

Jede Kunst hat ihre Zeit: Über die Kunst der Goethezeit in der Casa di Goethe

von Golo Maurer

Bitte erlauben Sie mir, mit einer kleinen persönlichen Erinnerung zu beginnen: 1986 war es, mein allererster Romaufenthalt, als mich der damalige Direktor der Hertziana Christoph Frommel zu einem Ortstermin mit in die Casa di Goethe nahm. Der Dichter Wilhelm Deinert (1933-2012) weilte gerade als Ehrengast der Villa Massimo in Rom und hatte sich angeboten, die Nachforschungen Frommels bezüglich der Frage, welcher der einzelnen Räume nun wirklich das Goethezimmer gewesen sei, mit seinen Mitteln zu unterstützen. Während Frommel seine Untersuchungen auf Kataster- und Melderegisterdaten konzentrierte, hatte Deinert aus dickem Draht gebogene Wünschelruten mitgebracht. Die Casa di Goethe, das muss man dazusagen, war damals noch eine wüste Baustelle mit aufgebrochenem Estrich voll süßlichen Staubgeruchs, aus feuchtem Zement und schwitzenden Bauarbeitern. Letztere hielten bei unserem Erscheinen in ihrer Tätigkeit inne und verfolgten, auf ihre Schaufeln und Hacken gestützt, das sich nun bietende Schauspiel mit eher vordergründig respektvoller Haltung: Deinert schritt, das malerische, scharfgeschnittene Haupt erhoben, die Augen geschlossen und die Arme mit den Drähten ausgestreckt, langsam über den Schotter hinweg. In einem der Zimmer schließlich meldete sich das kunstvoll gebogene Eisen und dessen Halter erklärte mit fester leiser Stimme, dass hier und nur hier Goethes Bett gestanden habe. Nach Frommels archivalischen Erkenntnisse schien das zumindest nicht ausgeschlossen und so reihte sich das Zimmerchen als jüngstes Glied in die lange Kette römischer Wallfahrtsorte, aufgesucht vor allem von Mitgliedern der deutschsprachigen Goethegemeinde. Hier also war er, hier stand er, hier lag er, hier hat er.

Es wäre nun leicht, sich über das Bedürfnis nach solchen Gewissheiten lustig zu machen, nichts liegt mir ferner. Steht doch der Ort für eine der folgenreichsten – aber auch folgenschwersten – Konstruktionen der deutschsprachigen Geistesgeschichte, nämlich für das, was als Goethes *Italienische Reise* schon die Zeitgenossen beschäftigt hatte. So wurde das Zimmer am Corso bereits kurz nach Abreise seines Bewohners Neuankommenden als eine Art Heiligtum gezeigt, etwa Herder, der im September 1788 seiner Frau berichtet: „Grüße Goethe u. sage, daß ich sein Quartier gestern bei Licht gesehen, heut will ichs sehen bei hellem Tage. Buri hat herzlich geweint, da er mich sah u. herumführte. Ich will heute Werner mitnehmen, daß er das Quartier kennen lernt.“¹ Im Grunde war die *Casa di Goethe* in jenem Herbst 1788 also bereits eröffnet, unter informellem Trägerverein, ohne eigentliches Budget, dafür aber mit einer kleinen

¹ Herder an Caroline Herder; Rom; 20. September 1788; Johann Gottfried Herder, *Italienische Reise – Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*, hg. von Albert Meier und Heide Hollmer, München 1988 (zitiert nach der 2. Auflage München 2003), S. 122f.

Sammlung, die vom Meister selbst zusammengetragen worden war. In den Wochen vor Goethes Abreise hatte diese Sammlung ihren Höhepunkt erreicht. Da waren zunächst „eine Anzahl von Gipsabgüssen“ zu sehen, „die sich nach und nach um uns gesammelt hatten“.² Auch standen „Halberhobene Arbeiten, Abgüsse von manchen schönen Werken gebrannter Erde, auch die ägyptischen, von dem Gipfel des großen Obelisk genommen, und was nicht sonst an Fragmenten, worunter einige marmorne waren, [...] wohl eingereiht umher.“³ Daneben gab es „verschiedene Aquarellzeichnungen“, die Knip aus Neapel geschickt hatte.⁴ Zu sehen waren wohl auch jene „Originalradierungen von Claude Lorrain“ die „Rat Reiffenstein“ ihm zum Abschied überreicht hatte, „Blicke ins Gelobte“ und somit „das werteste Gastgeschenk, das er mir zum Abschied hätte geben können.“⁵ Abgüsse, Abdrücke, Bruchstücke, Druckgraphik und Zeichnungen – damit ist auch die Zusammensetzung der heutigen Sammlung in etwa charakterisiert, deren Katalog wir heute feiern. Natürlich geht keines ihrer Objekte direkt auf die „Goethe-Sammlung“ des Jahres 1788 zurück. Vieles hat Goethe sich nach Weimar schicken lassen, wo es noch heute zu sehen ist, wie den berühmt gewordenen Abguss der Juno Ludovisi. Anderes verschenkte er an seine Künstlerfreunde vor Ort. Doch spielt das bei der Art dieser Werke wirklich eine Rolle?

Das ist nun die Gelegenheit, über die sehr spezifische Natur unserer Sammlung nachzudenken und über die Frage, warum in einer Stadt wie Rom ein Ort wie die *Casa di Goethe* überhaupt eine solche Sammlung braucht. Zur Natur der Sammlung: Wer – überwiegend – Abgüsse, Stiche und Zeichnungen kauft, steht allgemein im Verdacht, für Statuen und Gemälde, also für „richtige“ Kunst, kein Geld zu haben. Das trifft auf Goethe wohl ebenso zu wie auf die Casa di Goethe, denn obwohl er auf seiner Reise nicht gerade sparen musste, ein wirkliches Budget für Kunsteinkäufe hatte er nicht. Doch ist der eigentliche Punkt ein anderer. Der Kauf von Abgüssen, Stichen und Zeichnungen – anstelle von Gemälden und Skulpturen – kann nämlich auch eine bewusst getroffene Entscheidung sein, die weniger mit den verfügbaren Mitteln zu tun hat als mit der Art der Sammlung, die so entstehen soll. Das zeigt sich in dem Moment, wo Goethe vorübergehend selbst vor der Wahl stand, im wirklichen Kunsthandel mitzumischen. Kurz vor der endgültigen Abreise aus Rom wurde ihm ein antikes Bildwerk zum Kauf angeboten, das „nach seinen Gesamtzeichen wohl als griechische Arbeit anzuerkennen sei“. Goethe konnte an nichts anderes mehr denken, als das Objekt für Weimar zu erwerben: „Den Kredit hatte ich wohl, dieses bedeutende Kunstwerk anzuschaffen, [...] und es war ein Augenblick, wo wir uns

² April 1788; Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hg. von Karl Richter, 21 Bde., München 2006, hier: Bd. 15, S. 641.

³ Ebenda.

⁴ Ebenda.

⁵ Goethe an Herzog Karl August; Rom, 18. März 1788; Johann Wolfgang von Goethe, *Briefe aus Italien 1786-1788*, hg. von Peter Goldammer, München 1982, S. 128.

schon im Besitz des Bildnisses und solches in unserm großen Saal wohlbeleuchtet aufgestellt zu sehen glaubten.“ Doch wird der Kauf am Ende unterbleiben: „Wie aber denn doch zwischen einer leidenschaftlichen Liebesneigung und einem abzuschließenden Heiratskontrakt noch manche Gedanken sich einzudringen pflegen, so war es auch hier [...]. Glücklicherweise waren wir schon in den Jahren, wo die Vernunft dem Verstand in solchen Fällen zu Hülfe zu kommen pflegt, und so musste denn Kunstneigung, Besitzeslust und was ihnen sonst beistand, Dialektik und Aberglaube, vor den guten Gesinnungen weichen,“ wie sie ihnen vor allem von der vernünftigen Angelika Kauffmann dargelegt wurden.⁶

Alles lief letztlich auf die Frage hinaus, wer man sei und was man in Italien wirklich wolle. Und Goethe musste bald erkennen, daß er eben kein Kunsthändler war, aber auch kein englischer Lord, der Kunsthändler für sich arbeiten lässt, sondern einer, der nach Italien gekommen war, um, wie er selber sagte, ein Künstler zu werden. Ein solcher Mann braucht – wenn überhaupt – eine mit Verstand ausgewählte Studiensammlung, keine spektakulären, aber doch zufällig auftauchenden Originale, eine Sammlung, die auch zu der lockeren Wohngemeinschaft mit Künstlern passte. Eine solche – sagen wir es: *bürgerliche* Sammlung passte aber auch zu jenem Bild von Goethes Reise, wie man es sich in Deutschland seit dem frühen 19. Jahrhundert machte. Und diese Reise war ja tatsächlich etwas ganz Besonderes und damals auch ziemlich Neues gewesen, nämlich das fluchtartige Ausbrechen eines für damalige Verhältnisse mit 37 nicht mehr jungen Mannes aus den Pflichten und Konventionen eines Lebens am Weimarer Hof, in das er sich als wirklich junger Mann etwas leichtsinnig hineinbegeben hatte.

Eigentlich hätte Goethe damals ja schon nach Italien fahren sollen, als 26-Jähriger – eine jener (vom Vater alimentierten) Kavaliersreisen also, mit der das sozial ehrgeizige Bürgertum (Patrizier im ständischen Sinne waren die Goethes ja nicht) Anschluss an die Gewohnheiten des Adels suchte. Doch kam Goethe bekanntlich nur bis Heidelberg, wo ihn am 4. November 1775 die Nachricht einholte, daß der junge Herzog Ernst August in Frankfurt auf ihn wartete um ihn nach Weimar mitzunehmen. Damit war bereits Goethes *zweite* Italienreise beendet noch ehe sie begonnen hatte. Denn schon einmal, am 22. Juni desselben Jahres 1775, war er in Begleitung von Jakob Ludwig Passavant am Gotthardpass in der Schweiz gestanden und hatte nach Italien hinübergesehen. „Hast du nicht,“ lässt Goethe den Gefährten in *Dichtung und Wahrheit* sagen, „Lust bekommen, dich von diesem Drachengipfel hinab in jene entzückenden Gegenden zu begeben? Die Wanderung durch diese Schlucht hinab muß herrlich sein und mühelos, und wenn sich's dann bei Bellinzona öffnen mag, was würde das für eine Lust sein! [...] Geld haben wir

⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hg. von Karl Richter, 21 Bde., München 2006, hier: Bd. 15, S. 647f.

genug, nach Mailand zu kommen [...].“ Goethe aber zögerte: „So ganz aus dem Stegreife ein solches Unternehmen, will mir doch nicht gefallen.“⁷

Natürlich wäre eine solche Italienreise des 26-Jährigen eine ganz besondere Reise geworden, eine Sturm und Drang Version der Grand Tour, kein Zweifel. Doch hätte sich das heimische bürgerliche Publikum mit einer solchen typischen Oberschichts-Reise wirklich identifizieren können? Hätte er auf einer solchen, notdürftig als Maler getarnt unter mäßig begabten aber gutmütigen Malern, in der Casa di Goethe gehaust anstatt sich gesellschaftlich nach oben zu orientieren? Hätte er schließlich eine solche Reise als biographischen Wendepunkt beschreiben können, als Befreiung von einem falschen Lebensweg, als letzten Ausweg, um doch noch das zu werden, woran das Weimarer Leben ihn unausweichlich zu hindern schien, nämlich ein Künstler?

Erst mit seinem dritten Versuch, jener verspäteten (aber eben noch nicht zu späten) Entwicklungs-Reise hatte Goethe den Nerv des gerade aufstrebenden Bürgertums treffen können; Mit ihr kam ein neues Thema zu den alten Topoi der Italienprosa hinzu, nämlich das Dilemma des bürgerlichen Erfolgs, als dessen Preis der Aufsteiger seine freie Existenz, das Leben als Künstler zu entrichten hatte. Das alte höfische Thema von Liebesheirat und Vernunftsehe hatte damit eine Entsprechung in der berufsorientierten Welt des modernen Menschen gefunden. Von *Wilhelm Meister* über den *Taugenichts* und *Spätsommer* bis zu *Tonio Kröger* zieht sich der Bürger-Künstler-Konflikt als eines der großen Themen durch die deutsche Literaturgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, aber auch durch zahllose individuelle Biographien – ein Dilemma, das kein Ärzte-Orchester der Welt zu lösen vermag. Goethes *Italienische Reise* dagegen gab Hoffnung, sie wurde zum leuchtenden Versprechen dafür, daß der Bürger doch noch – und sei es für einen kurzen Augenblick – zum Künstler werden kann, und zwar durch die Erfahrung Italiens. „Die Begeisterung für Italien,“ schrieb der Kulturhistoriker Victor Hehn bereits 1840, „die Bekanntschaft mit diesem Lande und die Sehnsucht danach wurde in Deutschland ein wesentlicher Teil der Bildung. [...] Dies Land gehörte zu der nationalen Erziehung eines Deutschen. Dorthin zu reisen wurde unerläßlich; wer nicht da gewesen war, in dessen Leben und Gefühl war eine Lücke. Die Helden unser Litteratur waren alle erst durch die Zone Italiens zu ihrer Höhe gewandelt, trugen noch Abzeichen und standen unter Wirkung dieses Durchganges. Die trockensten Schulgelehrten entschädigten ihre unnatürlich unterdrückte Phantasie durch den Zauber Italiens: eine Reise dorthin riß sie aus ihrem Philisterwesen, machte sie jung, zwang sie zu praktischen Geschäften; und wenn sie dann wieder heimgekehrt und der Geist im alten

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchener Ausgabe), hg. von Karl Richter, 21 Bde., München 2006, hier: Bd. 16, S. 791.

Schlafröck wieder eingerichtet, dann verschönerte sich in der Ferne Italien immer mehr, sie priesen und seufzten in Sehnsucht und sahen dort nur Herrlichkeit.“⁸

Goethes Romerzählung vom therapeutischen Erfolg einer Reise, auf der der Minister wieder zum Dichter wurde, gehört zu den wirkungsvollsten Narrativen deutscher kultureller Identität, und hier nun versteht man die Wichtigkeit eines Ortes wie der *Casa di Goethe*, und man versteht auch, warum eine Sammlung, wie sie hier heute zu sehen ist, zu diesem Ort passt, nämlich weil sie zum Bild des italienischen Goethe passt. Diese Sammlung ist nicht Ausdruck mangelnder Ressourcen, sondern Abbild präziser geistiger Interessen und ästhetischer Sehnsüchte, es ist eine ernsthafte, im *besten Sinne bürgerliche* Sammlung, die sich von adligen Idealen wie Galerie, Kunstkammer und Kennerschaft ebenso unterscheidet wie der Gipsabguss vom Original. Während nämlich der originale Kopf die Sache selbst verkörpert, um die alles, auch der Besitzer, sich dreht, so ist der Gipsabguss der Verweis auf etwas Abwesendes, das es mit den Werkzeugen des Verstandes zu begreifen gilt. Die Lücke zwischen Abguss und Original, zwischen Zeichnung und Gemälde, zwischen Druckgraphik und musealer Kunst, zwischen Fragment und dem Ganzen ist jener Raum, in dem sich die Imagination entfaltet, in den die wissenschaftliche Neugier vordringt, in dem sich individuelle Wege zum eigentlich Gemeintem finden lassen.

Die Kunst der Goethezeit ist insofern eine bürgerliche Kunst, als sie eine Kunst des Verweises ist. Ihre Werke erregen nicht Aufsehen in ihrer Werkhaftigkeit, sondern verstehen sich eher als Objekte des Studiums, als Verweise auf Dinge und Ideen, die außerhalb der Objekte selbst liegen. Das zu erkennen, erfordert Bildung oder, mit anderen Worten, man muß viel über sie wissen, um sie nicht langweilig zu finden. Das mag mit Gericaults *Floss der Medusa* anders sein, oder mit Tizian oder Rubens, um nur Beispiele zu nennen. Das ist die Kunst, deren Pathos den bürgerlich-häuslichen Rahmen sprengt, sei es durch das Format, durch das Thema, durch Kolorit und Bewegung. Der Zugang zu ihr kann auch – und vor allem – unakademisch erfolgen, sie ist per se keine Domäne des Gelehrten. Und doch würde man solche Werke wahrscheinlich nicht wirklich gerne bei sich zu Hause hängen haben, wenn dieses Haus nicht zufällig ein palladianischer Landsitz oder ein Stadtpalast ist; In der Etagenwohnung kosteten sie auf Dauer zu viel Kraft. Ihnen begegnet man lieber im Museum – oder in der Reproduktion, wie ja auch die akademische Kunstgeschichte überwiegend an Hand von Reproduktionen entstanden ist, niemand schreibt im Museum. Mit der Kunst der Goethezeit dagegen kann man im wörtlichen Sinn *leben*. Sie ist ein stiller Gefährte, sie ist das Hauskonzert, nicht das Symphonie-Orchester.

⁸ Victor Hehn, *Reisebilder aus Italien und Frankreich*, hg. von Theodor Schiemann, Stuttgart 1894, S. Vf.

In diesem Sinne weiß ich jetzt schon, dass der eben erschienene, von Claudia Nordhoff besorgte Katalog zu meinen Haus-Lieblingsbüchern gehören wird, sind hier doch sauber nach Gattungen getrennt (was auch heißt: wenig Gemälde, viel Zeichnungen und Drucke) hunderte Werke teilweise auch in hervorragenden Abbildungen versammelt, die ihre Raison d'être ganz ihrem Verweis auf die Figur Goethes verdanken, einem Verweis, den man aber erst verstehen lernen muß. Dieses Verstehen Lernen verlangt das Studium, ist ein Mikroprozess der Bildung. Die akribischen Recherchen von Claudia Nordhoff wird man in diesen Momenten erst wirklich zu schätzen wissen. Recherchiert wurden ja nicht nur Maße, Technik und Provenienz (wofür man alleine schon dankbar wäre), sondern darüber hinaus auch jene Netze an Bezügen, die man einfach kennen muß, um die Sammlung lesen zu können. Wer im späten 18. und 19. Jahrhundert ein bisschen unterwegs ist, weiß, welche Mühe, Disziplin, welches Wissen und welche Erfahrung das gekostet haben muß, und er weiß auch, daß es nicht viele gibt, die all das zu bieten haben. Die *Casa di Goethe* kann sich glücklich schätzen, eine solche Expertin für diese Aufgabe gewonnen zu haben. Natürlich kann man es den Lesern nie ganz recht machen. Reicht man ihnen den Finger, so verlangen sie nach der ganzen Hand. Als ein ungehöriger Griff nach dieser seien also auch Fragen verstanden wie die nach der Zuschreibung einiger nicht firmierter Werke. So nennt die Sammlung nach Katalog eines der wirklich raren Gemälde des Jakob Wilhelm Mechau ihr eigen, und natürlich wäre es interessant gewesen, mehr Details über eine solche Neuentdeckung zu erfahren, als der ohnehin schon umfangreiche Apparat an Fußnoten hergibt. Aber das wäre natürlich eine andere literarische Gattung. Auch so bietet der Katalog die Möglichkeit, solche Fragen zu stellen, sich mit der Sammlung im Sinne Goethes zu beschäftigen, deren Stücke „in freundlicher Ordnung und gutem Lichte aufzustellen, und man genoss jetzt erst eines höchst würdigen Besitzes.“⁹ Liebe Claudia, nimm dieses Kompliment aus Goethes Mund als knappes, aber den Kern Deiner Arbeit würdigendes Lob. Durch sie genießen wir erst jetzt des höchst würdigen Besitzes!

Ich wünsche mir, daß die Casa di Goethe, ausgestattet mit einem so trefflichen Werkzeug, weiterhin Mittel und Wege finden wird, die etwas spröde Kunst zwischen Klassik und Romantik mithilfe ihrer so erschlossenen Sammlung auch einem Publikum erfahrbar zu machen, das verständlicher Weise eine etwas saftigere Nahrung erwartet. Denn solche Objekte sind es doch, welche das sonderliche, jüngeren Generation nicht mehr ganz so eingängige Phänomen der deutschen Italienfixierung begreifen lassen, eine Fixierung, die in den zweihundert Jahren nach Goethes Reise wohl ebenso viel Wunderbares hervorgebracht wie auch verhindert hat. Denn Goethe war immer auch eine Bürde, der Goethe-Italien-Mythos eine Falle, in der viele hängen

⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hg. von Karl Richter, 21 Bde., München 2006, hier: Bd. 15, S. 641.

blieben, die es ohne das leuchtende Vorbild vielleicht zu ganz anderen – auch geographischen – Ufern geschafft hätten.

Neuerwerbungen wie die in sensationellen sieben Skizzenbücher des römischen Goethe-Gefährten Friedrich Bury oder das kammermusikalisch zarte Olevaner Skizzenbuch Friedrich Prellers, wozu ich Maria Gazzetti beglückwünsche, sind ein klares Zeichen dafür, daß man auch heute solchen auf den ersten Blick unscheinbaren Objekten vertraut, wenn es darum geht, für dieses vielleicht komplizierteste, aber auch reichste Kapitel deutschsprachiger Kulturgeschichte, das wir Goethe-Zeit nennen, gerade hier in Italien neue Freunde zu gewinnen, in jenem Land, ohne das es eine Goethe-Zeit in Deutschland so, wie es sie gab, wohl nie gegeben hätte.