

Hartmut Böhme

Goethes Erde zwischen Natur und Geschichte

Erfahrungen von Zeit in der "Italienischen Reise"

Proömium

Die Erde ruht. Diese vorkopernikanische Evidenz läßt sich auch durch besseres Wissen nicht aus dem Lebensgefühl, nicht aus Sinnen und Leib exorzieren. Diese Ruhe scheint von jeher und immerdar, also ohne Zeit. Die Erde, einmal geschaffen, hat keine Geschichte; nicht einmal die Lebewesen und Pflanzen, die eingelassen sind in den ewigen Kreis des *Stirb und Werde*. Nur der vergängliche Mensch bildet, indem er seiner selbst inne wird, Zeitlichkeit des Daseins und Historizität seines Herkommens und Entwerfens aus.

Wir wissen, daß dies nicht zutrifft. Auch die Erde hat Geschichte. Der Impetus, den sie in der kopernikanischen Revolution erhielt, war das Initial dafür, die geschichtliche Dimension der "ruhenden" Natur zu entdecken. Daß sie sich doch bewegt, wie es Galilei in seinem berühmten Wort konfirmierte, ist die Voraussetzung dafür, die Erde historisch denken zu können. Nicht gegen theologisch Dogmen nur, nein, gegen den Augenschein, gegen das eigenartig verschlossene Lebensgefühl des Leibes, wonach die Erde der ruhende Grund des Daseins ist, muß sich das zeitliche Bewußtsein und das Wissen um die Zeitlichkeit auch der Natur durchsetzen. Der Erde gegenüber sind die Sinne, sonst allem Flüchtigen und Beweglichen hold, treue Anhänger des Parmenides: Es gibt kein Werden, nur Sein.

Die kopernikanische Welt, in der sich alles am Schnürchen bewegt, bereitet auch jene Revolution vor, die im 18. Jahrhundert die Biologie und Geologie umwälzte; sie ist verbunden mit Namen wie Buffon, Herder, Hutton, Cuvier, dem älteren Darwin. Mit den "Principles of Geology" (1830-33) von Charles Lyell und "On the Origin of species" (1859) von Charles R. Darwin ist dieser Prozeß der Historisierung der Natur durchgesetzt. Wissenschaftsgeschichtlich hat man diese Epoche mit dem Stichwort der "Temporalisierung des Wissens" belegt.¹ Im Verhältnis dazu scheint die auf Anschauung und symbolische Formen orientierte Naturwissenschaft Goethes konservativ. Goethe, sagt man, sei nicht

¹ Beispielhaft Wolf Lepenies, Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbs in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1978.

imstande gewesen, die Dynamisierung der (Erd-)Kräfte und der Zeit mitzuvollziehen. Eine zweite Rückständigkeit sei, daß Goethe die Kantische Wende zum Subjekt nicht mitmachen konnte. Sein gegenständliches Denken setzte sich, trotz der philosophischen Interludien mit Schiller, immer wieder durch – als Vorrang des Objektes. So scheint, geologisch gesagt, Goethe am Ende seines Lebens ein "Relik" geworden zu sein, eine kostbare, doch von der Zeit überholte Versteinerung.

Das sind triviale, zumal unzutreffende Vorurteile. Sie wiederholen sich heute im Streit zwischen Konstruktivismus und Naturalismus, zwischen Historisierung und Ontologisierung der Natur. Ich möchte zeigen, daß solche Dichotomien schon auf Goethe nicht zutreffen. An der "Entdeckung der Zeit" in der Natur arbeitet Goethe intensiv mit; er gehört damit zum Trend der Naturwissenschaften. Andererseits geht es Goethe um die Entdeckung der in die Geschichte hineinragenden Natur: Daß der Leib und seine Vermögen und daß die Natur und ihre Metamorphosen ein Apriori des Historischen sind, wie umgekehrt dieses ein Apriori von jenen, das will Goethe nicht aufgeben. Um die wechselseitige Verschränkung und gegenseitige Gedingtheit von Natur und Geschichte geht es diesem wahren Dialektiker weit mehr als um Optionen für diese oder jene Seite.

Was das heißen soll, ist nicht einfach zu sagen und soll hier eingangs nur angedeutet werden. Der Präsentismus der Sinne stellt eine Blockade dafür dar, daß das Wissen um die Geschichtlichkeit der Erde "anschaulich" werden kann. Landmassen, Gebirge, Steine – wie in anderer Weise auch das Wasser² – bilden sinnlich und leibhaft jenen Grund, der immer schon" da ist als Bedingung des Lebens. Im Verhältnis zu jenen ist dieses ein "gebenes" und mithin pathisches. Der Grund, auf welchem und von welchem her das Leben sich zeitlich spürbar abhebt, wird selbst nicht als zeitlich wahrgenommen.³ Das ist, was Goethe mit *Grundfeste* bezeichnet, unabhängig von der Frage, ob geologisch irgend etwas in oder auf der Erde überhaupt erfüllt, was semantisch mit *Grundfeste* ausgedrückt ist ("Über den Granit", 1784). In dieses Wort läßt Goethe eine – ästhetische – Erfahrung ein, wonach die Vollzüge des Lebens in ihrer Bewegung sich erst zeigen und abheben können von einem Grund der Ruhe und des Festen. Nicht etwa im Sinne der Geologie wird der Granit ausgemacht als dieser Grund, da dieser als solcher gar nicht "erkannt" werden kann. Sondern

² Vgl. Hartmut Böhme: Eros und Tod im Wasser →Bändigen und Entlassen der Elemente". Das Wasser bei Goethe; in: Böhme: Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt am Main 1988, S. 208-234.

³ Vgl. dazu Walter Schindler, Pathosophie. Anthropologie in medizinischer Absicht; in: Festschrift zum h von Weizsäcker, hrsg. von K. M. Meyer-Abich (erscheint 1994).

er ist eine symbolische Form dieses Grundes. Diese gehört einer anderen diskursiven Ordnung an als die Frage, ob der Granit ein Sediment- oder ein Eruptivgestein ist. Die Option für "Sediment" oder "Eruption" entscheidet zwar darüber, ob jemand in der Frage der Geognosie, bezogen auf den Stand des Wissens und der Lösung von Geltungskonflikten (Neptunismus oder Vulkanismus), richtige Propositionen vertritt. Wenn jedoch Goethe unter kontingenten Bedingungen eben diese Kontingenzerfahrungen des eigenen leiblich-sinnlichen, mithin ephemeren und abhängigen Lebens auf einen unverfügbaren Seinsgrund setzt, für den er im Augenblick seiner des Granits "findet" - so ist dies der gegenwärtige Moment eines Lebensvollzugs, über den nicht empirisch, sondern nur philosophisch und ästhetisch entschieden werden kann.

Meine These ist: Goethe vollzieht die Temporalisierung der Naturgeschichte mit. Er tut es allerdings nicht primär zur Erweiterung des empirischen Wissens von der Erdentstehung. Statt sich infinit in steingraue Zeiten zu verlieren, versucht er, diese in sinnlichen Maßen unvorstellbaren, darum im Kantischen Sinn erhabenen Kognitionen zu verbinden mit der allerdings erfahrbaren Spannung zwischen unvordenklichem Seinsgrund und pathischer Existenz. Dafür setzt er den Granit nicht als wissenschaftliches Objekt, sondern als symbolische Form ein, nicht thesei, sondern physei, und bringt ihn derart zur ästhetischen Evidenz. In dieser dialektischen Spannung spiegelt sich bei Goethe die Konfiguration von Geschichte und Natur, von Zeitlichkeit und Seinsgrund, von Subjektivem und Objektivem.⁴

Rom und Neapel oder Kunst und Natur

Von Rom nach Neapel aufbrechend, entreißt sich Goethe *der Gewalt des Römischen Zauberkreises* (216)⁵ in der Hoffnung, *in jener paradiesischen Natur wieder neue Freiheit und Lust zu gewinnen. Hier, im ernsten Rom, wieder an das Studium der Kunst zu gehen* (210).

⁴ Zur Geologie vgl. die immer noch umfassendste Darstellung von Max Semper, *Die geologischen Studien Goethes. Beiträge zur Biographie Goethes und zur Geschichte und Methodenlehre der Geologie*, Leipzig 1914. - Ferner den Kommentar von Wolf von Engelhardt und Manfred Wenzel zu den "Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie", 1. Abt., Bd. 25 (Klassiker-Ausgabe, künftig: KA), Frankfurt am Main 1989.

⁵ Die Zitate folgen, mit Angabe der Seitenzahl, der Münchner Ausgabe, Bd. 20 (München 1992), die Andreas Beyer und Norbert Miller besorgten und kommentierten.

Rom und Neapel werden wie Kunst und Natur konstellierte. Vor der Erfahrung Neapels scheint es, als sei der erhoffte Naturgenuß nur ein Jungbrunnen des neuerlichen Kunststudiums in Rom; so als wolle er in der südlichen Natur nur eine fernere Bestätigung für die aufgenommene *Spur* finden, daß die *Kunst der Griechen* nach *eben den Gesetzen* organisiert sei, *nach welchen die Natur verfährt* (200). Natur und Kunst fallen idealiter in eins; die erstere offenbart die Verfahren der letzteren – so wie der Duft des Südens ihn die Gemälde Claude Lorrains verstehen lehrt (209; vgl. Brief an Charlotte von Stein, 19.-21. Februar 1787) oder antike Kunstwerke sich ihm als Momente der Natur darstellen. Hier bilden klassische Kunst und Natur eine Schicht von zeitloser Koinzidenz jenseits von Geschichte.

Doch Rom und Neapel sind nicht nur im Schema von Kunst und Natur polarisiert, sondern auch von Menschheitsgeschichte und Naturgeschichte als zwei Modalitäten von Zeitlichkeit. Erschloß sich in Rom mit seinem *ungeheuern und doch nur trümmerhaften Reichtum* (200) die zwischen Entwicklung und Ruinierung schwebende Anschauung von Historie und wurde Rom so zum vergegenständlichten Gedächtnis der Kultur; erschloß sich damit zugleich aber, in anagrammatischer Spiegelsymmetrie, mit ROMA auch AMOR, der Inbegriff des Subjektiven – so scheint es nun, als stünde Neapel ihm bevor als geschichtsloses *Paradies*, als reine Gegenwart und mithin Gegenwurf zur Metropole der historischen und ästhetischen Größe, an welcher das Subjektive sich üben und gestalten mag (wofür ihm Winckelmann zum Vorbild wird, 200).

Eine solche Entgegensetzung steht freilich nur am Beginn des Aufbruchs ins südliche Italien. Sie kommt dem typisierenden Erwartungshorizont Goethes – der sich wie jeder Reisende "Bilder" des Bevorstehenden macht – ebenso entgegen wie noch heute unseren Denkgewohnheiten, die in den Antinomien von Kunst und Natur, von Geschichte und Naturgeschichte, von Subjektivem und Objektivem befangen sind.

Doch zeigen schon die Erwartungsbilder von Neapel und Sizilien, daß hier nicht nur gesetzliche, sondern zugleich gewaltsame und zerstörerische Natur zu erleben ihm bevorsteht: das *Ungeheure*, das dem Menschen und der Kultur Gefährliche, mithin das Naturerhabene. Darin sind die Zeitformen ruhigen Wachsens, geregelter Metamorphose und steter Variation, ist das Normative sowohl von Kunst wie Botanik dementiert. Augenblickshaft kehrt sich das Niederschlagende, eruptiv Gewaltsame, chaotisch Ungeordnete erschreckend und irremachend hervor. Schon am 16. Februar 1787 notiert er:

Denke ich an Neapel, ja gar an Sicilien, so fällt einem in der Erzählung als in Bildern auf daß in diesen Paradiesen der Welt sich zugleich die Vulkanische Hölle so gewaltsam auftut, und seit Jahrtausenden die Wohnenden und Genießenden aufschreckt und irre macht (204). Am 19. Februar bekräftigt er seine *botanischen Grillen*, und er möchte *neue schöne Verhältnisse [...] entdecken, wie die Natur, solch ein Ungeheures, das wie nichts aussieht, aus dem Einfachen das Mannigfaltige entwickelt*.

Während er sich im selben Atemzug den Ausbruch des Vesuvs wünscht, um auch solcher *großen Gegenstände [...] eigen zu werden* (208, 210).

Die Erde ruht. Gewiß. Aber Vesuv und Ätna zeigen: Unstet und ungewiß, gewaltsam und unfest, bebend und brechend – dies ist die Erde auch, *vulkanische Hölle*. Der geologische Streit um Neptunismus und Vulkanismus, der von der späteren Abfassungszeit der "Italienischen Reise" her in diese rückprojektiv hineinwirkt, findet hier schon einen Ausdruck, der durchaus nicht ins gängige Urteil paßt, wonach Goethe eindeutig auf die Seite des langsam-stetigen Werdens gehört.⁶ Vielmehr sind Rom und Neapel in einer Weise konfiguriert, daß die mit *b e i d e n* Wissenschaftspositionen verbundenen Zeitformen aufeinander verweisen. Grundierende Stetigkeit und eruptive Umwälzung, friedliches Wachsen und chaotische Gewalt, Kohärenz und Interruption bilden die Vorstellungsbilder von *Paradies* und *Hölle* als den zwei Seiten des Janusantlitzes von Natur, die darin, wie der mythische Janus selbst, den Widerstreit der Zeiten eröffnet. Hier helfen reinliche Trennungen nicht weiter. Und d aru in schieben sich ins Bild Roms, als dem Topos klassischer Idealität und des vergegenständlichten Gedächtnisses der Geschichte, die Züge der Trümmerhaftigkeit, des Verfalls und Ruins; und es erhellen sich die Schatten der niemals sicheren historischen Existenz Neapels mit dem Licht des ewig fruchtbaren, sich erneuernden Paradieses.

Nicht ohne Grund hat Goethe darum im Jahr, als der 2. Band der "Italienischen Reise" (Neapel und Sizilien) erscheint, in den Einleitungen "Zur Morphologie" den Abschnitt "Schicksal der Handschrift" (1817) mit einer Italien-Reminiszenz eröffnet. Wir finden hier

⁶ Der Streit um Vulkanismus und Neptunismus wird von Abraham Gottlieb Werner 1787 entfacht; Goethe hört davon brieflich, traut sich die Vereinigung beider Seiten zu, rät vorerst aber zur Zurückhaltung (Brief vom 27. Januar-9. Februar 1788 an Christian Gottlob Voigt). Zurückgekehrt wird Goethe im Gespräch mit Werner von dessen Ansichten "überredet", so daß er nur noch für Johann C. W. Voigt *den Rückzug decken* helfen möchte (Brief an Chr. G. Voigt vom 19. September 1789). Seine "Vergleichs Vorschläge, die Vulkanier und Neptunier über die Entstehung des Basalts zu vereinigen" von 1789 bleiben wirkungslos (KA 125, S. 511-513). Zur Zeit der Redaktion der "Italienischen Reise" polemisiert Goethe teilweise heftig, mit antirevolutionärem Unterton, gegen die Vulkanier.

die Typik der Gegenüberstellung von antiker Kunst mit einer Natur, deren Gesetzmäßigkeit zum *Muster alles künstlichen* Gebildes taugt: Kunst und Natur sind unterschiedliche Modi einer geschichtslosen Gegenwart und Idealität. *Das dritte, so* aber fährt er fort, *was mich beschäftigte, waren die Sitten der Völker. An ihnen zu lernen, wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand ein Drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, notwendig und zufällig, absichtlich und blind, Ich verstehe die menschliche Gesellschaft.* (HA 13, S. 102.)

Das Gesellschaftliche also ist es, worin Natur und Kunst, objektive Bedingung und subjektiver Entwurf sich verschränken und eine eigene Sphäre, nämlich die des Historischen ausbilden. Darum hatte Goethe in Rom und Neapel das Volk und seine Sitten *als ein aufmerksamer Naturforscher* beobachtet (Hervorhebung – H. B.). Er studiert *das Physische und das Moralische* in seiner Wechselseitigkeit, was er hier auf die Sexualität münzt: denn wo würden sich Natur und Kultur aufschlußreicher und spannungsvoller überschneiden als eben hier (Brief an Carl August vom 29. Dezember 1787). Das Physische und Moralische: Wir dürfen die Formel so verstehen, daß es dabei um den Gegensatz von Natur und Zivilisation geht, welche im **H i s t o r i s c h e n** die Sphäre ihrer Vermittlung finden.

In diesem Sinn sind Rom und Neapel als Gegensätze entworfen – und zugleich entdeckt sich an der einen Stadt das Charakteristische auch der anderen. Oder auch: An einem dritten Ort verbinden sich beider Eigenarten zur Anschauung von Natur und Geschichte in eins. Davon zeugt eindrucksvoll der Brief an Carl August vom 23. Oktober 1787, worin Goethe während des zweiten römischen Aufenthaltes von einer Exkursion nach Castel Gandolfo berichtet: *Die ganze herrliche Reihe von Hügeln worauf Frascatz, Marino, Castello, Albano, Larici, Gensano, Nemiliegen ist vulkanisch; aber ihre alte Bewegung ist so in Ruhe übergegangen, daß ihre Bewohner schon Jahrtausende sich eines friedlichen Sitzes erfreuen, und nur die neuere Naturlehre hat uns aufmerksam gemacht auf die Gewalt die ehemals in diesen Gegenden tobte und jene Höhen hervorbrachte, die wir nun bebauen und genießen. Und wie auf ausgebrannten Vulkanen leben wir auch hier auf den Schlachtfeldern und Lagerplätzen der vorigen Zeit.*

Hier sind es Vulkanologie und Geognosie, welche den zeitlosen Frieden der Kulturlandschaft naturgeschichtlich vertiefen und in der Gegenwart die Monumente gewaltiger, ebenso zerstörerischer wie formierender Kräfte ausmachen. Dies ist der Reflex der neapolitanischen und sizilianischen Erfahrung, während es der Ertrag des steinernen Archivs der Geschichte

Roms ist, daß Goethe zugleich mit den Zeichen archaischer Natur die Spuren der Gesellschaftsgeschichte entziffert, deren kriegerische Formen ihm als Analogon zu den naturgeschichtlichen Dramen der tobenden Vulkane erscheinen. So wird in doppelter Weise die *herrliche* Gegenwart der Landschaft temporallisiert und dynamisiert. Am Ende des Briefes folgt die selbstreflexive Wendung auf die biographische Zeit: Goethe spürt – in jener dem Historischen günstigsten Stimmung: der Melancholie – das eigene Älterwerden, das Unwiederbringliche der Jugend zusammen mit Carl August (*meine beste Zeit*), seine biographische Verwurzelung in Weimar und das Leben jetzt auf den *Trümmern einer Welt*, womit der Boden Italiens gemeint ist – durchsetzt von Relikten des Historischen wie unterlegt von den Stratifikationen der Erdgeschichte. So ist dieser Brief in seinem komplizierten Schichtwerk der Zeiten, dem archivalischen und archäologischen Blick, der Vernetzung der Orte, der Verschränkung von Naturgeschichte, Historie und Biographie, von Andenken und Erinnern ein genaues Pendant zur voritalienischen Schrift "Über den Granit" und entwickelt deren Programm der Differenzierung von Zeit und Zeiten fort.

Schöne und wilde Natur und ihre Zeiten

Schon früher, bei der ersten Eintragung südlich Roms am 22. Februar 1787, in jenem Velletri, dessen naturgeschichtlicher und historischer Tiefengrund ihm noch unbewußt ist, konterkariert Goethe das gewohnte Spiel der antinomischen Ordnungen. Er legt eine andere Spur aus, der wir folgen wollen. Darin geht es um die der Natur selbst, um das Gewährwerden des Subjektiven im zeitlosen Fürsich hingebreiteter Dinge, Landschaften, Atmosphären. gewiß, es scheint plausibel und wird überwiegend so auch vertreten, daß die Maturanschauung Goethes ahistorisch ist und folglich der Antinomie von Natur und Geschichte nicht entkommt. Doch kann dies auch an unserem Begriff von Geschichte liegen, der uns das Moment von Historizität, die Goethe an der Natur bemerkt, nicht wahrnehmen und übersehen läßt, daß er die Zeitlichkeiten von Natur und Geschichte zu einer Komplementaritätsfigur verbindet, derart, daß das eine ohne rgegenwärtigen läßt.

In der Nähe Velletris also, in Ariccia, hält Goethe an einem Park, der - vom Prinzen Chigi absichtsvoll sich selbst überlassen - eine *wahre Wildnis* bildet. Goethe findet das *alles recht und nur desto besser* und sieht darin *das größte Bild, wenn es ein rechter Künstler unternähme* (216).⁷ Das ist aufschlußreich: In Kunst transformierte Natur, der Park, zeigt sich

⁷ Goethe ist dieser *rechte Künstler* nicht gewesen, wie an seiner Zeichnung der Eingangs-Partie des Parks zu sehen ist.

in seiner Verwilderung wieder ... als Kunst. Naturzeit und Geschichtszeit überlagern sich doppelt gegenseitig, derart, daß der – hier wie so oft – aufs Malerische abzweckende Blick Goethes eine zwischen Zivillisation und Wildnis schwebende Ästhetik entdeckt. Sie verstößt gegen alle Normen der zuvor gesehenen Renaissance-Gärten, erst recht des französischen Parks wie selbst auch gegen die freieren Formen des english garden. Doch erfüllt dieser seltsame Park auf ästhetische Weise jene Bestimmungsstücke, die Goethe für das *Dritte* zwischen Natur und Kunst setzt (s. o.): In ihm sind Notwendiges und Zufälliges, Absichtsvolles und Blindes komplementär. Das aber nennt er *das Gesellschaftliche*. Und wenn der "Naturforscher" das römische und neapolitanische Volk in einer bis heute kaum gewürdigten Weise studiert, so tut er dies deswegen, weil er im Volk – wie hier im Park des Palazzo Chigi – das *Gesellschaftliche* als ein ebenso Sittliches wie Naturhaftes zu entdecken meint. Daran wiederum zeigt sich eine Ästhetik, die *recht* und *unsäglich schön* ist, obwohl in ihr das Verdorren, Umstürzen, Verfaulen – mithin: das Regellose und Wilde – Platz hat und dadurch *desto besser* ist.

Das setzt sich im Neapel-Teil fort. An den Pontinischen Sümpfen (216ff.) interessiert ihn, wie eine ungemäße Natur, die dem späten Faust ein *fauler Pfuhl*, eine Provokation seines Kolonisierungs-Willens ist (Faust, V. 11559ff.), durch Entwässerungs-Technik und Kulturation in eine Kulturlandschaft verwandelt wird – nicht, wie bei Faust, durch aggressive Akte, sondern durch kluge Auswägung zwischen Naturbedingungen und zivillimatorischem Bedürfnis (das war ihm bereits an Venedig wichtig). Fortan sehen wir Goethe lebhaften Anteil an agrikulturnen Maßnahmen nehmen und bemerken, daß die "klassische Landschaft" Italiens eben auf der Synthese von Natur und Geschichte beruht. In den "Bildern" von Landschaften, die Goethe – oft in bezug auf die begleitenden Maler Tischbein oder Kniep – als Prospekte von möglichen Gemälden entwirft, ist nicht nur, wie man meinte, ein bloßes Analogon zur Bildkunst zu sehen. Sondern in diesen "Bildern" ist immer "mitzusehen" das Modell von Gesellschaft, das Goethe Zug um Zug in der Wahrnehmung der italienischen Kultur und Natur aufgeht.

In St. Agata (25. Februar 1787, 220-222) finden wir die doppelte Rücksicht auf die historische wie auf die naturgeschichtliche Zeit besonders konzentriert. Die Landschaft, in der *wohlbeackerte* Nutzflächen und Felstäler, Wind und Licht, Nähe und Ferne, Ansiedlungen, Gärten, freie Felder, der Fruchtstand ebenso bemerkt werden, wie noch Platz für eine kleine Beobachtung über Ernteform ist – diese Landschaft erhält plötzlich eine

geschichtliche Tiefe, wenn antike Ruinen und Fragmente – wie Spolien eingemauert, überwachsen oder halb versunken – in den Blick treten. Oder wenn am Meer, nun in naturgeschichtlicher und z u g l e i c h historischer Perspektive, im Stein-Geschiebe des Strandes eine Fülle erdgeschichtlicher Zeugnisse wie auch abgeschliffene *Trümmer alter Gebäude* identifiziert werden: *und so sehen wir denn, wie die Welle vor unsern Augen mit den Herrlichkeiten der Vorwelt spielen darf* (222).

Wieder ist der "Wilhelm Meister" präsent: *Mignon hatte wohl recht, sich dahin zu sehnen* (220). Wir "sehen" dieses Recht im Gesamtbild des Tages, der Goethe nach St. Agata führt: Es ist das zwanglose Ensemble, das Wind und Wetter, Agrikultur und Landschaft, Meer, Ebene und Gebirge, Wasser, Erde und Fels, üppige Fruchtbarkeit und Kargheit, Menschenwerk und Naturgegebenheit miteinander eingehen – und dies, subjektiv gesehen, in den verschränkten Modi von Gegenwart und Erinnerung, von Sehen und Wissen sowie, temporal gesehen, im Ineinander von erdgeschichtlichen Zeugnissen und historischen Relikten. Im Gegenwärtigen das Vergangene mitzusehen – das lehrt insbesondere die Ästhetik der Ruinen, die hier ein Pendant zum geologischen Relikt, zum Petrefakt bilden. Kann es das "Sehen" von Zeit überhaupt geben? Genau darum geht es: nicht um die Zeit als Anschauungsform, sondern um die Anschauung der Zeit(en). Und wie aus Natur und Kunst *ein Drittes* gebildet wird, so auch aus Gegenwart und Vergangenheit der Landschaft.

Es gibt eine Kultur des Blickes, worin das sinnliche Organ, ganz an die Präsenz des Gegenstandes gebunden, sich gleichwohl zu einem Responsorium der in den Dingen stumm eingeschlossenen Zeiten von Erde und Historie entwickelt. Ein solcher Blick ist das Gegenteil von Unmittelbarkeit, nämlich höchste, aber doch im Augensinn gegenwärtige Vermitteltheit.

Und wie ein Echo auf die wohlgeleitene *wahre Wildnis* im Park des Prinzen Chigi finden wir in diesem Text eine verwellende *Lust an der Natur der Menschen, die sich beinahe als Wilde betrogen* (222). Auch daran sehen wir eine Nähe zu Mignon und einen Abstand zum Klassizismus, dem Mignon zum Opfer fällt.

Und in der Ferne dann erscheint der Vesuv mit der *Rauchwolke auf seinem Scheitel* (221). Die Texte von Velletri, Fondi und St. Agata sind zugweise Annäherungen an beide, Neapel und den Vesuv. Wahrlich nicht mehr Rom: *nun fanden wir uns wirklich in ei . nem andern Lande* (223). Gleich folgt der Satz: *Der Neapolitaner glaubt im Besitz des Paradieses zu sein* – doch am Fuß, wir wissen es, der *Hölle*. Um diese beiden Seiten geht es – und darauf

bereiten die Beschreibungen der Reise von Rom nach Neapel schon vor. Es geht um das Verhältnis, das Natur und Geschichte zueinander eingehen können – und dafür ist der Vesuv, diese Provokation menschlicher Ordnung, die exemplarische Herausforderung. Die Frage ist, ob zum Grenzenlosen, Ungestalten, Wilden, Zerstörerischen sich ins Benehmen zu setzen kulturell und individuell möglich ist.

Der Vesuv ist eine andere Herausforderung, als sie ein verwilderter Park an den ästhetischen Blick stellt. Auch die Kollision von Naturzeit und Historie, wie sie in der Ruinenlandschaft als langsame Rückverwandlung in Natur und am Meer als spielerische Verkieselung von Kulturrelikten geschildert war – diese Kollision der Zeiten und Energien hat am Vesuv eine gewaltigere Wucht. Meine These ist, daß Goethe in seiner Naturwissenschaft, hier in der Geologie, eine *K u l t u r f o r m* (nicht nur eine Wissensform) suchte, welche die destruktive Macht und die erhabene Dimension der Natur, wie er so oft sagt, zu *gewältigen* vermag. Dieser *K u l t u r* nun gehört die Ästhetik innig an.

Die Campi Phlegraei, der Vesuv und das Geflecht der Zeit

Eine andere Herausforderung. Sie beginnt bei der aktiv vulkanischen Landschaft um Pozzuoli, der Bucht des antiken Badeortes Baiae: *Unterm reinsten Himmel der unsicherste Boden, Trümmern undenkbarer Wohlhabigkeit, zerlästert und unerfreulich. Siedende Wasser, Schwefel aushauchende Grüfte, dem Pflanzenleben widerstrebende Schlackenberge, kahle, widerliche Räume und dann doch zuletzt eine immer üppige Vegetation, eingreifend wo sie nur irgend vermag, sich über alles Ertötete erhebend, um Landseen und Bäche umher, ja den herrlichsten Eichwald an den Wänden eines alten Kraters behauptend. – Und so wird man zwischen Natur und Völkerereignissen hin und widergetrieben. Man wünscht zu denken undfühlt sich dazu zu ungeschickt* (228).

Ein Bild der Widersprüche, energetischer und ästhetischer Art. Nicht wie zuvor ist das Gefährliche und Unschöne ins bildnerische Ensemble zu integrieren. Diese erste Nah-Begegnung mit dem Vulkanischen steht unter negativen Vorzeichen. Es ist nicht wie bei der Landschaft Frascatis mit den längst kalten Vulkanen. Hier stellte die historische Zeitjense Distanz zur überwältigenden Natur her, die Goethe jetzt einzunehmen sichtlich schwerfällt. Sein Reflex ist vielmehr typisch für Distanzverlust angesichts unvermittelbarer Widersprüche (*hin und wider getrieben*) oder destruktiver Naturmacht. Das Denk- und damit Selbstbehauptungsvermögen scheint dahin.

Tatsächlich war der Vesuv seit dem vehementen Ausbruch 1766 – zwei Jahre nach der Ankunft William Hamiltons, der dessen ausdauerndster Erforscher wurde – bemerkenswert aktiv. Zur Zeit von Goethes Reise war der Vesuv (und die nicht lange davor wiederentdeckten Städte Pompeji und Herkulaneum) bereits eine Obligation für jeden Italienreisenden. Dem folgte, weil viele Reisende Maler oder Schriftsteller waren, eine Flut von Darstellungen von Vulkanausbrüchen als neues Motiv in der europäischen Landschaftsmalerei⁸ wie auch eine Fülle von literarischen Reiseschilderungen. William Hamiltons Vulkan-Forschungen, die Goethe natürlich kannte, wie er mit ihm selbst lebhaften Umgang pflegte, profitierten von der Konjunktur der Vulkanologie, die für den epochalen Streit in der Geognosie auslösend wurde. Zwischen Malerei, Literatur und Geowissenschaft bestand für einige Jahrzehnte – etwa bis zu Goethes Tod – ein dichter Zusammenhang. Die "Campi Phlegraei", die brennenden Felder, wie die vulkanische Landschaft um Neapel hieß (Hamilton benannte danach sein Opus Magnum⁹), waren Goethe wissenschaftlich wie ästhetisch vertraut. Von den Vulkan-Malern¹⁰ wie Wright of Derby, Claude-Joseph Verriet, seinem Schüler Pierre Jacques Volaire, Pietro Fabris (der für Hamilton arbeitete), C. Bonavi u.a. war ihm einer der berühmtesten, Philipp Hackert, persönlich befreundet (Goethe edierte dessen schriftlichen Nachlaß 1811¹¹). Hackert schuf 1774 sein erstes Vesuv-Gemälde, das Goethe kannte (vgl. AA 13, S. 481). Goethe wußte auch um die touristische Magie der Ausbrüche; hatte er doch in Rom am 24. November 1786 notiert, wie die Nachricht einer neuerlichen Eruption wie *etwas Klapperschlangenartiges* die Reisenden nach Neapel zog und er selbst *sich Gewalt antun mußte, um nichtfortgerissen zu werden* (170 f.).

Goethe war bestens unterrichtet, auch durch die Beschreibung seines Vaters, für den die Besteigung des Vesuv der Höhepunkt seiner Italien-Reise war. Derart vorbereitet ging es ihm

⁸ Dazu Susanne Keller, Vulkanausbrüche als Thema der Malerei. Zum Verhältnis von Naturwissenschaft und bildender Kunst um 1800, Magister-Arbeit Hamburg 1990.

⁹ William Hamilton, Campi Phlegraei. Observations on the Volcanos of The Two Sicilies 2 Vols, Neapel 1776. - Hamilton, Beobachtungen über den Vesuv, den Aetna und andere Vulkane, Berlin 1773 (Reprint Weinheim 1986).

¹⁰ Vgl. die Ausstellungs-Kataloge: All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, Castel Dant'Elmo Napoli 1990 sowie: Der Vesuv. Faszination eines Vulkans. Graphische Sammlung ETH, Zürich 1982.

¹¹ Goethe, Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen; AA 13, S. 459-627.

gleichwohl weniger darum, einer touristischen Berühmtheit Reverenz zu erweisen, als einem ihm wissenschaftlich und ästhetisch widerstrebenden Naturphänomen, wenn möglich, einen Sinn abzugewinnen.

In der zitierten Schilderung des Vulkanischen finden wir alle ästhetischen Negativstereotype, wie sie traditionell in der Geologie (Thomas Burnet, *Theoria Sacra Telluris*, 1680-89, dt. 1693) wie in frühen Reiseschilderungen auf die vegetationslosen Fels- und Gletscheröden angewendet wurden. Die Alpen freilich waren bereits, nach dem Aufstieg des Erhabenen wie auch des rousseauistischen Preises unberührter Natur, ästhetisch erobert. Die Schilderungen seit der ersten Schweizer Reise zeigen, daß Goethe die Wende zur "Moderne", die sich im Zeichen des Erhabenen vorbereitet, selbst vorangebracht hat. Seine geo- und mineralogischen Studien begünstigten dabei den Abbau der kognitiven und ästhetischen, ja metaphysischen Schrecken, die mit den Alpen traditionell verbunden waren.

Der erste Anblick der Landschaft Pozzuolls jedoch reproduziert die Züge der *Hölle*, als welche schon vor seiner Ankunft in Neapel der Vesuv bezeichnet wurde. Es ist eine Todeslandschaft und ein Ort der ästhetischen Pein. Damit ist der Text weit entfernt von der künstlerischen bzw. wissenschaftlichen Aneignung, die etwa durch Hackert oder Hamilton diesem Topos roher Gewalt und puren Schreckens widerfahren war. Gerade diese "Rückständigkeit" Goethes ist aufschlußreich. Sie zeigt an, daß Goethe in der Bewältigung des "Phänomens Vesuv", den er *nun endlich auch mit Augen sah* (224), nicht auf bestehende Verarbeitungsmuster zurückgreifen will;¹² Wie er auch, so sahen wir, sich mit *Gewalt* jenem Sog entzieht, welcher mit dem "delightfull horror" der Engländer oder dem "terreur agréable"¹³ der Franzosen diejenige ästhetische Form erhalten hatte, die den Vesuv zum Wallfahrtsort erhabener Sensationen werden ließ. Goethe muß einen eigenen Weg finden.

Der *reinste Himmel*, der zu den ästhetischen Offenbarungen Italiens gehört, überwölbt, aber sänftigt nicht den *unsichersten Boden*. Die Erde ruht nicht. Das ist die Bedrohung, der Goethe

¹² Wie wichtig dem *Todfeind von Wortschällen* ist, daß ein Phänomen *kein bloßes Wort mehr* ist, sondern sinnlicher Gegenstand, betont er schon anlässlich Venedigs (73).

¹³ Vgl. die grundlegende Arbeit von Carsten Zelle "Angenehmes Grauen". *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987, S. 75-202. – Monika Wagner, *Das Gletschererlebnis - Visuelle Naturaneignung im frühen Tourismus*; in: *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*, hrsg. von G. Großklaus und E. Oldemeyer, Karlsruhe 1983, S. 235-263. – Christian Begemann, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1987, S. 67-164.

sich hier stellt. Sie hatte schon 1755 beim Erdbeben von Lissabon zum Kollaps von Sekuritätsphilosophien geführt, die sich als bloße "Träume der Metaphysik" entpuppten.¹⁴ Auf derlei verläßt sich Goethe denn auch nicht. Vielmehr sucht er zum umgemilderten Schrecken ein Gegenlager: Es ist die *üppige Vegetation*, die sich *über alles Ertötete* erhebt und *behauptet*. Pflanzen und Bäume figurieren den Gedanken der Palingenesie. Er wird zu einer Art ästhetischer Selbstbehauptung des Schönen der schrecklichen Natur selbst gewendet.

Daß der Tod eine Passage der Wiedergeburt sei, entstammt der Religion. Möglicherweise verdankt der religiöse Gedanke sich aber der Anschauung von Naturprozessen, in denen, wie hier, das Lebendige der Natur an ihr Tödliches geknüpft ist. Es ist im übrigen schon antike Erfahrung, daß vulkanische Erde, die glühend den Tod bringt, besonders fruchtbar ist. In Goethes Text geht dies ebenso ein wie seine ältere Überzeugung (schon im Tobler-Fragment "Die Natur"), daß die Natur ein Doppelantlitz zeige. Ferner ist die auf eigene Krankheits-Erfahrung und Naturbeobachtung gestützte Gewißheit mitzudenken, daß *zuletzt* die regenerativen die dissozilerenden Kräfte überwiegen.

Mit dem Palingenesie-Gedanken wird aber nicht nur der Natur insgesamt die Zeitform des Kreislaufes supponiert; er ist auch ein spezifischer Effekt der Italien-Erfahrung: Durch die gesamte Reise zieht sich das Gefühl, *unterm reinsten Himmel* dieses Landes wiedergeboren zu werden¹⁵ –, für Goethe kein bloß psychisches oder religiöses Gefühl. Das Land selbst scheint diesem Rhythmus von Tod und Wiedergeburt zu folgen, was nirgends *fühlbarer als in Rom* sei wie er rückblickend 1821 im Aufsatz "Wilhelm Tischbeins Idyllen" ausführt: [...] *das Zerstörte ist ungeheuer, durch keine Einbildungskraft zu vergegenwärtigen, und doch auch erscheint das Wiederhergestellte, unsern Augen sich Darbietende, gleichfalls ungeheuer* (AA 13, S. 888). Hier bestimmt der Palingenesie-Gedanke auch die Zeitform der Geschichte – und wir erkennen nun, warum es Goethe bei der Annäherung an Neapel so wichtig ist, inmitten der üppigen Kulturlandschaft die Trümmer des Vergangenen auszumachen.

Das *Wiederhergestellte* –: Es kann transitiv wie intransitiv gelesen werden; es erinnert an Rekonstruktion, Restaurierung, Wiederaufbau, Regeneration, Heilung. Alles Geschichtliche

¹⁴ Thomas E. Bourke, Vorsehung und Katastrophe. Voltaires "Poème sur le désastre de Lisbonne" und Kleists "Erdbeben in Chill"; in: Klassik und Moderne. Festschrift für Walter Müller-Seidel, hrsg. von K. Richter und J. Schönert, Stuttgart 1983, S. 228-253.

¹⁵ Vgl. H. K. Kiefer, Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes "Italienischer Reise", Bonn 1978.

ist das *Wiederhergestellte* auf dem Grund des Trümmerfeldes des Vergangenen: *Und du flickst zwischen der Vergangenheit/erhabne Trümmer/Für dein Redürfnis! Eine Hütte, o Mensch,/Genießest über Gräbern!* – (AA 13, S. 889). Goethe flicht diese Verse seiner frühen Jugend ("Der Wanderer" von 1771/72) in den späten Aufsatz über Tischbeins Idyllen, die ihrerseits an ein gemeinsames, niemals wenn nicht jetzt, 1821, realisiertes Projekt aus der Italien-Zeit erinnern. Und er fügt das Gedicht jener ersten Bildbeschreibung, in Prosa und Versen, an, für welche die Reflexion über das *Zerstörte und das Wiederhergestellte* die Einleitung bildet. Leben auf Ruinen – in diesem Gedanken findet sich die Erfahrung der Geschichte von Natur wie Gesellschaft zusammengefaßt, wie Goethe sie in Italien anschaulich erlebte. Während die Jugendverse das *überraschende Gefühl*, noch *ohne den sinnlichen Eindruck erfahren zu haben* (AA 13, S. 889), aussprechen.

Die Ruinen-Landschaft des "Wanderers" ist Phantasie, montiert aus Elementen dessen, was aus den Schilderungen des Vaters dem Sohn erinnerlich war oder ihn prägte. Im Brief an Zelter vom 28. Juni 1831 kommt er jedoch auf eine Beilage zurück, die dieser ihm am 10. Juni übersandt hatte: einen Brief von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus Neapel, worin dieser in den Campi Phlegraei nicht nur das Original, sondern sogar die gastfreundliche Frau aus dem "Wanderer" wiedergefunden zu haben behauptete. So rundet sich, durch Versehen wie Absicht, nicht ohne Ironie der Kreis der Zeiten durch sechs Jahrzehnte: Daß Goethe 1831 den "Wanderer" von 1771 als Vorausahnung der Campi Phlegraei von 1787 konfirmiert, die Mendelssohn wiedererkannt haben will, das greift zurück auf das Selbstzitat des "Wanderers" von 1821 im Tischbein-Aufsatz; wobei dieses Zitat als arkaner Hinweis darauf zu lesen war, daß die frühe Hymne ihren Landschaftshintergrund durch die Schilderung des Vaters erhalten hatte. In diesem Geflecht aus Personen und Generationen, aus überlieferten Blicken und vermeintlichem Erkennen, aus Erinnern und Phantasieren, aus Wunsch und Wirklichkeit verliert die Unterscheidung dessen, was daran wirklich ("Natur") und was daran Schein ("Kunst") ist, ihren Sinn. Das Geflecht ist beides oder ein Drittes. Es nimmt die Zeit in ihrer modalen und metamorphotischen Kraft auf, in der es nicht nur den Vektor des Fortschritts gibt, sondern die Kette von immer neuen "Wendungen" (Tropen), Verzweigungen und Verwandlungen, in denen eins untergeht, ein anderes neu gebildet wird - und manchmal für den *die Wirklichkeit Suchenden* (an Zelter, 28. Juni 1831) ein Finden und Erkennen. Auch das ist Lehre der Zeit.

Und gewiß stand Goethe 1821 – bei der "Wiederherstellung" des lange gestörten Kontakts zu Tischbein im Zeichen der italienischen Reminiszenz - das berühmte Gemälde (1787) vor

Augen, auf welchem Tischbein ihn ruhend auf den Trümmern des granitnen Obellsken inmitten eines ebenso üppigen Naturlebens wie einer Ruinenlandschaft, umgeben also von Allegorien der (Natur-)Geschichte, der Kunst und der Zeit, konterfeit hatte (einschließlich der Ikonischen Anspielung auf die "Iphigenie"). Tatsächlich hatte Tischbein damit, bei aller Stilisierung, das Wesentliche der Italien-Erfahrung getroffen: Natur, Kunst und Geschichte in ihren sowohl kollidierenden wie verschränkten Zeitformen in sinnliche Anschauung zu setzen. Daran denkt Goethe nun 1821/22, wenn er schreibt, daß manche bedeutende Stelle unserer Erdoberfläche [...], mitten in herrlicher Gegenwart, an eine größere Vergangenheit (AA 13, S. 888) erinnere und dieser *Kontrast* seinen wahren Ort in Rom habe: Das ist wie über sein eigenes Porträt geschrieben. Klassizismus ist nicht ungeschichtlich – jedenfalls nicht bei Goethe, nicht einmal auf Tischbeins Gemälde. Die Verwehung der Zeiten in diesen ersten Seiten des Aufsatzes "Wilhelm Tischbeins Idyllen" zeigt im Gegenteil ein Äußerstes an Temporallsierung und Zeitschichtung.¹⁶

Das ist um so gewisser, als wir sehen, daß Goethe im Brief an Tischbein vom 20. Dezember 1821 einen *besonderen Wunsch* ausspricht: Er erbittet als *Hauptschmuck* der Sammlung eine größere Zeichnung des *Reisenden im weißen Mantel, auf dem Obelisk ausgestreckt*. Sie gäbe ihm, der sich gerade den zweiten römischen Aufenthalt der "Italienischen Reise" vornimmt, *Vollständigkeit des Anschauens, vergangener Zeiten*. Tischbein respondiert am 7. Januar 1822 und schreibt vom "Wanderer auf dem Obellsk, welcher kam, um den Geist der Alten aus den Bruchstücken zu erkennen". Hier nun ist es wörtlich: das Motiv des "Wanderers" – und mithin der Bezug auf die frühe Hymne, worin zum ersten Mal die Idee von naturgeschichtlichem Ruin und "Widerherstellung" des ewig frischen Lebens Ausdruck fand.

Die "Italienische Reise" ist nun selbst, wie das Gemeinschaftswerk "Wilhelm Tischbeins Idyllen", ein "Denkmal früherer Zeiten", wie Goethe und Tischbein schreiben, "das länger dauert als alle Obellsken", so hofft empatisch letzterer. Es ist Arbeit an der Zeit und dokumentiert die Arbeit der Zeit. Die "Italienische Reise" versteht sich selbst im ästhetischen Schema der "Wiederherstellung" in welcher das Zusammenwirken von historischer Erinnerung und naturgeschichtlichem Versinken zum "Anschauen" kommen will.

¹⁶ Vgl. die schöne Studie von Christian Beutler, Wilhelm Tischbein: Goethe in der Campagna, Stuttgart 1962. –Wolfgang Kemp, Die Beredsamkeit des Leibes; in: Städel-Jahrbuch N. F. 5/1975, S. 111 - 134.

Die "Italienische Reise" erfüllt, in ihrer ästhetischen Struktur, die eigenartig zwischen Natur und Geschichte schwebende Form der Ruine, die als "Denkmal" der Zeit fungiert¹⁷. Darum kann es Goethe nicht nur, wie Tischbein meint, um die Entzifferung des "Geist der Alten aus den Bruchstücken" gehen, sondern ebenso um die Spurenlese der Naturzeit in den Zeugnissen der Erdgeschichte. Und diese zeigt nun anschaulich, was die frühe Hymne als *überraschendes Gefühl* in abstrakter Unmittelbarkeit schon setzte – daß nämlich die Zeitstruktur der Erinnerung in ihrer Doppelheit von Vergessen und Wiederherstellung insofern selbst ein Moment von Natur ist, als diese in Jedem Moment den Doppelstand von Zerstörung und Regeneration aufweist.

So ist der historische wie biographische Sinn des Handelns der Menschen immer ein "Wiederherstellen" (man denke an Wilhelm Meister, den Wundarzt) – und an ihnen selbst vollzieht sich die Wiederherstellung auch als Naturprozeß. Das *Wiederhergestellte* ist Jenes *Dritte*, das weder Kunst noch Natur, sondern beides, und das heißt: das Historische ist.

Die Lehre des Vesuv

Die Todeslandschaft des Vesuv ist *ungeheuer*. Sie bedroht das auf Regeneration des Natürlichen wie Gesellschaftlichen angewiesene, aber auch fähige und darin selbst *ungeheure* Leben. Es ist die Vegetation, welche die vitale Selbstbehauptung zugleich auch als ein Überleben des Schönen demonstriert – wie andererseits das Volk von Neapel, gegenüber den im Augenblick des Schreckens *mumisierten* (244) Totenstädten Pompeji und Herculaneum, sowohl Objekt wie Subjekt der Regeneration ist. In diesen beiden Beobachtungen Goethes liegt der Grund, warum er sich in Italien nicht nur mit Kunst, sondern lebhaft mit Fragen der Botanik einerseits und des Volkslebens andererseits beschäftigt. Es geht dabei um etwas Allgemeines, nämlich das "Genetische", die hervorbringende Struktur und Kraft. Ihrer sich zu versichern ist Goethe darum so vordringlich, weil davon der naturgeschichtliche, doch Person und Gesellschaft einschließende "Bauplan" von Absterben und Wiedergeburt abhängt. In solche umfassenden, kaum mehr religiös zu nennenden Prozesse paßt Goethe die eigene Erfahrung der "Wiedergeburt" ein. Und man kann schließlich nicht mehr sagen, welche Ebene auf welche andere projiziert ist. Am Vesuv wie in einem *experimentum crucis* hat sich diese Idee in re zu bewähren.

¹⁷ Vgl. Hartmut Böhme, Die Ästhetik der Ruinen; in: Der Schein des Schönen, hrsg. von D. Kamper und Chr. Wulf, Göttingen 1989, S. 287-304.

Die körperbezogenen Vollzüge, die Goethe bei der Vesuv-Besteigung nennt, sind: heranfahren, reiten, ersteigen, saure Arbeit, mühsames Atmen, vom Cicerone hinaufgeschleppt und gezogen, ja hinaufgerissen werden, Schmerzen der Anstrengung, Wagestück bestehen usw.: Man spürt die Anstrengung. Warum nimmt sie einer wie Goethe auf sich?

Lassen wir beiseite, daß der Aufstieg touristische Norm und zudem vom Vater her vorgegeben ist. Goethe s u c h t die Nähe zur Gefahr – als kalkuliertes Risiko. Schon beim ersten, scheiternden Aufstieg fallen Ausdrücke des Militärischen: Er will den Vesuv rekognoszieren und belagern (229). Im folgenden Brief versichert er den Welmarern, er *suche keine Abenteuer aus Vorwitz noch Sonderbarkeit*; doch könne er mehr *wagen* als andere, weil er *meist klar* und zudem dem *Gegenstande bald seine Eigentümlichkeit abgewinne* (231). Das sind Motive außerhalb der wissenschaftlichen wie der ästhetischen Ebene. Letzteres angehend setzt sich Goethe deutlich von Tischbein ab: Für den *bildenden Künstler*, der alles, ja *das ungeformte selbst [...] durch Sinn und Geschmack vermenschlicht*, ist der Vesuv eine *furchtbare, ungestalte Aufhäufung, die [...] allem Schönheitsgefühl den Krieg ankündigt* (235). Die bestehende Bild-Ästhetik des Vulkans hilft zumindest bei dem Experiment nicht, auf das es Goethe ankommt: nämlich nicht die Fernsicht auf den Berg, die ihn ins Landschaftliche zu integrieren erlaubt, sondern eine physische Nähe, die tendenziell distanzvernichtend ist und mithin jede ästhetische Ordnung zusammen mit der Möglichkeit der Selbstbehauptung kollabieren läßt. In der Nähe ist der Vesuv weder schön noch erhaben, sondern das Gestaltlose, mithin das Häßliche sowie das Gefährliche. Es ist *Krieg*.

Es geht also um ein anderes *Reizendes*: *darum* nämlich, daß gegenwärtige Gefahr [...] *den Widerspruchsgeist im Menschen auffordert, ihr zu trotzen* (236). Vorgängig wünscht er den Agon der Selbstbehauptung. Die Mitteilung an die Welmarer, es sei nicht gefährlicher als *auf der Chaussee nach Belvedere* (231), ist eine Koketterie. Die martialen Metaphern belehren eines anderen.

Der Vesuv ist unmenschliche Natur. Und Goethe will ihm gegenüber, wie der zweite Besteigungsversuch lehrt, nicht die durch Lukrez klassische Position des "Schiffbruch mit Zuschauer"¹⁸ einnehmen, nicht also die ferne Beobachterposition, welche das Unglück der

¹⁸ Vgl. dazu Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt am Main 1979. – Der locus classicus bei Lukrez: De rerum natura 11, 1-19. – Goethe läßt

anderen oder die Übermacht von Natur im epikureischen Idealzustand der Schmerzfreiheit genießen läßt. Der moderne Bürger Goethe bedarf schärferer, körperlich fühlbarer Reize, bedarf der herausgeforderten Gefahr, um jenes Gefühl der Selbstbehauptung zu erlangen genau auf der Grenze zum Untergang. Gewiß steht dies in der Nähe zur Kantischen Bestimmung des Dynamisch-Erhabenen¹⁹ – und unterscheidet sich doch.

Die Erfahrung der Grenze zwischen Rettung und Untergang – als kalkuliertes Risiko. So projektliert es Goethe; so wäre es subjektphilosophisch zu verstehen. Doch so verläuft die Erfahrung nicht.

Kalkül und waches Bewußtsein – Gegenwärtigkeit also – sind Bedingung einer Rettung, die das Subjekt sich selbst attestieren kann. Damit könnte es im Angesicht der überlegenen Macht von Natur sich als selbst erhaben bestätigen. Tatsächlich sind es nicht nur martiale, sondern auch kognitive Kräfte, die vom ersten Aufstiegsversuch an mobilisiert werden. Goethe entdeckt und untersucht, will sich bei Kennern erkundigen (229f.). Beim zweiten Aufstieg berechnet er den Rhythmus der Ausbrüche, um in der *Zwischenzeit von zwei Eruptionen* bis zum Kraterrand vorzudringen und den *ungeheuren Rachen, Abgrund, das Innere des Schlundes* zu schauen (239). Er *ratschlagt hierüber mit den Führern*, und der Jüngere *getraute sich das Wagestück mit mir zu bestehen* (238f.).

Gleichgültig, ob dies als juvenil oder typisch für männlichen Behauptungswillen gegenüber amorpher, metaphorisch als weiblich phantasierter Naturmacht verstanden wird: Das, was Goethe sich selbst zuschreibt, die Geistesgegenwart, das Abmerken der Eigentümlichkeit des Gegenstands – also Eigenschaften, welche die "Sicherheitsleine" der *ratio clara et distincta* bilden –, dies "rettet den Mutigen nicht."²⁰ Am Kraterrand "vergißt" er das Berechnen des Zeitintervalls, wird vom Ausbruch überrascht, ist "von Sinnen", flüchtet überstürzt, duckt sich ebenso *unwillkürlich* wie nutzlos vor den herunterprasselnden Brocken - und hat *die Gefahr überstanden ...* durch Glück.

– im Lukrezschen Schema – in gehöriger Entfernung den Vesuv ein großes geisterhebendes Schauspiel (236) sein: Doch gibt dies keine Nah-Erfahrung her. So muß er dem Vesuv "auf den Leib rücken".

¹⁹ Vgl. Hartmut Böhme, *Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des "Menschenfreindesten"*; in: *Das Erhabene*, hrsg. von Chr. Pries, Weinheim 1989, S. 120-141.

²⁰ Daß Goethe sich den Hut mit Tüchern gegen den glühenden Steinschlag füttert, kann man mit Kafka nur als ein anderes der untauglichen "Mittelchen" bezeichnen, mit denen Odysseus sich gegen die Sirenen wappnen zu können glaubt ("Das Schweigen der Sirenen").

Doch was ist Glück? *Der Anblick* am Kraterrand war *weder unterrichtend noch erfreulich* (239), also weder wissenschaftlich noch ästh.etisch lohnend. Bezogen auf die beiden, Goethe wesentlichen Seiten, Kunst und Wissenschaft, tritt damit eine Sinnleere ein. Weil er aber etwas *herauszusehen* nicht unterlassen will, verliert er Geistesgegenwart und Kalkül – und führt so die Bedrohung erst herbei. Damit wird der Wille auf Selbstbehauptung rein auf den Punkt gebracht – er ist sinnlos. Und er dementiert sich selbst – denn die Rettung verdankt sich gerade nicht dem Vermögen des Subjekts, sondern dem Zufall. Wo – Jenseits des Sinns – es allein um Selbstbehauptung geht, verkehrt diese sich ins Gegenteil: ins bloße Entkommen. Oder sinnlosen Tod. Entkommen ist gerade nicht: Rettung (sich retten). Damit enthüllt sich das *experimentum crucis* der Selbstbehauptung insgesamt doch als *Wagestück*: als Zufallsspiel. Es ist die Provokation der Naturmacht im Schema der Fortuna. Es ist das Gegenteil dessen, was die Erde für den Menschen zur *sedes quadrata* werden lassen kann. Am Vesuv erfährt Goethe die Spannung, die er der steinernen Skulptur "Altar der Agathe Tyche" (1777) im Garten am Stern verliehen hatte: Kugel auf Kubus.²¹

Goethe nimmt die Spuren der Eintragungen von Velletri, Fondl und St. Agata wieder auf. Die geologischen Beobachtungen behalten ihren Sinn. Vom Vulkanischen wissen zu wollen ist etwas anderes als das Vabanque des Überlebens am Rande äußerster Naturgewalt. Das *Wagestück* überstanden, wendet Goethe *besondere Aufmerksamkeit* den Laven und ihrer historischen Schichtung zu. Er entwickelt das Bild der sich durch Seitentriebkräfte schroff auftürmenden Eisschollen (man erinnert C. D. Friedrichs Gemälde "Das Eismeer"). Dies ist eine erkenntnistiftende Metapher, die lange, bevor in der Geologie das Eisschollengeschlebe zum Vor-Bild für die Entstehung von Faltengebirgen wurde, die ungeheuren horizontalen Erdenergien in eine spontane Anschauung faßt, welche etwas von der Formgenese der Erde begreifen läßt (Kontraktionstheorie, Schollentheorie, Kontinentaldrift). Geologiehistorisch ist dies der Punkt, in welchem die Vertreter der "langsamen" Gestaltwerdung gegenüber den (vulkanistischen) Katastrophentheoretikern wieder Recht haben. Und im selben Atem identifiziert Goethe *unter dem geschmolzenen wüsten Wesen* Blöcke, die dem *Bruch einer Urgebirgsart ähnlich sehen*, *Steine des tiefsten Grundes* (239f.): Mithin hat er hier die Möglichkeit erfaßt, daß Urgebirgsstöcke nicht ältestes Sediment des Urmeeres, sondern erstarrte Glut sind, die sich in endogener Dynamik einen Weg brach und derart Gebirge

²¹ Dazu William S. Heckscher, Goethe im Banne der Sinnbilder; in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 7/1962, S. 35-54.

bildete.²² In einem Nu hat Goethe damit die bei den Formkräfte erfaßt, die im 19. Jahrhundert für die Geognosie als entscheidend angesehen werden.

Es ist ein Moment kostbarer Erkenntnis – ein "Augenblick" von Erkenntnisglück, der jenseits des Wagestücks purer Selbstbehauptung widerfährt. Im Reich der Erkenntnis entspricht der Dogmatismus der leeren Selbstbehauptung. Es ist höchstens Zufall, wenn man damit recht hat. Unterm Eindruck des Wernerschen Dogmatismus in der Vulkan-Frage wird Goethe, in der Geognosie, nie wieder die Höhe der doppelten Einsicht dieses Augenblicks erreichen. In mancher Hinsicht wird er selbst starr – insbesondere, wenn nach der Französischen Revolution die Vulkan-Metaphorik bei ihm zum Topos tumultuarischen Aufruhrs verkommt. Es gehört aber zur Leistung des Ästhetischen, daß Goethe 30 Jahre später dieses Bild geglückter Erkenntnis stehen läßt – auch gegen seine nun eher neptunistischen Überzeugungen.

Das erste Glück, das gegenüber dem Vabanque sinnlos herausgeforderter Naturkräfte Bestand hat, ist also, daß in ihrem Beobachten sich ein besonderes Moment von Zeitlichkeit einstellen kann: der Augenblick erkenntnistiftender Metaphern – hier im Bild des Geschiebes und des eruptiven Urgesteins, zwei höchst verschiedene Kräfte in eins begriffen, für welche das geologische Denken noch kein Mittel der Synthese hat.

Und das weitere Glück ist angedeutet schon im Preis der *Glückseligkeit der hiesigen Lage* [...] und wenn auch noch ein paar Vesuve in der Nachbarschaft stunden (230). Sieh Neapel und stirb! wird zitiert. Und bei einem nach Palermo abgehenden Schiff heißt es: Wenn man Jemand Geliebtes so fortfahren sähe, müßte man für Sehnsucht sterben! (230) In einer folgenden Nacht übernimmt einen wirklich das Gefühl von Unendlichkeit des Raums (232). Anderntags wecken Filangieri, Beccaria und Vico Energien von antidespotischer Liberalität und ethischem Großmut, die durch jene dem Volk vorgeahnt sind. Tags darauf sind es inmitten der Todeslandschaft nur der herrliche blaue Himmel und die hereinscheinende mächtige Sonne, die Zeugnis geben, daß man unter den Lebendigen wandle (235). Vom mumisierten Pompeji befreit die Himmelsbläue und des Meeres Glanz und Licht (244). Ein

²² Leonce Elie de Beaumont entwickelte 1834 bis 1852, abweichend von Lyells Katastrophentheorie, die Kontraktionstheorie, wonach die Abkühlung der Erde tangentielle Spannungen und Kompressionen erzeugt habe, welche zu Aufbruch der Kruste und Auffaltung der Gebirge führten. Der Jektonische Quietismus" Goethes hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder eine Chance (Janies Dwight Dana, Eduard Sueß). Vgl. Carl Christoph Beringer, Geschichte der Geologie und des Geologischen Weltbildes, Stuttgart 1954, S. 112ff.; Frank Dawson Adams, The Birth and Development of the Geological Science, New York 1954, S. 329ff.

Blick aus Hackerts Wohnsitz in Caserta eröffnet eine Gegend, *welche ganz Garten ist* (253). Er lernt *verstehen was Vegetation ist und warum man den Acker baut* (254; ähnlich: 258). In summa: *Wenn ich Worte schreiben will, so stehen mir immer Bilder vor Augen, des fruchtbaren Landes, des freien Meeres, der duftigen Inseln, des rauchenden Berges und mir fehlen die Organe, das alles darzustellen* (258).

Angesichts der mehrfach modifizierten Präsenz des Todes geht es in keinem dieser Gegenbilder um erzwungene Selbstbehauptung, sondern um Erfahrungen von Bildern. Sie halten jenseits sprachlicher Signifikation Augenblicke fest, in denen die Allilierbarkeit von Zivilisation und Natur aufscheint – bis hin zur politischen Form, in welcher der Tod, als Instrument des Despoten, der Willkür entwunden ist; dafür steht besonders der Name Cesare Beccaria. Es sind Augenblicke ästhetischen Scheins. Sie sind – wie jene Momente geglückter Erkenntnis – gebunden an die Zeitform der Gegenwart und des Vergegenwärtigens, worin nicht die Logik der Selbstbehauptung über Natur triumphieren will, sondern Gesellschaftliches, Subjektives und Natur sich – wenigstens im Bilde – fügen.

Der nächste Vesuv-Anstieg, bei einer so *eben ausbrechenden Lava* unternommen, steht im Zeichen von Erkenntnis, sofern sie auf *unmittelbares Anschauen* angewiesen ist, um des *Eigentümlichen* des Gegenstandes gewahr zu werden (266).²³ Ästhetisch gesehen bleibt der Vesuv *Höllensbrudel, das Schreckliche* im unvermittelbaren Gegensatz zum reinen *Schönen* der Landschaft. Dies sind die ästhetischen Extreme der Natur – und als bloßer Gegensatz bringen sie nur *eine gleichgültige Empfindung hervor* (267). Beides ist achron, geschichtslos. Zwischen ihnen liegt der Raum der Verschränkung von humanem Impuls und Naturbedingung, worin die Sphäre des Geschichtlichen und zugleich Subjektiven sich konstituiert. Darum ist es Goethe zu tun. Es ist die Lehre des Vesuv.

Epilog

Neapel ist ein Paradies, das scheint ein Topos. Wir verstehen nun die Goethesche Färbung daran. *jedermann lebt in einer Art von trunkner Selbstvergessenheit. Mir geht es eben so, ich erkenne mich kaum, ich scheine mir ein ganz anderer Mensch. Gestern dacht' ich: entweder du warst sonst toll, oder du bist es jetzt.* (254) Dies gehört zur Rhetorik der Wiedergeburt und des gefundenen Glücks. Es ist nicht nur Rhetorik. Es ist ein anderes Modell von

²³Vgl. "Eilige Anmerkungen über den Vesuv" als Beilage zum Brief an Charlotte von Stein vom 19. März 1787.

Selbstvergessenheit als diejenige, die am Kraterrand das Sinnlose bloßer Selbstbehauptung zeigte. Es ist ein gemäßigt dionysischer Klang. Was meint er? Situationen, in denen – wie in Venedig zwischen Wasser und Kunst – hier zwischen Vulkan und Kultur gelungene Verschränkungen aufgefunden werden. Sie werden als Ekstase des Ich erlebt, weil sie jenseits des Autonomie-Postulats liegen und sich eines Zusammenspiels von Naturbedingungen und zivilisatorischen Leistungen im historischen Horizont verdanken. Geschichte wird nicht mit Natur identifiziert; sie ist nicht das Spiel der Fortuna; sie ist nicht nur die Kette der menschlichen Handlungen. Sondern auf dem Grund von Erfahrungen, in denen subjektive Anschauung und Effekt des Gegenstandes zusammenwirken, ist sie das Offenhalten der Zeit im ästhetischen Bild. Sie ist darum die Möglichkeit der Metamorphose. Die "Wiedergeburt" ist an dieser ein Moment. Sie ist eine "Gabe", weil sie nicht Leistung des Subjekts ist, sondern erfahren wird als Wirkung, nicht Tat. Darum ist sie ekstatisch. Die Ekstase aber ist nicht wirklich dionysisch – dies wäre. das bloße Gegenteil des sinnleeren Agon um Selbst-Behauptung –, sondern ästhetisch. Darin vollzieht Goethe die Säkularisierung von allem, was als Religion oder Mythos überliefert ist. Eine andere Ordnung als eine ästhetische kann es für religiöse oder mythische Bestände nicht geben. Das poetische Bild ist die Form, in der beides transformiert wird – gerettet in den ästhetischen Schein.

Dies ist der Sinn jenes berühmten, äußerst artifiziellen Bildes, womit Goethe – nach der Rückkehr von Sizilien – am 2. Juni 1787 den Teil über Süd-Italien abschließt. Es ist die nächtlich-mondene Landschaft des Golfs mit feuerflutendem Vesuv – ähnlich der bislang von Goethe sowohl malerisch wie poetisch unverfügbaren Ästhetik der Landschaftsmaler, von denen besonders Wright of Derby (ab 1775) die Bild-Rhetorik des Nachtbildes vom Vesuv entwickelt hatte. Die Schilderung ist das ästhetische Telos des Süditalien-Tells: *ich erblickte was man in seinem Leben nur einmal sieht* (417).

Es ist durchaus keine Unmittelbarkeit, die hier herrscht. Blick und "Standpunkt", Staffelungen des Raumes und Lichtregie sind arrangiert. Die Landschaft wird zum "Bild" und "Schauspiel" komponiert und von Reflexionen zur Konstitution des landschaftlichen Prospektes begleitet. Die Szene ist in eine fast intime Situation mit der Herzogin Gullana von Glovane eingelassen und von der Melancholie des Abschieds erfüllt. In jeder Hinsicht gibt sich die Subjektivität des "Bildes" zu erkennen. Und zugleich ist der Text, bei aller Selbstreflektiertheit, ein Dokument der *trunkenen Selbstvergessenheit*, die Goethe dem Süditalienischen zuschreibt. Darin drückt sich die Übersubjektivität der glücklichen Natur aus, in welche nun auch, erstmals und vollständig, der höllische Vulkan integriert ist. Im

physiognomischen Bild der Landschaft ist beides gegenwärtig: der künstlerisch bildende Blick und eine coproduktive Natur, ohne welche jener stumpf und bloß selbstbezüglich bliebe. Gegenständliches und ästhetisch Konstruiertes verschränken sich so, daß beide ungeschieden und nichtvereint, also in den Konturen des Bildes erkennbar sind. Es ist unübersehbar, daß Goethe hier einen Kalros seiner in Italien gefundenen Ästhetik schildern möchte. In ihm können Natur und Geschichte augenblickslang ein Verhältnis eingehen, das weder wissenschaftlich noch gesellschaftlich besteht. Es ist darum Schein. In ihm ist die Erde Agathe Tyche.