

## Eros, Melancholie und Medien: Goethes "Amor als Landschaftsmahler"

Ursula Renner

Als Goethe Ende Februar 1788 eine Art Resümee seines Aufenthaltes in Italien zieht, entwirft er auch ein Programm für die Zukunft: "Ich bin fleißig und vergnügt", schreibt er an Johann Gottfried Herder,

"und erwarte so die Zukunft. Täglich wird mir's deutlicher, daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin, und daß ich die nächsten zehen Jahre, die ich höchstens noch arbeiten darf, dieses Talent excoliren und noch etwas Gutes machen sollte, da mir das Feuer der Jugend manches ohne großes Studium gelingen ließ. Von meinem längern Aufenthalt in Rom werde ich den Vortheil haben, daß ich auf das Ausüben der bildenden Kunst Verzicht thue. / Angelica [Kauffmann] macht mir das Compliment: daß sie wenige in Rom kenne, die besser in der Kunst *sähen* als ich. Ich weiß recht gut, wo und was ich noch nicht sehe, und fühle wohl, daß ich immer zunehme, und was zu thun wäre, um immer weiter zu sehn. Genug, ich habe schon jetzt meinen Wunsch erreicht: in einer Sache, zu der ich mich leidenschaftlich getragen fühle, nicht mehr blind zu tappen."

Anschließend kündigt er eine weitere Sendung an: "Ein Gedicht: Amor als Landschaftsmahler schick' ich dir eh'stens und wünsche ihm gut Glück."<sup>[1]</sup> Wohl nicht zufällig ist Herder Empfänger und womöglich favorisierter Adressat. Denn hinter der Maske eines kleinen anakreontischen Capriccios im Zeichen von Eros und Melancholie - einem der ganz wenigen Gedichte, die Goethe in Italien geschrieben hat - verbirgt sich eine ästhetische Reflexion, die man auch als Nachdenken über Medien und Repräsentation lesen kann. Herder hatte in seinem "Plastik"-Aufsatz von 1778 mit dem Untertitel "Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum" die körperliche 'Darstellung' der Plastik, die der Betrachter gleichsam imaginativ ertastet, gegen die malerische 'Repräsentation' ausgespielt.<sup>[2]</sup> "Es bleibt also wahr: 'der Körper, den das Auge sieht, ist nur Fläche, die Fläche, die die Hand tastet, ist Körper'". Herders Grundüberzeugung war, "daß 'für's Gesicht eigentlich nur Flächen, Bilder, Figuren eines Plans gehören, Körper aber und Formen der Körper vom Gefühl abhängen.'"<sup>[3]</sup> Das eine Medium hat den Status des "Traums", das andere den der "Wahrheit".<sup>[4]</sup> In Goethes Gedicht geht es, das wäre die eine Variante seiner 'Arbeit' am Pygmalion-Mythos, um die Verlebendigung einer Bildfigur und, weitere Variante, um die des Betrachters selbst. Gegenüber Herders Trennprogramm erzählt Goethes Gedicht von einer interaktiven Dynamik zwischen Medium und Lebenswelt des sprechenden Ichs, für deren Promotion Amor zuständig ist. Dieser nämlich bringt das Kunststück fertig, eine *libido videndi* zu erzeugen, die ganzheitlich wirkt und am Ende nicht nur eine, sondern zwei Figuren, Bildgestalt und Betrachter, (re-)animiert.

## I Verwandlungskünste

## Amor als Landschaftsmahler

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

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 Mahlen und zum Bilden  
Alle Lust auf ewig wohl verloren?

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 mahlen,  
Dich ein hübsches Bildchen mahlen lehren.

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

Oben mahlt' er eine schöne Sonne,  
Die mir in die Augen mächtig glänzte,  
Und den Saum der Wolken macht' er golden,  
Ließ die Strahlen durch die Wolken dringen;  
Mahlte dann die zarten leichten Wipfel  
Frisch erquickter Bäume, zog die Hügel,  
Einen nach dem andern, frei dahinter;  
Unten ließ er's nicht an Wasser fehlen,  
Zeichnete den Fluß so ganz natürlich,  
Daß er schien im Sonnenstrahl zu glitzern,  
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 Smaragd und wie Karfunkel!  
Hell und rein lasirt' er drauf den Himmel  
Und die blauen Berge fern und ferner,  
Daß ich ganz entzückt und neu geboren  
Bald den Mahler, bald das Bild beschaute.

Hab' ich doch, so sagt' er, dir bewiesen,  
Daß ich dieses Handwerk gut verstehe;  
Doch es ist das Schwerste noch zurücke.

Zeichnete darnach mit spitzem Finger  
Und mit großer Sorgfalt an dem Wäldchen,  
G'rad an's Ende, wo die Sonne kräftig  
Von dem hellen Boden widerglänzte,  
Zeichnete das allerliebste Mädchen,  
Wohlgebildet, zierlich angekleidet,  
Frische Wangen unter braunen Haaren,  
Und die Wangen waren von der Farbe  
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?

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 vollkommenen Mädchens,  
Und was mich Erstaunten mehr erstaunte,  
Fängt das Mädchen an den Fuß 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

Und der zarte Fuß der Allerschönsten;

Glaubt ihr wohl, ich sei auf meinem Felsen

Wie ein Felsen, still und fest geblieben?[5]

Am Beginn steht eine durch das trochäische Versmaß zwar unterstützte, dennoch ungewöhnliche Inversion. Das "saß ich" bestimmt die äußere Haltung, 1. Person Singular und Präteritum mit ihrer Tendenz zum Erzählgestus wecken die Erwartung eines außerordentlichen Erlebnisses. Ungewöhnlich ist auch die Situation des sprechenden Ichs: statt der weiten Aussicht in die Natur, welche die exponierte Beobachterposition auf der Felsenspitze verspricht, sieht es nichts als graue Wolken. Der Fels, die starren Augen, die verhangene Sicht - mit nur wenigen Hinweisen ist eine melancholische Tristesse skizziert.[6] Der disparate Blick in den Nebel wird mit dem Starren auf eine unbemalte Leinwand verglichen; weder Welt noch Werk haben für den, der da sitzt, eine Gestalt. Dabei geht es nicht um die klassische Künstlerfrage nach dem gelungenen oder mißlungenen Werk, auch nicht um den Vorgang des Löschens, mit dem der Übermacht des Tradierten zu entkommen wäre.[7] Das Gedicht enthält sich einer Vorgeschichte. Es setzt mit einer offensichtlichen Krise ein, in der fraglich erscheint, ob und wie hier überhaupt ein Werk entstehen kann. Um die existentielle Leere wieder auszufüllen, muß das Ich aus seiner Isolation finden, das Heilmittel dafür allerdings erst eigens geschaffen werden. Darum geht es in der 'Geschichte' des Gedichtes.

Mit Amors Auftritt - man kann hier mit Fug und Recht von einer theatralen Inszenierung sprechen[8] - wendet sich das Blatt. Es kommt 'Leben' ins Gedicht, insofern die wörtliche Rede ein dramatisches Moment ist, das Unmittelbarkeit suggeriert. "Lieber Freund, wie magst du starrend / Auf das leere Tuch gelassen schauen? / Hast du denn zum Mahlen und zum Bilden / Alle Lust auf ewig wohl verloren?" Amor verwandelt in seiner freundschaftlichen Anrede einen Vergleich ("wie ein ... Tuch") beiläufig in die Wörtlichkeit ("auf das leere Tuch"). Es ist sein erster Akt des Schaffens und Verwandeln von 'Welt'. Er 'übersetzt' die Mittelbarkeit des figurativen Sprechens in 'Realität', das heißt, im Sprechakt erschafft er zunächst ein neues (Träger-)Medium, die Leinwand.

Amor stellt das Ich zur Rede und benennt dessen trostlose Situation: verlorene Lust, ein Zustand - hier kommt abgründig Zeit ins Spiel - der ewig dauern könnte. Amor benutzt ein Schlüsselwort der Melancholie, fehlende Lust, die, wäre sie vorhanden, schöpferische Kraft garantierte. Da 'Lust' eine Domäne Amors ist, wird klar, warum er hier mitzusprechen hat.[9]

Auf diese Vorhaltungen muß das (männliche) Ich reagieren. Zwar kommuniziert es noch nicht, aber immerhin regt sich sein Inneres. Subtil bezeichnet das "heimlich" den allmählichen Übergang von einem isolierten Ich zu einem, das wieder zur Aufmerksamkeit fähig wird. Noch in sich verschlossen, jedoch bereits auf dem Weg, Kontakt aufzunehmen, provoziert Amors Frage zunächst eine zweite Stimme in seinem Innern. Ein solcher Akt kommunikativer Selbstreferenz geht in der Regel Dialog und Handlung voraus.[10]

Unbeirrt setzt Amor sein fragendes Mahnen fort. Anders als Venus, die erst auf Pygmalions Gesuch reagiert, wird er umstandslos selbst tätig. Er will seinem trübsinnigen Gegenüber Malunterricht erteilen. Vormachen und Lehren heißt sein pädagogisches Programm. Amor verwendet dafür ein ausgezeichnetes Werkzeug, seinen kleinen rosigen Finger, rot wie eine Rose, Attribut seiner Mutter Venus seit jeher. Mit diesem Finger, dem "Zeigefinger", zeichnet, zeigt und zeugt Amor am Ende sogar.

Gegen die Lustlosigkeit des Melancholikers setzt Amor seinen Bildzauber ein. Das Potential dessen, was er mit seinem erotischen Pinsel zustandezubringen vermag, zeigt sich daran, daß er die Schöpfungsgeschichte mit ihren Stufen der Weltwerdung reinszeniert. Aber weder kopiert er sie, es fehlen in seinem Bild beispielsweise die Tiere, noch folgt er der Chronologie der Bibel. Er folgt vielmehr

dem Konstruktionsprinzip des Bildaufbaus, einer künstlerischen Ordnung also, die mit natürlichen Zeichen arbeitet, auch wenn sie, man denke an die Sonne bzw. das Licht, polysemisch verdichtet sind.[11] Dennoch: beide Schöpfungsakte, der Jehovas und der des Künstlers Amor, gipfeln im Erschaffen der menschlichen Gestalt und ihrer Belebung.

Der kindliche Erot, normalerweise schießwütig und übermütig, ist hier - ikonographisch eigenwillig, aber auch nicht ganz beispiellos - ein triumphierender Maler und *deus pictor*. Er erschafft das Medium der Bezauberung, Animation und Verführung. Wenn am Anfang der christlichen Schöpfung das *Wort* steht und Gott seinen Menschen durch Odem belebt, so erzeugt Amor die Welt mit seinem Finger.[12] Während Michelangelos Deckenfresko in der Sistina, das Goethe so bewundert hatte, die Beseelung zwischen dem Finger Gottes und dem Körper Adams im Zwischenraum der Nicht-Berührung inszeniert (wie es das Berührungstabu alles Sakralen vorsieht), braucht Amors erotisches Werkzeug Kontakt.[13] Seine Schöpfung, heißt das, wird einerseits als ein gleichsam göttlicher Akt geadelt, andererseits versinnlicht, indem sie in den Kontext von Lust und Zeugung gestellt wird. Ein mächtiges Spannungsfeld, das hier in der Maske des Allegorisch-Anakreontischen spielerisch wirkt und beiläufig noch die Autopoiesis des Mit- und Gegeneinanders von Fiktivem und Imaginärem erfaßt.

Amor malt[14] seine Landschaft von oben nach unten. Er beginnt mit dem Sonnenlicht, das in den Augen des Betrachters reflektiert wird, sie dabei gleichsam anzündet. Es rahmt die Wolken golden und durchdringt sie. Das sind vier elementare Eigenschaften des solaren Lichtes: es bricht sich im Auge, es gibt Gestalt, es stiftet Farbe, es durchdringt. Schließlich läßt es auch das Wasser des Flusses erglänzen, d.h. es beleuchtet und es spiegelt sich. Die Kraft des Sonnenlichts (und zwar in der *ekphrasis* des sich erinnernden Beobachters) wird als Bedingung der Möglichkeit für Sehen, Anschaulichkeit und Sichtbarmachung erkennbar. Das Sonnenlicht erweist sich als eine 'Natur'-Kraft und gleichzeitig als ein höchst bedeutungsvolles Medium. Allgemeiner formuliert: Amor malt hier ein Medium, das sich als Medium selbst reflektiert.

Dabei macht das Licht, das zeigt der untere Teil des Bildes, daß die Landschaft so 'natürlich' wirkt, daß der Fluß zu glitzern und zu rauschen scheint. Amors Meisterschaft zeigt sich also nicht nur in Komposition und Bildaufbau, sondern auch im Erzeugen einer synästhetischen Wirkung.[15] Er berücksichtigt die Luftperspektive - das ferne Blau der Berge - und gibt dem Himmel eine Lasur, d.h. übermalt ihn mit dünnen Farben, so daß die darunterliegende Farbschicht durchscheint, womit er das Diaphane in der Natur sichtbar macht. Wollte man konkrete materiale Bilder assoziieren, so muß man sich Amors Werk wohl als eine Kreuzung aus Hackert, von dem Goethe in Neapel gelernt hatte, und Claude Lorrain vorstellen, insbesondere wenn man die Lichtregie und den kraftvollen Ausdruck berücksichtigt. Von Claudes Landschaften sagte Goethe im Rückblick:

"Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt als sei es *wirklich*." [16]

Wahrheit, nicht Wirklichkeit schaffen, kunstvoll 'Natürlichkeit' inszenieren, dieses tut Amor - und Goethes Text macht es auf seine Weise auch.

Der Betrachter erlebt durch Amors Bildkunst eine Art Wiedergeburt. Aus dem melancholisch Starrenden ist ein fasziniert Stauender geworden,[17] und unwillkürlich denkt man dabei an das vielzitierte Wort von Heilung und Neu-geboren-Werden in Goethes Briefen aus Italien.[18]

Obwohl Amor sich als perfekter Landschaftler ausgewiesen hat, fehlt noch das Entscheidende, Schwierigste, die menschliche Gestalt. Dort, wo das Medium 'Licht' sich noch einmal selbst reflektiert, "im Abglanz", wenn wir es mit erhabenen Worten sagen, entsteht der Mensch. Sagen wir es kapriziös - und daß beides möglich ist, ist einer der raffinierten Grenzgänge dieses Textes -, dann setzt? legt? stellt? Amor ein "allerliebstes" weibliches Wesen auf das schönste Fleckchen am Waldrand, die Traumfrau also ins Licht der Aufmerksamkeit. Das wiedergeborene Ich bricht darüber in wahre Begeisterung aus. Noch während es sich in Staunen ergießt, geschieht der Zauber, jenes Ereignis, um dessentwillen die Geschichte erzählt wird:

"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 vollkommenen Mädchens,  
 Und was mich Erstaunten mehr erstaunte,  
 Fängt das Mädchen an den Fuß zu rühren,  
 Geht zu kommen, nähert sich dem Orte,  
 Wo ich mit dem losen Lehrer sitze."

Über dem Reden erhebt sich ein Windchen. Es vollzieht sich eine Verwandlung, die die Differenz von Natur und Kunst aufhebt - so wie später die von Kunst und 'Lebenswelt' des sprechenden Ichs. Es ist aber nicht die Naturgewalt 'Wind'; hier im Landschafts-Theater kommt der Wind aus dem Archiv der Literatur, ist, die Verkleinerungsform markiert es, jenes Lüftchen, das den amoenen Ort so lieblich macht. Als Zephir im Gefolge Amors bezeichnet es die Bewegung des erotischen Begehrens, das sich auf den Betrachter überträgt. Das "Windchen", dies ist eine signifikante Umschrift des Topos, dynamisiert alles. Es bewegt die "Gipfel" (Baumwipfel), es "kräuselt", "füllt den Schleier" und erfaßt das Mädchen; läßt es den Fuß 'rühren' und macht, in einer spannungsvollen Wendung automatisch-magnetischer Annäherung, es 'gehen zu kommen'. Hier findet eine grenzenlose Allbelebung statt, die das Ich nicht verschluckt, sondern, das zeigt der Schluß, selbst aktiviert. Amors kunstvolle *potentia agendi*[19] dynamisiert also zunächst die Oberflächen und wandert dann vom Äußeren ins Innere; in das des dargestellten Mädchens zunächst - als Körpermechanik - und ins (bereits bewegte) Innere des Betrachters, ohne etwas von ihrer sinnlichen Kraft einzubüßen. Im Gegenteil scheint sie dort erst eigentlich lokomotorisch zu wirken ('kommen zu gehen'). Das *movere*, jene traditionelle Forderung an das Kunstwerk, ist hier keine leidige rhetorische Strategie, sondern ein Modus der Dinge selbst, der Körper und Sinne aktiviert.[20] So quellen aus den zitierten acht Zeilen die Verben geradezu hervor. In vier Versen stehen sie am Anfang, in den anderen vier am Schluß. Ein Vers gar wird am Anfang *und* Ende mit einem Verb aktiviert: jener natürlich, in dem das Mädchen den Fuß rührt, d.h. dort, wo es seine erotischen Reize auszusenden beginnt.

Jehova hatte nach seinem Schöpfungswillen den Menschen zu schaffen. Amor muß ein Liebespaar herstellen und kuppeln (entsprechend auffallend sind die vielen Kopulae), und er muß einen Anblick in ein Erlebnis verwandeln. Der Text muß ein Bild im Entstehen beschreiben, es dem Leser vor Augen stellen (*ekphrasis* als Hypotypose) und schließlich eine Metalepse konstruieren - d.h. die Überschreitung der Grenze zwischen einem (in diesem Fall) Bild und dem Handlungsraum des sprechenden Ichs. Auf der Ebene der Darstellung sind alle diese Transgressionen, von denen die Geschichte erzählt, unabdingbar an Sprache gebunden, also medial begrenzt. Zugleich operiert der poetische Text aber mit dem Wissen, daß er die Macht hat, zu "zaubern", indem er mentale Bilder im Kopf des Lesers erzeugt - die einzige Möglichkeit der (nachträglichen) Belebung und Metamorphose, die Sprache (im Gegensatz zum Bild oder zur Statue) hat. Die Hypotypose ist die Paradefigur einer solchen rhetorischen Operation.[21]

Nun macht Goethes Gedicht eine raffinierte Volte: In Amors Bildschöpfung weht eben jener "ästhetische Geist", der die Seele des Betrachters wieder schwingen läßt. Dem Leser, nicht dem Betrachter, wird das mittels einer Hypotypose vor Augen geführt. Der Text trennt also Psychologie und Rhetorik, führt dieses (in der Trennung von *récit* und *discours*, Geschichte und Text der Geschichte) vor und unterläuft diese Trennung am Ende: wenn nämlich die Frau, Signifikant des Bildes mit dem Signifikat 'Liebe', ihr eigener Referent wird und dem Leser für diese Referentialisierung auf der Ebene des Textes keine figurale Darstellung mehr geboten wird, sondern nur noch eine rhetorische Frage.

Alles in allem, Amor hat recht, eine wahrhaft schwierige Sache, von der das Gedicht sich kaum etwas anmerken läßt: Seine ungewöhnliche Form, seine Verse, die keine Strophen, sondern Sinnabschnitte bilden, die Personifikation des altklugen Amors... alles das dient der Maske einer spielerischen Naivität, unter der nachgedacht wird über Repräsentation und Körperunmittelbarkeit, über die Kommunikation zwischen Bild und Betrachter, Text und Leser, über Fragen der Grenze von Repräsentation und ihrer Überschreitung. Darauf werde ich im letzten Abschnitt meiner Überlegungen zurückkommen.

Das sprechende Ich kann nur noch staunen: "was mich Erstaunten mehr erstaunte", diese rhetorische

Wiederholungsfigur der *figura etymologica* bezeichnet den Effekt der Überraschung. Gleichzeitig ist Staunen ebenfalls ein Grenzphänomen, das Sich-in-Beziehung-Setzen zu etwas oder einem anderen zwischen Ahnungslosigkeit und Wissen.<sup>[22]</sup> Der Augensinn des Betrachters, heißt das, wird ohne den Umweg über Gedächtnis und Verstand sensibilisiert. Es löst nun endlich auch seine Zunge. Bewundernd wendet er sich an Amor und - mit einer rhetorischen Frage - auch an den Leser:

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

Hier zeigt sich die Reziprozität der Bewegung, die Amor initialisiert hat und die alles erfaßt: Körper, Kommunikation, Kontakt.<sup>[23]</sup> In der Anrede "sieh", dann in der Frage "glaubt ihr wohl" wird der Leser in diesen Wirbel mit hineingezogen - entweder als fiktiver Mitspieler oder aber, wenn er sich in seinem Wahrnehmungsuniversum adressiert fühlt. Was auf der Ebene der Geschichte als Grenzüberschreitung zwischen Bild und Handlungsraum des Betrachters inzeniert wurde, setzt sich hier zum Leser hin fort. Mehr noch, die Wiederholung des Nomens in dem Satz "Glaubt Ihr wohl, ich sei auf meinem Felsen / Wie ein Felsen, still und fest geblieben?" macht auf eine Differenz aufmerksam, die eine Leseanweisung enthält. Im ersten Fall topographische Benennung, im zweiten physiognomisch-psychologische Bestimmung durch den Vergleich werden die bei der Lektüre eines poetischen Textes zu leistenden Übertragungen erkennbar markiert (direktes Sprechen vs. metaphorisches Sprechen). Die Qualitäten des Steins - Starre, Unbelebtheit - sind auf den Sprecher zu übertragen, der sich am Ende, im Unterschied zu seiner anfänglichen melancholischen Felsenexistenz, leidenschaftlich bewegt vom Fels erhebt. Damit weist der Schluß, in einer rhetorischen Rückkoppelungsschleife zwischen Metapher und Metonymie, auf den Anfang zurück, vollzieht das Gedicht selbst noch einmal jene Figur des energetischen Übersprungs und der Zirkulation der Kräfte, die es behauptet.

Wie so vieles bei Goethe hat auch der Felsen eine eigene Zeichen-Geschichte in seinem Werk. Als er 1784, in Eisenach, die Berge zu Gedächtnisorten seiner Liebe zu Frau von Stein erklärt und dafür Felsinschriften entwirft, schreibt er der Geliebten:

"Ich sinne noch immer wie und wo ich die Innschrift anbringen soll. Hier ist noch eine die ich der Herrmannsteiner Höhle zugedacht habe.

Felsen sollten nicht Felsen und Wüsten Wüsten nicht bleiben  
 Drum stieg Amor herab sieh und es lebte die Welt.  
 Auch belebt er mir die Höle [!] mit himmlischem Lichte  
 Zwar der Hoffnung nur doch ward die Hoffnung erfüllt."<sup>[24]</sup>

Auch der malende Amor belebt die Welt seiner idealen Landschaft und schafft so die Voraussetzung für Wunsch und Begehren, die wiederum Seele, Sinne und Körper des Betrachters mobilisieren. Für die Vorstellung einer solchen allbelebenden Übergänglichkeit setzt der Text sparsam, aber signifikant, rhetorische Figuren der Überschreitung und Übertragung ein: Vergleich, Metapher, Metonymie, Hypotypose und die Metalepse, von der im letzten Abschnitt die Rede sein wird, wo es um die Frage nach der selbstreflexiven Struktur des Textes geht.

Subtil kommentiert Goethes Gedicht so jene seit Lessings „Laokoon“ virulent geführte Debatte über die Leistungen der Künste. Lessing hatte am Beispiel Homers zu zeigen versucht, wie dieser, anders als die deskriptiven Dichter, welche körperliche Gegenstände bloß beschreiben, ohne sie zu ‚malen‘, gerade die Gegenstände ‚male‘, ohne sie zu beschreiben: „er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen [...] in deren Letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehn.“ Wenn Homers Dichtung die Gegenstände im Prozeß ihrer Herstellung schildert, wie etwa den legendären Schild des Achill, dann verwandelt sie eine andernfalls bloß „langweilige Malerei des Körpers“, die dem „Coexistierenden seines Vorwurfs folgt“, in das „lebendige Gemälde einer Handlung“.[25] Auf Goethes „Landschaftsmahler“ bezogen: Beide, Amors Bild und der Text des Gedichtes arbeiten mit ihren (rhetorischen) Strategien des sukzessiven Vor-Augen-Stellens an der Inszenierung von ‚lebendiger Handlung‘. Selbstreflexiv verweist das Gedicht damit auf eine poetisch-ästhetische Debatte der Zeit (die man biographisch als ‚Verhandlungen mit Herder‘ – auch über Lessing – lesen kann). Wenn es aber gerade Amor ist, der mit dem Bildmedium das tut, was Lessing Homer zuspricht, so unterstellt die Erzählsemantik Rhetorik und Ästhetik einem elementaren schöpferischen Lebenskonzept. Das System der Kunst und das der Lebenswelt werden nicht über einen Bruch konstruiert, sondern im Zeichen von Übergängigkeit und Überschreitung verbunden. So wird verständlich, warum es auf der Figurenebene zwei Verlebendigte geben muß – das melancholische Ich *und* ‚Galathea/Elise‘.

## II Amor

Bereits die mythologische Gestalt des Eros bzw. Amor oder Cupido verkörpert die Spannung von ‚Liebe‘ als zwischengeschlechtlicher Urmacht und Spiel, die auch das Gedicht in Szene setzt. Hesiod zufolge ist er am Anfang der Welt, nach Chaos und Erde, die dritte Ursprungsmacht.[26] Während der Mythos im Hinblick auf diese kosmische Urgewalt nicht sehr gesprächig ist, sind es die Künstler umso mehr. Sie können kaum innehalten, über den ‚Knaben‘ zu erzählen, als habe gerade die Wortkargheit des Mythos die Geschichten über das, was er anrichtet, explodieren lassen: Nicht *wer* er ist, sondern *was er verursacht*, produziert die Endlosschleife narrativer Energie. Lessing erinnert in diesem Kontext an die Ursprungsgeschichte der Malerei[27] und in der Folge der Plastik. Die von Plinius erzählte Dibutades-Fabel sollte deshalb hier erwähnt werden, weil in ihr ebenfalls, wie in Goethes Gedicht, um einen amourösen Schöpfungsakt geht, wenn auch mit umgekehrtem Vorzeichen. Dort hält die Verliebte (*capta amore*) den Schatten ihres in die Fremde ziehenden Geliebten an der Wand fest, und ihr Vater, der Töpfer Dibutades, überformt ihn anschließend mit Ton. Während dieses erste *simulacrum* auf die mediale Re-Präsenz des Abwesenden zielt,[28] verwandelt Amor in Goethes Gedicht das Repräsentierte in Präsenz, in Anwesenheit und Gleichzeitigkeit. Wenn sich nun die Geschichte vom Ursprung des zweidimensionalen Bildes in die der dreidimensionalen Form bzw. Plastik verlängert, so nähert sie sich dem Pygmalion-Mythos an. Mit dem Unterschied, daß im einen Fall das Bildnis aus der Ähnlichkeit mit einem ‚realen‘ Menschen, im anderen aus der Ähnlichkeit mit einem ‚idealen‘ imaginären Bild entsteht; im einen Fall Stellvertreter-Funktion hat, im anderen diese gerade aufgehoben wird.

Amor schafft und behauptet eine Art struktureller Zweistelligkeit, die Beziehung eines/r Verliebten zu einer/m Geliebten im gelebten Augenblick. Nur aufgrund ihrer beiderseitigen Aktivität können sich am Ende des Gedichtes sprechendes Ich und gemalte Figur an der Bildgrenze begegnen. Ausgespart bleibt, und das trägt zur scheinbaren Leichtigkeit des Gedichts bei, daß Liebe hochgradig krisenanfällig und störrisch ist, was mit jener vertrackten triangulären Struktur zusammenhängt, die Begehren erst eigentlich erzeugt. Im Gedicht erzeugt Amor das Begehren, aber er ist kein Rivale,[29] sondern spielerisch-machtvoller Verursacher, der Gegenwart will.[30] Er schafft sich eine Bühne der Aufmerksamkeit, indem er zunächst sukzessive ein sinnlich wirkendes Landschaftsbild mit Frauenstaffage entstehen läßt, aus deren Animation er wiederum die Möglichkeit von Begegnung und Kontakt zweier Liebender erzeugt; jenen Augenblick, den er gegen das gnadenlose „ewig“ des versteinerten Melancholikers setzt. Es ist der Augen-Blick der Liebe, der die Grenzen zwischen Medium (in dem das Begehren erzeugt wird) und dem Handlungsraum des sprechenden Ichs (wo der Kontakt stattfindet) auflöst. Die Voraussetzung für das, was Zweistelligkeit oder Gegenseitigkeit ermöglicht - Aufmerksamkeit und Begehren - bewirkt er durch seine Künstlerschaft, durch Zeigen und Zeichnen, und durch seine Zauberkraft der Animation.[31]

Ganz konsequent fällt deshalb der Erzählvorhang an der Schwelle schwebender Erwartungslust, die keinen Dritten mehr benötigt, dort, wo Liebe als „unüberbietbare[r] Exzeß des Genießens“[32] einen Körper bekommt, wo Leben stattfindet (oder eben scheitert, wie seinerzeit im „Werther“[33]...). Es ist die Raffinesse und konsequente Logik des Textes, daß er von der Intimität des ersten Kontaktes nichts sagt, nichts sagen kann. Lust und Genuß werden in die Phantasie des Lesers verschoben. Er wird für die

berühmte "first contact scene" auf das Feld *seiner* inneren Bilder verwiesen - auf das Imaginäre seines eigenen mentalen Repräsentations-Theaters. Damit endet das Gedicht in jenem "fruchtbaren Augenblick", über den seit Lessings "Laokoon" die Kunsttheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts debattierte.

### III *Homo ludens* - Der italienische Kontext

Der malende Amorknabe steht, als Allegorie, in einer Tradition, in der sich die Anacreontik mit der Rokokokunst des italienisch-französischen 18. Jahrhunderts verbindet. Das Gedicht spielt mit dem Muster des Capriccios<sup>[34]</sup> als einer heiteren Maskerade, wie wir sie auch in Goethes italienischem Singspiel "Claudine von Villa Bella" finden - einer hinreißenden Seifenoper, von der man bedauern muß, daß sie nicht von Mozart vertont wurde. Daß das Capriccio, der scherzhafte Einfall in freier Form, Modell gestanden hat, zeigt der Vergleich mit dem Gedicht "Amore pittore" von einem der damals bekanntesten und einflußreichsten römischen Literaten und Kunstkritiker, Gherardo De Rossi (1754-1827). Es steht in einer Sammlung von vierzig Epigrammen, den "Scherzi Poetici e Pittorici" aus dem Jahre 1795, die Amors Taten und Untaten schildern.<sup>[35]</sup> De Rossi und Goethe haben sich in Rom kennengelernt. Sie waren beide *pastores*, 'Mitschäfer', in der Künstlervereinigung "Arcadia" und verkehrten beide im Salon der Malerin Angelica Kauffmann.<sup>[36]</sup> Die Forschung hat sich bisher nicht um die Frage gekümmert, ob Goethes Gedicht und De Rossis "Scherzo" womöglich einen gemeinsamen Intertext haben, ob De Rossi Goethe nachschreibt oder ob Goethe den "Amore pittore", bevor er zwischen die Buchdeckel einer Sammlung kam, nicht vielleicht schon gekannt haben könnte. Jedenfalls spielt das Gedicht mit einem literarischen Genre und spielt dabei ganz und gar sein eigenes Spiel.

Von Goethes vieldiskutiertem Aufenthalt in Italien seien nur ein paar wenige Aspekte in Erinnerung gerufen, die für den Kontext und die Atmosphäre des Gedichtes von Bedeutung sind: Goethe in Italien, das ist die abgelegte Rolle eines Ministers ohne gesellschaftliche Verpflichtungen, aber mit dessen Bezügen; das ist der Künstler, der lustvoll in das von ihm als "sinnlich" bezeichnete und erlebte italienische Leben eintaucht. Der sich als Römer kleidet, der sieht, spielt, ausprobiert, liest und lebt - "wie ein Künstlerbursche", fand Herder etwas indigniert. Der in Weimar gezwungen war, Gefühlsleben und gesellschaftliches Auftreten zu trennen, der, wie es schien, "etwas entsetzlich Steifes in seinem Betragen" bekommen hatte und, wie Frau von Stein weiter klagte, sich auch ihr gegenüber zunehmend stärker verschloß - von seiner eigenen dichterischen Produktion ganz zu schweigen, für die ihm die Zeit fehlte. Goethe hat später seine Italienreise als Akt der Verzweiflung bezeichnet. Es war die Flucht vor einer drohenden beruflich-privaten Misere. Worum es ihm bei seinem ungeheuerlichen Coup ging, benennen einfach und schön seine Worte: "Ich habe in der Welt nichts zu suchen als das Gefundene, nur daß ich's genießen lerne, das ist alles [...]".<sup>[37]</sup> Das Mittel ist (anschauliche) sinnliche Erfahrung, welche die schöpferische Energie reaktiviert.

Vergleicht man Herders und Goethes Rom-Aufenthalt, so wird der Unterschied deutlich zwischen einem, der Rom aus Karrieregründen besucht - Herder -, und einem, der gerade aus dem gesellschaftlichen Normierungszwang ausbricht, der die Differenz, nicht die Wiederholung von Anpassungsmustern sucht. "Göthe spricht über Rom, wie ein Kind, und hat auch wie ein Kind, freilich mit aller *Eigenheit*, hier gelebt; deshalb ers denn auch so sehr preiset. Ich bin nicht Göthe, ich habe auf *meinem* Lebenswege nie nach seinen Maximen handeln können; also kann ichs auch in Rom nicht."<sup>[38]</sup>

Es ist etwas von der Figur eines *homo ludens* in Goethes Verhalten in Rom. In der Mimikry des Inkognitos lebt er auf und wird belebt. Wieviel Spaß er bei aller Ernsthaftigkeit seines Forschens hatte, meint man unter der anacreontischen Maskerade des "Amor"-Gedichts zu spüren; man traut sie keinem bald vierzigjährigen Staatsmann zu, allenfalls einem Studenten, was auch Goethe so sah: "Ich lebte 10 Monate lang zu Rom ein zweytes akademisches Freyheitsleben", gestand er Jahre später.<sup>[39]</sup>

Im Oktober 1787, während einer dreiwöchigen Villeggiatura in Castel Gandolfo, hat Goethe sich beinahe ausschließlich und vermutlich am intensivsten mit der Landschaftsmalerei auseinandergesetzt.<sup>[40]</sup> Er habe dort, schreibt er an den Herzog, "die Gegend mit den Augen eines Zeichners" angesehen,<sup>[41]</sup> und hier fand jene Liebesbegegnung mit der "schönen Mailänderin" Maddalena Riggi statt, mit der die Forschung das "Amor"-Gedicht in Beziehung bringt.<sup>[42]</sup> Wie immer man argumentiert, auffallend ist, daß die ungewöhnlich Form des Gedichts mit seinen strophenlosen Sinnabschnitten in ungereimten trochäischen Pentametern bald nach seiner Rückkehr an den Weimarer Hof noch einmal wiederkehrt, und zwar in den "Morgenklagen" und im "Besuch", Gedichte, in denen die junge und freie Liebe zu Christiane Vulpius ihren Ausdruck findet - als wäre die Möglichkeit dieser Beziehung ein Erbe dessen,

was sich der belebenden Freiheit Roms verdankt, ein Brückenschlag des römischen Liebesgedichts zu der neuen Liebe in Weimar.

Wenn das sprechende Ich des Gedichts durch die Zeichen- und Zauberkunst Amors wiederbelebt wird, dann könnte man Goethes (auch sexuelle) Erlösung in Rom - nach der Abstinenz in seiner Liebe zu Frau von Stein, die durchaus zu seiner 'Versteinerung' beigetragen hatte - mit der Melancholie-Therapie des Gedichtes in Beziehung setzen. Aber es genügt schon, Goethes ersten Brief aus Rom an den Weimarer Freundeskreis zu zitieren:

"es ist alles wie ich mir's dachte und alles neu. / Eben so kann ich von meinen Beobachtungen von meinen Ideen sagen. Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz fremd gefunden, aber die alten sind so bestimmt, so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können. / Da Pygmalions Elise, die er sich ganz nach seinen Wünschen geformt, und ihr soviel Wahrheit und Daseyn gegeben hatte, als der Künstler vermag, endlich auf ihn zukam und sagte: ich *bins!* wie anders war die Lebendige, als der gebildete Stein. / Wie moralisch heilsam ist mir es dann auch, unter einem ganz sinnlichen Volcke zu leben [...]" [\[43\]](#)

Hier wird der für das Gedicht zentrale Subtext, welcher im 18. Jahrhundert eine der Modellgeschichten für die Debatten über Darstellung und ästhetische Wirkungstheorie geworden war, [\[44\]](#) als 'privater Mythos' und als Allegorie für lebendigen Kontakt aufgerufen, wie er seit Goethes erster direkter Begegnung mit Italien im Spiel ist.

#### IV Vom Ausstieg aus der Repräsentation

Amor inszeniert Liebe durch das Bild und ist so *deus pictor*, pygmalionischer Künstler und vitalisierende Venus ineins. Venus hatte den schmachtenden Pygmalion erlöst, indem sie der geliebten Statue Leben einhauchte; Amor benutzt dafür seinen kleinen 'rosigen' Erosfinger. [\[45\]](#) Vom Pygmalion der "Metamorphosen" unterscheidet ihn, daß er zwar Schöpfer einer wunderschönen Gestalt ist, er sich aber nicht in sie verliebt, sondern das Mädchen für einen anderen beschafft, womit eine Verschiebung seiner pygmalionischen Aktivität zum Betrachter hin stattfindet. Amor sorgt zunächst für die optische Fernwirkung, anschließend schafft er die Bedingung der Möglichkeit zu taktile Nähe. Er operiert dabei - im Dienst der erwähnten Zweistelligkeit der 'Liebe' - nach zwei Seiten. Er erlöst den Mann vom Felsen aus seiner melancholischen Starre und die Frau aus ihrer dekorativen Staffage. Diese Personalunion aus Pygmalion und Venus wirkt mit ihrer interaktiven Dynamik in alle Richtungen. Amor besetzt sowohl die metaphysische Position der Göttin als auch die des schöpferischen Künstlers.

Die Pointe der Narration ist die Verwandlung der Bildgestalt zur potentiellen Geliebten, zum privaten Liebesobjekt. Nun scheint gerade das autopoietische Spiel um (Medien-)Grenzen und die äußere Ähnlichkeit von zwei- und dreidimensionaler Gestalt in Goethes Gedicht nahezulegen, mit dem (rhetorischen) Begriff der Metalepse zu operieren. Die antike Rhetorik bezeichnet damit ein Wortspiel. Quintilian läßt diese Figur nur für die Komödie gelten; sie sei "äußerst selten und ungezogen, bei den Griechen jedoch häufiger." [\[46\]](#) Gérard Genette, und seiner Terminologie folge ich hier, hat sie aus erzähltheoretischer Perspektive bündig als eine Form "der übernatürlichen oder spielerischen Überschreitung einer narrativen oder dramatischen Fiktionsebene" bezeichnet. [\[47\]](#) Die Metalepse des Autors besteht darin, daß suggeriert wird, der Dichter bewirke selbst die Dinge, die er besingt. [\[48\]](#) Hier, im Gedicht, ist es die Metalepse des Malers Amor, der leibhaftig hervorbringt, was er darstellt. Was solche metaleptischen Spiele bewirken, ist eine Aufmerksamkeit "für die Bedeutung von Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchte, und die nichts anderes ist als [...] eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird." [\[49\]](#) Oder, im Falle des Amor-Gedichtes, zwischen der der visuellen Repräsentation, die erzählt wird, und dem Handlungsraum des sprechenden Ichs. [\[50\]](#)

Auch die bildende Kunst kennt solche Verfahren der Überschreitung. Nicht im *trompe l'œil* jedoch, der ein Illusionismus ist und dem die Lust verstandesmäßiger Entlarvung folgt, haben sie ihr Korrelat, sondern in

der Groteske und in der Arabeske. Nur dort nämlich werden Metamorphosen als Manöver von Transgressionen deutlich markiert, [51] so wie es die Metalepse auf der narrativen Ebene tut.

Das Thema der Grenze scheint mir also der Subtext des Gedichtes zu sein wie auch, biographisch, das von Goethes italienischer Reise. Die Frage, wie Grenzen beschaffen sind, welche Lähmung sie und welchen Gewinn Überschreitung produziert, [52] ist aber auch, das sollten die Hinweise auf Herder zeigen, ein theoretisches Diskussionsfeld des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Der Medienzauber in Goethes "Amor"-Gedicht reflektiert diesen Zusammenhang als einen von Darstellung und Unmittelbarkeit, Zeitlichkeit und Augenblick. Gegen die entleerte Nicht-Gegenwart des Melancholikers, gleichbedeutend mit fehlender Produktivität, setzt Amor sein *tableau*, dann dessen Verwandlung in 'Leben'. Durch diesen Wechsel von der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität, von der Repräsentation in die 'lebendige Wirklichkeit' ermöglicht Amor Kontakt. Liest man die Geschichte allegorisch, so ist die Macht, die derartiges zustande bringt, 'Liebe', ein Imaginäres, das Welt schafft. Wie das funktioniert, führt der Text vor: als Sprachspiel (ein Vergleich wird konkret) und als Kunststück (Statisches wird dynamisch). Ist Amor der Generator dieses Geschehens, Zeichenproduzent und Animateur gleichsam, so ist das Ich des Textes der Nutznießer, der darüber seinen eigenen Bewegungsimpuls zurückgewinnt. Über Amors Liebescode wird Fremdwahrnehmung möglich, die wiederum Selbstwahrnehmung produziert - am Ende kein zweites Bild, aber Autorschaft, das Gedicht. So wird Amor tatsächlich zum Lehrmeister. Seine transgressive Potenz zielt darauf, Zeichen zu produzieren, deren Stellvertreterfunktion er selbst anschließend durch seinen Akt der 'Verlebendigung' löscht. Was diese 'Löschung' bewirkt, ist der Impuls, dieses Begehren und Erleben in einer 'Erzählung' zu kommunizieren, d.h. sie wiederum in eine Zeichenordnung und in einen Code zu verwandeln.

In Goethes fünfter Römischer Elegie wird dieser energetische Kreislauf zwischen Begehren und Textproduktion Thema: Derweil Amor sich an der Lampe zu schaffen macht, "durchglühet" der "Hauch" der Geliebten dem Sprecher "bis in's Tiefste die Brust", während seine "leise [...] fingernde Hand" das Versmaß des im Entstehen begriffenen Gedichtes auf den Körper der Geliebten zählt. [53] Das Landschaftsmaler-Gedicht verläuft in umgekehrter Richtung: Amor schafft eine ideale Bildlandschaft und ein vollkommenes Mädchen. Ausgelöst von dieser idealen Repräsentation [54] vollzieht sich eine Sequenz der Grenzüberschreitungen; sie verläuft über das (im Wortsinne) *tableau vivant* zum Gestus der Präsenz, der die Vierte Wand der Bildbühne zum Einstürzen bringt. [55] Der offene Schluß verschiebt den Augenblick des Kontaktes ins Jenseits des Textes und enthebt ihn so der Repräsentation, d.h. 'rettet' ihn einerseits und disseminiert ihn andererseits, indem er ihn in die Imagination des Lesers verschiebt. [56]

Gerade durch diese paradoxe Struktur aber wird der poetische Raum umso deutlicher markiert, dem ja auch die allegorische Kunstfigur des 'Amor' angehört. Hederichs "Gründliches mythologisches Lexikon" erinnert daran, daß eine "Eigentliche Historie" "bey ihm nichts zu suchen [hat], weil er bloß ein erdichtetes Poetisches Wesen ist." [57] Am Ende ist er von der Erzählbühne des Gedichtes verschwunden. Wo die Körper agieren, ist seine Mission beendet: Die (virtuelle) Realität gehört den Liebenden - und der kreativen Phantasie des adressierten, nunmehr selbst involvierten Lesers. Er kann die Leerstelle füllen oder das *toucher* imaginieren, womit jene Berührung zwischen Text und Leser statthat, von der die Bild-Betrachter-Geschichte spricht. Lektüre also - auch sie ein pygmalionisches Belebungs Erlebnis.

Bitte nach der Printversion zitieren!

---

[1] Italienische Reise, Eintrag vom 22. [recte 23.] Feb. 1788; WA I.32 (36), S. 276f. Das Gedicht entstand frühestens im Oktober 1787, spätestens Februar 1788; vgl. dazu Goethes Eintrag "Februar [1788...] Amor als Landschaftsmaler." WA I.32(36), S. 467. An Interpretationen s. vor allem 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. In Verb. mit Karl Robert Mandelkow und Anthonius H. Touber hg. von Alexander von Bormann. Tübingen 1976, S. 242-255; Heide Eilert: Amor als Landschaftsmaler. Goethe und die Malerei des 18. Jahrhunderts. In: Pantheon LI, 1993, S. 129-137. Norbert Miller: Der Dichter ein Landschaftsmaler. In: Goethe und die Kunst. Hg. von Sabine Schulze. Ostfildern 1994, S. 379-407, und 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/New York 1995, S. 96-121. Emil Staiger fiel nicht viel zum Gedicht ein: "ein deskriptives Stück, ganz ohne lyrischen Schmelz und Klang, in leichten ungereimten Trochäen, die ebensowenig Musik aufkommen lassen wie feste Bilder zu sondern und zu umreißen imstande sind. Beispiel also eines noch unentschiedenen übergänglichen Stils". Ders.: Goethe. Bd. 2. Zürich 1956, S. 43f.

[2] Johann Gottfried Herder: Ausgewählte Werke. Hg. von Adolf Stern. Bd 2: Schriften zur Literatur und Kunst. Leipzig o.J., S. 553-610. Vgl. dazu Inka Müller-Bach: Eine "neue Logik für den Liebhaber": Herders Theorie der Plastik. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992. Hg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart/Weimar 1994 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. 15), S. 341-370, sowie dies.: Autobiographie und Poesie. Rousseaus "Pygmalion" und Goethes "Prometheus". In: Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Hg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg 1997, S.271-298, hier S. 277, und dies.: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der "Darstellung" im 18. Jahrhundert. München 1998.

[3] In: Herder: Plastik (Anm. 2), S. 557 und S. 558.

[4] Ebd., S. 557.

[5] WA I.2 (2), S. 182-184.

[6] Zum Metaphernarsenal der Melancholie vgl. Uwe Hebekus: "Practicus des Indecori". Die Zeichen der Melancholie in Aufklärung und Empfindsamkeit. In: DVjs 72, 1998, S. 56-80. Die Forschungsliteratur zur Melancholie im 18. Jahrhundert ist seit Hans-Jürgen Schings' Standardwerk zu "Melancholie und Aufklärung" (Stuttgart 1977) inzwischen Legion.

[7] So etwa hatte Descartes' Methodologie eine Löschung vorausgesetzt und dies mit dem Maler vor einer *tabula rasa* verglichen: "So wie Euer Maler besser daran täte, dieses Gemälde ganz von vorne zu beginnen, nicht ohne zuvor mit dem Schwamm alles, was sich darauf befindet, weggewischt zu haben, statt Zeit mit Korrekturen zu vertun: so sollte auch jeder Mensch, sobald er einen gewissen, das Alter der Erkenntnis genannten Punkt erreicht hat, sich ein für alle Mal dazu entschließen, alle unvollkommenen Gedanken, die man in seine Vorstellungskraft eingegraben hat, aus dieser entfernen." René Descartes: Œuvres philosophiques. Hg. von Ferdinand Aliquie. Bd. II: 1638-1642. Paris 1967, S. 1117; die dt. Übers. nach Victor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München 1998, S. 179. - Biographisch könnte die Situation des Gedichtes, wenn man Amors Produktivkraft berücksichtigt, mit Goethes 'Wiederbelebung' in Rom zusammengebracht werden (vgl. Anm. 18).

[8] Das Gedicht nähert sich einer in Versen erzählten "scène lyrique", so die Bezeichnung von Rousseaus Monodrama "Pygmalion" (1762); auf jeden Fall erscheint diese auf Anschaulichkeit setzende Darstellungsform 'hybride'.

[9] Vgl. dazu Goethes "Monolog des Liebhabers": "Was nutzt die glühende Natur / Vor deinen Augen dir, / Was nutzt dir das Gebildete / Der Kunst rings um dich her, / Wenn liebevolle Schöpfungskraft / Nicht deine Seele füllt / Und in den Fingerspitzen dir / Nicht wieder bildend wird?" WA I.2 (2), S. 189.

[10] Nach der neuen goethezeitlichen Naturphilosophie erfährt der Mensch die Natur durch seine 'innere Stimme'. Das hat weitreichende Konsequenzen: "Sofern es eine innere Stimme oder eine innere Regung ist, durch die wir Zugang zur Natur haben, gelangen wir nur durch die Artikulierung dessen, was wir in unserm Inneren vorfinden, zur vollständigen Erkenntnis der Natur. Das steht im Zusammenhang mit einem weiteren maßgeblichen Merkmal dieser neuen Philosophie der Natur, nämlich mit dem Gedanken, daß die Verwirklichung der Natur in jedem von uns zugleich eine Form von Ausdruck ist. [...] Indem ich mich dieses Ausdrucks bediene, rücke ich bestimmte Eigenschaften des Ausdrucksgeschehens in den Brennpunkt. Etwas ausdrücken heißt: es in einem gegebenen Medium kundtun." Charles Taylor: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a.M. 1994, S. 651. Auf das Gedicht übertragen, wäre das Wiedergewinnen einer 'inneren Stimme' die Bedingung der Möglichkeit von Kommunikation bis hin zu ihrer elaboriertesten Form, dem gestalteten Kunstwerk.

[11] "Es werde Licht" begründet Sichtbarkeit, Wahrnehmung von Farbe, Möglichkeit von Leben überhaupt. Für Herder ist Malerei im wesentlichen magische Lichtregie: "Von *Einem Lichtpunkt* der flachen Tafel ergießt sich ein *Zaubermeer* von allen Seiten, das jeden Gegenstand, wie in neuer, eigener Schöpfung bindet." Herder: Plastik (Anm. 2), S. 576.

[12] Nach 2. Mos. 31,18 hat der Finger Gottes die Gesetzestafeln für das jüdische Volk geschrieben, die Moses auf dem Berg Sinai entgegennimmt. Auf Goethes Bergspitze wird kein Gesetz, sondern 'digital' (lat. *digitus* = Finger) ein Bild erschaffen. Als solches tradiert es keine Vorschrift und Handlungsanweisung, sondern es aktiviert und animiert.

[13] Gleichwohl ist auch bei Michelangelo der Finger ein Kanal, durch den sich - in einem Gestus unnachahmlicher Spannung - der Seelenhauch überträgt.

[14] 'Zeichnen' und 'Malen' werden im Text synonym gebraucht; er bezieht somit keine Position zu dem im 18. Jahrhundert eskalierenden Streit zwischen *disegno* und *colorito*, als dessen Repräsentanten einerseits Poussin, andererseits Rubens - oder auch Watteau, Boucher und Fragonard - gelten.

[15] Herder hatte im "Plastik"-Aufsatz die Oberflächenkunst der Malerei - seinem Denkmodell gemäß abwertend - so charakterisiert: "Was kann das Licht in unser Auge malen? Was sich malen läßt, *Bilder*. Wie auf der weißen Wand der dunklen Kammer, so fällt auf die Netzhaut des Auges ein Strahlenpinsel von allem, was vor ihm steht [...] / Die weite Gegend, die ich vor mir sehe, was ist sie mit allen ihren Erscheinungen, als Bild, Fläche? Jener sich herabsenkende Himmel und jener Wald, der sich in ihn verliert, und jenes hingebreitete Feld, und dies nähere Wasser, und dieser Rahme von Ufer, die Handhabe des ganzen Bildes - sind *Bild, Tafel, ein Continuum neben einander*. Jeder Gegenstand zeigt mir gerade so viel von sich, als der Spiegel von mir selbst zeigt, das ist *Figur, Vorderseite*; daß ich mehr bin, muß ich durch andere Sinne erkennen, oder aus Ideen schließen." Herder: Plastik (Anm. 2), S. 555. Eben diese 'anderen Sinne' aktiviert Goethes Amor durch die *libido videndi*; gegenüber Herder ist das eine integrale Konzeption.

[16] An Eckermann am 10.4.1829; Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Nach dem ersten Druck, dem Originalmanuskript des dritten Teils und Eckermanns handschriftlichen Nachlaß hg. von H. H. Houben. 25. Aufl. Wiesbaden 1959, S. 271. Claude Lorrain war in Goethes Gepäck, als er Rom verließ, und er plante weitere Ankäufe; s. WA II.33 (126), S. 236.

[17] Das *toucher* oder *movere*, welches die ästhetische Theorie des 18. Jahrhundert aus der rhetorischen Wirkungslehre abgeleitet hat und die Rhetorik wiederum aus der ursprünglichen konkreten physiologischen Bedeutung von "be-rühren" in die übertragene psychologische des "Rührens" verwandelt hat, wird hier ebenso 'natürlich' gewendet wie die Nebelwand in Amors Leinwand. Die alles erfassende 'Bewegung' erscheint natürlich und zugleich phantastisch; so weist sie beiläufig auf ihre Konstruktion hin. Wenn Amor mit seinem Pinsel touchiert, wenn die Frau sich leibhaftig bewegt, wenn so die Lust konkret in Bewegung sich äußert, dann setzt der Text rhetorische Übertragungsverfahren und Wirkungsweisen optisch-theatral in Szene.

[18] "Sehr wundersam drängt sich in dieses Jahr soviel zusammen. Heilsam und gesegnet, daß auf eine lange Stockung wieder eine Lebensregung sich rührt. Ich finde mich viel, viel besser und anders [...] alles wird mir lebendig und drängt auf mich zu. [...] An diesen Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an, und ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt von dem Tage, da ich Rom betrat." An Herder und seine Frau Karoline (2.12.1786); vgl. auch den ersten Brief an Herzog Carl August von Sachsen Weimar (Rom, 3. Nov. 1786) und den Brief an Charlotte von Stein, in dem er davon spricht, daß er erst *verlernen* habe lernen müssen: "Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wüßte immer fort, ich dachte wohl hier was zu lernen, daß ich aber so weit in die Schule zurückgehn, daß ich so viel *verlernen* müßte, dacht ich nicht. Desto lieber ist mir's, ich habe mich ganz hingegeben, und es ist nicht allein der Kunstsinn, es ist auch der moralische, der große Erneuerung leidet." (20.12.1786) Alle Zitate nach: Johann Wolfgang Goethe: Briefe aus Italien 1786-1788. Hg. und erläutert von Peter Goldhammer. München 1983, S. 33, S. 12f., S.44.

[19] Der für Spinoza zentrale Begriff der tätigen Kraft wurde für Goethe in den achtziger Jahren, im Gespräch mit Jacobi und Herder, aber auch im Kontext seiner Metamorphosenlehre noch einmal hoch aktuell. In "Dichtung und Wahrheit" (14. und 18. Buch) spricht Goethe von dem "so großen Einfluß" Spinozas, in einem Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 21. Okt. 1785 heißt es: "Du weißt [...] daß ich, ohne seine [Spinozas. U.R.] Vorstellungsart von Natur selbst zu haben, doch wenn die Rede wäre ein Buch anzugeben, das unter allen die ich kenne, am meisten mit der meinigen übereinkommt, *die Ethik* nennen müßte." WA IV.7 (100), S. 110. Und im "Tagebuch der Italiänischen Reise für Frau von Stein" erinnert Goethe: "Herder scherzte immer mit mir, daß ich alle mein Latein aus dem Spinoza lernte, denn er bemerkte daß es das einzige lateinische Buch war das ich las." (10. Okt. 1786; WA III.1 (78), S. 290. Herders 1787 erschienene Schrift "Gott. Einige Gespräche", die eine Summa seiner Beschäftigung mit Spinoza darstellte, fand von Rom aus Goethes volle Zustimmung; vgl. dazu auch Goethes Paralipomena vom Oktober 1787: "Castel Gandolfo. [...] Nochmals über Herders Werk. [...] Herders Ideen. Buch über

Mahlerey und Bildhauerkunst." Und: "Philosophische Reflexionen bey Gelegenheit von Herders Gott." WA I.32(36), S. 466 und 478.

[20] Herder hatte die Möglichkeit der Verlebendigung eines Bildes ebenfalls in Betracht gezogen (wobei, argumentiert man kunsthistorisch, das Rokoko ein solches Dynamisierungsmodell ja beinahe zwingend nahegelegt hat). Nach Herder ist sie entweder Folge eines kindlichen Illusionismus oder aber, wie bei Goethe, der Liebe. Jedenfalls ist diese "Täuschung" bei Herder letztlich eine Strategie des Bildes, das damit seine fehlende Dreidimensionalität zu kompensieren trachtet: "Ein Kind, ein rohes Auge [...] kann sich, so lange die Figur ihm am Bret klebt, jenen Schatten, diesen Streif nicht erklären; es gaffet. Nun aber fangen die Figuren an, sich zu beleben; ist's nicht, als ob sie *hervorgingen* und würden *Gestalten*? Man sieht *gegenwärtig*, man *greift um sie*, der Traum wird *Wahrheit*. Die höchste Liebe und Entzückung macht also gerade das, was dort die Unwissenheit that, und eben das ist der Triumph des Malers! Durch seinen Zaubertrug sollte Gesicht Gefühl werden, so wie bei ihm das Gefühl Gesicht ward." Herder: Plastik (Anm. 2), S. 557f. Goethe wendet den Bildzauber existentiell: er heilt den Betrachter, d.h. die Metamorphose hat bei ihm nicht den Status des Illusionistischen, sondern des Allegorischen.

[21] "Vor-Augen-Stellen [...] hat als figurales Verfahren mit Aktualität und Inkraftsetzen zu tun; 'energeia', sein griechischer Name, heißt lateinisch 'actualitas'. [...] Seit Aristoteles und der hellenistischen Rhetorik sind dem Vor-Augen-Stellen unterschiedliche Rollen zugewiesen worden: Evidenz und Schilderung, lebendiges Bild und anschauliche Metapher, pathetische Vergegenwärtigung und durchsichtiger Stil." Rüdiger Campe: Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hg. von Gerhard Neumann. Stuttgart/Weimar 1997 (Germanistische-Symposien-Berichtbände. 18), S. 208-225, hier S. 208f. Nach der Stillehre von Johann Christoph Adelung (1785) macht die Hypotypose den Stil anschaulich und lebhaft; "[e]in Ausdruck ist *lebhaft*, wenn er die untern Kräfte der Seele in Bewegung setzt. Die Lebhaftigkeit des Styles ist folglich diejenige Vollkommenheit desselben, nach welcher er auf die untern Kräfte der Seele wirkt; oder mit andern Worten, welche eine *anschauende Erkenntniß* gewähret, bey welcher man das Bezeichnete klärer denkt, als das Bezeichnende." (Zit. nach ebd., S. 210f.) Wenn nun Adelung bei der Erörterung der "ästhetischen Ideen" davon spricht, daß der "Geist in ästhetischer Bedeutung [...] die Seele belebt" und der Einbildungskraft den "Schwung" zur Eigenschwingung erteilt, so sagt er bei der Hypotypose von dieser psychologischen Funktion überraschenderweise nichts. Campes Schlußfolgerung: "in der Setzung der Darstellung als Begriff 'Hypotypose' trennt das Anschauliche das Lebhaftige - als Gemütsbelebung - von sich ab." (Ebd. S. 211)

[22] Die ältere Kunsttheorie faßt dies im Begriff der *admiratio*; es ist ein im Gegenüber der Kunst erfahrenes, anders nicht erreichbares Gefühl der Überraschung und der Faszination vor jeder Unterscheidung: "Im Begriff der *admiratio* fließen *Verwunderung* und *Bewunderung* zusammen. [...] L'admiration ist die erste Passion, ist Staunen aus Anlaß von Abweichung. Sie ist noch nicht Erkenntnis, also *noch nicht nach wahr/unwahr binär* codiert. In heutiger Terminologie würde man vielleicht von 'Irritation' oder 'Perturbation' sprechen." Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1995, S. 234.

[23] Solche dynamischen Interaktionsmodelle waren Mitte des 18. Jahrhunderts in den Naturwissenschaften und der sich herausbildenden Anthropologie entstanden. So schreibt Charles Bonnet in seinem "Essai de psychologie" (1755): "Die Einheit der Seele mit dem Körper ist dergestalt, daß sich im Falle gewisser Vorstellungen, die sich der Seele bieten, im Körper gewisse Bewegungen erregen, die diese Vorstellungen lebendiger machen. Diese steigern so ihrerseits die Kraft der Bewegungen, und aus dieser Art von Aktion und Reaktion erfolgt die Passion, die sich unaufhörlich steigert." [Charles Bonnet:] Essai de psychologie. London [Genf] 1755, Kap. 46. Vgl. dazu Jean Starobinski: Aktion und Reaktion. Leben und Abenteuer eines Begriffspaares. München 2001, S. 117f. Goethe gibt diesem Vorgang einen Namen - 'Liebe' - und transzendiert so den psychologisch-mechanistischen Vorgang zu einem Phänomen (metaphysischer) Magie.

[24] Brief vom 24.6.1784, in: WA IV.6 (99), S. 311.

[25] Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5.2: Werke 1766-1769. Hg. von Wilfried Barner. Frankfurt a.M. 1990 (Bibliothek deutscher Klassiker 57), S. 134. „Belastet man diese Verwandlung“, kommentiert Inka Mülder-Bach Lessing, „mit einem pygmalionischen Gewicht, so könnte man auch sagen: Das homerische Verfahren ist selbst schon jene Metamorphose, in der poetische Erfahrung nach dem traditionellen Modell der Belebung erst kulminiert.“ Dies.: Im Zeichen Pygmalions (Anm. 2), S. 137.

[26] Hesiod: Theogonie 120ff. Wenn er auch wie ein Knabe aussieht, so ist er doch älter als Kronos und hat unbeschränkte Macht über Götter und Menschen.

[27] "Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden." Lessing: Laokoon (Anm. 25), S. 22. Lessing bezieht sich auf Plinius' "Naturalis historia", XXXV, 15 und 43.

[28] "Es handelt sich um nichts weniger als um eine Metaphysik des Bildes, dessen Ursprung in einer unterbrochenen Liebesbeziehung zu suchen wäre, in der Trennung, in der Entfernung des Modells, woraus der Substitutionscharakter der Darstellung erfolgen würde." Victor I. Stoichita: Eine kurze Geschichte des Schattens. München 1999, S. 15.

[29] Obwohl das sprechende Ich - das ist eine ironische Pointe - Amor am Ende imitiert; er spricht mit dem Leser wie Amor mit ihm, was heißt, er löst auf anderer Ebene eben doch mimetisches Begehren aus, man könnte sagen, als Lehrmeister.

[30] "Du bist nur Bild, Erinnerungstraum des Glücks, das ich so lang besessen" (Egmont V. Akt), wäre die melancholische Gegenfigur zu Amors Gegenwartslust.

[31] Was unsere Zeit als 'Liebe' definiert, ist zwar anders codiert, aber nicht so weit entfernt von Goethes Konstruktion, wie man meinen möchte: "Ihre besondere Eigenart gewinnt die als Liebe bezeichnete zwischenmenschliche Beziehung dadurch, daß ihr Wert, über eine Zweck-Mittel-Überlegung hinausgehend, in der Liebe des anderen (...) oder in der Liebe selbst erfahren werden kann. Liebe ist so weder dem Subjekt noch seinem Gegenüber allein zuzuordnen, sondern hat ihren Ort in einem zwischen den Liebenden entstehenden Vorstellungs- und Erfahrungsraum, der seinerseits durch dialogische Anlage (...) die Existenz der Beteiligten verändert oder bestimmt." Brockhaus-Enzyklopädie in 24 Bänden. 19., völlig neu bearbeitete Aufl. Bd. 13. Mannheim 1990, S. 377.

[32] Slavoj Žižek: Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien. 2. verb. Aufl. Wien 1999, S. 25.

[33] Als Werther sich, gegenläufig zum Gedicht, der Schwelle "zwischen Seyn und Nichtseyn" nähert, erscheint ihm die Natur „so starr (...) wie ein lackirtes Bildchen“. Der Verlust der Liebe bzw. seines Glaubens, auf Lottes innerer Bühne eine zentrale Rolle zu spielen, ist gleichbedeutend mit dem Verlust welterzeugender Kreativität: "Ich leide viel, denn ich habe verloren, was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf (...)." Brief vom 3. November; WA I.19 (22), S. 128.

[34] Der Begriff des *capriccio* ist im Zusammenhang von Goethes Gedicht deshalb fruchtbar, weil er eine kunstästhetische Bewegung des 18. Jahrhunderts repräsentiert, die statt der *mimesis* die *inventio* stark macht und darin Vorschrift und Freiheit, Regel und Regelverletzung reflektiert. Ekkehard Mai nennt Capricen "'Sprungbilder' der Subjektivität". Der Begriff bedeutet "Laune, Einfall, Gedanke, Idee, Erfindung und adjektivisch steht 'kapriziös' für launenhaft, eigenwillig, überraschend und gekünstelt", auch für Bocksprünge der Phantasie und "Seitensprünge des Gewohnten", für eine zweite Wirklichkeit mithin, wie z.B. die des Traums. "Der 'free flow' der gestalterischen Phantasie nahm vor allem in der Dekorationskunst, aber auch in der Kombinatorik der Landschaftsmalerei und ihrer grundsätzlich freien Verfügbarkeit, ja Kombinatorik der Motive [...] seinen Lauf. [...] Diese Gedanken- und Seitensprünge des Gewohnten, etwa in Bildarchitektur und Landschaft bei Lorrain und den Italianisanten, treten oft nur als 'hidden sense' und 'disguised symbolism' in Erscheinung und werden gemeinhin der Klassiktradition unterworfen." Das *Capriccio* als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei - Zeichnung - Graphik. Hg. von Ekkehard Mai. Wien 1996, S. 16-18. - Goethes italienischer Wohngenosse Tischbein hatte eine Schwäche für solche Kapriolen.

[35] "Amore pittore. Epigramma XIV // Un di sorpreso, o Fille, / Vidi Amor fanciuletto, / Che, squarciata la benda alle pupille, / Pingeva attento innazi al cavalletto: / Ma quando mi appressai / Al Pittore novello, / Doppiamente sorpreso rimirai, / Che un dardo era il pennello, / La tela era il mio core, / E la tua imago dipingeva Amore." Giovanni Gherardo De Rossi: Scherzi Poetici e Pittorici. Parma 1795 (o.S.). Vgl. auch Carlo Fasola: Giovanni Gherardo De Rossi e August von Platen. In: Rivista di letteratura Tedesca 2, 1908, S. 223-240. Fasola hat De Rossis Text als eine Quelle für Platen ausgemacht; in diesem Zusammenhang weist er auch auf Goethes "Amor"-Gedicht und seine Episode mit der "schönen Mailänderin" hin.

[36] De Rossi war der erste Biograph von Angelica Kauffmann. Seine Erinnerungen an sie erschienen kurz nach dem Tod der Künstlerin 1810 in Florenz unter dem Titel "Vita di Angelica Kauffmann pittrice. Catalogo delle opere d'intaglio di Raffaello Morghen, raccolte ed illustrate da Niccolo Palmerini" (erste dt.

Übersetzung durch Alois Weinhart: Leben der berühmten Mahlerin Angelika Kauffmann, Bregenz 1814). Vgl. jetzt auch Angelika Kauffmann: Briefe einer Malerin. Ausgewählt, kommentiert und mit einer Einleitung von Waltraud Maierhofer. Mainz 1999. Rossis "Favole" (Fabeln im Stile La Fontaines) von 1788, möglicherweise ein Geschenk De Rossis, haben sich in Goethes Bibliothek erhalten. Vgl. Roberto Zapperi: Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom. 2. durchges. Aufl. München 1999, S. 79f., der im übrigen dem Aufenthalt Goethes in Rom akribisch nachspürt.

[37] 6.1.1787, in: Goethe: Briefe aus Italien (Anm. 18), S. 53.

[38] Johann Gottfried Herder: Italienische Reise. 1788-1789. Hg. von Albert Meier und Heide Hollmer. München 1989, S. 209.

[39] Kanzler von Müller: Unterhaltungen mit Goethe. Hg. von Ernst Grumach. Weimar 1956, S. 13.

[40] "Das Studium der Kunst wird sehr ernsthaft getrieben, besonders da ich jetzt Zeit vor mir sehe. [...] Kaum war die erste Begierde des Anschauens gesättigt, kaum hatte sich mein Geist aus der Kleinheit der Vorstellungsart, die uns Ultramontanen mehr oder weniger anklebt, erhoben: so sah ich mich schnell nach den besten und sichersten Wegen um. Ich fand sie leicht und gehe nun Schritt vor Schritt darauf hin, langsam, aber sicher, als wenn es mein Metier werden sollte, und so, daß ich festen Grund habe, auf dem ich, selbst in der Entfernung von diesen Gegenden [...] fortbauen kann. Glücklicherweise hab ich auch eine Kombination der Kunst mit meiner Vorstellungsart der Natur gefunden, und so werden mir beide doppelt lieb." An Karl Ludwig von Knebel aus Frascati, 3. Oktober 1787, in: Goethe: Briefe aus Italien (Anm. 18, S. 106.

[41] 23.10.1787, in: Goethe: Briefe aus Italien (Anm. 18), S. 108.

[42] Vgl. dazu zuletzt Zapperi: Das Inkognito (Anm. 36), S. 171-200.

[43] 1. Nov. 1786; WA IV.8 (101), S. 38.

[44] Vgl. den von Neumann und Mayer hg. Pygmalion-Band und die Arbeiten von Inka Mülder-Bach (Anm. 2).- Zum Namen Galathea resp. Elise oder Eliza s. Heinrich Dörrie: Die schöne Galathea. Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht. München 1968. Auch Herder, wie Johann Jakob Bodmer ("Pygmalion und Elise"; 1747), nannte in seinem "Plastik"-Aufsatz Pygmalions Geliebte so.

[45] Als Belege für den Finger als schöpferisches Werkzeug nennt Schröder neben dem "Monolog des Liebhabers" (vgl. Anm. 9) Goethes Künstlerlieder "Künstlers Abendlied" und "Kenner und Künstler". Ders.: Goethe (Anm. 1), S. 169.

[46] Quintilian: Inst. Orat. VIII,6,37.

[47] Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M. 1993, S. 505; und ausführlicher ders.: Die Erzählung. Hg. von Jochen Vogt. München 1994, S. 167ff. Eine knappe Zusammenfassung gibt der Lexikon-Eintrag von Beate Müller: Die Metalepse (gr. metalepsis: Umtausch) bezeichnet nach Genette "den Wechsel zwischen narrativen Ebenen, der auftritt, wenn zwischen diegetischer [...] und extra- oder metadiegetischer Welt hin und hergeschaltet wird. [...] Mit parallel konstruierten Begriffen wie z.B. der Prolepse oder Analepse hat die M[etalepse] den Wechsel der narrativen Ebenen gemein. Im Gegensatz zu diesen primär temporal ausgerichteten Konzepten, die die Ordnung, die Dauer und die Frequenz betreffen, gehört die M[etalepse] jedoch zur Kategorie der Stimme, da sie die narrative Instanz unmittelbar ins Spiel bringt. - Die metaleptische Transgression birgt ein komisches und phantastisches, auch illusionsstörendes Wirkungspotential [...]." Die Metalepse mit ihren spielerisch-ironischen Effekten bietet "Möglichkeiten zur Reflexion der Literatur als Medium". Dies.: Stichwort 'Metalepse'. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar 1998, S. 363.

[48] Genette: Erzählung (Anm. 47), S. 167ff.

[49] Ebd., S. 168f.

[50] Eine andere Form der metaleptischen Überschreitung inszeniert Diderots Salonkritik von 1767. Ein Gang in die Landschaft erweist sich dort als virtuelle 'Reise' in die Bildlandschaften Vernets. Anders als bei Goethe geht es bei Diderot um das Vergnügen an der "vollkommenen Täuschung", die erst am Ende 'auffliegt'; Goethes Gedicht hingegen schildert gerade die Prozessualität und den gleitenden Übergang

von einem Medium ins andere, korrespondierend mit der allmählichen Ausflösung der Melancholie.

[51] Zum 'Arabeskenstreit' im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vgl. Günter Oesterle: Arabeske. In: Ästhetische Grundbegriffe 1. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar 2000, S. 272-286, 274f. Goethe entfaltet seine Position in Wielands "Mercur" mit dem Aufsatz "Von Arabesken" (1789; WA I.47, S. 238f.) Ihm wie auch auch Tischbein ist die Arabeske Signum der heiteren, spielerischen Welthaltung der Römer. Vgl. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein/Henriette Hermes: Die Eselsgeschichte oder der Schwachmatikus und seine vier Brüder, der Sanguiniker, Cholerikus, Melancholikus und Phlegmatikus nebst zwölf Vorstellungen vom Esel (1812). Kiel 1987. 'Arabesk' in Goethes Gedicht wäre das kokette Spiel der Amorfigur und die Überführung des unbelebten Kunstwerks in die dargestellte 'Wirklichkeit' des sprechenden Betrachter-Ich.

[52] Im Alter findet Goethe dafür Eckermann gegenüber einen sehr prosaischen Satz, wenn er von der "Flucht nach Italien" spricht, "um sich zu poetischer Produktivität wieder herzustellen" (an Eckermann; 10.2.1829).

[53] WA I.1 (1), S. 239. Subtil kommt auch hier die Dibutades-Fabel ins Spiel; dabei wird die Version, die Rousseau erzählt, umgeschrieben: "Die Liebe, so sagt man, war die Erfinderin der Zeichnung. Sie hätte auch die Sprache erfinden können, freilich mit geringerem Glück. Wenig zufrieden mit dem Wort, verachtet sie es; sie hat lebendigere Möglichkeiten des Ausdrucks. Wozu sollte diejenige, die mit so viel Vergnügen den Schatten ihres Geliebten nachzeichnet, ihm irgend etwas sagen? Welche Töne hätte sie benutzen sollen, um die Bewegung ihres Stockes [Stiftes] wiederzugeben?" Jean Jacques Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen... In: Ders.: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Übers. von Dorothea und Peter Gülke. Wilhelmshaven 1984, S.99-168, S. 100. Amor hat noch die Lampe in der Hand, die den Schatten wirft; den Pfeil aus seinem Köcher, den er in verschiedenen Darstellungen um 1800 für den Umriß zur Verfügung stellt, braucht der Liebende hier nicht. Es ist sein Finger, wie im "Amor"- Gedicht, der die Gestalt (in diesem Falle das Metrum) hervorbringt, die Alternative zur "Bewegung des Stiftes", könnte man sagen, die Rousseau für 'unausdrücklich' erklärt.

[54] Sie bezeugt, daß auch der Gestus der Präsenz vermittelt ist. Selbstredend müßte deshalb eine das Liebesmodell reflektierende Lektüre auf den spezifischen Code zu sprechen kommen, der von der Empfindsamkeit sein pygmalionisches Modell einer "affektiven Nahkommunikation zwischen einem männlichen Produzenten/Rezipienten und einem weiblichen (Zeichen-)Körper" bezieht und gleichzeitig diese Asymmetrie ausstellt. Vgl. dazu Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions (Anm. 2), S. 18.

[55] Man könnte Goethes "Amor"-Gedicht auch mit Blick auf die grundlegende, im Anschluß an Diderot geführte Diskussion um die Szene als Bild bzw. die Bühne als Tableau, ihre 'Rahmenbedingungen' und ihre paradoxe Verfaßtheit lesen. Herder konstruiert im Anschluß an Diderot seine Hierarchie der Sinne mit dem Tastsinn als jenem 'paradigmatischen' Sinn, der anders als das zerstreute Sehen immer zugleich Außen- und Innenwahrnehmung ist. Zur Diskussion s. Günter Heeg: Szenen. In: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner. Freiburg 1999, S. 251-269, und Johannes Friedrich Lehmann: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing. Freiburg 2000.

[56] Daß hier ein zentrales Thema des ausgehenden 18. Jahrhunderts im Spiel ist, darauf hat die neuere Forschung im Zusammenhang der grundsätzlichen Auseinandersetzung um eine Semiotik der Sinne, um Sprache, Darstellung und Repräsentation hingewiesen: "Der Traum von der vollkommenen Sprache begleitet die Moderne [um 1800], ihre Sprachskepsis und ihre Einsicht in die zeichenhafte Vermitteltheit der Welt von ihren Anfängen an. [...] Die rationalistische binäre Zuordnung von Signifikant und Signifikat in der Repräsentation wird gesteigert und intensiviert zum 'Ausdruck'. [...] Innerhalb der Ästhetikgeschichte entspricht diesem Wandel in der Auffassung des Verhältnisses von Zeichen und Bedeutung der Übergang vom 'ut pictura poesis'-Gebot der mimetischen Kunstauffassung etwa des Frühklassizismus zur Illusionsästhetik der zweiten Jahrhunderthälfte. [...] Im Illusionismus steht die Grenze von Kunst und Leben zur Disposition, ist Gegenstand eines bereits artifiziellen Spiels, das in der Simulation der Überschreitung des Zeichencharakters der Kunst zum scheinbar anwesenden Leben zugleich die mediale Bedingtheit bewußt werden läßt. Das pygmalionische Modell verweist auf die Variabilität dieser Grenze, die nicht mehr wie in der rationalistisch-mimetischen Kunstauffassung durch die objektive Repräsentationsfunktion festgelegt ist. Es sind Grenzspiele, die in der Simulation von Anwesenheit [!] auf jene Abwesenheit reflektieren, welche unabschließbares Begehren erzeugt und die erotische Energie des neuen, radikal subjektivierten Betrachterverhältnisses ausmacht. Das ist die sentimentalische Grundstruktur der Präsenzphantasien. Sie setzt das Bewußtsein voraus, daß Kunst nicht Leben oder Natur ist, noch sie jemals präsentieren kann, und macht das Verhältnis von Kunst und

Bedeutung, Leben und medialer Brechung zu einem paradoxen und unlösbaren." Sabine M. Schneider: Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit. Würzburg 1998, S. 19f.

[57] Benjamin Hederich: Gründliches Mythologisches Lexikon. (Nachdruck der Ausg. Leipzig 1770). Darmstadt 1996, S. 811 (Stichwort: Cupido).