

Werk

Titel: Das Goethe-Porträt von Joseph Stieler. Zur Geschichte des Bildes

Autor: Meckler, Rolf

Ort: Weimar

Jahr: 1981

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0098 | LOG_0017

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

ROLF MECKLER

Das Goethe-Porträt von Joseph Stieler

Zur Geschichte des Bildes

In seinen letzten Lebensjahren zeigte sich Goethe nur widerstrebend geneigt, den zeitgenössischen Künstlern Modell zu sitzen und sich porträtieren zu lassen. Mehrfach gab er zu erkennen, ihm falle es schwer, Zeit und Geduld dafür aufzubringen im Hinblick auf die noch vor ihm liegenden Aufgaben. Auch verhielt er sich gegenüber unbekannteren Künstlern nicht selten abweisend, weil er bezweifelte, den für die Entstehung des Bildes nötigen menschlichen Kontakt mit ihnen zu finden. So ist bekanntlich das Zustandekommen der Zeichnung Schwerdgeburths aus dem letzten Lebensjahrzehnt Goethes trotz der zunächst erfolgten Absage des Dichters schließlich nur einer List zu verdanken gewesen. Vielleicht wäre es auch nie zu der Begegnung Joseph Stielers mit Goethe gekommen, hätte nicht die Initiative König Ludwig I. von Bayern sie persönlich veranlaßt. Er war ein Verehrer Goethes, von dem er – kam schon der erhoffte Besuch des Dichters in München nicht zustande – wenigstens ein Bild zu besitzen wünschte. Den Auftrag zu dem Porträt gab er Stieler, der als Hofmaler des bayrischen Königs in der Zeit vom 25. Mai bis zum Juli 1828 in Weimar das berühmte Bild des Dichters gemalt hat. Seit seiner Entstehung nimmt es unter den überlieferten Altersbildnissen Goethes einen bedeutenden Platz ein.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte Stieler den Ruf, einer der repräsentativsten und angesehensten Porträtmaler seiner Zeit zu sein. Bis zum Erscheinen der grundlegenden Stieler-Biographie von Ulrike von Hase (1971) waren die Kenntnisse über seine künstlerische Entwicklung im allgemeinen noch unzulänglich und lückenhaft. Der kurz nach dem Tode des Malers (1858) von Rudolph Marggraff in der „Neuen Münchener Zeitung“ veröffentlichte Nachruf „Joseph Stieler und seine Zeit“ konnte bei aller Ausführlichkeit zunächst nur den Blick frei machen auf Entstehen und Umfang seines Werkes. Die eigentliche kunstgeschichtliche Erforschung und Erhellung des Stielerschen Schaffens, wie es sich uns in allen seinen Aspekten heute darstellt, gelang jedoch erst Ulrike von Hase.

Joseph Stieler (geb. 1781), der schon in früher Kindheit durch sein ungewöhnliches zeichnerisches und malerisches Talent auffällt, beginnt zunächst, als Autodidakt, mit der Kunst der Miniaturmalerei. Nach der Lehre in Würzburg und dem

gründlichen Studium an der Wiener Akademie bei Heinrich Füger, einem Schüler von Raphael Mengs, folgen Reisen nach Krakau und Warschau (1805–1807), wo Stieler mit Porträtaufträgen für den polnischen Adel überhäuft wird. In Polen macht er die Bekanntschaft mit der Kunst der napoleonischen Staatsmaler, unter deren Einfluß er im Herbst 1807 nach Paris geht. Dort studiert er, um sich zu vervollkommen und neue Ideen der Malkunst aufzugreifen, bei François Gérard, dem Goethe als dem berufenen Vertreter der damaligen Porträtmalerei in seinen Schriften zur Kunst eine eingehende Studie gewidmet hat. Lernte Stieler durch Füger die großen englischen Porträtmaler Reynolds und Gainsborough kennen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen, so ist es in Paris Gérard, der Hofmaler Napoléons, dessen Technik und Kunstauffassung für ihn von Bedeutung werden. Die englische Schule und der französische Klassizismus geben ihm neue Impulse und beeinflussen nachhaltig seine weitere Entwicklung. Längere Aufenthalte in Italien mit Stationen in Mailand, Rom und Neapel machen ihn als geschätzten Porträtmaler in Hofkreisen weithin bekannt. Auf ihn aufmerksam geworden, betraut ihn Maximilian I. von Bayern mit einer Reihe ehrenvoller Aufträge und beruft ihn schließlich an seinen Hof nach München. Es entsteht daraus eine Bindung, die hernach unter König Ludwig I. seinem künstlerischen Werk die volle Entfaltung und Reife sichert und die bis zu seinem Tode währt.

Das Goethe-Bild, in der Reifezeit Stielers entstanden, ist das erste aus seinem Bildnis-Zyklus, den er auf königliche Order hin für die Münchener Residenz gemalt hat. Zu diesem Zyklus gehören ferner die Porträts von Friedrich Wilhelm von Schelling (1835 gemalt) und Ludwig Tieck (1838 gemalt), beide bedeutende Geister aus der Frühzeit des 19. Jahrhunderts, denen Ludwig I. als Protektor der Künste und des Geisteslebens zur Zeit seiner Regierung besondere Verehrung entgegenbrachte. Außerhalb dieser Reihe, aber geistig zu ihr gehörig, steht das in persönlichem Auftrag 1843 in Berlin geschaffene Porträt von Alexander von Humboldt.

Von keinem dieser Porträts sind über die Entstehung und über die Beurteilung, die sie von Seiten der Zeitgenossen erfahren haben, so vielfältige Zeugnisse auf uns gekommen wie von dem Bildnis Goethes. Zu den Tagebüchern und Briefen Goethes selbst und seines Freundeskreises kommen von Stielerscher Seite ebenfalls Briefe, ferner Kompositionsstudien sowie ein Bericht seines jüngsten Sohnes Eugen, den dieser kurz vor seinem Tode niedergeschrieben hat. Dieses reiche Material wird ergänzt durch die bereits erwähnte Würdigung von Rudolph Marggraff, der Stieler freundschaftlich nahestand und über dessen Leben und Werk aus persönlicher Sicht ausführlich berichtet hat. Sein Beitrag ist, wenn auch von Irrtümern nicht ganz frei, für uns von authentischem Wert. Beide, Marggraff und Eugen Stieler beziehen sich auf Aufzeichnungen des Malers aus den Tagen seines Weimarer Aufenthaltes, ohne nähere Angaben über Ort und Verbleib dieser Papiere zu machen. Unauffindbar, galten sie seither als verschollen. Erst in jüngster Zeit wurde das Original dieser Handschrift wieder entdeckt.¹ Bei einem Vergleich ihrer Texte mit dem Original

¹ Aufzeichnungen von Joseph Stieler, Weimar, 15. Juni 1828, Privatbesitz.

erweist sich, daß sie, teilweise verändert, zwar Auszüge daraus bringen, die vollständige Wiedergabe der Handschrift aber außer Acht gelassen haben. Um so mehr erscheint es deshalb angezeigt, die Aufzeichnungen Stielers in ihrer ursprünglichen Fassung vorzulegen.

Die Handschrift trägt erklärlicherweise keinen Namenszug, da es sich um persönliche Tagebuchblätter handelt, die rein privater Verwendung vorbehalten waren. An der Echtheit, daß sie von der Hand Stielers stammen, besteht jedoch kein Zweifel, weder vom Inhalt her, noch was die Schrift anbetrifft, wie die Vergleiche mit den in der Bayrischen Staatsbibliothek, München, vorhandenen Autographen eindeutig erwiesen haben. Die Wiedergabe der Stielerschen Texte folgt wort- und buchstabengetreu der Handschrift. Interpunktion sowie Trennungsstriche zwischen den einzelnen Textteilen sind gegenüber dem Original unverändert.

Weimar am 15^{ten} Juni 1828

Die Spazierfahrten mit Göthe werden mir ewig unvergeßlich sein, er ließ sich heute besonders gegen das altdeutsche Thun und Treiben auf heftige Weise aus, als ich Cornelius und die Geistreiche[n] Häupter in Schutz nahm, versicherte welche große Künstler sie nun wären, war seine Antwort: ich will es wünschen, hat es doch lange genug gedauert, das sie vertrocknet als Mumie mit den Alten einbalsamiert für die wahre Kunst verlohren waren. Albrecht Dürer selbst würde sie darum schelten, dieser wäre ein anderer Mann geworden, hätte er in Italien gelebt wäre er nicht durch die Banden und Ketten seiner Zeit an einem Höheren Aufschwung gehindert worden. Die Thoren legen sich nun dieselbe Feßeln an, welche jene Männer so gerne abgeschüttelt wenn es ihre Zeit erlaubt hätte. –²

² Goethe kritisiert hier wie auch an anderer Stelle die restaurative Kunst der Nazarener, die sich mittelalterlicher Deuschtümelei und einem bigotten Katholizismus verschrieben hatten (Overbeck, Pforr, Veit, Schnorr von Carolsfeld u. a.). Wichtig hierzu das 1816 in „Kunst und Alterthum“ erschienene Goethe-Meyersche Manifest „Neudeutsch-religios-patriotische Kunst“. Darin werden nicht nur die Irrtümer des zeitgenössischen Kunstschaffens eingehend untersucht, sondern u. a. auch die Auslassungen von Wackenroder, Tieck und Wilhelm Schlegel kritisch beleuchtet, deren Theorien, sei es im Roman oder in anderen Schriften die Behandlung biblischer Stoffe und die Neigung zu mystisch religiösen Gegenständen und Allegorien, die die Ausbreitung des *altertümlichen-kristkatholischen Kunstgeschmacks* beträchtlich mit fördern halfen. (Goethe, Werke, Artemis, Zürich, Bd. 13, S. 707–727). – Rochlitz fand in dieser Schrift die gleichen Gedanken ausgedrückt, die auch ihn bedrängten. In dem sich anschließenden Briefwechsel schreibt ihm Goethe am 1. Juni 1817: [. . .] *Es schien gerade der rechte Augenblick, wo das Absurde sich selbst überbietet, wo alle echte Gleichzeitigen, besonders die Väter und Pfleger talentvoller, durch diesen Zeitwahnsinn verrückter Söhne, in Verzweiflung sind, mit historischem, billigem, das Talent würdigendem, die Abweichung scharf bezeichnendem Vortrag aufzutreten [. . .] Wir möchten das talentvolle Individuum schonen und fördern, [. . .] aber auf die falschen, krankhaften und im tiefsten Grunde heuchlerischen Maximen derb und unerbittlich losgeben.* (Goethe, Briefe, München, Hanser, Nr. 858, S. 806–807).

Die Zeit in der man lebt ist alles kein Genie springt aus ihrem Kreiße, und ohne glückliche Vorbereitung entsteht nichts Großes in der Kunst.

Wenn man bei Raphael zu studieren anfängt wie weit darf man noch hinter ihm bleiben, um das zu sein was die Künstler vor ihm waren.

Die bildende Kunst muß durch die Sinne des Gesichts empfangen werden, folglich durch die Technischen vollkōmenheiten bedingt, und ohne Zeichnung, Colorit und Schatten und Licht gar nicht denkbar
ich schätze wegen letzterem die Engländer gar sehr.

ich halte diese Vorzüge höher als einen glücklichen Gedanken, der wenn er dem Auge nicht gehörig dargestellt wird nur der Poesie angehört.

Ich mag darum Cornelius Faust nicht leiden, es tritt nicht auseinander, er ist mir zu Altdeutsch.³

Dieses Gedicht hat man so oft darzustellen gesucht, ich halte aber dafür, das es wenig für die Bildende Kunst geeignet, weil es zu poetisch ist.
Retsch hat mehr das wirklich bildlich Darzustellende ergriffen.⁴

³ Die Stellungnahme Goethes zu den ihm 1811 von Peter Cornelius vorgelegten Faust-Illustrationen, die sich die Gretchen-Tragödie zum Thema nahmen, war von Anfang an kritisch. Neben anerken- nenden Worten machte er die Einschränkung: [...] *Nur vor einem Nachteile nehmen Sie sich in acht; die deutsche Kunstwelt des 16. Jahrhunderts, die Ibrer Arbeiten als eine zweite Naturwelt zum Grunde liegt, kann in sich nicht für vollkommen gehalten werden. Sie ging ihrer Entwicklung entgegen, die sie aber niemals, so wie es der transalpinischen glückte, völlig erreicht hat.* (Goethe, Briefe, München, Hanser, Nr. 673, S. 642). Zwar werden in der vorerwähnten Arbeit über „Neu- deutsch-religios-patriotische Kunst“ seine Faust-Illustrationen als *das Bedeutendste in solcher Art von Darstellungen* anerkannt, gleichzeitig aber mit dem tadelnden Hinweis begleitet, daß Cornelius, seit einigen Jahren in Rom, *unter den Bekennern des neu-altertümlichen Geschmacks als einer der Häuptlinge angesehen wird.* Infolge der daraufhin eingetretenen Verstimmung ließ Cornelius die Faust-Illustrationen unvollendet.

⁴ Moritz Retsch (1778–1857) schuf noch vor Cornelius eine Reihe von Faust-Entwürfen, die von Goethe 1810 sehr beifällig aufgenommen wurden. Von ihm angeregt, brachte der Künstler 1816 ins- gesamt 26 Radierungen heraus, die im In- und Ausland, besonders in London, wo sogar Nachdrucke erschienen, große Beachtung fanden und mehrfach aufgelegt wurden. Nach der in „Kunst und Alter- thum“ veröffentlichten Schrift *sind sie als geistreiche Kompositionen zu loben, alle empfehlen sich durch angenehmen Ausdruck und Charakter der Figuren.*

Ich lese außer Politick nie mehr Deutsch ich kann dabei nichts lernen, in fremden neuen literature bin ich mehr bewandert, ich habe meine Ansichten von denen ich nicht mehr weiche.

manches habe ich geschrieben was ich anders wünschte, es steht nun einmahl und mag so auch guth sein.

Poetische Arbeitten schreibe ich meist ohne zu corrigiren nieder, es ist einem darin so manches erlaubt. Prosa überarbeitete ich oft.

Verderbt mir meinen Humor nicht.

Dies ist der Punkt auf dem I.

Das sind so artige Sächelgen.

Dies wollen wir loben. (gelten lassen)

nun ja, das waren auch Leudte.

nun, es ist einmahl da, und somit guth. zeigt es doch das individium eines Menschen.

Ein Kupferstich nach Guercino der mir gar nicht gefiel, wurde sehr gelobt weil verschiedene Arten von Rossen und Harnisch angebracht war, worin sich der Künstler im efeckt zeigen konnte.⁵

⁵ Francesco Barbieri, genannt Guercino (d. h. der Schieler), (1591–1666), stark von den Carracci und von Caravaggio, später auch von Guido Reni beeinflusst, gehörte zu den bedeutenden Malern seiner Zeit. Er war über die Grenzen Italiens hinaus bekannt und geachtet, auch von Goethe. In seinen „Papieren auf die Reise an Rhein, Main und Neckar im Jahre 1814 (Handschrift aus dem Nachlaß)“ berichtet er aus Frankfurt, und zwar an erster Stelle der Aufzählung: *Bei Herrn Städel sah ich folgende Zeichnungen: Über drei Dutzend Guercine* [...] (Goethe, Werke, Artemis, Bd. 13, S. 648).

Mir schien er ein Vorurtheil seiner Zeit auf dieser Art zu haben.

Es ist kostbar. es ist abgeschlossen in sich fertig. Darauf gründet er auch das einem die Portraits ansehen sollen. worüber ich mich mit ihm viel stritt. und er es für meine Sinnesweiße guth fand, weil ich mich zum ideellen neigte. außer dem Bilde dadurch der Fantasie noch etwas zu denken übrig bliebe.

Darin ist eine ganz[e] Welt.

Ihr König kann die Ideen ausführen Schönheiten malen zu laßen, er besitzt einen Maler der sie schön zu malen versteht.⁶

Heute war er Jugendlich Liebenswürdig mit einer Frau v. Münchhausen.

Wir müssen eilen das Geschäft zu bekommen der Großherzog ist weggegangen, und nicht mehr wiedergekommen.⁷ wer verbürgt einem ob man morgen erwacht. er ertrug den Todt des Herzogs sehr männlich standhaft

er scheint es den Künstlern übel zu nehmen das sie ihm nichts von ihrer Arbeit hierher senden, so wie das sie nichts von seinen angegebenen Sujets componieren. für ein sehr malerisches Sujet helt er Christus wie er dem Thom[as] auf dem Meere erscheint.⁸

⁶ Es handelt sich um die von König Ludwig I. von Bayern ins Leben gerufene „Schönheiten-Galerie“, die der Tradition folgend nach den Vorbildern der europäischen Höfe entstand. Stieler malte für diese Sammlung im Auftrage des Königs 36 weibliche Porträts, in denen, nach Ulrike von Hase, „die Idee des Schönen in einer von Stand und Nationalität unabhängigen Auswahl“ zum Ausdruck kommt.

⁷ Großherzog Carl August war nach dem Aufenthalt in Berlin auf der Rückreise überraschend am 14. Juni 1828 bei Torgau verschieden.

⁸ Nicht Thomas ist gemeint, sondern Petrus (vgl. Matthäus 14, V. 22–32). In seiner Betrachtung „Zu malende Gegenstände“ (Schriften zur Kunst) schreibt Goethe, er wüßte *in dem ganzen Evangelium keinen bößern und ausdrucksvollern Gegenstand als Cbristus, der, leicht über das Meer wandelnd, dem sinkenden Petrus zu Hilfe tritt*. Das gleiche Thema greift er auch auf in einem Brief an Therese Eißl, geb. von Oberndorfer, vom 4. Juni 1828: *Die Nachtszene, welche sogar historisch ist, scheint*



Joseph Stieler: Goethe-Porträt

Einigeinmal Teile.

Uf! - mit diesem Mann laßt sich wohl ein
großartiges Wortzen glücken.

Sie haben mich in Leitend, meine guten
Teiler Mann hümta wohl aus sein
dem besten —

ist sehr das ich sein hümta.

Der Einmal hat Wann ein gütliches
Interesse verleihen, und die Wann

Wann Wann der Wann, Wann
Sie Wann ein Wann, und Wann.

Wann Wann ein Wann Wann Wann
Wann Wann ein Wann Wann Wann.

Wann Wann ein Wann Wann Wann
Wann Wann ein Wann Wann Wann.

Wann Wann ein Wann Wann Wann
Wann Wann ein Wann Wann Wann.

Wann Wann ein Wann Wann Wann
Wann Wann ein Wann Wann Wann.

Joseph Stieler: Aus seinem Tagebuch

Kupferstich einweihung eines Bischofs unter einem Altarblatt sitzent – Sendung des Heiligen Geistes, wo der Heilige Geist hervor tritt, und das ganze zu beleuchten scheint. – Rubens: ist dieser Mensch nicht dieser köstlichen Idee wegen zu beneiden? ich habe viel der Bildenden Kunst zu verdanken ich suche alles in ein Bild zu bringen die Poesie kann Verirrungen erleiden was liegt daran, aber die Bildende Kunst o jamer, die verlohrenen 30 Jahre.⁹

Sie sehen alles schön, und dieses war auch die Kunst der Griechen. Ich freue mich in diesem Jahrhundert doch noch einen Menschen zu finden, der malen kann, Sie sollen darum gelobt sein.

Das einem die Alten Sachen gefallen, geschieht weil man durch sie in jene Zeit ihres Ursprungs versetzt wird. Bei den Nachgeahmten Alten fällt dies weg und sie haben den Haupt Reitz ihres gefallens verlohren

Wie wäre es möglich das ich nicht auf diese Altdeutschen aufgebracht wäre haben sie uns nicht um 30 Jahre bestohlen sie dürfen das guthe nicht mehr gelten lassen weil sie sonst gar nichts wären

ja ja! ihr guthen Kinder!

es gab einen Papst der das guthe latein verboth, weil er es selbst nicht Verstand

mir günstig; den Sturm wünsche sehr mäßig. Die Stelle, woher Christus kommt und wo er hingeb, muß beschwichtigt und kaum bewegt seyn; auch ist zu vermeiden, das Petrus durch den Sturm nicht zu versinken scheine. Das Licht von Christo ausgehend wird eine schöne Wirkung thun, wie denn das ganze Bild den Anschauenden beruhigen muß, deshalb auch anderseitig einwirkende Lichter wünsche: der Mond, recht geeignet, die vom Wind getriebenen Wolken sichtbar zu machen, irgendwo ein vertrauliches Feuer am fernsten Ufer, wodurch Elzbeimer seine tiefsten Nächte klar zu machen wußte, wobey ich denn wiederhole, daß das Stürmische durchaus nicht vorherrschen darf, denn es wäre ja schon genug wenn Petrus auf ganz glattem Meere sich dem Herrn entgegen wagte. (WA IV, 44, Nr. 102).

⁹ Welches Bild von Rubens Goethe hier aufgreift, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Der Defonso-Altar dürfte kaum in Betracht kommen. Wohl aber wäre, wenn auch mit Vorbehalt, an die „Disputation der Kirchenväter“ zu denken. Nach diesem 1609 von Rubens gemalten Bilde (in St. Paul zu Antwerpen) entstand der 1643 von Petrus Soutmann geschaffene Stich gleichen Titels.

Die Malerei muß zum großen Theil auf Verzierung losarbeiten.

Die Vorlesung Tieck waren sehr schön¹⁰

Was Ihnen Tieck sagen kann wissen Sie beßer

Fehler

Napoléon hat Göthen eine Bemerkung über seinen Werther gemacht die noch niemand anderer fand, und sehr wahr und Geistreich war.¹¹

Bei seinem Bilde.

Ah! – mit diesem Manne läßt sich wohl ein gescheutes Wörtgen plaudern

Sie haben mich in Lethens strom getaucht

Dieser Mann könnte wohl noch eine Frau bekomēn

ich sehe das ich so sein könnte.

Der Himel hat Ihnen ein glückliches Talent verliehen, nebst der treuen Darstellung der Menschen, verleihen Sie Ihnen auch Schönheit und Liebenswürdigkeit, die gewiß oft mehr in Ihnen als den Originalen zu finden sind.

¹⁰ Zur Zeit der Entstehung des Porträts hielt sich Ludwig Tieck vorübergehend in Weimar auf. Stieler machte dort seine Bekanntschaft und malte 1838 von ihm das bekannte Bildnis.

¹¹ Gemeint ist hier die doppelte Motivierung von Werthers Selbstmord, die zu immer neuen Erklärungen Anlaß gab. Napoléon wies Goethe bei ihrem Gespräch 1808 in Erfurt darauf hin, das Werk enthalte gewisse Stellen, die er für nicht naturgemäß und als etwas Unwahres ansehe. Goethe hielt Napoléons Beobachtung für ebenso berechtigt wie die auf einen anderen Punkt zielende Bemerkung Eckermanns und setzte *mit geheimnisvollem Lächeln* hinzu: *Ob aber Napoléon dieselbe Stelle gemeint hat oder eine andere, halte ich für gut, nicht zu verraten.* Einem Dichter müsse es erlaubt sein, wenn er sich *eines nicht leicht zu entdeckenden Kunstgriffs bediene, um gewisse Wirkungen hervorzubringen, die er auf einem einfachen, natürlichen Wege nicht hätte erreichen können.* (Goethe, Werke, Artemis, Bd. 12, S. 637).

Ich danke es dem König das er nicht den Scharfrichter, um meinen Kopf zu besitzen geschickt hat. Hier ist mein Kopf! Durch Ihnen auf eine comode Weiße abgenömen.

- XXX -

Wie die Niederschrift zeigt, weckte der Umgang mit Goethe in Stieler den Gedanken, das Erlebte dem Vergessen zu entreißen und spontan aufzuzeichnen. Er dachte dabei weniger an das Notieren eigener Eindrücke, viel eher sollte Goethe in diesen Aufzeichnungen selbst zu Worte kommen, ganz so natürlich und freimütig, wie er sich bei den Sitzungen dem Maler gegenüber zu äußern pflegte. Vom ersten Tage an hatten beide guten, ja freundschaftlichen Kontakt miteinander, da das Gemeinsame der schöpferischen Tätigkeit für sie eine Quelle beständigen geistigen Austauschs wurde. Noch später spricht Goethe davon, wie der Maler ihn *auf den Stuhl gebannt und mit freundlich künstlerischem Thun zu angenehmer Unterhaltung gefesselt hätte*.¹²

Die wiedergegebenen Äußerungen des Dichters sind sporadischen Charakters, aus der Laune und der Gunst des Augenblicks geboren, im Gespräch rasch hingeworfene Bruchstücke also, die Stieler besonders bemerkenswert erschienen. Sie unmittelbar nach dem Malen, das Gehörte noch lebendig im Ohr, in ihrer sprachlichen Eigenart möglichst wortgetreu zu Papier zu bringen, bediente er sich, hier im übertragenen Sinne verstanden, jener „Geschwindschrift“, wie er sie bei den Studien zu dem entstehenden Bilde angewendet hatte. Das erklärt auch den skizzenhaften, mitunter sprunghaften Zug des ohne Rücksicht auf Orthographie und Interpunktion flüchtig Notierten und verleiht ihm den unverkennbaren Reiz einer Niederschrift aus erster Hand.

Die verschiedensten Themen kommen zur Sprache. Bald werden sie eingehender Betrachtung unterzogen, bald im Vorübergehen nur kurz gestreift, um dann in einem neuen, anderen Zusammenhang wiederzukehren. Zuweilen äußert Goethe knappe, wie beiläufig zu sich selbst gesprochene Bemerkungen, die entweder eine Sache unterstreichen oder aber kurzerhand abtun. Breitesten Raum nehmen vor allem die Fragen des bildnerischen Schaffens und der Entwicklung der Kunst, insbesondere der Malerei, ein. Zielt Goethe bei seinen Betrachtungen zumeist auf das Grundsätzliche, so wendet er sich unmittelbar aber auch Stieler persönlich zu. Er sucht sich mit ihm über die auftretenden Probleme auszutauschen und dazu die Ansichten des ausübenden Künstlers zu hören. Zugleich will er dessen künstlerische Auffassung ergründen und darüber hinaus sich der Maßstäbe und Gesetze vergewissern, die für seine Tätigkeit als Porträtmaler bestimmend sind. *Mit dem praktischen Künstler – so meint er zu Stieler – ist am besten sprechen, denn das Wahre bewahrheitet sich*

¹² Goethe an Stieler, 25. Januar 1829, WA IV, 45, Nr. 112.

*sogleich an der That.*¹³ Je weiter die Arbeit an dem Bild voranschreitet, um so mehr ist Goethe davon überzeugt, in ihm einen Maler vor sich zu sehen, der, unabhängig von den herrschenden Strömungen der Zeit, seiner selbst sicher der großen Überlieferung folgt und sich dem Ideellen verpflichtet weiß. Eine derartige Kunstauffassung entsprach auch dem Denken Goethes und ließ von dem Künstler eine ungewöhnliche Leistung erwarten.

Bei seinem Eintreffen in Weimar war sich Stieler dessen bewußt, vor eine Aufgabe gestellt zu sein, der über den persönlichen Anlaß hinaus eine geschichtliche Bedeutung zukam. Gebot schon der Wille des Königs den höchsten Einsatz seiner künstlerischen Mittel, so mußte sein Ehrgeiz erst recht darauf gerichtet sein, mit seinem Werk vor dem künstlerischen Anspruch Goethes ehrenvoll zu bestehen. Wohl kaum ein zweites der von ihm bekannten Porträts ist mit gleicher Umsicht und Sorgfalt entstanden wie dasjenige Goethes. Darüber finden sich in den Tagebüchern des Dichters sehr detaillierte Angaben. Sie berichten von den ersten gemeinsamen Besprechungen, verfolgen sodann die einzelnen Entwicklungsstadien der Komposition und enden schließlich, auch das Thema der „Chromatika“ mehrfach berührend, mit dem Hinweis auf das erfolgreiche Gelingen der Arbeit.

Wenn Goethe notiert: [. . .] *Stieler fing seine Betrachtungen an über die Art und Weise, wie das Porträt zu stellen sey; verfuhr dabey sehr sorgfältig und zeichnete Kopf und Gestalt in verschiedenen Situationen, ein andermal: die richtige Zeichnung des Gesichts beurtheilend; oder: Stielern gessen wegen der Hand,*¹⁴ so wird das durch die erhaltenen Entwürfe des Malers hinlänglich bestätigt. Diese Studien, gekennzeichnet durch Schärfe und Klarheit der Beobachtung, mit der Stieler das Bild anlegt, erfassen das Charakteristische und Wesentliche der jeweiligen Position, geben also den unmittelbaren Eindruck des Gesehenen wieder. Während der zwölf Sitzungen, die Goethe dem Maler gewährt hat – eine ungewöhnlich hohe Zahl, verglichen mit den nur vier Sitzungen für das Bildnis Beethovens –, kommt es zu einer Atmosphäre menschlicher Zuneigung und gegenseitiger Wertschätzung, über die sich der Dichter zu wiederholten Malen, auch später noch, Stieler gegenüber in seinen Briefen an ihn erfreut ausgesprochen hat. Nach seinem Urteil ist Stieler *so kunstreich als einsichtig, klug und angenehm im Umgange; auch hat er von Deutschthum und Frommthun nicht gelitten, da sich seine Bildung von älterer Zeit herschreibt.*¹⁵ *Es ist in ihm Natur und Wahrheit und auf glücklichem Wege ausgebildete Kunst.*¹⁶

Die Frage ist aufzuwerfen, welchen Eindruck zur Zeit ihrer Begegnung Goethe auf den Maler gemacht hat. Niemand konnte sich der Wirkung, die von ihm ausging, entziehen, am wenigsten Stieler. In ihm wurden im täglichen Umgang beider

¹³ Ebenda.

¹⁴ Goethe, Tagebücher. Aufzeichnungen vom 26. Mai, 30. Mai und 3. Juli 1828. – WA III, 11 (1827–1828), S. 224, 226 u. 239.

¹⁵ Goethe an Zelter (ohne Datum). – Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hrsg. v. F. W. Riemer, Berlin 1834, Bd. V, Nr. 597, S. 53.

¹⁶ Goethe an Zelter, 26. August 1828. – WA IV, 44, Nr. 221.

bildnerische Kräfte ausgelöst, die für seine Vorstellungen von Form und Gehalt des zu malenden Bildes den entscheidenden Ausschlag gaben.

Sein Blick ging über die beengte Weimarer Sphäre weit hinaus. Für ihn war Goethe mehr als nur der Mann höfischer Reputation und Auszeichnungen, mehr auch als der des Wortes mächtige Dichter und Denker in der ihm nachgerühmten Glorie Jupiters. Er sah ihn in einem größeren Zusammenhang, in einem anderen Licht, losgelöst vom bürgerlichen Alltag mit seinen Zufälligkeiten. Denn er erkannte ihn als eine geistige Erscheinung universaler Größe, als Bild des schöpferischen Menschen, und aus dieser Sicht ist das Porträt schließlich entstanden. Die Ausführung hielt sich streng an die Wirklichkeit und bediente sich nur in bedingtem Umfang der Stilisierung zum Monumentalen. Lediglich bei der Haltung des Körpers bevorzugte Stieler die direkte Frontalansicht, wie er sie durch die französische Schule bei Gérard in Paris kennengelernt hatte. Auf diese Weise erhält die Gestalt in ihrem schlichten, bis auf die edelsteinbesetzte Nadel, schmucklosem Gewande einen Ausdruck von Würde und Hoheit, der durch die abgewendete Haltung des Kopfes, erst recht aber des Blickes gesteigert wird. Das Gesicht, in sich gesammelt und von der Reife des Alters gezeichnet, wird beherrscht von den auffallend großen Augen, die nach fernen Horizonten auszublicken scheinen. Die Eigenart dieses Blickwinkels gibt der Gestalt Goethes einen geistigen Nimbus, der sie sichtbar von allem Profanen distanziiert und sie in eine andere Dimension entrückt. Unwillkürlich erinnert man sich des Eindrucks von Abraham Mendelssohn über eine Begegnung mit Goethe: „[. . .] Wenn man ihm gegenübersteht und ihm scharf ins Auge sieht, so erweitert sich der Raum zwischen ihm unmerklich und ganz ungeheuer, man hört ihn kaum mehr sprechen und weiß doch ganz genau, was er gesagt hat.“¹⁷

Obwohl die Konzeption, die der Arbeit zugrunde lag, ungewöhnlich war, fand sie Goethes volles Verständnis, denn er war, wie Stieler hervorhob, „besonders mit der Auffassung zufrieden“.¹⁸ Die Problematik des künstlerischen Schaffens kannte er nur zu gut aus eigener Erfahrung. Nach seiner Überzeugung haben Dichtung und Malerei hinsichtlich der Entstehung jede ihr eigenes Gesetz. Darüber äußerte er zu Stieler: *Vielleicht überliefert der Poet nicht so unmittelbar seine innern Zustände als der Maler, der, ohne im mindesten daran zu denken, uns [. . .] die Welt durch seine Augen und seinen Sinn anzusehen nöthigt.*¹⁹ Das fertiggestellte Bild war dafür die Bestätigung.

Bei einer Betrachtung der zu Goethes Lebzeiten entstandenen Bildnisse, soweit sie sich auf die allgemein angestrebte Objektivität und die dennoch nicht zu übersehende Unterschiedlichkeit der Darstellung erstreckt, ist es nicht verwunderlich, daß Goethe *jedes Porträtieren immer als ein Wagstück* erschien.²⁰ Denn die Frage

¹⁷ Aus einem Bericht „Berliner Ausstellungen um Goethe“ in den „Hamburger Nachrichten“ vom 29. März 1932.

¹⁸ J. Stieler an König Ludwig I. aus Weimar, 2. Juli 1828. Zitiert nach: Ulrike von Hase, Joseph Stieler, 1971, S. 20.

¹⁹ Goethe an Stieler, 20. November 1828. – WA IV, 45, Nr. 51.

nach der Ähnlichkeit vermochte keiner der Maler anders als auf seine ganz individuelle Manier zu beantworten. Was auch sie beim Porträtieren vor sich sahen und je nach geistiger Einstellung und künstlerischem Vermögen ins Bildliche umzusetzen suchten, erfuhr naturgemäß eine Verdichtung im substantiellen Sinne oder aber, bei Mißlingen, eine sich im Äußerlichen erschöpfende Verflachung. Als Goethe die von Karl Gottlob Weisser geschaffene Maske und Büste besichtigte und dabei feststellte, die Formen seien *ganz genau* getroffen, setzte er vielsagend hinzu: *Geist, Leben und Liebe muß ja ohnedem der Künstler hinzustiften.*²¹ Im Falle Stieler war es dem Dichter nicht entgangen, daß dieser dem Ideellen zuneigte, doch hatten ihn die Gespräche davon überzeugt, eine der Realität zuwiderlaufende Idealisierung sei dadurch nicht zu befürchten. Schon während der Sitzungen verraten Goethes Briefe: *Jedermann ist mit dem Bild zufrieden und man hat alle Ursache es [zu] seyn.*²² Und an anderer Stelle: *[. . .] es ist nach dessen Vollendung das vorzüglichste Kunstwerk zu hoffen.*²³ Nach der Fertigstellung schreibt er an Cotta: *[. . .] Daß Herr Stieler das Porträt glücklich gelungen und sowohl dem Höchsten Anordnenden als sonstigen Beschauenden Freude macht, bis zu einem Enthusiasmus der Theilnahme, dieß ist ein höchst schätzbares Ergebnis; freilich war es zu hoffen und zu erwarten von einem solchen Talente. Ich bin der gültigste Zeuge von seiner Überlegsamkeit, sorgfältiger Wahl und zwar nicht raschem, aber entschiedenem Handeln. Hiezu nun die Unermüdlichkeit, das Erfasste durch- und auszuführen.*²⁴

Im allgemeinen hielt Goethe gegenüber den Porträtisten mit seinem Lob zurück und zeigte sich in seiner Kritik von jeher reserviert, mitunter bis zur Ablehnung. Um so mehr wiegen die Anerkennung und Freude, mit denen er sich zur Arbeit Stielers, noch ein Jahr später, erneut bekannt hat: *[. . .] Das Bild, welches Ibro Majestät Gnade und Ihrer Sorgfalt zu danken habe, wächst jetzo, da es in den Zimmern meiner Tochter aufgehängt ist, gleichsam an Werth, indem sich jedermann daran erfreut und die Meinigen es als ein Capital ansehen können, von dem sie, für ewige Zeiten, für sich und andere die erfreulichsten Zinsen an Erinnerung, Wohlbehagen und Dankbarkeit zu gewinnen im Fall seyn werden.*²⁵

Auch die Zeitgenossen, insonderheit der Kreis um Goethe, nahmen das Bildnis mit lebhafter Zustimmung auf. Noch am Tage vor der Abreise des Malers aus Weimar findet sich in den Tagebüchern Goethes der Eintrag: *[. . .] abends Herr Kanzler, die Stielerische Exposition, deren Erfolg und nähere Veranlassung referierend.*²⁶ Eckermann seinerseits rühmte das Werk in seinem Gedicht „Vor dem Bildnis“, das mit den Worten ausklingt: „[. . .] Und doppelt würdet ihr den Künstler lieben,/

²⁰ Goethe an Heinrich Meyer, 27. September 1826. Zitiert nach: F. W. Riemer, Briefe von und an Goethe, Leipzig 1846, S. 128.

²¹ Hans Wahl, Goethe im Bildnis, Leipzig 1930, S. 33.

²² Goethe an Ottilie, 24. Juni 1828. – WA IV, 44, Nr. 133.

²³ Goethe an J. L. Schmidmer, 7. Juni 1828. – WA IV, 44, Nr. 106.

²⁴ Goethe an Cotta, 30. November 1828, WA IV, 45, Nr. 57.

²⁵ Goethe an Stieler, 28. Juli 1829. – WA IV, 46, Nr. 29.

²⁶ Goethe, Tagebücher. Aufzeichnung vom 5. Juli 1828. – WA III, 11, S. 240.

zu sehn wie treu er der Natur geblieben“.²⁷ Von den in Berlin ansässigen Künstlern, die Goethe nahestanden und als Kritiker kompetent waren, ließ sich Zelter vernehmen: „[...] Dein Bild von St i e l e r habe vorgestern gesehn; ich finde es sehr schön; R a u c h und S c h a d o w desgleichen. Die rechte Aehnlichkeit, der rechte Geschmack vereinigten sich aufs Anmuthigste“.²⁸ Und Sulpiz Boisserée, der namhafte Kunstgelehrte, versicherte Goethe: „Ihr Bildniß von Stieler macht fortwährend sehr viel Glück, auch ich habe meine Freude daran, es ist bei einer angenehmen Aehnlichkeit vortrefflich gemalt; ich kenne wenigstens von Stieler kein männliches Bildniß, welches er so schön ausgeführt hätte“.²⁹

Mancher Besucher, der zu jener Zeit Goethe seine Aufwartung machte, hatte Gelegenheit, Vergleiche mit dem Bild anzustellen und unterließ nicht, die Richtigkeit der Wiedergabe zu bestätigen, so der Engländer J. Burton Harrison: „[...] The portrait from Stieler, of w ich a facsimile hangs in Madame de Goethe's rooms, is altogether perfect“.³⁰ Ausführlicher berichtet Deinhardstein, der österreichische Dichter und Dramaturg des Burgtheaters, in seinen Reiseskizzen über seinen Eindruck von Goethe: „[...] Er war [...] gerade so, wie er von Stieler gemalt ist [...] Seine Haltung ist vollkommen gerade, sein Blick voll Feuer und Leben [...] Er sah in Haltung und Benehmen einem Manne weit ähnlicher als einem Greise [...] Das Auge voll Glanz und Kraft und eine unnachahmliche Hoheit um den Mund. Alles an ihm ist Ordnung und Ebenmaß“.³¹

In neuerer Zeit geäußerte Einwände, das Bildnis Goethes weise glättende Merkmale zugunsten einer Verjüngung des Dargestellten auf, werden durch Berichte von Augenzeugen weitgehend widerlegt. So ist von Abeken verbürgt, daß nach den vorausgegangenen Krankheiten Goethe gerade im Jahre 1828 einen ausgesprochen rüstigen, wieder jugendlichen Eindruck gegenüber früheren Bildern machte.³² Nach dem Urteil eines Besuchers hatte er „seinem Äußeren nach das Ansehen eines 60-jährigen Mannes“, obwohl er zu dieser Zeit bereits im 80. Lebensjahr stand.³³ Von wieder anderer Seite wird sein Körper als „noch in ausgezeichnete Weise kräftig“ bezeichnet, „seine Stirn [...] gewölbt, ohne alterbezeichnende Furchen“.³⁴ Thackeray fand, als er ihn aufsuchte, „seine Gesichtsfarbe sehr frisch, klar und rosig“.³⁵ Und

²⁷ J. P. Eckermann, Gedichte, Leipzig 1838, S. 193.

²⁸ Zelter an Goethe, 31. Juli 1828. Zitiert nach: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hrsg. v. F. W. Riemer, a. a. O., Bd. V, S. 83.

²⁹ Sulpiz Boisserée an Goethe, Briefe, Stuttgart 1862, Bd. 2, S. 516.

³⁰ J. Burton Harrison, 23. März 1830, in: Goethes Gespräche, hrsg. v. W. v. Biedermann, Leipzig 1910/11, Bd. 4, Nr. 2809, S. 252–253.

³¹ J. L. Deinhardstein, Brief an einen Freund, 31. August/1. September 1830. Zitiert nach: Goethes Sämtliche Werke, Dritter Ergänzungsband „Goethe als Persönlichkeit“, Propyläen-Ausgabe, Berlin 1925, Nr. 919, S. 216/17.

³² Hans Wahl, Goethe im Bildnis, a. a. O., S. 48.

³³ Aufzeichnung von Ernst Schuchardt, Goethe-Jahrbuch Bd. 7, 1886, S. 276 ff.

³⁴ Bericht von Dr. K. W. Müller. Zitiert nach: Rollett, Die Goethe-Bildnisse, Wien 1881/83, S. 8.

³⁵ William M. Thackeray an G. H. Lowes. Zitiert nach: Goethes Sämtliche Werke, Dritter Ergänzungsband „Goethe als Persönlichkeit“, Propyläen-Ausgabe, a. a. O., Nr. 918, S. 215.

im Reisejournal des englischen Arztes Auguste Bozzi Granville steht über die 1828 stattgefundene Begegnung mit Goethe: „Seine Gestalt war aufrecht und zeigte keine Zeichen des fortgeschrittenen Alters. Seine hohen, schön geschwungenen Augenbrauen, welche die leuchtende Klarheit der strahlendsten Augen freiließen, die ich je gesehen habe [. . .] sein frisches Aussehen und sein milder Ausdruck fesselten sofort meine ganze Aufmerksamkeit. Als er mir seine Hand bot, stand ich im Bann des ersten dichterischen Geistes der Zeit“.³⁶ Nichts indessen ist geeigneter, die vorgebrachten Einwände zu entkräften, als die von den Ärzten Dr. Hufeland und Dr. Carl Vogel getroffene Feststellung: „Noch als Greis mußte Goethe als ein schöner Mann gelten. Seine Haltung und Bewegung verrieten kaum ein Merkmal seines hohen Alters“.³⁷ Wenn die Frage, ob Goethe schön gewesen sei – eine Frage übrigens, die im vorigen Jahrhundert mehrfach einer eingehenden Betrachtung unterzogen wurde –, schon aus ärztlicher Sicht so rückhaltlos bejaht worden ist, um wieviel mehr ist es dann verständlich, daß ihr auch der Künstler, in diesem Falle also Stieler, seine besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Nicht nur dem ästhetischen Kanon des 18. Jahrhunderts und dem Nachwirken der dem Begriff der Schönheit verpflichteten Ausbildung bei Füger in Wien ist es zuzuschreiben, daß seine Sinne in dieser Richtung ausnehmend geschärft waren, es entsprach geradezu von Natur aus seiner Anlage, die Ideen des Schönen in seinen Bildern zum Ausdruck zu bringen. In diesem Zusammenhang sei an die eingangs veröffentlichten Aufzeichnungen Stielers verwiesen. Dort äußert sich Goethe gegenüber Stieler, er sähe alles schön. Sein König habe nicht nur den Wunsch, Schönheiten malen zu lassen, ihm sei auch ein Maler zur Seite, der sie schön zu malen verstehe. Goethe war mithin nicht in Unkenntnis darüber, welche Grundsätze beim Malen seines Porträts zur Anwendung kämen. Er hieß sie im Grunde gut und erachtete sie, wie die Aufzeichnungen erkennen lassen, als denen der griechischen Kunst verwandt.

Erst die Kritiker der späteren Jahrzehnte, noch bis in unser Jahrhundert hinein, haben die Darstellung der Gestalt Goethes in ihrer vom Alter geprägten Schönheit als einen Akt bewußt stilisierter Verjüngung ausgelegt und damit einer Mißdeutung den Weg bereitet. Eine Verjüngung aus Prinzip kann Stieler jedoch keinesfalls nachgesagt werden. Die zuvor zitierten Berichte der Zeitgenossen bezeugen mit wenig Ausnahmen das für seine Jahre ansehnliche und stattliche Aussehen Goethes. Tatsächlich kam das Bildnis in einem so glücklichen Augenblick zustande, wo die innere und äußere Harmonie Goethes einen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte, der seiner Altersschönheit die Züge eines jüngeren Mannes verlieh, als es seine Jahre vermuten ließen. Wahrscheinlich beruht die Voreingenommenheit der späteren Urteile auch darauf, daß Stieler der Allgemeinheit in wachsendem Maße als der Maler der von König Ludwig I. in Auftrag gegebenen „Schönheiten-Galerie“ bekannt wurde, während er nach seinem Tode als Maler denkwürdiger historischer Bildnisse immer mehr in Vergessenheit geriet. Goethe aber kannte die Gründe, die

³⁶ Ebenda, Nr. 856, S. 146.

³⁷ Schlesische Zeitung vom 22. März 1869. Zitiert nach: Rollett, Die Goethe-Bildnisse, a. a. O., S. 9.

Stieler zu seiner Darstellungsweise bewogen hatten. Die heitere, ein wenig mokante Gelassenheit, mit der er dem Bilde gerecht wurde, als es ihm fertig vor Augen stand, spricht für sich selbst.

Aus dem Jahre 1829 stammen drei Bilder, die in unverkennbarer Anlehnung an das Porträt Stieler entstanden sind. Es handelt sich um die beiden Bildnisse von Grünler „Goethe mit Schillers Schädel“ und „Goethe mit dem Trauerbriefe“ sowie um den Stich von C. Barth. Diese in der Qualität sehr unterschiedlichen Arbeiten stimmen darin jedoch überein, daß sie, wenn auch mehr oder weniger variierend, von Stieler jene charakteristische Seitwärtsbewegung des Kopfes übernehmen, die er für sein Goethe-Bild gewählt hat. Nur hat Barth die nach seiner Meinung „höchst anti-goethische excentrische Kopf- und Augenwendung“³⁸ geändert, indem er die Augen nach der Mitte versetzte, also, entgegen der Stielerischen Intention, frontal auf den Betrachter richtete, und noch einige weitere Modifizierungen vornahm, um den Stich seinerseits als ein Originalwerk ausgeben zu können. Beide Künstler blieben also von der Arbeit Stieler nicht unbeeindruckt und wurden durch sie zu sonderbaren Reaktionen verleitet. Es steht außer Frage, daß ihre Anlehnung an Stieler nicht nur ein Mißverständnis war, sondern, wie noch zu zeigen sein wird, auf Unkenntnis der eigentlichen Beweggründe beruhte. Sie sahen wohl die andersartige undoktrinäre Auffassung, die sich hier Geltung verschaffte, vermochten sie aber in Wirklichkeit nicht zu begreifen. Die Mutmaßungen hinsichtlich des gewählten Blickwinkels erschöpfen sich bis heute größtenteils in einer Kritik, die mit dem Maßstab der allgemein üblichen Darstellungsweise mißt. Es bleibt jedoch einem eigenständigen Künstler unbenommen, auch nach anderen Kriterien zu verfahren und von den herkömmlichen Formen abzuweichen. Und genau das hat Stieler getan, als er die Haltung seines Modells auf Grund der persönlichen Beziehung wählte, die er bei den Vorstudien und im Gespräch mit dem Modell sorgfältig in Erwägung gezogen hatte. Mit dem autonomen Recht des Künstlers ist er davon ausgegangen, das Charakteristische der Person in einer für sie günstigen Position zu erfassen und dadurch die ihr zum Nachteil reichenden Merkmale außer Betracht zu lassen. Als scharfer Beobachter pflegte er seine Wahrnehmungen bis aufs Detail auszudehnen und das Gesehene auf seine kompositorischen Möglichkeiten hin zu prüfen. Seiner Aufmerksamkeit ist mit Sicherheit die „Schiefgesichtigkeit“ Goethes, über die sein Schwager Vulpius sich Dritten gegenüber äußerte, nicht verborgen geblieben. Wie die Mehrzahl der Menschen hatte Goethe zwei ungleiche Gesichtshälften. Nach der von Weisser abgenommenen Maske war die linke Seite von der Stirnhälfte her stärker gewölbt und wies demzufolge eine größere Länge als die rechte auf. Von den meisten Besuchern wird diese asymmetrische Gesichtsbildung kaum bemerkt worden sein, wohl weil die ungemein starke Ausdrucksfähigkeit von Mund und Auge wahrscheinlich davon ablenkte. Der Bildhauer Rauch war der erste, der auf Grund eigener Beobachtungen und nach den Maßen der Weisserischen Maske dieses Faktum be-

³⁸ Friedrich Zarncke, Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis, Leipzig 1890, S. 53.

rücksichtigte, als er 1820 seine berühmt gewordene Goethe-Büste schuf. Bei der Modellierung gab er dem Kopf eine Wendung, die geeignet war, die Verschiedenheit der Gesichtslängen auszugleichen und kaum merklich in Erscheinung treten zu lassen. So durchdacht dieser Plan war, so entscheidend trug er zum Erfolg seiner Arbeit bei. Wenn überhaupt, wird wohl nur wenigen das Ungewöhnliche dieses Kunstgriffs zu Bewußtsein gekommen sein. Goethe hingegen kannte – spätestens seit der von Weisser gefertigten Maske – die individuelle Eigenart seiner Gesichtsforn zu genau, um nicht von der Richtigkeit, wie Rauch sie zu modellieren verstanden hatte, überzeugt zu sein. Er selbst machte mit unverhohlener Offenheit den Kunstkenner Johann Gottlob von Quandt beim gemeinsamen Betrachten der Büste darauf aufmerksam, wie seltsam die Natur ihm mitgespielt habe und welches Geschick Rauch bewiesen habe, um dieses disparate Verhältnis der Formen zu verschleiern.

Es ist kaum anzunehmen, daß Stieler je etwas davon gewußt hat, bevor er in Weimar die Bekanntschaft Goethes machte. Da er ihn noch nie gesehen hatte, bestand für ihn kein Anlaß, sich wegen des Auftrags im voraus mit Plänen solcher Art zu beschäftigen. Wohl aber wird er nach den ersten Eindrücken sich bald darüber schlüssig geworden sein, wie das Bild angelegt werden müsse, um die divergierenden Maße besser miteinander in Einklang zu bringen. Nach eigenem Ermessen faßte er somit den gleichen Entschluß wie Rauch. Auch Stieler nahm eine Drehung des Kopfes vor, nach der anderen Seite und in ausgedehnterem Maße als Rauch, vermutlich um die Dynamik der Bewegung noch zu unterstreichen. Für diese Entscheidung waren außer den anatomischen offenbar auch physiognomische Gründe maßgebend.

Die noch stärkere Seitwärtswendung der Augen, so unbegreiflich sie schien, findet darin ihre Erklärung. Wie diese Augen auf jeden, der Goethe zu Lebzeiten begegnete, einen unwiderstehlichen, ja überwältigenden Eindruck machten, so mußten sie erst recht auf Stieler, der sie mit dem Blicke des Malers sah, eine geradezu faszinierende Wirkung ausüben. Nach den Berichten von Zeitgenossen hatte Goethe noch im Alter Augen voller Geist und leuchtender Klarheit, die als „merkwürdig groß“,³⁹ „sehr ausdrucksvoll und immer lebhaft“⁴⁰ beschrieben werden, „von einem strahlenden Glanz, der sie vor vielen andern charakterisierte“,⁴¹ „die Pupille besaß [. . .] noch die schöne braune Farbe ungetrübt; sie funkelte fast“.⁴² Carus hält in seinem Tagebuch fest: „[. . .] Das ganze Feuer des hochbegabten Sehers leuchtete in einzelnen Momenten [. . .] mit fast dämonischer Gewalt aus den schnell aufgeschlagenen Augen“.⁴³ „Sie schienen Blitze zu strahlen, wenn er sprach, nie habe ich“ – so die

³⁹ Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar. Goethes Sämtliche Werke, Dritter Ergänzungsband „Goethe als Persönlichkeit“, Propyläen-Ausgabe, a. a. O., Nr. 948, S. 250.

⁴⁰ Dr. Hufeland und Dr. Vogel. Zitiert nach: Rollett, Die Goethe-Bildnisse, a. a. O., S. 9.

⁴¹ Dr. K. W. Müller. Zitiert nach: Rollett, Die Goethe-Bildnisse, a. a. O., S. 8.

⁴² Niels Lauret Höyen in: Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, hrsg. v. Wilhelm Bode, Bern 1969, Bd. 3, S. 175.

⁴³ Ebenda, S. 115.

Erinnerungen des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar – „bei einem menschlichen Wesen [. . .] solche Augen wieder gesehen.“⁴⁴

Nicht zu überhören sind daneben Äußerungen, die deshalb bemerkenswert erscheinen, weil sie die Eigenart dieser Augen in einem ganz anderen Lichte zeigen. „Mächtig und durchdringend“⁴⁵ sei der Blick gewesen, im Zustand der Erregung ging von den fast schwarz erscheinenden Augen „etwas Scharfes aus“.⁴⁶ Einer der Besucher schreibt von einem „schwer auszuhaltenden Blicke, einem Auge, das [. . .] droht oder gebietet“.⁴⁷ Dieser suggestive Ausdruck muß so stark gewesen sein, daß Thackeray, wie er mitteilt, „direkt Furcht vor ihnen hatte“.⁴⁸ Das gleiche empfand auch Iffland, der von dem kaum zu ertragenden „Adlerblick“ Goethes spricht.⁴⁹ In diesen Zusammenhang gehört auch die Schilderung der Fürstin Wolkonski über ihren Besuch bei Goethe: „[. . .] Wir haben länger als eine Stunde bei ihm gesessen; ich konnte mich an ihm satt sehen, denn man hatte mich neben ihn gesetzt. Seine Züge haben sich in mein Gedächtnis eingepreßt [. . .] Sein Blick ist unerträglich und sogar unanständig, vielleicht daher, weil seine dunkeln Augen von sonderbaren hellgrauen Ringen umgeben sind und wie Vogelaugen erscheinen.“⁵⁰

Liegt die Vermutung auch nahe, die zuletzt mitgeteilten Beobachtungen seien abwegig und entbehrten der Glaubwürdigkeit, so geben uns zuverlässige Zeugen weitere Aufschlüsse über die eigentümliche Beschaffenheit von Goethes Augen.

Zu ihnen zählen zwei Polen, darunter der bekannte Dichter Adam Mieckiewicz, die nach ihrer Aufwartung bei Goethe notierten: „Die Augen, braun, klar, lebhaft, zeichnen sich noch durch eine Eigentümlichkeit aus, nämlich durch eine lichtgraue, wie emaillierte Linie, welche die Iris beider Augen am äußeren Rande rings umfaßt. Adam verglich sie dem Saturnusringe. Wir sahen bisher bei niemand etwas Ähnliches.“⁵¹ Und den Tagebuchaufzeichnungen von Soret ist zu entnehmen: „Während Goethe mir über die Farben Vortrag hielt, bewunderte ich diejenigen seiner Augen. Die Iris ist aus drei bestimmten Färbungen zusammengesetzt: ein großer blauer Ring umgibt den braunen Grund, was mit dem Dunkelschwarz des Augapfels [irr-

⁴⁴ Goethes Sämtliche Werke, Dritter Ergänzungsband „Goethe als Persönlichkeit“, Propyläen-Ausgabe, a. a. O., Nr. 919, S. 216/17.

⁴⁵ Gustav Adolf Krug. – Goethes Sämtliche Werke, Dritter Ergänzungsband „Goethe als Persönlichkeit“, Propyläen-Ausgabe, a. a. O., Nr. 850, S. 141.

⁴⁶ Hans Wahl, Goethe im Bildnis, a. a. O., S. 22.

⁴⁷ Henry Crabb Robinson. – Goethes Sämtliche Werke, Dritter Ergänzungsband „Goethe als Persönlichkeit“, Propyläen-Ausgabe, a. a. O., Nr. 882, S. 174.

⁴⁸ William M. Thackeray. – Goethes Sämtliche Werke, Dritter Ergänzungsband „Goethe als Persönlichkeit“, Propyläen-Ausgabe, a. a. O., Nr. 918, S. 215.

⁴⁹ Hans Wahl, Goethe im Bildnis, a. a. O., S. 21.

⁵⁰ Rojealine an Eudoxia Jelagin über den Besuch der Fürstin Wolkonski bei Goethe, 23. Mai 1829. Zitiert nach: Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, hrsg. v. Wilhelm Bode, a. a. O., Bd. 3, S. 323.

⁵¹ Anton Eduard Odyniec an Julian Korsak, 20. August 1829. – Goethes Sämtliche Werke, Dritter Ergänzungsband „Goethe als Persönlichkeit“, Propyläen-Ausgabe, a. a. O., Nr. 889, S. 181 (Die Augenbrauen = irrtümlich für: Die Augen, braun).

tümlich für Pupille] drei Kreise um einen Mittelpunkt macht. Es macht einen sonderbaren, aber doch keinen unangenehmen Eindruck: wenig Menschen haben einen so sprechenden Blick wie der seinige ist.“⁵²

An diesen Aussagen, so subjektiv sie empfunden und geäußert werden, ist beachtenswert, wie sehr sich der einzelne, sei es im anziehenden oder im abstoßenden Sinne, von den Augen Goethes angesprochen fühlte. Diese Augen hatten die Kraft, seelische und geistige Impulse mit einer Intensität auszustrahlen, der sich niemand verschließen konnte.

Stieler mußte, als er zum ersten Male die Augen Goethes auf sich gerichtet sah, im Innersten betroffen gewesen sein von dem wachen, forschenden Blick, der Welt und Menschen ebenso durchdrang wie die Natur und ihre Geheimnisse. Bei Goethe schien ihm die Fähigkeit der optischen Wahrnehmung im Sinne des Beobachtens, Erfassens und Registrierens der Dinge in einem Grade vervollkommenet, wie es nur wenigen Menschen beschieden ist.

Nach den neueren Forschungen ist erwiesen, daß Stieler schon frühzeitig infolge einer Gefährdung der eigenen Sehkraft sich mit dem Auge als Einzelorgan eingehend beschäftigt hat. Die genaue anatomische Kenntnis der Struktur und Funktion des Auges sollte in der Folge seine Auffassung über die Ausdrucksmöglichkeiten der Porträtkunst erheblich beeinflussen. Bei seinen Bildnissen beläßt er es nicht wie andere Künstler bei der nur unverbindlichen äußeren Darstellung der Augenform, im Gegenteil, er sucht durch die Wiedergabe der persönlichen Eigenart des Auges und seiner spezifischen Ausdrucksfähigkeit den Porträtierten als eine unverkennbar individuelle Erscheinung zu charakterisieren.

Vergegenwärtigt man sich, daß im Antlitz Goethes das Auge als das eigentlich beherrschende Sinnesorgan hervortritt, so ist es nur natürlich, wenn Stieler in diesen Augen die Individualität Goethes am reinsten verkörpert sieht und ihnen innerhalb des Bildraums eine besondere Stellung zumißt. Wie in einem Spiegel erkennt er in ihnen Geist und Wesen Goethes. Dem prüfenden Blick entgeht dabei nicht die durch die Eigenart der Gesichtsbildung bedingte Asymmetrie der Augen, auch nicht die in den zwanziger Jahren eingetretene Verfärbung der Iris und der sich allmählich bildende arcus senilis des zunehmenden Alters. Alle diese Beobachtungen lassen Stieler davon Abstand nehmen, den Blick des Porträtierten unmittelbar auf den Betrachter zu lenken. Ihm erscheint es sinnvoller, der für nötig befundenen Wendung des Kopfes folgend auch die Augen entsprechend seitwärts zu richten. Damit glaubt er der Erscheinung Goethes am ehesten gerecht zu werden. Nicht allein die Haltung des Kopfes, mehr noch der unergründliche Blick der Augen haben die Nachwelt sehr beeindruckt und manche sogar irritiert. So wird von Eugen Stieler, dem jüngsten Sohne des Malers, in seinen Aufzeichnungen berichtet: „Vor etwa 40 Jahren [d. i. etwa Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts] bemerkte ein Galeriedienstler der neuen Pinakothek zu seinem Entsetzen, daß von dem Bild ein großes Stück fehlte. Quer durch beide Augen war mit einem Messer bis zum Mund herab

⁵² Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, hrsg. v. Wilhelm Bode, a. a. O., Bd. 3, S. 177.

ein Dreieck herausgeschnitten [...] Glücklicherweise fand sich das herausgeschnittene Stück hinter dem Bilde wieder [...] und es muß als ein Meisterstück [...] bezeichnet werden, daß es gelang, das Bild wieder so herzustellen, daß nur der Wissende die Schnittlinien sehen kann“.⁵³

Zusammenfassend läßt sich sagen: Das Zustandekommen des Goethe-Bildes ist das Ergebnis zwar undoktrinärer, aber wohlwogener Entscheidungen. Nur so und nicht anders konnte Goethe von Stieler gemalt werden. Er wollte nicht im herkömmlichen Sinne ein Altersbild malen, wie andere vor ihm. Da es darum ging, das Charakteristische seiner Erscheinung für die Nachwelt festzuhalten, so sollte Goethe im Zenit seines Schaffens gezeigt werden, der Weltliteratur ebenso wie der Erforschung der Natur zugewandt: ein großer, das Ganze umfassender und vom Geist des Humanen geprägter Mensch.

Von den besten und angesehensten Männern seiner Zeit wurde Stielers Konzeption in dieser Weise verstanden. Fast ein halbes Jahrhundert später, Ende 1876, äußerte Walther von Goethe, einer der Enkel des Dichters: „Aus unseren persönlichen Erinnerungen aus der letzten Lebensperiode des Großvaters halten wir das in der Pinakothek in München befindliche Porträt von Stieler und die Büste von Rauch für die ähnlichsten Bildnisse.“⁵⁴

Aufs allgemeine hin gesehen und auch hier gültig soll abschließend ein Wort von Goethe selbst hinzugesetzt werden aus seiner Studie über Gérard: *Was macht denn am Ende den Wert eines Kunstwerkes aus? Es ist und bleibt die Intention, die vor dem Bilde vorausgeht und zuletzt durch die sorgfältigste Ausführung vollkommen ins Leben tritt [...] wohlgedacht, in seiner Art bedeutend, charakteristisch und gehörig ansprechend.*⁵⁵

Die Geschichte des Bildes wäre nicht vollständig ohne den folgenden Exkurs über die nach dem Stielerschen Porträt entstandenen Kopien. Dazu gehören:

1. Die Kopie von Friedrich Dürck, dem Neffen Stielers, nicht, wie von Goethe irrtümlich angenommen, von der Hand Stielers selbst.
87 × 63,8 cm Weimar, Goethehaus
2. Die Kopie von Julie Gräfin Egloffstein.
Frankfurt/M., Goethemuseum
3. Die 1967 in England wiederentdeckte Kopie aus dem Besitz Felix Mendelssohn-Bartholdys.
Jetzt: Berlin/West, Mendelssohn-Archiv
4. Die von Stieler 1828/29 nach dem Porträt geschaffene weiß gehöhte farbige

⁵³ Eugen Stieler (1845–1929) über J. Stielers Aufenthalt in Weimar 1828, München, Bayrische Staatsbibliothek.

⁵⁴ Rollett, *Die Goethe-Bildnisse*, a. a. O., S. 12.

⁵⁵ *Goethe Werke*, Artemis, Zürich, Bd. 13, S. 997/998. *Schriften zur Kunst: Collection des portraits historiques de M. le Baron Gérard.*

- Kreidezeichnung mit seiner eigenhändigen Widmung für Ottilie von Goethe.
27,9 × 36,3 cm Frankfurt/M., Goethemuseum
5. Das mit der farbigen Zeichnung Stieler's übereinstimmende Aquarell von Gerhardt von Reutern, das er 1830 in Weimar gemalt hat.
18 × 27 cm Berlin-West, Privatbesitz
6. Als spezifischer Berliner Beitrag zu diesem Thema ist schließlich noch erwähnenswert: die von der Königlichen Porzellan-Manufaktur Berlin hergestellte Lithophanie nach dem von Stieler gemalten Goethe-Bildnis. Auf einer transparenten unglasierten Porzellanplatte zeigt dieser „Bildschirm“ im durchscheinenden Licht das bekannte Porträt. Als eine im Zuge der graphischen Technik des Biedermeier entwickelte werkeigene Erfindung der Berliner Manufaktur ist diese Lithophanie laut Markenzeichen (Zepter, K. P. M. 244 C.) in die Zeit zwischen 1837 und 1840 zu datieren. Größe: 16 × 14,5 cm; Gesamthöhe mit Konsole der Berliner Königlichen Eisengießerei: 45 cm.

Die Mendelssohn gehörende Kopie wurde von Zarncke 1890 in seinem „Kurzgefaßten Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis“⁵⁶ als „im Besitz der Mendelssohnschen Familie in Berlin“ erwähnt. Ihr Verbleib war lange Zeit unbekannt, nicht zuletzt infolge der nach 1933 eingetretenen politischen Veränderungen. Überraschend tauchte sie im Jahre 1967 in England auf und wurde dem Mendelssohn-Archiv zum Kauf angeboten. Nach Prüfung der Echtheit konnte sie mit Mitteln der Thyssen-Stiftung vom Mendelssohn-Archiv erworben werden, zu dessen Sammlungen sie heute gehört.⁵⁷ Die hervorragend erhaltene Kopie entspricht in allen Einzelheiten dem Original, bis auf eine Variante, die ihre Besonderheit ausmacht. Sie verrät überhaupt erst die Zusammenhänge mit Felix Mendelssohn-Bartholdy. Bekanntlich hält auf dem Original die Hand Goethes ein Blatt mit Versen aus einem Gedicht König Ludwig I. An deren Stelle finden sich auf dieser Kopie nun einige Verszeilen Goethes für Felix Mendelssohn. Es handelt sich um den Text eines Blattes, das er für den Zwölfjährigen zur Erinnerung an dessen ersten Besuch in Weimar (1821) geschrieben hatte und Anfang 1822 nach Berlin sandte. Dieses unbekannt gebliebene Albumblatt kam erstmalig 1909 in der Mendelssohn-Biographie von Ernst Wolff an die Öffentlichkeit.⁵⁸ Auf ihm zeigt ein Scherenschnitt von Adele Schopenhauer die Silhouette eines Notenblattes mit einem Steckenpferd, geritten von einem kleinen geflügelten Genius. Die darunter stehende, bis dahin ebenfalls noch unveröffentlichte Widmung Goethes ist identisch mit dem Text auf der Kopie des Porträts. Sie lautet:

Wenn über die ernste Partitur
Quer Steckenpferdlein reiten,

⁵⁶ Friedrich Zarncke, *Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis*, a. a. O., S. 53.

⁵⁷ Rudolf Elvers, *Neuerwerbungen für das Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek 1965–1969*, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 1969*, Berlin/West 1970, S. 314–315.

⁵⁸ Ernst Wolff, *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, 2. vermehrte Ausgabe, Berlin 1909, S. 27.

Nur zu! Auf weiter Töne Flur
Wirst manche Lust bereiten,
Wie Du's gethan mit Lieb und Glück,
Wir wünschen Dich allesamt zurück.
Weimar, den 20. Januar 1822

Goethe.

Es ist inzwischen weitgehend geklärt, durch wen und aus welchem Anlaß die Kopie in Mendelssohns Hände kam. Um die vermeintlichen musikalischen Anlagen ihres Sohnes Walther ausbilden zu lassen, schickte Ottilie von Goethe ihn nach den vorausgegangenen Verhandlungen 1836 zu Mendelssohn nach Leipzig. Obwohl dieser hinsichtlich der Fähigkeiten Walthers schon bei der Prüfung Bedenken äußerte, fand er sich schließlich bereit, den Enkel Goethes zu unterrichten. Fanny Mendelssohn, die Schwester des Komponisten, bezeichnete ihn bei seiner Durchreise durch Berlin als „ein recht freundliches, achtzehnjähriges Bürschchen, mit dem kein Mensch reden würde, wenn er Werner hieße, und an den man Ansprüche macht, die er nimmermehr erfüllen kann, weil er Goethe heißt“.⁵⁹ Der Versuch mißlang denn auch infolge mangelnden Fleißes und zu geringer künstlerischer Fähigkeiten Walthers, der im Frühjahr 1838 Leipzig und damit Mendelssohn nach entmutigenden Fehlschlägen abrupt verließ und seine abgebrochenen Studien bei Carl Loewe in Stettin fortsetzte. Schon 1837 läßt Ottilie, als die Erhöhung der Mittel für das Musikstudium erörtert wird, beiläufig gegenüber Kanzler von Müller verlauten, Mendelssohn solle für den gewährten Unterricht anstelle von Geld besser ein wertvolles, künstlerisch ausgeführtes Geschenk erhalten.⁶⁰ Mit ziemlicher Sicherheit dürfte es sich bei diesem Geschenk um die eigens für ihn in Weimar gemalte Kopie des Stielerschen Bildes handeln. Ein Begleitschreiben zu dem übersandten Bilde ist, soweit sich feststellen ließ, nicht vorhanden. Die Vermutung liegt nahe, daß die Initiative zu dieser Schenkung von Ottilie ausging und daß sie mit dem Dank für sein Bemühen den heimlichen Wunsch verband, die durch die getrübtten Verhältnisse zu befürchtende Lockerung der Freundschaft zwischen den Familien Goethe und Mendelssohn weitgehend zu verhindern. Mendelssohn richtete sein Dankschreiben nicht an Ottilie, sondern trotz der eingetretenen Spannungen an den Enkel Goethes, vermutlich um damit die leidige Affäre stillschweigend aus der Welt zu schaffen. Unter dem Datum des 24. August 1838 schreibt er nach Weimar: „[. . .] Es ist sehr gütig von Ihnen, daß Sie mir auf solch sprechende Weise das Angedenken der Tage zurückrufen, die ich in Ihrem Hause so glücklich verlebte, und daß Sie mir den Besitz eines so recht ähnlichen Bildes Ihres Großvaters verschaffen – denn ich weiß nicht, ob es Täuschung ist, oder die Freude es selbst zu haben – aber es scheint mir wie es da vor

⁵⁹ Die Familie Mendelssohn. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von Sebastian Hensel. Leipzig 1924, Bd. 2, S. 29.

⁶⁰ Wolfgang Vulpius, Walther Wolfgang von Goethe und der Nachlaß seines Großvaters. Aus archivalischen Quellen. Beiträge zur deutschen Klassik, Bd. 14, Weimar 1963, S. 29–31.

mir steht getroffener als ich das Original von Stieler im Gedächtnis habe – namentlich erinnert mich der Mund so lebhaft an ihn [. . .]“⁶¹

Welchem Maler die Kopie zuzuschreiben ist, läßt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Für die Annahme von Zarncke,⁶² sie sei von Luise Seidler gemalt, finden sich weder in ihrer Selbstbiographie noch in dem Essay von Herman Grimm die mindesten Anhaltspunkte. Zudem läßt sich bei einem Vergleich der Qualität dieser Kopie mit den malerischen Ausdrucksmitteln, wie sie das Seidlersche Goethe-Bild von 1811 aufweist, eine solche Annahme kaum rechtfertigen. Nach Auskunft des Goethe-Nationalmuseums könnte Franz Heinrich Müller (1793–1866) oder Johann Joseph Schmeller (1796–1841) in Frage kommen. Beide Maler lebten zu jener Zeit in Weimar und waren den Enkeln Goethes gut bekannt. Da Schmeller für Goethes Sammlung sowohl Stieler (1828) wie auch Mendelssohn (1830) porträtiert hat, spricht die größere Wahrscheinlichkeit für Schmeller als den vermutlichen Maler der wiederaufgefundenen Kopie.

⁶¹ Autograph im Besitz der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv.

⁶² Friedrich Zarncke, *Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis*, a. a. O., S. 36/37 und S. 53.