

Gérard Maria Kever

## Goethe, die „Sixtinische Madonna“ und das ›Faust‹-Ende



Open Access via PubData – the institutional repository of Leuphana University Lüneburg

### Document type

Conference paper

### This version is available at

<https://doi.org/10.48548/pubdata-3280>

### Citation details

Kever, G.M. (2026). Goethe, die „Sixtinische Madonna“ und das ›Faust‹-Ende. DOI: 10.48548/pubdata-3280  
First published: 02.04.2026 by PubData - the institutional repository of Leuphana University Lüneburg

### Terms of use



This work is protected by copyright and/or related rights. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holder(s).

## Goethe, die „Sixtinische Madonna“ und das ›Faust‹-Ende

**Zusammenfassung:** Johann Wolfgang von Goethe sieht das Bildnis Raffaels, die „Sixtinische Madonna“, als 18-Jähriger zum ersten Mal. Zwischen ihm und Raffael di Urbino beginnt eine Kommunikation, die Malerei und Dichtkunst aufs Spektakulärste miteinander verknüpft. Genaueres über diese Allianz ist jedoch unbekannt. Wenn Goethe am Ende seines Lebens die „Faust-Seele“ von eben jener „Sixtinischen Madonna“ retten lässt, dann spiegelt sich darin eine über die Renaissance hinausgreifende Adaption: Der Dichter definiert Raffaels Gemälde als eine Erlösungsmetapher für den modernen Menschen. Diese soll das christliche Weltbild von seiner Misogynie befreien, indem sie auf die Antike zurückgreift.

**Summary:** Johann Wolfgang von Goethe saw Raphael's painting, the "Sistine Madonna," for the first time when he was 18 years old. A connection began between him and Raphael di Urbino that linked painting and poetry in the most spectacular way. However, the details of this alliance remain unknown. When, at the end of his life, Goethe has the "Faust-Seele" saved by none other than the "Sistine Madonna," this reflects an adaptation that extends beyond the Renaissance: The poet defines Raphael's painting as a metaphor of redemption for modern humanity. This is intended to liberate the Christian worldview from its misogyny by drawing upon the age of the antique.

## Goethe, die „Sixtinische Madonna“ und das ›Faust‹-Ende

*Die Analysten/Anmerkungen zur Ikonologie des Bildes/Der Kontext des Bildes/Goethe und Raffael/Gnomische Häkchen/Das Vexierbild/›Das Tagebuch‹/›Die Harzreise‹/Goethes Ödipus/Lili und Ulrike/Goethes Zueignung/Finis*

Wie überliefert ist, bediente sich Goethe eines Winkelzugs, um auf eine Strophe in seinem Fausttext aufmerksam zu machen, die er als einen „Schlüssel“ verstanden wissen wollte: Gegenüber seinem Vertrauten, **Johann Peter Eckermann**, machte er eine Aussage, die der Faust-Forschung bis heute zu denken gibt.<sup>1</sup> Er verwies auf zwei bestimmte Verse am Ende seiner Dichtung.<sup>2</sup> Diese würden den „Schlüssel zur Faust-Rettung“ enthalten und er hob die entsprechenden Zeilen mit gnomischen Häkchen hervor.<sup>3</sup>

Da diese Rettung die faustische Seele betrifft (sein Körper liegt zu diesem Zeitpunkt bereits auf dem Totenbett), kann man auch von einer „Erlösung“ sprechen. Dieser religiös belastete Begriff ergibt sich nahezu zwingend, da das Ende von „Faust“ in einem interkontextuellen Zusammenhang mit dem bekannten „Prolog im Himmel“ steht. Die Tragödie ist auf diesen Spannungsbogen hin konzipiert. Leben und Tod des Protagonisten stehen in einem Zusammenhang. Somit fällt dem besagten Schlüssel eine Bedeutung für den „faustischen Menschen“ und auch für das gesamte Werk Goethes zu.

Da es unwahrscheinlich ist, dass Eckermann die sogenannte „Faust-Rettung“ frei erfunden hat,<sup>4</sup> sondern diese vielmehr Goethes allgemein bekannter Geheimniskrämerei entspricht, beschäftigen sich ganze Generationen von Philologen damit, ohne jedoch bisher zu einem abschließenden

---

<sup>1</sup> MA, B.19, S. 456. Gesprächsnotiz Eckermanns vom 6. 6. 1831.

<sup>2</sup> Vers 11936 und 11937 in der Reinschrift 2H (gebundenes Konvolut von 188 Blättern): »*Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen.*«

<sup>3</sup> Satzzeichen die Goethe des öfteren zur Hervorhebung prägnanter Textstellen einsetzte.

<sup>4</sup> Dazu: Brüning/Restetzki, 2017, S. 290-296.

Ergebnis gekommen zu sein. Dieser Befund lässt entweder resignieren oder aufhorchen – in jedem Fall stellt er die Frage in den Raum: Was könnte es sein, das bisher übersehen wurde?

Betrachtet man die Angelegenheit einmal *nicht* aus Sicht der *Philologie*, dann kann es geschehen, dass sich eine Möglichkeit für die *Ikonologie* ergibt. Denn eine ganz bestimmte Figur am Ende der Dichtung gerät erst dann in den Fokus einer angemessenen Aufmerksamkeit, wenn man sie unter dem Aspekt der abendländischen Tafelbildmalerei betrachtet. Die Rede ist von der sogenannten „Mater gloriosa“ – wie Goethe sie nannte. Sie ist es, die im berühmten "Bergschluchten-Akt" als adaptierte Figur eines überaus bekannten Gemäldes auftaucht. Wer oder was ist diese Person? Wofür steht sie? Und warum nimmt sie einen so prominenten Platz in Goethes Werk ein?

Die vielen Zuschreibungen, mit denen Goethe diese Figur belegt<sup>5</sup> und die sowohl im Einzelnen als auch in ihrer Gesamtheit eine Betrachtung verdienen, weisen sie letztlich als die bekannte christliche Gottesmutter aus. Damit beginnt jedoch auch das eigentliche Problem der Faust-Rettung. Die Komplikation, die hier auftaucht, betrifft die Gegenüberstellung der Faustfigur mit einer Heiligen. Es geht dabei um den Widerspruch zwischen Aufklärung und Religion bzw. Mittelalter und Neuzeit. Während die Dichtung darauf angelegt war, im Beisein des Teufels den gesamten katholischen Sündenkatolog Revue passieren zu lassen, ohne dass der Autor dabei je einen moralischen Zeigefinger erhoben hätte, verstörte das unerwartete Auftauchen der Gottesmutter am Ende der Faust-Odyssee, weil man darin eine Hinwendung zum Christentum vermuten musste. Geschichten, in denen Protagonisten unter der Bedrängnis des Todes in die Arme der Mutter Kirche zurückfinden, dürften im gesamten Nachmittelalter eine große Anziehungskraft gehabt haben. Doch dass der Neuheide „Faust“ dem gleichen Schicksal so vieler Atheisten zugeführt werden sollte, lag nicht unbedingt im Interesse von Goethes Leserschaft. Von Faust – respektive „Goethe“ – erwartete man eine neuplatonische Autonomie gegenüber der Kirche. Und zwar bis zum letzten Atemzug. Was also tun? Wie ging die Faust-Philologie mit diesem Problem um?

Um diese Frage beantworten zu können, muss man voraussetzen, dass sich niemand intensiver mit dem „Faust-Ende“ und damit der Frage nach der „Seelen-Erlösung“ des Menschen beschäftigte als Goethe selbst. Als Pantheist und bekennender „Nicht-Christ“ war das „Faust“-Ende das Zünglein an der Waage seines Lebenswerks. Wenn Goethe also im letzten Akt auf die christliche Gottesmutter rekurriert, dann sollte man annehmen, dass auch die Quelle für diese Figur von zentralem Interesse für die Faust-Forschung ist. Zumal nicht irgendeine Marienfigur Goethe inspiriert hatte - sondern eine ganz bestimmte. Wie im Folgenden nachzuzeichnen sein wird, handelt es sich bei Goethes sogenannter „Mater gloriosa“ um keine geringere Nachbildung als die der ›Sixtinischen Madonna‹ des **Raffael von Urbino**. (Abb. 1 ?) Es gilt als eines der herausragendsten Zeugnisse abendländischer Malerei und gelangte 1754, kaum fünf Jahre nach Goethes Geburt, nach Dresden, wo es das zentrale Prunkstück der Staatlichen Gemäldegalerie bildete. Eine lange Reihe von Liebhabern und Fachleuten bemüht sich seitdem ähnlich intensiv um das Bildnis wie die Faust-Verehrer um den Faust. Erstaunlicherweise gibt es jedoch kaum eine Auseinandersetzung über die Beziehung dieser beiden Kunstwerke zueinander. Zwar sind die bedeutendste Dichtung des deutschsprachigen Raums und das bedeutendste Gemälde in Deutschland durch Goethe aufs Spektakulärste miteinander verknüpft, doch Genaueres über diese Allianz ist unbekannt.

In den Faust-Kommentaren der kritischen Gesamtausgaben ist kaum etwas über die ›Sixtinische Madonna‹ zu finden.<sup>6</sup> **Albrecht Schöne** spricht beispielsweise, wenn es um die „Mater gloriosa“

---

<sup>5</sup> Ohnegleiche, Strahlenreiche, Gnadenreiche, Unberühbare, Jungfrau, Mutter (d)eines gottverklärten Sohnes, Mutter-Königin, Göttinnen- Ebenbürtige, Weltherrscherin, Ewig-Weibliche.

<sup>6</sup> Die MA (2006) geht (S. 1181) nur auf die Namensgebung - *gloriosa* - ein.

geht, ganz unspezifisch von „den gängigen Madonnendarstellungen“.<sup>7</sup> **Ulrich Gaier** bezieht sich lediglich auf Dürers „Madonna im Strahlenkranz“.<sup>8</sup> Aus unerfindlichen Gründen meidet die Philologie seit rund 200 Jahren konsequent jeden Schulterschluss mit der Ikonologie. Wie durch eine Hypnose gebannt, blieb die Aufmerksamkeit der Fachleute auf das Ende der Dichtung fixiert, ohne das berühmte Gemälde dabei zu berücksichtigen. Allgemein wurde angenommen, dass das Ende von „Faust“ die richtige Interpretation für das Gemälde geliefert hätte. Schon **Carl Gustav Carus**, der sowohl vom Gemälde als auch von der Tragödiendichtung begeistert war, bewertete die „... merkwürdigen Worte Goethes als vollkommen maßgebend“.<sup>9</sup> 1857 versichert er dem Leser seiner Raffael-Monografie, dass dieser „... die höchste mystische Aufgabe“ gewählt habe, „welche irgend gedacht werden kann“ - um im Anschluss daran, die Schlussworte des Faust II zu zitieren. Einmal den „Faust“ gelesen zu haben, bedeutete, sich nicht mehr vorstellen zu können, dass aus Raffaels „Sixtinischer Madonna“ mehr als aus dem Text, ja nicht einmal etwas Entsprechendes, abzulesen sei. 1955 mutmaßte die Sixtinische Monografistin **Marielene Putscher**: „... wie weit das dort [im ‚Faust‘] Gesagte über Raffaels Bild hinausgeht.“<sup>10</sup> Allerdings machte sie diese Aussage, ohne zu ahnen, wie sehr Goethe tatsächlich alles Wesentliche des Gemäldes damit erfasst hatte. Auch für sie schien es keinen Gedanken wert zu sein, dass fünf Quadratmeter Leinwand gegen 11109 Verse ankommen könnten. Doch was, wenn nicht Goethe das Bild beeinflusst hätte, sondern umgekehrt das Bild Goethe? Schließlich konnte er immer nur die allgemeine Meinung über das Bild beeinflussen.<sup>11</sup> Der Medientheoretiker **Hans Belting** merkt dazu an: „Wenn er (Goethe) dabei Raffaels Gemälde ins Auge faßte, so durfte er umso mehr mit dem Beifall seiner Leser rechnen, je weniger er die Analogie mit Raffaels Meisterwerk offenlegte.“<sup>12</sup> Doch welche Analogie ist hier eigentlich gemeint? Was war es, das Goethe aus dem Gemälde heraus, an der Öffentlichkeit vorbei, bis in das Ende von „Faust“ „geschmuggelt“ hatte? War es einfach nur die „Madonna Sixtina“? Warum dann diese Geheimniskrämerei?

## Die Analysten

Als eine Ausnahme für die ansonsten hier fehlende Spurensicherung muss der Germanist und Goethe-Experte **Ernst Osterkamp** erwähnt werden. Durch seine Erforschung eines bestimmten Bild-Text-Zusammenhangs wurde eine der bislang wichtigsten Fährten offengelegt. Sein Aufsatz (2008) über die *Bedeutung Raffaels für Goethe*,<sup>13</sup> bildet damit eine erste Annäherung an das Gemälde.<sup>14</sup> Osterkamp stützt sich dabei auf eine der ganz wenigen Äußerungen Goethes zur ›Sixtinischen

<sup>7</sup> A. Schöne, FA: S. 810; spezifiziert (auf S. 805f) lediglich durch den Hinweis auf ein Himmelfahrtsbild *Tizians* und ein Madonnenbild von *B. Caliari*.

<sup>8</sup> U.Gaier, 1999b, S. 1150

<sup>9</sup> C. G. Carus, 1867, S. 4f.

<sup>10</sup> M. Putscher, 1955, S. 170f.

<sup>11</sup> Kurt R. Eissler über Goethes Technik der Meinungsmanipulation (Psychoanalytische Studie, 1985): „Offensichtlich baute er bei der Fehlleitung des Lesers auf unbewußte Techniken“; Fn. 53, S. 1674. Und weiter: „Dieser Mann, [Goethe] der Vorrechte für sich beanspruchte, die anderen Sterblichen verwehrt sind, nahm für sich auch das Privileg in Anspruch, der Nachwelt die Meinung über sich nach seinen eigenen Wünschen aufzuzwingen. Und dies erreichte er nicht durch die groben und gewöhnlichen Mittel von Lüge und Täuschung, sondern eher durch hohe künstlerische und formale Mittel, die die Vorstellung des Lesers in bestimmte Richtungen lenkte, ohne daß dieser bemerkt, wie sehr er das Opfer der verlockenden Stimme des Dichters ist.“ S. 1143f

<sup>12</sup> H. Belting, 1998, S. 97

<sup>13</sup> E. Osterkamp, 2008, S. 185 - 207

<sup>14</sup> Das Sixtinische Altarbild wird in mehreren Textzeilen auf eindeutige Weise erwähnt. Dies gilt insbesondere für die Beschreibung der beiden Assistenzheiligen im Gedicht: „Ihr beugt ein Mann, mit liebevollem Grauen, / Ein Weib die Knie, in Demut still entzückt;“

Madonna<sup>15</sup>. Diese befinden sich etwas versteckt, aber gut zu identifizieren, in einem Gedicht über die von **Friederich Bury** porträtierte Kurprinzessin **Auguste von Hessen** (1780-1841). Da im Hintergrund des Porträts das berühmte Sixtinagemälde mitgemalt erscheint, wird Goethes Interesse an einem komplexen Medientransfer mit Händen greifbar: Er schreibt ein Gedicht über ein Gemälde in einem Gemälde. Die 1808 entstandenen und 1815 in der „Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung“ publizierte Verse „Einer hohen Reisenden“ dienen laut Osterkamp jedoch lediglich zu einem: „... großen Angriff auf die romantische Kunst“.<sup>16</sup> Zwar wertet Osterkamp die Äußerungen Goethes als „entschiedene(s) Bekenntnis zur Größe Raffaels“, er verneint jedoch, dass diese eine wesentliche Aussage über das Sixtinische Gemälde enthalten würden: „... daß Goethe in seinem gesamten umfangreichen kunsttheoretischen Werk, in dem er nicht müde wird, auf die Vorbildlichkeit Raffaels für alle neuere Kunst mit Nachdruck aufmerksam zu machen, diese beiden Bilder [gemeint ist neben der ›Sixtinischen Madonna‹ Raffaels ›Schöne Gärtnerin‹] mit keinem Wort erwähnt - der Hauptgrund hierfür liegt auf der Hand: Er hat Madonnendarstellungen, wie fast alle religiösen Bildthemen, von Herzen verabscheut.“<sup>17</sup> Doch Osterkamp verkennt, wie sehr das Sixtinische Gemälde für Goethe - und nicht nur für ihn - eine Ausnahmeerscheinung darstellt. **Johann Joachim Winkelmann** beispielsweise, den Goethe später als stellvertretend für ein ganzes Zeitalter bestimmen wird, hält dieses Bild für unentbehrlich, um eine weitere Welle der Rückwendung zur Antike, eine „zweite Renaissance“ (Riegel)<sup>18</sup> zu mobilisieren. „Wie groß und edel ist ihre ganze Kontur!“, schreibt Winkelmann und nimmt es als einziges christliches Artefakt - nicht wegen, sondern trotz seiner katholischer Herkunft - in seine Beschreibungen auf.<sup>19</sup>

Auch der eben bereit zitierte Hans Belting, der sich – wie Osterkamp – aus Interesse an der Beziehung zwischen dem „Sixtinischen“ Altarbild und dem „Faust“ zu Wort meldet, kommt hier eine Bedeutung zu. In seinem 1998 erschienenen Hauptwerk „Das unsichtbare Meisterwerk“,<sup>20</sup> das eine übergeordnete Betrachtung des künstlerischen Werks und dessen modernen Werkbegriff zum Thema hat, räumt er dem Raffael-Gemälde auffällig viel Platz ein.<sup>21</sup> Doch auch Belting kommt zu dem Schluss: „*Er (Goethe) brauchte letztlich das gemalte Bild nicht mehr, sondern erzeugte ein eigenes Bild, von dem die Phantasie des Lesers entzündet wird.*“<sup>22</sup>

Dass das Bild seit seiner Überführung nach Dresden eine Fülle von ungeklärten Fragen hinterlassen hatte, war Belting zwar bekannt, doch dies führte nicht dazu, sich mit dessen Ikonologie auseinanderzusetzen. Allgemein ausweichend erklärte er, Goethes Inspiration fände sich nur in der Ästhetik der Sixtina wieder: „*Das Absolute zeigt sich an jener Schönheit, die nicht zu*

---

<sup>15</sup> Osterkamp spricht (S. 204) von der „einzigen öffentlichen Äußerung“. Doch abgesehen davon, dass Goethe bestens über alles, was das Gemälde betraf, informiert war und selbst Restaurationsvorschläge an den Dresdener Museumsdirektor Johann Gottfried Riedel gerichtet hatte, kennen wir seine Äußerung von 1794 über eine Teilkopie der Sixtinischen Madonna von Heinrich Mayer: „*Es ist ein Sinn, ein Friede in dem Bild, der höher ist als alle Vernunft.*“ (H. Meyer, 1917, Brief an Meyer vom 17.7.1794, Bd. 32, S. 125). Mit „öffentlicher“ Äußerung meint Osterkamp vermutlich „direkte“ Äußerung; ansonsten müsste die umbenannte „Mater gloriosa“ am Ende des „Faust“ als eine „nicht-öffentliche“ Aussage über das Sixtinische Gemälde verstanden werden. Damit kommt der Bezug zum Ende des „Faust“ für Osterkamp gar nicht erst in Betracht. Indem er die Kurfürstin gemäß den letzten Zeilen des Gedichts nach Italien empfiehlt, glaubt er, den antireligiösen und gleichzeitig antiromantischen Impuls Goethes für das Sixtinabild endgültig nachgewiesen zu haben.

<sup>16</sup> E. Osterkamp, 2008, S. 204

<sup>17</sup> E. Osterkamp, 2008, S. 188.

<sup>18</sup> Herman Riegel, 1886, S. 373.

<sup>19</sup> In seiner Erstlingsschrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst“.

<sup>20</sup> Dresden 1755 H. Belting, 1998.

<sup>21</sup> Bereits acht Jahre zuvor schloß H. Belting seine umfassende Arbeit über das alte Kultbild (die Ikone, ›imago‹) ab, indem er zu guter Letzt auf die ›Sixtinische Madonna‹ als „Kronzeuge“ des Themas ›Religion und Kunst‹ zu sprechen kommt.

<sup>22</sup> H. Belting, 1998, S. 97.

*begreifen, sondern allein zu »schauen« war.*<sup>23</sup> Eine angemessene Bildanalyse legt Belting (wie auch Osterkamp) seinen Überlegungen nicht zugrunde. Über die höchst ungewöhnliche Rahmenkonstruktion, die Raffael auf allen vier Leinwandseiten gemalt hatte, sagt Belting beispielsweise nichts. Dabei wusste er, dass damit der größte Gelehrtenstreit der Gemäldeforschung des 19. Jahrhunderts verbunden war. Eine abschließende Erklärung dazu wäre zielführend gewesen. Ebenso vermied er es, Raffaels Weiterentwicklung der wichtigsten Entdeckung der Renaissance – die Zentralperspektive – zu überprüfen. Noch 2013 überließ er diese für das Verständnis der ›Sixtinischen Madonna‹ so unumgänglich wichtige Untersuchung seinem Schüler **Jakob Sztaba**, dessen Rekonstruktion jedoch nur die übliche lineare Staffelung bestätigte.<sup>24</sup> Belting selbst behandelt die Fragen zur räumlichen Ikonografie des Bildes mit nur einem einzigen Satz: „Die Besonderheit besteht darin, dass es seine eigene Malfläche ebenso leugnet wie die übliche Raumillusion.“<sup>25</sup>

## Anmerkungen zur Ikonologie des Bildes

Gerade diese „Besonderheit“, diese semi-perspektivische Raumkonstruktion, ist es, die weitaus komplexer ist, als allgemein angenommen. Sie ist so ungewöhnlich, ja sogar einzigartig, weil der Betrachter hier – wie Belting richtig angedeutet – nur vordergründig mit einer Raumillusion versorgt wird. Bei genauerer Betrachtung übt das Gemälde eine so überragende Faszination aus, da es den Anschein von Perspektive aufhebt.<sup>26</sup> Da es keine räumliche Verankerung besitzt,<sup>27</sup> und aufgrund der innerbildlichen Rahmgebung (Vorhangstange, Balustrade, Vorhangseiten) auch keine benötigt,<sup>28</sup> lässt das Gemälde den Betrachter staunend zurück. Die durch das Volumen der Figuren erzeugte Perspektive wird durch deren Staffelung konterkariert. Die Erwartungshaltung der Betrachter:innen an ein Gemälde aus der Renaissance wird auf höchst innovative Weise enttäuscht: „Es ist ein qualitativer Unterschied, ob ein Bild von vornherein offensichtlich keine mit empirischen Verfahren vergleichbaren Räumlichkeiten suggeriert (wie in der byzantinischen Malerei oder der abstrakten Kunst) oder ob, wie hier, die Ungreifbarkeit des Raumsystems erst bewusst wird, nachdem [...] der Bestand eines durchgängigen Raumsystems angenommen wurde.“ (Bockemühl)<sup>29</sup>

Die gemalte *Raumillusion* wird mit einer tatsächlichen *Raumrealität* vertauscht. Aufgrund der kompositorischen Grundformen (insbesondere Dreieck und Kreis), die zusammen mit der innerbildlichen Rahmenkonstruktion über alle Leinwandseiten (in der Fläche) sowie über Front- und Rückseite (Tiefenachse)<sup>30</sup> hinausweisen, muss man zu dem Schluss kommen, dass es sich um die Konzeption eines „holistischen“ Kunstwerks handelt. Mittendrin die „Mater gloriosa“ - durch

---

<sup>23</sup> H. Belting, 1998, S. 96.

<sup>24</sup> Jakob Sztaba (ohne Jahresangabe).

<sup>25</sup> H. Belting, 1998, S. 85.

<sup>26</sup> Zuletzt am erschöpfendsten: Bockemühl, Michael (1985): Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion. Stuttgart, Urachhaus Verlag.

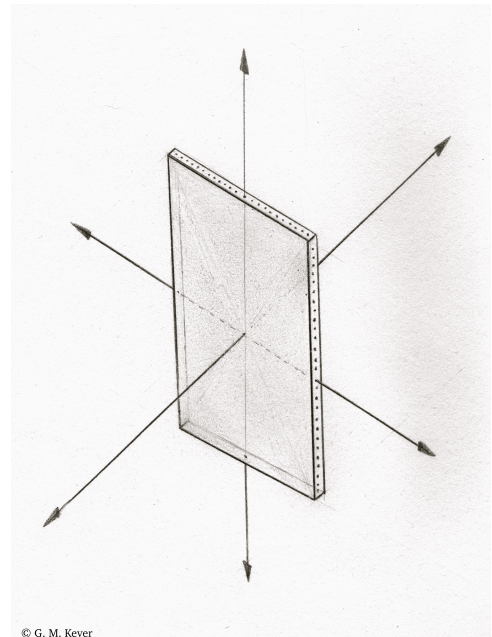
<sup>27</sup> Vergl. dazu Autoren wie M. Bockemühl, R. Berliner, J. Sztaba, H. Belting, C.G. Carus, J.K. Eberlein.

<sup>28</sup> Michael Bockemühl machte 1982 auf die *Laufichtung* der Vorhangstange aufmerksam. Denkt man sich diese - wie üblich - als parallel zur Brüstung unten verlaufend, so wird deutlich, dass „oben“ und „unten“ nicht übereinstimmen; die Vorhangstange fällt rechterseits genau so viel nach *hinten* weg, wie sich die Balustrade rechterseits etwas nach *vorne* verschiebt. Stimmt man dieser Rekonstruktion von Bockemühl zu, würde das Gemälde in keine real existierende Architektur passen. (M. B.: 1985)

<sup>29</sup> M. Bockemühl, 1985, S. 144

<sup>30</sup> Hier ist es die zur Betrachterwelt hinausweisende Geste des rechten Zeigefingers des hl. Sixtus, die sich in Anbetracht der umfassenden Symmetrie des Gemäldes auf den (unsichtbaren) rechten Arm der hl. Barbara übertragen lässt und somit eine dritte Raumachse ergibt.

verschiedene Kunstgriffe<sup>31</sup> so in die Komposition hineingesetzt - dass dem Betrachter eine Unsicherheit darüber beschleicht, ob sie nicht eher eine Projektion aus seinem Inneren sei. Ein Eindruck, der nicht zufällig zu den unzähligen Huldigungen des 18. - 19. und selbst noch 20. Jahrhunderts führt; Überschwänglichkeiten, die man rückschauend besser versteht, wenn man die im Bild dargestellten Themen mit dem ungewöhnlichen Raumkonzept in Zusammenhang bringt. (Abb. 2 Raumkreuz)



Zusammen mit Raffaels ›Madonna Foligno‹, dem ›Galatea-Fresko und seinem finalen Vermächtnisbild der ›Transfiguration‹, welche sich - wie überhaupt sein ganzes Œuvre - allesamt auf das Sixtinabild beziehen lassen, ergeben sich Verknüpfungen, die jeden Versuch vereiteln, das Gemälde auf ein rein ästhetisches Phänomen reduzieren zu wollen. Nur umgekehrt ergibt die ikonologische Analyse einen Sinn: Das Bild erfüllt den Anspruch vom Inbegriff des „Schönen“, weil seine Raumkonzeption einer Wirklichkeit zugrunde liegt, die umfassend ontologisch verankert ist. Als Vollendung von Raffaels Lebensthema und Höhepunkt der sogenannten ›Sacra Conversazione‹ (Madonnenmalerei),<sup>32</sup> stellt die ›Sixtinische Madonna‹ den seit Jahrhunderten angestrebten Kippunkt in den Bemühungen um einen Ausgleich zum patriarchalischen Übergewicht der christlichen Kirche dar. Freilich gelingt ihm das nur, indem die Mutter sich auf Augenhöhe mit dem Erlösersohn präsentiert; wodurch dann der Bezugspunkt des Bildes ersichtlich wird: die Zeitenwende. Damit ist es der von ihrem Sohn etablierte und kulturhistorisch fest verankerte Mysterienort – der Altarraum einer jeden Kirche – der dem Bild die nötige Autorität verleiht. Ein Umstand, an den niemand Geringerer als **Martin Heidegger** noch einmal in aller Deutlichkeit erinnern musste, als er 1955 in seinem bemerkenswerten Aufsatz schrieb: „Das Bild ist das Scheinen des Zeit-Spiel-Raumes als des Ortes, an dem das Meßopfer gefeiert wird.“<sup>33</sup> Maria erscheint als Sixtina im Epizentrum der christlichen Machtausübung. Die Art und Weise, wie sie diesen Raum durch ihre einzigartige Erscheinung vereinnahmt, muss als eine frühe Eroberung und Grundsteinlegung für alle kommenden Emanzipationsprozesse begriffen werden.<sup>34</sup>

## Der Kontext des Bildes

Breiter und solider verankert als in der ›Sixtinischen Madonna‹ kann man sich das Fundament einer künstlerischen Innovation kaum vorstellen. Das Gemälde war einerseits der wesenhaften Erscheinung der Frau gewidmet - andererseits war es mit der gleichen Kraft aufgeladen wie die

<sup>31</sup> 1.) Die von hinten kommende Madonna liegt nicht im Blickfeld der beiden Putten; sie imaginieren sie eher, als sie zu betrachten. 2.) Die Umriss der Madonna implizieren durch eine Überschneidung mit dem Umhang des hl. Sixtus, dass dieser sich hinter ihr befinden muss - obwohl sein zu ihr aufschauender Blick das Gegenteil vermittelt. 3.) Die beiden Seiten des grünen Vorhangs verweigern eine Lokalisierung ihrer Enden und bieten so keine Grundlage für eine perspektivische Staffelung aller Bildfiguren.

<sup>32</sup> Laut U. Pfisterer (2019, Seite 40.) entsprechen 85% aller Gemälde der Renaissance dem Genre der ›sacred Conversation‹. Genauere Angaben macht Peter Burke (1984, S. 152). Demnach haben rund 87 Prozent der Bilder der italienischen Renaissance ein religiöses Thema: „... etwa 50 Prozent von ihnen beschäftigen sich überwiegend mit der Jungfrau Maria, etwa 25 Prozent mit Christus und annähernd 23 Prozent mit den Heiligen.“ Über die christologischen Sujets gegenüber den mariologischen vergleiche auch Hubert Locher (Raffael und das Altarbild der Renaissance, 1994).

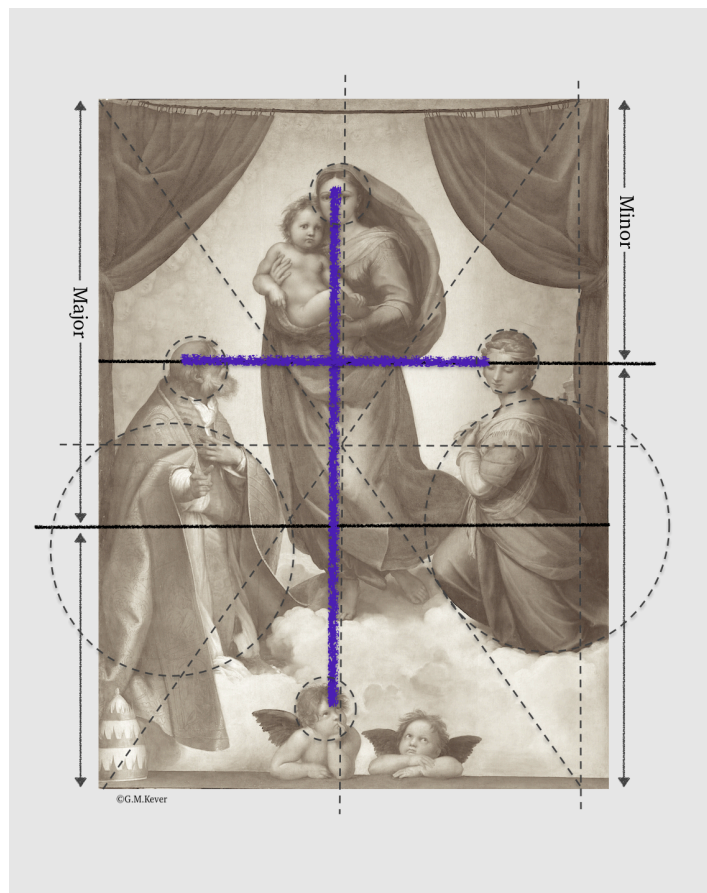
<sup>33</sup> Martin Heidegger, *Über die Sixtina*. 1983, pp. 119-121.

<sup>34</sup> Die *Assumption* der Marienfigur, also ihre endgültige Aufnahme in den Himmel, wurde erst 1950, also über vierhundert Jahre später, durch Pius XII. vollzogen.

Evangelien. Gerade, weil es als Bildmedium in der Lage war, die Wesenskräfte der Frau besser einzufangen als es ein Text je hätte zuwege bringen können, konnte es sich - ohne dabei häretisch zu wirken - mit dem Wahrheitsanspruch des Neuen Testaments messen. Ein ausladendes Textangebot wäre der Frau aller Frauen nicht nur nicht gerecht geworden, sondern hätte ihre finale theologische Positionierung im Altarraum geradezu vereitelt. Nachdem das Werk ihres Gottessohnes in Europa fest installiert war, ging es für die Gottesmutter darum, ihren Anspruch auf den „Zeit-Spiel-Raum“ (wieder) zu reklamieren. Deshalb hatte Raffael - im Wissen um den in der Renaissance aufbrechenden Zugang zu den Göttinnen der Antike - Maria hier erstmals auch als Göttin aller Göttinnen dargestellt<sup>35</sup> und damit eine Zeitspanne repräsentiert, die über die Anfänge der Jesus-Biografie hinausragt.

Dass das Gemälde eine Göttinnen-Ikone zu der von einem mutmaßlichen „Gott“ erschaffenen Welt addierte, welche trotz aufwendiger Textilverhüllung eine erotische Aura umfängt, entsprach natürlich genau Raffaels Interesse an einer fundamentalen Rehabilitierung des Weiblichen. Den „Raum“ der Frau zurückzuerobern, war nur durch die Betonung dessen möglich, was als neu erworbenes Wissen aus der Antike stammte. Mittels der Gottesmutter sowohl physische Anziehungskraft als auch göttliche Gebärfähigkeit darzustellen, wurde so zu einem - für alle damaligen Künstler - unwiderstehlichen attraktiven Thema. Dass es zum bestimmenden Genre der Hochrenaissance wurde, war natürlich auch der langen Abwesenheit von Erotik und dem historisch überbetonten Leidensthema des Gottessohnes zu verdanken. Während dessen Sterbeakzeptanz und Wiederauferstehung eine gewisse Körperfeindlichkeit zur mittelalterlichen Lebenswirklichkeit werden ließen, ging es jetzt um eine Neuausrichtung, die den Menschen mitsamt seiner Allzumenschlichkeit wieder in den Mittelpunkt stellte. Das christliche Mutter-Kind-Thema war dabei das ideale Sujet, um einerseits die Orientierung am Jenseits beizubehalten und andererseits die Aufmerksamkeit wieder der menschlich-irdischen Gegenwart zuzuwenden.

Die Mystik des Todes in die Mystik der Mutterschaft übergeleitet und eingebettet zu finden, ist ein so sublimer Kulturimpuls, dass es eines „Raffaels“ bedurfte, um ein entsprechendes Bildnis dafür zu erschaffen. (Abb. Kreuz in S.M.) Dieses Gemälde – die ›Sixtinische Madonna‹ – in seiner vollen Wirkungsmächtigkeit zu erkennen und in die Moderne weiterzuleiten, blieb wiederum allein Goethe vorbehalten. Theologisch von der lutherischen Reformation und stilistisch vom Barock unterbrochen, mussten dreihundert Jahre vergehen, bis eine poetische Reflexion über den ikonischen Aufbruch der Renaissance zustande kommen konnte. Aus medientechnischer Sicht ist die Zeitspanne, in der das



<sup>35</sup> Eine Darstellungsweise die besonders Winkelmann in seinem „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ gelobt hatte: „Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontur!“

antikengestützte Bildmaterial aus der Renaissance in Angriff genommen werden konnte, auch als Goethezeit zu verstehen: Betrachtet man die Antike und darüber hinaus das als Realereignis empfundene „Leben Jesu“ als Ausgangspunkt, so ergibt sich eine mediale Metamorphose aus dem Transfer eines Textes (Bibel) in die Sprache der Bilder (Madonnenmalerei) und von dort zurück in die Dichtung eines Textes (Faust).

## Goethe und Raffael

Johann Wolfgang von Goethe beschäftigte sich sein ganzes Leben lang mit dem Renaissancemaler Raffael di Urbino. Dessen ›Sixtinische Madonna‹ sah er 1767 im Alter von achtzehn Jahren zum ersten Mal im Original. Seine Aussagen über den Besuch der Dresdner Gemäldegalerie legen nahe, dass er von dem Bild nicht sonderlich beeindruckt war. Und das, obwohl er von seinem Zeichenlehrer **Adam Friedrich Oeser** beeinflusst wurde, der zuvor schon Johann Joachim Winkelmann auf das Gemälde aufmerksam gemacht hatte. Es könnte also sein, dass die Goethe-Forschung es hier bereits mit einer Verschleierung zu tun hat, denn die Platzierung der ›Sixtinischen Madonna‹, wie Goethe sie am Ende seines Lebens scheinbar beiläufig vorgenommen hat, ließe sich eventuell auch mit einem perfekten Bogen bis zu seinen Anfängen verknüpfen. Es versteht sich, dass die Gründe für eine solche Geheimniskrämerei nur in jenem Gemälde zu finden sein werden, von dem **Großherzog Karl August** - ganz im Stile Goethes - sagt: „... deren uns einmal getroffener Blick uns ewig Nacht und Tag anschaut und das Innere bewegt.“<sup>36</sup>

Drei Jahre später, vor dem Hintergrund der französischen ›Querelles‹,<sup>37</sup> einem Literaturstreit, der das gesamte kulturelle Spektrum der Epoche umfasste und Raffael in den Mittelpunkt der bildenden Kunst stellte, erlebte Goethe angeblich „... eine große Offenbarung - um nicht zu sagen eine Bekehrung zu Raffael“ (Nesselrath)<sup>38</sup> - als er in Straßburg eine Serie von Wandteppichen nach Entwürfen des Künstlers sah.

Doch in seinen voritalienischen Jahren, so glaubt der Renaissanceexperte **Herbert von Einem**, „... hat er [noch] keinen Sinn für den hohen Bildgedanken von Raffaels Schöpfung.“<sup>39</sup> Gut möglich also, dass erst seine erste Italienreise Goethe zu einem vertieften Studium von Raffaels Kunst führte: „In der Verbindung von Gesetz und Freiheit lag für Goethe fortan der Maßstab des Klassischen.“ (Einem)<sup>40</sup> 1788 gelang es Goethe, einen Gipsabdruck des (vermeintlich) raffaelschen Schädels erstellt zu bekommen, zierte ihn daheim mit einem Lorbeerkranz<sup>41</sup> und vertraut diesem seine (selbst-)zensierten „Erotikas“ an: „Ich leugne nicht, dass ich ihnen [den Erotikas] im Stillen ergeben bin. Ein paar neue Gedichte sind dieser Tage zu Stande gekommen, sie liegen mit den anderen unter Raphaels Schädel ...“<sup>42</sup> Diese ominöse Kombination von Erotica und gefeiertem christlichen Maler scheint mehr als nur eine Floskel zu sein; man könnte dabei auf die Idee kommen, dass der Dichter hier ganz bewusst und gezielt eine Fährte hinterlassen hat.

---

<sup>36</sup> Herzog Karl August von Weimar in einem Brief an Knebel vom 14. Oktober 1783

<sup>37</sup> Die „Querelle des Anciens et des Modernes“, welche um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert in Frankreich stattgefunden hatte, war die wohl bekannteste Kontroverse um den Vorbildcharakter der Antike.

<sup>38</sup> Arnold Nesselrath über die von Raffael entworfenen und dann zwischen 1534 und 1542 für Franz den I. in einer zweiten Serie geknüpften Wandteppiche, welche zur Begrüßung für Marie Antoinette in einem Pavillon auf der Rheininsel präsentiert wurden. (A. N.: 2020, S. 35)

<sup>39</sup> H. v. Einem, 1978, S. 318

<sup>40</sup> H. v. Einem, 1978, S. 318

<sup>41</sup> „Die Exuvien eines der schönsten Menschen, in jedem Sinne,“ - sagt Goethe und irrt; ein Jahr nach seinem Tod ergibt die Aufdeckung von Raffaels Grab im Pantheon, dass Goethes 'Schädel' nicht der Raffael'sche ist.“ in: Christine Hübner, 2015, S. 73-91.

<sup>42</sup> Brief an Herzog Carl August vom 6. April 1789 (WA IV, 9,S 102f)

Doch gegenüber der ›Sixtina‹ blieb der „dezidierte Nichtchrist“<sup>43</sup> Goethe zurückhaltend. 1809 äußerte er sich in einem Gespräch mit **Wilhelm von Humboldt**: „... jede gemalte Madonna sei nur eine Amme, der man die Milch verderben möchte ... und die Raffaelschen Stäken im gleichen Unglück.“ Seine Bemerkung zu Raffaels »Heilige Cäcilia« - niedergeschrieben zwischen 1813 und 1817 - enthält aber bereits eine seltsam bemerkenswerte Klassifizierung Raffaels: Unter Verwendung einer biblischen Analogie ordnet er ihn als einen von allen (ödipalen) Fesseln befreiten Gott ein, der - auf der Grundlage vorhergehender „Meister“ - den „... letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein anderer stehen kann.“<sup>44</sup> Schließlich 1829, hochbetagt, bekannte er: „... bei [Raffael sei] Denken und Tun gleich vollkommen [...]; einzelne treffliche Nachkommen haben sich ihm genähert, erreicht hat ihn niemand.“<sup>45</sup> Noch kurz vor seinem Tod 1832 setzte er Raffael mit jeweils höchsten Vertretern ihrer Kunst gleich: „Versuche es aber doch nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Rafael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse.“<sup>46</sup>

## Die gnomischen Häkchen

Goethe, dessen konfessionsloser Blick seinesgleichen suchte, konnte davon ausgehen, als Einziger in der Lage zu sein, das Bild zu beschreiben. Die Kunst, hier nicht *mehr* zu sagen, als zum Schutze des Unannehmbaren nötig ist, aber nicht *weniger* als zur Kenntlichmachung des Unaussprechlichen geboten ist, gebührte nur ihm - Goethe. Das wusste er. Wenn er zum Abschluss seiner Tragödiendichtung sagt: „Es ist keine Kleinigkeit, das, was man im zwanzigsten Jahre konzipiert hat, im 82. Jahre ausser sich zu stellen“<sup>47</sup>, dann meinte er damit auch die ›Mater Gloriosa‹. Mit dieser stehen wiederum diejenigen berühmt-berüchtigten Zeilen in einer Beziehung, die er im Beisein Eckermanns mit Bleistift hervorgehoben hatte: „Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen“. Wenn man die Zeilen „Gerettet ist das edle Glied / Der Geisterwelt vom Bösen“ in gnomischen Häkchen setzt und nicht nur durch ein Komma von den vorhergehenden Zeilen trennt, ergibt sich eine zusätzliche Deutung: Die hervorgehobenen Zeilen treten in Beziehung zum „Bösen“. Doch welcher Art ist diese Beziehung? Würden die gnomischen Häkchen als Führungsstriche gelten, wäre die zusätzliche Bedeutungsebene leicht zu identifizieren. Goethe setzte die Häkchen jedoch als rhapsodische Verknüpfung und nicht als wörtliche Rede des „Bösen“ ein, sodass man das Gefühl weiterer Bedeutungsschichten der Verszeilen nicht loswird.

Dem Meister der Doppel- und Mehrfachbedeutungen über die Schulter zu schauen, könnte an dieser Stelle seines Schaffens kaum spannender sein. Die gnomischen Häkchen bewirken zwar keine wörtliche Rede, doch sie leiten eine Umkehrung der linearen Lesart ein. Und wie wir später sehen werden, ist es gerade diese Umkehrung, die sich mit einer dritten Lesart der Zeilen verbindet. Doch halten wir zuerst einmal fest: Sich immerzu „strebend“ bemüht zu haben, wird durch die beiden gnomischen Satzzeichen so herausgestellt bzw. betont, dass sie als Ausdruck des „Böse“ erscheinen. Womit eine für die weitere Interpretation unverzichtbare Erkenntnis eingeleitet wird. Denn „gerettet“ werden kann die Seele erst dann, wenn sie auch die letzte Hürde zu ihrer „Erlösung“ zu nehmen bereit ist: Im Angesicht des „Retterblicks“ der Madonna alle Ambitionen aufzugeben!

---

<sup>43</sup> Goethe an Johan Caspar Lavater, 29.7.1782 (FA, B. 2 (29), S. 436) Ausführlicher: „Da ich zwar kein Wiederkrist, kein Unkrist aber doch ein dezidierter Nichtkrist bin, ...“

<sup>44</sup> »Italienische Reise«, Bologna, Eintrag v. 18. Oktober 1786, nachts.

<sup>45</sup> J. P. Eckermann, 2011, S. 364, Gespräch vom 1.9.1829.

<sup>46</sup> J. P. Eckermann, 2011, Eintrag v. 11. März 1832

<sup>47</sup> Brief an Zelter am 1. Juni 1831.

Anders gesagt: Die Unfähigkeit zur Opferbereitschaft des Antriebs würde sich hier als etwas „Böses“ herausstellen. Gemäß den Worten des „Herrn“ am Anfang der Dichtung würde sich das „Streben“ als Grundlage jeglicher „Irrungen“ damit bestätigen. Das Entgegenkommen der „seligen Schar“ von „oben“ würde vereitelt werden, da Faust seine Maxime der Rastlosigkeit in diesem alles entscheidenden Moment nicht aufgeben würde.<sup>48</sup> Ohne seine lebenslangen Anstrengungen wäre zwar nichts zu erreichen gewesen, doch um alles zu erreichen, musste er auch sein stetiges „Strebend-Bemühen“ opfern.

## Das Vexierbild

Markierungen durch gnomische Satzzeichen sind unter Philologen zwar nichts Neues, doch im gegebenen Fall eröffnet sich eine zusätzliche, endgültige Lesart dieses für Goethe so wichtigen und für seine Leser so schwierigen „Streben“-Themas erst, wenn sie mit dem hier verhandelten Gemälde in Beziehung gesetzt wird. Die entsprechende Fährtenlegung beginnt in der „Grablegung“-Szene: Indem Goethe in die „verheimlichte[n] Symmetrie“<sup>49</sup> und damit in die „reale“ Räumlichkeit des Dargestellten eindringt, verschafft er sich Zugang zu einer ungewöhnlichen Sicht auf die zwei berühmten Putten aus der Sockelzone des Raffaelgemäldes: „Sie wenden sich - von hinten anzusehen! - Die Racker sind doch gar zu appetitlich!“ (V. 11799f) Die für den Bildbetrachter unsichtbaren Hinterteile der beiden Amoretten<sup>50</sup> sind für Mephisto, der sich offenbar im Inneren des Gemäldes befindet, so anziehend, dass dieser für einen Moment lang von seinem Seelenanspruch abgelenkt wird: „Gemein Gelüste, absurde Liebenschaft wandelt / Den ausgepichten Teufel an.“ (V. 11838f) Durch Mephistos homophiles Nachstellen des älteren der beiden Engel (im Bild bei Draufsicht der linke)<sup>51</sup> werden einerseits die „edlen Teile“ des Teufels (V. 11813), andererseits damit aber auch die „edlen Teile“ Fausts (V. 11934) gerettet. Schon Albrecht Schöne verweist auf die Wort-Analogie ›Gerettet sind die edlen Teufelstheile‹ und ›Gerettet ist das edle Glied‹.<sup>52</sup> Durch die beiden Szenen ›Grablegung‹ und ›Bergschluchten‹ getrennt, benutzte Goethe hier eine Analogie, die eine differenzierte Betrachtung über das Wesen der menschlichen Triebkräfte erlaubt. Was sowohl Faust als auch Mephisto antreibt, ist und bleibt zwar „edel“, muss aber in der jeweiligen Identifikation mit der Sinneswelt (Stichwort: „Liebesspuk“, „Geisterwelt“) als unterscheidbar verstanden werden: Während Mephisto sich mit seinen „edlen Teufelstheile“ bzw. seinem „kindisch-tollen Ding“<sup>53</sup> selbst verflucht, gelingt es dem erblindeten Faust, seine Triebfunktion noch bis hinein in die „Erlösung“ fortzusetzen. Da er sich von der Sinneswelt weitgehend verabschiedet hat, vermag sich sein „edles Glied“ in Richtung der von oben entgegenkommenden „seligen Schar“ auszurichten. Gerettet wird sein „Unsterbliches“, weil es den vorgegebenen Bahnen des ewigen Strebens folgt.

---

<sup>48</sup> ›Und hat an ihm die Liebe gar / Von oben Theil genommen / Begegnet ihm die seligen Schaar / Mit herzlichem Willkommen‹. (V. 11938-41).

<sup>49</sup> FA, B. 15/1, S. 488f. Italienische Reise. Zweiter Römischer Aufenthalt. Dezember 1787 - worin Goethe bei der Besichtigung der ›Sibyllen‹ Raphaels Genie lobt, trotz schwieriger, räumlicher Gegebenheiten bestmögliche Ergebnisse zu erzielen: „Ebenso ist auch hier in den Sibyllen die verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Komposition alles ankommt, auf eine höchst geniale obwaltend; denn wie in dem Organismus der Natur, so tut sich auch in der Kunst innerhalb der genausten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerungen kund.“

<sup>50</sup> Goethe artikuliert seine Abneigung gegen den vermeindlichen Aspekt der christlichen Kunst im Altarbild der ›Sixtinischen Madonna‹, indem er den beiden Amoretten eine „Pfaffenmiene“ (V. 11795) und ein „langes Faltenhemd“ (V. 11798) (Messgewand) andichtet.

<sup>51</sup> siehe dazu: Emison, Patricia, (2002): *Raffael's Dresdener Cherubs*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, Deutscher Kunstverlag München, Bd. 65.

<sup>52</sup> FA, S. 776

<sup>53</sup> V. 11840. Bemerkenswert erscheint mir hier *Albrecht Schönes* Ahnungslosigkeit (auch hilflos: „... meint gewiss nicht...“), die ihn dazu verleitet, „Mephistos ganze Bemühung um Faust“ als das ›kindisch-tolle Ding‹ zu verstehen zu geben (FA, S. 777).

Goethe wäre nicht Goethe, wenn er die im Sixtinischen Bild vorgegebene Mehrdeutigkeit nicht auch sprachlich umarbeiten und für seine Dichtung hätte verwehrt können. Diese verschiedenen Bedeutungsebenen finden wir dann in gegenseitiger Bestätigung von Text und Bild wieder. Um zu einem angemessenen „Faust“-Verständnis zu gelangen, müssen wir also noch ein letztes Mal in die formontologischen Katakomben des Gemäldes absteigen. Dafür bietet sich die weiter oben schon dargelegte besondere Raumkonzeption als Ausgangspunkt für eine weitere Dimension der Ikonologie des Gemäldes an. Geht man davon aus, dass Raffael in der ›Sixtinischen Madonna‹ ein Raum-Paradigma entfaltet hat, das bis heute seinesgleichen sucht, dann darf man ihm eine zusätzliche Konsequenz zutrauen: Die den anmutigen Figuren zugrundeliegenden kompositorischen Formen verwendet er zu einer zusätzlichen Botschaft. Eine Quasi-Verdoppelung der Leinwand entsteht. Zur naturalistisch-sinnlichen Bedeutungsebene kommt eine abstrakt-formlogische Ebene hinzu. Diese Technik als solche, basierend auf der ästhetischen Bedeutung von Komposition, war damals allen Künstlern geläufig. Sie zur Installation einer zweiten Bedeutungsebene zu verwenden und somit ein „Vexierbild“ (ein Bild-im-Bild) entstehen zu lassen, war ebenfalls bekannt.<sup>54</sup>

Allerdings überrascht die Prägnanz, mit der Raffael diese Technik in der ›Sixtinischen Madonna‹ anwendet. Denn wie es sich für ein Vexierbild gehört, kann immer nur eine von zwei Botschaften erkannt werden; ein Effekt (z.B. der ›Rubinsche Becher‹), den Raffael auf nunmehr über fünfhundert Jahre auszudehnen verstand. Abgesehen von Goethe (den Eissler als ersten Psychoanalytiker einstufte),<sup>55</sup> muss man bis zur Entstehung der Psychoanalyse warten, um die Vexierbild-Inhalte durch Sprache reflektiert zu erleben. Entwicklungsgeschichtlich gesehen war es vor Freud schlechterdings unmöglich, das Gemälde entsprechend zu beschreiben. Und nach Freud wären die entsprechenden Worte zur ›Sixtinischen Madonna‹ nur dann ins kulturelle Erbe Europas eingeflossen, wenn der Vater der Psychoanalyse ihnen seine Anerkennung gezollt hätte. Was leider - aus verständlichen Gründen - nicht geschah.<sup>56</sup> Die entsprechenden Worte stammen von einem der innovativsten Mitstreiter Freuds - **Georg Groddeck**: „Sixtus und Barbara sind in verschiedener Höhe gemalt, und zwischen ihnen steht aufrecht das Weib mit dem Kind. Es sind die Testikel und der Phallus, der als Weib mit dem Sohn erscheint, so die Verschmelzung von Weib und Mann im Menschen zeigend. Denn wer ist ganz Mann oder ganz Weib? Wir sind beides, unlösbar zur Einheit geworden.“<sup>57</sup>

Um eine solche Aussage dem Betrachterauge verständlich zu machen, hätte es schon damals einer begleitenden ikonografischen Analyse bedurft. Doch Groddeck brachte seine Beobachtungen lediglich in einem Roman unter bzw. teilte diese im privaten Kreis seinen Zuhörern mit. Zur Anerkennung kam es also auch deshalb nicht, weil weder die Psychoanalyse selbst, noch die Kunstforschung oder irgendeine andere Fakultät, wie die Philosophie, die Psychologie oder die Philologie - von der Theologie ganz zu schweigen - bereit war, das Unausprechliche des Altarbildes

---

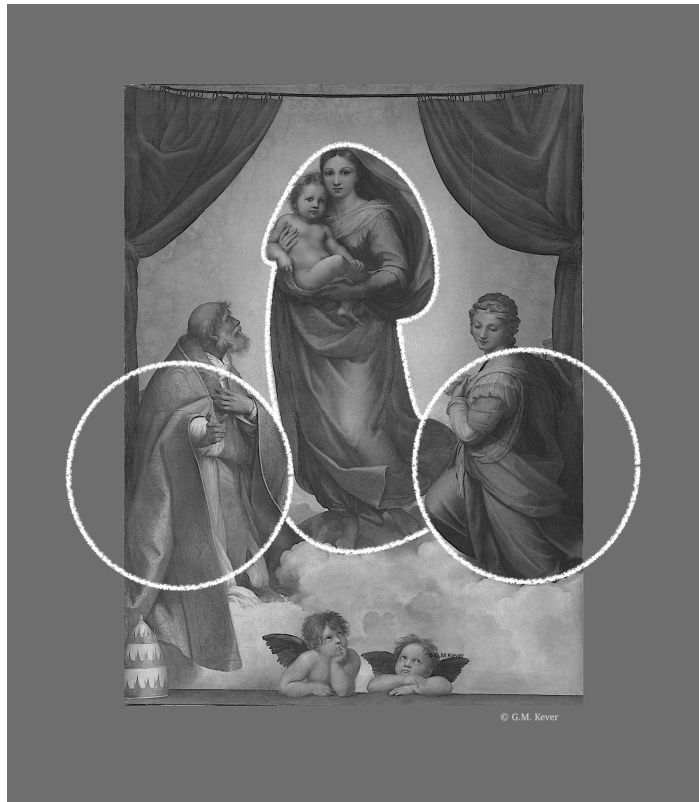
<sup>54</sup> Die erste gestaltpsychologische Abhandlung über das Phänomen des Vexierbildes stammt von Edgar Rubin aus dem Jahre 1914 (1921 publiziert). Bekannt waren Vexierbilder aber schon im Mittelalter. Ihre Doppeldeutigkeit verwendete man gerne dazu, auf Missstände oder moralische Ambivalenzen hinzuweisen. Da Vinci, welcher Malern zur Anregung für neue Bildfindungen das Betrachten von Mauerflecken und Gestein empfahl und Dürer, von dem eine Zeichnung mit sechs zerknautschten Kissen aus dem Jahre 1493 bekannt ist, aus denen menschliche Gesichter herausgelesen werden können, beschäftigten sich damit. Und es ist ausgerechnet der in der Hochrenaissance heißdiskutierte *Vitruv*, der als die früheste Quelle für die Idee des Vexierbildes bekannt ist. Im Vorwort zum zweiten Buch seiner „Zehn Bücher über Architektur“ (zwischen 33 und 22 v. Chr.) wird der Plan des Dinocrates vorgetragen, dem Berg Athos die Form eines Mannes widerzugeben.

<sup>55</sup> „... handelt von dem, was ich kursorisch als Goethes Proto-Psychoanalyse nenne.“ Kurt R. Eissler, 1985, 1. B., S. 20.

<sup>56</sup> Siehe dazu: G. M. Kever, Auf der Suche nach der Seele: Kulturentstehung zwischen Triebverzicht (Freud) und Triebglück (Groddeck); in: Luzifer-Amor, Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse, 38(76), 68-82.; bzw. Open Access via PubData, Leuphana University Lüneburg.

<sup>57</sup> Groddeck, Georg (1921), Der Seelensucher. Ein psychoanalytischer Roman, Kap. 27.

der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Eine entsprechende Skizze (Abb. [Vexierbild](#))<sup>58</sup> verdeutlicht, warum es bei diesem Bild-im-Bild geht. Lässt man die beiden „Tondos“ (Kreise), die sich als natürliche Kompositionsformen um die beiden knienden Assistenzheiligen zeigen, bis über den Bilderrahmen hinausragen und verknüpft sie im Geiste mit der Umrisslinie der hoch aufragenden Mittelfigur, dann erschließt sich jene zweite Botschaft, die sich in den betreffenden Zeilen über „Faustens-Unsterbliches“ in exakt gleicher Weise zeigt. Die Metapher „Glied“ entspricht dem Vexierbild im Sixtinischen Gemälde. Beide Kunstwerke thematisieren als verborgene Symbolik das männliche Symbol für Fruchtbarkeit: eben das, was im ›Faust‹-Text als das - durch die Anziehungskraft des Ewig-Weiblichen gerettete - „Glied“ bezeichnet wird. Womit dann jener „Schlüssel zur Faustrettung“ gefunden sein dürfte, der bislang vergebens gesucht wurde.



Wenn man diese zusätzliche Symbolik dem Gemälde zugrunde legt und die Hochachtung vor Raffael bedenkt, dürfte es nicht schwerfallen, sich vorzustellen, dass das Altarbild Goethe zu einem Ende inspiriert hat, in dem das ewige Bemühen von allen Anhaftungen am „Persönlichen“ befreit wird und somit als gereinigte erotische Energie fortbesteht. Der Ort, an dem sich der Körper von der Seele trennt (die Grablegung in den Bergschluchten), wurde mit dem Ort zusammengeführt, an dem sich der *Mensch* mit seiner *Seele* verbindet (das Sixtinische Gemälde). Leben und Sterben, Sexualität und Tod finden sich vereint; die Nähe von Geschlechtsakt und Altar wird durch das Gemälde mit Händen greifbar. Traditionell repräsentiert das Bild für das Unbewusste das, was Mann und Frau in ihrer Hochzeitsnacht zusammenbringt. Da die christliche Spaltung von Trieb und Seele nur in der Bergschluchten-Szene aufgehoben werden konnte, muss es Goethe - der Beerdigungen mied wie der Teufel das Weihwasser - sehr am Herzen gelegen haben, eine postreligiöse Totenmesse zu erfinden. Eben dies ist die Bergschluchtenszene. Nur dort, wo sich der Übergang der Seele ins Jenseits vollzieht und die Kirche ihr eschatologisches Erbe verteidigt, konnte eine Neujustierung dessen stattfinden, was als christliche Ethik bekannt ist.

### ›Das Tagebuch‹

Die Faust-Rettung ist die Befreiung von jedweder menschlichen Irrung. Doch sie kann nur in einem Moment geschehen, in dem sich das (erotische) Streben demütig an die Madonna richtet. Eben dies

<sup>58</sup> Vexierbilder bedienen sich verschiedener Strategien, um eine Doppeldeutigkeit zu transportieren. Es gibt sie z.B. als Anamorphose, Wendebild, Kompositionsbild. In unserem Fall würde die Definition des „Kippbildes“ am ehesten zutreffen. Eine Bildstrategie, die, wie Franz Kafka in seinem Tagebucheintrag aus dem Jahr 1911 zitiert, in etwas anderes umkippt: „Das Versteckte in einem Vexierbild‘ sei ,deutlich und unsichtbar‘: deutlich für den, der gefunden hat, wonach zu schauen er aufgefordert war; unsichtbar für den, der gar nicht weiß, daß es da etwas zu suchen gilt“. Doch anders als in der wohl bekanntesten Bildversion, der sog. „rubinschen Vase“, teilen sich die beiden unterschiedlichen Botschaften nicht in Figur und Hintergrund auf, sondern fallen deckungsgleich zusammen. Wodurch ihre anteiligen Inhalte die Möglichkeit bekommen, sich auf ganz besondere Weise zu ergänzen.

macht Mephistopheles nicht. Der ›Schlüssel zur Faust-Rettung‹ ist dem „Bösen“ nicht zugänglich. Der Teufel macht das Gegenteil dessen, was der ›Chor der Engel‹ ihm just zuvor im Vers als „Wendung zur Klarheit“ (V. 11801) anempfohlen hatte: Der Moment, in dem er sich und seinen „Stamm“ (V. 11812) als „ganzen Kerl“ (V. 11810) durchschaut, wird von Goethe als der alles entscheidende Moment der Abwendung von der Rettung dargeboten. Auch Mephisto hätte gerettet werden können, doch er „triumphiert“ - wie Goethe schreibt (doch über was; Gott?!). Da er die reinigenden Flammen des Eros als „verruht“ (V. 11815) und nicht als „liebende“ Flammen (V. 11802) begreift, hat dies zur Konsequenz, dass er vom „Bösen“ (V. 11805), seinem eigentlichen Element, nicht mehr erlöst werden kann. Mit dieser Operation hat Goethe die Seiten der „Schuld“ nahezu unbemerkt vertauscht: Nicht mehr die Wollust, sondern das Urteil über die Wollust ist es, welches Mephisto zu Fall bringt. Goethe beschreibt dies wie folgt: „Statt gewohnter Höllenstrafen/ Fühlten Liebesqual die Geister“. (V. 11949-50) Die „Flammen“ der falsch verstandenen Lust wenden sich gegen Mephisto und erzeugen ein Kranksein (Beulen; V. 11809); woraufhin er einen Fluch (V. 11816) ausspricht.

Es geht um das, was Goethe am Ende des „Faust“ so raffiniert als „der Gelüste Ketten“ (V. 12027) bezeichnet hat. Unmissverständlich ging es dabei um die falsche Sexualität derjenigen, die „in die Schwachheit hingerafft“ nur „schwer zu retten“ sind (V. 12024-25). Goethe scheint gewusst zu haben, wovon er sprach. Um sich von den besagten Ketten zu befreien, investierte er zehn Jahre seines Lebens in ein selbst gewähltes Zölibat. Würde man einen Schlüssel zum Verständnis von Goethes Leben suchen, so fände man ihn in der keuschen Beziehung zu **Charlotte von Stein**. Ihr gegenüber wandte Goethe seine Leidenschaft mit dem seltsamen Ziel an, sich enttäuschen zu lassen. Anders gesagt: Um sich von allen durch den Trieb hervorgebrachten Irrungen zu befreien, brauchte es eine Lektion in Sachen Sinnestäuschungen. Freiwillig und zielstrebig legte er sich die Ketten der Abhängigkeit zu Frau von Stein an, mit dem einzigen Ziel, den Triebdruck bis zum Durchbruch in die Freiheit auszuhalten.

Man könnte sagen, dass Goethe die Ausgangslage aller menschlichen Irrungen in den Himmel, zum „Herrn“, verlagerte, wenn dieser, wie bereits erwähnt, erklärt: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt“ (V. 317) - die Erlösung aus diesen Irrungen hingegen beim „Weibe“ sucht. Und - glaubt man dem Ende der Faust-Dichtung - in Gestalt der ›Mater gloriosa‹ auch findet.

Bemerkenswert an dieser Hinwendung ist die Kombination aus rückhaltloser Liebesbekundung und sexueller Enthaltensamkeit. Diese hatte er kurz zuvor schon bei **Auguste Gräfin Stolberg** erprobt. Ihr sein Herz auszuschütten, während er gleichzeitig Verlobungsabsichten mit **Lili Schönemann** hegte, spiegelte jenes ambivalente Verhältnis zum weiblichen Geschlecht wider und wie er es zu überwinden trachtete. Es ging um die Differenz von physischer und platonischer Liebe, wie er sie dann (wenige Monate nach Auflösung der Verlobung mit Lili) mit Frau von Stein lebte. Gerade weil eine körperliche Vereinigung mit der verheirateten Frau von Stein auch für die Zukunft ausgeschlossen bleiben würde, war sie für Goethe attraktiver als Lili. Mit ihr (der Stein) scheint er sein Ziel der Befreiung von allen Irrungen erreicht zu haben, als er ihr schrieb: „Leb wohl du Einzige, in die ich nichts zu legen brauche, um alles in dir zu finden.“<sup>59</sup>

Mit dieser Selbsterfahrung ausgerüstet, war er dann bereit, zu jenem Ort zu reisen, an dem er die Quelle aller geschlechtlichen Verstrickungen sowie die Inspiration zu deren Lösung zu empfangen vermutete: Rom. Seit über dreißig Jahren *Wunsch und Hoffnung*. „Endlich [...], und er konnte aufbrechen zu seiner dritten und größten symbolischen Reise“.<sup>60</sup> Das Reiseziel war „... in einem gespenstigen Sinne, Deutschlands nichtexistierende nationale Metropole.“ (Boyle)<sup>61</sup> Für Goethe nicht

---

<sup>59</sup> datiert auf den 21. März 1782.

<sup>60</sup> N. Boyle, 1995, S. 454.

<sup>61</sup> N. Boyle, 1995, S. 449.

nur die Stadt der Päpste, sondern auch die der Cäsaren<sup>62</sup> - und damit das Sprungbrett in jene von Spinoza und Herder angeregte „einzige dem Menschen verbleibende Freiheit“, die darin bestünde: „... sich nach Kräften aus dem Bann seiner Selbstprojektionen zu befreien und an deren Stelle die tätige Teilhabe am Werk der unendlichen göttlichen Substanz zu setzen.“ (Boyle)<sup>63</sup> Historisch unterhalb der christlichen Zäsur, in gefühlter Nähe zu den Göttern der Antike, war noch eine Rückverbindung mit den Energien jenes Tiers möglich, das sich Mensch nennt. Dass er die heilige Stadt als Ort für seine erste Kohabitation wählte, fügt sich schließlich so gut in seinen Lebensentwurf ein wie der Name der Frau, die ihn im Alter von 39 Jahren entjungferte: **Faustina**.

Goethe kehrte nach seiner Italienreise zwar nicht zur Keuschheit zurück, doch er verhielt sich auch nicht wie ein frivolen „Libertin“.<sup>64</sup> Aus sexualtheoretischer Sicht muss sich Goethe damals in einem Zustand befunden haben, der mit herkömmlicher Moral nichts mehr zu tun hatte. Wenn er beispielsweise den Gottessohn als „blutrünstigen Christus“ bezeichnete, dann hatte das nichts mit einer Rache an der Domestikation des Eros zu tun. Ihm ging es um das Erforschen und Bereitstellen einer Lösung, die den Geschlechtstrieb aus den Fesseln der Religionsgeschichte führte. Ganz so, wie er es 1810 in seinem herausragenden Gedicht „Das Tagebuch“ auf den Punkt gebracht hatte. Um der Zwickmühle aus moralischen Repressalien und erotischem Streben zu entkommen, verknüpfte Goethe den Trieb mit dem zentralen Ort der christlichen Sakramentsgabe. Was im „Faust“ durch die Tatsache repräsentiert ist, dass die „Mater gloriosa“ einem Altarbild entnommen ist, wird im „Tagebuch“-Gedicht unmittelbar benannt: »Und als ich endlich sie zur Kirche führte, / Gesteh ich's nur, vor Priester und Altar, / Vor deinem Jammerkreuz, blutrünst'ger Christe, / Verzeih mir's Gott, es regte sich der Iste.«<sup>65</sup>

Ähnliche Parallelen finden sich auch anderenorts. Während z. B. im Gedicht »Einer hohen Reisenden« konkrete Textzeilen auf das Gemälde verweisen<sup>66</sup>, ist es im »Das Tagebuch« die „sorgfältig ausgearbeitete Struktur“, die sich mit dem raffaelschen Gemälde in Übereinstimmung bringen lässt. Da Goethe, wie **Hans Rudolf Vaget**<sup>67</sup> nachgewiesen hat, das Thema des „Liebesaktes“ mit dem „Schreibakt“ verbindet, kommt es in seinem Tagebuchgedicht zu einer auffällig ähnlichen ästhetischen Evaluierung des Eros, wie sie (gemäß den Worten von Georg Groddeck) uns auch im Raffaelbild begegnet: Beide Kunstwerke sind auf eine faszinierende Weise symmetrisch angeordnet und beide erheben das Sexuelle durch diesen Kunstgriff in die Sphäre einer Transzendenz, die das theologisch Konventionelle übersteigt. Ausschlaggebend für beide Werke bleibt dabei der christliche Altarraum. Nur hier gewinnt die Brisanz der beiden scheinbar so widersprüchlichen Themen (Sexus und Sakralität) an ausreichender Kraft, um zu einer Transformation ihrer ethischen Fixierungen anzusetzen. Das ist es, was Goethe schon dreiunddreißig Jahre, bevor er das »Tagebuch« Gedicht schrieb, erahnte, als er sich im tiefsten Winter zu jenem Berg aufmachte, auf dem er den *Gegenaltar* verortete: den Brocken (Blocksberg) im Harz.

## ›Die Harzreise:

---

<sup>62</sup> Hatte nicht Julius II., Raffaels wichtigster Auftraggeber, sich diesen Namen in Anlehnung an den ersten römischen Kaiser gegeben.

<sup>63</sup> N. Boyle, 1995, S. 448.

<sup>64</sup> siehe dazu: Goethe als Beispiel einer sittlichen Libertinage: „England und Frankreich hatten eigenständige Varianten des Libertins, ...“ W. Daniel Wilson, 2015, S. 176f.

<sup>65</sup> Mit dem lateinische Demonstrativpronomen *Iste* (= „dieser“ oder „Der da“) meint Goethe: *Meister, Knecht*.

<sup>66</sup> In der zweiten von vier Stansen heißt es: Der Mütter Urbild, Königin der Frauen, / Ein Wunderpinsel hat sie ausgedrückt. / Ihr beugt ein Mann, mit liebevollem Grauen, / Ein Weib die Knie, in Demut still entzückt;

<sup>67</sup> siehe dazu S. 54 in: Hans Rudolf Vaget: *Goethe, Der Mann von 60 Jahren*. 1982.

Albrecht Schöne entziffert das betreffende Gedicht<sup>68</sup> ›Auf dem Harz im Dezember 1777‹ als eine „Wallfahrt“.<sup>69</sup> Unter abenteuerlichen Bedingungen macht sich Goethe zu einer Granitformation genannt „Teufelskanzel“ auf den Weg, die er Jahre später für seinen ›Faust‹ als den zentralen Ort einer Satansmesse nehmen wird. Wenn im Kapitel ›Walpurgisnacht‹, durch das teuflischen Alibi gedeckt, alle wesentlichen Aspekte der menschlichen Sexualität durchdekliniert werden, dann liegt das daran, dass sich der Dichter durch die Eroberung des Brocken eine Selbstermächtigung eingeholt hatte. Glaubt man Schönes Analyse des Harz-Gedichts, dann ist es dem Dichter ein „existenzieller Ernst“, den Blocksberg zu ersteigen. Den Endvers:

*Du stehst unerforscht die Geweide  
Geheimnisvoll offenbar  
Über der erstaunten Welt,  
Und schaut aus Wolken  
Auf ihre Reiche und Herrlichkeit*

bezieht er (Schöne) zu Recht auf das Matthäus-Evangelium (4, 8ff.); denn wenn Goethe, entgegen der biblischen Bedeutung, die den Gipfelblick auf die Reiche und Herrlichkeit der Welt als teuflische Versuchung des Herrn versteht und daraus eine - laut Schöne - „Weltzuwendungsformel“<sup>70</sup> macht, dann ist damit ein Gleichgewicht zwischen beiden Altären hergestellt. ›Altar des lieblichsten Danks‹ heißt es in einer der letzten Zeilen des Harzgedichts. Eine Formulierung, die er noch am selben Tag der Besteigung in einem Brief an Charlotte von Stein verwendete: „... und ich war oben heute und hab auf dem Teufels Altar meinem Gott den lieblichsten Dank geopfert.“<sup>71</sup>

Als eine Art Grundsteinlegung für sein „Geheimnis“-Projekt muss man einen ganz ähnlich klingenden Altar verstehen: „Altar des guten Glücks“ nennt ihn Goethe. Dabei handelt es sich um eine Skulptur, die eine erdrunde Kugel auf einem Kubus zeigt. Von ihr redet Goethe bereits in einer Tagebucheintragung vom 25. Dezember 1776, also ein Jahr vor seiner Brockenbesteigung. Zur Planung der Skulptur zog er wiederum Adam Friedrich Oeser heran; jener Leipziger Lehrer, der ihn als Erster auf das Bildnis der „Sixtinischen Madonna“ aufmerksam gemacht hatte. Die Skulptur gilt als eines der ersten nichtfigürlichen Denkmäler überhaupt und befindet sich noch heute in jenem Parkgarten von Weimar, der zwischen seinem und dem Haus seiner Geliebten Charlotte von Stein liegt. Gewidmet ist dieser Altar natürlich ihr, die er ein Jahr zuvor kennengelernt hatte. Formalästhetisch symbolisiert die Skulptur das Geschlechterverhältnis: das rationale Maskuline (Kubus) als Fundament für das ganzheitlich Feminine (Kugel). Es scheint Goethe als eine Art Leuchtturm gedient zu haben; es metaphorisiert seine Vorstellung von einer idealen Beziehung zur weiblichen Sphäre, wie er es erst durch ein zehnjähriges Zölibat erreichen würde.

Bedenkt man, dass die Hauptfigur im Sixtinischen Altarbild ebenfalls auf einer angedeuteten Kugel steht, kann die Zügelung der Sexualität auch als eine Art Opfergabe verstanden werden. Damit wird Goethe selbst zu jenem Altar, auf dem die Opferung seines Triebes stattfindet. Letztlich also durch Raffaels Vexierbild angeregt, wurden so die Grundlagen für all das gelegt, was in der ›Walpurgisnacht‹ dann später niedergeschrieben werden konnte. Eine Schirmherrschaft aus der Renaissance war hierfür unabdingbar. Was im raffaelschen Doppel von *Bild* und *Vexierbild* als Ausdruck einer selbstverständlich anmutenden Zusammengehörigkeit von Heiligkeit und

---

<sup>68</sup> Ich beziehe mich hier auf diejenige Rekonstruktion des Gedichts, wie es auf Seite 20ff in A. Schönes „Götterzeichen, Liebenszauber, Satanskult: neue Einblicke in alte Goethetexte“ nachzulesen ist. (A. Schöne, 1982.)

<sup>69</sup> und übernimmt diese Bezeichnung, die Goethe in einem Brief vom 7.12.1777 an Frau v. Stein über seine Harzreise verwendet hatte; WA III 1, S. 54.

<sup>70</sup> Albrecht Schöne, 1982, S. 51.

<sup>71</sup> Brief an Frau v. Stein vom 10.10.1777; WA III 1.

Geschlechtlichkeit erscheint, war eine unbezahlbar wertvolle Referenz. Doch wie diese Botschaft weitergeben, ohne sie sich zueigen gemacht zu haben? Goethes Harzreise diente der Aneignung eines Zusammenhangs, den herzustellen alles beinhaltete, was die christliche Zäsur von der Antike separiert hatte. Insbesondere die Welt des Eros, durch mehr als ein ganzes Millennium vom *Sturm und Drang* getrennt, sollte rückverbunden werden. Also griff Goethe zu einem magischen „Auspicium“, einer römischen Ritualpraxis, die um die Zustimmung der Götter warb. Wenn er seine geliebte Charlotte beschwört: „... Sie wissen wie symbolisch mein Dasein ist“,<sup>72</sup> dann auch deshalb, weil im Gedicht von einem „Geier“ die Rede ist. Laut Schöne (dessen Interpretation wir zustimmen) von Goethe nicht zufällig gleich in der ersten Zeile gesetzt. Der „Geier“ versteht sich als Chiffre für ein Orakel, das den weiteren Lebensweg des gerade regierungsbevollmächtigten Dichters neu ausrichten bzw. die Größe des von Goethe selbst erahnten Lebensentwurfs bestätigen sollte.<sup>73</sup>

Auf den ersten Blick dienten seine „Projekte zur heimlichen Reise“<sup>74</sup> sowohl der Stollenerforschung<sup>75</sup> für seinen Landesherrn als auch einer inkognito durchgeführten (nachträglichen) Werther-Recherche.<sup>76</sup> Doch die augurische Zustimmung<sup>77</sup> der Götter, von der das Gedicht zeugt, hebt das goeth'sche Anliegen auf das Niveau *geoffenbarter Geheimnisse*. Darunter darf man Goethes Erkenntnisfähigkeit, seine vielgepriesenen Augen, sein Schauen verstehen: Erkennen und Erkanntes fallen in Eins. Auf dem Blocksberg – im Beisein einer ortsansässigen Forstperson<sup>78</sup> – bedurfte es keiner besonderen magischen Handlung. Das Dasein, das pure Dortsein an eben diesem Ort, offenbarte alles. Beglaubigt von der Natur – beispielsweise durch Wolken und den Mond<sup>79</sup> – empfing der Dichter, der sich als der „Liebling der Götter“ verstand, seine „geoffenbarten Geheimnisse“.

Goethe wird die kommenden fünfundfünfzig Jahre seiner verbleibenden Lebenszeit zum Offenbaren dieser Geheimnisse verwenden. Schon sieben Jahre nach der Erstbesteigung, während seiner dritten Harzreise, übermittelt Goethe Charlotte v. Stein eine Abhandlung *über den Granit*, den er als geologisch älteste Gesteinsart und damit als „... die Grundfeste unserer Erde“ versteht. Auf dem Brocken sitzend sinniert er: „Hier ruhest du unmittelbar auf einem Grunde, der bis zu den tiefsten Orten der Erde hinreicht, [...] hier auf dem ältesten, ewigen Altar, der unmittelbar auf die Tiefe der Schöpfung gebaut ist [...] fühle [ich] die ersten festesten Anfänge meines Daseins.“<sup>80</sup>

Doch sein größtes und letztes Geheimnis gibt er als eine Art Schlüssel am Ende seines „Faust“ preis. Zwar glaubt man, der aufzuschließende Schatz läge im Text, doch ohne das Sixtinabild bleibt Goethes „Faust“ ein philologischer Kokon. Nur dank des *Schlüssels zur Faust-Rettung* lassen sich

---

<sup>72</sup> Brief an Frau v. Stein vom 10.10.1777; WA III 1.

<sup>73</sup> Im Juni 1776 hatte sein Landesherr Carl August ihn zum Geheimen Legationsrat - eine Art Minister - ernannt. „Regieren!“ - schreibt Goethe am 8. Oktober 1777 in sein Tagebuch.

<sup>74</sup> wie er seinem Tagebuch im Eintrag vom 16. November 1777 (WA III 1, S. 54) seine Harzreise anvertraut.

<sup>75</sup> Goethe absolviert - abzüglich der Postkutschenfahrten - auf oft schlechten Wegen (Schlamm und Schnee) in 16 Tagen fast 500 km zu Pferde und Fuß.

<sup>76</sup> F. V. L. Plessing ist als jener unglückliche ›Werther‹-Leser in den Annalen Goethes eingegangen, weil er vom Dichter unter falschen Namen während seiner Harzreise besucht wurde. Goethe widmet diesem exemplarisch Unglücklichen zwei diesem Unglück entsprechende Verse in seinem ›Harz‹-Gedicht.

<sup>77</sup> „Augurisch“ bezieht sich auf die antike römische Praxis der Weissagung über eine (nahe) Zukunft, welche z. B. aus dem Flug und Verhalten von Vögeln abgelesen wurde.

<sup>78</sup> A. Schöne, 1982, S. 24 - laut Goethes Tagebucheintragung der Bergbesteigung: „Am 10. dann nimmt er einen Führer.“ Es handelt sich um J. C. Degen, einen Förster: „Und er sagte ich will mit Ihnen gehen.“ S. 45. Desgl.: Brief an Merk vom 5. Aug. 1778: „... daß ich den Förster, den ich mit Mühe persuadiert hatte, mich zu führen, selbst vor Verwunderung außer sich kam, sich da zu sehen, da er viele Jahre am Fuße wohnend das immer für unmöglich geglaubt hatte“.

<sup>79</sup> In einem Brief an C. v. Stein vom 6. Dez. 1777: „Ich hab' einen Wunsch auf den Vollmond.“

<sup>80</sup> Brief v. 18.1.1784

heute, zweihundert Jahre nach der Publikation des ›Faust‹, Worte darin finden, die den Fundort des geheimen Schatzes dorthin zurückverlegen, wo das christliche Erbe mitsamt der Antike erstmals in ein vernünftiges Verhältnis zur Moderne gesetzt werden konnte: in die raffael'sche Renaissance und zum Bildnis der ›Sixtinischen Madonna‹.

## Goethes Ödipus

Sich vom Ewig-Weiblichen „hinanziehen“ zu lassen, war also erst dann als erlösungsfähig zu verstehen, wenn man die Kräfte des Eros ohne die Dualität von Gott und Teufel, ohne jegliches „Bemühen“ geschehen lassen würde. Der Widerspruch, der sich dabei auftat - dieses Nicht-Bemühen ohne Bemühen nicht erreichen zu können - versuchte Goethe mittels einer Vereinigung von irdischer und göttlicher Liebe zu überwinden. Dass er sich dabei vor allem an die Adresse des Weiblichen richtete, belegen schon Einflüsse aus seiner Kindheit. In seiner psychoanalytischen Studie weist **Kurt R. Eissler** auf ein Gedicht hin, das Goethes Vater dem kleinen Johann Wolfgang oft zitiert hätte. Laut Eissler bringt es „... den Geist und die emotionale Atmosphäre der faust'schen Schlusszene“ zum Ausdruck.<sup>81</sup> Vater Johann Kaspar hatte den betreffenden Text auf seiner Italienreise als Inschrift in der Kirche *Madonna del Soccorso* in Rovigo entdeckt: „Der du nach oben wölbst, oh Pilger, deine Brauen,/Weil im Erschauen/Dich Staunen vor Marias Herrlichkeiten trifft,/ Die vom Bild Du liest, wie in des Buches Schrift,/Vernimm: Kein Pinsel mag gerecht zu malen/Die Wunder, die von ihrem Antlitz strahlen./In höchster Kunst, begrenzt von Raum und Zeit,/ Erschimmert nur Mariens Seligkeit.“

Eissler deutet die Übereinstimmung dieser Zeilen mit dem „Faust“ als Goethes finale Emanzipation vom Vater: „In diesem Augenblick fiel die Liebe und Verehrung der Mutter mit der Annahme des Vaters als Ideal zusammen“.<sup>82</sup> Unter der Voraussetzung, dass die psychanalytische Sichtweise Eisslers bejaht wird, spiegelt das Ende von „Faust“ die Heilung einer ödipalen Wunde wider. Goethe als psychoanalytischer Sonderfall; das Faust-Ende als eine Chance zur tiefenpsychologischen Heilung (!) - eine These, die, zieht man Goethes Gedicht „Einer hohen Reisenden“ hinzu, tatsächlich eine Überwindung des Mutter/Vater-Komplexes durch die Kunst nahelegt. Wenn der Sohn dort dichtet: „Ein Wunderpinsel hat sie ausgedrückt“, dann steht diese Aussage der entsprechenden Zeile des Vaters - „Kein Pinsel mag gerecht zu malen“ - antithetisch gegenüber.<sup>83</sup> Anders gesagt: Es gab ein ganz bestimmtes Gemälde, das *das Unbeschreibliche* darzustellen vermochte. Folgt man Eissler, dann muss Johann Wolfgang Goethe in der ›Sixtinischen Madonna‹ etwas erkannt haben, das für **Johann Caspars Goethe** religiöses Empfinden vollkommen unerreichbar war. Etwas, das den Sohn ganz im Sinne der ödipalen Psychologie befähigte, sein Verhältnis zum Vater zu klären. Demzufolge wäre es dann Raffael gewesen, der sich schon im 16. Jahrhundert der ödipalen Fesseln entledigt hätte.<sup>84 85</sup>

---

<sup>81</sup> Kurt. R. Eissler, 1985

<sup>82</sup> Ebnd.: S. 1164

<sup>83</sup> Eissler stellte den Bezug zur betreffenden Verszeile in *Einer hohen Reisenden* nicht her; was sicherlich nicht geschehen wäre, wenn Freud, durch G. Groddeck angeregt, den Phallus im Sixtinabild anerkannt hätte. Eissler dürfte die betreffende Stelle in Groddeck's ›Der Seelensucher‹ (ähnlich wie Freud als Verleger des Buches) gekannt haben. Über das Gedicht ›Einer hohen Reisenden‹ dann eine Verbindung zum Sixtinagemälde zustande zu bringen, hätte nicht nur die zentrale These seiner Psychoanalyse - Goethes Überwindung des Ödipuskomplexes - in kürzester und unmissverständlicher Weise bestätigt, sondern auch die Tatsache des Vexierbildes.

<sup>84</sup> Um die richtige Einschätzung künstlerischer Vervollkommnung zu gewährleisten hatte Goethe in seiner *Italienischen Reise* Raffael mit dem alttestamentarischen Melchisedek verglichen - von dem bekannt war, dass er ohne elterliche Herkunft so etwas wie der Stammvater der Welt repräsentiert. (Siehe Eintrag v. 18.10.1786).

<sup>85</sup> In Raffaels Person verweisen einige Lebensdaten, wie z. B. seine frühe Verwaisung (in kurzen Abständen verstarben seine Mutter, Großmutter, Schwester und Vater) und seine die Nähe zu den zwei Päpsten, Julius II und Leo X, auf eine Überlappung von genealogischen und religiösen Inhalten. Eine Analyse des ›Sposalizio‹ Gemäldes (1504), in dem er den Verlobungsanwärter hl. Joseph in Gestalt seines Vaters malt, die schwangere hl. Maria damit zu seiner Mutter und er selber zu Jesus wird, würde diese Ansicht vermutlich stützen.

Seine Sixtina zumindest spricht von einer Madonna, die den Weg der Erlösung aus dem ewigen Bemühen eines nur schwer zu überwindenden Elternkomplexes zu weisen versteht. Angeregt durch das Vexierbild im Raffael-Gemälde, dürfte es der bereits erwähnte Maler Friederich Bury gewesen sein, dem gegenüber Goethe (vermutlich schon in Rom) entsprechende Andeutungen gemacht hatte. Dessen Bild-im-Bild (der Kurprinzessin Auguste) ermuntert Goethe jedenfalls auf auffällige Weise: Im Gedicht ›Einer hohen Reisenden‹ werden gleich zwei von Burys Gemälden zitiert. Da beide Gemälde versteckte Andeutungen über Raffaels Sixtinische Madonna enthalten, darf man daraus schließen, dass Goethe sich zu einer entsprechenden Stellungnahme inspiriert und herausgefordert fühlte. Er muss gewusst haben, dass Bury auf eine Fährte eingegangen war, die er selber (also Goethe) gelegt hatte und die, mit entsprechenden Andeutungen in einem Gedicht angereichert, dereinst einen wichtigen Beitrag zur Entschlüsselung des Altarbildes leisten würde.<sup>86</sup>

### **Lili und Ulrike** (erste und letzte Liebe)

Mit dem dumpfen Drang des ewig strebenden Bemühens und dessen Ergebnissen wurde Goethe bereits im Alter von nur 22 Jahren durch **Susanna Margaretha Brandt** konfrontiert. Triebleben und Prekariat führten hier zu einer Schwangerschaft, die niemand duldete. Durch seine Familie und Freunde war Goethe bestens über das Gerichtsverfahren (1772) der Kindsmörderin informiert und das Urteil (Tod durch das Schwert) trug wesentlich zu seiner Faust-Tragödie bei. In der Figur des *Gretchens* nachempfunden, zeichnet Goethe eine Fiktion, die der Brutalität und dem Wahnsinn des realen Lebens in nichts nachsteht. Anders gesagt: Sowohl in Goethes Leben als auch für das Faust/Mephisto-Duo war die unaufhaltsam vorwärtsstrebende Libido das eigentliche Problem, das Schuldverstrickungen hervorbrachte. Was der „Herr“ im Himmelsprolog als das menschliche (männliche) Streben bezeichnet hatte, hatte in Goethes Leben zu den vielen Liebschaften, ihren Verstrickungen und Loslösungen geführt. In *Dichtung und Wahrheit* erzählt er diesbezüglich ausführlich von seiner Liebe zur 16-jährigen **Lili Schönemann**.<sup>87</sup> Kaum drei Jahre nach der Hinrichtung Brands fällt der gescheiterte Vermählungsversuch mit Lili auch mit dem ersten Entwurf zu seinem ›Faust‹ zusammen. Das Thema des „Strebens“ ließ ihn nicht mehr los.

Noch im Alter von 80 Jahren offenbarte Goethe seinem Vertrauten **Friedrich Soret**: „Lili war die erste, die ich tief und wahrhaft liebte, und vielleicht war sie auch die letzte.“ Diese sogenannte *letzte* Liebe seines Lebens war indes gemeinhin als **Ulrike von Levetzow** bekannt. Mit ihrem Namen verbindet sich eine Episode, die vielleicht am schwersten von allen Avancen in Goethes Leben nachzuvollziehen ist. Ein diesbezüglich wichtiger Hinweis findet sich in den Verszeilen aus seiner ›Marienbader Elegie‹ (1828), die er der Begegnung mit Ulrike widmete: „Kein Zweifel mehr! Sie tritt ans Himmelstor / Zu ihren Armen hebt sie dich empor“. Es ist das Ewig-Weibliche aus dem Ende des „Faust“, welches der verschmähte Werber nach dem gescheiterten Antrag in diesem Gedicht zur Sprache bringt. Und wer da in ihren Armen emporgehoben wird - dass ist zuallererst der Dichter selber. Je älter Goethe wurde, desto entschiedener wandte er sich einer weiblichen Adresse zu, die das „Heilige“ der Unschuld so verkörperte, wie er es aus dem Raffael-Bild kannte.

Ob bei Goethes Avancen an eine um 56 Jahre jüngere Frau tatsächlich Alterserotik eine Rolle spielte - so wie es **Stephan Zweig** in seinen „Sternstunden der Menschheit“ meinte, als er Goethes Anliegen als „satyrhaft“ beschrieb, ist mehr als fraglich. Analysiert man das Faust-Ende, dann scheint nur eines sicher zu sein: Zur Vervollkommnung seiner Strebenskräfte war jetzt ein Resonanzkörper gefragt, der die Unschuld der Liebe besser repräsentierte, als es Frau von Stein gekonnt hatte. Goethe meine es durchaus ernst. Von der französischen und englischen Libertinage

---

<sup>86</sup> siehe E. Osterkamp, 2008, S. 185 - 207.

<sup>87</sup> Anna Elisabeth Schönemann (1758 - 1817).

hielt er nichts. Ihm ging es nicht um Promiskuität. Ganz im Gegenteil. Wenn Faust sein Requiem nur gelingt, weil Gretchen ihm als seelenrettender Stern dient, dann geht die Inspiration für diesen Schluss auf Ulrike von Levetzow zurück. Sie war für Goethe jene letzte Chance, Seelenerlösung nicht erst im Tod, sondern durch Hingabe an die Liebe schon zu Lebzeiten erfahren zu können. So seltsam es klingen mag: Die Antwort Ulrikes war dabei nicht der springende Punkt, sondern die Auslieferung war es. Der äußere Antrag zur Vermählung diente nur als Vorwand. Es ging um die Gnade, die nur durch die vollständige Übergabe der männlichen Macht an die „Frau“ zustande kommen würde. Trotz bzw. wegen Lili blieb für Goethe „die erste Liebe“ dasjenige Symbol, das für die Überwindung der Verstrickungen zwischen Trieb und Befriedigung stand. Wenn die ›Mater gloriosa‹ deshalb ihre einzigen Worte im Faust-Gedicht an die von Faust ins Verderben gestürzte Gretchen-Seele richtet: „Komm! hebe dich zu höheren Sphären. Wenn er dich ahnet, folgt er nach.“ (V. 12094-95) - dann ist damit ein Zirkelschluss des Vergebens und Vergessens vollzogen, wie Goethe ihn sich auch für Margaretha Brandt gewünscht haben dürfte. Das dazugehörige Schuld- und-Sühne-Thema schien mit dem Ende der Tragödie einfach wie vom Erdboden verschwunden. Tatsächlich hatte Goethe es sich jedoch sein Leben lang erarbeitet.

## Goethes Zueignung

Dreizehn Jahre bevor Goethe die Prolog-Zeilen in seiner Dichtung "Faust" (1797) niederschrieb, kam es in einem vierzehn Strophen umfassenden Gedicht mit dem Titel „Zueignung“<sup>88</sup> zu einer Auseinandersetzung mit jener weiblichen Überinstanz, die er später „Mater gloriosa“ nennen wird. Damals war diese Überinstanz jedoch die Adelige **Charlotte von Stein**, der er das Epos (1784/85) „Die Geheimnisse“, welches auch die „Zueignung“ enthält, widmete.<sup>89</sup> Da uns die intensive, keusche Beziehung der beiden bekannt ist, kann der Inhalt der „Zueignung“ auf die besagte zölibatäre Lebenspraxis bezogen werden: „Ich muss mein Glück nur mit mir selbst genießen. Dein holdes Licht verdecken und verschließen.“ Und so scheint es nachvollziehbar, dass das Epos-Projekt, das ihm so sehr am Herzen lag, unfertig blieb. Offenbar unterschätzte er damals noch seine eigene Reife in Bezug auf sein Lebensthema; was ihn jedoch nicht daran hinderte, darüber zu schreiben.

In Konversation mit einer aus der Naturumgebung emergierenden Madonna, bearbeitete Goethe - ein wenig prahlerisch - das Thema der durch Promiskuität verursachten Schuld: „Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen!“ Ihre Zurechtweisung folgt prompt und ist bemerkenswert, da Goethe hier die Gottesmutter als Richterinstanz auftreten lässt. Sie formuliert ein existenzielles Gesetz: „Versäumst, die Pflicht des Mannes zu erfüllen!“ Woraufhin er seinen Lebenswandel mit dem Argument entschuldigt, seine Augen im Dienste für seine „Brüder“ eingesetzt zu haben: „Soll ich umsonst die Augen offen haben? / Ein froher Wille lebt in meinem Blut.“ Es ist der Blick des Künstlers, der gar nicht anders kann, als vorwärtstrebend und neugierig zu sein. Doch Goethe weiß längst, dass nicht Reue über seinen Wissens- und Erfahrungsdrang die Rettung birgt, sondern die Fähigkeit, das Richtige vom Falschen Hinschauen zu unterscheiden: Dem liebenden Blick der Frau aller Frauen standzuhalten („Ein jedes Auge glaubt auf dich zu zielen / Fast jedem Auge wird dein Strahl zur Pein.“<sup>90</sup>) bedeutet in diesem Fall, die Schuld für eine unangemessene, voyeuristische Promiskuität zu tilgen.

---

<sup>88</sup> in: *Goethe, Gedichte*; 1963, S. 5ff. Geschrieben am 8. 8. 1784. Publiziert 1789 als Fragment von insgesamt 44 Stansen und von Goethe bei der Veröffentlichung seiner *Schriften* bei Göschen vorangestellt. Ebenso in der 1815 publizierten Gesamtausgabe stellte es Goethe den Abschnitt *Gedichte* voran.

<sup>89</sup> Goethe sandte ihr am 24. Juli 1784 drei, am 24. August eine weitere Stanze aus dem Gesamttepos. Am 11. August, drei Tage nach der Entstehung von ›Zueignung‹, schrieb er ihr: „*Du wirst dir daraus entnehmen, was für dich ist, es war mir gar angenehm, dir auf diese Weise zu sagen wie lieb ich dich hab.*“

<sup>90</sup> siebte Stanze, Zeile drei und vier.

Ihm, Goethe, wird dieser Strahl nicht zur Pein! Er schildert sich im Gedicht als der Einzige, der sie als das erkennt, was sie ist. Und er teilt den Lesern auch gleich mit, warum. Das Geheimnis des richtigen Hinschauens liegt in der Zurücknahme jedweder Projektion. „*Dich nenn' ich nicht*“, schreibt Goethe. Für ihn geschieht Erkenntnis durch vorurteilsloses, gedankenfreies „Schauen“. Im richtigen Aufblicken zum Retterblick - von dem er dann auch ein alles verstehendes und vergebendes Lächeln empfängt - gesundet die noch recht junge und unerfahrene, sich jedoch bereits in hohem Maße der Schulverstrickungen bewusste Seele. Doch damit nicht genug. Im nun Folgenden legt Goethe der Gottesmutter die Argumente für ein gelingendes Geschlechtsleben in den Mund. Es liest sich wie eine Programmatik für Jungmänner,<sup>91</sup> deren Geist sich ständig mit einem nicht alles verhüllenden „Schleier“ beschäftigt:

„Und wenn es dir und deinen Freunden schwüle  
Am Mittag wird, so wirf ihn (diesen Schleier; Vf) in die Luft!  
Sogleich umsäuselt Abendwindes Kühle,  
Umhaucht euch Blumen-Würzgeruch und Duft.  
Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle,  
Zum Wolkenbette wandelt sich die Gruft,  
Besänftigt wird jede Lebenswelle,  
Der Tag wird lieblich, und die Nacht wird helle.“

Die entsprechenden Zeilen richtig zu deuten, hat die Frage nach der Zugehörigkeit einer gewissen „Hand“ aufkommen lassen,<sup>92</sup> von der Goethe „Die Geheimnisse“ empfangen hatte: „Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“ heißt es im Gedicht. Eine Umschreibung, in der der erwähnte „Schleier“ sowohl der Dichtung als auch jener bestimmten Person zugeordnet wird, die zur erwähnten „Hand“ gehört. Goethe erwähnt den besagten „Schleier“ bereits in der vorherigen Strophe und verknüpft so seine eigene Dichtung mit jener Figur, deren Erscheinung von besagtem „Schleier“ hauchzart umhüllt ist: „Nur sah ich sie den reinsten Schleier halten; / Er floß um sie und schwoll in tausend Falten.“ Anders gesagt: Die Frau aller Frauen durch einen „Schleier“ zu erkennen, der aufgrund seiner „Reinheit“ durchsichtig ist, gleicht einer „direkten“ Schau der Gottesmutter. Wahrheit zu schauen und Erkenntnis zu erlangen, war hier also durch die Option gegeben, das Heilige im Erotischen und das Erotische im Heiligen erblicken zu können.

Da das Gedicht von der Gottesmutter-Version spricht, von der wir allen Grund haben, anzunehmen, dass Goethe sie mit dem Bildnis der ›Sixtinischen Madonna‹ gleichsetzte, dürfte es kaum verwundern, dass er es mit ›Zueignung‹ betitelte. Dreizehn Jahre später tritt die zur Eröffnung seines „Hauptgeschäfts“<sup>93</sup> verfasste letzte ›Zueignung‹ in ein polarisierendes Verhältnis. Man könnte meinen, sein gesamter ›Faust II‹ sei als Pendant des ›Zueignung‹-Gedichts von 1784 konzipiert. Hier die Beichte zu Füßen der Gottesmutter, dort das sündige Treiben mit Mephistopheles, das sich durch das Auftauchen der Geisterwelt und ihrer „schwankenden Gestalten“ ankündigt.

Erfährt man darüber hinaus, dass es ein drittes ›Zueignung‹-Gedicht aus dem frühen Jahr 1769 gibt,<sup>94</sup> dann bestätigt sich damit, welches Thema Goethe seinem Leben als „zugeeignet“ verstand. Im Alter von 20 Jahren verfasst, warnt er mit durchscheinender Ambivalenz vor dem „Herd der Ehe“ als einer „Falle“ und schlüpft dabei zuletzt in die Rolle eines Fuchses, der in den Augen der

---

<sup>91</sup> Die erste Darstellung des Problems der Jungmänner stammt aus der Feder des Busenfreunds Raffael, Baldassare Castiglione: „Il Libro del Cortegiano“ (Das Buch vom Hofmann), das erstmals 1528 gedruckt wurde und als eines der bedeutendsten Werke der italienischen Literatur der Renaissance gilt.

<sup>92</sup> Hans-Dietrich Dahnke: „Verständlicherweise haben diese Verse - Kulminationspunkt des Gedichts - die Interpreten besonders beschäftigt.“ in Goethes Handbuch, 1996, S. 208, Bd. 1, Gedichte.

<sup>93</sup> So bezeichnete der späte Goethe Eckermann gegenüber seine Arbeit am ›Faust‹.

<sup>94</sup> in: Goethe, *Gedichte*. 1963, S. 21f.

Öffentlichkeit angeblich seinen "Schwanz" dabei verlor.<sup>95</sup> Offensichtlich hatte er nicht einfach kein Interesse an den Gesetzmäßigkeiten zwischenmenschlicher „Pflichten“, sondern er wollte diese Gesetze anstatt kirchlich, existenziell erfahrbar machen.

## Finis

Ohne eine ausgereifte Ikonografie bzw. Philologie, die damals erst im Entstehen war, dürften nur wenige Zeitgenossen den Unterschied zwischen Bild und Text so tiefgreifend verstanden haben wie Goethe. Was sich beim ersten Eindruck dank der symmetrischen Komposition und der relativ wenigen Figuren auf dem Bildnis der ›Sixtinischen Madonna‹ als „schlicht“ darstellt, erweist sich durch eine Analyse als hochgradig komplex. Würde heutzutage dem Raffaelschen Bildnis eine vollständige Beschreibung gewidmet werden, überschritte sie vermutlich um ein Vielfaches die bislang umfassendste 347 Seiten starke Monografie, die **Marielene Putscher** 1955 dem Gemälde widmete. Goethe jedenfalls, auch wenn er sich einer ikonografischen Beschreibung des Gemäldes entzog, beschäftigte sich ein Leben lang mit der Aufgabe, dessen Ikonologie textlich gerecht zu werden. Er übersetzte den einen einzigen Moment, den das Gemälde zur Übertragung seiner Botschaft zur Verfügung hat, in ein komplexes Arrangement aus poetischen Hinterlassenschaften und biografischen Selbstzeugnissen.

Dass Goethes lebenslange Bemühungen in den Versen seiner „Faust“-Dichtung, die vom Ewig-Weiblichen handeln, münden, kann kein Zufall sein. Zu diesem Abschluss konnte es nur kommen, weil ihn das Bildnis der Sixtinischen Madonna sein Leben lang still und heimlich begleitet hatte. Wie ein Leitstern half es ihm, alle Hürden des Lebens besser zu überwinden, als es z. B. die an Platon orientierte, von Goethe so geschätzte spinozistische Philosophie vermochte.<sup>96</sup> Denn Raffael hatte etwas erschaffen, das keiner menschlichen Korruption anheimfallen konnte. Den Eros so kompromisslos mit dem Spirituellen zu verbinden, war nur möglich, weil das Bild als Altarbild unangreifbar war. Seitdem übersteigt das Sixtinische Gemälde alles, wozu unsere Vorstellung von Authentizität fähig ist und bedarf somit auch keiner theologischen Legitimation mehr. Das Bild selbst ist diese Legitimation – Faust sein Bürge.

© Gérard Maria Kever 2025 ([g.kever@gmx.de](mailto:g.kever@gmx.de))

## Literaturliste

- Belting, Hans:
  - - (1998): *Das unsichtbare Meisterwerk. - Die modernen Mythen der Kunst*. Verlag C.H. Beck.
  - - (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Verlag C.H. Beck München.

---

<sup>95</sup> Goethe nannte sich gegenüber Kätzchen Schönkopf (1.6. 1769) und Gottlob Breitkopf (August 1769) das "arme Füchslin".

<sup>96</sup> Dazu: MA, Dorothea Hölscher-Lohmeyer, B. 18.1, S. 1177: „›Streben‹ trägt hier die ganze Bedeutung des aristotelischen Begriffs: des Dranges (orexis) alles Lebendigen, sich in einem Ziel (telos) zu verwirklichen ((entelecheia) - vermehrt um seinen Ursprung in dem platonischen Eros mit seinem Moment der Leidenschaft: der Liebe zum Höchsten. Dieser Begriff ist leitend geworden für das ›unendliche Streben‹ im Platonismus der Neuzeit (Giordano Bruno, Ficino, Spinoza), in dessen Tradition G.s Naturphilosophie steht.“ Siehe auch: Philipp Restetzki: ›Der Schlüssel zur Faustrettung‹. ›Streben‹ und ›Liebe‹ als spinozistische Motive in den ›Faust‹-Szenen ›Prolog im Himmel‹ und ›Bergschluchten‹. Goethe Jahrbuch 2016, S. 40-48.

- - Bockemühl, Michael (1985): *Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion*. Stuttgart, Urachhaus Verlag.
- - Brüning, Gerrit/Philipp Restetzki (2017): Goethe-Jahrbuch 134.
- - Burke, Peter (1984): *Die Renaissance in Italien*. Berlin, Wagenbach.
- - Carus, Carl Gustav (1867): *Über die sixtinische Madonna des Raphael*. Dresden.
- - Dahnke, Hans-Dietrich (1996): *Goethes Handbuch*, Bd. 1, Gedichte. Herg.: Regine Otte, Bernd Witte., Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar.
- - Eberlein, Johann Konrad (1983): *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna*. Ex Libris Konrad Hoffmann (Uni. HH, Warburg Haus).
- - Einem, Herbert v. (1978): *Goethe und Raffael*. in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae: revue de l'Académie des Akad. Kiadó, Budapest, B. 24.
- - Eissler, Kurt R. (1985): *Goethe: eine psychoanalytische Studie, 1775 - 1786*. 1.+2. Band, Stromfeld/Roter Stern, Basel, (Ersters. Detroit 1963).
- - Eckermann, Johann Peter (1836): *Gespräche mit Goethe in den Letzten Jahren seines Lebens*.
- - Fischel, Oskar (1962): (wegen seiner jüdischen Abstammung nach England geflohen, erschien sein »Raphael« zuerst in London 1948.) in Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- - Foucault, Michel (1990): *Der Gebrauch der Lüste*. Band 2, Suhrkamp Verlag, F.a.M., (Erstersch.: 1984 Paris).
- - Gaier, Ulrich (1999b): Johann Wolfgang Goethe. Faust Dichtungen. Bd. 2, Kommentar 1. Phillip Reclam jun., Stuttgart.
- Goethe, J. W. v.:
  - MA: Münchener Ausgabe (2006), Herg.: Karl Richter, *Judith Zehm und Sabine Schäfer*, dtv Verlag.
  - - FA: Frankfurter Ausgabe (1994), Herg.: DFG, Deutscher Klassik Verlag. (sechste Auflage 2005)
  - - (1959): *Italienische Reise*. Goethes Werke, Band XI, Christian Wegner Verlag, Hamburg.
  - - (1963): *Gedichte*. Herg.: Herbert Greiner-Mai und Hans-Joachim Kruse, Volksverlag Weimar
- - Grimme, Hubert (1922): *Das Rätsel der Sixtinischen Madonna*. Zeitschrift für Bildende Kunst B. 57.
- - Heidegger, Martin (1983): *Über die Sixtina*. Gesamtausgabe, Band 13, *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- - Hübner, Christine (2015): *Die Schädel Raffaels zwischen Reliquienkult und Anthropologie*. in: *Sterblich Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Herg.: Michael Thomann, Michael Imhof Verlag.
- - Locher, Hubert (1994): *Raffael und das Altarbild der Renaissance, Die »Pala Baglioni« als Kunstwerk im sakralen Kontext*. Akademie Verlag.
- - Nesselrath, Arnold (2020): *Raffael!* Belser Verlag.
- - Osterkamp, Ernst (2008): *Maria, Auguste und dir Madonna. Die Bedeutung Raffaels für Goethe, erläutert am Beispiel von zwei Gedichten »An Personen«*. In: *Die Gabe des Gedichts*, Herg.: Gerhard Neumann/David E. Wellbery, Rombach Litterae, B 162.
- - Pfisterer, Ulrich (2019): *Raffael - Glaube, Liebe, Ruhm*. C.H. Beck Verlag, München,
- - Putscher, M. (1955): *Raphaels Sixtinische Madonna*, Hopfen Verlag.
- - Riegel, Herman (1886): *Deutsch Kunststudien*. Verl. C. Rümpler., Hannover.
- - Rumohr, Freiherr von (1832): *Drei Reisen nach Italien*. Leipzig, Brockhaus.
- - Schöne, Albrecht (1982): *Götterzeichen, Liebenszauber, Satanskult: neue Einblicke in alte Goethetexte*. Beck Verlag, München (1993).
- - Sztaba, Jakob (?): *Die Sixtinische Madonna. Eine gemalte himmlische Vision*; Dis. in: <https://web.archive.org/web/20130619160520/http://www.binaryblood.com/biblio/raffael.pdf>
- - Vaget, Hans Rudolf (1982): *Goethe, Der Mann von 60 Jahren*. Athenäum Verlag, Königstein.

- - Wilson, Daniel (2015): *Goethe und die Weimarer ›Zensoren‹*. Wehrhahn Verlag.
- - Woermann, Karl (1912): *Von Apelles zu Böcklin*. Gesammelte Kunstgeschichtliche Aufsätze. Vorträge und Besprechungen. Erster Band, Paul Neff Verlag.

### **Abbildungsnachweis:**

Abbildung 1: ›Sixtinische Madonna‹, (bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Foto: Elke Estel | Hans-Peter Klut).

Abbildung 2: Raumkreuz, © G.M. Kever

Abbildung 3: Kreuz in der ›Sixtinische Madonna‹, © G. M. Kever

Abbildung 4: Vexierbild in der ›Sixtinische Madonna‹, © G. M. Kever

© Kopierrecht vertreten durch die Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst Bonn.