununterbrochene Masse von Fruchtbarkeit dem Auge darbieten. Der diesen Pflanzen geeignete Boden wird so genutzt und so geschont daß man nirgends einen Baum sieht, ja alle die kleinen Ortschaften und Wohnungen liegen auf Rücken der Hügel, wo eine hinstreichende Reihe Kalkfelsen den Boden ohnehin unbrauchbar macht.⁵⁰

Das ist eine der Passagen, die die Leser der *Italienischen Reise* gern überspringen. Dabei ist sie für Goethes Verfahren der Landschaftsbeschreibung besonders interessant, weil sie einen „anschaulichen Begriff“ der Landschaft zu geben versucht, die angeschaute Natur also als begriffene Natur wiedergibt. Die uferlosen Kornfelder des sizilianischen Landesinneren erweisen sich aufgrund ihrer Einförmigkeit als *pièce de résistance* für Goethes Technik der Landschaftsvergegenwärtigung, weil sie aufgrund ihrer Monotonie und Unbegrenztheit den deskriptiven Aufbau einer bildschaffenden Raumtektonik verhindern; Einheit ohne Mannigfaltigkeit lässt für den klassizistisch geprägten Blick nun einmal kein Bild entstehen. Deshalb wünscht Goethe sich auch bald einen „Flügelwagen“, um dieser „wüsten Fruchtbarkeit“ und „dieser Einförmigkeit zu entfliehen“.⁵¹ Aber kaum ist er am Abend desselben Tages in seiner Herberge in Caltanissetta angelangt, ruft er sich zur Ordnung, denn seine ästhetische Resignation vor der Monotonie der Landschaft darf doch nicht mit einem Versagen des naturwissenschaftlichen Erkenntnisdrangs einhergehen. „Geologisches, nachträglich.“⁵² Mit diesen Wörtern eröffnet er abends ein neues Blatt, um seine deskriptive Landschaftsaufnahme im Sinne seines bewährten Verfahrens so abzurunden, dass nicht allein die Einförmigkeit der Natur plausibel, sondern vor allem auch eine geologische Begründung dafür gegeben wird, weshalb Sizilien zur Kornkammer Italiens geworden ist: „Sehr vieles mußte zusammen kommen, um Sicilien zu einem der fruchtbarsten Länder der Welt zu machen.“⁵³ So gleicht Goethe als Landschaftsschilderer die ästhetische Monotonie durch geologischen Reichtum – immerhin umfasst der Nachtrag zur Geologie zwei Druckseiten, die vermutlich auch nur wenige Leser finden! – aus, um dem Leser eine Vorstellung vom Landesinneren Siziliens vermitteln zu können.

Das Klassische ist das Reale: Diese Maxime der Goetheschen Landschaftsbeschreibung führt dazu, dass er als Schilderer der Landschaft an keiner Stelle der *Italienischen Reise* in Konkurrenz zur bildkünstlerischen Landschaftsdarstellung zu treten versucht. So sehr er in seiner Kunstkritik, als Theoretiker der Landschaftsmalerei und auch als Zeichner lebenslang an den Prinzipien der idealen Landschaftsmalerei von Claude Lorrain bis Philipp Hackert festhält – gerade die

50 MA 15, S. 348.

51 MA 15, S. 349.

52 MA 15, S. 350.

53 MA 15, S. 351.

Italienische Reise führt dies immer wieder vor Augen –, so deutlich grenzen sich doch seine literarischen Strategien der Landschaftserfassung mit ihrem Versuch, einen „anschaulichen Begriff“ der wahrgenommenen Landschaft zu geben, von jeder die Natur umgestaltenden künstlerischen Landschaftsdarstellung ab. Programmatisch geschieht dies unter dem Datum des 1. Mai 1787 in der *Italienischen Reise*. Goethe hatte sich auf der Sizilienreise von der Aufgabe, den visuellen Bestand der besuchten Landschaften literarisch-deskriptiv aufzunehmen, dadurch entlastet, dass er den Landschaftsmaler und Zeichner Christoph Heinrich Kniep als Reisebegleiter engagierte; während dieser die Anschauung bildmäßig wiedergab, konnte Goethe sich darauf konzentrieren, einen „Begriff“ der Landschaft zu geben, also gleichsam deren Tiefenstruktur wissenschaftlich zu erfassen. Dabei zeichnet sich nun ein Konflikt zwischen den künstlerischen Ansprüchen des Zeichners und dem dokumentarischen Anliegen des Reisenden ab; dem von der Tradition der idealen Landschaftsmalerei gesteuerten Gestaltungswillen des Zeichners kann dasjenige, was er vor Augen hat, nämlich nicht immer genügen. Auf der Reise von Castro Giovanni nach Catania geschieht folgendes:

„Durch ein so ungleich angebautes obwohl von der Natur zu durchgängiger Fruchtbarkeit bestimmtes Tal ritten wir, einigermaßen verdrießlich, herunter, weil, nach so viel ausgestandenen Unbilden, unsern malerischen Zwecken gar nichts entgegen kam. Kniep hatte eine recht bedeutende Ferne umrissen, weil aber der Mittel- und Vordergrund gar zu abscheulich war, setzte er, geschmackvoll scherzend, ein poussinisches Vorderteil daran, welches ihm nichts kostete und das Blatt zu einem ganz hübschen Bildchen machte. Wie viel malerische Reisen mögen dergleichen Halbwahrheiten enthalten.“⁵⁴

Es gibt ein tatsächlich wenig attraktives Blatt unter Knieps Zeichnungen von der Sizilienreise, das Goethe selbst mit dem Vermerk beschriftet hat: „Thal von Castel Giovanni nach Catania, der Hintergrund nach der Natur, der Mittel- u. Vordergrund phantastisch“ und deshalb Goethes Text zugeordnet werden kann; dort hat Kniep, um dem Auge optischen Halt zu geben, dem formlosen Vordergrund ein hübsches Gebüsch nach dem Vorbild Nicolas Poussins eingepflanzt, dem auf den ersten Blick anzusehen ist, dass es nicht in diese Natur gehört und nur aus künstlerischen Gründen eingestückt worden ist.⁵⁵ Künstlerisch billigt Goethe dieses Verfahren durchaus; seinem dokumentarisch-realen Verfahren aber muss es widersprechen, wie ihm insgesamt die modische Konvention der *voyages pittoresques* und ihrer „Halbwahrheiten“ problematisch erscheint, weil sie das Wirkliche zum Malerischen umgestaltet, also das Reale schöner darstellt, als es ist. Solche „Halbwahrheiten“ aber, die dem Zeichner aus künstlerischen Erwägungen erlaubt sind,

⁵⁴ MA 15, S. 354.

⁵⁵ Georg Strieth: Kniep (wie Anm. 45), Abb. 138; vgl. auch Abb. 139. Ebd., S. 369, der Text von Goethes Beschriftung.

hat sich Goethe als das Klassische im Realen aufsuchender Beschreiber der italienischen Landschaft seiner in Terni formulierten Poetik der Landschaft gemäß nie gestattet. Das heißt aber auch: Wie er in der *Italienischen Reise* auf der einen Seite als Autor alles Phantastische und Imaginäre zugunsten der Realität der Landschaft abweist, hat er auf der anderen Seite dort die Landschaftsmalerei von allen dokumentarischen Verpflichtungen entlastet und deshalb die ideale Landschaft des Südens von der dokumentarischen Landschaftsreproduktion der Vedute abgegrenzt. Im selben Jahr 1816, in dem er den ersten Teil der *Italienischen Reise* veröffentlicht, lässt Goethe seinen schon 1813 entstandenen Aufsatz *Ruisdael als Dichter* erscheinen, der schon im Titel ausspricht, was die Kunst der idealen Landschaftsmalerei vom Maler fordert: dass er ein Dichter sei, der frei über die Komponenten der Natur verfügt und aus ihnen ein künstlerisches Ganzes schafft, ohne dabei freilich gegen die Gesetze der Natur verstoßen zu dürfen. Während also der Landschaftsmaler für Goethe ein Dichter ist, ist der Autor der *Italienischen Reise* kein Dichter, sondern ein – pointiert gesagt – naturwissenschaftlich geschulter Dokumentarist der Landschaft.

Dies ändert freilich nichts daran, dass, wie eingangs am Beispiel der zweiten Schweizreise gezeigt, auch in Goethes italienischen Landschaftsbeschreibungen am Anfang immer die Bildwerdung der Landschaft steht, und diese vollzieht sich durchgängig nach ästhetischen Prinzipien, die in Übereinstimmung mit denen der klassischen Landschaftsmalerei stehen. Goethe kann eine Landschaft deskriptiv nur dann aufnehmen, wenn sie einen natürlichen Rahmen besitzt, tektonisch strukturiert ist und einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund besitzt. Man kann sich leicht davon überzeugen, indem man die Berichte über seine drei Besteigungen des Vesuv liest: An keiner Stelle macht er dort den Versuch, den ufer- und grenzenlosen Ausblick vom Vesuv herab zu schildern, denn dieser kann sich ihm nicht zum Bilde formen. Der Neptunist Goethe wendet den Blick dort – übrigens auch als Zeichner – immer wieder auf die Lava und den Vulkan, nie aber auf die Unendlichkeit von Meer und Land, die sich ihm nicht als Bild erschließt. Sonst aber beschreibt er Landschaft in der *Italienischen Reise* immer als von natürlichen Begrenzungen gerahmtes Bild, also als geordnete, auf das Maß des Menschen abgestimmte Endlichkeit, ja zu Beginn der Italienreise ist es geradezu die Erinnerung an schon gesehene Bilder, die ihm überhaupt erst die Beschreibung der wahrgenommenen Landschaften ermöglicht. Am 11. September 1786 fährt er vom Brenner herab nach Trient und beschreibt das Tal der Etsch:

„Die Etsch fließt nun sanfter und macht an vielen Orten breite Kiese. Auf dem Lande, nah am Fluß, die Hügel hinauf, ist alles so enge an und in einander gepflanzt, daß man denkt, es müsse eins das andere ersticken. Weingeländer, Mais, Maulbeerbäume, Äpfel, Birnen, Quitten und Nüsse. Über Mauern wirft sich der Attig lebhaft hinüber. Efeu wächst in starken Stämmen die Felsen hinauf, und ver-

breitet sich weit über sie; die Eidechse schlüpft durch die Zwischenräume, auch alles was hin und her wandelt erinnert einen an die liebsten Kunstbilder. Die aufgebundenen Zöpfe der Frauen, der Männer bloße Brust und leichte Jacken, die trefflichen Ochsen, die sie vom Markt nach Hause treiben, die beladenen Eselchen, alles bildet einen lebendigen bewegten Heinrich Roos.⁵⁶

Bilder des niederländischen, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankfurt tätigen Landschaftsmalers Johann Heinrich Roos kannte Goethe bereits aus vielen Frankfurter Privatsammlungen; die bekannten Bildmuster können so für ihn zu dem Ordnungsprinzip werden, mit dessen Hilfe er die Erscheinungsfülle des Südens zu organisieren vermag. In dieser literarischen Bildwerdung der Landschaft verwandelt sich der Naturraum in eine geordnete Endlichkeit, die auf die Bedürfnisse des Menschen abgestimmt ist. Die Wände des Tals geben dem Raum einen natürlichen Rahmen, die Mitte des Bildes füllt (wie oft auch bei Ruisdael) ein Fluss – der Lebensstrom –, der zugleich Vorder-, Mittel- und Hintergrund verbindet, eine üppige Vegetation überwuchert die so geschaffene Raumtektonik des Bildes und verleiht ihm Mannigfaltigkeit, und dann betritt eine ebenso üppige Staffage aus Mensch und Tier den Bildraum und erfüllt ihn mit Leben: die Landschaft Italiens als Bild gewordener Geborgenheitsraum, wie Goethe dem Leser am Ende seiner Beschreibung des Etschtals bestätigt: „da fühlt man sich doch einmal in der Welt zu Hause, und nicht wie geborgt, oder im Exil.“⁵⁷ So sehr diese Landschaftsaufnahme aber auch noch von traditionellen Bildmustern der idealen Landschaftsmalerei geprägt sein mag, so deutlich zeigt sich doch schon hier am Beginn der *Italienischen Reise*, wie entschieden die Bildwerdung der Natur der deskriptiven Aufnahme der geologischen, botanischen und ethnologischen Realien dient. Das Klassische beginnt schon hier zum Realen zu werden: ein Prozess, der sich durch die gesamte *Italienische Reise* zieht und sich am konsequentesten wohl in der deskriptiven Nüchternheit der sizilianischen Landschaftsaufnahmen realisiert.

Am liebsten war es Goethe am Ende seiner Reise ohnehin, wenn er von der Aufgabe der Landschaftsbeschreibung entlastet blieb, weil die wahrgenommene Landschaft schon oft beschrieben oder im Bild dargestellt worden war – so als er am 7. Mai 1787 endlich im Theater von Taormina sitzt und die nach Syrakus hinunterführende Küstenlinie hinabblickt: „Gott sei Dank, daß alles was wir heute gesehen, schon genugsam beschrieben ist, mehr aber noch, daß Kniep sich vorgenommen hat, morgen den ganzen Tag oben zu zeichnen.“ Und doch: auch er beschreibt nun noch einmal den atemberaubenden Landschaftsprospekt, und es genügt, den letzten Satz dieser Beschreibung zu zitieren, um deutlich zu machen, dass ihm auch dieser Text wieder zum Bild gerät: „Nun sieht man an dem ganzen langen Gebirgsrücken des Ätna hin, links das Meerufer bis nach Catania, ja Sy-

56 MA 15, S. 25f.

57 MA 15, S. 26.

rakus; dann schließt der ungeheure, dampfende Feuerberg das weite, breite Bild, aber nicht schrecklich, denn die mildernde Atmosphäre zeigt ihn entfernter und sanfter als er ist.⁵⁸ So ordnet sich bei aller Präzision der Realitätswiedergabe die überwältigende Landschaft zum auf den Betrachter zufluchtenden Bild: das Ufer links, die lang hingezogene Flanke des Vulkans rechts, das Ganze durch die Luftperspektive atmosphärisch ausgeglichen, so dass der Mensch hier wie im Etschtal einen harmonisch auf ihn abgestimmten Lebensraum findet.

Es ist, wie sich gezeigt hat, der konsequente Realismus der Goetheschen Landschaftsauffassung, der den Landschaftsbeschreibungen der *Italienischen Reise* trotz ihrer bildschaffenden Raumtektonik einen gelegentlich ernüchternd unpoetischen Charakter verleiht, aber dies ist ein gewollter Effekt schon deshalb, weil sich Goethe damit in den Jahren 1816/17, als die ersten beiden Teile der *Italienischen Reise* erscheinen, bewusst von der romantischen Spiritualisierung und Subjektivierung der Landschaft abgrenzt. Nichts hat ihn mehr an den Landschaften Caspar David Friedrichs irritiert als die Entgrenzung des Bildraums, die dem Betrachter die Geborgenheit in der Welt, wie sie ist, verweigert und ihn sich hinaussehen lässt in spirituelle Unendlichkeitsräume; deshalb hatte sein Aufsatz *Ruisdael als Dichter* auch Friedrich zu seinem eigentlichen Adressaten, der auf die bewährten Bildmuster der Landschaftsmalerei des Nordens zurückgelenkt werden sollte,⁵⁹ und deshalb ist die nüchterne Weltzugewandtheit seiner italienischen Landschaftsbeschreibungen durchaus als Herausforderung an die romantisch subjektivierende Landschaftsauffassung zu lesen. Die Bildmuster, die Goethe seinen Landschaftsbeschreibungen zugrunde legt, bleiben auch aus diesem Grund diejenigen der idealen Landschaftsmalerei: Jacob van Ruisdael im Norden, Claude Lorrain im Süden. Nirgends hat er dies deutlicher ausgesprochen als bei der Aufnahme der Ansicht, die sich seinen Augen vom Schiff aus bei der Einfahrt in die Bucht von Palermo bot:

„Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfahren. Die Reinheit der Conture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. Nun versteh' ich erst die Claude Lorrain und habe Hoffnung auch dereinst in Norden aus meiner Seele Schattenbilder dieser glücklichen Wohnung hervor zu bringen.“⁶⁰

Das Ideale ist das Reale: Die Kontur der Küste, Luftperspektive, Lichtverhältnisse, all dies fügt sich hier für Goethe zu einem idealen Landschaftsbild gerade deshalb,

58 MA 15, S. 363.

59 Hierzu Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. J. B. Metzler, Stuttgart, 1991, S. 318–356.

60 MA 15, S. 288.

weil er die „Gegend real nimmt, wie sie daliegt“:⁶¹ groß und still, weit und mannigfaltig. Und so bestätigt der aufs real Anschaubare des „klassischen Bodens“ fixierte Blick ihm zugleich die Maximen seiner klassischen Ästhetik.

So wie die heroischen Landschaften der Schweiz und wie die idealen Landschaften Italiens hat er auch die Landschaften Deutschlands beschrieben: real, wie sie daliegen, geologisch geformt, vom Blick des Betrachters zum Landschaftsbild gestaltet. Allerdings reagiert sein Blick auf die deutschen Landschaften besonders sensibel auf die vielen Wunden, die die Willkür der Geschichte in sie geschlagen hat. Und so entstehen denn seine vielleicht schönsten Beschreibungen deutscher Landschaften in einer Zeit, in der nach Jahrzehnten des Krieges endlich Friede eingekehrt ist in Deutschland. Am 16. August 1814 nimmt Goethe mit Freunden teil an der mit einem großen Fest begangenen Wiedereinweihung der restaurierten Rochuskapelle bei Bingen, die als Kriegsposten genutzt und 1795 ruiniert worden war. In der zweiten Hälfte des Jahres 1816 – zwischen den Besuch der Kapelle und die Niederschrift des Aufsatzes hatte sich die Schlacht von Waterloo geschoben – schildert er seinen Ausflug ins Rheingau und das Fest selbst in dem Aufsatz *Sanct Rochus-Fest zu Bingen. Am 16. August 1814*; die „heitere im Innern fromme Darstellung“,⁶² wie er den Aufsatz am 27. September 1816 in einem Brief an Sulpiz Boisserée charakterisiert, erscheint 1817 in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum*. Die Durchheiterung der Darstellung gelingt Goethe mit den Mitteln seiner Poetik der Landschaft. Natürlich stößt er überall noch auf Spuren des jüngst vergangenen Krieges, aber er kehrt ihnen im Bewusstsein des mühsam erungen Friedens den Rücken und heftet den Blick in die überzeitliche Ordnung der Natur und ihrer friedlichen Nutzung durch den Menschen, wie sie sich ihm in den jahrtausendealten Kulturlandschaften des Rheingau präsentiert. Im Rücken die Geschichte, vor Augen die Realidylle einer Landschaft, in der der Mensch in überzeitlichem, nur vom Wechsel der Jahreszeiten rhythmisierten Einklang mit der Natur lebt:

„In dem Städtchen Walluf tiefer Friede, nur die Einquartierungskreide an den Haustüren noch nicht ausgelöscht. Weiterhin erscheint Weinbau zu beiden Seiten. Selbst auf flachem, wenig abhängigem Boden wechseln Rebstücke und Kornfelder, entferntere Hügel rechts ganz bedeckt von Rebgeländern.

Und so, in freier umhügelter, zuletzt nordwärts von Bergen umkränzter Fläche liegt Elfeld, gleichfalls nah am Rheine, gegenüber einer großen bebauten Aue. Die Türme einer alten Burg so wie der Kirche deuten schon auf eine größere Landstadt, die sich auch inwendig, durch ältere, architektonisch verzierte Häuser und sonst auszeichnet.

61 Wie Anm. 48.

62 Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919, IV. Abt., Bd. 27, S. 171.

Die Ursachen, warum die ersten Bewohner dieser Ortschaften sich an solchen Plätzen angesiedelt? auszumitteln, würde ein angenehmes Geschäft sein. Bald ist es ein Bach, der von der Höhe nach dem Rhein fließt, bald günstige Lage zum Landen und Ausladen, bald sonst irgend eine örtliche Bequemlichkeit.“

So wird, während der Blick über die Landschaft schweift, die Erinnerung an die Einquartierungskreide auf den Türen ausgelöscht. „Tiefer Friede“ herrscht in der Landschaft. An die Stelle der Dynamik der Geschichte ist ein „von Bergen umkränzt“ Landschaftsbild getreten, in der Burg und Kirche optische Akzente in die am Rhein gelegenen Rebhügel setzen. Alles ist fruchtbar, alles bebaut, alles steht in harmonischem Einklang. Die Frage nach den Gründen für die Ansiedlung von Menschen in einer solchen Gegend beantwortet sich von selbst, ruft aber zugleich ins Gedächtnis, dass es in Goethes Augen die Natur ist, die die Geschichte „bedingt“, und nicht umgekehrt. So fehlen in Goethes Landschaftsbild nur noch die Menschen, die sich der Natur erfreuen dürfen, weil sie sie auf eine ihr gemäße Weise zu nutzen wissen; Goethe schildert sie gleich im nächsten Absatz, um dann sein Landschaftsbild zu öffnen auf weitere fruchtbare Kulturlandschaften, damit das Bild der Realidylle nicht durch Grenzen gestört wird.

„Man sieht schöne Kinder und erwachsen wohlgebildete Menschen, alle haben ein ruhiges, keineswegs ein hastiges Ansehen. Lustfahren und Lustwandler begegneten uns fleißig, letztere öfters mit Sonnenschirmen. Die Tageshitze war groß, die Trockenheit allgemein, der Staub höchst beschwerlich.

Unter Elfeld liegt ein neues, prächtiges von Kunstgärten umgebenes Landhaus. Noch sieht man Fruchtbau auf der Fläche links, aber der Weinbau vermehrt sich. Orte drängen sich, Höfe fügen sich dazwischen, so daß sie, hintereinander gesehen, sich zu berühren scheinen.“

Der Hinweis auf Hitze und Trockenheit beschädigt das Bild der Idylle nicht, denn er bereitet den Schluss des Textes vor, wo der Segen eines Landregens sich über das Rheingau ergießt. Und so fehlt denn nur noch die geologische Analyse, die der Realidylle für alle Zeiten ein tragfähiges Fundament verleiht; Goethe liefert sie im sechsten Absatz seines Landschaftsbildes:

„Alles dieses Pflanzenleben der Flächen und Hügel gedeiht in einem Kiesboden, der mehr oder weniger mit Leimen gemischt, den in die Tiefe wurzelnden Weinstock vorzüglich begünstigt. Die Gruben die man zu Übersättigung der Heerstraße ausgegraben, zeigen auch nichts anders.“⁶³

Wie dreißig Jahre zuvor die Landschaft bei Terni formt sich im „freien klaren Anschauen der Lokalität“ das Rheingau zu „klassischem Boden“,⁶⁴ wobei sich Goethes an der idealen Landschaftsmalerei geschulter Sinn für harmonische Kulturlandschaften untrennbar verbindet mit dem Interesse des Geologen daran, das Dauerhafte und Beständige der Landschaft naturwissenschaftlich zu begründen. Das Sankt Rochus-Fest in Bingen bezeichnet einen besonderen Freudentag in Goethes Leben – und dennoch: bevor sich Goethe darauf einlässt, sich in die Kontingenzen und Turbulenzen des Festtreibens auf der Spitze des Rochusbergs zu begeben, nimmt er zuvor doch lieber eine Gesteinsprobe zu dessen Füßen, um sich von der Tragfähigkeit seines Unternehmens zu überzeugen:

„Der Naturforscher wird von dem heiligen Pfade zurückgehalten. Glücklicherweise ist ein Hammer bei der Hand. Da findet sich ein Konglomerat der größten Aufmerksamkeit würdig. Ein im Augenblicke des Werdens, zertrümmertes Quarzgestein, die Trümmer scharfkantig, durch Quarzmasse wieder verbunden. Ungeheure Festigkeit hindert uns mehr als kleine Bröckchen zu gewinnen.“⁶⁵

Ungeheure Festigkeit: Goethe hat auf diesem klassischen Boden keine Revolutionen zu befürchten. Er beginnt den Aufstieg auf den Rochusberg.

64 Wie Anm. 48.

65 MA 11.2, S. 97.