Sonderdruck aus

EUPHORION

Zeitschrift für Literaturgeschichte

103. Band · Heft 4 · 2009

Begründet von August Sauer

Erneuert von Hans Pyritz

in Verbindung mit Giulia Cantarutti Holger Dainat Geneviève Espagne Michael Schilling Peter Wapnewski

Herausgegeben von WOLFGANG ADAM



Universitätsverlag WINTER Heidelberg 2009

Diesseits und jenseits der Landschaft

Naturerlebnis und Landschaftsbild bei Goethe

von

Johannes Grave (Paris)

T.

So sehr auch der Begriff der Landschaft geläufig ist und in verschiedensten Kontexten verwendet wird, bereitet seine genauere Bestimmung dennoch größere Probleme. Landschaft ist nicht unabhängig von unserer Wahrnehmung gegeben, sondern erscheint, indem sie erfahren wird. Als Landschaft gilt nicht ein klar definierter Ausschnitt der Natur, vielmehr ist von ihr die Rede, wenn ein Betrachter - auf der Basis gewisser objektiv gegebener Voraussetzungen - die Natur als Landschaft erlebt. Zu den notwendigen Voraussetzungen dieser Erfahrung gehört die horizontale Offenheit des Raums, der vom Subjekt als Landschaft erfahren wird: Eine Gelegenheit zur Landschaftswahrnehmung wird erst eröffnet, wenn der Raum selbst nicht vollständig und klar begrenzt ist, sondern an einem Horizont, d.h. an einer durch unser Sehen bedingten Grenzlinie, endet.1 Allein diese Offenheit ermöglicht es, dass mit einer Veränderung des vom Betrachter eingenommenen Standortes nicht nur eine andere Perspektive auf denselben Raum eröffnet wird, sondern zuvor verdeckte Aspekte oder verborgene Räume zum Vorschein kommen. In dem elementaren Bezug auf den Horizont und damit auf unsere Wahrnehmung und deren Grenzen zeigt sich der Anteil des Subjekts am Landschaftserlebnis. Es bedarf einer nicht-alltäglichen, ästhetischen Aufmerksamkeit

Vgl. Martin Seel, Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung – mit einem Anhang über den Zeitraum der Landschaft, in: ders., Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt a.M. 1996, S. 36–69, bes. S. 62 f. Zur offenen Grenze des vom Subjekt konstituierten Horizonts vgl. auch Albrecht Koschorke, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt a.M. 1990; Hans-Dieter Bahr, Landschaftsbilder, in: Cultura tedesca. Rivista quadrimestrale 27 (2004), S. 91–109, bes. S. 92 f.; Gottfried Boehm, Offene Horizonte. Zur Bildgeschichte der Natur, in: ders., Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 72–93, bes. S. 78 f.

eines Betrachters, damit die horizontale Offenheit realisiert wird. Mit dem Landschaftserlebnis als einem "anschauliche[n] Bezug des Menschen auf seine Umwelt" ist daher ein sehr spezifisches Verhältnis des Subjekts zu dem ihn umgebenden Raum angesprochen.

Anders als das Landschaftsbild umgibt die Landschaft den Betrachter, der sich in ihr befindet. Da er die Landschaft als offen und nicht als begrenzt erfährt, macht er die Erfahrung, sich in ihr aufzuhalten. Dennoch ist sie dem Betrachter nicht problemlos zugänglich. Denn der nahe liegende Gedanke, die Landschaft sei für das Subjekt begehbar, erweist sich bei näherem Hinsehen als ein besonderes Problem für die Bestimmung des Landschaftsbegriffs, stellt er doch den konstitutiven Anteil des Subjekts und seines Standorts in Frage. Wenn es möglich wäre, in der Landschaft zu wandern, mithin den Betrachterstandort zu verändern und dennoch in derselben Landschaft zu bleiben, so könnte der Position des Subjekts und den Grenzen von dessen sinnlicher Erfahrung keine entscheidende Bedeutung für die Formierung der Landschaft zukommen.

Natürlich kann ein Bergwanderer seinen Standort wechseln und etwa von einem Gipfel zu einem Bach hinabsteigen, doch ändert sich damit seine Wahrnehmung entscheidend. Mit dem Standort verschiebt sich auch der Horizont. Bestimmte Partien der Naturszenerie geraten aus dem Blick, andere werden erst jetzt wahrnehmbar. Was vorher erhaben erschien, kann nun friedlich anmuten. Der Schritt in die Landschaft hat daher zur Folge, dass die zuvor wahrgenommene Landschaft durch das Erlebnis einer anderen ersetzt wird. So berechtigt es scheint, davon zu sprechen, dass sich der Betrachter "mitten unter"3 den Elementen aufhalte, die er in der Wahrnehmung zur Landschaft formiere, so unzweifelhaft wird die jeweilige Landschaft durch den Versuch bedroht, in sie einzutreten. Die Wahrnehmung von Landschaft erweist sich damit als komplexe Verschränkung von Präsenz oder Nähe einerseits und Distanz oder Entzogenheit andererseits. Der leiblich empfundene Aufenthalt des Subjekts in der Landschaft steht in einem spannungsvollen Verhältnis zu der visuellen Logik mit ihrer Standort- und Horizontgebundenheit, die den Betrachter auf Distanz zu der Landschaft hält, die er gerade in

² Hilmar Frank und Eckhard Lobsien, Landschaft, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 3, hg. von Karlheinz Barck u.a., Berlin 2001, S. 617-665, hier S. 620. Werner Flach hält auch die Reflexion der Relation von Landschaft und Subjekt, die "versinnlichende Beurteilung des Verhältnisses von Mensch und umgebender Natur", für einen konstitutiven Teil der Landschaftsvorstellung (Werner Flach, Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung, in: Landschaft, hg. von Manfred Smuda, Frankfurt a. M. 1986, S. 11-28, hier S. 18).

³ Seel, Ästhetik und Aisthetik (wie Anm. 1), S. 61; vgl. auch Bernhard Waldenfels, Gänge durch die Landschaft, in: Landschaft (wie Anm. 2), S. 29-43.

den Blick nimmt. Angesichts der horizontalen Offenheit und des Fehlens objektiv gegebener Grenzen der Landschaft bedarf es der Auswahl eines Standpunktes und der Festlegung eines Horizonts.⁴

Dass die Betrachtung von Landschaft eine unhintergehbare Distanz des Subjekts impliziert, ist vielfach auch für die Genese unseres Begriffs von Landschaft betont worden.⁵ Zur Landschaft werde dem Menschen seine natürliche Umgebung erst, wenn er nicht völlig von ihr absorbiert werde, in ihr aufgehe und mit ihr beschäftigt sei. Im Übergang vom Leben in und mit der Natur zur zweckfreien theoria habe sich der moderne, ästhetische Begriff von Landschaft gebildet, für den Francesco Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux oftmals als paradigmatischer Auftakt gilt.⁶ Die Emergenz der "Kategorie" Landschaft ist ganz in diesem Sinne mit verschiedenen Neuerungen der frühen Neuzeit in Zusammenhang gebracht worden: mit der zunehmenden wissenschaftlichen Objektivierung von Naturbeobachtung und -forschung,7 mit der Etablierung einer eigenständigen Kunsttheorie in der Renaissance,8 aber auch mit der Entstehung des frühneuzeitlichen Bildbegriffes.9 Gemeinsam ist diesen Herleitungen des Landschaftsbegriffs die Implikation einer Distanz zwischen Subjekt und Natur. Selbst wenn die Landschaft - wie etwa bei Joachim Ritter oder Heinrich Lützeler – als "ästhetische Vermittlung"10 eines ver-

- ⁴ Vgl. dazu Frank / Lobsien, Landschaft (wie Anm. 2), S. 620.
- ⁵ Vgl. dazu Franz Petri, Ernst Winkler und Rainer Piepmeier, Landschaft, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1980, S. 11–28; Rainer Piepmeier, Das Ende der ästhetischen Kategorie, Landschaft. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses, in: Westfälische Forschungen 30 (1980), S. 8–46; Frank / Lobsien, Landschaft (wie Anm. 2); sowie die wegweisende Studie von Rainer Gruenter, Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift NF 3 (1953), S. 110–120.
- ⁶ Vgl. Karlheinz Stierle, Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrungen, Krefeld 1979; gegen die Charakterisierung von Petrarcas Schilderung als Landschaftswahrnehmung wandte sich u. a. Hans Robert Jauß, Aisthesis und Naturerfahrung, in: Das Naturbild des Menschen, hg. von Jörg Zimmermann, München 1982, S. 155–182, bes. S. 168.
- Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft [1962], in: ders., Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt a. M. 1974, S. 141-163 u. S. 172-190, bes. S. 153-158.
- ⁸ Vgl. Ernst H. Gombrich, Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei [1950], in: ders., Zur Kunst der Renaissance I: Norm und Form, Stuttgart 1985, S. 140–157.
- ⁹ Vgl. Gérard Wajcman, Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime, Lagrasse 2004, S. 232–267.
- Ritter, Landschaft (wie Anm. 7), S. 151; vgl. auch ebd., S. 157, Ritters Bemerkungen zum Landschaftsbegriff von Carl Gustav Carus: "So wird die Notwendigkeit ästhetisch vermittelter Wahrheit aus dem Verhältnis zur "kopernikanischen", aus dem

lorenen Ganzen der Natur verstanden wird und eine kompensatorische Funktion wahrnimmt, setzt der Schein der ästhetischen Einheit eine anders nicht mehr überbrückbare Distanzierung voraus.¹¹

Diese Distanz gilt es jedoch genauer zu bestimmen. Die vielfach betonte Kopplung des Landschaftsbegriffs an ein ästhetisches Erleben oder eine theoretische Einstellung des Subjekts suggeriert, dass der Distanz ein vom Subjekt ausgehender Akt der Distanzierung vorausgeht. Unsere einleitenden Überlegungen zur Unzugänglichkeit der jeweiligen, vom Subjekt in den Blick genommenen Landschaft deuten jedoch darauf hin, dass sich dem Betrachter im Landschaftserlebnis zugleich etwas entzieht, dessen er durchaus habhaft werden will. Diese elementare Distanz, die jeder Betrachter unvermeidlich gegenüber der jeweiligen, von ihm gerade wahrgenommenen Landschaft einnehmen muss, wenn er dieses Landschaftserlebnis nicht durch eine Verschiebung von Standort und Horizont gefährden will, findet sich anschaulich in Goethes Werther-Roman beschrieben. In seinem Brief vom 21. Juni berichtet Werther seinem Freund Wilhelm über die glücklichen Tage kurz nach der Begegnung mit Lotte. Werthers besonderes Augenmerk gilt dabei seinen Spaziergängen nach Wahlheim, in deren Schilderung sich jedoch bereits ein Moment unerfüllbarer Sehnsucht mischt. Es ist das Erlebnis der Landschaft, das ihm zum Anlass wird, um erstaunlich klar über die Unerfüllbarkeit seines Verlangens nachzudenken:

Es ist wunderbar, wie ich hierher kam und vom Hügel in das schöne Tal schaute, wie es mich rings umher anzog. Dort das Wäldchen! Ach könntest du dich in seine Schatten mischen! Dort die Spitze des Bergs! Ach könntest du von da die weite Gegend überschauen! Die in einander gekettete [sic] Hügel und vertrauliche [sic] Täler. O könnte ich mich in ihnen verlieren!¹²

Werther erläutert seinem Freund, dass ihm der Weg zu den erwähnten Orten, zum Wald, zum Berg, zu Hügeln und Tälern keineswegs verwehrt ist. Der Eintritt in die Landschaft und der Gang durch sie sind aber in

Zusammenhang des Daseins und seiner Anschauung gelösten "objektiven" Natur der Naturwissenschaft begründet. Was in der Wissenschaft ungesagt bleiben muß, ist die Gegenwart der "ganzen Natur" als der Himmel und die Erde, die zum Erdenleben des Menschen als seine sinnlich anschauliche Naturwelt gehören."

- Vgl. ebd.; Heinrich Lützeler, *Die Physiognomie der Landschaft*, in: *Studium Generale* 3 (1950), S. 210–231; vergleichbar argumentierte bereits Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft* [1913], in: ders., *Das Individuum und die Freiheit. Essais*, Frankfurt a. M. 1993, S. 130–139. Kritisch zu diesen Positionen: Piepmeier, *Das Ende der ästhetischen Kategorie*, *Landschaft* (wie Anm. 5), S. 33f.; sowie Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M. 1991, S. 225–230.
- Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 1.2: Der junge Goethe. 1757–1775, hg. von Gerhard Sauder, München 1987, S. 217 (fortan zitiert als MA 1.2).

einem viel grundsätzlicheren Sinn problematisch. Geht Werther zu dem anvisierten Ziel, so verliert es den Charakter des ersehnten 'Dort' und wird zum entzauberten 'Hier':

Ich eilte hin! und kehrte zurück, und hatte nicht gefunden was ich hoffte. O es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft! Ein großes dämmerndes Ganze [sic] ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung verschwimmt sich darinne, wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit all der Wonne eines einzigen großen herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen. – Und ach, wenn wir hinzueilen, wenn das Dort nun Hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armut, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpftem Labsale.\(^{13}\)

Gibt Werther die Distanz zur von ihm gesehenen Landschaft auf, indem er seinen Standort verlässt, um in ihr zu wandern, so verliert er sie. Berg, Wald, Hügel und Täler sind zwar unverändert, erscheinen aber nicht mehr in derselben Weise als Landschaft. Dieser Verlust der jeweiligen Landschaft im Versuch, sich in ihr zu bewegen, ist nicht allein auf die besondere emotionale Disposition Werthers zurückzuführen, sondern verweist auf einen Grundzug des Landschaftserlebnisses. So sehr der Betrachter auch seinen eigenen Standort als Teil der Landschaft empfindet, bleibt das Landschaftserlebnis zugleich an ein "Dort", an eine nicht einholbare Ferne gebunden. Die Landschaft ist nicht problemlos gegeben und unmittelbar allen Sinnen zugänglich. Ihre Erscheinungsform ist wesentlich die einer Präsenz auf Abstand. Sie ist nicht gänzlich verfügbar und dennoch für den Betrachter gegenwärtig.

Die Distanz zur wahrgenommenen Naturszenerie, die das Landschaftserlebnis impliziert, erweist sich damit als ambivalent. Jean-Luc Nancy hat darauf hingewiesen, dass mit dem Landschaftserlebnis nicht allein – und nicht einmal primär – die Distanz der souveränen, zweckfreien theoria eingerichtet wird, der die Gegenstände idealiter keinen Widerstand entgegensetzen. In seinem Essay Paysage avec dépaysement charakterisiert Nancy die Landschaft indes als eine Stätte der Erfahrung von Fremdheit; der Landschaft komme selbst Präsenz zu, ohne dass sie eigentlich Präsentes enthalte. Sie biete nicht einzelne Dinge als gegenwärtig dar, ebenso wenig verweise sie auf klare theologische, politische, ökonomische oder moralische Bestimmungen. Vielmehr öffne sich die Landschaft auf sich selbst:

¹³ MA 1.2, S. 217; vgl. Koschorke, Die Geschichte des Horizonts (wie Anm. 1), S. 211.

Jean-Luc Nancy, Au fond des images, Paris 2003, S. 112f.: "Un paysage ne contient aucune présence: il est lui-même la présence. [...] Il faut à ce dispositif une condition de principe: un absentement de toute présence qui détiendrait pour elle-même une autorité ou une capacité de sens."

... il ouvre sur lui-même: il ouvre sur ce partage qu'il est lui-même du ciel et de la terre, des nuages et des chênes, cette séparation des éléments en quoi consiste toujours une création.¹⁵

Die Landschaft konstituiere sich wesentlich über diese Spaltung, die Nancy mit dem Horizont, also einem nicht objektiv gegebenem Element der Landschaft, identifiziert. Daher versteht Nancy sie als "Stätte" eines "Statthabens, das nicht im voraus gegeben und entschieden ist". Der Betrachter antwortet darauf mit einem Innehalten, gibt aber mit seinem Gehen oder Verharren und mit seinem Blick zugleich die Ordnung der Landschaft vor:

Le marcheur s'arrête et son pas devient celui d'un compas, l'angle et l'amplitude d'une disposition d'espace sur le pas de laquelle – sur le seuil, sur l'accès de laquelle – un regard se présente en tant que regard.¹⁸

Für Nancy ist die Landschaft weder allein Schöpfung des Subjekts noch ausschließlich etwas objektiv Gegebenes. Gerade darin erweist sie sich als unzugänglich.¹⁹

Die problematische Stellung des Subjekts zur Landschaft, auf die Nancy hinweist, lässt sich mit Blick auf den ambivalenten Status des Standortes, den der Betrachter der Landschaft einnimmt, etwas konkreter bestimmen. Der Betrachter begreift sich als Teil des von ihm wahrgenommenen Landschaftsraums, zu dem auch sein eigener Standort zählt.

- Ebd., S. 116 (dt.: "Denn die Landschaft öffnet sich auf sich selbst, auf die Teilung, die sie selbst darstellt zwischen Himmel und Erde, zwischen Wolken und Eichen, diese Trennung der Elemente, aus der jede Schöpfung besteht." Jean-Luc Nancy, Am Grund der Bilder, Berlin 2006, S. 104).
- Nancy, Au fond des images (wie Anm. 14), S. 116: "L'écartement lui-même n'est rien: il est la séparation, l'intervalle, la ligne sans épaisseur de l'horizon qui ajointe et disjointe terre de ciel. Toute peinture de paysage peint un horizon..."
- ¹⁷ Nancy, Am Grund der Bilder (wie Anm. 15), S. 106 (frz.: "l'avoir-lieu pour lequel rien n'est donné, rien n'est joué d'avance", in: Nancy, Au fond des images [wie Anm. 14], S. 118).
- Nancy, Au fond des images (wie Anm. 14), S. 118 (dt.: "Der Gehende hält inne und sein Gang wird zu dem eines Kompasses, zu Winkel und Ausmaß einer Raumordnung, an deren Eingang an deren Schwelle und Zugang sich ein Blick als Blick präsentiert." Nancy, Am Grund der Bilder [wie Anm. 15], S. 106. Die Übersetzung wurde von mir leicht korrigiert.).
- In der Betonung der Unzugänglichkeit konvergiert Nancys Begriff von Landschaft auffällig mit Walter Benjamins Bestimmung der Aura als "einmalige[r] Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag" (Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1978, S. 471–508, hier S. 479). Die Konvergenz erscheint weniger zufällig, wenn man sich bewusst macht, dass Benjamin seine begriffliche Bestimmung am Beispiel des Gebirgszugs und eines Zweiges exemplifizierte; vgl. dazu auch Piepmeier, Das Ende der ästhetischen Kategorie, Landschaft' (wie Anm. 5), S. 42.

Zugleich aber ist er Konstituens der jeweiligen Landschaft, da seine Position und sein Sehfeld mit dem Horizont auch die Dimensionen dieser Landschaft abstecken. Das Subjekt steht daher – genau genommen – in einem doppelten Bezug zur Landschaft: Es ist Urheber des Erlebnisses und empfindet sich zugleich als Teil des wahrgenommenen Raumes. Das aus dieser Konstellation resultierende besondere Potential der Landschaft lässt sich mit dem aus der Erzähltheorie entlehnten Begriff der Metalepse umschreiben. Wenn der Betrachter zugleich "Autor" und "Protagonist" der Landschaftsszene ist, so ist mit dieser Szene die Möglichkeit zu einer Metalepse, zu einer Überschreitung der Grenze zwischen der vom Betrachter konstituierten Landschaft und der "Welt" des Subjekts gegeben. Empfindet sich der Betrachter als Teil der Landschaft, so wird er Teil eines Effektes, dessen Ursache er selbst ist.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Goethe die hier skizzierten Komplexitäten und Potentiale des Verhältnisses von Subjekt und Landschaft in verschiedenen Kontexten literarisch entfaltet hat. Stärker als seine kunsttheoretische Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei²⁰ hat er literarische Schriften dazu genutzt, um in der Beschreibung von Naturerlebnissen und Landschaftswahrnehmungen verschiedene Konstellationen des Verhältnisses von Subjekt, Natur und Landschaft zu erproben. Bei seinen literarischen Annäherungen an den Landschaftsbegriff interessierte Goethe zum einen die Spannung zwischen dem Gefühl des Aufenthalts in der Landschaft und dem Erlebnis eines Entzugs, der mit der notwendigen Distanz einhergeht. Zum anderen aber legte er die untergründige Nähe der Landschaft zur Funktionsweise der metaleptischen Transgression frei, indem er im Landschaftserlebnis selbst nach Impulsen zu dessen Überschreitung suchte.

Was Goethes literarische Variationen des Landschaftserlebnisses auszeichnet und zugleich für ein allgemeines Interesse am Begriff der Landschaft von Interesse sein kann, ist eine auffällige Verknüpfung von Landschaft und Bildlichkeit. Um die Grenzen des Landschaftserlebnisses genauer zu bestimmen, imaginiert Goethe die Situation künstlerischen

Vgl. insbes. den Aufsatz Ruisdael als Dichter (Goethe, Sämtliche Werke [wie Anm. 12], Bd. 9: Epoche der Wahlverwandtschaften, hg. von Christoph Siegrist, München 1987, S. 644-648) und die späten Schemata zur Landschaftsmalerei, die der Vorbereitung eines Aufsatzes dienen sollten; dazu Erich Trunz, Goethes Entwurf, Landschaftliche Malerei', in: ders., Weimarer Goethe-Studien, Weimar 1980 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 61), S. 156-202; sowie zuletzt Frank Büttner, Schinkel, Goethe und die ,Gefährlichkeit der Landschaftsmalerei', in: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, hg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, München 2004, S. 331-348.

Schaffens in der Natur bzw. die Verweigerung einer Bildproduktion. Dennoch setzt er nicht fraglos voraus, dass die Landschaft selbst prinzipiell bildlich verfasst ist. Eine Lektüre seines Werther-Romans und seines Gedichts Amor ein Landschaftsmaler kann vor Augen führen, dass Goethe eine besondere Nähe von Bild und Landschaft sieht, ohne deren Gleichsetzung zu vollziehen.

II.

Bereits zu Beginn der Leiden des jungen Werthers wird dem Leser eine spannungsreiche Engführung von Naturerlebnis und Bildverweigerung vorgeführt. In seinem ersten Schreiben vom 4. Mai hatte es sich Werther zur Maxime gemacht, an seinem neuen Aufenthaltsort allein in der Gegenwart zu leben: Ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen sein. ²¹ Der zweite Brief mit dem Datum des 10. Mai zeigt, wie ernst Werther diese Maxime nimmt. Seine Aufmerksamkeit gilt allein der wunderbare[n] Heiterkeit, die ihn erfasst hat. Zum sicheren Indiz für Werthers Verlangen und Bemühen, ganz im Hier und Jetzt aufzugehen, wird seine Unfähigkeit zur künstlerischen Produktion:

Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühl von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemalen ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, und ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräsgen 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 nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält. Mein Freund, wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehn ich mich oft und denke: 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. Mein Freund – Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.²²

MA 1.2, S. 197. Der von Werther inszenierte emphatische Gegenwartsbezug erweist sich bei näherem Hinsehen als Reaktion auf seine unauflösliche Verstrickung in die Vergangenheit, die ihn als Melancholiker charakterisiert; vgl. dazu Thorsten Valk, Poetische Pathographie. Goethes ,Werther' im Kontext zeitgenössischer Melancholie-Diskurse, in: Goethe-Jahrbuch 119 (2002), S. 14-22, bes. S. 18.

²² MA 1.2, S. 199. – Zu dieser Passage vgl. etwa Richard Beitl, Goethes Bild der Landschaft. Untersuchungen zur Landschaftsdarstellung in Goethes Kunstpro-

Mit verschiedenen Mitteln evoziert der Brief einen möglichst starken und nachhaltigen Präsenzeffekt. Werther kommt zwar nicht umhin, seine Beobachtungen in eine zeitliche Abfolge zu bringen und zahlreiche Details des Naturerlebnisses - kleine Insekten und eine kaum mehr unterscheidbare Vielzahl von Gräsern - sukzessive zu beschreiben. Dennoch formt sich das Erlebnis, wie bereits Karl Philipp Moritz bemerkte, 23 zu einer Ganzheit. Insbesondere durch die konsequente Wahl des Präsens als Zeitform der Verben und durch die Iteration der Konjunktion wenn verdichtet sich die Szenerie zu einer gedehnten Gegenwart, die sich der von Werther erwähnten ewige[n] Wonne anzunähern scheint. Seine unmittelbare Umgebung wird zu einer Welt, die sich sogar zum Erlebnis von Transzendenz zu steigern vermag. Dieser Intensität, Dichte und Präsenz korrespondiert Werthers Einsicht, die Herrlichkeit dieser Erscheinungen nicht zeichnerisch erfassen zu können. Signifikant ist insbesondere seine Präzisierung, er könne keinen Strich ziehen. Tatsächlich würde jedem Strich, jedem Zug, eine kritische Infragestellung der Ganzheit innewohnen, die Werther postuliert. Jeder Strich würde Grenzen ziehen und Differenzen markieren, würde Entscheidungen treffen und andere Optionen ausschließen. Die unendliche Fülle an Möglichkeiten, die noch dem weißen Papier eigen ist, würde mit jedem Zug dramatisch eingeschränkt. Und mit jedem Strich schriebe sich unvermeidlich die Dimension der

sa, Berlin 1929, bes. S. 47f. und S. 167; Andreas Müller, Landschaftserlebnis und Landschaftsbild. Studien zur deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts und der Romantik, Stuttgart 1955, bes. S. 77; Horst S. Daemmrich, Landschaftsdarstellungen im Werk Goethes. Erzählfunktion – Themenbereiche – Raumstruktur, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67 (1993), S. 607–624, bes. S. 610f.; Achim Aurnhammer, Maler Werther. Zur Bedeutung der bildenden Kunst in Goethes Roman, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF 36 (1995), S. 83–104; Ernst Osterkamp, Dämmerung. Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe, in: Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft, hg. von Waltraud Wiethölter, Tübingen 2001, S. 145–161, bes. S. 149 f.; Jörg Löffler, Unlesbarkeit. Melancholie und Schrift bei Goethe, Berlin 2005 (= Philologische Studien und Quellen 193), S. 38–59.

Vgl. Karl Philipp Moritz, Über ein Gemälde von Goethe, in: ders., Werke in zwei Bänden, Bd. II: Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie, hg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Frankfurt a. M. 1997, S. 911-918; der Text erschien erstmals 1792 in der Deutschen Monatsschrift. Zum Text von Moritz vgl. Hermann Blumenthal, Karl Philipp Moritz und Goethes, Werther', in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 30 (1936), S. 28-64, bes. S. 42-53; Gerhart Pickerodt, Das, poetische Gemählde'. Zu Karl Philipp Moritz', Werther'-Rezeption, in: Weimarer Beiträge 36 (1990), S. 1364-1368; Elliott Schreiber, Towards an Aesthetics of the Sublime, Augenblick'. Reading Karl Philipp Moritz Reading Goethe's Die Leiden des jungen Werthers', in: The Enlightened Eye. Goethe and Visual Culture, hg. von Evelyn K. Moore und Patricia Anne Simpson, Amsterdam 2007 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 62), S. 193-217.

Vergangenheit in das Bild ein. Der gezogene Strich würde darauf verweisen, dass er die Spur einer längst vergangenen Bewegung der Zeichenhand und des Stifts ist.²⁴

Soweit es irgend geht, entspricht auch Werthers sprachliche Schilderung dem Versuch, jegliche Form ästhetischer Distanzierung zu vermeiden. Statt mit einer nachvollziehbaren Begrenzung des Wahrnehmungsfeldes einzusetzen, also etwa den Horizont zu markieren, konzentriert sich die Beschreibung auf atmosphärische Wahrnehmungen, auf das Dampfen des Tales und die undurchdringliche Finsternis des Waldes. Wo Werther von den Gräschen, Würmchen und Mückchen spricht, die durch die Konzentration auf ein konkretes Einzelnes den Totaleindruck in Frage stellen könnten, insistiert er auf dem Wimmeln, auf der unüberschaubaren Mannigfaltigkeit und Vielzahl von Insekten. Werthers Schilderung besticht nicht durch eine klare Struktur, ein definiertes Sehfeld, einen bestimmten Standort, sondern durch Dichte und Fülle. Sie setzt ganz auf radikale Gegenwärtigkeit.

Obwohl Werther also jedes Gerinnen seiner Wahrnehmung zum Bild vermeidet, ²⁵ spricht er davon, *niemalen ein größerer Maler gewesen* zu sein. Indem er für sich in Anspruch nimmt zu malen, ohne einen Strich zu ziehen, grenzt er dieses Malen kategorisch vom Zeichnen ab. Er kann dabei implizit an eine etablierte Differenzierung zwischen Malerei und Zeichnung, zwischen *colore* und *disegno*, anknüpfen, die – mit Modifikationen – auch für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts noch gültig war. ²⁶ Die weniger linienbetonte künstlerische Technik der Malerei galt als das Medium, das den Übergängen und atmosphärischen Grenzverwischungen des natürlichen Seheindrucks eher gerecht werden könne. Musste die Zeichnung der Darstellung Bestimmtheit geben, so konnte die Malerei

²⁴ Vgl. Johannes Grave, Zeichnung ohne Zug. Über das Unzeichnerische in der deutschen Kunst um 1800, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 53/2 (2008), S. 233–260.

Da der hier zugrunde gelegte Bildbegriff vom Akt der materiellen Bildproduktion her konzipiert ist, unterscheidet er sich grundlegend vom Begriff des image, den Caroline Wellbery vom Imaginären und von der Imagination hergeleitet hat, um ihn als zentrale ästhetische Kategorie des Werther-Romans zu etablieren; vgl. Caroline Wellbery, From Mirrors to Images: The Transformation of Sentimental Paradigms in Goethe's ,The Sorrows of Young Werther', in: Studies in Romanticism 25 (1986), S. 231–249. Im Anschluss an Wellberys Analyse ließe sich der Widerstreit zwischen dem externalisierten Bild einerseits sowie der Imagination und dem Imaginären andererseits als ein Grundkonflikt des Romans beschreiben.

Vgl. etwa Christian Ludwig von Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey, 2 Teile, Leipzig 1762 [reprographischer Nachdruck Hildesheim 1997], Teil II, S. 555–562 und S. 573.

besser die Lebendigkeit des Dargestellten sichern.²⁷ Nur im Sinne dieser Abgrenzung vom Zeichnen kann Werther sich als Maler verstehen, ohne dass er an einem begrenzten und gerahmten Bild arbeitet. Er zaubert an atmosphärischen Effekten, an diffusen, aber zugleich sinnlich reichen Eindrücken. Doch verweigert er sich sowohl der Voraussetzung einer begrenzten, vom Maler und Betrachter distanzierten Bildfläche als auch der Notwendigkeit, den Prozess des Malens auf ein Ziel auszurichten, um ihn beschließen zu können.

Werther verbleibt damit aber nicht nur diesseits des Bildes, sondern auch diesseits der Landschaft. Er taucht in eine als Fülle erfahrene Natur ein²⁸ und blendet dabei seinen eigenen Standpunkt und den Horizont seines Wahrnehmungsraums aus.²⁹ Werthers Bildkritik verbindet sich daher mit einer impliziten Zurückweisung der Kategorie Landschaft. Er konzentriert sich auf Dimensionen des Naturerlebnisses, die sich weder im Bild noch in der Wahrnehmung von Landschaft einholen lassen. Seine Reflexion über die Unmöglichkeit, dieses Ansinnen mit dem Zeichnen zu verbinden, deutet aber bereits an, dass seine Erfahrung von erfüllter Präsenz brüchig ist.

Mit dem Blick auf Werthers Brief vom 10. Mai ist freilich nur eine Variante der Naturerfahrung beleuchtet. In seinen späteren Briefen erprobt Werther andere, teilweise diametral entgegengesetzte Formen der Naturwahrnehmung. So enthält die umfangreichste Naturschilderung in seinem Brief vom 18. August einige Partien, in denen ein Landschaftserlebnis aufgerufen scheint. Wenige Sätze später betont Werther aber wieder völlig distanzlos die erfüllte Gegenwart der Natur, bevor sein Gedankengang schließlich in die radikale Umwertung der Naturerfahrung umschlägt, die nun als Konfrontation mit dem Abgrund des ewig offnen Grabs erscheint. Als Inversion des Briefes vom 10. Mai erweist sich gegen Ende des Romans das Schreiben vom 3. November. Werther

Vgl. Frank Fehrenbach, Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder, in: Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005 (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 4), S. 1-40.

²⁸ Darauf deutet auch die wiederholte Verwendung der adverbialen Bestimmung um mich hin.

Anders als z.B. Joachim Ritter und Raimar Zons halte ich das Hinausgehen in die Natur ("transcensus") nicht für ein hinreichendes Kriterium, um (ästhetisches) Naturerlebnis und Landschaftswahrnehmung sinnvoll zu unterscheiden; vgl. – mit Bezug auf Werthers Brief vom 10. Mai – Ritter, Landschaft (wie Anm. 7), S. 147; sowie Raimar Stefan Zons, Ein Riβ durch die Ewigkeit. Landschaften in "Werther" und "Lenz", in: Literatur für Leser 4 (1981), S. 65–78, bes. S. 68.

³⁰ MA 1.2, S. 239; vgl. die ausführliche Analyse bei Hans Peter Herrmann, Landschaft in Goethes, Werther'. Zum Brief vom 18. August, in: Goethes, Werther'. Kri-

greift nochmals das Schema auf, Sätze zu reihen, die mit der Konjunktion wenn beginnen; doch schildert er nun einen Blick vom Fenster aus, durch den die Landschaft nicht nur distanziert erscheint, sondern gänzlich zum toten Bild gerinnt: o wenn da diese herrliche Natur so starr vor mir steht wie ein lackiert Bildgen ...³¹ In diesem Gegenbild zum Naturerlebnis vom 10. Mai bestätigt sich nochmals, dass für Werther die uneingeschränkte, distanzlose und erfüllte Gegenwart der lebendigen Natur diesseits der Landschaftswahrnehmung und diesseits des Bildes verbleiben muss.

III.

Die Frage, ob und wie Natur als Landschaft zu erfahren und zu zeichnen ist, erlangt für Goethe nochmals während seiner italienischen Reise im Oktober 1787 besondere Bedeutung. Seine Begegnung mit der schönen Mailänderin Maddalena Riggi, zu der er sich während einer dreiwöchigen Villeggiatura in Castel Gandolfo hingezogen fühlt, endet mit einer Enttäuschung. Eher zufällig erfährt Goethe, dass Maddalena Riggi bereits verlobt ist; in der Italienischen Reise beschreibt er selbst dieses Erlebnis als wertherähnliches Schicksal. Goethe wendet sich in dieser Situation verstärkt dem Zeichnen in der Landschaft zu. Dabei erstaunt nicht so sehr, dass ihm das Zeichnen zu einem Therapeutikum wird, sondern dass – gemäß dem Bericht in der Italienischen Reise – das Zeichnen diese Funktion ausfüllen kann, obwohl es keineswegs vollauf glückt: 34

Ich wendete mich abermals rasch zu der inzwischen vernachlässigten landschaftlichen Natur und suchte sie so treu als möglich nachzubilden, mehr aber gelang mir sie besser zu sehen. Das wenige Technische was ich besaß reichte

- tik und Forschung, hg. von Hans Peter Herrmann, Darmstadt 1994 (= Wege der Forschung 607), S. 360–381.
- MA 1.2, S. 266f.; vgl. Judith Holstein, Fenster-Blicke. Zur Poetik eines Parergons, Diss. phil. Tübingen 2004, S. 61–71; Doris Feil, Stufen der Seele. Erkenntnistheoretische Darstellung in Goethes "Werther" und Hölderlins "Hyperion", Oberhausen 2005, S. 216f.
- ³² Vgl. Roberto Zapperi, Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom, München 1999, S. 171–200; Norbert Miller, Der Wanderer. Goethe in Italien, München 2002, S. 366–372.
- 33 Goethe, Sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 15: Italienische Reise, hg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, München 1992, S. 511 (fortan zitiert als MA 15).
- ³⁴ In einem Brief vom 3. Oktober 1787 an Karl Ludwig von Knebel setzte Goethe allerdings andere Akzente; Knebel gegenüber betonte er sein ernsthaftes Bemühen, Fortschritte im Zeichnen zu erzielen: Jetzt oder niemals werde ich über gewiße Schwierigkeiten hinauskommen ... (Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. I–V, Weimar 1887–1919, Bd. IV.8 [1890], S. 267).

kaum zu dem unscheinbarsten Umriß hin, aber die Fülle der Körperlichkeit, die uns jene Gegend in Felsen und Bäumen, Auf- und Abstiegen, stillen Seen, belebten Bächen entgegen bringt, war meinem Auge beinahe fühlbarer als sonst und ich konnte dem Schmerz nicht Feind werden, der mir den innern und äußern Sinn in dem Grade zu schärfen geneigt war. 35

Goethes Schilderung erinnert an Werthers Brief vom 10. Mai, steht aber in mehrfacher Hinsicht unter anderen Vorzeichen. In beiden Fällen artikuliert sich angesichts der Naturerfahrung ein Ungenügen an den Möglichkeiten der zeichnerischen Darstellung. Doch gehen die beiden Zeichner schon mit unterschiedlichen Voraussetzungen in die Natur. Werther hatte behauptet, in der Natur eine wunderbare Heiterkeit zu empfinden. Goethe hingegen geht mit dem Schmerz der hoffnungslosen Neigung zu Maddalena Riggi hinaus, um zu zeichnen.

Ein entscheidender Unterschied zu Werthers Verweigerung des Zeichnens liegt in Goethes Bereitschaft, zumindest unscheinbare Umrisse auf das Papier zu bringen.³⁶ Er setzt den Strich, vor dem Werther zurückgescheut hatte. Trotz melancholischer Grundstimmung und trotz der ungenügenden zeichnerischen Praxis beschreibt Goethe seine Erfahrung der Natur als intensiviert: Er sieht die Natur besser, seinem Auge wird die Fülle der Körperlichkeit der Natur fühlbarer. Er scheitert zwar in dem Bemühen, die Naturerfahrung in zeichnerischen Umrissen zu erfassen. Doch erweist sich dieses Scheitern als durchaus produktiv, da er mit der Körperlichkeit auf eine Qualität aufmerksam wird, die sich dem Umriss tendenziell entzieht. Das eigene Zeichnen wird ihm zu einem Hilfsmittel, um sich der Anteile der Naturwahrnehmung bewusster zu werden, die die Möglichkeiten seines Zeichnens übersteigen. Goethe bedient sich der Zeichnung damit in einer Weise, die er insbesondere um 1780 intensiv erprobt hatte und die ihn 1799 dazu veranlassen sollte, in den gemeinsam mit Friedrich Schiller skizzierten Schemata zum Dilettantismus als wichtigsten Vorzug dilettantischen Zeichnens die Worte Sehen lernen festzuhalten.37 Im Unterschied zu Werthers Bild-Verweigerung setzt Goethe auf eine Bildkritik durch das Bild. Im Versuch, die Naturwahrnehmung

³⁵ MA 15, S. 511 f.

Zu Goethes verstärktem Interesse an der Umrisszeichnung während der italienischen Reise vgl. Kurt Gerstenberg, Goethe und die italienische Landschaft, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1 (1923), S. 636-664, bes. S. 648-650; sowie insbesondere Werner Busch, Die 'große' simple Linie' und die 'große Harmonie' der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise' in: Goethe-Jahrbuch 105 (1988), S. 144-164.

³⁷ Vgl. Johannes Grave, "Sehen lernen". Über Goethes dilettantische Arbeit am Bild, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80 (2006), S. 357–377.

bildlich zu erfassen, leistet er in Ansätzen zugleich eine Kritik des Bildes, die dessen Voraussetzungen, Möglichkeiten und Grenzen deutlicher hervortreten lässt.

Mit seinem unscheinbarsten Umriß transformiert er nicht nur ein Naturerlebnis in ein Bild, sondern er fixiert zugleich eine Landschaft, die von einem definierten Standpunkt aus wahrgenommen wird. Damit aber zeichnet sich eine signifikante Parallele zwischen Goethes Zeichenversuchen und dem Landschaftserlebnis ab: So wie Goethe erfahren muss, dass sich ihm beim Zeichnen bestimmte Dimensionen des Erlebnisses entziehen, geht mit jeder Landschaftswahrnehmung – wie eingangs beschrieben – eine prinzipielle Unzugänglichkeit einher. Goethe stellt beim Zeichnen fest, dass der Umriss die Körperlichkeit der Natur nicht gänzlich fühlbar werden lässt, dass mithin zwischen ihm und der Natur ein Abstand bestehen bleibt. Ganz in diesem Sinne impliziert auch das Landschaftserlebnis eine Distanz, die das Wahrgenommene der unmittelbaren, taktilen Fühlbarkeit entzieht, da die Annäherung an entfernte Partien der Landschaft deren Gesamtkonstellation grundlegend verändern würde.

IV.

Eines der wenigen Gedichte, die Goethe während seiner ersten Italien-Reise schrieb, entstand vermutlich ebenfalls im Herbst 1787, in den Wochen seiner verstärkten Beschäftigung mit dem Landschaftszeichnen. Das Gedicht Amor ein Landschaftsmaler dürfte noch in Castel Gandolfo verfasst worden sein, auch wenn Goethe es erst am 23. Februar 1788 in einem Brief an Herder erwähnt.

Amor ein Landschaftsmaler

Saß ich früh auf einer Felsenspitze, Sah mit starren Augen in den Nebel, Wie ein grau grundiertes Tuch gespannet Deckt' er alles in die Breit' und Höhe.

- 5 Stellt' ein Knabe sich mir an die Seite, Sagte: Lieber Freund, wie magst du starrend Auf das leere Tuch gelassen schauen? Hast du denn zum Malen und zum Bilden Alle Lust auf ewig wohl verloren?
- 10 Sah ich an das Kind, und dachte heimlich Will das Bübchen doch den Meister machen!

Willst du immer trüb und müßig bleiben, Sprach der Knabe, kann nichts kluges werden. Sieh, ich will dir gleich ein Bildchen malen, 15 Dich ein hübsches Bildchen malen lehren.

> Und er richtete den Zeigefinger Der so rötlich war wie eine Rose Nach dem weiten ausgespannten Teppich, Fing mit seinem Finger an zu zeichnen.

- 20 Oben malt er eine schöne Sonne, Die mir in die Augen mächtig glänzte, Und den Saum der Wolken macht er golden, Lieβ die Strahlen durch die Wolken dringen. Malte dann die zarten, leichten Wipfel
- 25 Frisch erquickter Bäume, zog die Hügel Einen nach dem andern frei dahinter; Unten ließ ers nicht an Wasser fehlen, Zeichnete den Fluß so ganz natürlich Daß er schien im Sonnenstrahl zu glitzern,
- 30 Daß er schien am hohen Rand zu rauschen.

Ach da standen Blumen an dem Flusse, Und da waren Farben auf der Wiese Gold und Schmelz und Purpur und ein Grünes Alles wie Schmaragd und wie Karfunkel!

- 35 Hell und rein lasiert er drauf den Himmel Und die blauen Berge fern und ferner: Daß ich ganz entzückt und neugeboren Bald den Maler bald das Bild beschaute.
- Hab' ich doch, so sagt' er, dir bewiesen
 Daβ ich dieses Handwerk gut verstehe;
 Doch es ist das schwerste noch zurücke.

Zeichnete darnach mit spitzem Finger Und mit großer Sorgfalt, an dem Wäldchen, Grad ans Ende wo die Sonne kräftig

- 45 Von dem hellen Boden wiederglänzte, Zeichnete das allerliebste Mädchen, Wohlgebildet, zierlich angekleidet, Frische Wangen unter braunen Haaren, Und die Wangen waren von der Farbe
- 50 Wie das Fingerchen das sie gebildet.

O du Knabe, rief ich, welch ein Meister Hat in seine Schule dich genommen, Daß du so geschwind und so natürlich Alles klug beginnst und gut vollendest?

55 Da ich noch so rede, sieh da rühret Sich ein Windchen und bewegt die Gipfel Kräuselt alle Wellen auf dem Flusse, Füllt den Schleier des vollkommnen Mädchens, Und was mich Erstaunten mehr erstaunte 60 Fängt das Mädchen an, den Fuβ zu rühren, Geht zu kommen, nähert sich dem Orte Wo ich mit dem losen Lehrer sitze.

Da nun alles alles sich bewegte,
Bäume, Fluß und Blumen und der Schleier
65 Und der zarte Fuß der Allerschönsten;
Glaubt ihr wohl, ich sei auf meinem Felsen
Wie ein Felsen, still und fest geblieben?³⁸

In einer bemerkenswert zwanglosen poetischen Form, in ungereimten, fünfhebigen Trochäen, die die Artifizialität des lyrischen Textes nahezu vergessen lassen, führt das Gedicht den Prozess einer Bildwerdung und zugleich einer Überschreitung des Bildes vor. Zwei magische Momente im Verlauf des Gedichts beschreiben zum einen eine Ikonisierung aus dem trüben Nebel, in der – ohne materielle Grundlage – eine Bildfläche etabliert wird, sowie zum anderen eine Metalepse, durch die der bildliche Rahmen der Repräsentation überschritten wird. Der Sprecher des Gedichts befindet sich zunächst diesseits jeder Landschaftswahrnehmung. Mit dem Bild Amors wird ihm jedoch eine Landschaft vor Augen gestellt, deren Bildlichkeit schließlich ausgeblendet wird, wenn der Sprecher mit seinem Schritt in die Natur die zuvor gemalte Landschaft hinter sich lässt.³⁹

- ³⁸ Goethe, Sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 3.2: Italien und Weimar, 1786–1790, hg. von Norbert Miller u.a., München 1990, S. 10-14. Zu Amor ein Landschaftsmaler vgl. S. Aschner, Amor als Landschaftsmaler, in: Goethe-Jahrbuch 32 (1911), S. 183; Franz Rolf Schröder, Goethe, Amor als Landschaftsmaler', in: Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger, hg. von Reinhold Grimm und Conrad Wiedemann, Berlin 1968, S. 158-170; Theodore Ziolkowski, Die Natur als Nachahmung der Kunst bei Goethe, in: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag, hg. von Alexander von Bormann, Tübingen 1976, S. 242-255, bes. S. 248-255; Heide Eilert, Amor als Landschaftsmaler'. Goethe und die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Pantheon 51 (1993), S. 129-137; Walter Pape, Die Sinne triegen nicht': Perception and Landscape in Classical Goethe, in: Reflecting Senses. Perception and Appearance in Literature, Culture, and the Arts, hg. von Walter Pape und Frederick Burwick, Berlin 1995, S. 96-121, bes. S. 105-109; Miller, Der Wanderer (wie Anm. 32), S. 163-168; sowie insbesondere Ursula Renner, Eros, Melancholie und Medien: Goethes, Amor als Landschaftsmaler, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2001, S. 1-29.
- ³⁹ Die folgenden Überlegungen verstehen sich nicht als umfassende Interpretation des Gedichts, sondern beleuchten allein einen, freilich zentralen Aspekt: das Verhältnis von Bild und Landschaft. Über die vorliegenden Deutungen hinaus wäre m. E. gezielter nach dem Bezug des Gedichts zur poetologischen Konzeption des jungen Goethe zu fragen, die David E. Wellbery subtil analysiert hat (vgl. David E. Wellbery, Spude dich Kronos. Zeitsemantik und poetologische Konzeption beim

Das Gedicht setzt mit einem melancholischen Topos ein: Der Sprecher sitzt auf einer Felsenspitze und starrt in den formlosen Nebel. Gerade die diffuse Gestaltlosigkeit des Nebels, die mangels visueller Anziehungspunkte den Blick zunächst erstarren lässt, birgt jedoch ein ikonisches Potential, das sich bereits in der Metapher des gespannten, grau grundierte[n] Tuch[es] (V. 3) und mit dem Hinweis auf die beiden Dimensionen von Breit[e] und Höhe (V. 4) andeutet. Der Nebel erscheint als leere[s] Tuch (V. 7), etwas später als weite[r] ausgespannte[r] Teppich (V. 18),40 der Gestalt und Form nicht negiert, sondern ermöglicht. Der Nebel wird mithin zur Leinwand, die zum Malen und zum Bilden (V. 8) auffordert. Dieser Herausforderung stellt sich Amor.

Dass nicht der Sprecher selbst zum Pinsel greift, erinnert zunächst an Werthers Brief vom 10. Mai, in dem er emphatisch seine Unfähigkeit erklärt hatte, einen Strich zu ziehen. Doch während Werther mit einer Überfülle des Gegenwärtigen konfrontiert war, die jede Differenzsetzung, jede Auswahl eines Details zur unzulänglichen Reduzierung hätte werden lassen, erfährt der Sprecher des Gedichts im Nebel allein die Leere einer völligen Gestaltlosigkeit. Vor der Wahrnehmung von Landschaft und vor dem Schaffen eines Bildes steht hier nicht - wie bei Werther – ein an reichen Eindrücken erfülltes Erleben. Der trübe Nebel der Indifferenz lichtet sich erst, als Amor dazu ansetzt, eine erste Differenz zu setzen und ein Bild zu malen. Die folgende Schilderung der Bildproduktion erweist sich dabei als ein Prozess, in dem nicht nur das Malen, sondern auch das Sehen gelehrt werden soll. Die Argumentation Werthers wird damit in ihr Gegenteil verkehrt: Nur im Durchgang durch eine bildlich geleistete Differenzierung kann sich Fülle erschließen und als gegenwärtig erfahrbar werden.

Amors Vorgehen ist dabei von besonderer Signifikanz. Er beginnt seine Arbeit am Bild mit der Sonne und ihren Strahlen; der Nebel muss sich daher spätestens zu diesem Zeitpunkt in ein festes Tuch gewandelt haben, da die Nebelwand sonst von der Sonne aufgerissen würde. Amor fährt mit dem Himmel, einigen Wolken, Bäumen und Hügeln fort, um

jungen Goethe, in: ders., Seiltänzer des Paradoxalen. Aufsätze zur ästhetischen Wissenschaft, München 2006, S. 42–69). Mit Amor ein Landschaftsmaler greift Goethe offenkundig Motive auf, die seine frühen Dichtungen prägen (Konstellationen von Blick und Begehren, der Ursprung der Kunst als Liebesgabe, die künstlerische Selbstzeugung und Vergöttlichung). Doch wäre genauer zu bestimmen, wie der in Italien weilende Goethe diese Motive variiert und parodiert.

40 Insbesondere mit der Metapher des Teppichs erweitert sich das Repertoire möglicher Allusionen um die Anspielung auf das Gewebe des Textes. Goethes poetische Etablierung der Bildfläche gibt sich hier unter der Hand als Konstituierung des Bildes durch den Text zu erkennen.

schließlich einen Fluss, eine Wiese mit Blumen und das Mädchen zu malen. Diese Reihenfolge deutet eine Analogie zweier Schöpfungstaten an; der klassische Bildaufbau des Malers weist Parallelen zur göttlichen Schöpfung auf. 41 Dieser Analogisierung entsprechen auch der Eindruck von Bewegtheit und die Andeutungen synästhetischer Empfindungen, die über die Bindung an den Sehsinn hinausweisen: Das Wasser scheint im Sonnenlicht zu glitzern, so dass ein dynamisches Moment in die Bildwahrnehmung kommt, und die Darstellung des Flusses evoziert die Anmutung eines Rauschens, scheint also hörbar zu werden. Wie die göttliche Schöpfung gipfelt Amors Kunst in der menschlichen Gestalt. Als letztes Detail wird das allerliebste Mädchen (V. 46) in die Landschaft eingefügt. Trotz der Analogien zwischen göttlicher und künstlerischer Schöpfung bleibt jedoch das Bewusstsein der Bildlichkeit und Artifizialität des Wahrgenommenen durchgehend gewahrt. Der Sprecher des Gedichts erwähnt immer wieder ausdrücklich Maler und Bild (V. 38) und hört Amor über sein Handwerk (V. 40) sprechen. Mehrfach wird das Verb zeichnete (V. 28, 42 u. 46) an den Versanfang gestellt. Zudem wird mit dem Hinweis auf den hell und rein lasiert[en] Himmel (V. 35) ein auffälliges maltechnisches Detail genannt, das einer rein metaphorischen Lesart der Szene entgegensteht. Schließlich wird Amor nach dem Meister und der Schule (V. 51f.) gefragt, denen er seine Kunst verdanke; der Liebesgott wird mithin ausdrücklich als Künstler gewürdigt. Eine Verwechselung mit einem realen Naturerlebnis scheint nicht nahe zu liegen. Und doch sind bereits diese Beschreibungen für die spätere Überschreitung des Bildes von Bedeutung. Denn mit der Betonung der Materialität im Zuge der Schilderung von Amors Bildproduktion hat sich eine erste Verschiebung von der Fiktion zum Simulakrum, zur unheimlichen Wirklichkeit eines Unwirklichen, etabliert.⁴² Das leere, graue Tuch, das zunächst den Nebel vertrat, hat seinen metaphorischen Charakter endgültig abgelegt und als Bildträger eine fühlbare, dingliche Präsenz angenommen.⁴³ Auf diese erste Verschiebung vom metaphorischen zum materiellen Bild wird eine

⁴¹ Vgl. Renner, Eros, Melancholie und Medien (wie Anm. 38), S. 7f.

⁴² Zum Begriff des Simulakrums als Übersteigerung und zugleich Kritik der mimetischen Repräsentation vgl. Louis Marin, Représentation et simulacre, in: ders., De la représentation, hg. von Daniel Arasse u. a., Paris 1994, S. 303–312. Für eine produktive literaturwissenschaftliche Aneignung des Begriffs vgl. David E. Wellbery, Verzauberung. Das Simulakrum in der romantischen Lyrik, in: ders., Seiltänzer des Paradoxalen (wie Anm. 39), S. 146–176.

⁴³ Goethes Einsatz der Szene des Malens könnte durchaus durch das Konzept der poetischen Mahlerey angeregt worden sein, das von Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger entwickelt und von Gotthold Ephraim Lessing kritisch aufgegriffen worden war; vgl. Gottfried Willems, Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tü-

weitere Transgression antworten, die in den letzten Strophen als Überschreitung des Bildes vollzogen wird. Analog zur Materialisierung des Bildträgers aus dem Nebel wird schließlich das *Mädchen* Gestalt annehmen, die Bindung an die bildliche Darstellung hinter sich lassen und auf den Betrachter zugehen.

Während bis in die drittletzte Strophe des Gedichtes das wirkungsästhetische Potential von Amors Bild nur stellenweise aufscheint und immer wieder durch Hinweise auf produktionsästhetische Voraussetzungen ausbalanciert wird, durchbrechen die letzten beiden Strophen diese Balance. Das "movere", das rhetorische Bewegen des Rezipienten, wird plötzlich buchstäblich genommen.44 War zuvor ausdrücklich nur vom Schein von Bewegung und Rauschen die Rede (V. 29f.), so kommt nun physische Bewegung in das Bild. Ein Windhauch bewegt nicht nur Äste und Wellen, sondern vor allem den Schleier des vollkommnen Mädchens (V. 58), der vom Nebel die Rolle eines metaphorischen Stellvertreters des Bildes übernommen hat. Die Ursache dieser Verwandlung der bildlichen Darstellung in ein bewegtes, lebendiges Bild bleibt jedoch verborgen. Zumindest wird Amor nicht als Urheber dieses Effektes genannt, vielmehr sitzt der lose Lehrer (V. 62) gemeinsam mit dem Sprecher des Gedichts auf dem Felsen. Von dort beobachten sie, wie sich zuletzt sogar das Mädchen regt, um auf den Felsen zuzugehen.⁴⁵

Diese Belebung bleibt zwar unerklärt, doch signalisiert die eingeschobene figura etymologica – was mich Erstaunten mehr erstaunte (V. 59) –, dass dem Betrachter ein entscheidender Anteil an der Animierung des Bildes zukommt. Nur die Offenheit des Staunens, das das Wahrgenommene nicht schon auf einen Begriff bringt oder im Sinne der Opposition wahr versus falsch kategorisiert, ⁴⁶ lässt ein Wechselspiel von bildlicher Ansprache an den Betrachter und produktiv imaginativer Leistung des Rezipienten zu, das zur Animierung des bildlich Dargestellten führt. Mit dem Herannahen des Mädchens antwortet auf den Blick des Betrachters ein Gegenblick, der wiederum den Betrachter zu einer Antwort herausfordert. Der Sprecher des Gedichts bleibt nicht distanzierter Betrachter,

bingen 1989, bes. S. 294 u. S. 328–332. Goethe gibt diesem Konzept aber mit der Tendenz zur "Verdinglichung" der Malerei-Metaphorik eine ganz andere Wendung.

⁴⁴ Vgl. Renner, Eros, Melancholie und Medien (wie Anm. 38), S. 12.

⁴⁵ Die Animierung des Mädchens im Bild variiert offenkundig den im 18. Jahrhundert vielfach verhandelten Pygmalion-Mythos. Zu der vom Mythos abweichenden Rollenverteilung in Goethes Gedicht vgl. etwa Renner, *Eros, Melancholie und Medien* (wie Anm. 38).

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 14, mit Hinweis auf Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1995, S. 234, und dessen Ausführungen zur admiratio. Vgl. auch Stefan Matuschek, Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse, Tübingen 1991.

sondern wird in eine Interaktion eingebunden. Der Belebung der Bildfigur entspricht eine Animierung des Betrachters, der nicht mehr unbewegt mit starren Augen blickt, sondern von der umfassenden Dynamik (Da nun alles alles sich bewegte) erfasst wird.

Die Bewegung, durch die sich die bildliche Darstellung nun auszeichnet, und insbesondere die Annäherung des Mädchens an den Standort des Betrachters implizieren eine weitreichende Ausblendung der Bildlichkeit. nicht aber bereits eine Überschreitung der Distanz zwischen Betrachter und Landschaft. Bis zu den letzten beiden Versen verharrt der Sprecher zusammen mit Amor auf dem Felsen, der den Blick auf die nun belebte Landschaft erlaubt. Da der Sprecher seinen Standort lange Zeit nicht aufgibt, kann er ein besonderes Potential der Landschaftswahrnehmung für die Transgression von Amors Gemälde nutzen. Dem Landschaftserlebnis ist - wie eingangs skizziert - prinzipiell eine Spannung zwischen visueller Distanz und leiblichem Aufenthalt eigen. Beide Charakteristika der Landschaftswahrnehmung begünstigen die Ausblendung der Bildlichkeit von Amors Darstellung: Die Empfindung des leiblichen Aufenthaltes erlaubt es dem Betrachter, sich als Teil der Landschaft zu begreifen und die bildlich dargestellte Naturszenerie als belebt und bewegt zu imaginieren. Zugleich aber garantiert die visuelle Distanz, dass der Betrachter nicht versucht, sich dem Bild zu nähern. Auf diese Weise wird verhindert, dass die Materialität des Bildes bemerkt wird. Die Metalepse, in der das Gedicht gipfelt, erweist sich somit als eine Ausblendung von Bildlichkeit, die sich wesentlich der Landschaftswahrnehmung verdankt.

Die letzten beiden Verse des Gedichtes lassen jedoch keinen Zweifel daran, dass damit nur ein fragiles Zwischenstadium erreicht ist. Die Suggestion des leiblichen Aufenthalts, die Amors Landschaftsbild aufbaut, weckt im Betrachter das Begehren, in die Landschaft einzutreten. Dieser Wunsch und die spielerisch vollzogene Illusion, in einem Landschaftsbild zu wandern, entsprechen einer im 18. Jahrhundert durchaus verbreiteten Konvention. In der Kunstkritik und -theorie sind vielfach Szenen variiert worden, die den Gang in die Landschaft mit der Ausblendung der Bildlichkeit des Dargestellten verknüpfen. Denis Diderots Beschreibungen von Landschaften Claude-Joseph Vernets bilden nur den Höhepunkt einer verbreiteten Landschaftsästhetik, die besonders an ästhetisch vermittelten Immersionseffekten interessiert ist. ⁴⁷ Ähnliche Phänomene

⁴⁷ Vgl. Michael Fried, Absorption and Theatricality. Painting and the Beholder in the Age of Diderot, Berkeley 1980, bes. S. 118–132; Ian J. Lochhead, The Spectator and the Landscape in the Art Criticism of Diderot and His Contemporaries, Ann Arbor 1982 (= Studies in the Fine Arts. Criticism 14); Hubertus Kohle, Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin, Hildesheim 1989 (= Studien zur Kunstgeschichte 52), S. 111–121 und S. 138–146;

lassen sich in der Theorie der Landschaft beobachten, die sich im 18. Jahrhundert langsam herausbildet. Auch hier wird der bildliche Status des Landschaftsgemäldes weitgehend ignoriert. Das Gedicht Amor ein Landschaftsmaler kann innerhalb dieses Landschaftsdiskurses als ein bemerkenswert eigenständiger Beitrag gelten. Denn Goethe beschreibt die Verleugnung der Bildlichkeit nicht allein als Leistung des Bildes, das sich des Mittels eines forcierten Illusionismus bedient. Vielmehr verdankt sich der Effekt am Schluss des Gedichtes wesentlich dem Begehren des Betrachters. In diesem Sinne ist es nur konsequent, dass Amor bei der Entstehung der Landschaft den Pinsel führt. Aus dem Begehren, dessen Potential Amor verkörpert, speist sich die Macht des Landschaftsgemäldes, den Betrachter die Grenzen des Bildes vergessen zu lassen und ihm stattdessen zu suggerieren, er würde sich in der Natur befinden.

Goethes Gedicht zeigt aber auch, dass mit diesem Einstieg in das Landschaftsbild nicht nur die Bildlichkeit, sondern in letzter Konsequenz auch die Landschaft überschritten werden muss. Der Bewegungsimpuls des Betrachters ignoriert nicht nur die Bildgrenze, sondern gibt auch die Wahrnehmung der Landschaft zugunsten eines Eintauchens in die Natur auf. Mit dem Felsen wird der Sprecher den Platz zurücklassen, von dem aus sein Blick die Landschaft konstituiert hat. Die Transgression des Bildes zieht unweigerlich eine Überschreitung der Distanz nach sich, die für die Landschaft unabdingbar ist. Was sich aber jenseits des Bildes und jenseits der Landschaft ereignet, die Begegnung und Berührung zwischen Betrachter und Mädchen, entzieht sich der Darstellbarkeit. Sie findet im Gedicht keine Explikation mehr.

Das Gedicht Amor ein Landschaftsmaler führt eine enge Kopplung von Bild und Landschaft vor, ohne dass damit die Landschaft prinzipiell als ein genuin bildliches Phänomen verstanden wäre. 49 Vielmehr ist es ein besonderes Potential der Landschaftswahrnehmung, das die Überschreitung des Bildes erlaubt – eine Überschreitung, der in einem weiteren Schritt die Auflösung der Landschaft durch den Eintritt des Betrach-

- und Kate E. Tunstall, Diderot's ,Promenade Vernet', or the Salon as Landscape Garden, in: French Studies 55/3 (2001), S. 339–349.
- ⁴⁸ Vgl. Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, neue vermehrte zweyte Auflage, 4 Bde., Leipzig 1792–1794 [reprographischer Nachdruck Hildesheim 1994], Teil 3, bes. S. 150; Carl Ludwig Fernow, Über die Landschaftmalerei, in: ders., Römische Studien, 3 Bde., Zürich 1806–1808, Bd. 2, S. 1–130, bes. S. 21 f.
- ⁴⁹ Für eine Konzeption, die den Begriff der Landschaft sehr eng an den des Bildes koppelt, vgl. Manfred Smuda, Natur als ästhetischer Gegenstand und Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft, in: Landschaft (wie Anm. 2), S. 44-69.

ters in die Naturszenerie folgt. Dieses bei aller Nähe dennoch komplexe Verhältnis zwischen Bild und Landschaft beschäftigte auch Zeitgenossen Goethes intensiv. Es ist vielleicht kein Zufall, dass sich unter den persönlichen Papieren Caspar David Friedrichs nach seinem Tod 1840 eine Abschrift des Gedichtes Amor ein Landschaftsmaler fand. 50 In dem Gedicht konnte er Probleme verhandelt sehen, die auch ihn interessierten. Friedrichs Gemälde zeigen, wie er die in Goethes Gedicht implizierte Frage nach dem Verhältnis von Bild und Landschaft aufgriff, aber gänzlich andere Schlüsse zog, indem er konsequent an einer Stabilisierung von Bildlichkeit und Landschaftswahrnehmung arbeitete. Die Landschaften des Dresdner Malers lassen keinen Zweifel mehr an ihrem bildlichen Status: Rigide Kompositionen rekurrieren implizit auf die Bildfläche, und das Fehlen vermittelnder Partien, Wege und Flüsse distanziert den Betrachter konsequent von der bildlich dargestellten Szenerie. So sehr diese Bilder zunächst den Wunsch des Betrachters wachrufen, sich in der Landschaft aufzuhalten, verwehren sie doch jeden Eintritt in die Landschaft und jedes Ausblenden des Bildes.

Vgl. dazu Johannes Grave, Amor als romantischer Landschaftsmaler? Nebel und Schleier bei Goethe und Caspar David Friedrich, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 (2006), S. 393–401.