

Europa Arkadien

*Jakob Philipp Hackert
und die Imagination Europas um 1800*

Herausgegeben von Andreas Beyer,
Lucas Burkart, Achatz von Müller
und Gregor Vogt-Spira



AE 16673

X-4528102



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Einleitung	9
----------------------	---

Rügenbilder und Jakob Philipp Hackerts Tapeten auf Gut Boldevitz

THOMAS WEIDNER Jakob Philipp Hackert als Tapetenmaler auf Rügen	15
--	----

EVELYN ADLER-ZENKER Konservierung und Restaurierung der Tapeten von Jakob Philipp Hackert im Festsaal des Gutes Boldevitz auf Rügen	39
---	----

WERNER BUSCH Der Rügen-Mythos	47
--	----

Arkadien in den Werken Jakob Philipp Hackerts

CLAUDIA NORDHOFF Jakob Philipp Hackerts künstlerische Anfänge in Berlin	79
--	----

URSULA SJÖBERG Jakob Philipp Hackert in Sweden 1764	113
--	-----

ANNA GIANNETTI Tra »amoenitas« e »naturalness«. Jacob Philipp Hackert e il paesaggio napoletano	124
---	-----

DIMITRI OZERKOV Jakob Philipp Hackert's Russian associates	147
---	-----

JÖRG TREMPER Gegen-Arkadien. Zu Hackerts Vesuvbildern	164
---	-----

HERMANN MILDENBERGER Jagdgemälde im Spätabsolutismus	186
---	-----

Ästhetische Theorien des Arkadischen um 1800

FRIEDMAR APEL Wo Kosegarten wohnt. Der Kreidefelsen zwischen Empfindsamkeit und Romantik.	215
---	-----

BETTINA ROMMEL UND GREGOR VOGT-SPIRA Jakob Philipp Hackert und Horaz. Modellierungen Arkadiens in dem Zyklus »Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz«	224
--	-----

MICHELE COMETA Formen des Erhabenen. Hackert und Sizilien	254
---	-----

MARTIN WARNKE Goethe beschreibt sein Gegenbild. Zur Struktur seiner Hackertbiographie	271
---	-----

Vorstellungen und Bilder von Arkadien

WOLFGANG KEHN Die schöne Landschaft als Lebensform zwischen Arkadien und Elysium. Zu Theorie und Praxis des frühen Landschaftsgartens in Deutschland	281
---	-----

LUCAS BURKART Wohnen in Arkadien. Kulturwahrnehmung und Verhäuslichung in Hackerts Tapetenmalerei auf Gut Boldevitz	309
---	-----

ANDREAS BEYER Pinien und Geschichte. Die Rekonstruktion eines Arkadiens der Kunst im Landschaftsgarten von Clisson	338
--	-----

LARS SJÖBERG Profane dekorative Landschaftsmalerei in Schweden im 18. Jahrhundert	354
---	-----

Europa als Arkadien – Arkadien als Europa

ACHATZ VON MÜLLER Erinnerung, Idyll, Konflikt, Utopie: Europa-Arkadien	363
---	-----

GEORG KREIS Innerer Friede ohne äußeren Frieden. Europaentwürfe zwischen 1300 und 1946	373
--	-----

Die Autorinnen und Autoren	391
--------------------------------------	-----

Bildnachweis	396
------------------------	-----

Farbtafeln nach S. 112

LUCAS BURKART

Wohnen in Arkadien

Kulturwahrnehmung und Verhäuslichung
in Hackerts Tapetenmalerei auf Gut Boldevitz

Als Johann Joachim Winckelmann dank einer Pension des polnischen Königs August III. dem Bibliotheksdienst bei Heinrich Graf von Brünau entflohen war und im November 1755 nach Rom kam, sah er sich in der Freiheit angekommen. Gänzlich vermochte er aber die Verhältnisse höfischer Gesellschaft, in der Karriere und sozialer Aufstieg eines Gelehrten, wie Norbert Elias gezeigt hat, erfolgreich, nicht hinter sich zu lassen und sah sich bei seiner Ankunft bereits neuen klientelistischen Umarmungen ausgesetzt.¹ Alberico Archinto, der Winckelmann von einem Besuch in der Brünau'schen Bibliothek her kannte und der seit 1754 als Haupt der römischen Polizei und Kriminaljustiz amtierte, bemühte sich sehr um die Dienste des Neuankömmlings. Zum einen machte er Winckelmann deutlich, dass seine Pension für ein Leben in Rom nicht ausreiche, und zum anderen verwehrte er ihm unter fadenscheinigen Ausflüchten den Zugang zu seinen reichen Bibliotheksbeständen.²

Dennoch fühlte sich Winckelmann »frei und gedachte es auch zu bleiben«; er entzog sich dem Dienst Archintos und bezog stattdessen eine eigene Wohnung. Diese Freiheit eröffnete ihm einen neuartigen Weg zur Antike und war zugleich eng mit diesem Wohnen in Rom verbunden. Der Weg nach Arkadien, den Winckelmann mit seiner Theorie des Kunstschönen für eine ganze Epoche bereitete, führte durch seine Behausung in Rom. Damit ist ein Motiv skizziert, das nicht nur für Winckelmann Gültigkeit beansprucht, sondern den klassizistischen Kulturentwurf überhaupt charakterisiert. Im Wohnen verband sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Arkadien mit dem bürgerlichen Haushalt zu einer kulturellen und ästhetischen Imagination.

1 Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt a. M. 1983.

2 Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, 4 Bde. Hrsg. Walther Rehm. Berlin 1952-1957, hier: Bd. 1, (1742-1759) S. 186f.

Logis nahm Winckelmann im Fremdenquartier auf dem Monte Pincio, im Palazzo Zuccari. »Unser ganzes Haus ist mit Mahlern besetzt: Zwey Engländer, zwey Franosen, ein Deutscher und Hofmahler von Bayreuth. Ich wohne neben diesem, und bin zufrieden, weil ich ruhig schlafen kann.«³ Wichtiger als diese Hausgemeinschaft, über die man aus Winckelmanns Briefen bezeichnenderweise kaum etwas erfährt, ist dem Neuankömmling jedoch der dem Palazzo Zuccari gegenüberliegende Palast, den Anton Raphael Mengs bewohnte, *premier peintre du Roi de Pologne*. »Sein Haus«, so Winckelmann bereits in einem Brief vom 7. Dezember 1755, »ist meine Zuflucht, und ich bin nirgends vergnügter, als bey ihm ... Ich bringe fast den ganzen Tag bey Hrn. Mengs zu, wenigstens esse ich alle Fasttage bey ihm. Ich trinke nicht einmal Caffee anderwärts, als bey ihm, und ich habe sogar meine Bücher und Schriften in seinem Zimmer.« Doch die Nähe zur »Casa Mengs« bestand für Winckelmann nicht nur in Bequemlichkeiten des Alltags. Für »das *dessein* zu einer wichtigen Schrift« muss er sich »der Einsicht des Herrn Mengs bedienen, mit dem er schon viel zusammen entworfen« hat. Und schließlich machte Winckelmann den Zeitpunkt einer Neapelreise, die für das Fortkommen seiner Arbeit über die Kunst der Antike wegen der dorthin verbrachten Farnesischen Sammlungen unabdingbar war, davon abhängig, wann Mengs dort einen Auftrag zur Porträtierung der königlichen Familie erhalten sollte.⁴

Wie ein Brief vom 1. Juni 1756 zeigt, war Winckelmanns Blick auf die Antike von der Hausgemeinschaft mit dem Maler in hohem Maß geprägt.

»Ich bin nunmehr ein halbes Jahr in Rom, und habe Entwürfe zu verschiedenen Schriften gemacht. Es ist unglaublich, wie wenig die Schätze in Rom bekannt sind. Mein Hauptwerk aber ist eine Abhandlung von dem Geschmack der Griechischen Künstler. ...

Ich habe das Glück bey dem grössten Mahler unserer Zeit, Herrn Mengs, zu wohnen, und wenn es mir gefällt, zu essen. Es lebt derselbe mit einem gewissen Vorzug in Rom (er hat sich an 11 Jahr in Rom aufgehalten) und dieses ist mir eine Gelegenheit das Schöne des Landes mit aller Zufriedenheit zu genießen.

Ausser Rom ist fast nichts Schönes in der Welt; eine einzige Villa in Rom hat mehr Schönheit durch die Natur allein, als alles, was die Franzosen gekünstelt. Ich wohne alle Trinità de' Monti, wo ich ganz

Rom bis an das Meer übersehen kann. Dieser Berg heisst auch sonst Monte Pincio. Wenige Schritte von mir ist die Villa Medicis.«⁵

Das Schöne lag für Winckelmann in Rom, doch es zeigte sich ihm erst in der Verbindung von Rom und Künstlerhaus. Angeleitet vom künstlerischen Blick verdichtete sich die Anschauung der antiken Trümmer, **Fragmente und Ruinen** zu etwas Schönerem; erst dank der Sehhilfe des **Malers** vermochte **Winckelmann** in den so »wenig bekannten Schätzen Roms« das zu erkennen, was er mit der bekannten Chiffre »stille Einfalt – edle Größe« zu fassen sucht. In den großteils zerstörten Kunstwerken der Antike, in den Fragmenten und Ruinen auf den Trümmerfeldern Roms das Schöne zu sehen, war eine immense Leistung kultureller Wahrnehmung und das **eigentliche Verdienst Winckelmanns**. Auf diese Wahrnehmungsleistung, vielmehr als auf die materielle Grundlage, nämlich die **Präsenz und Sichtbarkeit der Antike in Rom**, bezieht sich denn auch Winckelmanns Klage darüber, »wie wenig die Schätze in Rom bekannt« seien. Zu deren Neuentdeckung bedurfte es somit eher eines neuen Blickes als weiterer Ausgrabungen – auch wenn er diese selbst betrieben werden sollten; und dieser Blick vermittelte sich Winckelmann zunächst im Künstlerhaus auf dem Pincio.⁶ Das Wohnen in Rom war damit mehr als nur Ausdruck deutschen Romverlangens; es war Mittel der Stilisierung und zugleich Aneignung Arkadiens.

Zu Beginn des Jahres 1757 sah sich Winckelmann auf Grund des in Deutschland ausgebrochenen Krieges, der seine Pension mehr als nur unsicher erscheinen ließ, dazu gezwungen, die Anstellung als Bibliothekar des *governatore* Archinto anzunehmen; vom Fremdenquartier auf dem Pincio zog er in die Cancelleria beim Campo de' fiori.

Nun nicht mehr gänzlich »frei, wie er gedachte zu bleiben«, stilisierte Winckelmann seinen Dienst umso mehr als friedliche und freiheitliche Gelehrtenexistenz. Ernst Osterkamp hat dieses Bild, das Winckelmann in seiner Korrespondenz entwarf und sorglich pflegte und das sich seit Carl Justis monumentaler Winckelmann-Biographie, erschienen 1866 bis

⁵ Winckelmann (Anm. 2), Bd. 1, S. 223.

⁶ Selbstverständlich stellte Winckelmann in Rom auch selbst Grabungen an – in seinen Briefen berichtete er wiederholt hiervon – und verfolgte diejenigen in Herculaenum und Pompeji. Seit er 1763 zum Oberaufseher über die Altertümer in und um Rom berufen wurde, stand er den Römer-Grabungen als apostolischer Antiquar sogar vor.

³ Winckelmann (Anm. 2), Bd. 1, S. 206.

⁴ Winckelmann (Anm. 2), Bd. 1, S. 109, 205f., 195.

1872, in der Forschung als attraktiver Gegenentwurf einer »deutschen Gelehrsamkeit ohne deutsche Misere« festgesetzt hatte, als Phantasma bezeichnet.⁷ Winckelmanns tatsächliche Lebensverhältnisse in Rom entsprachen keineswegs den von ihm geschilderten Zuständen. Ökonomisch war er bis 1763 niemals in gesicherter Stellung. 1758 schreibt er nach Zürich an Füssli: »... ich bin auch von dem Card. Archinto in eine mir unwürdige Arbeit versenkt; nämlich ein Verzeichnis seiner Bibliothec zu machen, welche mir viel Zeit verlihren macht. Die Dunkelheit der Umstände hat mich bewogen, mich dieser Arbeit, welche keine Pflicht ist, zu unterziehen.«⁸

Nach dem Tod Archintos siedelte Winckelmann als Antiquar in den Palast seines neuen Gönners Kardinal Alessandro Albani bei Quattro Fontane um. Aber auch hier war wenig von den in den Briefen so wortreich beschworenen freiheitlichen und friedlichen Zuständen zu spüren; Winckelmann gehörte ohne formalisierte Anstellung zum Haushalt des Kardinals und unterlag damit unweigerlich den Launen seines Dienstherrn; er hatte diesen in die Sommerfrische zu begleiten, ihn bei Bauprojekten zu beraten und bis Mitternacht bei Abendgesellschaften zuzubringen, um anderntags bereits um fünf Uhr wieder an dessen Bett gerufen zu werden.⁹ Die ökonomische Abhängigkeit und die sozialen Verpflichtungen, die mit der Aufnahme in die Haushalte des *governatore* und des Kardinals einhergingen, boten Winckelmann nicht nur ein Auskommen, sondern hielten ihn auch von eigenen Forschungsvorhaben ab.

7 Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Köln 1956. Vgl. des weiteren unter zahlreichen Beispielen: Wolfgang Leppmann, *Winckelmann. Ein Leben für Apoll*. Bern/München 1982, S. 125-248 sowie zuletzt: Ausst.-Kat. *Zur Biographie Johann Joachim Winckelmanns* (Winckelmann Museum Stendal). Mainz 1996, S. 80-107. Ernst Osterkamp, *Winckelmann in Rom. Aspekte adressatenbezogener Selbstdarstellung*. In: *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*. Hrsg. Conrad Wiedemann. Stuttgart 1988, S. 203-230. Gegenüber Briefempfängern mit anderweitigen Verbindungen nach Rom, die zudem außerhalb Deutschlands lebten, so etwa die Schweizer, namentlich Johann Caspar Füssli und Leonhard Usteri in Zürich, formulierte Winckelmann differenzierter und weniger idealisierend, mit einem Wort: nicht vor der Negativfolie der kulturhistorischen Verhältnisse Deutschlands des siebenjährigen Krieges. Vgl. ebd. S. 215.

8 Winckelmann (Anm. 2), Bd. 1, S. 399.

9 Winckelmann (Anm. 2), Bd. 2, S. 71. Winckelmann schätzte die Möglichkeiten, sich hiergegen zu wehren, in einem Brief vom Januar 1760 sehr realistisch ein. Der Kommentar zu seiner eigenen Erzählung über diese Marotte, von der Albani, »ob ich es gleich dem Cardinal mehr als ein mahl deutlich gesaget, wie ich gewohnt bin zu leben«, nicht abstehe mag, lautet schlicht: »Pazienza!«.

Forschungsreisen nach Neapel und zu den Ausgrabungsstätten in Pompeji und Herculaneum musste er wiederholt verschieben, weil er dem Kardinal in die Villegiatura zu folgen hatte. Nebst den Winckelmann verhassten Festen während des römischen Karnevals, zu deren Teilnahme er verpflichtet war, boten die Anlässe am Hof eines kirchlichen Würdenträgers auch Gefahren. So wurden 1767 etwa – eine höfische Intrige, wie sie im Buche steht – Zweifel an der religiösen Zuverlässigkeit des konvertiten Winckelmann laut, und dieser sah sich in seiner Phantasie bereits auf der Anklagebank der Inquisition sitzen, »dieses fürchterlichsten Gerichtes«.¹⁰

Die Inszenierung von Freiheit, Ruhe und Frieden als Bedingungen deutscher Gelehrtenexistenz in Rom erklärt sich nur in offener Abgrenzung zu den Verhältnissen in Deutschland. Hierin liegt, so Osterkamp, der Kern der adressatenbezogenen Selbstdarstellung Winckelmanns. In Rom herrsche nicht nur Freiheit, man befinde sich nicht nur im »Land der Menschlichkeit«, sondern in einer Stadt, in welcher »kein Professor- und kein Magister-Neid« herrsche, in der es keine »Gelehrten mit Mühlrädern am Hals«, keine »Deutsche Cathedral-Ernsthaftigkeit« und keine »aufgeblasenen Superintendenten« gebe.¹¹ In diesen polemischen Formulierungen, die für Winckelmanns Briefe nach Deutschland charakteristisch sind, spiegelt sich die kulturgeschichtliche Problematik der Gelehrsamkeit in Deutschland, wie sie Winckelmann bereits im Februar 1758 in einem langen Brief an Francke und in einem 1762 datierten »Sendschreiben Von der Reise eines Gelehrten nach Italien und insbesondere nach Rom« formuliert hatte.

»Diese [Pedanterie] hängt an vielen Orten, wo sie [Professoren/Gelehrte] niemand über sich sehen, und wo sie von einer unerfahrenen Menge bewundert werden, wie auf den Universitäten jenseits der Gebürge, und welcher es ist, scheint es zuweilen. Denn das Leben an Orten welche von Höfen entfernt und ohne große Veränderung sind, in einem Umgang nur mit seines gleichen oder mit jungen Leuten, in beständiger Arbeit und in Sorge der Nahrung, schrenckt den Geist ein, und die Verhältnisse in welche man stehet, erlauben nicht frölich nach Art der Jugend zu sein. Daher verhüllet sich das Gesicht vor der Zeit in Ernsthaftigkeit, die Stirn leget sich in Runzeln und die Sprache selbst wird Sentenzmäßig. In Rom hingegen und überhaupt in Italien

10 Winckelmann (Anm. 2), Bd. 3, S. 291.

11 Winckelmann (Anm. 2), Bd. 3, S. 168, S. 278, S. 281, S. 87.

scheinet der Einfluss des Himmels, welcher Frölichkeit wirket, wider die Pedanterie zu verwahren.«¹²

Die Isolation der Universitäten sowie der Ausschluss der Gebildeten von der höfischen Gesellschaft ließen die Gelehrsamkeit nicht zu einer eigenen Kultur finden. Während in Deutschland den Gelehrten der Zugang zu den Kreisen des Adels verwehrt blieb, sieht Winckelmann mit der Aufnahme in die römischen Paläste die Integration des Gelehrten in die Welt hoher kirchlicher Würdenträger vollzogen. Gelehrter und Kirchenfürst begegnen sich hier gleichberechtigt als »Bürger« der *respublica litteraria*, und die Höfe bedienen sich der Künste und Wissenschaften nicht mehr als Mittel der Repräsentation, sondern stellen sich ihnen als repräsentative Rahmen zur Verfügung.¹³

Doch Freiheit und Friede, die Winckelmanns Wohnen in den Haushalten seiner römischen Dienstherren ausmachen, sind nicht nur die Grundpfeiler gelehrter Existenz, wie sie Winckelmann in Rom verwirklicht sieht; sie sind nicht nur die gesellschaftlichen Voraussetzungen, die deutscher Kleinstaatlichkeit in ihrer regionalen, politischen und sozialen Zersplitterung fehlen. Freiheit, Friede und Ruhe sind auch Teil von Winckelmanns ästhetischer Theorie. Zwischen dem Kunstleben und der Form eines bestimmten Staates sah er einen direkten Zusammenhang, den er in seiner Geschichte der Kunst des Altertums, erschienen 1761, pointiert formulierte: »Aus dieser ganzen Geschichte erhellt, dass es die Freiheit gewesen, durch welche die Kunst emporgebracht wurde.« Blüte und Verfall der klassischen Kunst erklärte er mit dem Aufstieg und Zerfall der Freiheit der jeweiligen republikanischen Verfassungen.¹⁴ Die innere und äußere Freiheit eines Gemeinwesens war ihm Grundvoraussetzung aller kulturellen Blüte und damit auch aller Gelehrsamkeit.¹⁵

Diese hatte ihren sicheren Hafen aus Winckelmanns Sicht in den römischen Adelspalästen, in denen er selbst wohnte. Hier erfuhr Winckelmann Freiheit an sich selbst, und wahrscheinlich nahm er sie völlig zu Recht als staatliche Bedingung wahr; denn die Politik Roms wurde nicht

von einer hochentwickelten Verwaltungsstruktur, sondern von den wechselnden Koalitionen und Klientelbeziehungen der Papstnepoten und Kardinäle getragen, die ihre Zentren in ebendiesen Palästen hatten. Die »römische Freyheit« Winckelmanns war somit identisch mit den Bedingungen, die seine Erforschung der Kunst des Altertums beförderten. In den Palästen seiner Mäzene wohnte Winckelmann in Arkadien.

Mit der Übersiedlung in den Haushalt Alessandro Albanis begab sich Winckelmann in das Haus des größten Kunstsammlers und Antiquars des damaligen Roms.

»Ich stehe als Bibliothecarius bey dem Hrn. Card. Alexander Albani mit 5 zecchini monatlich ohne einen Federstrich für ihn oder in der Bibliothek zu machen; ich thue nichts weiter, als mit ihm ausfahren und dieses an seiner Seite: denn unsere Vertraulichkeit gehet so weit, dass ich mich auf sein Bette setze und mit ihm im Bette rede. ... Der Sonntag ist von uns bestimmt, überall herum zu kriechen, und in allen Winkeln Alterthümer aufzutreiben.«¹⁶

Jenseits aller Stilisierung des Verhältnisses zum Kardinal als eines zwischen zwei »Bürgern der Gelehrtenrepublik« zeigt die Briefstelle Winckelmanns Alessandro Albani als einen Sammler antiker Kunstwerke. Zentrum dieser Sammlung waren der Palast bei Quattro Fontane sowie die Villa, in der der Kardinal eine Sammlung anlegte, die – im Gegensatz zu den Villen Ludovisi und Borghese – ausschließlich aus Antiken bestehen sollte.¹⁷ Voll Bewunderung schrieb Winckelmann:

»Dieses [Kardinal Albani] ist der Mann, der das erstaunenste Werk in Rom aufführt, welches irgend in neuerer Zeit entworfen ist. Alle seine Einkünfte von 20 000 Zechinen werden darauf verwandt, und alles, was andere Monarchen gemacht haben, ist Kinderspiel dagegen ... Seine Villa geht außer der Kirche St. Peter über alles, was in neueren Zeiten gemacht ist.«¹⁸

Im Palast bezog Winckelmann »eine Wohnung von vier höchst angenehmen Zimmern«. Dies, so Winckelmann weiter, »ist der schönste

12 Winckelmann (Anm. 2), Bd. 1, S. 323-327 und Bd. 4, S. 19 f.

13 Martin Disselkamp, *Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom*. Tübingen 1993, S. 375 f.

14 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden 1764, S. 130 f.

15 Es ist unbestritten, dass diese bei Winckelmann wiederholt geäußerte These historischer Überprüfung nicht standhält. Ihre Konsequenz ist vielmehr, dass der Freiheitsbegriff politisch inhaltslos wird. Vgl. Osterkamp (Anm. 7), S. 219.

16 Winckelmann (Anm. 2), Bd. 2, S. 58, S. 22.

17 Zur Bestückung der Villa mit Antiken vgl. die einfühlsamen Seiten bei Justi (Anm. 7), Bd. 2, S. 350-359.

18 Winckelmann (Anm. 2), Bd. 2, S. 58.

Ort von Rom, und meine Zimmer haben die schönsten Aussichten in Gärten, in alte Trümmer und über Rom hin, bis auf die Lusthäuser zu Frascati und Castel Gandolfo [... und hier wird] vermutlich der beständige Sitz meiner Ruhe seyn, und auch nach dem Tod des Herrn bleiben.«¹⁹ Hier waren »die Griechen seine Gesellschaft, Sophokles und seine Gesellen«, und hier fing Winckelmann an, auch in seiner eigenen kleinen Wohnung eine Sammlung von Antikenabgüssen anzulegen, »genommen von den besten Statuen.«²⁰ Hier, in seinen Wohnungen auf dem Pincio, in der Cancelleria und bei *quattro fontane*, war Wohnen nicht nur Ausdruck deutscher Romsehnsucht, sondern zugleich dessen Überformung zu einem ästhetischen und historischen Ideal Arkadien. Hier, in der Einliegerwohnung Winckelmanns, trat Arkadien erstmals in das Haus des Bürgers ein, der es sich aneignete.

Doch diese Aneignung erfolgte nicht durch reine Sammeltätigkeit, sondern als Leistung kultureller Wahrnehmung, die Arkadien als historische Kulturlandschaft begriff und zugleich als künstlerisch vermittelt deutete. Winckelmanns Einzug in den Palazzo Albani bzw. die hiermit verbundenen Möglichkeiten der Arkadisierung antiker Kunst legen hierüber erneut Zeugnis ab.

»Ich bekomme«, schreibt er im August 1759, »außer meiner Pension vom Hofe, von dem Cardinal monatlich zehen Thaler, und habe dafür keine andere Obliegenheit, als ihm zur Gesellschaft zu dienen, und der Aufseher seiner großen und gewählten Bibliothek zu seyn, die der gelehrte Pabst Clemens XI. Albani gestiftet hat. Aber was mir weit mehr werth ist, als ein großer Haufe von Büchern, wovon ich einen grossen Theil kaum des Anblicks, noch weniger aber des Lesens werth halte, ist das Cabinet von Handzeichnungen und Kupferstichen, worunter unter andern ein grosser Band von Zeichnungen des berühmten Poussin sich befindet, und zwölf Bände von dem Domenichino.«²¹

Erst im Blick auf Zeichnungen und Stiche Poussins, also vermittelt über die Kunst, eröffnet sich Winckelmann in seiner eigenen Anschauung das Kunstschöne der Antike. Was für Winckelmann in seiner Wohngemeinschaft auf dem Pincio Anton Raphael Mengs gewesen ist, ist ihm im Palazzo Albani das umfangreiche Zeichnungskorpus des Kardinals, allem voran die Zeichnungen Poussins: der arkadisierende Blick auf die Antike,

19 Winckelmann (Anm. 2), Bd. 2, S. 9, S. 225.

20 Justi (Anm. 7), Bd. 2, S. 336.

21 Winckelmann (Anm. 2), Bd. 2, S. 22.

durch den erst die »stille Einfalt und edle Größe« in den Trümmern, Fragmenten und Ruinen sichtbar wird, die Winckelmanns Dienstherrn in Palast und Villa versammelten. Das Schöne, wie es Winckelmann bereits in der Wohnung seines Malerfreunds Mengs geschaut hatte, lag in Rom, im Innern der Wohnung sowie schließlich im Blick aus der Wohnung auf Rom.²² Winckelmann fügte mit anderen Worten in die Wohnungen und Häuser kultureller Wahrnehmung Fenster ein, durch die man auf Arkadien blickte. Hierin steckt aber nicht nur eine Theorie ästhetischer Wahrnehmung, sondern zugleich eine Kulturtheorie des Bildungsbürgertums, verschränkte sich darin doch die Arkadisierung des Blicks mit der Integration Arkadiens in den häuslichen Kosmos des Bildungsbürgers.²³

Die Bedeutung des Wohnens als einer Verschränkung des historisch-ästhetischen Ideals Arkadien mit der bildungsbürgerlichen Aneignung desselben zeigt sich nicht nur bei Winckelmann. Nahe der Piazza del Popolo, in der Via del Corso, bildeten Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und Johann Wolfgang Goethe zwischen 1786 und 1788 die wohl berühmteste aller römischen Wohngemeinschaften. Neben Goethe und Tischbein wohnten vorübergehend auch die Maler Friedrich Bury, Johann Heinrich Lips und Johann Georg Schütze in der Wohnung am Corso; zum erweiterten Kreis dieser Künstlerwohngemeinschaft zählten Angelica Kauffmann, Heinrich Meyer, Hofrat Reiffenstein, Karl Philipp Moritz sowie ab 1787 auch Jakob Philipp Hackert.²⁴ Sowohl in Goethes als auch in Tischbeins Werk hat die gemeinsame Wohnung am Corso

22 Das Motiv des Fensterblicks gehört in Winckelmanns Briefen gleichsam topisch zur Schilderung seiner Wohnsituation. Sei es auf dem Pincio, in der Cancelleria oder im Palazzo alle quattro fontane, der Blick arkadisiert das Wohnen in Rom.

23 Mit den Begriffen Bildungsbürgertum/Bildungsbürger wird nicht auf die pejorativen Konnotationen abgehoben, die ihnen seit 1945 anhaften (vielleicht anhafteten?), sondern es soll vielmehr auf die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu beobachtende Dynamik einer wechselseitigen Beziehung zwischen Bildung als einem Wertmaßstab sowie dem Aufstieg einer sozialen Gruppe hingewiesen werden. Zu Differenzierung, Semantik und Wissenschaftsgeschichte der Begrifflichkeit vgl. Ulrich Engelhardt, »Bildungsbürgertum«. *Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts*. Stuttgart 1986.

24 Zum Verhältnis von Goethe und Tischbein vgl. Petra Maisak, *Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt. Goethe und Tischbein in Italien*. In: *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*. Hrsg. Hermann Mildenberger. Neumünster 1986, S. 17-50.



Abb. 1: J. H. W. Tischbein, *Goethe lesend auf Stuhl*.

Spuren hinterlassen; als Zeichnungen und Skizzen bei diesem, in Form von Anekdoten, Schilderungen und Beschreibungen bei jenem.

Die flüchtig skizzierten Blätter Tischbeins zeigen einen gänzlich häuslichen Goethe; auf einem Stuhl wippend in Lektüre vertieft, beim Abendgespräch oder im Kampf mit dem »verfluchten zweiten Kissen« (Abb. 1-3).²⁵ Doch diese Skizzen sind mehr als vermeintlich authentische Zeugnisse eines privaten Goethe; sie dokumentieren Goethes Wohnen in

²⁵ Roberto Zapperi hat in einer scharfsinnigen Analyse den Sinn dieser Zeichnungen als eines geflügelten Scherzwortes über Goethes unerfüllt gebliebene Avancen gegenüber der Wirtstochter Costanza Roesler entschlüsselt. In ihrer Bedeutung nur den Angehörigen der römischen Wohngemeinschaft verständlich, bewahrte Goethe die Zeichnung auf und zeigte sie, zurück in Weimar, immer wieder auch Gästen, ohne dass das eigentliche Bildthema des enttäuschten Liebeswerbers noch kenntlich geworden wäre. Roberto Zapperi, *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*. München 1999, S. 133-169.



Abb. 2: J. H. W. Tischbein, *Abendgespräch*.

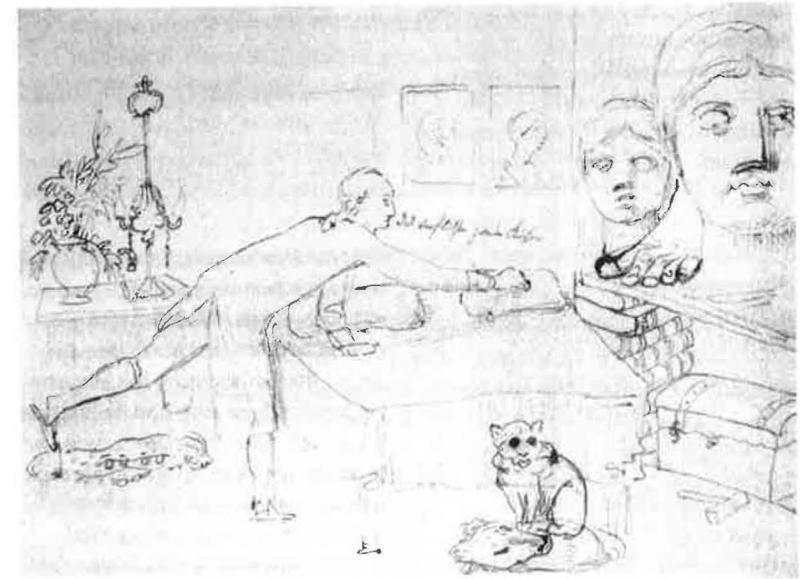


Abb. 3: J. H. W. Tischbein, *Das verfluchte zweite Kissen*.

Arkadien.²⁶ Denn in der Wohnung am Corso – die Parallele zu Winckelmann ist nicht zu übersehen – fand auch Goethe, wie er dem Freundeskreis in Weimar berichtete, bei seiner Ankunft in Rom 1786 »Ruh und Frieden«.

Wie einstweilen Winckelmann dem Blick Anton Raphael Mengs' viel verdankte, schuldete auch Goethe Tischbein, »der so einen herrlichen Blick in Natur als Kunst hat«, die Arkadisierung seiner eigenen Romanschauung. Diese Anleitung zum Sehen teilte Tischbein auch anderen Rombesuchern mit. In seinen »Darstellungen aus Italien« von 1792 schildert der Hamburger Domherr Johann Friedrich Lorenz Meyer Tischbeins »treffenden Künstlerblick«, durch den sich der Genuss von Landschaftswahrnehmung zusätzlich steigern ließ.

»Dieser brave Künstler besaß eine durch seinen langen Aufenthalt in Rom erworbne genaue Kenntnis der Lokale jener Gegenden und das Talent, mit dem schnellsten und treffendsten Künstlerblick die malerischsten Seiten einer Gegend, und die vorteilhaftesten eines Kunstwerkes zu entdecken, und seine Begleiteten gerade auf den Standort hinzustellen, der den glücklichsten Überblick einer Gegend gab. Seine Begleitung war mir auch deswegen höchst erwünscht. Wie oft bin ich der leitenden Hand dieses treuen freundschaftlichen Führers, mit verschlossnen Augen, oder rückwärts abgewandt gefolgt, um mich, wenn wir nun bis zu dem rechten Standort gekommen waren, auf sein Geheiß wieder umzuwenden, und von dem schönsten Bild einer großen Gegend, oder von einer einzelnen malerischen Partie überrascht zu werden. Er war dabei nicht redselig, störte die stille Betrachtung, diesen schönsten Genuss solcher Augenblicke, nie durch Umschreibungen, und betäubte dies Selbstbeobachten seiner Begleiteten nie durch laute Bewunderung, um durch sein eignes Gefühl zuvor einzunehmen, und es zum Maasstab der Empfindung Anderer zu machen.«²⁷

26 Nicht zuletzt an der Umdeutung des Mottos »Et in Arcadia ego«, das ursprünglich auf die Unentrinnbarkeit vor dem Tod verwies, zu dem auf den Dichter selbst bezogenen »Auch ich in Arkadien«, das Goethe der Drucklegung seiner *Italienischen Reise* voranstellen sollte, zeigt sich die Verhäuslichung Arkadiens durch den Dichter bzw. Künstler und sein Werk. Ausführlich hierzu der Kommentar zu: Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*. Hrsg. Andreas Beyer, Norbert Miller. In: J. W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 15. München 1992, S. 802-810.

27 Johann Friedrich Lorenz Meyer, *Darstellungen aus Italien*. Berlin 1792, S. V.

Nicht zufällig wandelten Goethe und Meyer in ihrer Anschauung in den Blickspuren des Malers Tischbein, war es doch die Malerei, die den Blick auf die Landschaft vorformte. In der Tradition bildkünstlerischer Konzepte war der Blick auf Landschaft längst eingeübt und trat als Folie gleichsam zwischen die Italienreisenden und den Gegenstand ihrer Betrachtung.²⁸ Dass eine von Tradition, Konzeption und Dimension der Malerei vorgeformte Landschaftswahrnehmung dabei keineswegs als Defizit empfunden, sondern gleichsam angestrebt wurde, verdeutlicht die Verwendung der so genannten Lorrain'schen Brille. Diese Vorrichtung unterstützte technisch die Wahrnehmung von Landschaft nach Maßgaben der Malerei. Im Innern dieses Guckkastens befanden sich Glasplatten, auf denen arkadische Sujets – ein Hirtenknabe unter einer Zypresse, ein Fragment eines antiken Reliefs oder Kapitells sowie Wolkenformationen – zu sehen waren; im Blick durch diese »Brille«, die Italienreisende mit sich führten, schrieben sich diese Elemente in die reale Natur ein, und jeder auch noch so spröde Landstreifen wurde zum gefeierten Arkadienbild. Arkadien zeigte sich als Wahrnehmung einer Kulturlandschaft im Spannungsfeld von malerischer Tradition und eigener Anschauung. Auch Goethe, der allerdings ohne diese Vorrichtung auskam, stellte sich die Malerei Claude Lorrains vor die eigene Anschauung.

»Über der Erde schwebt ein Duft, des Tags über, den man nur aus Gemälden und nicht Zeichnungen des Claude kennt, das Phänomen in der Natur aber nicht so leicht so schön sieht als hier. Nun kommen mir Blumen aus der Erde, die ich noch nicht kenne, und neue Blüten von den Bäumen; die Mandeln blühen, und machen eine neue luftige Erscheinung zwischen den dunkelgrünen Eichen, der Himmel ist wie ein hellblauer Taft von der Sonne beschienen.«²⁹

Wie einst Winckelmann erst durch die Zeichnungen Poussins das Schöne aus den Trümmerfeldern Roms zu destillieren vermochte, erblickte auch Goethe Arkadien erst durch die Bilder eines Claude Lorrain. Damit reichte die Prägung der eigenen Anschauung durch die Bildkünste bis weit vor die Ankunft in Rom zurück, bis in das väterliche Wohnhaus in Frankfurt. Hier schmückten mehrere Romstiche den Vorsaal.

28 Hierzu jüngst: Andreas Beyer, »Poussinsche Vorderteile« – oder von den Versuchen, die italienische Landschaft in Worten zu malen. In: Ausst.-Kat. *Kennt Du das Land. Italienbilder der Goethezeit*. Hrsg. Frank Büttner, Herbert W. Rott. München 2005, S. 45-53.

29 Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 209.

Diese sind »die ersten Kupferbilder deren ich mich erinnere [und ich] seh' sie nun in Wahrheit. ... und alles was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gyps und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir, wohin ich gehe finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt, 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.«³⁰

Doch zu dieser Prägung hinzu tritt in Rom nun die Anschauung, die Bekanntes bestätigt und Neues eröffnet. Denn so sehr sich Goethe aus der Spannung zwischen tradiertem Bildwissen und eigener Anschauung auch eine neue Welt öffnen mag, so sehr bleibt dieser neue Blick an die Verhäuslichung Arkadiens gebunden.

Die Skizzen Tischbeins deuten bereits darauf hin, mehr jedoch bezeugt es Goethe selbst. Winckelmanns Blickmuster zu folgen, ja es für sich selbst umzusetzen, bedeutete eine Integrationsleistung im doppelten Sinn. Denn »auch in Rom ist wenig für den gesorgt, dem es Ernst ist ins Ganze zu studieren. Er muss alles aus unendlichen, obgleich überreichen Trümmern zusammenstoppeln.«³¹ Das »Beisammen-Stehen«, worüber Goethe bei seiner Ankunft noch frohlockte, erwies sich als Notwendigkeit einer mühseligen (Re-)Konstruktionsarbeit, bei der Goethe ganz bewusst in Winckelmanns Spuren ging.

»... bei dem ungeheuren und doch nur trümmerhaften Reichtum dieser Stadt, wird man bei jedem Kunstgegenstande aufgefordert, nach der Zeit zu fragen, die ihm das Dasein gegeben. Durch Winckelmann sind wir dringend aufgeregt die Epochen zu sondern, den verschiedenen Styl zu erkennen dessen sich die Völker bedienten, den sie, in Folge der Zeiten, nach und nach ausgebildet und zuletzt wieder verbildet.«³²

30 Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 147. Vgl. auch die Anmerkungen der Herausgeber.

31 Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 195f.

32 Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 200. Vgl. auch Ernst Osterkamp, Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns. In: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Mathias Winner*. Hrsg. Victoria v. Flemming, Sebastian Schütze. Mainz, 1996, S. 572-582.

Bereits in Leipzig rezipierte Goethe die frühen Schriften Winckelmanns, und sein Blickwinkel war dadurch gleichermaßen präjudiziert wie durch die Malerei Claude Lorrains und Nicolas Poussins.

Doch die Integration der Trümmer erfolgte nicht nur in eine Stilgeschichte, sondern auch ins eigene Leben, ins eigene Haus.

»Was für eine Freude bringt es, zu einem Gipsgießer hineinzutreten, wo man die herrlichen Glieder der Statuen einzeln aus der Form hervorgehen sieht, und dadurch ganz neue Ansichten der Gestalten gewinnt. Alsdann erblickt man neben einander, was sich in Rom zerstreut befindet, welches zur Vergleichung unschätzbar dienlich ist. Ich habe mich nicht enthalten können den kolossalen Kopf eines Jupiters anzuschaffen. Er steht meinem Bette gegenüber wohl beleuchtet ...«³³

Dieses Sammeln und Vergleichen von Gipsabgüssen antiker Stücke ist wesentlicher Bestandteil kultureller Wahrnehmung und deren Aneignung zugleich; ihren Sitz kann sie für den Bildungsbürger Goethe nur in seiner Wohnung haben. Diese Integration weist einen intimen Aspekt auf, denselben, den man auch in den Skizzen Tischbeins zu spüren glaubt. Doch nochmals, diese Intimität fließt nicht aus der Häuslichkeit an sich, sondern aus der Verhäuslichung kultureller Wahrnehmung, für welche sich Goethe auch einer Sprache der Empfindsamkeit und Liebe bedient (Abb. 4). »Zu meiner Erquickung habe ich gestern einen Ausguss des kolossalen Junokopfes, wovon das Original in der Villa Ludovisi steht, in den Saal gestellt. Es war dieses meine erste Liebschaft in Rom und nun besitz' ich sie. Keine Worte geben eine Ahnung davon, es ist wie ein Gesang Homers.«³⁴ Diese Kolossalbüste bildete das Schmuckstück der Sammlung in der Wohnung am Corso; sie verkörperte die ständige Aufforderung, dem Winckelmann'schen Blickmuster zu folgen, das heißt, die Anschauung von Landschaft und Kultur durch das eigene Wohnen zu lenken, zum Blick auf Arkadien geraten zu lassen und diesen erneut auf Rom zu richten.

»Wenn man, wie es in Rom der Fall ist, sich immerfort in Gegenwart plastischer Kunstwerke der Alten befindet, so fühlt man sich, wie in Gegenwart der Natur, vor einem Unendlichen, Unerforschlichen. Der Eindruck des Erhabenen, des Schönen, so wohlthätig er auch sein mag,

33 Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 178.

34 Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 183.

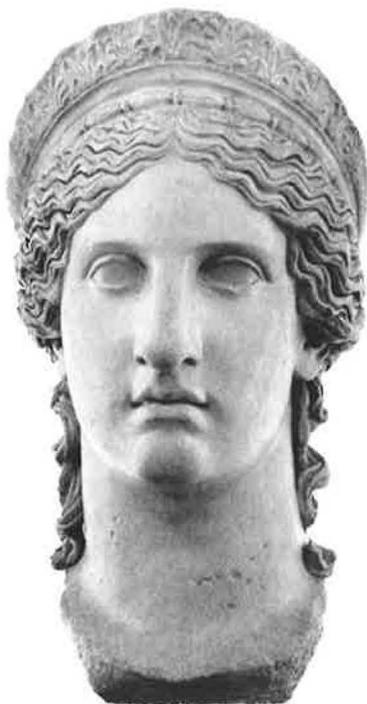


Abb. 4: Juno Ludovisi, (1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr.)

beunruhigt uns, wir wünschen unsre Gefühle unsre Anschauung in Worte zu fassen; dazu müssten wir aber erst erkennen, einsehen, begreifen: wir fangen an zu sondern, zu unterscheiden, zu ordnen und auch dieses finden wir, wo nicht unmöglich doch höchst schwierig, und so kehren wir endlich zu einer schauenden und genießenden Bewunderung zurück. Überhaupt aber ist dies die entschiedenste Wirkung aller Kunstwerke dass sie uns in den Zustand der Zeit und der Individuen versetzen die sie hervorbrachten. Umgeben von antiken Statuen empfindet man sich in einem bewegten Naturleben, man wird die Mannigfaltigkeit der Menschengestaltung gewahr und durchaus auf den Menschen in seinem reinsten Zustand zurückgeführt, wodurch denn der Beschauer selbst lebendig und rein menschlich wird.«³⁵

Mehr als alle anderen Stücke der Sammlung rief die Juno Ludovisi diese Wirkung hervor, »denn keiner unsrer Zeitgenossen der zum erstenmal

35 Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 641.

vor sie hintritt darf behaupten diesem Anblick gewachsen zu sein«.³⁶ Mit ihrer Platzierung in der eigenen Wohnung versicherte sich Goethe des »Einhäusig-Seins« des Erhabenen, des Schönen und in der anhaltenden Auseinandersetzung damit suchte er den Menschen in seinem reinsten Zustand und sich selbst davor zu bewahren, »in die Barbarei zurückzufallen«.

Der Weg nach Arkadien führte für Winckelmann und noch deutlicher für Goethe über das Haus. Seit seiner Ankunft in Rom entwickelte sich Winckelmanns Muster kultureller Wahrnehmung nicht einfach als Blick auf Rom und dessen Trümmerfelder, auf die Fragmente und Ruinen der Antike; vielmehr war dieses Muster geprägt von der Verhäuslichung Arkadiens, wie er es in der Gemeinschaft mit Mengs auf dem Monte Pincio sowie in der Cancelleria, im Palazzo und der Villa Alessandro Albanis erfuhr. Erst vermittelt dieser Erfahrung vermochte Winckelmann »stille Einfalt und edle Größe« aus den Fragmenten Roms zu destillieren und als Zentrum seiner Theorie des Kunstschönen aus der Anschauung antiker Skulpturen zu entwickeln.

Für Goethe war die Wohnung am Corso noch deutlicher der sichere Hafen seiner Arkadien-Erfahrung (Abb. 5). Das berühmte Aquarell Tischbeins, das Goethe am Fenster der Wohnung am Corso zeigt, fasst die Verhäuslichung Arkadiens und deren Bedeutung für Goethe, die deutschen Romreisenden sowie die Eroberung Arkadiens durch das Bildungsbürgertum treffend zusammen.³⁷ In Hausschuhen am Fenster stehend, den Blick auf Rom gerichtet, zeigt sich Goethe dem Betrachter von hinten. Damit rückt dieser selbst in den Raum und wird – gemeinsam mit der Juno Ludovisi – Teil der Wohnung. Es ist erneut nicht die Intimität des »privaten Goethe«, die einen hier anspricht – in dieser Ansicht wäre das ja tatsächlich eine ziemlich ablehnende Privatheit des

36 Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 642. Zur Datierung und kunsthistorischen Einordnung der Kolossalbüste vgl. Alistair M. Small, *A New Head of Antonia Minor*. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, Bd. 97 (1990), S. 217-234. Detlev Kreikenbom, *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 27. Ergb. Berlin 1992, S. 92f. Zu Goethes Anschauung vgl. Detlev Kreikenbom, *Verstreute Bemerkungen zu Goethes Anschauung antiker Kunst*. In: *Goethe und die Kunst*. Hrsg. Sabine Schulze. Stuttgart 1994, S. 31-46.

37 Zum Aquarell vgl. Maisak (Anm. 24), S. 30-33, Kat. Nr. 39. Gudrun Körner, *Über die Schwierigkeit der Porträtkunst. Goethes Verhältnis zu Bildnissen*. In: *Goethe und die Kunst* (Anm. 36), S. 150-158, S. 163.



Abb. 5: J. H. W. Tischbein, *Goethe am Fenster der Wohnung am Corso*.

Geheimrates. Vielmehr berührt der Eindruck, als Betrachter der Verhäuslichung Arkadiens als einem Vorgang kultureller Wahrnehmung beizuwohnen, ja selbst daran zu partizipieren und somit Arkadien für sich selbst, in seiner eigenen kleinen geistigen Wohnung zu gewinnen.

Als Goethe im Februar 1787 vor der Abreise nach Neapel stand, notierte er folgende Zeilen.

»Bei der Abreise fällt einem doch immer jedes frühere Scheiden und auch das künftige letzte unwillkürlich in den Sinn, und mir drängt sich, diesmal stärker als sonst, dabei die Bemerkung auf, dass wir viel zu viel Voranstalten machen um zu leben, denn so kehren auch wir, Tischbein und ich, so vielen Herrlichkeiten, sogar unserem wohlausgestatteten, eignen Museum den Rücken. Da stehn nun drei Junonen zur Vergleichung neben einander, und wir verlassen sie als wenns keine wäre.«³⁸

38 Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 212.

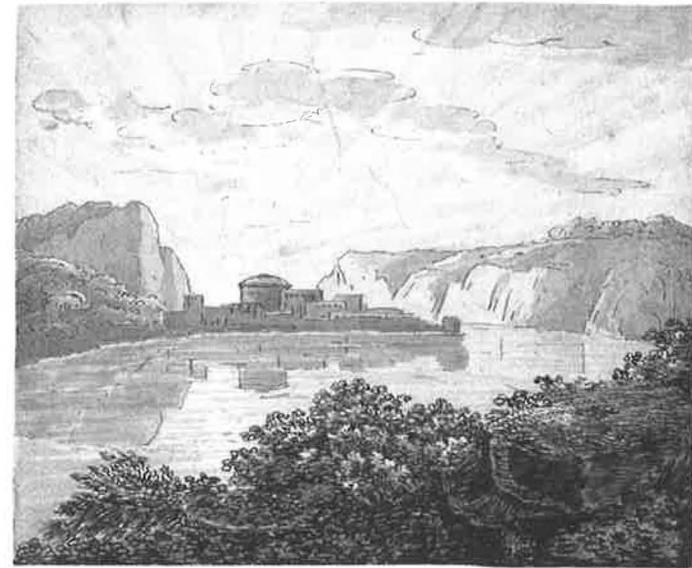


Abb. 6: J. W. Goethe, *Geheimster Wohnsitz*, um 1810.

Damit lässt Goethe den Leser gleichsam zum Betrachter des Tischbein'schen Aquarells werden und vergegenwärtigt damit nochmals die Bedeutung des Wohnens am Corso für die Gewinnung Arkadiens. Zugleich schließt er den ersten Teil seiner *Italienischen Reise* mit der Erinnerung daran, dass der Tod, obwohl er selbst ihn in seinem Motto zugunsten der eigenen Künstlerexistenz aus Arkadien zu bannen suchte, dennoch immer präsent sein wird.

Noch Jahrzehnte später lässt sich bei Goethe der Konnex zwischen der geistigen Landschaft Arkadiens und dem Motiv des Wohnens ausmachen. In der Gedichtfolge »Zu meinen Handzeichnungen« versammelte er eigene Zeichnungen von 1810, die er 1821 um Gedichte ergänzte, die die Darstellungen in Worten umspielten und symbolisch erweiterten. Von den geplanten zweiundzwanzig Bild-Gedichten kamen nur sechs zustande. Das vierte trägt den Titel »Geheimster Wohnsitz« (Abb. 6) und imaginiert eine südliche Ideallandschaft mit einer am Wasser liegenden Stadtansicht, die von der Kuppel eines Rundbaus beherrscht in das Licht der untergehenden Sonne getaucht ist.³⁹

39 Vgl. Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*. Stuttgart 1996, S. 239f. *Geheimster Wohnsitz*. *Goethes italienisches Museum*. Hrsg. Hermann Mildenberger u.a. Berlin 1999, S. 9.

Geheimster Wohnsitz

Wie das erbaut war, wie's im Frieden lag,
 Es kommt vielleicht vom Alterthum zu Tag:
 Denn vieles wirkte, hielt am sel'gen Fleiß,
 Wovon die Welt noch keine Sylbe weiß.
 Der Tempel steht dem höchsten Sinn geweiht,
 Auf Felsengrund in hehrer Einsamkeit,
 Daneben wohnt die fromme Pilgerschar,
 Sie wechseln gehend, kommend, Jahr für Jahr.
 So ruhig harrt ein wallendes Geschlecht,
 Geschützt durch Mauern, mehr durch Licht und Recht,
 Und wer sich dort sein Probejahr befand,
 Hat in der Welt gar einen eignen Stand;
 Wir hofften selbst uns im Asyl zu gründen.
 Wer Buchten kennt, Erdzungen, wird es finden.
 Der Abend war unübertrefflich schön,
 Ach, wollte Gott, ein Künstler hätt's gesehen!

Somit vereinen Zeichnung und Gedicht gleichermaßen Erinnerungen an Italien mit einem Wahrnehmungsmodus von Landschaft nach Maßgaben Lorrain'scher Malerei sowie der Vorstellung des geistigen Wohnens in Arkadien, die alternativ als Asyl oder eben als »geheimster Wohnsitz« aufscheint. Nicht nur in Rom also, sondern bis in die Alterslyrik führt der Weg nach Arkadien für Goethe durch seinen »Wohnsitz«.

Als Winckelmann in Rom 1763 den Höhepunkt seiner Karriere erreichte und zum »apostolischen Oberaufseher aller Alterthümer in und um Rom« ernannt wurde, verlegte im Norden Europas, auf der Ostseeinsel Rügen, der erst 26 Jahre alte Jakob Philipp Hackert Arkadien ebenfalls ins Haus.⁴⁰ Im Auftrag des schwedischen Regierungsrates Adolf Friedrich von Olthoff stattete er den Festsaal von dessen Landsitz in Boldevitz aus.

40 Die Ernennungsurkunde wurde am 11. April in der apostolischen Kammer ausgestellt. Vgl. Winckelmann (Anm. 2), Bd. 4. Dokumente und Lebensgeschichte, S. 383. Mit der Erhebung in dieses Amt sah Winckelmann seine Existenz als Gelehrter in Italien endgültig gesichert. An Johann Hermann Riedesel schrieb er am 9. April 1763: »Diese Stelle, welche monatlich 12 Scudi, und mit den incertis 15 Scudi beträgt, giebt wenig oder nichts zu tun ... Bin ich so glücklich, noch ein Scritturato alla Vaticana zu erhalten, so bin ich hinlänglich auf meine Lebenszeit versorgt, und kann meine Tage im Land der Menschlichkeit endigen, wie ich wünsche und hoffen kann.« Fast gleichlautend unterrichtete er am selben Tag

Mit den sechs großformatigen Tapetenmalereien schuf der junge Maler Darstellungen von exotischem Reiz, die einerseits einfühlsame Landschaftsbilder Rügens präsentieren, andererseits Arkadien als historische Ideallandschaft imaginieren. Doch wie bei Winckelmann und Goethe ist auch bei Hackert weder der Blick auf Landschaft noch deren Imagination unschuldig, sondern folgt künstlerischen Traditionen und kulturellen Wahrnehmungsmodi, wie Winckelmann sie in seiner Theorie des Kunstschönen paradigmatisch formulierte.⁴¹

In Boldevitz verband Hackert Wahrnehmung von Landschaft und Antikenrezeption des Klassizismus als arkadisches Ideal mit der Darstellung der für Rügen charakteristischen Natur. Als ein sogar topographisch konkretes Rügenbild kann der Kreidelfelsen gelten, dem Hackert an der Ostseite des Festsaaes eine eigene Bildtapete gewidmet hat (Taf. 10). Schroff aus der See aufsteigend und in scharfem farblichem Kontrast zum Meer illustriert Hackert den charakteristischen Küstenabschnitt im Nordosten der Insel, der bereits seit langem als Stubbenkammer bekannt ist.⁴² Auch die Umrisse einer von Turmsilhouetten geprägten Stadtansicht, die der Künstler als Hintergrund einer Tapete an der Südseite des Saals malt, weisen einen Lokalbezug auf; sie lassen sich als Ansicht auf Stralsund bestimmen (Taf. 11-13). Die Kirchtürme von St. Nicolai und St. Marien stellen charakteristische und somit leicht erkennbare Marken Stralsunds dar, die städtische Signatur und Repräsentation zugleich waren.

Doch die Landschaftsmalerei des Festsaaes präsentiert nicht nur konkrete topographische Orte, sondern fängt in idealisierter Überformung auch den Landschaftscharakter Rügens ein. Flache Hügelketten, Baumgruppen, Uferpartien, Meeresküsten, die Vielfalt des Lichts sowie die Weite des Blicks, der sich in den Darstellungen öffnet, verleihen den Tapeten auch ohne topographische Genauigkeit den Eindruck authentischer Ausblicke auf die Landschaft der Ostseeinsel. Hackert führt hier Rügen wie durch eine Lorrain'sche Brille betrachtet vor (Taf. 18).

Die Arkadisierung Rügens zeigt sich besonders deutlich in den Antiken, die Hackert auf vier der sechs Tapeten in die Landschaft der Ost-

auch Johann Caspar Füssli in Zürich: »Folglich werde ich meine Hütte in Rom aufschlagen, und wenn mir eine Stelle in der Vatikanischen Bibliothec zu theil werden sollte, so bin ich auf meine Lebenszeit versorget.« Vgl. Winckelmann (Anm. 2), Bd. 4, S. 306f.

41 Erdmut Jost, *Landschaftsblick und Landschaftsbild. Wahrnehmung und Ästhetik im Reisebericht 1780-1820. Sophie von La Roche – Friederike Brun – Johanna Schopenhauer*. Freiburg 2005, S. 14.

42 Den Beitrag, den die malerische Darstellung des Rügener Kreidelfelsens zum »Mythos Rügen« leistet, behandelt Werner Busch in diesem Band.

seeinsel malte (Taf. 5, 9, 12, 16). Ein ehemals wohl großartiger Palast ist nur noch als kümmerliche Ruine zu sehen, während in der nächsten Tapete ein kubisches Gebäude mit vorgelagerter Säulenkolonnade anschließt, das größtenteils intakt scheint. In zwei weiteren Darstellungen sind eine Tempelanlage und ein Zentralbau zu sehen, von dem über eine von Sphinxen flankierte Treppe ein Zugang bis zum Bodden führt. Wie in Ruinendarstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts üblich, sind die Antiken auch hier reich von Pflanzen überwuchert und umrankt, signalisieren also nicht einfach Verfall, sondern Geschichtlichkeit.⁴³ Welchen Vorlagen Hackert bei der Darstellung seiner Antiken folgte, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Doch nicht der Anspruch antiquarischer Präzision, für den der spätere Hackert in ganz Europa berühmt war, sondern die Arkadisierung der Landschaft bestimmt die malerische Aussage der Tapeten. Somit stellen die antiken Schaustücke eigentlich exotische Fremdkörper dar und ergeben dennoch ein stimmiges Bild, das die Erfahrungen und Berichte der Italienreisenden rezipierte, ja möglicherweise teilweise sogar vorwegnahm und somit zugleich Winckelmanns Theorie kultureller Wahrnehmung folgte.

Wie kam es ausgerechnet in Boldevitz zu dieser arkadischen Verklärung norddeutscher Landschaft? War dieses Rügen-Arkadien allein dem einsamen künstlerischen Genie des jungen Jakob Philipp Hackert geschuldet? Oder lässt sich der Einzug Arkadiens in den Festsaal von Gut Boldevitz auch anders deuten?

Hackerts Auftraggeber in Boldevitz war der Kammerherr Adolf Friedrich Olthoff (1718-1793) in Stralsund, der gegen Ende des Siebenjährigen Krieges als schwedischer Abgeordneter Karriere machte. Nach dem Beitritt Schwedens zur antipreußischen Allianz 1761 wurde Olthoff zum Regierungsrat ernannt. Dank seines diplomatischen Geschicks gelang 1762 der vorzeitige Friede in Vorpommern und die Normalisierung der Handelsbeziehungen zu Preußen.

Die Stellung eines Repräsentanten des schwedischen Königshauses und »Friedensbringers« brachte Repräsentationsgesten mit sich, die Olthoff wohl nur allzu gerne vollführte. Gleichzeitig mit seiner Ernennung zum schwedischen Regierungsrat in Vorpommern begann er den Titel

43 Zu den Ruinen vgl. Norbert Miller, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*. München 1978. Achatz von Müller, *Gegen die Zeit: Die Ruinenedute als Ideenbild der Geschichte*. In: *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis. Festschrift Gottfried Boehm*. Hrsg. Rainer Hoppe-Sailer, Claus Volkenandt, Gundolf Winter. München 2005, S. 221-232.



Abb. 7: G. D. Matthieu,
Baron Adolf Friedrich von Olthoff.

eines Barons zu führen, ohne dass ihm dieser je verliehen worden wäre. Das Bemühen um sozialen Status endete jedoch nicht beim Adelsprädicat. Nach Abschluss des von ihm ausgehandelten Separatfriedens reiste der Baron von Olthoff nach Berlin, wo er im Frühjahr 1763 Jakob Philipp Hackert und den Porträtmaler Georg David Matthieu einlud, »sich mit Möblirung und neuer Einrichtung« seines Palais in Stralsund zu beschäftigen.⁴⁴ Mit dem Engagement dieser beiden junger Künstler investierte Olthoff in sein Sozialprestige. Seinem gesellschaftlichen Status angemessen, hatte er schließlich einen repräsentativen Haushalt zu führen. Mit der Anstellung Matthieus orientierte sich Olthoff zudem am repräsentativsten künstlerischen Genre überhaupt: der Porträtmalerei. Das Porträt

44 Johann Wolfgang Goethe, *Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 1. Abth., 46. Bd. Weimar 1891, S. 117. Zum Beitrag Hackerts an die Ausstattung von Olthoffs Palais in Stralsund vgl. die kritische Position bei: Thomas Weidner, *Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*. Berlin 1998, S. 14-17.

war zwar längst nicht mehr nur Adligen vorbehalten, doch verwies es auf gehobenen Sozialstatus, gerade wenn dieser nicht in adliger Geburt gründete. Dabei hatte sich in der Repräsentation gesellschaftlicher Reputation längst eine Formenvielfalt entwickelt, von der auch der Baron Gebrauch machte. Sein Porträt zeigt ihn nicht in der Amtspose eines Regierungsrates, sondern als Vorsteher eines repräsentativen Haushalts in Pelz und Turban, den, mit kostbarer Brosche befestigt, eine auffällige Feder ziert (Abb. 7).⁴⁵ Dem Porträt als Medium gesellschaftlicher Selbstdarstellung entsprechend fertigte Matthieu nicht nur ein Bildnis von Olthoff selbst, sondern porträtierte dessen gesamten Zirkel, denn der Aufstieg des schwedischen Regierungsrates fand nicht in sozialer Isolation statt, sondern im Kreis der vorpommerschen Eliten, die er regelmäßig um sich versammelte.⁴⁶

Nebst Adelsprädikat, dem Palais in Stralsund sowie dessen Ausstattung mit Porträts der Familienangehörigen gehörte auch der Unterhalt eines Landsitzes zu den Gesten kultureller Repräsentation, die sich der Baron Olthoff leistete. Mit Vertrag vom 5. Oktober 1762 kaufte er für den Betrag von 33 000 Reichstalern das Rittergut Boldevitz auf Rügen. Ursprünglich aus adligem Besitz, gehörte zu dem schönen Herrensitz ein großer Waldbestand. Obwohl der Großteil des Kaufpreises hypothekarisch stehen blieb, reichten Olthoffs Mittel nicht aus, die Zahlung wie vereinbart auf den Februar 1763 zu leisten; er musste sich von einem Bürgen über 16 000 Taler leihen.⁴⁷

Aus der Zeit, in der Boldevitz dem Baron Olthoff als Sommerresidenz diente, haben sich keine Zeugnisse erhalten, die genaue Auskunft über die Nutzung des Festsaaes geben. Doch man kann davon ausgehen, dass der Saal das Zentrum des gesellschaftlichen Lebens der lokalen Eliten war, die der Baron in Boldevitz versammelte; an *soirées* mit literarischem, musikalischem und geselligem Begleitprogramm vergewisserten sich der Hausherr und seinesgleichen ihrer selbst und ihrer sozialen Stellung.

Diese Selbstvergewisserung fand somit in einem Raum statt, in dem Hackerts Tapeten die eigentlichen Protagonisten waren. Seine arkadischen Rügenbilder müssen in enger Korrespondenz mit dem gesellschaftlichen Ambiente des Baron Olthoff und dessen sozialen Ambi-

45 Dieses verlorene Porträt Matthieus ist nur in einem Stich nach dem Original erhalten.

46 Ausst.-Kat. *Georg David Matthieu (1737-1778). Malerei, Pastelle, Grafik*. Schwerin 1978.

47 Richard Marsson, *Aus der Schwedenzeit von Stralsund. v. Olthoff und Giese*, In: *Veröffentlichungen der Stadtbibliothek und des Archivs zu Stralsund* 2, (1928), S. 41.

tionen gedeutet werden. Denn mit der Arkadisierung Rügens in Hackerts Tapeten schrieb sich die in Boldevitz versammelte Gesellschaft auch in die Geschichte ein. Arkadien stand nicht nur für ein ästhetisches Ideal, wie es sich den Zeitgenossen durch die Lorrain'sche Brille zeigte, sondern war auch eine historische Landschaft. Sich in die Geschichte einzuschreiben, Geschichte als Genealogie zu konstruieren, an deren Ende man selbst steht, und sei es als »Spaziergänger durch ein nordisches Arkadien«, war nicht nur historischem Interesse geschuldet, sondern diente stets auch der Legitimation der eigenen gesellschaftlichen Stellung. Wie die Umdeutung Rügens als arkadische Landschaft und noch expliziter die Verwendung antiker Schaustücke durch Hackert diesen Einschreibegestus in die Geschichte nach den neusten Vorgaben kultureller Wahrnehmungsparadigmen vollzogen, lässt sich an einer Stelle besonders deutlich zeigen (Taf. 13). Die Stadtsilhouette Stralsunds, wie sie Hackert hier darstellt, entspricht nicht dem Zustand der Stadt um 1760, sondern gibt ein bereits damals nicht mehr existierendes historisches Ideal des mittelalterlichen Stralsund wieder. Wie in Arkadien wird die Geschichte auch in Boldevitz anschaulich! Die Imaginierung Arkadiens als historische Kulturlandschaft wird hier ganz bewusst auf die Landschaft Rügens und Vorpommerns übertragen und diese somit in die Geschichte gestellt. Wohnen in Arkadien heißt Wohnen in der Geschichte.

Somit zeigt sich im Rügen-Arkadien der Hackert-Tapeten weniger eine ferne Heimat oder deutsche Italiensehnsucht als vielmehr die geistige Landschaft, in der sich der Baron Olthoff kulturell imaginierte und durch die er sich zugleich repräsentierte. Es werden darin kulturelle Wahrnehmung und gesellschaftlicher Status ebenso sichtbar wie die hierfür nötigen Aufwendungen.⁴⁸ Im gleichen Jahr, in dem der Aufstieg des Schustersohnes aus Stendal zum obersten Aufseher über die Altertümer Roms erfolgte, verhäuslichte Jakob Philipp Hackert Arkadien auf Gut Boldevitz und machte es damit zu einer Chiffre des gesellschaftlichen Aufstiegs seines Auftraggebers. Dieser wohnte nun ganz wie Winckelmann im fernen Rom auch in Arkadien. Hierfür beauftragte Olthoff mit Hackert einen Maler, dem die aktuellen Debatten und Tendenzen der Kunsttheorie bekannt waren und der sie künstlerisch umzusetzen und zu adap-

48 Die ausführliche Analyse des Verhältnisses von ökonomischem und kulturellem Kapital sowie dessen Bedeutung für den gesellschaftlichen Status hat Bourdieu vor knapp dreißig Jahren vorgelegt. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M. 1982.

tieren wusste.⁴⁹ Lange bevor *Arcadia* durch Goethe und Schiller zum Paradigma klassizistischer Wahrnehmung stilisiert worden war, inszenierte es Hackert in Boldevitz künstlerisch hochstehend und vor allem modern als Chiffre für den gesellschaftlichen Aufstieg seines Dienstherrn. Mit seiner Ausstattung des Festsaals auf Gut Boldevitz gelang Jakob Philipp Hackert nicht nur eine reizvolle Verbindung klassizistischer Kulturwahrnehmung und -imagination mit der Landschaft Rügens zu einem nordischen Arkadien, sondern er setzte zugleich die Potentiale sozialer Mobilität ins Bild, die in der kulturellen Repräsentation und Selbstimagination seiner Zeit geborgen lagen.

Noch etwas anderes ist bemerkenswert. Die Aneignung Arkadiens durch den Bürger war keineswegs so selbstverständlich, wie sie aus der Distanz sozialgeschichtlicher Analyse erscheinen mag. Vermochte sie Hackert in Boldevitz in ihren ästhetischen sowie gesellschaftlichen Ambitionen erfolgreich vorgenommen zu haben, verhielt sich dies andernorts nicht zwingend so (Abb. 8). Für Johann Heinrich Füssli etwa, der sich von 1770 bis 1778 in Rom aufhielt, war die eigene Anschauung und die Größe antiker Kunstwerke noch inkommensurabel; die Begegnung des Künstlers mit den Kunstwerken der Antike, die Füssli hier in den Fragmenten der berühmten Kolossalstatuen auftreten lässt, führte diesen in die Verzweiflung. Nicht primär die monumentale Größe, sondern die Erhabenheit antiker Kunstwerke überforderte den Zeitgenossen. Diese Begrenztheit menschlicher Möglichkeiten angesichts antiker Kunstwerke klingt, wenn auch weniger drastisch, selbst bei Goethe noch an; der Erhabenheit der *Juno Ludovisi* ist, seinem Zeugnis zufolge, niemand beim ersten Anblick gewachsen.⁵⁰ Doch Goethe verzweifelte nicht wie Füssli an der Erhabenheit der Kunstwerke, sondern hoffte, über deren Anschauung zu Erkenntnis zu finden. Nachdem er den Abguss der Kolossalbüste bei seiner Abreise von Rom im April 1788 der »edlen Angelica« Kaufmann überlassen hatte, die in der Zwischenzeit die Casa Mengs auf dem Pincio bewohnte, gelangte »seine *Juno Ludovisi*« im Oktober 1823 erneut in den Besitz des Geheimrates (Abb. 9). In seinem Haus am Frauenplan verfügte er selbst die Placierung an dieser Stelle. Die *Juno Ludovisi* war so-

49 Obschon die Rezeption der Vorstellungen Winckelmanns durch Hackert nicht nachzuweisen ist, darf sie angenommen werden. In Berlin gehörte Hackert zum Kreis um Johann Georg Sulzer, wo Winckelmanns Schriften intensiv rezipiert wurden.

50 Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 642.



Abb. 8: J. H. Füssli, *Der Künstler verzweifelt vor der Größe der antiken Trümmer* (1778-1780).

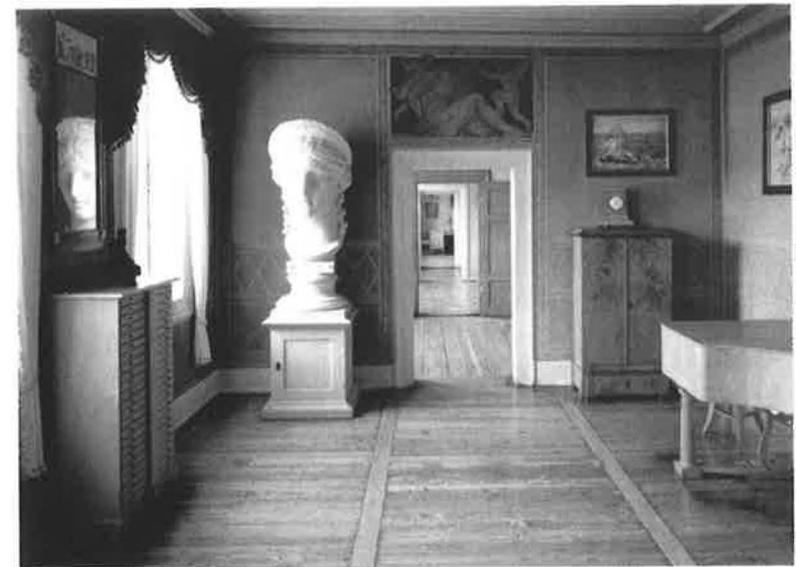


Abb. 9: *Goethehaus am Frauenplan, Junozimmer.*



Abb. 10: J. H. W. Tischbein, *Goethe in der Campagna*.

mit der befürchteten Verzweigung Füsslis längst entwachsen und als arkadisches Moment ins Weimarer Wohnhaus eingezogen.

Doch ganz frei von Zweifel vollzog sich diese Integration wohl nicht. In der Redaktion des ersten Bandes der *Italienischen Reise* bis zur Abreise nach Neapel, die er im Herbst 1815 abgeschlossen hatte, klingt Skepsis an dieser Überführung Arkadiens ins Bürgerhaus an (Abb. 10).

»Ich bemerkte wohl, dass Tischbein mich öfters aufmerksam betrachtete, und nun zeigt sich's, dass er mein Porträt zu malen gedenkt. Sein Entwurf ist fertig, er hat die Leinwand aufgespannt. Ich soll in Lebensgröße, als Reisender, in einen weissen Mantel gehüllt, in freier Luft, auf einem umgestürzten Obeliskensitzend, vorgestellt werden, die tief im Hintergrunde liegende Ruinen der Campagna di Roma überschauend. Es gibt ein schönes Bild, nur zu gross für unsere nordischen Wohnungen. Ich werde wohl wieder dort unterkriechen, das Portrait aber wird keinen Platz finden.«⁵¹

⁵¹ Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 179f.

Dass Tischbeins Hauptwerk Goethe nicht wegen seiner Maße von ca. 160 × 197 cm, sondern in seinem inneren Format zu »groß« erscheint für den Norden, bezeugt er an anderer Stelle. »Das große Portrait, welches Tischbein von mir unternommen, wächst schon aus der Leinwand heraus.«⁵² Jeder Rahmen schien Goethe die Bedeutung der Darstellung zu beschneiden – der Bilderrahmen gleichermaßen wie das Bürgerhaus.

Sosehr das Bildungsbürgertum »Wohnen in Arkadien« zur Chiffre seines eigenen Aufstiegs gemacht hat, sosehr mischt sich in diese Aneignung stets auch Unsicherheit über ihre eigene Angemessenheit. Das verhäuslichte Arkadien in Boldevitz blieb hiervon möglicherweise deshalb verschont, weil es mit dem Niedergang Olthoffs, der ebenso rasch erfolgte wie sein Aufstieg, schnell wieder in Vergessenheit geriet. Was Winkelmann in Rom im Großen, in Kardinalspalästen und Villen unternahm, und was in Tischbeins Goethe-Porträt vermittelt wird, dass nämlich die antiken Kunstwerke im Erhabenen über sich hinausgreifen, versuchte Goethe in seinem Haus am Frauenplan in die Bescheidenheit bürgerlicher Existenz zu zwingen. Mit ihm hatte Arkadien endgültig in den Haushalten des deutschen Bildungsbürgertums Einzug gehalten. Doch ob es darin auch einen angemessenen Platz finden würde, daran hegte nicht zuletzt Goethe selbst berechtigte Zweifel.

⁵² Goethe, *Italienische Reise* (Anm. 26), S. 209.