

Elisabeth Böhm

## **Epoche machen.**

### **Goethes Konstruktion der Weimarer Klassik zwischen 1786 und 1796**

Dissertation.

Angenommen von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft  
der Universität Bayreuth

2010

*Die Arbeit diskutiert Goethes Gedichtzyklen Römische Elegien und Venezianische Epigramme im Kontext ihrer Entstehung und Publikation. Dabei fragt sie vor allem danach, wie diese beiden Textcorpora die Stabilisierung der Autorposition Goethes auf dem literarischen Feld zwischen dem Italienaufenthalt und der fruchtbaren Zusammenarbeit mit Schiller begleiten. Während die bisherige Goethe- und Klassikforschung diese Jahre eher randständig behandelt hat, werden sie hier als wichtige Scharnierstelle zwischen einer Ästhetik der Überbietung und der Klassik in ihrer kanonisierten Form sichtbar, weil in ihrem Verlauf die Grundmuster einer umfassenden Schreibstrategie formuliert und etabliert werden, die bis zur Moderne die Funktionsweisen des literarischen Feldes prägen. Mithin wird die Klassik nicht nur als literaturgeschichtliche Epoche verstanden, sondern als eine Dynamisierung der literarischen Kommunikation, die seither selbstreferenziell und relativ autonom funktioniert.*

Einleitung.....	2
Nach Italien .....	15
Wege in die Klassik.....	15
Venedig-Reise in Versen.....	15
Antikisierende Revolution in Rom.....	37
Liebe und Revolution .....	46
Die <i>Auszüge aus einem Reisejournal</i> .....	67
Klassische Dramatik.....	99
Erotica und Libellum Epigrammatum.....	118
Späße erotischer Art.....	124
Konzept der Elegie.....	129
Wieland und Moritz - Diskussionspartner.....	136
Das andere Italien .....	141
Zwischen Pfeil und Blüte – Epigrammkonzepte.....	146
Beschäftigung gegen Latenz und Kontingenz.....	153
Mit Schiller .....	159
Langsame und programmatische Annäherung .....	159
Schiller über Goethe, Goethe und Schiller .....	159
Gemeinsame Bekannte .....	162
Idee und Konzept der <i>Horen</i> .....	164
Elegien. Rom 1788.....	168
Zyklizität .....	170
Faustina - Distanzierungen.....	177
Engführung von Liebe und Kunst .....	181
Sinnlichkeit und sinnliches Sprechen .....	186
Exkurs: Plastik und Performativität.....	188
Entschärfung und Skandal.....	191
Epigramme. Venedig 1790. ....	193
Buchkonzept und geschlossene Form.....	195
Szenen, die nach Leben schmecken .....	200
Themenkreise und verweisendes Sprechen .....	203
Klassizität und Klassik.....	220
Epoche machen .....	223

## Einleitung

1791 erschienen in der Juni-Ausgabe der *Deutschen Monatsschrift* 12 Epigramme unter dem Titel *Sinngedichte*. Sie wurden anscheinend von der zeitgenössischen Leserschaft nicht kontrovers diskutiert, jedenfalls sind keine entsprechend kritischen Stimmen genau zu diesen Texten überliefert, und sie schienen auch der Literaturwissenschaft bisher keiner tiefgreifenden Analyse wert. Das wäre nicht unbedingt bemerkenswert, handelte es sich dabei nicht um 12 später so genannte *Venezianische Epigramme* Johann Wolfgang von Goethes. Die 103 bzw. 104 von Goethe zunächst in Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1796* und dann in seinen Werksammlungen wieder veröffentlichten Epigramme, für die sich die Bezeichnung *Venezianische Epigramme* etabliert hat, und noch mehr diejenigen, zum selben Textcorpus gehörigen, aus Goethes Nachlass, welche vom Autor selbst, aber vor allem von seinen Nachlassverwaltern als „mitunter nicht producibel“<sup>1</sup> zurückgehalten, zensiert, ausradiert und unleserlich gemacht wurden, konnten in den letzten Jahren das Interesse der Goethephilologie durchaus wecken. Immerhin schien sich die Sammlung teils derb zotiger, teils aggressiv religionskritischer und politisch konservativer Kurzgedichte wie kaum eine andere anzubieten, sowohl das Bild des hehren Klassikers als auch das sorgfältiger Editionspraxis seiner Herausgeber kritisch zu hinterfragen.

Während die Frankfurter Ausgabe die Epigramme nach dem *Musen-Almanach* präsentiert<sup>2</sup> und sich damit dem Prinzip des Erstdruckes insoweit verpflichtet, als die 12 *Sinngedichte*, denen im Oktober 1791 weitere 12 wiederum in der *Deutschen Monatsschrift* folgen sollten, zwar im Kommentar angegeben werden, aber deren Druck, wie allgemein in der Forschung üblich, als eine Art Versuchsballon gesehen wird, der die Aufnahme und Wirkung des ganzen Zyklus' zu testen habe, um anschließend die Epigramme aus dem Nachlass anzufügen, zeigt die Münchener Ausgabe zunächst zwei Epigramm-Bücher nach unpublizierten Handschriften, fügt dann aber die *Sinngedichte* und schließlich die Fassung der *Neuen Schriften* von 1800 mit einer „Nachlese“ an.<sup>3</sup> Diese Divergenz in der Wahl der Fassungen weist schon auf die beiden Extrempositionen der Forschungsliteratur hin. Während ältere Studien wie diejenige von Johanna Jarislowski<sup>4</sup> in der Sammlung nach dem *Musen-Almanach* bzw. der *Neuen Schriften* Ordnungs-

---

<sup>1</sup> Goethe an Schiller am 26. Oktober 1794, zitiert nach: Friedrich Schiller/ Johann Wolfgang Goethe: „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“. Briefwechsel in den Jahren 1794 bis 1805. Textband. Hg. v. Manfred Beetz. München: Hanser 1990 (=MA 8.1), S. 34.

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte 1756-1799. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987 (=FA I,1), S. 443-464; Nachlass S. 465-478.

<sup>3</sup> Johann Wolfgang Goethe: Italien und Weimar 1786-1790, Bd. 2. Hg. v. Hans J. Becker, Hans-Georg Dewitz, Norbert Miller et al. München: Hanser 1990 (=MA 3.2), S. 83-116, 117-122, 123-148 u. 149-151.

<sup>4</sup> Johanna Jarislowski: Der Aufbau in Goethes Venetianischen Epigrammen. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 13 (1927); S. 86-95.

muster suchten, um die Epigramme trotz aller Verstöße gegen die Dezenz noch dem Olympier Goethe in seiner klassischen Werkphase zuschreiben zu können, operieren andere Forscher gerade mit den von Goethe zu Lebzeiten nicht publizierten Gedichten.<sup>5</sup> Neben den großen Ausgaben liegt noch die Faksimile-Ausgabe von Jochen Golz und Rosalinde Gothe<sup>6</sup> vor, in der sich die verschiedenen Stadien der Textkompilationen finden und die erkennbar macht, an welchen Texten wie korrigiert oder gelöscht wurde. Diese Textgenese ist außerdem in einigen Studien<sup>7</sup> beleuchtet worden, so dass inzwischen relativ gut nachvollziehbar ist, wann die einzelnen Epigramme entstanden sind, wie sie zunächst notiert und später angeordnet wurden und was für den Druck im *Musen-Almanach* verändert bzw. welche Texte unterdrückt wurden. Die weitere Forschung, noch immer gut zu überblicken, arbeitet sich daran ab, entweder Verbindungen zu den *Römischen Elegien* auszuweisen, was am besten über das verbindende Element der Erotik gelingt<sup>8</sup>, oder die Epigramme als Textcorpus zu zeigen, der die Antiklassik in Goethes eigenem Schaffen repräsentiert.<sup>9</sup> Außerdem widmen sich einige Untersuchungen den antiken Vorbildern<sup>10</sup> und der Position bzw. Sprechhaltung des Sprechers der Epigramme.<sup>11</sup> Neben den teilwei-

---

<sup>5</sup> Vgl. z.B. Horst Lange: Goethe's Strategy of Self-Censorship: The Case of the Venezianische Epigramme. In: Monatshefte 91/ 2, (1999); S. 224-240

<sup>6</sup> Johann Wolfgang Goethe: Venezianische Epigramme. Eigenhändige Niederschriften, Transkriptionen und Kommentar. Hg. v. Jochen Golz, Rosalinde Gothe. Frankfurt a.M.: Insel 1999.

<sup>7</sup> Jochen Golz: Alle Ordnung ist vorläufig. Über den Zusammenhang von Textgenese und Entstehungskontext in Goethes Venezianischen Epigrammen. In: Editio 12 (1998), S. 69-78; ders.: Der Publikumsfreund Schiller und sein Autor Goethe. Ein Blick in die Werkstatt der Venezianischen Epigramme. In: Literarische Zusammenarbeit. Hg.v. Bodo Plachta. Tübingen: Niemeyer 2001; S. 121-130, Gerhard Schmid: Die Handschriften zu Goethes „Venezianischen Epigrammen“. Prolegomena zur Analyse und Auswertung einer unausgeschöpften Quelle. In: Im Vorfeld der Literatur; S. 35-43.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Christian Begemann: Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe. (22.06.2006) In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann\\_koerper.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann_koerper.pdf) (14.08.2006); Reiner Wild: „Ich ließ mich Fremder verführen“: Goethes Römische Elegien und Venezianische Epigramme. In: Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik. Hg. v. Theo Stemmler, Stefan Horlacher. Mannheim 2000; S. 195-210 (dieser Aufsatz fasst die Position Wilds, wie er sie in seiner fundamentalen Studie: Goethes klassische Lyrik. Stuttgart: Metzler 1999 formuliert, prägnant zusammen). Auch Dieter Borchmeyer behandelt die *Venezianischen Epigramme* unter der Überschrift „Erotica und Phallica“ in: Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. 2., aktualisierte Neuauflage der Studienausgabe, Weinheim: Beltz Athenäum 1998, S. 183-195, zu den VE nur S. 187f., was wiederum auf ihren Stand in der Forschung deutlich verweist.

<sup>9</sup> So findet Günter Häntzschel in den Epigrammen eine Poetik der „Grenzüberschreitung“, die nicht dem klassischen Ideal entspräche, vgl. Günter Häntzschel: „Überschriften“ und „Kapitel“. Die „Welt“ der Venezianischen Epigramme Goethes. In: Lichtenberg-Jahrbuch 2000, S. 127-144. In diesem Sinne argumentieren natürlich auch die Beiträge aus der DDR-Germanistik, die gegen eine „Klassik-Doktrin“ polemisieren wie Gottfried Willems: „Ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander.“ Das Italien-Bild in Goethes Römischen Elegien und Venezianischen Epigrammen und die Klassik-Doktrin. In: Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Hg. v. Klaus Manger. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 127-149 oder sogar Engels zitieren wie Walter Dietze: Libellus Epigrammatum. In: Ansichten der deutschen Klassik. Hg. v. Manfred Beyer et al. Berlin, Weimar: AufbauVerlag 1981; S. 182-208.

<sup>10</sup> Walter Burnikel: Goethes „Venezianische Epigramme“ und Martial. In: Goethe-Jahrbuch (2003), S. 242-261 und lange Zeit maßgeblich: Ernst Maaß: Die ‚Venetianischen Epigramme‘. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 12 (1926), S. 68-92.

se innovativen Aspekten in den Kommentaren der beiden großen Goethe-Ausgaben, dem Artikel im Goethe-Handbuch und den Absätzen zu den Epigrammen in Gesamtdarstellungen bzw. Biographien sowie den kurzen Hinweisen auf die Sammlung in Untersuchungen zur Textsorte Epigramm bleibt die Forschung damit gut überschaubar.<sup>12</sup> Stephan Oswalds Monografie aus dem Jahr 2014<sup>13</sup> summiert und rundet diese ab. Da er die *Venezianischen Epigramme* jedoch einerseits deutlich biografisch liest und sie andererseits zwar knapp mit der Epigrammatik Platens und Waiblingers zusammen bringt, aber die Linie zu den *Römischen Elegien* ebenso wenig zieht, wie er Klassizität bzw. die Rolle der Epigramme für die Genese der Weimarer Klassik reflektiert, verbleibt seine durchaus eingängige und in vielen Beobachtungen anschlussfähige Studie eher solitär. Was sie leistet, ist eine umfassende Darstellung der *Venezianischen Epigramme* in ihrer Anlage und mit ihren Themengebieten. Von der Forschung gänzlich unbeachtet blieben bisher die zweimal zwölf Gedichte in der *Deutschen Monatsschrift*. Ganz sicher hängt das mit der Argumentationsrichtung zusammen. Denn selbst die wenigen später nicht mehr publizierten Epigramme unter den 24 sind nicht derartig anstößig, dass ihr Ausscheiden auf „Selbstzensur“ oder moralische Rücksichtnahme zurückzuführen wäre, wohingegen die weiterhin in der Sammlung vertretenen Gedichte kaum – Ausnahme sind sicherlich Nrn. 8, 5, 100 und 50<sup>14</sup> – als zentrale Texte angesehen wurden. Mithin schien diese Auswahl einerseits repräsentativ, andererseits

---

<sup>11</sup> Wolfdietrich Rasch: Die Gauklerin Bettine. Zu Goethes Venetianischen Epigrammen. In: Aspekte der Goethezeit; S. 115-36; Stefan Oswald: „Wie man Geld und Zeit verthan“ Goethes „Venezianische Epigramme“ und ihre Entstehungslegende. In: Animo Italo-Tedesco. Studien zu den Italien-Beziehungen in der Kulturgeschichte Thüringens. Im Auftrag des Präsidiums der DIGIT e.V., Società Dante Alighieri – Comitato di Weimar hg. v. Siegfried Seifert. Folge 2. Weimar: VDG 1997, S. 31-48.

<sup>12</sup> Im Ganzen lassen sich, neben den Abschnitten in Überblicksdarstellungen und den Kommentaren in den Gesamtausgaben sowie des Faksimiledrucks, 21 Aufsätze und eine Monographie finden, die sich mit den Venezianischen Epigrammen auseinandersetzen. Außer den schon genannten sind das: Hans Bernsdorff: Goethes erstes Venezianisches Epigramm und seine antiken Vorbilder. In: Antike und Abendland XLVII (2001), S. 164-175, M. Kay Flavell: The Limits of Truth-Telling. An Examination of the Venetianische Epigramme. In: Oxford German Studies 12 (1981); S. 39-68, Wolfgang Frühwald: Das „Talent, deutsch zu schreiben“. Über den Dichter Johann Wolfgang Goethe. In: Études Germaniques 54 (1999). Sonderheft: Johann Wolfgang Goethe zum 250. Geburtstag; S. 55-74, Heike Gfrereis: Die Einweihung ins Gewöhnliche. Goethes Venezianische Epigramme. In: Goethe-Jahrbuch 110 (1993); S. 227-242, Helmut Groos: Goethes 66. Venezianisches Epigramm. In: Goethe-Jahrbuch 105 (1988); S. 306-15, Max Nußberger: Goethes Venezianische Epigramme und ihr Erlebnis. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 55 (1930); S. 379-389, Konrad Rahe: Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen. In: Antike und Abendland Band XLIII (1997), S: 158-173, Hans Jürgen Scheuer: Manier und Urphänomen: Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der „geprägten Form“; (über Italien, Römische Elegien, Venezianische Epigramme). Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.

<sup>13</sup> Stephan Oswald: Früchte einer großen Stadt – Goethes Venezianische Epigramme. Heidelberg: Winter 2014. Da Oswalds Buch nach der Erstfassung dieser Arbeit erschienen ist, werden nur an relevanten Stellen Hinweise von dort aufgenommen. Sein auf den Zyklus konzentrierter, biografisch deutender Zugriff reicht meines Erachtens weit, übersieht aber die Funktion der Epigramme im Kontext der werk- und stilgeschichtlichen Entwicklung Goethes und ihre Einbindung in die Schreib- und Publikationsstrategie, als die ich die Weimarer Klassik fasse und im Folgenden konturieren werde.

<sup>14</sup> Die Nummerierung folgt derjenigen im *Musen Almanach*, die Reihenfolge derjenigen in der *Monatsschrift*.

aber als Versuchsballon für ein Textcorpus, das innerhalb der Forschung kaum populär war, unter den gegebenen Fragestellungen nicht beachtenswert. Das ist schon deshalb zu bedauern, weil gerade die nachitalienische Zeit Goethes vor seiner Verbindung mit Friedrich Schiller, also die Zeit zwischen Juli 1788 und Juni 1794 – ganze 6 Jahre mithin –, von der Instabilität seiner Position als Schriftsteller und seinem Versuch zeugt, diese neu zu festigen.

Die Literaturgeschichtsschreibung tendiert dazu, diese Jahre zu übersehen und eine Linie von Goethes Italien-Reise zur Weimarer Klassik zu ziehen, deren grundlegende Konzepte sich eben aus der Begegnung Goethes mit Italien und Schiller ergeben hätten. Dem steht aber nicht nur entgegen, dass einige der wichtigsten Texte der klassischen Werkphase Goethes, wenn man denn von einer solchen sprechen möchte, in genau diesen Jahren entstanden sind, sondern auch, dass dies für die bei Göschen erscheinende Gesamtausgabe geschah, die noch vor der Italienreise konzipiert und vertraglich fixiert worden war. Mithin beginnt also das, was man gemeinhin ‚Weimarer Klassik‘ zu nennen pflegt, tatsächlich in Weimar, allerdings schon vor Goethes heimlicher Abreise aus Karlsbad nach Süden, und findet eine Blüte in der Zusammenarbeit von Goethe und Schiller, wobei Anfang und Höhepunkt dieser ‚Epoche‘ nicht nahtlos aneinander anschließen. Vielmehr liegen zwischen der Fertigstellung der kanonisierten klassischen Dramen, also *Iphigenie auf Tauris* in Versen, *Egmont*<sup>15</sup> sowie *Torquato Tasso* und der Zusammenarbeit mit Schiller bzw. der Entstehung und Publikation anderer dezidiert klassischer Texte wie *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und *Hermann und Dorothea* einige Jahre, deren Ertrag kaum mit den gängigen Maßstäben zur Beschreibung von Stil, thematischer Ausrichtung und Gattungen der Weimarer Klassik erfasst werden kann. Weder naturwissenschaftliche Schriften noch Revolutionsdramen gehören zu dem, was heute als Kern von Goethes klassischem Schaffen, als kanonisch erachtet wird. Auch die berühmte und im Kontext der Diskussion von klassizistischer Literaturproduktion immer wieder erörterte Schrift *Literarischer Sansculottismus* erschien erst 1795,<sup>16</sup> die *Auszüge aus einem Reise-Journal* hingegen, in loser Folge 1788/89 im *Teutschen Merkur* publiziert, fanden bisher weniger Aufmerksamkeit als die theoretisch-ästhetischen Gedanken im Briefwechsel von Goethe und Schiller. Das wirft zwei Fragen auf: zum einen diejenige nach der Zeit zwischen Goethes Italien-Aufenthalt und dem Bündnis mit Schiller, also nach Goethes Schaffen und Schreiben während dieser Jahre und zum zweiten diejenige nach dem Verständnis der Weimarer Klassik. So umstritten der Begriff der ‚Epoche‘ auch sein mag, so wenig kann die Literaturgeschichtsschreibung auf Gliederung verzichten, die eine eigene, dem Gegenstand adäquate Einteilung aufweist. Nicht allein die Re-

---

<sup>15</sup> Auf die Klassizität *Egmonts* bzw. die Position und Funktion des Dramas für Goethes Weg in die Klassik wird später einzugehen sein, vgl. 106ff.

<sup>16</sup> Vgl. etwa Borchmeyers Darstellung zur Weimarer Klassik, die von diesem Text ihren Ausgang nimmt.

zeption der Zeitgenossen, fremdsprachiger Autoren und der nachfolgenden ‚Epigonen‘, auch jüngere literaturwissenschaftliche Diskussionsbeiträge zur Epochenthematik<sup>17</sup> markieren deutlich die besondere Position, die von der Weimarer Klassik eingenommen wird. Für sie alle ist ein eng bestimmtes Textcorpus von einigen wenigen Autoren in einem bestimmten, historisch-politisch bedingten und von einer bestimmten Schicht getragenen Raum zum Paradigma dessen geworden, was man unter einer Epoche der Literaturgeschichte verstehen kann. Eine Fülle von Studien zu einzelnen Texten, Monographien, Sammel- und Tagungsbänden fragt nach diesem Phänomen, sei es ablehnend-kritisch, sei es systematisch oder unter bestimmten thematischen Gesichtspunkten wie dem Antikenbezug oder dem Zusammenhang mit bildender Kunst oder Philosophie.<sup>18</sup> Sie alle jedoch erklären bisher nicht überzeugend, wie man den Stilwandel zu Ende des ersten Weimarer Jahrzehnts, die in Italien gewonnenen Erfahrungen und Einsichten Goethes, sein Schaffen und Publizieren in Weimar und die Zusammenarbeit mit Schiller zusammenhängend begreifen und gleichzeitig die Weimarer Klassik als Einheit fassen kann. Ich werde im Folgenden ein differenztheoretisch gestütztes und auf literarische Schreib- und Publikationspraxis zugreifendes Epochenkonzept vorschlagen, das stark auf die Konzeption des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu<sup>19</sup> zugreift. Es geht mir dabei besonders darum, ‚Epoche machen‘ als eine Schreibstrategie Goethes zu zeigen, die nicht von vornherein fest stand oder gar explizit formuliert worden wäre, sondern die darauf aufbaut, dass sich Goethes Position in Weimar und auf dem literarischen Feld mit der Italienreise neu konzipieren lässt und sie sukzessive auf- bzw. ausbaut.

Um dies zu leisten, bieten sich die beiden Gedichtsammlungen der *Römischen Elegien* und *Venezianischen Epigramme* in besonderem Maße an, sind sie doch beide unter dem Einfluss der Italien-Aufenthalte Goethes 1789/90 aufeinander folgend entstanden, um dann in Auszügen 1791 in der *Deutschen Monatsschrift* publiziert zu werden, bevor die beiden Zyklen in Abstimmung mit Schiller in dessen Journalen, dem 6. Stück der *Horen* bzw. eben dem *Musen-Almanach* erschienen. Damit verbinden diese beiden Gedichtsammlungen den Ausgangspunkt und die heute kanonische Phase der Weimarer Klassik und können so als Schlüssel zum Verständnis derselben werden. Dazu allerdings bedarf es nicht nur der Betrachtung der Gedichte in Genese und

---

<sup>17</sup> Vgl. Gerhard Lauer: *Klassik als Epoche – revisited*. Ein Beitrag zur Systematik des Epochenbegriffs. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 49/3 (2002), S. 320-328

<sup>18</sup> Vgl. etwa Helmut Pfotenhauer: ‚Weimarer Klassik‘ als Kultur des Sichtbaren. In: Jutta Müller-Tamm, Cornelia Ortlieb (Hrsg.): *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*. Freiburg i.Br.: Rombach 2004 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 119), S. 145-181, Wilhelm Voßkamp: *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*. DFG-Symposium 1990. Stuttgart: Metzler 1993 (=Germanistische Symposien. Berichtsbände; 13) oder Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): *Verlorene Klassik? Ein Symposium*. Tübingen: Niemeyer 1986.

<sup>19</sup> Zu Bourdieu und der feldtheoretischen Goetheforschung siehe unten, S. 11ff.

Publikationszusammenhängen, sondern auch eines tragfähigen Konzeptes von Klassik als Epoche.

„Klassik“ und „Klassizität“ sind mehrdeutige und auch in der Literaturwissenschaft nicht fest konturierte Begriffe, die stets einer Definition bedürfen, um klar gefasst zu sein. Mustergültigkeit und damit einhergehend formale und inhaltliche Geschlossenheit können derartige Kategorien sein, um „klassische“ Werke der Literatur zu definieren. Neben der normativen Bestimmung kann aber auch eine historische angewendet werden, indem man eine Zeit besonderer kultureller Blüte zu „Klassik“ erklärt. Für die *Weimarer Klassik* fällt beides zusammen, kulturell stellt das kleine Fürstentum für eine gewisse Zeit das ästhetische Zentrum der deutschen Kleinstaaten dar, während und weil Goethe und Schiller dort schreiben und an der Universität Jena der philosophische Idealismus geprägt wird.

Die Forschung hat sich in den letzten Jahren besonders mit der Vielseitigkeit der Weimarer Klassik beschäftigt und hervorgehoben, dass die Konzentration auf Goethe und Schiller dem Bild der Epoche nicht gerecht wird.<sup>20</sup> Damit geht sie auf die sozialgeschichtliche Komponente der Klassik verstärkt ein. Trotz des erweiterten Blicks erscheint mir die Fragestellung, wie Klassizität in der Zeit konzipiert wird, ein Forschungsdesiderat. Hier liegt auch die Verankerung dieses Projekts in den Kulturwissenschaften, indem man sich bewusst macht, dass es um ein generelles Verständnis von Entstehung, Konzeption und Ausprägung einer künstlerischen Haltung geht, die dann als Epoche wirksam wird. Gerade in Goethes klassischer Lyrik gelingt ihm eine Anbindung der Literatur an andere Künste, sei es über Winckelmanns und Herders Schriften vermittelt die bildende Kunst<sup>21</sup>, oder das Theater als Motiv- und Reflexionsspende.<sup>22</sup> In seiner spezifischen Position innerhalb der Sprach- und Diskursgeschichte steht Goethe zudem an einer Schnittstelle, an der sich disziplinäre Diskurse mit der Sprache der Poesie ausprägen.<sup>23</sup> Deshalb stellt gerade die Goethezeit einen greifbaren Zugang zu prägenden Konzepten unserer Kultur dar.

---

<sup>20</sup> Vgl. etwa Ortrud Gutjahr/Harro Segeberg (Hrsg.): *Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

<sup>21</sup> Vgl. z.B. Bernard Andreae: *Goethes Betrachtung antiker Kunst*. In: „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“, S. 132-139, 218; Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München: Fink 1998; Ernst Osterkamp: *Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm*. In: „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“, S. 140-147, 219.

<sup>22</sup> Vgl. Martin Huber: *Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.

<sup>23</sup> Vgl.: Wolfgang Frühwald: *Das „Talent, deutsch zu schreiben“*. Über den Dichter Johann Wolfgang Goethe. In: *Études Germaniques* 54 (1999). Sonderheft: *Johann Wolfgang Goethe zum 250. Geburtstag*; S. 55-74.



Dieter Borchmeyers „Weimarer Klassik“<sup>24</sup> stellt sicher eine zentrale Auseinandersetzung mit Zeit und Umfeld der entstehenden Dichtung dar, aber entbehrt doch der Frage nach der Genese einer genuinen Schreibhaltung aufbauend auf ihr vorausgehendes Schaffen und unter Berücksichtigung der Autonomisierung und Autoreferenzialisierung der Literatur. Reiner Wild hat „Goethes klassische Lyrik“<sup>25</sup> in seiner Monographie eingehend behandelt, allerdings als primär innerliterarisches Phänomen einer einheitlichen stilistischen Entwicklung, auf das zwar die Lebensumstände, Interessen und das Umfeld des Autors einwirken, doch erklärt auch er nicht hinreichend die Genese einer autonomen Literatur gerade dort. Klassizität wird vor allem als an der Antike orientiertes Dichten nach Goethes Italienaufenthalt 1786-1788 und in der Zusammenarbeit mit Schiller gefasst. Dabei scheint der Aspekt einer in seinem Schaffen veränderten, nämlich reflektierenderen und distanziert stilisierenderen Arbeitsweise, wie sie sich für Goethe während der Italienreise besonders bei der Überarbeitung seiner Lyrik im Zuge deren Veröffentlichung in seinen *Schriften* und dann eben in der Zusammenstellung genuiner Gedichtzyklen und deren Durchformung in der wechselseitigen Zusammenarbeit mit Schiller einstellt,<sup>26</sup> noch zu wenig beachtet und in ein Konzept der literarischen Selbstreflexion und Vernetzung eingebunden. Natürlich geht Wild, wie die Autoren der Gesamtdarstellungen von Goethes Leben und Werk, auch auf andere Faktoren ein, die in die Dichtung einfließen, so zum Beispiel Goethes gesteigertes naturwissenschaftliches Interesse oder sein Verhältnis zur Französischen Revolution, doch der direkte Zusammenhang all dieser Komponenten mit der Ausprägung einer autonomen Literatur und sowohl deren Markt wie ihrer Rezeption erscheint noch nicht deutlich dargestellt.

Insbesondere der Zusammenhang der beiden Gedichtzyklen der *Römischen Elegien* und *Venezianischen Epigrammen* bedarf noch einer genaueren Untersuchung. Dass die beiden aufeinander zu beziehen sind, ergibt sich nicht nur aus der Chronologie ihrer Entstehung, oder aus der Tatsache, dass zwischen den Zyklen einzelne Texte ‚gewandert‘ sind. Beide Gedichtzyklen arbeiten mit ähnlichen Motiven, es steht jeweils eine italienische Stadt im Titel, der Aufenthalt des lyrischen Ichs in der jeweiligen Stadt stellt den Hintergrund für die einzelnen Texte dar, beide Zyklen handeln von Kunst, von Liebe, beide rufen Motive der antiken Mythologie auf. Auch in der Konstitution der Texte sind Ähnlichkeiten deutlich: Die gleichen Metren liegen den Elegien und Epigrammen zu Grunde, beide verwenden mythische Strukturen, beide spielen mit der spezifischen Spannung von Distanzmerkmalen und biographischer Anbindung, mit einer performativ-

---

<sup>24</sup> Vgl. FN 8.

<sup>25</sup> Reiner Wild: Goethes klassische Lyrik. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.

<sup>26</sup> Vgl. Eibls Kommentar in: FA I, 1, z.B. S. 1004, 1079. Die durchaus nicht wenigen Arbeiten zum Bündnis von Goethe und Schiller nehmen die beiden Gedichtzyklen eher randständig wahr, vgl. etwa Helmut Brandt: „Die ‚hochgesinnte‘ Verschwörung gegen das Publikum“ Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis. In: Unser Commercium, S. 19-35.

sinnlichen Darstellung und reflexiv aufgeladenen Inhalten. Trotzdem finden sich auch entscheidende Unterschiede zwischen den beiden Zyklen. Rom steht für andere historische und kulturelle Phänomene als Venedig, die Elegien thematisieren in heiterem Tonfall ein zentrales Thema, dem in den Epigrammen eine breite Vielfalt von angeschnittenen Themen gegenüber steht, zumal man harsche Kritik und verbitterte Ausbrüche dort neben zarten Tönen findet. Außerdem tragen Epigramme und Elegien als jeweilige Gattungen eigene Konnotationen und repräsentieren andere Überlieferungsträger.

Diese Unterschiede ergeben sich unter anderem daraus, dass die Zyklen zwar in ihrer Entstehung ineinander übergehen, sie aber nicht auf die gleiche Reise Goethes nach Italien rekurrieren. Während die *Römischen Elegien* nach der ersten Reise 1786-88, aber eben schon wieder in Weimar geschrieben wurden, begab sich Goethe 1790 nach Venedig, um dort Anna Amalia zu treffen und zurück nach Weimar zu begleiten. Währenddessen und im Anschluss an diesen Italien-Aufenthalt, der nicht weiter als bis Venedig führte, entstanden die *Venezianischen Epigramme*. Allerdings spielt nicht nur die andere Italienerfahrung eine Rolle für den Wandel der dichterischen Artikulation, sondern auch, was sich für Goethe in Weimar verändert hatte und wie sein eigenes Schaffen veröffentlicht und rezipiert werden konnte. Das mangelnde Interesse des Publikums an seinem Schaffen auf der einen Seite und die von den Freunden in Weimar angeratene Zurückhaltung der beiden Zyklen vor der Zusammenarbeit mit Schiller markieren dabei deutlich die Instabilität der Position Goethes.

Wild stellt in seinem Vergleich, stellvertretend für die meisten Vertreter der Forschung zu den *Venezianischen Epigrammen*, die diese zunächst als Zeichen von Goethes „Unmut“ lesen, fest: „Die Einsicht der Unwiederholbarkeit der Erfahrung der ersten italienischen Reise setzt bei Goethe einen Reflexionsprozess in Gang, dessen Medium [...] die *Venezianischen Epigramme* sind.“<sup>27</sup> Während die vorausgehenden Elegien gemeinhin als glänzendes Beispiel für Klassizität gelesen werden, scheinen die Epigramme nur darauf zu reagieren, dass selbst ein Dichter wie Goethe eine derartige künstlerische Leistung eben nur einmal schaffen könne. Als klassisch gilt an den Elegien die Durchformung zu einem geschlossenen Zyklus in antiken Metren, der Bezug von Leben, Schaffen und Antike, genau wie die Distanz durch die literarische Inszenierung. Obwohl man diese Elemente auch an den *Venezianischen Epigrammen* wahrnehmen kann und diese durchaus als zu Goethes klassischer Lyrik gehörig gelesen werden, scheint mir die Stringenz in der Folge der beiden Zyklen und ihre Komplementarität hinsichtlich der formulierten dichterischen Selbstpositionierung bisher zu wenig beachtet. Denn während man die in den *Römischen Elegien* enthaltene dichterische Selbstbeschreibung durchaus als Musterbeispiel einer klassi-

---

<sup>27</sup> Reiner Wild: *Goethes klassische Lyrik*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 69.

schen Poetologie erkennt, wurden die *Venezianischen Epigramme* noch nicht hinreichend auf ihre immanente Poetologie und deren literarischen Kontext hin untersucht.

Wie lässt sich an der Entstehungs- und Publikationsgeschichte der beiden Gedichtzyklen eine Genese der Weimarer Klassik nachvollziehen? Um diese Ausgangsfragestellung zu beantworten und damit auch zu erläutern, warum Goethes klassische Lyrik ihre eigene Poetologie in sich tragen muss und wie diese aussieht, möchte ich Klassik als *Schreibstrategie* fassen. Goethe steht in dieser Arbeit als Autor<sup>28</sup> zentral, fungiert dabei aber als Beispiel für die Möglichkeit einer schlüssigen Konzeption von Klassik als moderner Kunst. Meine These ist, dass die literarische Klassik in Weimar aus einer bestimmten Situation heraus entsteht und dabei mehr leistet, als den Bezug von Moderne und Antike, Kunst und Leben, Erlebniskategorie und Distanzierung, Sensualisierung der Sprache und Autoreflexivität von Literatur zu formulieren. In seinem Schaffen vollzieht Goethe den wichtigen Schritt der Autonomisierung von Literatur. Allerdings gelingt ihm das nicht mit einem genialischen Wurf, sondern in einer Entwicklung, die nachgezeichnet werden soll. Ausgehend von den Vorleistungen des 18. Jahrhunderts und seiner eigenen Dichtung emanzipiert sich Goethes Literatur soweit, dass sie nur noch Literatur als ihren ästhetischen Bezugsrahmen anerkennt und genuin ästhetisch rezipiert und kontextualisiert sein will. So lässt sich als erstes Anzeichen von Autonomie die bewusste und im Text selbst artikulierte Ausklammerung von Politik in den *Römischen Elegien* lesen. An die Stelle von sozialen oder politischen Ansprüchen treten konkrete Bezüge auf antike Kunst, die als Muster und als Anknüpfungspunkt erscheint. Mit den *Venezianischen Epigrammen* hingegen geraten die lebensweltlichen Faktoren wieder deutlich ins Blickfeld. Gerade an den Missständen der gesellschaftlichen Realität wie Armut, Amtsmissbrauch der Politiker und des Klerus, oder auch am Wissen um die eigenen Schwierigkeiten im dichterischen Schaffensprozess formuliert sich hier ein scheinbar anderes Dichter-Ich. Doch über die geschlossene Form, die Anknüpfung an anerkannte kulturelle Instanzen und die durchgehende Stilisierung des Gesagten findet sich auch in den *Venezianischen Epigrammen* wiederum eine klassische Poetologie, die sogar noch einen Schritt weitergeht im Prozess der Autonomisierung der Literatur. Denn der Dichter wird hier als Instanz eingeführt, dem die Legitimation zusteht, auch über Zustände zu urteilen, die nicht in sein eigenes Metier fallen. Da er diese quasi von außen betrachtet, wird er sogar zum einzig legitimen Beobachter.

---

<sup>28</sup> Die Ausrichtung der Arbeit widerspricht dabei nicht der Schwierigkeit, auf der Höhe der heutigen Theorie noch mit einem Autorbegriff zu arbeiten, denn mit der Bourdieuschen Methode ansetzend erweist sich jeder Autor als Akteur eingebunden in vielseitige Zwänge und Möglichkeiten des Feldes, das er selbst mitgestaltet und das gleichzeitig sein Werk prägt. Zudem zeigt sich in der Lektüre von Goethes Texten, dass er für sich klar eine Autorfunktion beansprucht.

Erst wenn sich die Literatur nur noch auf sich selbst bezieht, also nur noch Kunst als Wertungskriterium für Kunst gelten lässt, kann sie autonom werden. Klassische Kunst bezieht sich dabei explizit auf ein Konzept von antiker Kunst, das sich aus deren Rezeption im 18. Jahrhundert ergibt. Aus der Lösung von lebensweltlichen Bezügen kann eine Ästhetik entstehen, die lediglich Kunst, im Grunde also sich selbst als höchste Instanz versteht, und damit zu ihrem eigenen Bezugspunkt wird, indem sie formalästhetische Geschlossenheit und inneren Verweiszusammenhang als Ideale postuliert. Ein Dichter, der diese Regeln beherrscht und seine Poetologie entsprechend formulieren kann, hat damit aber wiederum die Möglichkeit, äußere Reflexionspunkte in dieses Kunstwerk hinein zu ziehen und dort unter den Vorzeichen seiner Kunstauffassung zu behandeln. Das Feld der Literatur formiert sich in der Spannung zwischen Machtfeld und Markt als autonom<sup>29</sup> und bedarf deshalb einer poetologischen Konzeption, die inhaltliche und ästhetische Autonomie fordert, weil sie zu einem selbstbezüglichen Spiel geworden ist, das stets die anderen Positionen kommentiert und so von seinen Lesern ein Mitdenken derselben fordert.

Um die jeweils spezifische Formulierung einer klassischen Poetologie zu erarbeiten, soll an zentralen Positionen die genaue Interpretation der *Römischen Elegien* und *Venezianischen Epigramme* stehen. Diese sind einzubetten in Entstehungskontext und Bedingungen der Veröffentlichung, denn die beiden Komponenten stellen ebenfalls Teile einer Schreibstrategie dar. Bedeutung erlangt ein Text nicht nur aus seiner dichterischen Durchformung, sondern auch in den Umständen seiner Publikation und Rezeption. Gerade der Zusammenhang von poetischer Arbeit am Text und den Bedingungen der Veröffentlichung<sup>30</sup> soll in dieser Arbeit als Strategie, also Goethes ‚Schreibstrategie Klassik‘ betrachtet werden. Zur Autonomisierung von Literatur gehört eben auch das, was Bourdieu als „Genese des literarischen Feldes“ bezeichnet, nämlich die Abkoppelung von ökonomischen und machtgesteuerten Prinzipien hin zu einem eigenen Markt

---

<sup>29</sup> Das Konzept des literarischen Feldes stammt vom französischen Soziologen Pierre Bourdieu. Systematisch dargestellt in: Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001 (=stw 1539). Die Entstehung des Konzeptes lässt sich durch dessen Schriften nachverfolgen, vgl. ders.: *Rede und Antwort*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992 (=es 1547); *Die historische Genese einer reinen Ästhetik*. In: Gunter Gebauer/ Christoph Wulf (Hrsg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (= stw 1059), S. 14-32; *Das literarische Feld. Drei Vorgehensweisen*. In: *Streifzüge*, S. 33-147 (dt. Übersetzung von Stephan Egger des Textes: Pierre Bourdieu: *Le champ littéraire*. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 89 (1991), S. 4-46.); *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998(= edition suhrkamp, Neue Folge, Bd. 985);

<sup>30</sup> Vgl. Wolfgang Bunzel: *Poetik und Publikation. Goethes Veröffentlichungen in Musenalmanachen und literarischen Taschenbüchern*. Weimar / Köln / Wien: Böhlau 1997. (= Kontext. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. 2) und Michael Gross: *Ästhetik und Öffentlichkeit. Die Publizistik der Weimarer Klassik*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1994 (=Germanistische Texte und Studien 45.).

und einer feldspezifischen Logik.<sup>31</sup> Ein besonders wichtiger Punkt scheint mir in diesem Zusammenhang nicht nur die Ausrichtung der Literatur auf einen bestimmten Leserkreis zu sein, den Bourdieu, zumal im Subfeld der eingeschränkten Produktion, vor allem als die Kollegen und Konkurrenten des jeweiligen Schriftstellers erkennt, der im Bezug auf Goethe um den spezifischen „Weimarer Kreis“ zu erweitern wäre, sondern vor allem die von ihm eingeführte Kategorie der Aufmerksamkeit. Denn Goethes Werke sind mit der Veröffentlichung der *Schriften* bei Göschen nicht wieder zu großen kommerziellen Erfolgen geworden. Seine inszenierte Flucht nach Italien hingegen erregte Interesse und wurde Gesprächsstoff über das direkte Umfeld Goethes hinaus. Die *Auszüge aus einem Reise-Journal* als literarische Reflexion der dort gewonnenen Erfahrungen konnten davon nicht so viel profitieren. Erst in der Zusammenarbeit mit Schiller und vor dem Hintergrund des ästhetischen Anspruchs der *Horen* mit ihrem Programm und dem illustren Herausbergremium ließen sich dann die endlich die *Elegien* publizieren. Die beiden Skandale nach der Veröffentlichung<sup>32</sup> lenkten die Aufmerksamkeit breiterer Leserschichten auf den Autor und seinen Herausgeber. Ihre Zusammenarbeit und damit das Schaffen der beiden als Schriftsteller konnte daran anknüpfen. Und genau diese Anknüpfung auf verschiedenen thematischen, formalen und ästhetischen Ebenen markiert den Kern der Weimarer klassischen Literatur. Ihre Vernetzung und auf mehr als eine Weise praktizierte Intertextualität<sup>33</sup> mit zeitgenössischen und als musterhaft betrachteten historischen, meist natürlich antiken Texten bedingt ihre ständige Autoreflexivität, die damit wiederum stets als spannungsreicher Kommentar zu den anderen Texten und deren inhärenter Poetologie gelesen werden kann.

So wie sich die *Römischen Elegien* in die Nachfolge der Texte von Catull, Tibull und vor allem Propertius einschreiben,<sup>34</sup> so kontrastieren sie in den *Horen* Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Sie erscheinen zum einen als moderne Reformulierung eines antiken Gattungsmusters, gleichzeitig als eminent sinnlich gestaltete Texte, die von sinnlichem Erleben sprechen, als momenthafte Möglichkeit glückender Engführung von Kunst und Liebe und als

---

<sup>31</sup>Vgl.: Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*. Tübingen: Niemeyer 2001 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81). Wolf arbeitet mit den theoretischen Schriften Goethes und endet 1789, also vor der Zusammenarbeit Goethes mit Schiller. Vgl. weiterhin ders.: *Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800*. (05.09.2005). In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wolf\\_gesetzgeber.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wolf_gesetzgeber.pdf). (14.08.2006); *Gegen den Markt. Goethes Etablierung der ‚doppelten Ökonomie‘*. In: *Markt. Literarisch*. Hg. v. Thomas Wegmann. Bern u.a.: Lang 2005 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 12), S. 59-74.

<sup>32</sup> Das berühmte Verdikt Herders, von Böttiger kolportiert, die *Horen* müssten der *Elegien* wegen mit u geschrieben werden, und das Verbot des *Musen-Almanachs* durch die Wiener Zensur mögen als erste Hinweise genügen.

<sup>33</sup> Grundlegend zu diesem Konzept: Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (=Aesthetica, edition suhrkamp Bd. 1683).

<sup>34</sup> Vgl. Aus Goethes Brief an Knebel vom 25.10.1788: „Danke für das Kleeblatt der Dichter, ich besaß es nicht.“ In: FA II, 3, S. 442.

zyklisch geformte Gedichtsammlung in antiken Metren. Damit scheinen sie ihr zeitgenössisches Publikum oft überfordert zu haben, sonst hätten sie keinen Skandal ausgelöst. Während wohl Schiller, der schon nach der ersten Begegnung mit den Texten während eines Besuchs bei Goethe an seine Frau schrieb, dass „die [Elegien, E.B.] zwar schlüpfrig und nicht sehr decent sind, aber zu den besten Sachen gehören, die er gemacht hat“<sup>35</sup>, ihr ästhetisches Potenzial erkannte, bemerkten die meisten Leser zunächst die Nähe zu Goethes eigenem Erleben. Johann Baptist Alxinger urteilte: „Properz durfte es laut sagen, dass er eine glückliche Nacht bei seiner Freundin zugebracht habe. Wenn aber Herr von Goethe mit seiner Italienischen Mätresse vor dem ganzen Deutschland in den Horen den con-cubitum exerzirt, wer wird das billigen? Das Ärgerliche und Anstößige liegt nicht in der Sache, sondern in der Individualität.“<sup>36</sup> Doch ein derartiges Ärgernis, die *Venezianischen Epigramme* bewogen die Wiener Zensur sogar dazu, den ganzen *Musen-Almanach* zu verbieten, erzeugt Aufmerksamkeit<sup>37</sup> und regt damit nicht nur den Absatz des einen Bandes an, sondern fördert die Erwartungshaltung des Publikums dem entsprechenden Autor gegenüber. Selbst wenn nur ein gewisser Teil des gebildeten Publikums alle Implikationen der klassischen Poetologie erfasste, so lasen und diskutierten die teilweise auch brieflich mit Weimar verbundenen Käufer die Texte.<sup>38</sup> Höhepunkt dieser Strategie der Aufmerksamkeitslenkung über den Skandal waren die *Xenien*, welche ein Jahr nach den *Venezianischen Epigrammen* erschienen und den wohl größten Literaturstreit der deutschsprachigen Literaturgeschichte auslösten.<sup>39</sup>

Damit war der Grundstein gelegt für die weitere Zusammenarbeit Goethes und Schillers, für ihre ästhetischen Reflexionen und die Entstehung der Texte, die wir als zentral für die Weimarer Klassik ansehen. Die Verbindung von publizistischer Strategie und inhärenter Poetologie als Autoreflexion und Kommentarspiel hatte nicht nur die Genese eines bestimmten Epochenstils, der doch fortwährend modifiziert wurde, und eine genuine Ästhetik etabliert, sondern auch eine breite Aufmerksamkeit für die Texte auf der einen Seite, eine schmale Gruppe verständiger und angebundener Freunde auf der anderen. Diese Spannung zwischen einer „Ökonomie der Auf-

---

<sup>35</sup> Schiller an Charlotte Schiller am 20. September 1794. In: Friedrich Schiller. Briefe I. Hg. v. Georg Kurscheidt Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2002 (= Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz et al., Bd. 11), S. 727.

<sup>36</sup> Zitiert nach FA I,1, S. 1093.

<sup>37</sup> Neben Bourdieus Einbindung dieses Begriffs vgl. auch: Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002; Bernhard Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1734).

<sup>38</sup> Vgl. Humboldt an Schiller am 29.12.1795: „Der ‚Musenalmanach‘ ist jetzt in allen Händen.“ Zitiert nach FA I,1, S. 1132.

<sup>39</sup> Vgl. Frieder von Ammon: Ungastliche Gaben. Die „Xenien“ Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2005.

merksamkeit“,<sup>40</sup> die einen Autor mit seinem Werk quasi als Marke fasst, und einer auf intellektuelles Verständnis zielenden Betonung der künstlerischen Innovationsleistung, die vermeintlich alle ökonomischen Aspekte ausblendet,<sup>41</sup> prägt das moderne literarische Feld. Sie installiert zu haben und selbst seine kritischen Nachfolgern kaum die Möglichkeit gelassen zu haben, eine andere ästhetische Evolutionslogik zu entwickeln, kann als Leistung des Autors Goethe gesehen werden.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diese Entwicklung nachzuvollziehen, um unter Bezugnahme auf die soziologisch grundierte Theorie Bourdieus ein Konzept anzubieten, literaturgeschichtliche Einheiten nicht nur an Stile, Gruppierungen oder historische Abschnitte zu binden, sondern den Zusammenhang zwischen diesen aufzuzeigen und dadurch einen weiteren klassischen Aspekt der Weimarer Klassik sichtbar zu machen: sie stellt die erste genuin autonome Literatur dar, die sich selbst zu allen gesellschaftlichen Phänomenen in Bezug setzen kann und trotzdem nur ihrer eigenen Logik gehorcht. Spätere Epochen agieren nach den von der Klassik etablierten Mustern, können dabei zwar andere Referenztexte aus anderen Zeiten und Kulturen heranziehen und ihre eigene Bezugnahme anders konzipieren,<sup>42</sup> die Regeln des Feldes, und damit ein eigener Selbstverständigungsraum von Literatur über sich selbst, mithin die Theoriebedürftigkeit von Literatur erwiesen sich als unhintergebar.

Meine Argumentation wird eine Diskussion der Gedichtzyklen in jeweiligen Kontexten und in historischer Linie entwickeln, um zunächst die Genese der Texte und dann ihre Publikation angemessen zu erfassen. Insofern werde ich in den großen Abschnitten „Nach Italien“ und „Mit Schiller“ unter verschiedenen Perspektiven auf die Texte blicken. Dabei ergeben sich vielleicht kleinere Redundanzen, der Gewinn liegt dann jedoch darin, die Schreibstrategie Klassik differenziert als literarische Schreibearbeit und als Publikationspraxis zu betrachten. Ausgangspunkt ist aber die kleine Serie von 3 Publikationen 1791, die ich einleitend schon kurz benannt habe und deren intensive Deutung das ästhetisch innovative Potenzial freilegt, das den Texten schon bei ihrer Veröffentlichung eignete, das aber kaum wahrgenommen wurde. Von dort aus folge ich der Konstruktion der Klassik und beziehe mich an den entsprechenden Punkten auf die Elegien und Epigramme, ohne aber eine vollumfängliche Interpretation der Gedichtzyklen anzustreben. Die Klassik in ihrer Dynamik markiert meinen Zielpunkt.

---

<sup>40</sup> Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. München/ Wien: Hanser 1998.

<sup>41</sup> York-Gothart Mix hat gezeigt, wie Schiller diese Logik im Bereich der Lyrik-Publikation etabliert hat und wie die Romantiker darauf reagieren konnten. Vgl. York-Gothart Mix: *Die Ökonomie des Symbolischen und der Almanach- und Taschenbuchredaktor Schiller*. In: Raymond Heitz, Roland Krebs (Hrsg.): *Schiller Publiciste. Schiller als Herausgeber*. Bern, Berlin, Bruxelles u.a.: Lang 2007 (= *Convergences* 42), S. 43-57.

<sup>42</sup> Der Mittelalterbezug der Romantik und die Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik im Realismus mögen als zwei Beispiele ausreichen.

## Nach Italien

### Wege in die Klassik

Nach der Rückkehr aus Italien war Goethes Situation in Weimar alles andere als einfach. Herder reiste bald nach Italien, auch Anna Amalia, die Mutter des Herzogs, brach dorthin auf. Die Beziehung zu Frau von Stein war zerrüttet und die *Schriften*, die sukzessive bei Göschen erschienen, machten mehr Mühe als erwartet, fanden dafür aber weniger Anklang beim Publikum. Die letzten Texte mussten redigiert bzw. neu geschrieben werden, während in der nahen Umgebung doch kaum ein Ansprechpartner war, der die neu gewonnenen Ansichten Goethes und seine italienischen Erfahrungen verstehen konnte oder wollte. Die Hinwendung zu den Naturwissenschaften, die Goethe zunehmend beschäftigten, schien den wenigsten Zeitgenossen nachvollziehbar.

Trotzdem stand der Autor Goethe nach dem Sommer 1788 natürlich nicht im luftleeren Raum. Er führte seine Briefwechsel fort, arbeitete an seinen Texten und pflegte die alten Beziehungen in Weimar, so gut es ging. Wieland blieb ihm ein wichtiger Diskussionspartner und von ihm bekam er ebenso Impulse, wie von den Freunden in Italien. Besonders der Aufenthalt von Karl Philipp Moritz in Weimar regte Goethes Auseinandersetzung mit ästhetischen Konzepten und antiken Metren an. Die spannungsreiche Situation zwischen altem Umfeld und neuen Positionen stellt den Krisenpunkt zwischen der Zeit in Italien und dem Bündnis mit Schiller dar.

### Venedig-Reise in Versen

*Sinngedichte* sind 12 kurze, in elegischen Distichen verfasste Texte überschrieben, die im Juni 1791 in der *Deutschen Monatsschrift* auf den Seiten 81 bis 87 erscheinen.<sup>1</sup> Mit ihrem Titel schreiben sie sich in die Epigramm-Tradition ein, die im 18. Jahrhundert zuletzt von Lessing und Herder geprägt worden war. Dabei war es Lessing gewesen, der explizit den deutschen Namen *Sinngedichte* für die kurzen, oft frechen Gedichte favorisiert hatte.<sup>2</sup> Nicht nur überschrieb er seine eigenen Epigramm-Sammlungen so, er begann seine *Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm* mit dem Hinweis, diese Bezeichnung sei die treffendste. Einer informierten Leserschaft der Zeitschrift musste mit der Überschrift also zumindest der Kontext klar sein, den die 12 *Sinngedichte* aufriefen. Aber dieser wird sofort von anderen Aspekten verdrängt: statt frecher,

---

<sup>1</sup> Die Epigramme werden nach MA 3.2, S. 117-120 zitiert.

<sup>2</sup> „Überschrift und Sinngedicht sind [...] das gewöhnlichste geworden [um Epigramm zu übersetzen, E.B.]: aber vermutlich wird *Sinngedicht* auch endlich das *Überschrift* verdrängen.“ G.E. Lessing. Über das Epigramm. In: Ders.: Werke 1770-1773. Hg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2000 (= G.E. Lessing. Werke und Briefe. Hg. v. Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm u.a., Bd. 7), S. 181.



spitzer Bemerkungen zu Tagesereignissen präsentiert das erste Epigramm einen Rückblick auf eine Reiseerfahrung.

Kaum<sup>3</sup> erblickt' ich den blauerem Himmel, die glänzende Sonne  
Reich vom Felsen herab Efeu zu Kränzen geschmückt,  
Sah den emsigen Winzer die Rebe der Pappel verbinden,  
Ueber die Wiege Virgils kam mir ein laulichter Wind;  
Da gesellten sich wieder die Musen zum Freunde, wir pflogen  
Abgerißnes Gespräch wie es den Wanderer freut.

Emsig waltet der Pilger! Wird er den Heiligen finden?  
Hören und sehen den Mann welcher die Wunder gethan?  
Nein, es führte die Zeit ihn hinweg, du findest nur Reste,  
Seinen Schädel, ein Paar seiner Gebeine verwahrt.  
Wir sind alle Pilger die wir Italien suchen,  
Nur ein zerstreutes Gebein ehren wir gläubig und froh.

Diese Gondel vergleich ich der Wiege, sie schaukelt gefällig  
Und das Kästchen darauf scheint ein geräumlicher Sarg.  
Recht so! Zwischen Sarg und Wiege wir schwanken und schweben,  
Auf dem großen Kanal sorglos durchs Leben dahin.

Ruhig saß ich in meiner Gondel und fuhr durch die Schiffe  
Die in dem großen Kanal viele befrachtete stehn.  
Jede Waare findest du da für jedes Bedürfniß:  
Weitzen, Wein und Gemüs, Scheitholz und leichtes Gesträuch.  
Schnell drang die Gondel vorbey, mich schlug ein verlorener Lorber  
Derb auf die Wangen, ich rief: Daphne verletzest du mich?  
Lohn erwartet ich eher! Die Nymphe lispelte lächelnd:  
Dichter sündgen nicht schwer, leicht ist die Strafe, fahr hin!

Hast du Bajä gesehn, so kennst du das Meer und die Fische,  
Hier ist Venedig, du kennst nun auch den Pful und den Frosch.

Vor dem Arsenal stehn zwey noch griechische Löwen,  
Klein wird neben dem Paar Pforte, Thurm und Kanal.  
Käme die Mutter der Götter herab, es schmiegten sich beyde  
Vor den Wagen und sie freute sich ihres Gespanns.  
Aber nun ruhen sie traurig; denn der geflügelte Kater  
Ueberall schnurrt er, und ihn nennt Venedig Patron.

---

<sup>3</sup> Die Epigramme erscheinen in der Monatschrift ohne je eigene Überschrift und ohne Nummerierung, wie sie später im Musen-Almanach und den weiteren Drucken bezeichnet werden.

Süß, den sprossenden Klee im Frühling mit weichlichen Füßen  
Und die Wolle des Lamms tasten mit zärtlicher Hand,  
Süß, voll Blüten zu sehn die neu lebendigen Zweige  
Dann das grünende Laub locken, mit Sehnsucht im Blick,  
Aber süßer mit Blumen dem Busen der Schäferinn schmeicheln,  
Und dieß vielfache Glück läßt mich entbehren der May.

Einen zierlichen Käfig erblickt' ich, hinter dem Gitter  
Regten sich emsig und rasch Mädchen des süßen Gesangs.  
Mädchen wissen sonst nur uns zu ermüden, Venedig  
Heil dir daß du sie auch uns zu erquicken ernährst.

Schöne Kinder tragt ihr und steht mit verdeckten Gesichtern,  
Bettelt! Das heißt mit Macht reden ans männliche Herz.  
Jeder wünscht sich ein Knäbchen, wie ihr das dürftige zeigt,  
Und ein Liebchen, wie man unter dem Schleyer sichs denkt.

Warum macht der Schwärmer sich Schüler und rührt die Menge,  
Wenn der vernünftige Mann einzelne liebende zählt?  
Wunderthätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde,  
Werke des Geists und der Kunst sind für den Pöbel nicht da.

Wie sie klingeln, die Pfaffen! wie angelegen sie's machen  
Daß man komme, daß man plappre wie gestern so heut!  
Schelte mir nicht die Pfaffen, sie kennen des Menschen Bedürfniß;  
Denn wie glücklich ist er, plappert er morgen wie heut.

Traurig Midas war dein Geschick! in bebenden Händen  
Fühltest du hungriger Greis, schwere verwandelte Kost.  
Lustiger geht mirs auf ähnliche Weise; denn was ich berühre,  
Wird mir unter der Hand gleich ein behendes Gedicht.  
Gern ertrag ich dieß Schicksal, ihr Musen! nur daß ihr mein Liebchen,  
Drück ich sie fest an die Brust, mir nicht zum Märchen verkehrt.

Das Sprecher-Ich des ersten Epigramms war auf dem Weg nach Süden jenseits der Alpen angelangt, denn es „erblickt“ den blaueren Himmel, die glänzende Sonne“ und formuliert das in antikisierenden Metren. Damit wird der als fremd markierte Raum mit fremden Metren verbunden. Zwar hatte schon Klopstock Hexameterverse verwendet, war Voß' Homer-Übertragung längst erschienen und Goethe selbst hatte schon Epigramme in entsprechenden Versmaßen in Weimar vor seiner Italien-Reise verfasst. Dennoch markieren die ins Deutsche übernommenen, ursprünglich eben antiken Versmaße Hexameter und Pentameter eine deutliche Fremdheit und

den Abstand. Der südliche Raum wird damit zu einem unbestimmten, zwar als Italien identifizierbar, weil das nun einmal das Land jenseits der Alpen ist, in das man reist, um den Resten der Antike zu begegnen und das auf jeder Bildungsreise bzw. Kavalierstour seit jeher besucht werden muss. Aber es steht in ihm, dem Italien des Epigramms „die Wiege Virgils“ und dort „gesellten sich wieder die Musen zum Freunde“, um mit ihm „[a]bgerißnes Gespräch“ zu pflegen, „wie es den Wanderer freut.“ Abgesehen davon, dass die Wiege metonymisch den Geburtsort des Dichters Vergil bezeichnen mag und die Reise im Süden sicherlich jeglicher Inspiration förderlich sein kann, erweist sich der Text-Raum als fiktional: er öffnet eine an sich konkrete, erkennbare Reisesituation, die vollbrachte Überquerung der Alpen und damit die Ankunft in Italien, sowohl historisch als auch fiktional-ästhetisch. Denn die „Wiege Virgils“ und der Wind, der über sie streicht, damit von jenseits dieser Wiege zum Sprecher kommt, weht nicht nur die Inspiration ihm zu, sondern trägt diese aus der Zeit vor jenem Dichter in die Gegenwart.<sup>4</sup> Und kaum wird der Sprecher davon berührt, treten die Musen auf, auch sie Figuren der Inspiration, die „wieder“ mit dem „Freunde“ sprechen, mit ihm also an etwas anknüpfen, was es früher schon gegeben hatte. Mit und aus dem Gespräch lassen Musen und Dichter das entstehen, was die Leser letztlich sehen – die *Sinngedichte* in der Monatsschrift sind nichts anderes als dieses „[a]bgerißne Gespräch“ zwischen Wanderer und seinen Begleiterinnen, sind doch Epigramme die in Stein gehauenen kurzen Verse, die der aufmerksame Reisende an den Denkmälern entlang seines Weges lesen und sich an ihnen ergötzen kann. Der Wanderer berichtet also nicht etwa davon, dass er selbst Epigramme gelesen hätte, sondern schafft in kurzen Gesprächssituationen mit den Musen kurze Texte, für die der Leser das zu halten hat, was er gerade liest. Nun haben Epigramme schon immer ihre eigene Gemachtheit und Beschaffenheit thematisiert, wie die Forschung des 20. Jahrhunderts pointiert feststellt: „Kaum eine literarische Gattung hat je so laut über sich nachgedacht wie das Epigramm.“<sup>5</sup> Aber die Art, wie dieses erste *Sinngedicht* das tut, verdient doch noch eingehendere Aufmerksamkeit. Denn wenn es seinen Sprecher in Italien situiert und außerdem seinen Antikenbezug durch das Metrum und die Herkunft der es ermöglichenden Inspiration deutlich macht, dann weist es eine kundige Leserschaft auf Johann Wolfgang von Goethe als seinen Verfasser, ohne dass er unbedingt mit dem Sprecher gleichgesetzt werden müsste.

Schon Lessing hatte in seinen *Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm* herausgestellt, dass Martial nicht mit dem Sprecher-Ich seiner Epigramme identifiziert werden dürfe: „Es ist falsch, daß der epigrammatische Dichter alles, was er in der ersten Person sagt, von seiner eigenen

---

<sup>4</sup> Vgl. Ralph Hexter: Poetic reclamation and Goethe's Venetian Epigrams. In: *Modern Language Notes* 96 (1981), S. 526-555; S. 537.

<sup>5</sup> Peter Hess: *Epigramm*. Stuttgart: Metzler 1998 (=Sammlung Metzler, Band 248), S. 1.

Person verstanden wissen will.“<sup>6</sup> Zwar zeugt eine derartig deutliche Zurückweisung immer auch von einer gängigen Praxis, jedoch ist Lessings Punkt klar. Ein Epigramm ist zunächst einmal ein fiktionaler Text, ein Gedichtchen, das seiner Pointierung wegen Dinge überspitzen darf, die so dem Dichter nicht als Selbstaussage in dem Mund gelegt werden sollten. Die poetische Lizenz gilt auch für das Epigramm. Dem widersprechen Goethes 12 *Sinngedichte* nun ganz sicher nicht. Ihre Präsentation jedoch regte die Leserschaft dazu an, ihn als autobiographisch schreibenden Autor zu imaginieren. Immerhin war er derjenige, dessen Flucht nach und Aufenthalt in Italien für einiges Aufsehen gesorgt hatte und dessen *Aufzeichnungen aus einem Reisejournal* im Vorjahr in loser Folge erschienen waren. Insofern setzt hier ein Spiel an, das Vorwissen des Publikums aufruft, ohne dass dieses zum Verständnis der konkreten Texte notwendig wäre. Denn dass der „reale“ Goethe nun wiederum mit Musen, also mythologischen Figuren, wirklich spricht, kann und soll ihm nicht unterstellt werden. Vielmehr wird der Blick über dieses Modell von Inspiration und Anknüpfung auf eine bestimmte Formulierung von Autorschaft und Künstlertum gelenkt, die eben genau deswegen funktioniert, weil sie von einem ganz bestimmten Autor stammt, aber Allgemeingültigkeit postuliert.

Als erstes Gedicht in einer Reihe, die von einer Überschrift zusammengehalten und über die Ähnlichkeit der Texte hinsichtlich ihrer Form, Sprechhaltung und -weise verbunden werden, gebührt dem Epigramm aber auch ohne Wissen um den historisch-empirischen Autor Aufmerksamkeit, lenkt es doch die Wahrnehmung der Leser. Und tatsächlich kann dem Text ein expositorischer Charakter nicht abgesprochen werden. Die Ankunft im südlichen Land geht mit der Wiederaufnahme des dichterischen Schaffens einher. Unter dem „blauerem Himmel“ scheinen Kultur und Natur ineinander überzugehen, denn Efeu erscheint nicht nur als rankendes Gewächs, sondern „zu Kränzen geschmückt“ und der Winzer beschneidet nicht nur seine Reben, sondern verbindet sie mit der Pappel (V. 3). Dieser Wahrnehmung entsprechend – der Sprecher „erblickt“ und „sah“ diese Kultivierung der Natur – fließt der Klang: die „Wiege Virgils“ schaukelt, indem sie daktylisch gefasst ist, der ganze Vers wird stark von hellen i-Silben geprägt. In Verbindung mit der V/W-Alliteration (Wiege – Virgil – Wind) bindet der Klang nicht nur diesen Vers als Sinneinheit zusammen, sondern schließt den „Winzer“ im vorhergehenden und „wieder“ im nachfolgenden Vers an. Der Winzer arbeitet mit und an der Natur, er gewinnt den Wein, das klassische Getränk der Antike, aber auch den berausenden und damit inspirierenden Trank des Dichters. Er überführt Natur in Kultur. Im Raum des Gedichts funktioniert so auch die literarische Tradition, Virgil wird einerseits als legitimerter und hoch geschätzter Dichter genannt, andererseits aber nicht in der Höhe seiner Meisterschaft, sondern als in diesem Raum

---

<sup>6</sup> Lessing: Zerstreute Anmerkungen, S. 238.

aufgewachsen gezeigt, der schon in der selben Tradition stand, an die nun wieder und weiter angeknüpft werden soll. Und so gesellen sich die Musen nicht nur zum wiederholten Male zu diesem konkreten Sprecher, sondern wieder zum Dichter, so wie es der Mythos will. Damit ist der Raum des Gedichtes gleichermaßen als identifizierbar italienischer und als genuin künstlerischer gekennzeichnet, wie die folgenden Texte von den Erlebnissen des Wanderers sprechen werden und gleichzeitig ein bestimmtes Konzept von Kunst entwickeln.

Dass mit dem südlich gezeichneten Raum tatsächlich Italien gemeint ist, ließ sich einerseits über den Geburtsort Virgils, andererseits mit Goethes Reisen schon erklären. Das zweite *Sinngedicht* nennt das Land dann auch konkret, wenn auch erst im vorletzten Vers und als unerreichbar. Das Epigramm beginnt mit einer Beobachtung, die nicht ortsgebunden ist: „Emsig waltet der Pilger!“ Ihr folgt dann die Frage, ob er „den Heiligen finden“, also sein Ziel erreichen wird. Dabei überrascht, neben der postulierten Emsigkeit des Pilgers, deren rasche und geschäftige Bewegung kaum zu einer Wallfahrt passen mag, vor allem die Erwartung, tatsächlich einen Heiligen in der Gegenwart zu finden. Der dritte Vers beantwortet die Frage denn auch genau mit dem Hinweis, dass die Pilgerfahrt nur zu „Reste[n]“ führen kann, die vom längst Verstorbenen geblieben sind. Die über Beobachtung und daran anschließende Frage aufgebaute Gesprächssituation wird dabei noch weiter konturiert, da ein Gegenüber als „du“ adressiert wird. Offen bleibt zunächst, wer genau angesprochen wird, denn beinahe scheint es, als richte sich der Sprecher des dritten und vierten Verses an den Pilger: „du findest nur Reste“ des Heiligen. Doch im fünften Vers wird klar, dass die ersten beiden Distichen eine kleine Redeszene präsentierten, deren allegorische Deutung nun folgt: so vergeblich der religiöse Pilger seinen Heiligen sucht, so vergeblich sucht der Italienreisende das Land. Auch von ihm ist „[n]ur ein zerstreutes Gebein“ geblieben, das jedoch „gläubig und froh“ verehrt wird. Das aus dem Alltag bekannte Bild des Pilgers zeigt also den Italienreisenden, der genau die im vorangehenden Epigramm beschriebene Situation als Normalität in Italien erwartet. Die ist jedoch nicht der Normal- sondern der Glücksfall und damit nur ein Überrest dessen, was als Antike gedacht wird. Deren Reste jedoch werden von der Gruppe, zu der sich der Sprecher nun zählt, so verehrt wie Reliquien, „gläubig“, d.h. ohne an ihnen und ihrer Kraft zu zweifeln, und „froh“. Der Anfang des letzten Hexameters stellt dabei diese Allegorisierung lautlich heraus, 5 lange Silben leiten den Vers ein, der damit zwar schwerfällig beginnt, aber in einen mustergültig gefassten Pentameter übergeht, der Freude und Glaube auch metrisch zeigt. Dem altehrwürdigen Mittel der Allegorie tritt also die metrische Performanz als neue Form des Ausdrucks zur Seite. Im Versmaß wird die Schwierigkeit, dem alten Italien, mithin also der antiken Literatur im Medium der modernen deutschen Sprache zu begegnen, gezeigt und auch das momenthafte Glücken. Damit erweist sich auch eine Verbindung zwischen dem ersten und dem zweiten Epigramm der Sammlung, denn dort waren der Anschluss

an ein antikes Konzept von Dichtung und dessen Ergebnis im Epigramm gezeigt worden. Nun wechselt nicht nur das Tempus ins Präsens, es wird eine andere, eine „realweltliche“ Gemeinschaft formuliert, die das schätzt, was entstand und dem quasi religiösen Status zuspricht.

Der dritte Text engt den gezeigten Raum noch weiter ein. War es vorher zunächst der Süden, dann konkreter Italien gewesen, stehen „Gondel“ und „große[r] Kanal“ metonymisch für Venedig. Aus dem mythologisch-ästhetischen und dem religiös-allegorischen Raum gelangt der Sprecher, nun wieder allein, in eine moderne Großstadt mit ihrem typischen Gefährt und ihrer „Hauptstraße“. Das Ziel der Reise scheint mit der konkret bezeichneten Stadt erreicht zu sein. Gleichzeitig verrät der erste Vers aber, dass es nicht um eine reine Beschreibung gehen wird. Das Bild der Stadt wird nicht mehr sprachlich hervorgerufen, sondern als präsentisches angenommen. „Diese Gondel“ eröffnet das Gedicht, sie dient wiederum als Bildspender, allerdings geht es nun darum, wie das geschehen kann: es ist der Sprecher, der sie zum Bild macht, indem er sie als Vergleich heranzieht. Sie dient ihm als Bild für die Wiege, ihr Schaukeln wird zum tertium comparationis und dies wiederum im Daktylus rhythmisch umgesetzt. Die schwarze Kabine der Gondel „scheint ein geräumlicher Sarg“, die Gondel vereint damit den Ort, an dem das Leben beginnt, die Wiege des Säuglings, mit dem Ort des Lebensendes, dem Sarg, in dem der Tote begraben wird. Das Leben als Schifffahrt war Ende des 18. Jahrhunderts längst zum dichterischen Topos geworden, hier wird er unter spezifischen Gegebenheiten aktualisiert und gedeutet, denn so wie eine venezianische Gondel auf dem Canal Grande durch Venedig fährt, so „schwanken und schweben“ der Sprecher und seine Gruppe „sorglos durchs Leben dahin“. Ein solcher Lebensweg hat zwar Ausgangs- und Zielpunkt, doch die sind hier nicht so wichtig wie die Fortbewegung dazwischen. Leicht, fast unsicher ist diese, aber auch unbeschwert, die beiden Verben in Vers 3 mögen als Hendiadyoin zu verstehen sein, zumal in ihrer lautlichen Nähe über Anfangs- und Endbuchstaben und Silbenzahl; sie bergen in ihrer Nähe aber die Spanne zwischen Unsicherheit und Freiheit, so wie im schließenden Pentameter „sorglos“ als erstes Wort des zweiten Halbverses besonders herausgestellt wird – wer sorglos schwankt, fällt nicht, wer sorglos schwebt, ist frei von allen Zwängen. So wird das typische venezianische Schiff sowohl zum Bildspender eines alten Topos als auch zu demjenigen eines modernen Lebensgefühls.

Formuliert wird dieses von einem recht selbstbewussten Sprecher, der sich nicht nur zu einer Gruppe zählt, immerhin spricht er im zweiten und dritten Epigramm von „wir“, sondern in dieser eine herausgehobene Position innehat. Er ist es, der die ihm sich zeigenden Bilder der Welt deutet. Und er zeigt, wie er das tut, indem er den Vergleich als seine Erkenntnisform benennt. Kleine Gegenstände und Begebenheiten der Alltagswelt werden ihm zu Bildern des Lebens. Das wiederum gelingt aber nur momenthaft, in kleinen Darstellungen, die aus den kurzen Inspirati-

onmomenten erwachsen. Es handelt sich nun einmal um Epigramme, kurze Gedichte, deren Stellenwert im Gattungsgefüge nicht hoch war, die jedoch im zeitgenössischen literarischen Diskurs durch Lessing und Herder präsent waren. Damit haben die ersten drei Sinngedichte eine ganz spezifische Poetologie entwickelt, die durchaus überrascht. Immerhin gilt für Epigramme eigentlich die Eigenständigkeit als konstitutiv, ebenso wie der klare Objektbezug und eine bestimmte Art der Pointierung. Zwar gestalten die Texte durchaus überraschende Momente, so die Erkenntnis, dass die Epigramme als Gespräch mit den Musen zu verstehen sind, obwohl sie eigentlich eine Gattung der Gebrauchs- oder zumindest Gelegenheitsdichtung waren, die zwar als Buchepigramme schon lange etabliert sind, aber doch ohne besondere Inspiration gemacht werden konnten. Auch die Setzung der literarischen Antikenanknüpfung als Kunstreligion verblüfft und die freie Sorglosigkeit, die diese im Leben verspricht.

Das vierte Sinngedicht knüpft an diese Poetologie an und führt sie nochmals weiter. Der Sprecher berichtet von einer Gondelfahrt. Das Gefährt, nun auch schon als Bild des Lebens zu verstehen, das mit ihm durchfahren wird, trägt ihn auf dem großen Kanal zwischen beladenen Frachtschiffen hindurch. Auch in diesem Text wird also wieder ein zunächst relativ klar referenzialisierbares Bild gezeigt: eine Gondelfahrt zwischen Frachtschiffen ist in Venedig jederzeit möglich, ja sogar sehr wahrscheinlich. So auch die Beobachtung, dass auf diesen Schiffen tatsächlich alles in die Stadt gebracht wird, was diese braucht. „Waitzen, Wein und Gemüs“ repräsentieren als Trikolon die Lebensmittel, „Scheitholz und leichtes Gesträuch“ sind Werk- und Brennstoffe. Das alles scheint weder außergewöhnlich noch auffällig, so ist die Ausgeglichenheit des Sprechers (V. 1) nicht verwunderlich – allein in der Gondel<sup>7</sup> führt er kein Gespräch, bedrängen ihn keine Sorgen und so ist er „[r]uhig“. So gleitet er zwischen all den Verbrauchsgütern hindurch, die alle einem bestimmten Verwendungszweck obliegen, die alle deswegen in die Stadt gebracht werden, weil mit ihnen gehandelt wird bzw. sie schon ver- und gekauft wurden. Sie sind „Waare[n]“ (V. 3) und damit sowohl lebensnotwendig als auch in ökonomische Zusammenhänge eingebunden. Dazwischen jedoch trifft den Sprecher „ein verlorener Lorbeer“ (V. 5), also ein Zweig der Gewürzpflanze. In einen Lorbeerbaum jedoch wurde die mythologische Daphne verwandelt, die der Sprecher sofort fragt, warum sie ihn verletze, statt ihn, wie erwartet, zu belohnen. Der Sprecher erweist sich an dieser Stelle wieder deutlich als Dichter, denn diese werden von Apollo, dem Führer der Musen und dem Gott, der Daphne geliebt hatte und dem deshalb der Lorbeer heilig ist, mit Lorbeer bekränzt. Hier jedoch findet keine Dichterkrönung statt, sondern eine gewisse Bestrafung – so zumindest die im Text präsentierte Deutung

---

<sup>7</sup> Abgesehen vom Gondoliere, der jedoch nie ins Bild kommt, weil er dort ja ein fremdgesteuertes Leben bedeuten würde. Eine Gondel, die das Leben symbolisiert, darf maximal vom Schicksal gesteuert werden (oder einer vergleichbaren göttlichen Macht), mit dem aber keine Konversation möglich ist.

der Situation. „Die Nymphe“ jedoch, die im Lorbeer präsent ist, „lispelte lächelnd“, sprach also heiter, die Alliteration verweist genauso auf ihr Sprechen innerhalb der Kunst wie auch das *verbum dicendi*: „Dichter sündgen nicht schwer, leicht ist die Strafe, fahr hin!“ Der Sprecher wird also von ihr explizit als Dichter bezeichnet, sie weiß um sein Kunstschaffen und wertet es als lässliche Sünde. Der Streif mit dem harten Zweig reicht als Strafe für so leichte Vergehen, wie es kleine Gedichte sind, er möge weiterfahren. Damit fordert die Nymphe ihn aber nicht nur auf, sich weiter in der Gondel zu bewegen, sondern auch weiter durch sein Leben zu gehen und vor allem, weiter zu dichten. Er darf weiter dichten, denn sie sagt eben gerade nicht „und sündige hinfort nicht mehr“, wie es in sakral-christlicher Buß- bzw. Vergebungsliturgie heißt, sondern spricht von seinem Tun im Präsens. Die Aufforderung ließe sich also mit „Nur weiter so“ übersetzen und damit wird auch die „[d]erb[e]“ Begegnung mit dem Lorbeer zur Inspiration. Das gelingt aber nur, weil es der Dichter ist, der im Gewürz Lorbeer die Nymphe erkennt und als solche anspricht. Die Sinnggebung des Dichters macht aus der Küchenpflanze eine mythologische Figur, die ihn zu weiterem Schaffen, also zu weiteren Sinnggebungsakten auffordert. Auch hier ist es wieder Kürze, die den Schöpfungsakt ausmacht. Daphne begleitet den Dichter nicht weiter, sie verschwindet wieder, auch die konkrete Situation vergeht. Aber das dichterische Schaffen auf diese, hier sowohl vorgeführte wie auch in ihrem Ergebnis gezeigte Art und Weise wird weitergehen.

Schon die Waren hatten auf eine Dichtung hingewiesen, die aus den alltäglichen Dingen Kunst macht, indem sie Kräfte/ Bedeutungen erkennt und artikuliert, die in ihnen verborgen liegen, eine Sinnebene aufmacht, die eigentlich lange vergessen oder zumindest im Kontext des Nutzens nicht aktualisiert war und wird. Die Verortung in Venedig wird mit dem folgenden Epigramm noch deutlicher. Einerseits weil der Name der längst metonymisch präsenten Stadt nun explizit fällt, andererseits weil diese Stadt charakterisiert wird. „Hier“ lernt man „den Pful und den Frosch“ (V. 2) kennen. Die Stadt mit dem Canal grande und den Gondeln wird „Bajä“ entgegengesetzt, wo „das Meer und die Fische“ zu finden sind. In Bajä befindet sich ein antiker Venustempel, im offenen Meer schwimmen Fische, reine Wassertiere. Die Lagune jedoch scheint als Brackwasser Amphibien anzuziehen, Mischwesen, die weder nur an Land noch nur im Wasser existieren können. Venedig ist also ein Ort, der zwischen den reinen Extremen liegt, zwar im Wasser, aber selbst aus Stein, zwar alt, aber jünger als die antiken Bauwerke Süditaliens, zwar durchaus mit Liebe in Verbindung zu bringen, aber mit einer anderen als der Venus geweihten. Die Stadt, immerhin Schauplatz der Sinngedichte und Ort, durch den der als Lebensweg gezeigte Kanal führt, ist kein rein mythologischer Platz, aber eben auch kein ganz realweltlicher, sie mag nicht das Meer haben, aber immerhin einen „Pful“ bietet sie, also ein relativ kleines, überschaubares Gewässer, das von Fröschen bewohnt wird. Dem antiken Tempel Bajäs stehen die



Kirchen und der Dogenpalast entgegen, den schwimmenden Fischen die springenden Frösche. Bei allem, was die Stadt nun tatsächlich bietet, und bei allem, was in und aus ihren Bildern schon entwickelt wurde, bleibt doch ihre Differenz zu antiker Idealität im Blick. Dazu gibt es am Pfuhl zu viel Sumpf und dazu sind die Frösche viel zu ungreifbar. Die beiden Verse des Epigramms sind durch die beiden Alliterationen zwischen den ersten und letzten Worten verbunden und die Parallelität zwischen Stadt, Gewässer und typischen Lebewesen lenkt den Blick umso mehr auf die Differenz in den Qualitäten. Die Pointe liegt im Epigramm selbst auf der radikalen Abwertung Venedigs, einer weitaus reicheren und historisch weit bedeutenderen Stadt als es Bajä je war. Im Kontext der anderen Epigramme weist diese Pointe aber nicht nur darauf hin, dass die Lagunenstadt nicht dem klassizistischen Ideal entspricht, sondern auch darauf, dass derartige Gedichte wie die vorliegenden Epigramme, dieser zwitterhaften Umgebung bedürfen, um überhaupt zu entstehen. Ein großer Kanal, der das Leben symbolisiert, bedarf einer lebendigen Stadt um sich, durch die er führt. Der Dichter, der aus alltäglichen, zweckgebundenen Dingen kleine Kunststücke macht, darf nicht in einer hochhehren Umgebung sein, sondern bedarf des Alltagslebens um sich genauso wie der kurzen Begegnung mit Musen und Nymphen.

In dem so als literarisiert gekennzeichneten Venedig bewegt sich der Sprecher und gewinnt kleine, charakteristische Eindrücke. Das folgende Epigramm setzt wiederum mit einer Beobachtung ein: „Vor dem Arsenal stehn zwey noch griechische Löwen“. Der an anderen Stellen mustergültig eingesetzte Vers hakt ein wenig, die Silbenzahl geht kaum auf, Spondäen und Trochäen, die den Hexameter bis auf die beiden letzten Versfüße hier ausmachen, wirken im Deutschen nicht überzeugend. Nach strengem Verständnis der antiken Metrik wäre dieser Vers nicht gelungen. Trotzdem ist sein Einsatz an dieser Stelle alles andere als willkürlich oder schlicht „falsch“. Denn von den alten griechischen Löwen, antiken Statuen mithin, geht nicht nur eine ungeheuer eindruckliche Wirkung aus „Klein wird neben dem Paar Pforte, Thurm und Kanal.“ Der den Vers abschließende klimaktische Trikolon führt nicht nur vom Gebäudeteil zum Gebäude, sondern am Ende auch zum Kanal, dem Bild des Lebens. Die antike Kunst bewirkt also einen Effekt der Erhabenheit, vor ihr wird nicht nur klein, was zu bestimmten Zweck gebaut wurde, sondern auch das, was momentan getan wird. Sie könnten in der Begegnung mit Kybele<sup>8</sup> Würde, Kraft und Lebendigkeit zurückgewinnen. Allerdings kommt diese Göttin nicht nach Venedig, da „der geflügelte Kater“ (V. 5) „Patron“ (V. 6) der Stadt ist. Der Markuslöwe kennzeichnet das Christentum, mithin die modernere Religion, die antike Modelle verdrängt hat. Außerdem verweist er darauf, dass Venedig selbst eben keine antike Stadt, sondern eine christliche Gründung ist und als solche antike Kunst rauben muss, um sie zu besitzen. Und so scheint der Dichter den

---

<sup>8</sup> In den Kommentaren der MA und der FA wird die „Mutter der Götter“ als diese identifiziert.

Hexameter des ersten Verses auch geraubt zu haben. In der modernen Sprache ist es schwer, mit antiken Metren zu operieren, die Differenz zwischen den Sprachprinzipien stellt eine immer präsente Schwierigkeit dar. Diese wird nicht offen reflektiert, sondern als Folie über die Differenz von antiken Löwen und dem christlichen „Kater“ gelegt. Dass die antike Kunst, sei es Bildhauerei oder Dichtung, ihre inhärente Kraft nicht verloren hat, zeigt einerseits die Wirkung der Löwen auf den Betrachter, andererseits aber auch die weitere metrische Gestaltung des Epigramms. Im vorletzten Vers, also wiederum im Hexameter, wird durch den Einsatz eines Trochäus, also wiederum eines regelwidrigen Versfußes, auf den „traurig[en]“ Zustand der Löwen verwiesen, der gleichzeitig auch explizit ausgesprochen wird.

Das folgende Epigramm, wiederum aus drei Distichen gebaut, präsentiert Eindrücke des Frühlings. Zunächst werden haptische Eindrücke thematisiert, der erste schuhlose Gang über „sprossenden Klee“ und die Berührung der „Wolle des Lamms [...] mit zärtlicher Hand“ scheinen dem Sprecher „süß“. Ebenso als „süß“ bezeichnet er die optischen Eindrücke von „Blüten“ und „grünende[m] Laub“. Die beiden ersten Distichen beginnen anaphorisch jeweils mit dem Adjektiv, das also eine äußerst angenehme, willkommene Empfindung in der Erfahrung des Frühlings ausstellt. Zuerst wird diese über die Hand realisiert, „tasten“ ist das Verb im Infinitiv des ersten Distichons, dann über das Auge, wenn es „sehn“ soll (V. 3), bevor der Blick „das grünende Laub locken“ wird (V. 4). Im dritten Distichon werden beide Sinneswahrnehmungen zusammengeführt, wenn der Hexameter die Möglichkeit einer intensivierten Erfahrung zeigt: „Aber süßer mit Blumen dem Busen der Schäferinn schmeicheln“. Hier verbinden sich Optik und Haptik, indem die Blumen entdeckt, ausgewählt und gepflückt werden müssen, bevor sie der jungen Frau ans Mieder gesteckt werden können.<sup>9</sup> Die Figur der Schäferin jedoch und auch die Annäherung über die Gabe von Blumen sind topisch und gehören eigentlich nicht in den Bildbereich der Epigrammatik, vielmehr in die Schäferdichtung. Die jedoch ist Ende des 18. Jahrhunderts eigentlich veraltet – und ganz abgesehen davon, gibt es in Venedig, der aus Stein in die Lagune gebauten Stadt, weder Klee, noch Lämmer, noch Schäferinnen. Und so schließt das Epigramm denn auch mit einer Klage: „Und dieß vielfache Glück läßt mich entbehren der May.“ Auch in diesem Text wird eine doppelte Perspektive entwickelt. Die Begegnung mit der wachsenden Natur im Frühling ist in der steinernen Stadt Venedig nicht möglich, genauso wenig das Spiel mit der Topik der Schäferdichtung im Epigramm. Dieses jedoch kann eine kleine Szene entwickeln, die erst typi-

---

<sup>9</sup> Eine Diskussion der Sinneswahrnehmungen, ihrer Funktionalisierung und der zeitgenössischen Debatte dazu folgt an späterer Stelle. Vgl. u.a.: Martin Huber: *Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003., Mathias Mayer: *Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser*. In: *DVJS* 64 (1990), S. 278-309. Inka Müller-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München: Fink 1998.

sche Erfahrungen des Frühlings auf zwei verschiedene Sinneseindrücke verteilt, dann deren mögliche Verbindung in der Steigerung zeigt und letztlich alle als unerreichbar verabschiedet. Dabei tritt sogar noch eine gedoppelte Pointe auf, denn einerseits ist das, wovon gesprochen wird gerade nicht da, obwohl der doppelte Versanfang „süß“ ja fast an Ausrufe gemahnt, die den Sinneseindruck nicht nur beschreiben, sondern auf ihn zu reagieren scheinen – also so tun, als täte der Sprecher gerade das, was er als süß empfindet, bevor er seinen Zuhörern mitteilt, was er so empfindet. Und andererseits ist es ja nicht „der May“ der ihm dieses „Glück“ vorenthält, sondern der Ort, an dem er sich befindet – sei es als epigrammatischer Sprecher oder als Venedig-Besucher.

Die Schäferin hat jedoch fast unbemerkt ein weiteres Thema in die *Sinngedichte* eingeführt: die Liebe bzw. die legitimierte Erotik. Schäferdichtung handelt seit dem Barock von Liebesbegegnungen im idyllischen Raum, die Ausprägungen mögen sich je nach Gattung und Strömung ändern, das lizenzierte Begehren bleibt stets präsent. Indem zumindest implizit bzw. als eben hier nicht aufgerufen die Schäferdichtung anzitiert wird, treten Erotik und Liebe in die Sammlung ein. Im folgenden, dem 8. Epigramm dieser Sammlung, kommen die beiden Themen deutlicher vor.

Einen zierlichen Käfig erblickt' ich, hinter dem Gitter  
Regten sich emsig und rasch Mädchen des süßen Gesangs.  
Mädchen wissen sonst nur uns zu ermüden, Venedig  
Heil dir daß du sie auch uns zu erquicken ernährst.

Allein aus diesen vier Versen wird kaum klar, welche Situation im Epigramm besprochen wird. Die Sekundärliteratur<sup>10</sup> verweist einhellig auf die Konzerte von Waisenmädchen in der Kirche San Lazzaro die Mendicanti, die Goethe sowohl während seines ersten Venedig-Besuchs 1786 als auch im April 1790 gehört hat. Doch dass es sich hier um den Besuch eines geistlichen Konzertes handelt, ist nur mit dem Wissen um venezianische Besonderheiten oder mit demjenigen um Goethes Reiseerlebnisse zu entschlüsseln. Die *Italienische Reise* ist aber 1791 noch längst nicht erschienen und in den *Auszügen aus einem Reisejournal* ist von diesen Konzerten nichts erzählt. Die Leser der *Sinngedichte* in der *Monatsschrift* können den „süßen Gesang[...]“ viel eher an die süßen Frühlingseindrücke des vorangegangenen Epigramms rückbinden. „Mädchen im Käfig hinter Gittern“ suggeriert viel mehr die Vorstellung eines haremartigen öffentlichen Hauses. [...] [D]ie Verben „ermüden“ und „erquicken“ sind doppeldeutig aufzufassen und stimulieren die Phantasie der Rezipienten, in den hier beschriebenen Sängerinnen viel eher Freuden-

---

<sup>10</sup> Vgl. Häntzschel: „Überschriften“ und „Kapitel“, S. 132f. und die Kommentare in FA I,1, S. 1149 bzw. MA 3,2, S. 499.

mädchen zu sehen.“<sup>11</sup> So würde an die Stelle der legitimierten Schäfer-Erotik eine clandestine, mit Assoziationen operierende Literatur über Prostitution treten, die in der Reihenfolge der Texte und in der einmal verweigerten und andermal ermöglichten Begegnung als gültige und aktuelle Form eingeführt wird. Immerhin ist es hier explizit der vorher pointiert nicht genannte Ort, der diese Mädchen „ernähr[...]t“. Die Beziehung zwischen den beiden Epigrammen, obwohl solch eine explizite Anknüpfung nicht der Gattungsnorm entspricht, ist offensichtlich und wird vom ganzen Zyklus gefördert, da der Leser den Sprecher auf seiner Reise nach und durch Venedig begleitet. Zwar ist an dieser Stelle schon deutlich erkennbar, dass es sich bei der Stadt nicht nur bzw. nicht primär um den Ort sondern vielmehr um einen ästhetischen Raum handelt, doch bleibt das Narrativ des Venedig-Besuchs stets präsent. Es erlaubt, die eigentlich allein stehenden Epigramme auf einander zu beziehen und sie so als kurze, pointierte Reiseeindrücke, aus denen poetologische Texte werden, zu lesen. Jedoch stehen sich die beiden Deutungsmöglichkeiten, die sich bisher immer ergänzt haben, an dieser Stelle entgegen. Wer nämlich Venedig gut genug kennt, um von den Konzerten der Waisenmädchen zu wissen, mag über die Beschreibung des Konzertes stutzen, jedoch die Erkenntnis der Aufführungssituation als Pointe verstehen. Wer jedoch die „obszöne“<sup>12</sup> Lektüre wählt, wird in Venedig ein entsprechend angelegtes Bordell suchen, dessen Existenz aber zumindest für die Jahre 1786-1790 fraglich bleiben muss.

Will man nicht diese Differenz als konstitutiv für Literatur ansehen, dann muss es eine Möglichkeit geben, eine ‚realistische‘, dem Narrativ entsprechende Deutung mit einer poetologischen zu verbinden. Ausgangspunkt bildet wieder ein optischer Eindruck, erst wird ein „zierliche[r] Käfig“ entdeckt, dann „hinter dem Gitter“ die „Mädchen“. Diese bleiben, wie die Schäferin auch, zunächst unerreichbar. Allerdings nur, weil sie nicht berührt werden können. Die verweigerter Haptik wird nun aber ersetzt und zwar durch Akustik. Der Sprecher sieht und hört die Mädchen, und beschreibt ihren Gesang so wie die vorher verweigerten Eindrücke. Während die körperliche Liebesbegegnung tatsächlich Erschöpfung zur Folge hat, „erquick[t]“ das künstlerisch distanzierte Treffen. Künstlerisch tätige Mädchen treten also an die Stelle der Kunstfigur und so schafft die Kunst über Stimulation und Sublimierung, was die simulierte Natur nicht kann. Kunst kann das zeigen und vermitteln, was nicht erreichbar ist, wenn auch der Preis dafür darin liegt, die Haptik gegen die Akustik eintauschen zu müssen. Letztlich funktionieren die Epigramme eben auch so, dass sie kleine Begebenheiten inszenieren und ihnen Sinn zuschreiben, den man lesen, nicht aber erleben kann – zumindest nicht außerhalb des Kunstraumes Venedig.

---

<sup>11</sup> Häntzschel: „Überschriften“ und „Kapitel“, S. 133.

<sup>12</sup> Eibls Kommentar in FA I,1, S. 1149.

Das folgende Epigramm spricht ganz bestimmte Figuren an, verhüllt bettelnde Frauen mit Kind auf dem Arm. Sie werden jedoch weder bemitleidet noch beschimpft, wie man es erwarten könnte. Gleich das erste Wort bezeichnet die Kinder als „[s]chön“, also anscheinend nicht mager und schmutzig, wie man sich Bettlerkinder vorstellen könnte. Aber genau das scheint die Wirkung auszumachen. „Das heißt mit Macht reden ans männliche Herz.“ (V. 2). Denn trotz der Bedürftigkeit der Bettler richtet sich das männliche Begehren auf sie: „Jeder wünscht sich ein Knäbchen, wie ihr das dürftige zeigt / Und ein Liebchen, wie man unter dem Schleyer sichs denkt.“ Gerade weil die Frauen ihre Gesichter nicht zeigen, kann sich das Begehren an sie heften, jedem Betrachter sehen sie so aus, wie er sie sich (als schön) vorstellt. Über die Anregung der Vorstellungskraft und die Evokation des Wunsches, die beiden zur eigenen kleinen Familie zu machen, werden die Männer zum Spenden angeregt. Der Sprecher durchschaut und zeigt diese Strategie, kritisiert sie aber nicht, keineswegs wird Betrug angeprangert, oder die Stimulation der Imagination als verwerflich dargestellt. Das dürfte er auch nicht, denn der Mechanismus von fixierter Aufmerksamkeit, die über angeregte Vorstellungskraft Interesse ausmacht, ist letztlich in den kleinen Gedichten ebenfalls wirksam. Die Epigramme lassen immer so viel ungesagt, dass es der Imagination des Lesers vorbehalten bleibt, ihre Pointen aufzulösen. Und so wie das nur gedachte Gesicht der Frau sie zum erwünschten „Liebchen“ macht, ist es der selbst hineingelegte Sinn, der das Wohlwollen der Leser den Epigrammen gegenüber erzeugt.

Alle vier Verse des 10. Sinngedichts beginnen mit w. Diese deutlich auffällige Alliteration markiert den Text als künstlerisch gestaltet. Selbstverständlich sind das alle Epigramme, schon weil sie sich des antiken Versmaßes bedienen und auch sonst über entsprechende Stilmittel Aufmerksamkeit lenken und Bedeutung herstellen. Hier aber wird die Literarizität besonders herausgestellt. Das Epigramm zeigt sich als Frage und Antwort, jeweils auf ein Distichon verteilt. Ein doppelter Widerspruch prägt die Frage: dem „Schwärmer“ steht der „vernünftige Mann“ entgegen, der „Menge“ der „Schüler“ des ersten der „einzelne liebende“ des zweiten. Während anscheinend der erste durch Rührung die Masse an sich bindet, ist es beim zweiten die Liebe. Affektiver, unreflektierter Zugriff fesselt die Zuhörer, macht sie abhängig, bleibt dabei zwar momenthaft, aber unhinterfragbar, weil eben affektgebunden. Rationalität hingegen verlangt Reflexivität und einen Konsens, der nicht momenthaft sondern auf Dauer eingestellt ist. Die im Text gegebene Antwort erklärt aber nicht, warum das nun so ist, sie gibt vielmehr ein anderes Gleichnis, indem sie „[w]underthätige[n] Bilder[n]“ den artistischen Wert abstreitet, sie als „schlechte Gemälde“ bezeichnet und mit der Sentenz „Werke des Geists und der Kunst sind für den Pöbel nicht da“ endet. Der Glaube an zugeschriebene Kräfte ersetzt also eine analytische Betrachtung, der religiöse Wert überschreibt den künstlerischen. Wo das geschieht, ist über blinden Glauben, über stimulierte Affekte keine reflektierte Auseinandersetzung möglich. Kunst

als intellektuelle Stimulation, als Anregung zur Reflexion und analytisch mit Gewinn zu betrachtende verweigert sich diesen Anreizen. Sie vermag damit allerdings auch keine Masse anzusprechen, sondern wendet sich an einzelne Verständige. Damit differenziert dieses Epigramm die Aussage des vorherigen, denn anscheinend stellt sich zwar jeder männliche Venedig-Besucher ein schönes Gesicht hinter dem Schleier der Bettlerin vor, „Werke des Geists und der Kunst“ – und dazu sind die *Sinngedichte* wohl auch zu zählen – gewähren nur einer bestimmten Rezeptionshaltung Zugang. Wer sie nun aber versteht, wer sie als „einzelne[r] liebende[r]“ liest, wird mit diesem Epigramm in eine kleine, exklusive Gemeinschaft aufgenommen, die sich deutlich vom „Pöbel“ abgrenzt. Dabei macht es gerade dieser Text seinen Lesern aber gerade nicht schwer, seinen Kunstcharakter zu erkennen.

Im folgenden Text, in der Reihe der *Sinngedichte* wie später in der Publikation im *Musenalmannach* an elfter Position, wird ein neues Verständnis der Beichte als Ritual gezeigt. Es scheint dabei weniger um die Sündenvergebung zu gehen als um die Iterierbarkeit von Sinnlosigkeit, die durch ihre rituelle Konstitution Halt schafft. „Plappern“ meint zunächst ein relativ sinnfreies, nicht zielgerichtetes Sprechen, das jedoch einerseits als lustbringend und andererseits als in ein Ritual eingebunden erscheint. Mit der Möglichkeit dort zu „plappern“, werden also die Gläubigen an die Kirche gebunden und eben diese Praktik ist es, die den Leuten wiederum suggeriert, ihr Plappern erzeuge Sinn. Da dieser als sinnhaft empfundene Unsinn „glücklich“ macht, zeigt sich hier wieder eine rein affektive, keine reflektierte Bindung. Allerdings wehrt der Sprecher, wenn auch in einer ironisch zu verstehenden Geste, die Kritik an dieser kirchlich-institutionellen Praktik ab. Immerhin befriedigt die Beichte „des Menschen Bedürfnis“ (V. 3) und macht ihn so glücklich. Allerdings hat schon der erste Vers enthüllt, dass „die Pfaffen“ dieses Bedürfnis erst herstellen und durch die rituelle Einbindung mit Sinnhaftigkeit versehen. Und so deckt das Epigramm einerseits die kirchliche Praktik auf, andererseits zeigt es aber die Kraft von Ritualen, stellen sie doch Zeitlosigkeit her, indem „wie gestern so heut“ (V. 2) verfahren wird und es auch „morgen wie heut“ (V. 4) – „heut“ verbindet dabei als Epipher die beiden Pentameter – weitergehen wird. Die Beichte wird so als eine Strategie erklärt, die den Gläubigen suggeriert, ihr relativ gehaltloses Sprechen habe einen Sinn, erfülle einen bestimmten Zweck. Dem steht, zumindest unausgesprochen und durch das vorhergehende Gedicht thematisiert, natürlich wiederum die Kunst entgegen, die ein derartiges Plappern als sinnlos zeigt und eine derartige „Mitmachstrategie“ verweigert.

Das letzte *Sinngedicht* wendet sich wieder antik-mythologischen Figuren zu. König Midas wird aufgerufen und bedauert, weil ihm nach einem verfehlten Wunsch alles zu Gold wurde, was er berührte, so dass er keine Nahrung mehr zu sich nehmen konnte. Die Geschichte wird als be-

kannt vorausgesetzt und nur kurz anzitiert, Midas' „Geschick“ als „[t]raurig“ bewertet. Er dient aber als Gleichnisfigur für den dichtenden Sprecher, „denn was ich berühre / wird mir unter der Hand gleich ein behendes Gedicht“ (V. 3f.). Dagegen hat der Sprecher offensichtlich nichts, wie er in der Wendung an die Musen gesteht, nur bittet er darum, „daß ihr mein Liebchen / drück ich sie fest an die Brust, mir nicht zum Märchen verkehrt“ (V. 5f.). Damit rundet sich nicht nur deshalb der Kreis, weil die Musen im ersten und letzten Gedicht der Zusammenstellung vorkommen. Auch wendet sich der Blick von den Eindrücken der zeitgenössischen Stadt ab und wieder der Mythologie zu, wobei es nochmals um Inspiration geht. So wie Midas von Dionysos ein Wunsch erfüllt wurde, so hat sich im ersten Sinngedicht wohl auch ein Wunsch des Sprechers erfüllt, dem im anderen Raum endlich wieder das erfreuliche Gespräch mit den Musen möglich war. Dass nun aus verschiedenen Dingen, aus kleinen Beobachtungen in diesem Raum Gedichte werden konnten, haben die vorhergehenden Texte gezeigt. Diese als „behende[...]“ zu beschreiben, verweist gleichermaßen auf die Schnelligkeit, mit der sie – zumindest vermeintlich – gemacht und gelesen werden, wie auch darauf, dass es sich um handwerkliche Kleinigkeiten, Fingerübungen quasi handelt. Im spielerischen Ton des letzten Textes der Sammlung scheint die poetologische Dimension fast zurückgenommen, würde das Gedicht nicht selbst herausstellen, dass es alles, was es präsentiert, im Modus des uneigentlichen Sprechens zeigt. Die Liebe ist im Epigramm ein „Märchen“, wenn sie beschrieben wird. Die Geliebte des Sprechers taucht allerdings in den vorangegangenen Texten nicht auf, sie scheint nicht Teil dieses ästhetischen Raums. Und tatsächlich will der Sprecher von ihr eben auch nicht dichten, sie soll nicht zum „Märchen“ werden, was sie würde, träte sie als in den Sinngedichten präsent auf. Statt dessen soll sie „Liebchen“, die echte Geliebte bleiben, haptisch erfahrbar. Das private, intime Leben ist also nicht Gegenstand dieses Dichtens, das aus Alltagsbegebenheiten eine so pointierte wie autoreflexive Kunst gemacht hat.

Mit der Perspektivierung auf die Geliebte hin schließt die kleine Sammlung von Epigrammen. Der über Goethes Leben informierte Leser weiß, dass die Epigramme während dessen zweiten Venedig-Aufenthalts und daran anschließend entstanden sind, er kann auch die im Text abwesende Geliebte mit Christiane Vulpius identifizieren, die in Weimar geblieben war. Da einige der später als *Venezianische Epigramme* bezeichneten Gedichte brieflich kursiert waren, da Goethe Anna Amalia zu ihrem Geburtstag 74 dieser Epigramme in einer Widmungshandschrift geschenkt hatte und da die gesellige Kommunikation über das Epigramm in Weimar durchaus üblich war, muss das lakonische „Göthe“ als Verfassersname am Ende nicht überraschen.

Stellt man die Frage: „Wer ist der Autor?“ an die Epigramme, dann lautet die Antwort, dass es sich um einen Dichter handelt, der Venedig bereist. Italien ist ihm gleichermaßen das südliche

Land, in dem er Inspiration findet, als auch ästhetischer Raum für pointierte Reflexionen im Medium der Kunst. Er weiß um klassisch-etablierte Konzepte von Dichtung, begnügt sich im Fall dieser Texte aber mit einer Textsorte, die über eine lange Tradition und gleichzeitig eine weite Variationsbreite verfügt, die sich als „[a]bgeriñnes Gespräch“, leichte Sñnde, doppelbñdig und damit geeignet für doppeldeutige Aussagen und Handwerk bzw. Fingerñbung verstehen lñsst. Folgt man bei der Frage nach dem Autor dem im Text immer wieder praktizierten doppelten Blick sowohl auf die sichtbaren Dinge als auch auf einen im Reflektieren hergestellten, dahinter erfassbaren Sinn, eine pointierte und damit manchmal bloß momenthafte bzw. situative Deutung, dann wñre die Frage nicht zwingend diejenige nach der historisch-empirischen Autorpersñnlichkeit, also nicht die nach dem Autornamen, sondern eher diejenige nach dem in den Texten etablierten Autorschaftskonzept. Anders gesagt, wenn Goethe seinen Bekannten die Epigramme – allerdings eben nicht in genau dieser Zusammenstellung – schon brieflich mitgeteilt hat und seine Italien-Erlebnisse an sich bekannt sind, wenn also die Frage nach dem Autor der Sinngedichte eine rhetorische ist, dann muss die Antwort gleichsam auch eine rhetorische, eine aus den Epigrammen zu entwickelnde sein. Dass die Frage eine hñchst relevante ist, lñsst sich mit Gerhard Lauer folgendermaßen beschreiben:

„Der Autor regelt offenbar dominant den Textzugang gegenñber anderen Hinweisen wie etwa Annahmen ùber die Gattung eines Textes oder sein Entstehungsjahr. Er gruppiert das Verhñltnis von Texten untereinander, wie er sie hierarchisiert und in Beziehung zur dargestellten Welt setzt. Er ist eine Art Kurzzeichen fñr ein sehr viel komplexeres Hintergrundwissen, mit der jede Interpretation arbeitet, ohne daß dieses Wissen allein mit biographischen Kenntnissen identisch wñre. Es spricht daher einiges fñr die These, daß in der Person des Autors dieses Wissen und die damit verbundenen Wertungen gebñndelt, zu einem Konzept verdichtet werden und damit ein Funktionsäquivalent zum Hintergrundwissen bilden, wie wir es aus der Alltagskommunikation kennen.“<sup>13</sup>

Da jeglicher literarische Text als Kommunikation beim Leser ankommt, reagiert dieser auf ihn wie auf andere Sprachäußnerungen auch, subsumiert allerdings unter dem Autor nicht nur eine historisch-empirische Sprecherinstanz, sondern eben dieses „sehr viel komplexere[] Hintergrundwissen“, um mit der gegebenen Information halbwegs sinnvoll operieren zu kñnnen. Es reicht allerdings eben nicht, hier „Goethe“ zu unterfñttern, um mit den *Sinngedichten* angemessen umgehen zu kñnnen. Zunñchst reicht das schon deswegen nicht, weil es in der Tat 1791 nicht ganz klar war, was bzw. wen man denn nun ùberhaupt unter dem Namen „Goethe“ fassen kann. Bekanntlich hat Goethe selbst wñhrend seiner ersten Italien-Reise eine Art „Wiederge-

---

<sup>13</sup> Gerhard Lauer: Kafkas Autor. Der Tod des Autors und andere notwendige Funktionen des Autorkonzepts. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tñbingen: Niemeyer 1999 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Bd. 71), S. 209-234, S. 224.



burt“ erfahren und sich selbst und seine Rolle in Weimar im berühmten Brief an Carl August aus Rom vom 17. März 1788 neu formuliert:

„Mein Wunsch ist: bey einer sonderbaren und unbezwinglichen Gemüthsart, die mich, sogar in völliger Freyheit und im Genuß des erflehtesten Glücks, manches hat leiden machen, mich an Ihrer Seite, mit den Ihrigen, in dem Ihrigen wiederzufinden, die Summe meiner Reise zu ziehen und die Masse mancher Lebenserinnerungen und Kunstüberlegungen in die drey letzten Bände meiner Schriften zu schließen.

Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? – Als Künstler! Was ich sonst noch bin, werden Sie beurtheilen und nutzen. [...] Nehmen Sie mich als Gast auf, laßen Sie mich an Ihrer Seite das ganze Maas meiner Existenz ausfüllen und des Lebens genießen; so wird meine Kraft, wie eine nun geöffnete, gesammelte, gereinigte Quelle von einer Höhe, nach Ihrem Willen leicht dahin oder dorthin zu leiten seyn.“<sup>14</sup>

Als Künstler will sich Goethe fortan verstanden wissen, was nun durchaus mit der Sprecherposition in den *Sinngedichten* in Deckung zu bringen ist. Jedoch hat dieser Künstler seine *Gesammelten Schriften* publiziert und so eine Bilanz seines bisherigen Schaffens gezogen: „Diese Summa Summarum meines Lebens giebt mir Muth und Freude, wieder ein neues Blat zu eröffnen.“<sup>15</sup> Die *Sinngedichte* stehen also auf einem „neue[n] Blat[t]“, markieren eine neue Entwicklung im Schaffen des Künstlers Goethe. Sie stehen dabei nicht allein, sondern sind begleitet von naturwissenschaftlichen Studien. Die Metamorphose der Pflanzen, Optik, Morphologie und die Farbenlehre beschäftigen den Naturwissenschaftler Goethe, während der Dichter nicht nur Epigramme, sondern auch Elegien geschrieben hat, die bisher nicht publiziert wurden. Im Moment des Erscheinens der *Sinngedichte* schrieb er am *Großscophta*, mithin an der so genannten Revolutionsdramatik. Aber davon weiß das Publikum erst einmal nichts. Man weiß also nur, dass ein einst sehr erfolgreicher Autor nach seiner Rückkehr aus Italien noch nicht viele neue Texte veröffentlicht hat. Die Setzung des Namens markiert also ein Abweichen von dem, was bisher unter „Goethe“ zu verstehen war und ist auch als eine Art „Autorfindung“ zu verstehen, wie es denn auch im Brief vom 1. Juni 1791 an Jacobi heißt, wenn Goethe zunächst alles resümiert, was ihn derzeit beschäftigt, bevor er lapidar (und fehlerhaft) anmerkt: „In dem deutschen Museum das zu Berlin herauskömmt, wirst du einige von meinen neusten Gedichten sehen können.“<sup>16</sup> Es ist also ein „neuer“ Goethe, den der Autornamen markiert, zu dem mehr und anderes zuzurechnen ist, als zu dem Goethe z. B. des *Werther* und der *Gesammelten Schriften*.

Auf der anderen Seite deutet die Publikation einer so kleinen Auswahl von Gedichten in einer Zeitschrift aber auch auf eine Verunsicherung. Immerhin gibt es eine weit größere Menge an

---

<sup>14</sup> FA II,3, S. 394 f.

<sup>15</sup> Goethe an Carl August aus Rom, 17. Februar 1788, FA II,3, S. 388.

<sup>16</sup> FA II,3, S. 581.

Texten, neben den Epigrammen noch Elegien und einige weitere Gedichte. Doch zunächst erschienen eben nur 12 davon. Diese markieren aber gerade in ihrer Zusammenstellung ein bestimmtes Autorschaftskonzept. Denn spätestens seit Klopstock und der Genieästhetik des Sturm und Drang bezeichnet der Autorname eben nicht nur ein bestimmtes Individuum, zu dessen Schaffen der vorliegende Text zu rechnen ist und das als Genie seine Welt mit dem Text gleichsam erschafft und ausdrückt.

„Klopstock diskutiert unter dem Stichwort Genie [...] eine aktive, performative *Textfunktion*, den *logischen Operator* der Struktur der Bewegung (*movere*) und ihre ebenso konzentrisch wie exzentrisch generierten Elemente (*enargeia*). [...] Die *Spielfigur* des Au(c)tors, deren funktionsgebundene Setzung die poetische Kreativität personalisiert, bestimmt [...] die Figuration [des poetischen Textes].“<sup>17</sup>

Autorschaft ist also zu einem Performativ der Literatur geworden, etwas, das jeder Text aufs Neue entwirft und an das sich anschließen, von dem sich abgrenzen lässt. „Autorschaft erscheint als selbstbezüglich, ist immer auch Autorschaft seiner selbst.“<sup>18</sup> Damit weist der Autorname der *Sinngedichte* auch darauf hin, dass sich Goethe als Künstler, als Autor, wieder erschreiben muss, dass dem „neuen“ Goethe noch kein festes Konzept von Autorschaft entspricht, das mit dem Namen markiert würde. Es muss vorsichtig in einer Zeitschrift versucht werden.

Die *Sinngedichte* mit ihrer deutlichen literarischen Selbstreflexion fordern dazu heraus, den Autor Goethe etwas anders zu denken, als das bisher der Fall war. Gerade die Tatsache, dass diese 12 Epigramme in einer Zeitschrift erschienen, weist auf die Differenz zu dem Dichter mit eigener Werkausgabe. In dem Moment, wo die Texte jedoch einer relativ breiten literarischen Öffentlichkeit präsentiert werden, verweist ihr Autorname, der sich mit denjenigen der anderen Beiträge auf einer Ebene findet, auf die Bedingungen der Möglichkeit literarischer Kommunikation, wo der Autorname „Verschnürungsfunktion“ erfüllt, denn er „gehört wie der Reim, der Vers, und die Fabel zu den Kohärenzmitteln, die ein Zerfallen des Textes verhindern, auch wenn er aus seiner ursprünglichen Kommunikationssituation gelöst wird. Mit dem empirischen Autor hat das wenig zu tun.“<sup>19</sup> Der Sender der Kommunikation, der Autor des Textes, ist zwar als Funktion präsent, aber als Person abwesend. Er wird in den kurzen Texten als Sprecher greifbar, aber

---

<sup>17</sup> Frauke Berndt: Die Erfindung des Genies. F.G. Klopstocks rhetorische Konstruktion des Au(c)tors im Vorfeld der Autonomieästhetik. In: Heinrich Detering (Hrsg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002 (=Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 24), S. 24-43; S. 35f. Die Kursivierungen stammen von Frau Berndt, deren Argumentation sich auf die *Frühlingsfeyer* bezieht, also genau den Text Klopstocks, den Werther und Lotte codiert über den Autornamen „Klopstock“ aufrufen. Mithin ist dem Autor Goethe dieser Text und seine Leistung verfügbar.

<sup>18</sup> Christian Begemann: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Autorschaft, S. 44-61; S. 61.

<sup>19</sup> Karl Eibl: Der ‚Autor‘ als biologische Disposition. In: Rückkehr des Autors, S. 56.

immer wieder auch deutlich als fiktionale Sprecherinstanz markiert. Damit sind die Texte es selbst, die den Autor ersprechen, die Autorschaft will gelesen werden.

„Wenn die zerdehnte Situation Annahmen darüber erzwingt, wer spricht und schreibt, und dies durch Konventionen geregelt ist, die ein bestimmtes Hintergrundwissen aufrufen, damit die Kommunikation gelingt, dann heißt das auch, daß Autorrolle und Autormodell in hohem Grad historisch variieren und kulturell different sind.“<sup>20</sup>

Mit der Forderung nach ständiger Innovation hatte die Ästhetik des Sturm und Drang durchaus auch eine Pluralität der Schreibweisen gefordert und einem Autornamen nicht nur einen Stil zu gebilligt.

„Als 1774 Goethes erstes unter seinem Namen gedruckte Stück *Clavigo* erschien, waren sich Zeitgenossen wie Jung-Stilling nicht sicher, ob das Theaterstück tatsächlich von Goethe sei [...]. Das deshalb, weil die Unbekümmertheit, mit der Goethe Stile und Ausdrucksformen wechselte, damals unerhört neu war. So neu, daß es nur einem genuin modernen Autor einfallen konnte, so radikal anders von Werk zu Werk zu schreiben. Die Genieästhetik und das entstehende Urheberrecht sind dann Versuche, diese Unerwartbarkeit wieder in Modellen zu stabilisieren [...]. Die Komplizierung der Verknüpfung von Autor, Text und Leser unter den Bedingungen der Moderne erzeugt beständig neue literarische Verfahren, die auf vielfältige Weise ihre eigenen Voraussetzungen reflektieren können und das in der Kunstliteratur auch tun.“<sup>21</sup>

Mithin war es Goethes eigene Strategie, die es den Zeitgenossen, den Partnern der literarischen Kommunikation ermöglichte, den Autornamen nicht nur als Zeichen für einen Stil, sondern auch als Bindeglied zwischen diversen Gattungen und Artikulationsweisen zu verstehen. Mit der Publikation der *Gesammelten Schriften* als Werkausgabe, die sammelt und verbindet, was zunächst divergent scheint, auf der einen Seite, mit dem begrifflichen Wechsel weg vom Genie hin zum Künstler auf der anderen Seite, scheint ein Problem virulent zu werden. In Karl Eibls Worten: „Zum ernsthaften Problem wurde der Autor erst, als empirische Autoren ihre Einmaligkeit entdeckten (und auch das Publikum davon zu überzeugen verstanden).“<sup>22</sup> Goethe hatte seine Einmaligkeit als Künstler entdeckt und sowohl mit seinen literarischen Texten und in den Briefen, als auch in seinen Taten gezeigt. Die Werkausgabe markiert aber eine Zäsur insofern, als sich nun die Frage stellt, wie weiterzumachen ist. Entweder kann die bisherige Innovation weiterverfolgt werden, jedes Werk einen neuen Ton, einen anderen Stil finden, oder aber der über die Werkausgabe in seiner ganzen Breite abgesteckte Autor artikuliert sich nun innerhalb dieses Feldes. Diese beiden Möglichkeiten stellen sich einerseits im Produktions- andererseits aber auch im Rezeptionsakt, denn wie der Autor sich selbst erschrieben hat und weiter erschreibt,

---

<sup>20</sup> Gerhard Lauer: Kafkas Autor, S. 232f.

<sup>21</sup> Ebd., S. 233f.

<sup>22</sup> Karl Eibl: Der ‚Autor‘ als biologische Disposition. S. 57.

nimmt ihn die Leserschaft als solchen wahr, liest sie seine Autorschaft aus den Texten und ihren Strategien heraus.

„Es bedarf der akkumulierten Geschichte des gesamten künstlerischen Feldes – also eines konzertierten Zusammenspiels verschiedenster Instanzen – zur Produktion von Sinn und Wert des künstlerischen Werks. Der einzelne Autor ist vor diesem Hintergrund als maßgebliche Konsekrationsinstanz zwar unabdingbar, erscheint jedoch als singuläres und selbstbestimmtes ‚konzipierendes‘ Künstlersubjekt deutlich depotenziert.“<sup>23</sup>

Autorschaft ist also ein prekäres Geschäft geworden, eine jeweils neu auszuagierende Funktion, die im Text gestaltet wird, den Schreibenden wie die Leser betrifft und deren die literarische Kommunikation trotzdem (oder gerade deshalb) bedarf, um überhaupt funktionieren zu können. Nach den vielen Regalmetern, die mit den Ergebnissen der Goethephilologie zu füllen sind, mag es kaum überraschen, dass mit dem Werk dieses Autors auch das Problem der Autorschaft und deren Konstruktion in den Blick kommt. Jedoch markieren ausgerechnet die 12 *Sinngedichte* in der *Deutschen Monatsschrift* deren Verunsicherung, denn anders als vorher ist die Autorschaft nicht nur provozierend neu oder unerhört anders in den Texten artikuliert, sondern zum Problem geworden. In dem Moment, in dem sich Goethe als Künstler definiert, aber seine Werkausgabe abgeschlossen hat und sich vielseitigen anderen, genuin nicht künstlerischen Interessen wie der Naturwissenschaft widmet, weist eine kurze Publikation in der Zeitschrift eminent darauf hin, dass nicht nur die individuelle Artikulation nach der Rückkehr aus Italien schwierig geworden ist, sondern auch das nun mit dem Autornamen zu verbindende Konzept von Kunst, Künstlertum und Autorschaft. Die schon immer – und bis dato am deutlichsten am *Werther* – markierte Nähe zwischen autobiographischem und fiktionalem Gehalt ist nicht neu an diesen Texten, die deutliche literarisch-poetologische Selbstreflexion, die neben den Autornamen tritt, ohne diesen ersetzen zu können, dagegen schon.

Anders gesagt: das ständige Gebot nach individueller Artikulation der Genieästhetik war Goethe offenbar schon in Weimar zum Problem geworden, zumindest bahnte sich bereits im ersten Weimarer Jahrzehnt ein (weiterer) Stilwandel an, der jedoch nicht beim Publikum ankam, weil die entsprechenden Texte zunächst nicht veröffentlicht wurden. Erst die Publikation der *Gesammelten Schriften* machte einem breiteren Publikum diesen im Kontext der anderen Werke zugänglich. Jedoch bindet die Werkausgabe – ganz im Stile der großen Dichter – die Autorfunktion an das darin abgesteckte Feld stilistischer Variationsmöglichkeiten. Die ersten Gedichte, die dann von diesem Dichter Goethe erscheinen, der sich selbst explizit als Künstler, wenn auch unter den Bedingungen moderner Kunst, verstanden wissen will, aber andere Interessen mindes-

---

<sup>23</sup> Norbert Christian Wolf: Wie viele Leben hat der Autor? Zur Wiederkehr des empirischen Autor- und Werkbegriffs in der neueren Literaturtheorie. In: Autorschaft, S. 390-405; S. 403.

tens ebenso stark bearbeitet und deren Ergebnisse wie Dichtung publiziert, und der in seinem nahen persönlichen Umfeld mit einer nicht standesgemäßen Geliebten durchaus polarisiert, präsentieren deutlich poetologische Aspekte und verändern damit das unter dem Autornamen gefasste Konzept. Damit thematisieren sie über die deutliche Gattungspoetologie auch die Autorschaft, diese jedoch als problematisch, weil sie einerseits als Performativ der Literatur zu fassen ist, also etwas, das so tatsächlich nur in dieser Publikation und unter den Bedingungen besteht. Mithin erzeugen diese Epigramme ein bestimmtes Konzept von Autorschaft, das aus Gattung, Sprecherrolle, Stil, Gegenstand und Adressierung gebildet wird. Andererseits markiert aber auch das ‚Außen‘ dieser Gedichtsammlung einen Autor, der als historisch-empirische Figur mit einer bis zum Publikationszeitpunkt reichenden Karriere bestimmte Erwartungen und Vorstellungen weckt. Über das Spiel zwischen diesem Wissen um den empirischen Autor mit seiner Biographie und der prekären Position, in der sie zum Publikationszeitpunkt steckt, und der impliziten Sprecherrolle der Gedichte, die zwar durchaus Gattungsnormen folgt, aber auch Individualität suggeriert, markiert die Zeitschriften-Veröffentlichung der *Sinngedichte* eine Unsicherheit der Position von Autorschaft. Aus dem Goethe der *Gesammelten Schriften* ist eben ein Beiträger zur *Deutschen Monatsschrift* unter anderen geworden. Und dort präsentieren die 12 *Sinngedichte* ein autoreflexives Programm, das als hinter den einzelnen Beobachtungen liegendes entwickelt wird, aber nur erkannt werden kann, wenn von der Gattungskonvention abgewichen wird, Epigramme einzeln, also nicht in ihrem Zusammenhang, zu lesen. Das weist aber auch auf die Autorschaft zurück, denn so wie der Sprecher als „Wanderer“ mit dem Musen sprechen muss, um Epigramme entstehen zu lassen, so bedarf auch ihr Autor der Inspiration, was dann nicht mehr dem genialischen Schöpfungsakt der Genieästhetik entspricht. Der Autorname steht zwischen ganz unterschiedlichen anderen Namen, obwohl er doch eigentlich eine eigene Werkausgabe vorweisen kann. Und neben die *Sinngedichte* mit ihrer Pointierung tritt in der Juli-Ausgabe der *Monatsschrift* eine Elegie.

## Antikisierende Revolution in Rom

### Elegie. Rom 1789

Amor bleibt ein Schalk, wer ihm vertraut ist betrogen!  
Heuchelnd kam er zu mir: »traue mir diesmal nur noch.  
Redlich mein ichs mit dir, du hast dein Leben und Dichten,  
Dankbar erkenn' ich es wohl, meiner Verehrung geweiht.  
Siehe, dir bin ich nun gar nach Rom gefolget, ich möchte  
Dir im fremden Gebiet gern was gefälliges tun.  
Jeder Reisende klagt, er finde schlechte Bewirtung;  
Welchen Amor empfiehlt köstlich bewirtet ist er.  
Du betrachtetest mit Staunen die Trümmern alter Gebäude  
Und durchwandelst mit Sinn diesen geheiligten Raum  
Du verehrest noch mehr die werten Reste des Bildens  
Einzig Künstler, die ich stets in der Werkstatt besucht.  
Diese Gestalten, ich lehrte sie formen. Verzeih mir, ich prahle  
Diesmal nicht, du gestehst, was ich dir sage sei wahr.  
Nun du mir lässiger dienst wo sind die schönen Gestalten,  
Wo die Farben, der Glanz deiner Erfindungen hin?  
Denkst du Freund nun wieder zu bilden; die Schule der Griechen  
Blieb noch offen, das Tor schlossen die Jahre nicht zu.  
Ich der Lehrer bin ewig jung und liebe die Jungen.  
Nicht so altklug getan! Munter! Begreife mich wohl!  
Das Antike war neu da jene Glückliche lebten!  
Lebe glücklich und so lebe die Vorzeit in dir!  
Stoff zum Liede, wo nimmst du ihn her? Ich muß ihn dir geben  
Und den höheren Styl lehret die Liebe dich nur.«  
Also sprach der Sophiste. Wer widersprach ihm? und leider  
Bin ich zu folgen gewöhnt, wenn der Gebieter befiehlt. –  
Nun verräterisch hält er sein Wort, gibt Stoff zu Gesängen,  
Ach und raubt mir die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich;  
Blicke, Händedruck, und Küsse, gemütliche Worte,  
Sylben köstlichen Sinns wechselt ein liebendes Paar.  
Da wird ein Lispeln Geschwätze, da wird Stottern liebliche Rede,  
Solch ein Hymnus verhallt ohne prosodisches Maß.  
Dich Aurora wie kannt ich dich sonst als Freundin der Musen!  
Hat Aurora dich auch Amor der lose verführt?  
Du erscheinst mir nun als seine Freundin und weckest  
Mich an seinem Altar, wieder zum festlichen Tag.  
Find ich die Fülle der Locken an meinem Busen! das Köpfchen  
Ruhet und drucket den Arm, der sich dem Halse bequemt.  
Welch ein freudig Erwachen! Erhieltet ihr ruhige Stunden  
Mir das Denkmal der Lust, die in den Schlaf uns gewiegt! –  
Sie bewegt sich im Schlummer und sinkt auf die Breite des Lagers  
Weggewendet und doch läßt sie mir Hand noch in Hand.  
Herzliche Liebe verbindet uns immer und treues Verlangen,  
Und den Wechsel behielt nur die Begierde sich vor.  
Einen Druck der Hand, ich sehe die himmlischen Augen  
Wieder offen. – O nein! Laßt auf der Bildung mich ruhn!

Bleibt geschlossen! ihr macht mich verworren und trunken, ihr raubet  
Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh.  
Diese Formen wie groß! Wie edel gewendet die Glieder!  
Schlief Ariadne so schön, Theseus, du konntest entfliehn!  
Einen Kuß auf diese Lippen! O Theseus! und scheid! – –  
Blick ihr ins Auge! Sie wacht! – Ewig nun hält sie dich fest.<sup>24</sup>

Nach den *Sinngedichten* erschien im Juliheft der *Deutschen Monatsschrift* diese Elegie, die wiederum mit dem Gattungsnamen überschrieben ist, nun aber auch Ort und Zeit im Titel angibt. Innerhalb des von Goethe schon Ende 1790 vorläufig fertig gestellten Zyklusses der *Erotica Romana* (am 1.1.1791 hatte er an Knebel geschrieben: „Die Büchlein Elegien und Epigramme habe ich auch so ziemlich gefaltet und gelegt.“<sup>25</sup>) stand diese Elegie ohne ihre Überschrift an 14. Stelle. Anders als die Epigramme, die zur Publikation aus einem größeren Corpus ausgewählt und in eine besondere Reihenfolge gebracht werden mussten, um selbst in der kleinen Gruppe eine eigene Poetologie zu formulieren, konnte Goethe diesen Text einzeln aus dem Zyklus herausnehmen und selbständig publizieren. Immerhin entwickelt die Elegie die eigenen Bedingungen der Möglichkeit explizit, stellt sie als Elegie das vor Augen, was sie beschreibt, nämlich ihr eigenes Entstehen. Das jedoch, und darauf haben die Interpreten immer wieder hingewiesen, ist alles andere als unproblematisch.<sup>26</sup> Schon die Überschrift markiert nämlich eine Verschiebung, immerhin war Goethe selbst 1789 nicht mehr in Rom sondern zurück in Weimar. Damit ist auch hier schon eine Differenzierung zwischen dem Sprecher-Ich des Gedichts und dem historisch-empirischen Autor angezeigt. Immerhin scheint das Revolutionsjahr etwas zu bedeuten, auf eine fundamentale Veränderung zu verweisen, sonst stünde nicht ausgerechnet diese Jahreszahl im Titel. Die Französische Revolution wurde von Goethe stets abgelehnt und heftig kritisiert. Trotzdem schrieb er an Jacobi am 3. März 1790: „Daß die Französische Revolution auch für mich eine Revolution war kannst du dencken.“<sup>27</sup> Wenn also in der Jahreszahl eine Distanzierung von eigenen Erlebnissen, die vorschnell eindeutig biographisch gelesen worden wären, vorliegt, dann enthält sie mit ihrer historischen Relevanz einen weiteren Anspielungshorizont. Die Revolution ist allerdings auf literarischer Ebene zu suchen. Einerseits handelt es sich bei der Elegie durchaus um eine Abkehr von einer Ästhetik der Überbietung, wie sie noch im Sturm und Drang

---

<sup>24</sup> FA I,1, S. 417-421.

<sup>25</sup> FA II,3, S. 564.

<sup>26</sup> Zu dieser Elegie vgl. v.a.: Christian Begemann: Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe. (22.06.2006) In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann\\_koerper.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann_koerper.pdf) (14.08.2006), Karl Eibl: „Lebe glücklich“. Zu Goethes 13. Römischer Elegie. In: Zwischen Aufklärung und Restauration. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Alberto Martino. Tübingen: Niemeyer 1989 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 24); S. 249-262, Klaus H. Kiefer: Faustines Blick – „Elegie. Rom, 1789“. In: Goethe-Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen. Hg. v. Gerhard Sauder. München: Hanser 1996; S. 126 – 137.

<sup>27</sup> FA II,3, S. 515.

praktiziert wurde und scheinbar noch wird,<sup>28</sup> indem sie einen deutlichen Rückbezug auf antike Muster leistet. Nicht nur Überschrift und Metrum, auch der Stoff ist klar auf antike Literatur hin zu lesen. Gegen die Forderung ständiger Erneuerung und Modernisierung, wie sie einer literarischen Avantgarde eignet, stellt die Elegie die Anknüpfung an die römische Liebeselegie augusteischer Prägung. Deren Füllung allerdings ist radikal neu. Wenn man Frau von Steins Urteil, Goethe sei sinnlich geworden,<sup>29</sup> nicht nur als Ablehnung des erotischen Inhalts verstehen will, dann kann man in dieser Elegie genau nachvollziehen, wie diese Sinnlichkeit Kunst nicht nur ermöglicht, sondern auch, welche künstlerischen Strategien nötig sind, um sinnliches Erleben in Kunst überführen zu können. Und damit postuliert diese Elegie etwas nachgerade Revolutionäres. Denn wenn es die glücklich gelebte Liebe ist, die Kunst ermöglicht, indem sie einen aktiven Anschluss an die Antike öffnet, dann ist zwar Modernität Grundvoraussetzung für diese Dichtung, dann gelingt in ihr aber auch eine Zeitaufhebung.

Der Liebesgott Amor wird als Schalk und Betrüger eingeführt – warum lässt sich aus der folgenden Rede noch nicht gänzlich schließen. Denn was er anbietet, klingt verlockend. Durch ihn hat der Sprecher Zugang zu Rom gefunden, hat er nicht nur „Bewirtung“, sondern auch den rechten Sinn gefunden, mit dem er die Kunst der Antike rezipieren und selbst Kunst schaffen kann. Der Anschluss an die Antike funktioniert über die ewig junge Liebe – wer in ihr und aus ihr schafft, kann sich der Tradition lebendig einschreiben, kurz: „Lebe glücklich und so lebe die Vorzeit in dir.“ Amors Stellungnahme erscheint simpel genug – aus dem sinnlichen Lebensgenuss heraus gelingt nicht nur die glückliche Einbindung des geistigen Schaffens in das aktive Leben, sondern auch die Integration in alte Kulturmuster und deren Fortführung bzw. Aktualisierung.

Dem stimmt der Sprecher noch zu, jedoch muss er Amor vorwerfen: „Nun verräterisch hält er sein Wort, gibt Stoff zu Gesängen, / Ach und raubt mir die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich.“ (V. 27f.) Die Distanzierung, die notwendig ist, um ein formal, thematisch und motivisch geschlossenes, sprachlich wie stilistisch hochwertiges, also der Tradition würdiges Gedicht zu schaffen, kann dem Dichter nicht gelingen, wenn ihn immer die Liebe umfängt. Die Rede eines Liebenden wird als „Lispeln“ und „Stottern“ (V. 31) entlarvt. Das Sprechen der Liebenden erscheint diesen als sinnhafte Rede, anderen kann es als solche nicht vermittelt werden, da die Erfüllung und Beseelung des Augenblicks fehlt. „Solch ein Hymnus verhallt ohne prosodisches Maß“ (V. 32), die Sprache der Liebenden ist für den Moment gemacht, nicht auf Dauer gestellt, da sie eben ohne Formung bleibt. Statt morgens zu dichten, wacht der Sprecher nun neben der

---

<sup>28</sup> Das Verhältnis Goethes zu Schiller entwickelte sich nach Goethes Rückkehr aus Italien eher spannungsvoll, bevor sie ihre produktive Zusammenarbeit begannen. Dazu unten.

<sup>29</sup> Caroline Herder an ihren Mann, 15. August 1788: „Die Stein meint, er sei sinnlich geworden, und sie hat nicht ganz unrecht.“ Ebd., S. 419.



Geliebten auf. Doch sie und das gemeinsame Liebesglück braucht er, um inspiriert schreiben zu können. Der einzige Ausweg wäre es, sie zu verlassen, wie Theseus Ariadne verlassen hat. Doch es bedarf nur einer kleinen Bewegung, eines Drucks der Hand, die sie in der des Dichters gelesen hat, um sie zu wecken. Dann jedoch trifft ihn wieder ihr Blick, der einst die Liebe begründet hat, der ihn aber nun „verworren und trunken“ (V. 47) macht. Als Schlafende wird die Geliebte zum Inbegriff klassischer Kunst, ihre Betrachtung gleichsam zum Nachvollzug des Kunstwerks: *Der stille Genuß reiner Betrachtung, die sich an großen Formen und edel gewendeten Gliedern ergötzt.* Mit den hier verwendeten Worten wird eine direkte Beziehung zu Winckelmanns an der Antike ausgerichteten Ästhetik aufgebaut, ist dort doch von edler Einfalt und stiller Größe, Schönheit und Einheit die Rede.<sup>30</sup> Die Distanzierung trotz Gegenwärtigkeit macht es also möglich, vorbildliche, ‚klassische‘ Kunst nach den Normen der Antike zu schaffen. Die Geliebte darf weder erwachen, noch darf der Liebende sie verlassen. Indem er sie aber als Schlafende wie ein Kunstwerk betrachtet, kann er die Besinnung finden, sie auch als solches zu empfinden und zu beschreiben. Aus dem Wissen, wie antike Kunst funktioniert, wie sie sich anfühlt, wie sie entsteht, kann die Reflexionshaltung kommen, um das Leben selbst so zu betrachten. Ohne diese Distanzierung jedoch, die hier am Ende – auch wieder nur momenthaft! – vorgenommen wird, ist große Kunst ebenso wenig möglich, wie ohne die Liebe. Damit steckt der Dichter in einem Dilemma, deswegen ist Amor ein Schalk. Die Überblendung von Ferne und Nähe muss also in beide Richtungen funktionieren – darin liegt nicht das Scheitern der Liebe oder dieses Modells von Dichtung, sondern die Bedingung ihrer Möglichkeit. Sie bedarf der Inspiration aus der geglückten Liebeserfahrung, aber auch der Distanzierung. Erst in der schaffenden Formung des Stoffes gelingt Kunst, die den strengen ästhetischen Kriterien der Antike gerecht werden kann. Deswegen bedarf es eben auch der zwei gestalteten Blickrichtungen. Einerseits ist es der Liebesblick, der das Sprecher-Ich an seine Geliebte bindet, andererseits aber eben auch der Blick auf sich selbst, der als Perspektive in den Texten stets präsent bleibt. Die Selbstbeobachtung kann aber nur zu Ergebnissen führen, wenn sie nicht Reflexion, sondern Leben, Liebe und Gefühl, geglückte Ganzheit beobachten kann, sonst zerfiele sie. Insofern bedarf dieser Blick immer noch eines anderen Gegenstandes, den er fixieren kann. Im Text ist es Theseus, der als mythologische Figur aufgerufen wird. Jedoch geht es nicht darum, dessen Verhalten als Figuration in eigenes Leben zu übernehmen, sondern mit ihm ein mythologisches Modell zu haben, mit dem sich eigenes Handeln – auch abgrenzend – beschreiben lässt. Insofern ist Begemanns Deutung zu widersprechen. Nicht „[d]as Ich des Sprechers ersetzt sich durch die mythische Figur des Fliehenden, der nun bleiben muß, wo dem Sprecher die Flucht gelingt“,<sup>31</sup> sondern die mythische Denk- und Ver-

---

<sup>30</sup> Vgl. Eibl: „Lebe glücklich“, S. 261.

<sup>31</sup> Begemann, *Poiesis des Körpers*, S. 23.

gleichs-Figur ermöglicht eine quasi-mythische Zeitaufhebung im Text, die Erleben und Distanzierung verbindet, die wiederum auf die Zeitaufhebung zwischen Antike und Moderne verweist, die der Text poetologisch propagiert. Und damit schreibt er sich in die Gattung Elegie ein, die literarisch vor Augen stellt, was vergangen ist, also Präsenz des Vergangenen schafft.<sup>32</sup>

In dieser Lektüre der Elegie sollte deutlich geworden sein, dass der Rückbezug auf die Antike sich nicht nur formal und inhaltlich vollzieht. Die klassische Antike wird zum Ideal, nicht weil ihre Formen so interessant wären, sondern weil sie über einen – wenn auch nur imaginierten Vorteil – verfügt. Die antike Kunst scheint insofern autonom, als die Künstler nur Amor, einer mythologischen Figur, unterworfen sind. Er gibt ihnen Gesetze, nicht die Ökonomie, nicht die Politik und auch kein breites Publikum. Doch die alten Regeln reichen nicht mehr aus, der „höhere Styl“, den „die Liebe [...] nur“ ermöglicht, bedarf seiner eigenen Legitimierung, die im Gedicht formuliert wird. Damit schließt sich die Elegie den *Sinngedichten* an, die ja auch ihre eigene Poetologie formuliert hatten und damit vollzieht sich in den Texten durchaus eine gewisse Revolution, ist es doch Kunst, die die Regeln der Kunst formuliert.

Karl Eibl hat darauf hingewiesen, dass diese „Art Kunsttheorie“<sup>33</sup> sich explizit der zentralen Formulierungen Winckelmanns „aus den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, die hier nur kurz anzitiert seien: »Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung wie im Ausdruck.« [Ausg. Stuttgart 1982, S. 20]“ bedient, wenn die schlafende Geliebte beschrieben wird.

Bleibt geschlossen! ihr macht mich verworren und trunken, ihr raubet  
Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh.  
Diese Formen wie groß! Wie edel gewendet die Glieder! (V. 47-49)

Indem sie ruht, ihr Körper also still ist, scheinen ihre „Formen“ dem Beobachter „groß“, die Wendung ihrer „Glieder“ ihm „edel“. Die Geliebte ist dem Sprecher in diesem Moment zu einem Kunstwerk geworden, zumindest sieht er sie so an, wie er es von Winckelmanns Studie gelehrt mit Kunstwerken zu tun pflegt. Und so lässt sich erklären, dass ihm die schlafende Frau als „Denkmal der Lust, die in den Schlaf uns gewiegt“ (V. 40) erscheint, er sieht in ihr „das Kunstwerk als Erinnerungs-Monument vergangenen Glücks“<sup>34</sup> und gleichzeitig die Möglichkeit, dieses Glück wieder zu erleben – oder aber in Kunst zu verwandeln. Der Blick auf den schlafenden

---

<sup>32</sup> Vgl. Dirk Kemper: „Elegie“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin/ New York: deGruyter 1997, S. 429-432.

<sup>33</sup> Eibl, „Lebe glücklich“, S. 259.

<sup>34</sup> Ebd., S. 259.

Frauenkörper, der diesen eben zum Kunstwerk macht, wird ebenfalls nicht ganz unvoreingenommen beschrieben.

„Was Goethe sich aus Winckelmann vor allem herausholt, ist die erotische Komponente von dessen Antike-Begeisterung, genauer: der Versuch, erotische und ästhetische Sinnlichkeit miteinander in Einklang zu setzen, exemplarisch für das rechte Verhältnis von Leben und Kunst.“<sup>35</sup>

Die Komponente der erotischen Sinnlichkeit kann aber mit Eibl gegen „eine Ästhetik rein kontemplativer Art“<sup>36</sup> gerichtet gelesen werden, wie sie in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* formuliert wird. Dass Goethe diese gelesen und sich auf eigene Art anverwandelt hat, zeigt Eibl mit Zitaten aus Goethes ‚Biographischen Einzelheiten‘. Friedrich Schiller, noch vor der intensiven Zusammenarbeit mit Goethe, diesen jedoch immer wieder kritisch beobachtend, schreibt am 1. November 1790 an Körner, den Goethe kurz vorher kennengelernt hatte:

„Göthe [...] war gestern bei uns, und das Gespräch kam bald auf Kant. Interessant ist, wie er alles in seine eigne Art und Manier kleidet und überraschend zurückgibt, was er las, aber ich möchte doch nicht gerne über Dinge die mich sehr nah interessieren mit ihm streiten. Es fehlt ihm ganz an der herzlichen Art, sich zu irgend etwas zu *bekennen*. [...] Seine Philosophie [...] hohlt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hohle. Ueberhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und *betastet* mir zu viel. Aber sein Geist wirkt und forscht nach allen Directionen und strebt, sich ein Ganzes zu erbauen, und das macht mir ihn zum großen Mann.“<sup>37</sup>

Nicht nur die Beschäftigung mit Kant wird herausgestellt, auch die Sinnlichkeit, die mit Kants Position nicht ganz in Einklang zu bringen ist, und die Schillers eigenem Denken nicht entspricht, wird sofort als Kontrast benannt. Im Text der Elegie scheinen beide aber verbunden, ist es doch der „stille[...] Genuß reiner Betrachtung“ mit dem die Frau als Kunstwerk betrachtet wird, also der nicht affektiv aufgeladene, sondern der interessenlose Blick „des ästhetischen Wohlgefallens“.<sup>38</sup> Dessen bedarf es, um den Körper der Frau gleichsam als Kunstwerk, wie eine antike Statue anzusehen, und genauso, um aus der Liebe, die Amor schenkt und die den „höheren Styl lehret“ (V. 24), ein Kunstwerk entstehen zu lassen. Es bedarf also des „Wechsel[s]“ der „Begierde“ (V. 44), um nicht nur zu lieben, sondern auch zu dichten. Was als Distanzierungsleistung schwer genug ist, wie die ganze Elegie es entwickelt, was aber auch dem „Stottern“ (V. 31) der Liebenden wieder ein „prosodisches Maß“ (V. 32) ablauscht und damit eine weitere ästhetische Position in den Text integriert. Schon in Rom hatte Goethe Karl Philipp Moritz kennen und

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 261.

<sup>36</sup> Ebd., S. 260.

<sup>37</sup> Friedrich Schiller: Briefe I. 1772-1795. Hg. v. Georg Kurscheidt. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker-Verlag 2002 (= Friedrich Schiller. Werke und Briefe in 12 Bänden. Hg. v. Otto Dann et al., Bd. 11), S. 541. Die Kursivierungen stammen von dort, als Hervorhebung also von Schiller selbst.

<sup>38</sup> Eibl, „Lebe glücklich“, S. 260.

schätzen gelernt, vom 5. Dezember 1788 bis zum 1. Februar 1789 wohnte dieser dann bei ihm in Weimar. Klaus H. Kiefer hat herausgestellt, dass mit „»prosodisches Maß« ein Moritzscher Begriff aufgegriffen wird.“<sup>39</sup> Damit tritt das explizit aufgerufene Modell der modernen, an „die Schule der Griechen“ (V. 17) anschließenden Dichtung als Moritz' *Versuch einer deutschen Prosodie* verpflichtet auf und wendet sich, zumindest implizit, gegen die weit strenger argumentierenden Metriker um Voß.

Die in der Elegie entwickelte Ästhetik ist also nicht nur eine genuin literarische, sondern eine, die sich mit den etablierten bzw. aktuell diskutierten und einflussreichen Positionen der Kunsttheorie auseinandersetzt. Sie bleibt dabei primär ein Kunstwerk, eine *Elegie*, wie sie im Titel explizit genannt wird, und so demonstriert dieser Text mit Pierre Bourdieu gelesen „die der Kunst inhärente Macht [...], kraft der Form [...] alles ästhetisch konstituieren, alles durch die genuine Wirksamkeit des Schreibens in ein Kunstwerk verwandeln zu können.“<sup>40</sup> Die Auseinandersetzung mit anderen Positionen der Ästhetik funktioniert hier innerhalb eines literarischen Textes. Dieser bezieht zu verschiedenen Ansätzen eine eigene, die anderen gegeneinander abwägende Stellungnahme, ohne die jeweiligen Punkte zu erörtern. Vielmehr ist es die Integration entsprechender Schlüsselbegriffe und Denkfiguren in das sprachliche Kunstwerk, die dieses einerseits seine implizite Theorie formulieren und sich andererseits von den anderen Positionen abgrenzen lässt. Mit Bourdieu gesprochen positioniert sich der Text im literarischen Feld und beansprucht insofern eine führende Stellung, als er sich mit den avanciertesten Ästhetiken befasst und das gleichzeitig in Form einer legitimen Gattung, der Elegie, tut. Das bedeutet, dass es, wie Norbert Christian Wolf an Hand der ästhetischen Schriften Goethes<sup>41</sup> überzeugend gezeigt hat, die Leistung des Sturm und Drang war, ein relativ autonomes literarisches Feld im deutschsprachigen Raum zu proklamieren, das die entsprechenden „Regeln der Kunst“ etabliert hatte.<sup>42</sup> Nach der Feldlogik ist ein Text nicht nur ein ästhetisches Produkt, sondern immer eine durchaus kritisch gerichtete Auseinandersetzung mit anderen Positionierungen, also anderen Texten, die schon im Feld präsent sind.

„Das polemische Moment prägt also auch das Innere des literarischen Feldes, in dem nicht einfach Kommunikationsangebote gemacht werden [...], sondern die Wahl bestimm-

---

<sup>39</sup> Klaus H. Kiefer: *Faustines Blick – „Elegie. Rom, 1789“*, S. 127.

<sup>40</sup> Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 176.

<sup>41</sup> Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*. Tübingen: Niemeyer 2001 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81).

<sup>42</sup> Die Feldtheorie ist in der Literaturwissenschaft inzwischen so gut eingeführt, dass an dieser Stelle auf eine explizite Diskussion ihrer Grundannahmen verzichtet werden kann. Einschlägig sind die Arbeiten von Joseph Jurt, Norbert Christian Wolf, Thomas Wegmann u.a., dazu kommen die allgemeinen bzw. genuin soziologischen Einführungen etwa von Fuchs-Heinritz/ König.

ter Themen, Gattungen, Stile und Erzählweisen einen auf Anerkennung pochenden sozialen Akt darstellen.“<sup>43</sup>

Nicht etwa mit einer Ästhetik, die dem „Prinzip der genialen Überbietung“<sup>44</sup> weiterhin verpflichtet wäre, das er selbst vor der Weimarer Zeit etablieren geholfen hatte, meldet sich Goethe nach der Rückkehr aus Italien auf dem literarischen Feld zurück, sondern mit einer impliziten Ästhetik, die explizit mit den aktuellen Termini operiert, ohne diese polemisch zu erörtern. Vielmehr setzt die subtile Diskussion der schon eingenommenen Positionen nicht nur deren Kenntnis voraus, sondern sich selbst an die progressive Stelle, diese werten, verbinden und für die eigene Positionsnahme gezielt verwenden zu können. Nicht mehr Überbietung prägt diese Ästhetik, sondern Reflexion und Spiel, mithin eine doppelte Optik, die einerseits auf der Textoberfläche den Sprecher als liebenden Dichter zeigt, der sich anscheinend weiterhin des Erlebnisparadigmas bedient, dieses aber nun nicht mehr in freie Verse kleidet, sondern in die Form antiker Metren. Andererseits etabliert die Tiefenstruktur, die nur erkannt und verstanden werden kann, wenn man die Bezüge zu anderen Positionen entdecken und verstehen kann, eine eigene, durchaus innovative, aber kritisch gerichtete literarische Ästhetik. Beide Seiten gehören untrennbar zusammen und machen erst in ihrem Wechselspiel die Elegie aus, denn nur wer die alten Modelle kennt, kann ihre Verabschiedung sehen. Damit richtet sich die Elegie natürlich an eine „Gelehrtenrepublik“, mithin ein genuin literarisch wissendes Publikum, mit Bourdieu gesehen an die Kollegen und Konkurrenten Goethes auf dem literarischen Feld. Nur sie wissen um den Anspruch,

„der mit der Bildung eines Feldes einhergeht, in dem jeder künstlerisch Schaffende ermächtigt ist, seinen eigenen *nomos* in seinem Werk zu stiften, welches das (völlig beispiellose) Prinzip seiner Wahrnehmung in sich selbst trägt.“<sup>45</sup>

Heribert Tommek hat überzeugend dargelegt, dass Goethe mit seiner Tätigkeit als Minister in Weimar zunächst das autonome literarische Feld verlassen hatte.

„Das »genialische Treiben am Hof« ist ein Abschied davon, es ernst mit dem »Genie« zu meinen. [...] Das Nicht-mehr-ernst-Nehmen, die Entwertung der Autorität des auf dem Prinzip des meritokratischen und charismatischen Selbstbewusstseins fußenden literarischen Feldes, scheint Klopstock sehr deutlich bei Goethe wahrgenommen zu haben. Die grundsätzliche Ablehnung der »Anmahnungen« Klopstocks [...] lässt sich daher doppeldeutig, das heißt auch in Hinsicht auf den anstehenden Laufbahnwechsel

---

<sup>43</sup> Markus Joch, Norbert Christian Wolf: Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 1-24; S. 12.

<sup>44</sup> Heribert Tommek: Trennung der Räume und Kompetenzen. Der Glaube an die Gelehrtenrepublik: Klopstock, Goethe, Lenz (1774-1776). In: Text und Feld, S. 89-108; S. 99.

<sup>45</sup> Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 114.

Goethes verstehen: Goethe brach mit der Position des unabhängigen, kritischen Gelehrten.“<sup>46</sup>

Schon die Publikation der Werkausgabe, dann aber vor allem die Erklärung, als Künstler nach Weimar zurück zu kommen, sind also als Wiedereintritt in das genuin literarische Feld zu werten. Dort jedoch muss sich Goethe positionieren, ohne an seinen alten Platz treten zu können. Den hatte er aufgegeben und dem hatte eine Ästhetik entsprochen, die weder einer Werkausgabe noch einem an Naturwissenschaft interessierten Autor entsprach. Die in den *Sinngedichten* formulierte Autorschaftskonzeption und die der *Elegie* inhärente Poetik markieren also durchaus anspruchsvolle Positionierungen auf dem literarischen Feld. Doch um dort tatsächlich eine Position zu besetzen, müssen die anderen Akteure diese Positionierung wahrnehmen und gelten lassen. Goethe muss also eine Publikation seiner Elegie in der Zeitschrift voran treiben, um in seinem neuerlichen Agieren auf dem Feld, seinem Akt der erneuten Beanspruchung einer Führungsrolle nicht nur als der etablierte Schriftsteller, sondern weiterhin als avanciert schreibend wahrgenommen zu werden, wenn er „nicht mit der Unterstützung, so doch mit der *Aufmerksamkeit* all derer rechnen“<sup>47</sup> wollte, die neben ihm dort agierten. Doch obwohl er noch immer einen großen Namen hatte und selbst von Schiller, der ihm mehr als ambivalent begegnete, durchaus als wichtiger Schriftsteller anerkannt wurde, trotz seiner Freundschaft mit Moritz und seiner Aufmerksamkeit erregenden Italien-Reise und der Werkausgabe, die seinen Namen durchaus als Marke<sup>48</sup> etablierte, verlief die Aufnahme der Elegie eher stumm. Die proklamierte Revolution, die sich sowohl in der Ästhetik als auch auf dem literarischen Feld ereignen sollte, wurde kaum beachtet. Die im folgenden Oktober wiederum in der *Deutschen Monatschrift* veröffentlichten weiteren 12 *Sinngedichte* begnügen sich nicht, sie versteckt anzuzitieren, in ihnen wird sie explizit behandelt.

---

<sup>46</sup> Heribert Tommek: Trennung der Räume und Kompetenzen. S. 100f.

<sup>47</sup> Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 100.

<sup>48</sup> Vgl. Norbert Christian Wolf: Gegen den Markt. Goethes Etablierung der ‚doppelten Ökonomie‘. In: Markt. Literarisch. Hg. v. Thomas Wegmann. Bern u.a.: Lang 2005 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 12), S. 59-74.

## Liebe und Revolution

Ihr erstaunt, und zeigt mir das Meer, es scheint zu brennen.  
Wie bewegt sich die Fluth leuchtend ums nächtliche Schiff!  
Mich verwundert es nicht, dieß Meer gebahr Aphroditen,  
Und entsprang nicht aus ihr uns eine Flamme? der Sohn!

Liebe flößest du ein und Begier, ich fühl es und brenne,  
Liebenswürdige, nun flöße Vertrauen mir ein.

Daß ich schweige verdrießt dich. Was soll ich reden? Du merkest  
Auf der Seufzer, des Blicks leise Beredsamkeit nicht.  
*Eine* Göttinn vermag der Lippe Siegel zu lösen,  
Nur Aurora, die uns traulich umschlungene weckt;  
Ja dann töne mein Hymnus den frühen Göttern entgegen  
Wie das memnonische Bild lieblich Geheimnisse sang.

Willst du die Freuden der Liebe rein ohne Reue genießen,  
O! so laß Frechheit und Ernst fern vom Busen dir seyn.  
Jene will Amorn verjagen und dieser denkt ihn zu fesseln,  
Siehe, da lispelt der Gott beyden das Gegentheil zu.

In der Dämmerung des Morgens den höchsten Gipfel erklimmen,  
Frühe den Boten des Tags grüßen, dich freundlichen Stern,  
Ungeduldig die Blicke der Himmelsfürstinn erwarten,  
Wonne des Jünglings! wie oft locktest du Nachts mich hervor.  
Nun erscheint ihr mir Boten des Morgens ihr himmlischen Augen  
Meiner Geliebten, und stets kommt mir die Sonne zu früh.

Göttlicher Morpheus, umsonst bewegst du die lieblichen Mohne,  
Dieses Auge bleibt wach, schließt es nur Amor nicht zu.

Ach! sie neiget das Haupt die holde Knospe, wer gießet  
Eilig erquickendes Naß neben die Wurzel ihr hin?  
Daß sie froh sich entfalte, die schönen Stunden der Blüte  
Nicht zu frühe vergehn, endlich auch reife die Frucht.  
Aber auch mir – mir sinket das Haupt von Sorgen und Mühe.  
Liebes Mädchen! Ein Glas schäumenden Weines herbey.

Ja ich kenne dich, Amor, so gut als einer! da bringst du  
Deine Fackel, und sie leuchtet im Dunkeln uns vor.  
Aber du fñhrest uns bald verworrene Pfade, wir brauchten  
Deine Fackel erst recht, ach! und verschwunden ist sie.

Fürsten prägen so oft auf kaum versilbertes Kupfer  
Ihr bedeutendes Bild, lange betrügt sich das Volk.  
Schwärmer prägen den Stempel des Geistes auf Unsinn und Lügen,  
Wer den Proberstein nicht hat nimmt sie für redliches Gold.

Alle Freyheitsapostel, sie waren mir immer zuwider  
Denn es suchte doch nur ein jeder die Willkür für sich.  
Willst du viele befreyn, so wag es vielen zu dienen,  
Wie gefährlich das sey, willst du es wissen, versuchs.

Jene Menschen sind toll! So sagt ihr von heftigen Sprechern  
Die wir in Frankreich so laut hören auf Straßen und Plätzen.  
Auch mir scheinen sie toll, doch redet ein Toller in Freyheit  
Weise Sprüche, wenn, ach! Weisheit im Slaven verstummt.

Glänzen sah ich das Meer und blinken die liebliche Welle  
Frisch, mit günstigem Wind gegen die Segel dahin.  
Keine Sehnsucht fñhlte mein Herz, es wendet mein Auge  
Nach dem Schnee des Gebirgs rückwärts den schmachttenden Blick.  
Welche Schätze liegen mir südwärts! Doch einer im Norden  
Zieht, ein starker Magnet, unwiderstehlich zurück.<sup>49</sup>

Mit einigen Monaten Abstand erschienen in der Oktober-Ausgabe der *Deutschen Monatsschrift* wiederum unter dem Titel *Sinngedichte* diese zwölf Epigramme. Auf den ersten Blick haben sie zwar einige Gemeinsamkeiten mit denjenigen der Juni-Ausgabe, müssen aber nicht zwingend dem gleichen Textcorpus entstammen. Immerhin ist eine Rahmung dieser zwölf Gedichtchen ebenso sichtbar wie sie es in der vorherigen Zusammenstellung gewesen ist. Dagegen fehlt das die zuerst publizierte Epigramme zusammenhaltende Reise-Narrativ, von Venedig ist an keiner Stelle mehr die Rede. Vielmehr stellt die Liebe ein zentrales Thema dar, womit eher eine Verbindung zur Elegie hergestellt wird, zumal Amor im achten Gedicht angesprochen und ihm wieder eine gewisse Schalkhaftigkeit zugeschrieben wird. Neben die Liebe tritt ein ganz deutlicher Bezug auf die Ereignisse der Französischen Revolution, die in der Elegie nur über den Titel präsent war. Nach dem radikalen Wechsel von der Sphäre der Liebe zur Politik im neunten Epi-

---

<sup>49</sup> MA 3,2, S. 120-122.



gramm thematisieren die beiden folgenden klar die Ereignisse in Frankreich, bevor das letzte *Sinngedicht* den Rahmen mit dem Rückverweis auf das „Glänzen“ des „Meer[es]“, das im ersten Text schon erläutert wurde, schließt. So überraschend die thematische Verbindung von privater Liebe und öffentlicher Revolution auch scheint, zumal sie auf inhaltlicher Ebene nie thematisiert wird, so ist sie doch durch die frühere Elegie zumindest angedeutet. Mit dem ersten *Sinngedicht* jedoch wird an die Sprechweise der früher publizierten Epigramme angeschlossen, immerhin beobachtet eine Gruppe ein bestimmtes Phänomen, das dem Sprecher-Ich nicht so überraschend erscheint wie seinen Gesprächspartnern. Aus dem nächtlich leuchtenden Meer<sup>50</sup> schließt der Sprecher auf Aphrodite und ihren Sohn, mithin verbindet die Liebesgöttin Meer(wasser) und „Flamme“ (V. 4) also größtmögliche Gegensätze. Über die Assoziation der Liebe lassen sich also selbst widersinnige Eindrücke wie ein brennendes Meer zusammendenken. Das Epigramm-Ich agiert hier zwar über eine augenscheinlich poetische Sprache, immerhin wird Amor metaphorisiert, stellt sich aber keineswegs als Dichter aus. Dazu passt, dass hier auch keine Sinnggebung, keine Deutung der Situation versucht, sondern das Beobachtete mit mythologischem Wissen verknüpft wird. Eine Erklärung für das nächtliche Leuchten des Wassers bleibt aus, aber der Hinweis auf eine Figuration, die ebenso Wasser und Feuer verbindet, wird gegeben. Die fragende Aufmerksamkeit der Gruppe wird von einem realen Phänomen auf die mythologische Figuration der Liebe gelenkt, ohne dass es neben der Assoziation des Sprechers dafür zwingende Gründe gäbe. Damit ist wiederum das oben skizzierte Konzept von Autorschaft aufgerufen, das die *Sinngedichte* des Juni-Heftes postuliert hatten, ohne dass der Sprecher sich noch explizit als Dichter erweisen müsste. Andererseits leistet der Sprecher hier explizit, was in der Elegie noch implizit gelang. Dort waren Revolution und Liebe gedanklich verbunden worden, hier wird ein natürliches Phänomen mit den mythologischen Liebesgöttern assoziiert.

Das Vermögen, derartige Assoziationen sinnstiftend einzusetzen, kennzeichnet den Sprecher wiederum als Dichter. Seine Deutungsakte sind es, die den Beobachtungen Sinn zuschreiben. Er bleibt, wie es dem Epigramm-Ich in der Regel geziemt, insofern körperlos, als in den wenigen Zeilen kaum Individuelles Platz hat. Vielmehr charakterisieren die Verse das, was sie darstellen, verweisen auf eine prinzipiell als referenziell zu denkende Sache oder Gegebenheit, der sie als Aufschrift, Erklärung oder Kommentar dienen könnten. Indem die *Sinngedichte* jedoch eine Sprecherposition etablieren, die als konstant bzw. identisch verstanden werden kann,<sup>51</sup> stellen

---

<sup>50</sup> Der Kommentar der MA 3,2 legt „ein durch marine Leuchttierchen (*noctiluca marina*) hervorgerufenes Meeresleuchten“ als referenzialisierbares Phänomen nahe (S. 509).

<sup>51</sup> Mit Eibl, Der Autor als ‚biologische‘ Disposition, wäre zu vermuten, dass es sogar einer biologischen (also neuronalen) Disposition entspringt, einen Sprecher in den Epigrammen zu erkennen.

sie schon darüber ein Zentrum her, das in seiner Präsenz die Gattungsnorm unterläuft.<sup>52</sup> Allerdings wurde diese nicht in allen Phasen der Epigramm-Dichtung konsequent berücksichtigt, so stellt etwa Holzberg schon für die Epigramm-Bücher des Martial bestimmte Ordnungskriterien fest, die einer Kotextisolierung, die es prinzipiell erlauben würde, ein Epigramm innerhalb einer Sammlung an jede beliebige Position zu stellen, zuwider laufen.<sup>53</sup> In den zwölf *Sinngedichten* des Juni-Heftes war ein Besuch in Venedig die Folie, die es erlaubte, einen Sprecher zu unterstellen und so über Ankunft im Süden, Identifikation der Stadt, Bewegung in ihr und Kommentierung des Gesehenen nicht nur die einzelnen Epigramme mit Dingen in Verbindung zu bringen, die jeder Reisende finden kann, sondern auch einen Plot zu unterlegen, also eine Reise und einen sprechenden Reisenden anzunehmen. Daneben verbindet die Texte auch ein ganz bestimmtes Sprechen, der Sprecher nimmt eine bestimmte, deutende bzw. Sinn stiftende Position ein und artikuliert damit gleichsam seine Identität als diejenige eines Dichters. Diese nimmt der Sprecher der Oktober-*Sinngedichte* nun wiederum in Besitz, was insofern nicht verwunderlich ist, als wir natürlich wissen, dass beide Gruppen aus den „einigen Hunderten“<sup>54</sup> ausgewählt wurden, die dann eben auch den *Venezianischen Epigrammen* als Ursprung dienten. Erstaunlich jedoch, dass ausgerechnet das erste *Sinngedicht* der zweiten Gruppe in den großen Sammlungen noch nicht zu finden ist.<sup>55</sup> Zwar hat es keinen genuinen Venedig-Bezug, so dass es nicht überraschen mag, es nicht unter den tatsächlich in Venedig entstandenen Texten zu finden, aber sein Fehlen in den beiden großen handschriftlichen Sammlungen fällt auf. Immerhin blieb es später im Corpus der *Venezianischen Epigramme* und wurde für die weiteren Publikationen nur geringfügig verändert.<sup>56</sup> Wären die drei Veröffentlichungen in der Monatsschrift tatsächlich nur ein „Versuchsballon“ für die Publikumsreaktion, dann wäre es an dieser Stelle weder effektiv noch plausibel, nicht aus den angelegten Sammlungen zu wählen. Die verbreitet in der schmalen Forschung zu findende These muss also zumindest ein wenig modifiziert werden. Es ging anscheinend nicht nur darum, die in und nach Italien entstandenen Texte hinsichtlich ihrer Wirkung zu testen, sondern es galt ein bestimmtes Konzept von Autorschaft, eine spezifische Art des Einschreibens in das literarische Feld und auch eine bestimmte Funktionalisierung und Umdeutung von Gattungen zu erproben, die letztlich zu einer Postulierung von Autonomie und Klassizität führen würden, die im Kern schon 1791 artikuliert wurden. Immerhin greift das erste Oktober-

---

<sup>52</sup> Vgl. Peter Hess: Epigramm, S. 9: „Was zwischen benachbarten Epigrammen jedoch nicht besteht und bestehen darf, sind jegliche kohäsive Faktoren [...].“

<sup>53</sup> Vgl. Niklas Holzberg: Martial und das antike Epigramm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 123ff.

<sup>54</sup> Goethe an Schiller, 26. Oktober 1794, in: „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“, S. 34.

<sup>55</sup> Vgl. Goltz/ Gothe (Hrsg.): Goethe Venezianische Epigramme, außerdem die Konkordanz in MA 3.2, S. 509.

<sup>56</sup> Du lautet dann das erste Wort, d.h. aus der anonymen Gruppe, auf deren Beobachtung der Sprecher antwortet, ist ein einzelnes Gegenüber geworden.

*Sinngedicht* wieder eine bestimmte Sprechhaltung auf, die für sich reklamiert, sinnhafte Deutungen und überraschende Assoziationen bieten zu können, und positioniert seinen Autor performativ als modernen Dichter mit der Fähigkeit, an die Antike anknüpfen zu können.<sup>57</sup>

Die Verbindung zum zweiten Epigramm liegt in genau demjenigen Element, das im ersten Gedicht als Fackel den Liebesgott bezeichnete. Mit dieser hat er anscheinend den Sprecher entzündet, denn dieser sagt von sich „ich [...] brenne“ und zwar aus Liebe zum angesprochenen Gegenüber. Es handelt sich um eine „Liebenswürdige“, die er anspricht, ohne sie darüber hinaus zu kennzeichnen. Weder erhält sie einen Namen, was in der Gattungstradition z.B. mit der Überschrift möglich wäre, wo dann eben „An X“ stünde, noch wird ihr spezifischer Reiz verraten. Zentral steht vielmehr die „Liebe“, die sie einflößt, die also von ihr ausgehend auf den Sprecher wirkt, der diese Wirkung bestätigt, da beide Verse mit diesem Wort beginnen. Anscheinend macht allein die Tatsache, dass sie Liebe und „Begier“ auslöst, die angesprochene Frau liebenswürdig, jedoch stellt der Sprecher noch eine weitere Forderung: „nun flöße Vertrauen mir ein.“ Während Hans Bernsdorff für die spätere Sammlung auf den Martial-Bezug des Epigramms hinweist,<sup>58</sup> funktioniert es in diesem Kontext vor allem als blicklenkendes Moment. Das vorangegangene Gedicht bietet eine relative Fülle von Anschlussmöglichkeiten, immerhin könnte wiederum eine Reise, in dem Fall eine Seereise, was ja durchaus mit Goethes eigener, ersten Italienreise zu verbinden wäre, als zu Grunde gelegtes Narrativ dienen, Mythologie wäre ein weiteres mögliches Feld, oder eben auch die Naturwissenschaft. Das zweite *Sinngedicht* jedoch übernimmt den Bildgehalt der mythologischen Figuration und macht nun explizit die Liebe zum Gegenstand. Sie wird in ihrer Ambivalenz gezeigt, da sie anscheinend leicht zu entflammen ist, aber ohne „Vertrauen“ nur „Begier“ bleibt. Das tertium comparationis zwischen den antiken Göttern und dem modernen Gefühl<sup>59</sup> bildet das Feuer, mithin also wiederum ein natürliches Element. Der Sprecher brennt aus Liebe, die nun aber nicht die Fackel Amors entzündet hat, sondern die „Liebenswürdige“, die wiederum auf dem gleichen Wege, wie sie die Liebe ausgelöst hat, auch „Vertrauen“ herstellen soll. Damit bleibt die Beziehung seltsam einseitig, denn anscheinend ist es nur die Partnerin, die agiert, während der Sprecher auf ihren Reiz reagiert. Damit wird erkennbar, dass diese *Sinngedichte* eben gerade nicht als Erlebnislyrik funktionieren.

---

<sup>57</sup> Tatsächlich wird hier auch schon das für Goethes Denken und Schreiben der nachitalienischen Zeit relevante Thema der Naturwissenschaft angedeutet, handelt es sich doch um ein natürliches Phänomen, das erklärt werden soll. Darauf wird an späterer Stelle zurückzukommen sein.

<sup>58</sup> Vgl. Hans Bernsdorff: Goethes erstes *Venezianisches Epigramm* und seine antiken Vorbilder. In: Antike und Abendland XLVII (2001), S. 164-175; S. 172.

<sup>59</sup> Wie die Liebe in den beiden Gedichtzyklen jeweils genauer zu bestimmen ist, wird an späterer Stelle diskutiert. Dass sie – zumal in poetischen Texten – weit mehr als ein Gefühl ist, wenn Kulturwissenschaft auf Liebe blickt, steht spätestens seit Luhmanns Studie *Liebe als Passion* fest. Vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 (=stw 1124).

Nicht das Erlebnis einer konkreten Liebe steht hier zentral, sondern die Möglichkeit, unter ganz bestimmten Bedingungen überhaupt von Liebe sprechen zu können. Immerhin hatte das erste Gedicht die Sprecherposition etabliert, an der sich nun nichts ändert. Der Sprecher kann erklären, wie Liebe wirkt und was zu einer glückenden Beziehung notwendig ist. Darauf lenkt das Epigramm mit seinen stilistischen Mitteln den Blick, indem nicht nur die „Liebe“ den ersten Hexameter, die „Liebenswürdige“ den Pentameter eröffnet, also eine erweiterte Anapher die beiden Verse verbindet, „Begier“ über die Alliteration mit ihrer Wirkung auf den Sprecher, „brenne“, verknüpft wird, sondern auch alle Emotionen von der Frau dem Mann „eingeflößt“ werden bzw. werden sollen. Darin liegt nun aber gerade die Pointe des Epigramms, denn anscheinend ist die besprochene Beziehung noch nicht perfekt, es fehlt die letzte Komponente, das Vertrauen. Der Sprecher weiß um ein Muster glückender Beziehung, das aber mit der angesprochenen Frau noch nicht erfüllt ist. Während er das zeigt, liegt anscheinend die Bringschuld bei ihr, denn sie ist es, die aktiv die Liebe auslöst, er verbleibt in einer wertenden Distanz. Was auf der lebensweltlich-erlebnisorientierten Ebene fehlt, wäre das Involviertsein des Partners,<sup>60</sup> der hier auf der Ebene der „Handlung“ passiv bleibt, dafür aber spricht und deutet. Insofern ist in diesem knappen Epigramm eine Spannung von Liebeslyrik präsent, die auch die Positionen der beiden Partner vor dem Hintergrund von Geschlechtersemantik und Rollenerwartung ausstellt. Wenn der Dichter nicht gleichzeitig schreiben und lieben kann, wieso sollte die Frau dann Vertrauen herstellen können, das doch die wertende Distanz des Schreibenden nicht mehr zuließe?

Das folgende Gedicht scheint diesem Befund zu widersprechen, indem es mit der Feststellung einsetzt: „Daß ich schweige verdrießt dich.“ Das Nicht-Schreiben bringt die Beziehung also auch nicht voran. Doch rücken damit wiederum die Sprache und die unterschiedlichen Möglichkeiten der Kommunikation in den Fokus der Aufmerksamkeit. „Was soll ich reden?“ fragt der vermeintlich stumme Sprecher, da sein Gegenüber, das nochmals die Geliebte ist, die von ihm verwendete Sprache nicht versteht. „Du merkst / Auf der Seufzer, des Blickes leise Beredsamkeit nicht.“ Neben den Worten gibt es andere Codes der Verständigung, die der Liebenden eigentlich genug Information übermitteln sollten, könnte sie die Signale deuten. Indem das Scheitern von Kommunikation aufgrund des verwendeten Codes, der nur einem der beiden Partner zur Verfügung steht, gezeigt wird, tritt die mediale Verfasstheit von Verständigung in den Vordergrund. Die lautliche Verbindung „des Blicks“ mit der ihm zugeschriebenen „Beredsamkeit“ macht deutlich, dass eben nicht nur die Stimme Sprache vermitteln kann. Um das Verständigungsproblem der

---

<sup>60</sup> Dass dieses moderne Konzept durchaus schon für die Goethezeit Anwendung finden kann, selbst innerliterarisch nicht als Anachronismus zu betrachten ist, zeigt z.B. Goethes 18. RE, wenn es dort unter Verwendung eben desselben Verbs heißt: „Welche Seligkeit ists! wir wechseln sichere Küsse, / Atem und Leben getrost saugen und flößen wir ein“ (FA I,1, S. 431).

beiden Liebenden zu lösen, bedarf es innerhalb der Fiktion einer göttlichen Macht. „Nur Aurora“, also die Göttin der Morgenröte, „vermag der Lippe Siegel zu lösen“, bringt also das Epigramm-Ich wieder zum Sprechen. Dann würde wieder ein beiden zugänglicher Code Verwendung finden. Doch bedürfte es dessen eigentlich nicht mehr, denn dann würde die Verständigung der Liebenden ja auch jenseits von Sprache schon funktioniert haben, denn auch die Göttin kann nur dann wirken, wenn sie „uns traulich umschlungene weckt“. Diese Formulierung verbindet das Epigramm mit dem vorhergehenden, denn was dort noch gefordert wurde, ist jetzt hergestellt: „Vertrauen“ hat die Geliebte hergestellt, wenn der Sprecher sie „traulich“ umfasst. Wobei es kein einfach-informelles Sprechen ist, das so ausgelöst wird, vielmehr soll es sich dann um inspiriertes Sprechen, einen „Hymnus“ handeln, der gesungen und nicht gesagt wird. „Das memnonische Bild“ wird als Vergleich herangezogen, also eine zerstörte Bildsäule vor einem ägyptischen Tempel, die bei Sonnenaufgang Klänge hervorgebracht haben soll.<sup>61</sup> Der Klang wird, wenn man das angebliche Phänomen als Vorgang betrachtet, von der Sonne (Aurora) ausgelöst, aber von der Bildsäule (Memnon) hervorgebracht – verstanden wird er höchstens vom Mythos, der ihn als Gruß<sup>62</sup> erzählt, oder vom Dichter, der in ihm „lieblich Geheimnisse“ hört. Der Sprecher selbst gibt zu verstehen, dass sich sein „Hymnus“ nicht an die Geliebte richtet, wenn er ihn „den frühen Göttern entgegen“ schickt. Vielmehr würde er in inspirierter, mithin wohl dichterischer Sprache, das darstellen, was sich in der Liebesnacht ereignet hat, zumindest weisen die „lieblich Geheimnisse“ darauf hin, dass es sich um Dinge handelt, die man nicht offen formuliert, die aber keineswegs unangenehm sind. Damit zeigt sich dieses Epigramm sehr nahe an den *Römischen Elegien*, immerhin erweist sich auch dort die Liebeserfüllung als *conditio sine qua non* des Dichtens, das wiederum in angemessener Form, inspiriertem Modus und verfremdeter Darstellung vom Lieben spricht.<sup>63</sup> Die Hervorhebung des Codes jedoch macht auf eben jenen aufmerksam, es geht also nicht darum, das Liebeserleben eines Dichters aus seinen Texten herauszulesen, sondern erklärt Inspiration zur Grundvoraussetzung des literarischen Kommunizierens. Wo diese nicht gegeben ist, können Mythen, alte Geschichten eine Deutung liefern, mithin Verständnis zeigen, ohne dass dieses schon hergestellt wäre. „Das memnonische Bild“ bleibt ein Vergleich und dessen Preisgabe „liebliche[r] Geheimnisse“ bloße Behauptung. So bleibt es wiederum dem Sprecher vorbehalten, Bedeutung zu konstruieren, die letztlich nicht zu hinterfragen ist. Glückende Liebe, gelingende Kommunikation und Sinnhaftigkeit werden auf der Textoberfläche verbunden, die Konstruktion dieser Verbindung tritt aber mit ins Bild. Inso-

---

<sup>61</sup> Die Kommentare in der Münchener und Frankfurter Ausgabe beschreiben diesen Bezug mit auffallend ähnlichen Worten, vgl. FA I,1, S. 112 und MA 3,2, S. 506.

<sup>62</sup> Vgl. ebd.

<sup>63</sup> Die Preisgabe des Geheimnisses der Liebenden in verfremdeter Form erinnert besonders an die XX. Elegie des Erstdrucks.

fern öffnet sich auch die Sprechrichtung des Epigramms, denn die anfänglich noch adressierte Geliebte wird zum Gegenstand des noch zu erzeugenden „Hymnus“, im vierten Vers ist sie noch im Personalpronomen „uns“ präsent, bevor das letzte Distichon zu einer poetologisch-autoreferenziellen und damit allgemeinen Formulierung wird, die in intimer Kommunikation eher fehl am Platz ist.

Was ebenfalls nicht geeignet scheint, um die Verständigung von Liebenden gelingen zu lassen, stellt das folgende Epigramm vor. „Frechheit und Ernst“ werden als in der Liebe nicht hilfreich bezeichnet. Allerdings wendet sich der Text eher an den Leser als an die bisher adressierte Geliebte. Einerseits hatte sich die Sprechrichtung schon während des vorangehenden Epigramms geweitet, andererseits bleibt das ganze Gedicht ein allgemeiner Ratschlag, kein genau in eine spezifische Situation eingepasster Sinnspruch. Die Liebe wird explizit als Thema bestätigt, es geht darum ihre „Freuden“ „Rein ohne Reue [zu] genießen,“ also das zu erreichen, was in den vorherigen Texten als noch fehlend gezeigt wurde. Darüber hinaus schließt dieses vierte *Sinngedicht* an das erste an, indem es „Amorn“, der dort noch als „Sohn“ der Liebesgöttin eingeführt wurde, wieder nennt. Er wird als Personifizierung der erfüllten Liebe, die nicht bereut werden muss, gebraucht. „Frechheit und Ernst“ wollen ihn, so der 3. Vers, entweder strikt binden oder aber verjagen, woran eigentlich erkennbar sein sollte, warum es sich dabei um in der Liebe ungebührliches Verhalten handelt. Allerdings liegt die Pointe des Epigramms nun darin, dass „der Gott“ beide in ihrer Wirkung umkehrt, er „lispelt [...] beyden das Gegentheil zu“. Die Liebe verkehrt also das, was Verhalten sonst bewirken kann, und sie tut es in ganz bestimmter Weise, denn wenn Amor „lispelt“, dann spricht er eben kein befehlendes Wort, sondern ein leises, privates, vielleicht scherzhaftes. Wieder ist es also ein Verb des Sprechens, das für das Verständnis des Epigramms eine zentrale Position innehat.

Damit schreiben sich die zwölf *Sinngedichte* insofern in die Gattungstradition des Epigramms ein, als eben die explizite und implizite Autoreflexivität zu diesen Texten als genuin literarischen gehört.<sup>64</sup> Das scherzhaft-leichte Sprechen, Frechheit und ein gewisses Maß an Ernsthaftigkeit prägen die Epigrammatik. Sie stehen sowohl dem Dichter der Epigramme als auch Amor zur Verfügung, immerhin ist der es, der „lispelt“, damit aber das überwindet, was ihm entgegensteht, der Dichter zeigt diese wiederum – in diesem Gedicht aber gerade mit der verbleibenden Offenheit als Pointe. Jenseits dieser spezifischen Kopplung von Gattung und Sprechweise, die in der Tradition der Epigrammatik etabliert ist, kann sie an dieser Stelle auch als Erprobung einer autoreflexiven Haltung verstanden werden, die innerhalb der Dichtung Goethes insofern neu ist,

---

<sup>64</sup> Vgl. Hess: Epigramm, S. 1: „Kaum eine literarische Gattung hat je so laut über sich nachgedacht wie das Epigramm.“ Die Selbstthematization der Epigramme wird auch für Goethes Zyklus reflektiert, zuletzt Oswald: Früchte einer großen Stadt, S. 379-400.

als sie aus der Spannung zwischen Beteiligung und Distanzierung ein spielerisch-leichtes Element zieht.

Das folgende *Sinngedicht* präsentiert die Erfüllung dessen, was vorher noch problematisch schien. Zunächst allerdings wird rückblickend gezeigt, was die „Wonne des Jünglings“ oft genug ausgemacht habe: die morgendliche, erwachende Natur, den Sonnenaufgang von einem Berg aus zu beobachten. Der Morgenstern verkündet die bald erscheinende Sonne, deren erste Strahlen als „Blicke der Himmelsfürstinn“ empfunden werden. Eine solche Naturerfahrung kann nicht nur dem „Jüngling“ zugeschrieben werden, sie steht für ein Erleben von Unmittelbarkeit, von Teilhabe an der Natur, an Ganzheit. Dieses Erlebnis<sup>65</sup> verbindet körperliche Anstrengung mit der Beobachtung eines fast schon erhabenen Naturschauspiels, es verlangt Kraft und Mühe, die belohnt werden von einem Anblick der Natur, der diese in ihrer Macht und Größe zeigt, nicht umsonst wird die Sonne hier als Regentin adressiert. Sicherlich steht der Topos der Erhabenheit hier im Hintergrund, allerdings geht es weniger um die Natur selbst, als vielmehr um das Betrachten derselben in ihr. Wobei die Erwartung des Anblicks den Sprecher „[u]ngeduldig“ machte, er sehnte sich nach der „Wonne“, die der Sonnenaufgang in der Natur in ihm hervorrief. Die Erwartung reizte den „Jüngling“, Anstrengung auf sich zu nehmen, um in der Naturerfahrung, die als Beobachtung und Begegnung<sup>66</sup> geschildert wird, Erfüllung zu finden. „Nun“ setzt das letzte Distichon ein und markiert damit den kontrastierenden Zustand der Gegenwart, nun hat der Sprecher eine Geliebte, deren Augen die „Boten des Morgens“ geworden sind und den Morgenstern in dieser Funktion abgelöst haben. Sie sind nun der erste ‚Lichtblick‘ des Tages, allerdings hat sich damit das Verhältnis des Sprechers zur Sonne verkehrt: sehnte er sie früher herbei, erscheint sie ihm nun „stets [...] zu früh“. Die in den vorausgehenden Epigrammen als problematisch beschriebene Liebe glückt nun, das zeigt das Epigramm an, indem es die Geliebte an die Position der „Wonne“ bringenden „Himmelsfürstinn“ setzt, der Blick der Geliebten verspricht die „Wonne“ der Liebe. Indem der Sprecher nun bei der Geliebten erwacht, ist eingetreten, was das dritte Epigramm noch als Wunsch formuliert hatte. Allerdings hat diese Erfüllung auch ihren Preis, denn die zu früh kommende Sonne bringt den Tag mit sich, der das nächtliche Lieben beendet. Die „Himmelsfürstinn“ mag zwar nicht mehr die Garantin der „Wonne“ sein, aber sie regiert weiterhin den Tagesablauf der Welt, selbst wenn sie für den Sprecher von der Geliebten ersetzt wird, die nun blickt und „Wonne“ bringt.

---

<sup>65</sup> Die Nähe dieses Erlebnisses zu Motiven, die in Texten des Sturm und Drang erscheinen, ist hier ganz sicher kein Zufall. Die oben gezeigte Differenz in der die Situation bzw. das Erleben evaluierenden Sprechhaltung muss aber mitgelesen werden.

<sup>66</sup> Immerhin gelten ihm „Blicke“, grüßt er den „freundlichen Stern“, der direkt angesprochen wird.

Einerseits knüpft dieses Epigramm ganz deutlich an die publizierte Elegie, die ebenfalls den Liebesblick thematisiert hatte, und die darin artikulierte Problematik an. Immerhin sind es wiederum die Augen der Geliebten, denen besondere Qualität zugesprochen werden und wiederum sind nächtliche Freuden und Aufgaben des Tages nicht miteinander vereinbar. Andererseits findet sich mit den Kategorien „Erwartung“ und „Erfüllung“ – die zwar nicht genannt werden, deren Modell aber im ersten Teil des Epigramms anhand der Natur vorgeführt wird – die Gattungspoetologie des Epigramms zumindest angedeutet. Immerhin soll nach Lessing ein Epigramm so funktionieren: Erwartung aufbauen und eine Erfüllung, einen Aufschluss liefern.<sup>67</sup> Zwar gilt es, gerade wenn man sich eng an Lessings *Anmerkungen über das Epigramm* hält, nur die Wirkung, den Texteffekt zu betrachten und den Aufschriften-Charakter zu vergessen, um die Verbindung zu erkennen, da Goethes *Sinngedicht* keinen Gegenstand, noch nicht einmal einen Zustand oder ein konzises Gefühl, sondern eben gerade den Wechsel, einen Ablösungsprozess zeigt. Andererseits macht aber Lessings Abhandlung gerade die Wirkung, die ein gutes Epigramm auslöst, zur Rechtfertigung für seinen Gattungsnamen:

„Wenn uns unvermutet ein beträchtliches Denkmal aufstößt, so vermengt sich mit der angenehmen Überraschung, in welche wir durch die Größe oder Schönheit des Denkmals geraten, sogleich eine Art von Verlegenheit über die noch unbewußte Bestimmung desselben, welche so lange anhält, bis wir uns dem Denkmale genugsam genähert haben, und durch seine Aufschrift aus unserer Ungewißheit gesetzt worden; worauf das Vergnügen der befriedigten Wißbegierde sich mit dem schmeichelhaften Eindrucke des sinnlich schönen Gegenstandes verbindet, und beide zusammenschmelzen. – Diese Reihe von Empfindungen, sage ich, ist das Sinngedicht bestimmt nachzuahmen; und nur dieser Nachahmung wegen hat es, in der Sprache seiner Erfinder, den Namen seines Urbildes, des eigentlichen Epigramms behalten. Wie aber kann es sie anders nachahmen, als wenn es nicht allein eben dieselben Empfindungen, sondern auch eben dieselben Empfindungen nach eben derselben Ordnung in seinen Teilen erweckt?“<sup>68</sup>

Das Sinngedicht soll also nicht nur die typische Kürze und Pointierung enthalten, es soll auf eine ganz bestimmte Weise auf den Leser wirken. „Lessings Theorie besticht nur durch die Erkenntnis der rezeptionsästhetischen Problematik, sondern auch durch die Einsicht in die wirkungspsychologischen Zusammenhänge.“<sup>69</sup> Daran nun schließt Goethes *Sinngedicht* offensichtlich an, allerdings geht es nicht um die Befriedigung der „Wißbegierde“, sondern um die Empfindungen,

---

<sup>67</sup> „Ich sage nemlich: das Sinngedicht ist ein Gedicht, in welchen, nach Art der eigentlichen Aufschrift, unsere Aufmerksamkeit und Neugierde auf irgend einen einzeln Gegenstand erregt, und mehr oder minder hingehalten werden, um sie mit eins zu befriedigen.“ Gotthold Ephraim Lessing: *Anmerkungen über das Epigramm*. In: Ders.: *Werke*. 1770-1773. H. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2000 (= G.E. Lessing: *Werke und Briefe*. Hg. v. Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm u.a. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 7), S. 181-290; hier S. 185. Zu den Texten im Spannungsfeld der Epigrammtheorie des 18. Jahrhunderts komme ich später noch genauer im Kapitel „Zwischen Pfeil und Blüte“, S. 146ff.

<sup>68</sup> Ebd., S. 187f.

<sup>69</sup> Hess: *Epigramm*, S. 49.



die Naturerfahrung bzw. Liebe im Subjekt auslösen. Aber auch hier sind aufgerufene „Erwartung“ und deren Erfüllung bzw. Befriedigung die zwei Empfindungsstufen, so dass der Text seine eigene Wirkungsweise ausstellt.

Das folgende Epigramm thematisiert wiederum Wirkung, allerdings eine zunächst widersprüchlich scheinende. War es bisher das Erwachen neben der Geliebten, das als Erfüllung der Liebe gezeigt wurde, so wendet sich der Sprecher nun an „Morpheus“, als den Gott des Schlafes.<sup>70</sup> Er und seine „lieblichen Mohne“ – also wohl das aus Mohn gewonnene Opium – helfen dem Sprecher nicht zur Nachtruhe. „Dieses Auge bleibt wach, schließt es nur Amor nicht zu.“ Wenn also Aurora und der Blick der Geliebten wecken, dann ist es der Liebesgott, der einschlafen lässt. Die glückende Liebe verleiht mithin nicht nur „Wonne“, sondern auch Ruhe, die sowohl auf den Schlaf nach dem Liebesakt weisen kann, als auch auf das ruhige Glück einer Beziehung, die so gelebt werden kann, dass die beiden Partner die Nacht (und damit natürlich auch den folgenden Morgen) gemeinsam verbringen können. Käufliche Liebe, also der reine Akt mit einer Prostituierten, ist damit genauso ausgeschlossen, wie eine Affäre, die das Risiko des entdeckt Werdens scheut und so auf baldige Trennung nach der Erfüllung besteht. Auffällig ist die schlichte Kürze, immerhin ist es eines von zwei Monodistichen im Zyklus, und die relativ einfache Sprache. Umso deutlicher treten die beiden Alliterationen hervor, „Morpheus“ und seine „Mohne“ sind darüber ebenso verbunden wie „Auge“ und „Amor“. Dabei wird einem Gott jeweils ein Teil der Natur zugeordnet. Im ersten Vers ist es das Attribut des Gottes, der Mohn, als Pflanze aus der ein schlaffördernder Stoff gewonnen werden kann, gehört in ikonographischer Tradition zu dieser Figur. Im Pentameter hingegen steht das Auge als pars pro toto für den Sprecher, aber es leistet darüber hinaus die Verbindung zum vorangegangenen Gedicht, das Blicke stark gemacht hatte. Außerdem ist Amor der Gott, den der Sprecher im ersten Epigramm ‚gesehen‘ hat, wo die anderen ein unerklärliches Phänomen bestaunten und der Liebesblick der Geliebten wurde im direkt vorausgehenden Gedicht besungen. Die Kopplung von „Amor“ und „Auge“ war also schon etabliert, bevor sie explizit formuliert wurde, zumal sie die *Sinngedichte* wiederum mit der publizierten Elegie verbindet. Der Liebesblick an sich ist dabei durchaus topisch, allerdings ist es weniger das althergebrachte Modell des ‚coup de foudre‘, das hier entwickelt wird. Vielmehr fällt auf, dass neben die in der bisherigen Analyse herausgestellte Autoreferenzialität des Dichtens eine wiederkehrende Thematik der Wahrnehmung tritt. Im dritten Epigramm wurden beide in der Formulierung „des Blicks leise Beredsamkeit“ eng verbunden, jedoch verlangten schon das anhand der *Juni-Sinngedichte* entwickelte Konzept von Autorschaft und die Wahrnehmung der Geliebten in der *Elegie* spezifische Formen des Sehens, die auch in den *Oktober-Sinngedichten* mit-

---

<sup>70</sup> Vgl. Kommentar in FA I,1, S. 1142.

gedacht werden müssen. Dabei übernimmt die motivisch-sprachliche Verbindung der zerdehnt publizierten Gedichte auch eine Verweisfunktion auf den Autor, der hinter diesen steht und sprachlich Phänomene der Welt so deutet, dass eine kohärente Zeichenstruktur entsteht. Dass Wahrnehmung so prominent platziert wird, weist den Autor als einen in den ästhetischen Diskursen der Zeit versierten aus. Die Leistung der Sprecher in den Texten kann auf ihn projiziert werden, ohne ihn jedoch als mit dem Sprecher exakt gleichzusetzen. Dieses Spiel mit der Sprechinstanz, die polyvalent bleiben muss, gehört wesentlich zur hier herauszuarbeitenden Schreibstrategie, wie sich mit Blick auf die Forschung zu den *Römischen Elegien* zeigen lässt.<sup>71</sup>

Das siebte Epigramm dieser Zusammenstellung, das weder in den großen Handschriftensammlungen noch später im *Musen-Almanach* und den Werkausgaben zu finden ist und tatsächlich einzig an dieser Stelle publiziert wurde, fällt insofern aus dem Verbund, als es weder Liebe noch optische Wahrnehmung verhandelt. Zwar beginnt es wiederum mit einer Beobachtung, doch die wird an dieser Stelle nicht sinnhaft gedeutet, sondern mit einer als Frage formulierten Handlungsaufforderung verbunden. Eine welkende Blume soll gegossen werden, damit sie „froh sich entfalte“, ihre schöne Blüte lange hält und „endlich auch reife die Frucht“. Damit wird ein kleines, alltägliches und darum auch allgemein verständliches Bild des natürlichen Reifens, einer teleologischen Entwicklung gezeichnet. Die Pflanze bedarf des Wassers, um zu wachsen, zu blühen und schließlich ihre Frucht hervorzubringen. Damit ist sie einerseits schön, also ein ästhetisch zu genießender Gegenstand, andererseits auch nützlich, denn selbst wenn sie ihre Frucht eigentlich nur um ihretwegen hervorbringt, weil der Samen in seiner Form darin steckt, liefert sie wiederum ein Nahrungsmittel für Menschen. Doch weniger um ein Bild für den Nutzen zweckfreier Kunst geht es, als vielmehr um eine Parallelisierung der Pflanze und des Sprechers. So wie „die holde Knospe“ der Trockenheit wegen „das Haupt“ hängen lassen, so „sinket“ dem Sprecher „das Haupt von Sorgen und Mühe“. Und so, wie die Pflanze gegossen werden soll, verlangt auch der Sprecher nach Flüssigkeit: „Liebes Mädchen! Ein Glas schäumenden Weines herbey.“

Die Szene aus der Natur ist nachvollziehbar, die Erfahrung bestätigt, dass sich dort der Einsatz lohnt. Der relativ geringe Aufwand von Aufmerksamkeit auf die Bedürfnisse der Pflanze und rechtzeitigem Gießen führt dazu, dass die „Blüte“ erfreut und die „Frucht“ letztlich Nutzen bringt – wobei die Beschreibung es offen lassen kann, um welche Pflanze und Frucht es sich genau handelt. Welche „Frucht“ jedoch bringt der Sprecher? Wenn das „[I]iebe[...] Mädchen“ des letzten Verses nicht mit der Geliebten gleichgesetzt werden soll, was vom Text her weder nahe-

---

<sup>71</sup> Vgl. auch das diese Arbeit abschließende Kapitel „Epoche machen“, in dem ich auf die „Werkpolitik“ (S. Martus) Goethes eingehe.

gelegt noch verunmöglicht wird, scheint das Thema der Liebe zunächst aufgegeben. Insofern bleibt der Sprecher in seiner Rolle als Epigramm-Dichter präsent und die Frucht wäre das, was an Gedichten vorliegt – und zwar diejenigen, die noch nicht entstanden sind auf der Seite der Produktion und noch nicht gelesen auf Seiten der Rezeption. Das bisher gezeigte Konzept von literarischer Produktion sowohl innerhalb der einzelnen Epigramme als auch auf Metaebene hat die beiden Seiten durchaus zu verbinden gewusst, indem die Epigramme durchaus dialogischen Charakter aufweisen konnten<sup>72</sup>, was die Texte als fixiertes Gespräch erscheinen ließ. Ihre Auto-referenzialität indessen und nicht zuletzt die wiederholte Bezugnahme auf epigrammtheoretische Positionen reflektieren nicht nur die Produktion der Texte, sondern auch, wie sie zu lesen sind bzw. sein sollten. Wenn nun also der Leser sieht, dass der Dichter als Inspirationsquelle nicht mehr das Musen-Gespräch wie im ersten Zyklus von *Sinngedichten* hat, sondern ihm „[e]in Glas schäumenden Weines“ genügt, dann wäre eine weniger gelehrte, eine ‚niederere‘ Konzeption von Autorschaft anzunehmen. Allerdings ist die Liebe über ihre Figuration als Amor nun im Zyklus präsent und gibt Gelegenheit wie Möglichkeit, durch sie und ihretwegen zu dichten. Das Konzept ändert sich demnach nicht, sondern der Referenzpunkt – nicht mehr vorrangig das Wissen um antike Konzepte und Mythologie, die in der Jetztzeit aktualisiert werden und Sinngebungsakte ermöglichen, sondern die Liebe als Problemhorizont, der sowohl die Artikulation von intimer Kommunikation in ihrer Problematik und ihrem Gelingen als auch poetologische Reflexion integrieren kann, steht dem Sprecher zur Verfügung. Wobei die zweite das erste nicht verdrängt, sondern es vielmehr ergänzt – Amor als Figuration entstammt ja gerade der Mythologie. In diesem Epigramm jedoch kommt er nicht vor, der Wein reicht aus, um den Dichter zu inspirieren. Mit den „Mohne[n]“ des Morpheus im vorangegangenen Gedicht war jedoch schon der Rausch angespielt, immerhin fungiert Opium nicht nur als Schlaf- sondern auch als Rauschmittel. Dort blieb das chemische Mittel wirkungslos ohne die Liebe, insofern wäre nun anzunehmen, dass das angesprochene „Mädchen“ doch die Geliebte ist, denn die Verbindung von Liebe und Rauschmittel ergibt erst die gewünschte Wirkung. Der von der Geliebten gebrachte Wein lässt also den Mann „Blüte“ und „Frucht“ hervorbringen, die einerseits durchaus als dichterische Produktion zu verstehen sind, andererseits aber gerade über den vegetabilen Aspekt eher weiblicher Reproduktion als männlicher Arbeit zugeordnet erscheinen. Christian Begemann hat jedoch gezeigt, dass gerade für die Darstellung dichterischer Produktivität und damit der Formulierung (männlicher) Autorschaft die Semantik von natürlicher (Er-)Zeugung und Reproduktion

---

<sup>72</sup> Zu Möglichkeiten der Gesprächsgestaltung in Epigrammen überhaupt vgl. Frieder von Ammon: Ungastliche Gaben. Die „Xenien“ Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 26ff., eine in den Epigrammen immer wieder auftretende „scolding voice“ hat Hexter herausgearbeitet, vgl. Ralph Hexter: Poetic reclamation and Goethe's Venetian Epigrams. In: *Modern Language Notes* 96 (1981), S. 526-555.

herangezogen wurde,<sup>73</sup> so dass auch das Bildrepertoire noch als Indiz dafür gelten kann, dass dichterische Produktion das Ergebnis der Stärkung sein wird.

Allerdings bleibt dann noch die Frage, welche „Sorgen und Mühe“ den Sprecher belasten. Das folgende Epigramm, gleichsam die „Frucht“ dessen, was im vorherigen gezeigt wurde, gibt eine erste Antwort. Amor wird direkt angesprochen, wobei er seine positive Evaluation, die er im Rahmen der *Sinngedichte* bisher innehatte, nicht behalten kann. Wie in der Elegie wird er nun als unzuverlässig gezeigt. Solange er mit seiner Fackel „im Dunkeln“ geleuchtet hat, war alles gut gewesen, selbst auf „verworrene[n] Pfade[n]“. Auf diesen ist das leitende Licht unbedingt notwendig, verschwindet jedoch gerade dort, so dass der Sprecher quasi im Labyrinth und ohne Möglichkeit zur Orientierung zurück bleibt. Damit wird anschaulich, wie sich eine ziemlich normale Liebesbeziehung entwickelt, was die vorangehenden Texte ja angelegt hatten. Nun allerdings steckt die erst schwierige, dann glückende Beziehung anscheinend in der Krise, immerhin ist die Flamme der Liebe, das was vorher entflammt hat, „verschwunden“ und der Sprecher und seine Begleitung, die bisher gefolgt waren, bleiben „im Dunkeln“ zurück. Als Folge auf die vorangehenden Epigramme und als Erklärung für die „Sorgen“ des Sprechers ist diese Deutung relativ plausibel, zumal Amor ja entsprechend eingeführt wurde. Andererseits deutet sich mit diesem Gedicht ein Perspektivenwechsel im Zyklus an. In der Liebe gibt – zumindest als Metapher – Amors Fackel Orientierung. Sie ist es, die „führ[ ]t“ und in ihrer Folge sind sowohl die „verworrenen Pfade“ als auch das „Dunkel“ gut zu durchqueren. Ohne diese Orientierung werden die jedoch zum Problem. Orientierungshilfen, einen „Probierstein“, braucht man aber nicht nur im privaten Bereich der Liebe, sondern ganz genauso im öffentlichen Leben. Mit einem solchen Probierstein kann man leicht herausfinden, ob Münzen wirklich aus Edelmetall hergestellt sind, und tatsächlich dem Wert entsprechen, der ihnen aufgedruckt ist. „Münzmanipulationen zur Aufbesserung des Staatshaushalts waren u.a. auch vom Königreich Preußen (Friedrich d. Gr.) bekannt.“<sup>74</sup> Allerdings ist es weniger diese Praxis, die das Epigramm anprangert – immerhin erscheint diese Situation der Alltagserfahrung als Ausgangspunkt, von dem aus eine andere Täuschung beleuchtet wird: „Schwärmer prägen den Stempel des Geistes auf Unsinn und Lügen“. Aber während man weiß, dass „Kieselschiefer oder Basalt“<sup>75</sup> zur Prüfung von Metall bzw. Legierungen geeignet sind, ist ein „Probierstein“ dafür schwerer zu finden. Immerhin macht der Text kein explizites Angebot, wie „Geist[ ]“ von „Unsinn und Lügen“ zu trennen wäre. Dabei öffnet

---

<sup>73</sup> Vgl. Christian Begemann: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Autorschaft, S. 44-61.

<sup>74</sup> MA 3,2, S. 507.

<sup>75</sup> FA I,1, S. 1140.

das Epigramm allerdings die Perspektive, denn „Schwärmer“ können sowohl religiös eifernde<sup>76</sup> wie auch politisch agitierende Sprecher sein. Das folgende Epigramm hält weiterhin die Balance zwischen Politik und Religion, indem es „Freyheitsapostel“ angreift. Natürlich sind darunter vor allem die Vertreter der Französischen Revolution mit ihrem Schlagwort „Liberté“ zu verstehen, immerhin erschienen die *Sinngedichte* 1791, der Kontext ist also eindeutig. Aber das zweite, von einer w-Alliteration geprägte Distichon hält den biblisch-religiösen Bereich weiter präsent, den eben das zweite Substantiv im Kompositum markiert. Wo die vermeintliche Freiheit, nach der die „Freyheitsapostel“ streben, als „Willkür für sich“ entlarvt wird, sprengt diese Willkür den Vers. Der Pentameter geht nicht auf, es sei denn, „suchte“ wird gänzlich gegen den Akzent betont. Behält man hingegen an dieser Stelle den Wortakzent als lange Silbe, steht „ein“ in der Mitte des Verses als überzähliges Wort, denn davor wie danach ginge die Metrik auf. Damit weist die klangliche Anlage schon auf den willkürlichen Egoismus, die Diskrepanz zwischen einer auf das Gemeinwohl angelegten Rhetorik und einer auf das Eigenwohl gerichteten Absicht. Dagegen steht dann das Beispiel aus dem Neuen Testament. Derjenige, der dort Freiheit gepredigt hat, lehrt seinen Anhängern zu dienen und wird dafür gekreuzigt. Insofern liegt die Polemik des Epigramms gerade darin, dass der Sprecher sich selbst nicht als Apologeten der Freiheit zeigt. Vielmehr wird der Versuch, „viele [zu] befreyn“ an ein Du delegiert. Die einzige Möglichkeit, das zu erreichen, bleibt der Dienst, der allerdings in seinen Folgen als nicht einschätzbar präsentiert wird. Das Beispiel hat gezeigt, dass es in den persönlichen Tod führt, allerdings wurde so aus dem Befreier ein Religionsstifter. Immerhin wird das Gegenüber dazu aufgefordert, einen erneuten Versuch zu wagen, was nun aber in eine Aporie führen muss. Daran kann der nächste Text direkt anschließen, indem er die Redner „in Frankreich“ als „toll“ bezeichnet. Allerdings legt er diese Meinung wiederum einer Gruppe in den Mund, um selbst die Thematik nochmals zu erweitern. Nicht nur, dass Freiheit ggf. gefährlich sein kann, wird gezeigt, sondern auch, dass sie eine Bedingung von Kommunikation und Sinnstiftung ist. Immerhin können selbst die als „toll“, also verrückt bzw. krank, bezeichneten Redner „[w]eise Sprüche“ artikulieren, während der „Slave[]“, also der absolut Unfreie, „verstummt“. Das Bedauern des Sprechers darüber, das sich im eingeworfenen „ach!“ artikuliert, richtet sich sicher nicht darauf, dass er die Sprechenden falsch eingeschätzt hätte. Vielmehr weist es darauf hin, dass er sich äußern kann. Er tut es, wie der Text selbst vorführt, in wechselseitiger Kommunikation, immerhin antwortet er ja auf

---

<sup>76</sup> Vgl. die nicht publizierten Verse gegen Lavater, auf die sowohl in FA als auch MA die Kommentare verweisen: „Lavater prägte den Stempel des Geistes auf Wahnsinn und Lüge / Wer den Probiestein nicht hat, nimmt sie für redliches Gold.“ (FA I,1, S. 1140, MA 3,2; S. 507) Allein an diesem Beispiel ließe sich wunderbar zeigen, wie sich die persönliche Perspektive im Zuge der Sammlung, Zusammenstellung und Publikation hin zu einer ästhetischen verschiebt, immerhin wird aus einer polemischen Auseinandersetzung Goethes mit einem ehemaligen Freund ein deutungsoffeneres Epigramm, das in Kontext des Zyklus, in dem es veröffentlicht wird, eine klare Funktion einnimmt und damit allgemeine Relevanz bekommt.

einen Ausruf seiner Gegenüber. Insofern zeigt sich daran, was der „Weisheit im Slaven“ fehlt. Dieser ist kein Gesprächspartner, er hat keine Öffentlichkeit, die seine – durchaus als relevant bzw. haltbar gezeigten – Äußerungen aufnehmen, verbreiten, kommentieren oder diskutieren würde. Die weit weniger relevanten Meinungen der Revolutionäre jedoch werden „laut“ geäußert und von vielen gehört, insofern sind sie Teil einer öffentlichen Diskussion, die sich allerdings der Steuerung entzieht. Der Sprecher kann den Zustand zwar beklagen, eine Änderung jedoch wird weder versucht noch überhaupt thematisiert.<sup>77</sup> Insofern kann das „Glänzen“ des Meeres, die Verlockung, weiter südwärts zu reisen, wie sie im letzten Gedicht formuliert werden, nicht nur als Schließung des Rahmens gelesen werden, das an das im ersten Epigramm gezeigte Phänomen erinnert, sondern auch als eine Verabschiedung des Weitergehens in den öffentlichen Raum. Immerhin „[z]ieht“ ein Schatz „im Norden“, der als „ein starker Magnet“ bezeichnet wird, den Sprecher dorthin zurück, so dass er auf die „Schätze [...] südwärts“ gerne verzichtet. Der Norden jedoch, darauf lässt „de[r] Schnee des Gebirgs“ schließen, ist eine häusliche Sphäre, dort geht es um Privates, nicht um das auf offener Straße – „auf Straßen und Plätzen“ – Behandelte. Insofern kehrt der Sprecher zurück zur Liebe einerseits, zum Norden als dem Heimischen andererseits. Der „schmachtende Blick“ lässt darauf schließen, dass der nördliche Schatz tatsächlich eine Geliebte sein muss, denn so eindeutig das Adjektiv konnotiert ist, so ist der Liebesblick im Zyklus etabliert. Allerdings hat sich nun ein Wandel vollzogen. Nun ist die Liebe in ihrer Kraft spürbar und wird mit einem Vokabular beschrieben, das der Naturwissenschaft entstammt. Wurde also zu Beginn des Zyklus die Natur mit Rückgriff auf mythologisches Wissen gedeutet und damit überhaupt erst Liebe einbezogen, so liefert nun die rationale Deutung der Natur die Bilder, um die Liebe zu beschreiben. Mithin ist der Sprecher nicht nur in den alten Kulturtechniken – der Weltdeutung über Mythologie – bewandert, sondern verfügt auch über die aktuellen Diskurse und ihr Vokabular. Das durchgängige, die öffentliche mit der privaten Sphäre verbindende Moment stellt dabei die Sprachreflexion dar. Immerhin thematisieren die *Sinngedichte* immer wieder Kommunikation und deren Bedingungen. Allerdings gelingt diese nur begrenzt, es zeigen gerade die auf die Politik und Religion gerichteten Epigramme, dass in diesen Bereichen die Möglichkeiten der Sprache und Rhetorik gefährlich werden können. Die „Schwärmer“ zu entlarven gelingt dem Sprecher als Gebildetem, nicht jedoch der breiten Mas-

---

<sup>77</sup> Das Epigramm lässt sich mit Bourdieus Feldtheorie wunderbar poetologisch deuten, da der freie, also autonome Künstler ja tatsächlich insofern „tolle“ Texte produziert, als sie die vorgängige Feldstruktur (zumindest leicht) verrücken, Macht beanspruchen und alte Muster verabschieden. Die heteronome Kunst mag Weisheit beinhalten, als Kunst jedoch verstummt sie, hat sie keine Wirkungsmacht. Allerdings ist eine derartig eng auf Bourdieus Konzept hin angelegte Lektüre, mithin eine Entdeckung des Konzepts *avant la lettre* kaum erkenntnisgenerierend. Dass Autonomisierungsprozesse der Kunst von Goethe seit der Zeit in Italien reflektiert und letztlich voran getrieben wurden, ist offensichtlich. Jedoch sind eben nicht alle Texte genau darauf zu reduzieren – die Sprachthematik im Epigramm ist auf alle Fälle relevant und graduell autoreferenziell zu lesen.

se, an die sich jedoch sowohl die Revolutionäre als auch die Religionsstifter wenden. Insofern können die Epigramme 9-11 des Oktober-Zyklusses auch als im 7. Epigramm angesprochene „Sorgen“ gedeutet werden. Der Sprecher erkennt zwar die Problematik in der öffentlichen Sphäre, er kann sie sogar benennen und mit seinen Texten angreifen, er kann sie aber nicht ändern. Was in der Intimkommunikation schon schwierig genug ist, wo es der beide entflammenden Liebe bedarf, um Verständigung gelingen zu lassen, ist im Bereich von Politik und Religion anscheinend nicht möglich. Dort nämlich agieren, zumindest erscheint dies in den wenigen ‚politischen‘ Epigrammen so, „Schwärmer“ und „Freyheitsapostel“, also Sprecher, die ihre eigenen Intentionen auf einem Gebiet durchsetzen wollen, für das ihren Zuhörern anscheinend das Verständnis, der „Probierstein“, fehlt. Insofern sind sie vom Sinn stiftenden Sprecher abzugrenzen, da sie zwar ebenfalls Deutungs- bzw. sogar Handlungsmuster anbieten, aber das erstens direkt agitierend tun, zweitens ohne über ihre eigentlichen Motive Auskunft zu geben und drittens gerade nicht sinnhaft, sondern „laut“, affektgerichtet und letztlich verlogen. Da der ganze Zyklus von der verschiedenartigen Thematisierung der Sprache geprägt ist, kontrastieren gerade die öffentlichen mit den privaten Szenen, die jeweils andere Formen von Kommunikation zeigen. In beiden Räumen jedoch gelingt es dem Sprecher, dieses zu erfassen und darzustellen, ohne die Form oder seine Sprechweise grundlegend zu ändern. Mithin gehört zu diesem epigrammatischen Sprechen auch ein ganz bestimmter Weltzugang, eine Haltung, die es möglich macht, ganz verschiedene Gegenstände oder Sachverhalte in ähnliche, in einem Zyklus zusammenfassbare Texte zu transformieren. Es bedarf also eines bestimmten Wahrnehmungsmodus, der auf privat-intime Angelegenheiten ebenso blicken kann wie auf die große Politik. Die Epigramm-Theorie des späten 18. Jahrhunderts bietet hier wenig konkrete Anknüpfungspunkte, da sie einerseits stärker den Leser und die Wirkung der Texte auf ihn in den Blick nimmt, andererseits gerade in der Gegenüberstellung der pointierten Epigrammatik des Martial mit der gefühlvolleren der *Griechischen Anthologie* zwei Modelle anbietet, die beide nicht ganz dem entsprechen, was die *Sinngedichte* etablieren. Während im Juni-Zyklus die Reise eines Dichters durch Venedig nicht nur den Plot, sondern auch den Blick auf die Gegenstände soweit zu fixieren vermochte, dass die Frage nach der Art der Wahrnehmung nicht drängend wurde, fehlt diese explizite Grundierung im Oktober-Zyklus. Allerdings bleibt der dichterische Blick erhalten und wird sogar insofern betont, als das Material des Dichters, die Sprache, immer wieder thematisiert wird. Augenscheinlich wird also ein genuin dichterischer Wahrnehmungsmodus etabliert, der sowohl Privates wie auch Öffentliches erfassen und deuten kann. Aber dieser ist nicht vorgängig über die Gattung definiert, sondern wird in diese und ihre typische Sprechweise eingebracht. Dabei disponiert eine ganz spezifische Anlage der Aufmerksamkeit, was überhaupt thematisiert werden kann. Auffällig ist dabei, dass es sich stets um kleine Szenen handelt, die gezeigt werden.

Eine visuelle Orientierung prägt die *Sinngedichte*, es „wird die Wahrnehmung erst in dem Moment aktiviert, da sich eine Bewegung von außen auf das Subjekt vollzieht. Etwas zieht also aktiv die eigentlich immer passive Aufmerksamkeit auf sich.“<sup>78</sup> Insofern beginnt der Oktober-Zyklus geradezu paradigmatisch, wenn dem Sprecher das Leuchten des Meeres gezeigt wird. Im Text findet sich sowohl der Akt des Hinweisens, als auch das Phänomen, worauf sich dann die Deutung anschließt. Die Aufmerksamkeit ist also eine gelenkte, der es gelingt, aktuelle Eindrücke an bekannte Szenen anzuhängen. „Es ist die Haltung des Beobachters, der die Wirklichkeit wie ein Schauspiel betrachtet, teils bejahend, teil ablehnend, neugierig, reflektierend, kritisch, aber ohne sich persönlich bei einer der Erscheinungen dieser Realität zu engagieren.“<sup>79</sup> Damit sieht Rasch schon in den Epigrammen das Wahrnehmungsmuster des modernen Flaneurs, das er dann bei Rilke und Baudelaire wiedererkennt, etabliert. Auch Aleida Assmann konzipiert ausgehend von Virginia Woolf die „Figur des Flaneurs, der Anfang des 20. Jahrhunderts einen neuen urbanen Aufmerksamkeitsstil kultivierte. Der Flaneur verkörperte die Umstellung von einer fixierenden und vertiefenden Konzentration auf Flexibilität und Flüchtigkeit“.<sup>80</sup> Wobei eine gewisse Differenzierung notwendig ist, weil die *Sinngedichte* des Oktober-Heftes die von Rasch und Assmann beobachtete Modernität nicht ganz erfüllen: einerseits sind Liebe und Politik die Motive, also herrscht bildlich eine Beschränkung, die einer gänzlichen Offenheit der Wahrnehmung nicht gemäß erscheint, andererseits hat sich mit dem fehlenden Reise-Narrativ die Wahrnehmung auf eine genuin künstlerische festgelegt, die nicht nur betrachtet, sondern Sinnsetzungen vornimmt. Dabei verfügt dieser Künstler souverän über das Wissen seiner Kultur, die antiken Mythen stehen ihm ebenso zur Disposition wie die Bibel. Insofern handelt es sich zwar um kleine Beobachtungen, die in den Texten präsentiert werden, ohne diese tiefgreifend auszudeuten, allerdings nicht um das, „was Freud als ‚gleichschwebende Aufmerksamkeit‘ charakterisiert hat.“<sup>81</sup> Denn die Epigramme ‚erzählen‘ in ihrer Reihenfolge und Verknüpfung noch immer eine ‚Geschichte‘. Ermöglicht wird diese durch die Präsenz des Sprechers als Dichter, der sowohl die einzelnen Beobachtungen deutend präsentiert, als auch eine weitere Ebene etabliert. Er behandelt dabei nicht nur das Gesehene, sondern auch die ihm zur Disposition stehenden Erklärungsmuster, so dass einerseits Deutung gelingt, andererseits immer auch Raum für kleine Ver-

---

<sup>78</sup> Marc Glöde: Zur Wahrnehmung der Aufmerksamkeit. In: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner, Horst Wenzel (Hrsg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 31-42, hier S. 33.

<sup>79</sup> Rasch: *Die Gauklerin Bettine*, S. 129f.

<sup>80</sup> Aleida Assmann: *Aufmerksamkeit im Medienwandel*. In: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner, Horst Wenzel (Hrsg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 209-227, hier S. 210.

<sup>81</sup> Ebd., S. 214. Assmann markiert damit die Aufmerksamkeit des Flaneurs.



schiebungen ist.<sup>82</sup> Keinesfalls nämlich liegt ein starres System von Normen und Werten den Deutungen zu Grunde, sondern sie rufen ästhetisiertes Wissen auf wie Mythen und ihre Figuren. Deren ‚Geschichten‘ sind einerseits bekannt, andererseits aber nicht nur in einer Version überliefert. Insofern handelt es sich um Material, das selbst in gewissem Grade formbar ist, zumal es oft genug selbst bildlich, also in der gleichen Wahrnehmungsweise präsentiert wird wie die ‚Welt‘. Darin erweist sich, dass derjenige, der es zur Deutung aufruft und ggf. leicht modifiziert präsentiert, nicht nur über seine Gegenstände und sein Wissen verfügt, sondern auch in der Lage ist, dieses in seiner Materialität zu reflektieren und entsprechend zu behandeln. Damit kann sowohl der Blick auf die ‚Welt‘ und damit der etablierte Wahrnehmungsmodus als auch die jeweilige Bezugnahme auf Sinngebungsmuster als eine Beobachtung der ‚zweiten Ordnung‘<sup>83</sup> verstanden werden. Insofern nämlich die jeweilige Beobachtung des Gegenstandes mit in den Blick kommt, wird nicht nur dieser selbst (mit seiner jeweiligen Deutung) gezeigt, sondern auch eine ganz bestimmte Art der Wahrnehmung.

Die beiden Epigramm-Zyklen und die Elegie, die Goethe 1791 publiziert hat, stehen damit durchaus in Zentrum dessen, was ästhetisch diskutiert wurde und letztlich etabliert werden konnte. Allerdings wurde den Texten kaum Aufmerksamkeit zuteil – weder konnte Goethe seine Gedichte selbständig bei Göschen publizieren, was im Brief vom 4.7.1791 schon von ihm selbst formuliert<sup>84</sup> wird, noch finden sich im literarischen Feld konkrete Reaktionen – weder als veröffentlichte Kritiken noch als Hinweise in Briefen. Meine These lautet, dass mehrere Faktoren dabei zusammen wirken, die der umfassenden Wahrnehmung dessen, was die *Elegie* und die *Sinngedichte* anbieten, entgegenstehen. Zum einen ist da die Zeitschrift, in der die Texte erscheinen. Sie ist offen, d.h. verfügt über eine große Breite an verschiedenen Beiträgen und Beiträgern. Damit bedient sie zwar ein weites, aber kein spezifisches Publikum. So unterläuft sie aber auch eine „Ökonomie des Symbolischen“,<sup>85</sup> die von ambitionierten Programmen bzw. innovativen Texten verlangt, in ebensolchen Organen formuliert und publiziert zu werden. Während ein breites Publikum die ästhetischen Implikationen der Gedichte Goethes an dieser Stelle

---

<sup>82</sup> So tritt Amor im ersten Gedicht nur über sein Attribut, die Fackel, in Erscheinung, während er im 8. Dieselbe trägt.

<sup>83</sup> Niklas Luhmann hat diese Terminologie geprägt, ich lehne mich v.a. an Martin Huber an, der in „Der Text als Bühne“ diesen Wahrnehmungsmodus als innovativ und prägend für die Literatur um 1800 gezeigt hat.

<sup>84</sup> „Von meinen italienischen Reisen ist auch noch alles zurück. Ein Büchlein Elegien die ich in Rom schrieb, desgl. Epigramme die in Venedig entstanden, liegen auch noch da und warten auf den Zeitpunkt in dem sie erscheinen können. Da, wie Sie selber sagen, meine Sachen nicht so current sind als andere an denen ein größeres Publikum Geschmack findet, so muß ich denn freylich nach den Umständen zu Werke gehen,“ schreibt dort der Autor an seinen Verleger. FA II,3; S. 584.

<sup>85</sup> Vgl. York-Gothart Mix: Die Ökonomie des Symbolischen und der Almanach- und Taschenbuchredaktor Schiller. In: Raymond Heitz, Roland Krebs (Hrsg.): Schiller Publiciste. Schiller als Herausgeber. Bern, Berlin, Bruxelles u.a.: Lang 2007 (= Convergences 42), S. 43-57.

weder vermutet noch erfassen mag, kennen die meisten Akteure des literarischen Feldes Goethes Texte aus dem privaten Briefverkehr und scheinen in der Publikation kaum etwas anderes gesehen zu haben als die Veröffentlichung der wenigen, einem breiteren Publikum zumutbaren Gedichte.<sup>86</sup> Da allerdings in dieser reduzierten Form – und auch in der privaten Verbreitung hatte sich kein „Ganzes“ hergestellt – die moderne Disposition von Autorschaft, Wahrnehmung und ästhetischer Kommunikation nur ansatzweise hervortreten<sup>87</sup> und sie nicht von einer entsprechenden Ausrichtung des Publikationsorgans hervorgehoben wird, bleiben sie zunächst kaum erkannt. Immerhin wäre an dieser Stelle auch zu hinterfragen, ob nicht die gesellige Epigrammkultur Weimars<sup>88</sup> die Wahrnehmung der Texte stark geprägt hat, so dass die *Sinngedichte* vor allem auf diese bezogen verstanden wurden. Wenn aber das der Fall ist – und die Verbreitung in den Briefen unterstützt diese Rezeption sogar – dann markiert gerade der Rat gegen die Publikation den als gesellig und mithin nur semi-öffentlich gedachten Charakter der Texte. Sie sollen zwar durchaus Wahrnehmungsmuster und Deutungsmöglichkeiten transportieren, bleiben aber dem schreibenden Individuum verhaftet und werden nicht als Beitrag zu einer ästhetisch innovativen Debatte gelesen, die Sprecher und Autor spannungsreich differenziert. Insofern manifestiert sich sowohl im gewählten Publikationsmedium als auch in der Entscheidung, nur Ausschnitte aus den beiden Gedichtsammlungen zu publizieren, die zwar Geschlossenheit und Verständlichkeit bieten, aber nicht alle Bedeutungsmöglichkeiten der späteren Zyklen ausloten, eine krisenhafte Autorschaft. So, wie die Texte 1791 ihren Lesern gegenüber treten, knüpfen sie zwar an relevante Positionen an, zeigen Innovationspotenzial und stellen ein Kommunikationsangebot dar, markieren aber gerade keine selbstbewusste Positionierung im Feld, die mit entschiedenem Machtanspruch aufträte. Dann aber ist es Goethe mit diesen Texten nicht möglich, größere Aufmerksamkeit zu erhalten, denn diese ist im literarischen Feld eine gerichtete. Sie unterliegt den Regeln des Feldes, so dass die Rezipienten zumindest die Erwartung bestimmter Positionierungen haben. Diejenigen an Goethe trafen in der Zeit direkt nach Italien gerade nicht mit seiner eigenen Neu-Positionierung zusammen. Allerdings etablieren die Texte und ihre Publikation – angefangen bei den *Schriften* bis hin zu den naturwissenschaftlichen Studien – Goethe als aktiven Spieler im literarischen Feld. Zudem gewähren sie ihm die Möglichkeit, Formulierungsmuster zu artikulieren, die in späteren Bündnissen aktualisiert werden können.

---

<sup>86</sup> Vgl. die Kommentare zu den Gedichtzyklen in FA I,1 und MA 3,2, die sowohl auf das briefliche Zirkulieren und auf die verzögerte Publikation eingehen.

<sup>87</sup> Die hier geleistete Lektüre mag die übrigen Texte ausgeklammert haben, kann aber den unwissenden Zugang maximal simulieren, nicht rekonstruieren.

<sup>88</sup> Vgl. Ernst Leonardy: Schule geselliger Empfindung. Goethes Epigramme für den Weimarer und Tiefurter Park. In: Spuren, Signaturen, Spiegelungen, S. 93-111.

Methodisch herausfordernd sind diese Texte und ihre Publikation weniger der Deutbarkeit wegen – ein ‚close reading‘ gelang relativ leicht – als auf Grund der zeitgenössischen Rezeption. Immerhin hat sich beim Durchgang gezeigt, wie Goethe an avancierte Positionen wie die Ästhetik Immanuel Kants anschloss, dabei mit etablierten Topoi spielerisch umging, ein Narrativ in eine eigentlich nicht erzählende Gattung einstellte und entsprechend eigentlich von einer rein inhaltlich argumentierenden bzw. innersystemisch nach Anschlusskommunikation fragenden Zugriffsweise die unterbleibende Reaktion des Publikums und der anderen Schriftsteller kaum hinreichend erklärt werden kann. Natürlich sind Gattungssemantik und kommunikative Praktiken nicht nur feldtheoretisch erfassbar. Jedoch legen die *Sinngedichte* einen Zugriff nahe, der die immanente Analyse sehr eng an eine der äußeren Rahmen anbindet und damit Bourdieus Forderung, die Position des Autors mit der Relation von Texten auf dem Feld, deren Publikum und deren inhaltlich-stilistische Anlage analytisch zu verbinden, einlöst.<sup>89</sup> Der feldtheoretische Ansatz kann hier differenzierter, ökonomischer und integrativer funktionieren, als es etwa ein systemtheoretischer könnte, wobei die beiden soziologisch fundierten Positionen in der Literaturwissenschaft weit weniger gegeneinander ausgespielt werden sollten, als vielmehr komplementär verstanden.<sup>90</sup> An dieser Stelle relevant erscheint auf jeden Fall die Beobachtung, dass das in den Texten artikulierte und in der Analyse aufgezeigte Innovationspotenzial erst einmal kaum wahrgenommen bzw. aufgegriffen wurde und erst an späterer Stelle von Goethe wieder eingesetzt.

---

<sup>89</sup> Vgl. Joch/ Wolf: Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft. Einleitung, S. 1-24, hier S. 1.

<sup>90</sup> Joch und Wolf polemisieren deutlich gegen Systemtheorie (ebd., S. 10-15), wohingegen eine differenzierte und auf Funktionalität ausgerichtete Diskussion der beiden Theorien und ihrer methodischen Stärken genuin für die Literaturwissenschaft noch immer aussteht. Vgl. dazu noch immer grundlegend: Armin Nassehi, Gerd Nollmann (Hrsg.): Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1696).

### *Die Auszüge aus einem Reisejournal*

Die Gedichtpublikationen von 1791 waren nicht die ersten Veröffentlichungen Goethes nach seiner Rückkehr aus Italien. Sie präsentierten aber als genuine Dichtung innovative Momente, die als ein Schritt in die Klassik verstanden werden können. Zum einen markieren sie einen in seiner Reflexion präsenten Umgang mit Autorschaft als Konzept. Der Autor ist nicht einfach nur ein den Text schreibender Urheber, sondern eine Kategorie, die auf ganz verschiedenen Ebenen stabilisiert werden muss. Das inhaltlich präsentierte Konzept ist dabei einerseits etabliert, als es Inspiration verlangt und einen poeta doctus präsentiert, der über Erfahrung und Wissen souverän verfügt, andererseits innovativ, indem es das tradierte Wissen nicht einfach wiederholt, sondern es in der deutenden Anwendung auch verändert, aktualisiert bzw. dem zu Deutenden anpasst. Außerdem hält gerade der Aspekt der sinnlichen Erfahrung, von der Italienreise bis zum Liebeserleben, das Konzept in Spannung, als es zwischen subjektiver und ästhetisierter Aussage steht – inhaltlich sind weder Reise noch Liebe innovativ, wenn Autorschaft aber unter den Bedingungen des modernen Marktes verstanden wird, spielt sie mit dem Wissen um die Biographie des historisch-empirischen Verfassers, so dass hier Transposition individueller Erlebnisse in intersubjektiv vermittelbare und gültige Formulierungen Spannungen erzeugt. Aufgefangen werden diese in Goethes Veröffentlichungen in der *Monatsschrift* vor allem von der stetigen Autoreflexion der Künstlerposition. Indem weniger Individualität als vielmehr Kunst und das Material von Kunst reflektiert werden, balanciert hier die ästhetische Seite die individuelle aus. Strategisch jedoch bleibt eine selbstbewusste Positionierung aus, da die veröffentlichten Texte zwar zentrale Aspekte der späteren Zyklen präsentieren, aber diese noch nicht in ihrer vollen Implikation zeigen. Die Auseinandersetzung mit Kant und der Interessenlosigkeit von Kunst, die Winckelmann-Rezeption sowie zyklische Geschlossenheit und aktive Sinnsetzung in etablierten, aus der Antike übernommenen und in Auseinandersetzung mit aktuellen gattungspoetologischen Schriften gestalteten Gedichtformen markieren durchaus Punkte, die zur Definition von Klassik herangezogen werden müssen. Immerhin zeugen sie von der Auseinandersetzung mit antiken Mustern unter genuin modernen Vorzeichen und artikulieren Autonomie sowohl im Sinne geschlossener Schönheit wie auch der (vordergründigen) Freiheit von außerkünstlerischer Funktion. Insofern gehören diese Texte klar in die Weimarer Klassik, ohne dass es diese zu diesem Zeitpunkt schon gäbe. Denn zur Beherrschung des literarischen Feldes gehört nicht nur ein ästhetisches Konzept, sondern auch die entsprechende Publikation desselben sowohl in theoretischen Texten wie in der literarischen Umsetzung, eine selbstbewusste Strategie, sich im Feld zu positionieren. Eine vorsichtig tastende Veröffentlichung der eigenen Werke jedoch leistet das nicht. Wenn man annimmt, dass das erste Epigramm des Oktober-Zyklus' entstanden ist, um einen geschlossenen Kreis von Gedichten zu haben, der von einem Text eröffnet wird, der Voran-

gegangenes aufruft und in sich wieder etabliert sowie in die folgende Thematik einführt<sup>91</sup>, dann wird vor allem auf eine Geschlossenheit des Zyklus' Wert gelegt. Diese markiert zwar schon eine innovative Konzeption des Epigramms und schließt an die Forderung Moritz' nach in sich vollendeter Schönheit an, aber der Zusammenstellung fehlt noch die publizistische Strategie, die der ästhetischen Positionierung die notwendige Aufmerksamkeit zuteilwerden lässt. Diese jedoch verlangt nicht nur, dass die Texte gelesen und besprochen werden, sondern auch, dass die ‚richtigen‘ Rezipienten auf angemessene Weise wahrnehmen.<sup>92</sup>

Wenn man Schiller glauben möchte, haben jedoch die Texte, die Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien als erste, jenseits der *Schriften*, veröffentlicht hat, durchaus positive Resonanz ausgelöst: „und ich weiß, daß sie schon damals als sie im M<erker> erschienen, ein lebhaftes Interesse erregt haben“,<sup>93</sup> schreibt er über die sog. *Auszüge aus einem Reise-Journal*. Diese vergleichsweise kurzen und auf den ersten Blick relativ unzusammenhängenden Aufsätze entstanden aus den Aufzeichnungen Goethes, die er in Italien erstellt hatte. Hauptsächlich handelt es sich dabei um das Reisetagebuch für Frau von Stein, teilweise auch um Briefe und weitere Notizen.<sup>94</sup> Diese dokumentieren, darin ist sich die Forschung einig, einen Wandel in Goethes Ästhetik. Die Erfahrungen in Italien, die leibhaftige Begegnung mit den antiken Kunst- und Bauwerken sowie denjenigen der Renaissance, der Umgang mit Künstlern wie Angelika Kauffmann, Tischbein, Hackert, Hirt und Meyer, der intensive Austausch mit Karl Philipp Moritz, aber auch die Lebensart der Italiener (besonders in den Städten Venedig und Neapel), die Bekanntschaften mit Menschen wie Lord Hamilton und Emma Hart und natürlich die gesteigerte Aufmerksamkeit der Natur gegenüber auf der einen, das eigene Schaffen auf mehreren künstlerischen Gebieten auf der anderen Seite bedingen diese Veränderung. Auch sie wird angezeigt, wenn Goethe sich aus Rom dem Herzog „als Künstler“<sup>95</sup> (wieder) vorstellt. Diese gewandelte ‚italienische‘ Ästhetik ist in der

---

<sup>91</sup> Immerhin ist es in den zentralen Sammelhandschriften nicht vorhanden und wird später als Nr. 95 direkt vor das letzte Oktober-Sinngedicht gestellt. In der neuen Konstellation verweist das Glänzen des Meeres zunächst auf Amor und dann im zweiten Schritt eben auf die entfernte Geliebte, so dass sich die Perspektive der folgenden Epigramme auf diese richtet. In der Zusammenstellung, wie sie im Oktober 1791 publiziert wurde, ergibt sich diese Bedeutung und Funktion nicht.

<sup>92</sup> Vgl. Georg Franck: Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. In: Markus Joch, York-Gothart Mix, Norbert Christian Wolf, Nina Birkner (Hrsg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Tübingen, Niemeyer 2009, S. 11-22, besonders S. 16: „Ganz besonderes Gewicht erhält auf diese Weise das Urteil derer, die von denen beachtet werden, die ihrerseits bekannt sind.“ Ein Skandal, wie ihn später z.B. die Publikation der *Römischen Elegien* auslösen sollte, dient dann auch immer dazu, das Publikum gruppieren zu können – wer ‚versteht‘ und wer ‚liegt daneben‘?

<sup>93</sup> Brief Schillers an Goethe vom 11.5.1798, in: „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“, S. 574. Zum Kontext sowohl innerhalb des Briefes als auch des Briefes selbst und zur Wirkung der *Auszüge* vgl. Wolf: *Streitbare Ästhetik*, S. 270.

<sup>94</sup> Goethe selbst schreibt von „Journale[n]“, „Briefe[n]“ und „unzählige[n] zerstreute[n] Blätter[n]“. Vgl. Brief an Wieland, undatiert, vermutlich Ende August bzw. September 1788. FA II,3 S. 422 bzw. WA IV,9, S. 14f.

<sup>95</sup> FA II,3, S. 394f., vgl. oben

Forschung intensiv diskutiert worden.<sup>96</sup> Dem Freundeskreis Goethes waren diese Veränderungen natürlich in den Briefen und Berichten aus Italien gezeigt worden, indem aber in der direkten, subjektiven Briefkommunikation immer – zumindest auch, oft genug primär – die persönliche Befindlichkeit vermittelt und angesprochen wird, erscheinen in diesem Austausch die ästhetischen Implikationen abgeschwächt. Bestes Beispiel für eine derartig auf Individuelles gerichtete Perspektive ist Charlotte von Steins vielzitiertes Ausspruch, Goethe sei sinnlich geworden<sup>97</sup>. Die sinnliche Komponente von Goethes Schreiben und Ästhetik mag sie erfassen, wie sich an ihren Bemerkungen zu dessen Texten durchaus zeigen ließe, aber die Aussage verknüpft den ihr intim bekannten Mann mit seinem Verhalten (Caroline Herder schreibt vom „Hofgehen und Hofessen“<sup>98</sup>) und seinem Schaffen. Der Briefverkehr war trotzdem für den Autor Goethe zentral,

---

<sup>96</sup> Vgl. Bernard Andreae: Goethes Betrachtung antiker Kunst. In: Konrad Scheuermann, Ursula Bongaerts-Schauer (Hrsg.): „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“ Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom. Band 1: Essays. Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1997, S. 132-139, 218. Achim Aurnhammer: Goethes „Italienische Reise“ im Kontext der deutschen Italienreisen. In: Goethe-Jahrbuch 120 (2003), S. 72-86. Vittoria Borsò: Der Rück-Blick auf die Antike. Formen der Vermittlung zwischen Kunst und Natur. In: Bernd Witte, Mauro Ponzi (Hrsg.): Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998. Berlin: E. Schmidt 1999, S. 9-20. Paolo Chiarini: Krisen und Wandlungen des ‚römischen Klassizismus‘ bei Goethe und Wilhelm von Humboldt. In: Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): Kunstliteratur und Italienerfahrung. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Reihe der Villa Vigoni, Bd. 5), S. 84-98. Irmgard Egger: Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. München: Fink 2006. Arnold Esch: Deutsche Rom-Erfahrung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert: Winckelmann – Goethe – Humboldt. In: „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“, S. 72-77, 203. Detlef Kremer: „Das Land der Kunst“ – Italien als Spiegel einer klassizistischen und einer manieristischen Ästhetik (Goethe – Arnim – Hoffmann). In: Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien. Hg. v. Sandro M. Moraldo. Heidelberg: Winter 2002 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 186); S. 91-104. Jutta Linder: Totes und Lebendiges. Zu Goethes Begegnung mit der griechischen Antike auf Sizilien. In: Goethe-Jahrbuch 120 (2003), S. 87-99. Ernst Osterkamp: Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm. In: „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“, S. 140-147, 219. Helmut Pfotenhauer: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 59). Rolf Selbmann: Goethes Kehre. Eine Künstlerfreundschaft und die Entstehung der deutschen Klassik. Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft München, gehalten am 21.01.2008 in der Reihe *Goethes Freundschaften*. In: Goethezeitportal. URL:

[http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbmann\\_kuenstlerfreundschaft.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbmann_kuenstlerfreundschaft.pdf) (10.05.2010). Robert Steiger: Reise nach Italien, ins Land der Wiedergeburt. In: Thomas Jung, Birgit Mühlhaus (Hrsg.): Über die Grenzen Weimars hinaus - Goethes Werk in europäischem Licht. Beiträge zum Jubiläumsjahr 1999. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2000. (=Osloer Beiträge zur Germanistik. Band 27), S. 35-43. Norbert Christian Wolf: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789. Tübingen: Niemeyer 2001 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81). Dazu kommen die oft knappen aber instruktiven Hinweise in den Abhandlungen über Klassik und Klassizismus sowie den Studien zu Goethes *Römischen Elegien* und *Venezianischen Epigrammen*, die an dieser Stelle nicht einzeln genannt werden müssen – auch deswegen, weil an hier nicht ‚die‘ Ästhetik bzw. ‚das‘ ästhetische Programm Goethes in einer Zusammenschau diskutiert werden soll und kann, sondern die *Auszüge aus einem Reisejournal*. Wenn nämlich Klassik als Schreibstrategie verstanden wird, dann gibt es diese erst, indem sie formuliert und publiziert wurden, d.h. die *Auszüge* sind als ein Schritt dahin zu verstehen. Eine eingehende Forschungsdiskussion findet sich bei Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 263 ff., summarisch und auf Wahrnehmung fokussiert bei Egger: Italienische Reisen, S. 13-58.

<sup>97</sup> Caroline Herder an ihren Mann, 15. August 1788: „Die Stein meint, er sei sinnlich geworden, und sie hat nicht ganz unrecht.“ FA II,3, S. 419.

<sup>98</sup> Ebd.

denn erst indem er die spontanen Eindrücke fixiert, können sie ihm später noch zur Verfügung stehen, ohne durch die Ergebnisse der Wandlung schon überschrieben worden zu sein. Dass die Reiseaufzeichnungen nicht als Ganzes nach einer kleinen Redaktion, wie ursprünglich geplant, erscheinen können, lässt sich wiederum als deutliches Zeichen für das Bewusstsein dem Wandel der eigenen Anschauung gegenüber lesen. Da sich dieser nun aber in der Korrespondenz manifestiert findet, bittet Goethe um Rückgabe der Briefe:

„Sey doch so gut mir die Briefe die ich auf der Reise an dich geschrieben zu schicken wenn du sie mit hast, oder anzuzeigen wo sie liegen, wenn sie noch hier sind, ich will nach und nach etwas daraus zusammen schreiben, und es dem Wiel<and> in den Merckur geben. So sehe ich nach und nach selbst was ich habe und ob ich was habe. Ohne einen solchen Vorsatz hätte ich die alten Papiere gar nicht wieder ansehen mögen.“<sup>99</sup>

Schon hier wird auf die Publikationsabsicht hingewiesen und nur ihretwillen will Goethe sich mit „d[en] alten Papiere[n]“ auseinandersetzen. Insofern ist Wolfs These, dass Goethe sein Tagebuch einbehält und nicht Herder mitgibt, als dieser nach Italien aufbricht und darum bittet, weil er um die Verschiebungen in der eigenen Wahrnehmung weiß, unbedingt zuzustimmen.<sup>100</sup> Diese Wahrnehmung, und auch das hat Wolf überzeugend herausgearbeitet, behält durchgehend ihre sensuelle Ausrichtung, wandelt sich jedoch von einer subjektiven hin zu einer objektiven. Die wiederholte Betrachtung des Objekts, zumal ohne jegliche Intension des Beobachters, soll die ‚reine‘ Anschauung, mithin die Erkenntnis gewährleisten, wobei dann kaum adäquat über das betrachtete Kunstwerk mehr gesprochen werden kann, da dieses letztlich in seiner reinen Gegenwart sich selbst ausspricht. So zumindest fasst Wolf Goethes nachitalienische Ästhetik zusammen.<sup>101</sup> Allerdings verfügen die Leser der *Auszüge aus einem Reise-Journal* nicht über Goethes Briefe aus Italien, noch weniger über die zu diesem Zeitpunkt weder verfassten, noch publizierten späteren ästhetischen Texte Goethes. Insofern soll im Folgenden eine Lektüre der *Auszüge* vor allem aufzeigen, welche ‚Lektürehinweise‘ für klassische Kunst, mithin welche Programmatik in diesen Essays stecken. Immerhin hatte schon Schiller in seinem oben erwähnten Brief die Texte als „kleine[] Aufsätze über Kunst“<sup>102</sup> titulierte und sie weit mehr als ästhetische Reflexionen denn als bloße Reiseeindrücke angesehen.

Goethe selbst hatte seine Aufsätze, als sie noch nicht einmal geschrieben waren, auch als solche Wieland angeboten:

„Ich wollte dich also fragen ob du Lust hättest eine Folge solcher kleinen Aufsätze nach und nach in den Merkur aufzunehmen und zwar so daß ich mich engagirte monatlich vom nächs-

---

<sup>99</sup> Brief Goethes an Charlotte von Stein, 31. August 1788, FA II,3, S. 423.

<sup>100</sup> Wolf: *Streitbare Ästhetik*, S. 450f.

<sup>101</sup> Vgl. ebd., S. 443-467.

<sup>102</sup> „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“, S. 574.

ten Sept. biß zu Ende des Jahrs 89 mehr oder weniger zu liefern, damit ich [...] einen Aufsatz mit dem andern verbinden, einen durch den andern erläutern kann. Ich habe so vielerley, so mancherley, das doch nach meiner Vorstellungs und Bemerkens-Art immer zusammenhängt und verbunden ist. Naturgeschichte, Kunst, Sitten pp., alles amalgamirt sich bey mir.“<sup>103</sup>

Und tatsächlich treten in den *Auszügen* die drei Aspekte der Natur, der Kunst und der Sitten, also der spezifisch italienischen Lebensart nebeneinander und entwickeln sukzessive und in spannungsreicher Beziehung untereinander das, was sich später als Grundzüge von Goethes klassischer Ästhetik erweisen soll. Die Art und Weise jedoch, wie sie das tun, wird von da an gleich bleiben – jeder Text zeigt einen relevanten Aspekt, so dass er in sich durchaus verständlich ist. Die Kontextualisierung mit den direkt zugehörigen Texten jedoch weitet den Verständnishorizont sowohl des Einzeltextes wie auch der Zusammenstellung. Was sich in Goethes Denken „amalgamirt“ und für ihn „immer zusammengehört“ präsentiert sich dem Leser zwar verwandt – immerhin verbindet die Überschrift bzw. der über ähnliche Bezeichnung und auch Ankündigung zwischen den einzelnen Heften markierte Zusammenhang<sup>104</sup> die einzelnen Abhandlungen – aber keineswegs auf einen Begriff gebracht. Vielmehr ergibt sich aus den Texten „eine ästhetische Folge“<sup>105</sup> mit nachvollziehbaren Verbindungslinien, allerdings nur dann, wenn diese mit dem Blick auf das Ganze gelesen werden. Allerdings, so meine These, entwickeln diese Texte gleichsam den Blick, mit dem sie auch gelesen werden wollen. Erst die wiederholte Lektüre, die früher entwickelte Positionen zu den aktuell erörterten hinzudenkt und die folgenden antizipiert, erkennt die ‚volle Bedeutung‘ der einzelnen Essays – die allein gelesen noch immer relevante ästhetische Positionen formulieren, ohne aber voll zu befriedigen.<sup>106</sup> Die klassische Ästhetik wird eben gerade nicht als ein ganzer Wurf entwickelt, der dann felsenfest dasteht, sondern in Schritten, die den Leser diese Entwicklung mitvollziehen lassen, wenn er sich ihren Bedingungen unterstellt.

Der erste Aufsatz, *Rosaliens Heiligtum*, suggeriert vordergründig, wie Apel im Kommentar der FA meint, einen „Erlebnisbericht vom Besuch des Monte Pellegrino bei Palermo und des Heiligtums der Patronin der Stadt.“<sup>107</sup> Damit entspricht der Text zunächst einmal genau dem, was man von ihm erwartet: auf einer Reise besuchte Stätten werden üblicherweise so dargestellt, wie dieser Bericht ansetzt. Die Einführung nennt nicht nur die Heilige, deren Kirche beschrieben werden soll, sondern bietet sofort eine Referenz, an die ein gebildeter Leser anknüpfen kann.

---

<sup>103</sup> FA II,3, S. 422.

<sup>104</sup> Vgl. den Kommentare in MA 3,2, S. 526f. und FA I,18, S. 1136-1139.

<sup>105</sup> FA I,18, S. 1136.

<sup>106</sup> Als bester Beweis kann dafür die Analyse Wolfs herangezogen werden, der primär *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* diskutiert und zum vollen Verständnis des Stil-Begriffs erst kommt, indem er andere ästhetische Texte ergänzend hinzuzieht.

<sup>107</sup> FA I,18, S. 1136.



Brydone hat die Feste der Schutzheiligen beschrieben, es gibt also Literatur, die den folgenden Bericht bedingt, und auch Bilder werden mit der *Voyage Pittoresque de la Sicilie* als Referenz aufgerufen. Die Blickführung hin zum Heiligtum selbst verläuft so, dass dieses eindeutig durch die Augen des Besuchers gesehen wird – stets treten wertende Eindrücke zu der konventionellen Annäherung. Die Lage und „schöne Form“<sup>108</sup> des Monte Pellegrino kommen zur Sprache, allerdings mit dem Hinweis, dass weder sprachliche noch bildliche Verfahren der Darstellung eine annähernd adäquate Abbildung leisten könnten. Stattdessen aber gelingt es, den Berg naturwissenschaftlich einzuordnen und die Geschichte der Heiligen wird knapp referiert. Dabei markiert der Besucher seine ideologische Distanz zum Christentum, erkennt aber eine gewisse Angemessenheit zwischen der Heiligen und ihrer Kirche an und damit auch die „so unschuldige und gefühlvolle Art“,<sup>109</sup> sowohl der Gestaltung des Ortes als auch der Art der Verehrung. Diese Wertung nimmt schon vorweg, was bzw. wie später beschrieben wird, zeigt aber auch, dass der Besucher die Kirche nicht nur kunstgeschichtlich betrachtet, sondern sie als sakralen Raum ansieht, der eine bestimmte Nutzung erfährt. Indem nun diese beiden aufeinander bezogen werden, kommen „Kunst [und] Sitten“<sup>110</sup> in den Blick und zwar als einander zugeordnete, die sich jedoch, was der Hinweis auf die Feste zu Ehren der Heiligen andeutet, nicht immer entsprechen müssen. Der Besucher nimmt den Leser seines Berichtes gleichsam mit zu der Kirche, indem er ihn wie ein Wegweiser den Berg hinauf und „um eine Felsenecke“<sup>111</sup> lotst. Dort konfrontiert er ihn mit den Eindrücken: „Die Außenseite der Kirche hat nichts einladendes noch versprechendes; man eröffnet die Türe ohne Erwartung, wird aber auf das wunderbarste überrascht, indem man hineintritt.“<sup>112</sup> Dieser Satz könnte als Motto des ganzen Textes fungieren, denn dann folgt weder eine den beglaubigten und bekannten Schilderungen folgende Beschreibung der in der Kirche zu findenden Kunstwerke, noch eine Beschreibung des dortigen Kultes – beides hätte die bisherige Ausführung erwarten lassen. Stattdessen wird der Besucher von einem Priester auf einen Altar hingewiesen, der in der Höhle, die den Chorraum der Kirche ausmacht, steht. In andächtiger und demütiger Haltung, er „kniete ganz nahe darvor hin“,<sup>113</sup> die damit dem Wesen der Heiligen angemessen ist, wie vorher postuliert, macht der Besucher eine unerwartete Entdeckung: „Ein schönes Frauenzimmer erblickte ich bei dem Schein einiger stillen Lampen.“<sup>114</sup> Tatsächlich handelt es sich um eine kunstvolle Darstellung der Heiligen, deren figurale und materiale Anlage beschrieben und in ihrer Wirkung reflektiert wird:

---

<sup>108</sup> MA 3,2, S. 161.

<sup>109</sup> Ebd., S. 162.

<sup>110</sup> Goethe an Wieland, FA II,3, S. 422, vgl. oben.

<sup>111</sup> MA 3,2, S. 162.

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Ebd., S. 163.

<sup>114</sup> Ebd.

„Ich konnte das Bild nicht genug betrachten; es schien ganz besondere Reize zu haben. Ihr Gewand ist aus einem vergoldeten Blech getrieben, welches einen reich von Golde gewürkten Stoff gut nachahmt. Kopf und Hände von weißen Marmor, sind, ich darf nicht sagen in einem hohen Styl, aber doch so natürlich und gefällig gearbeitet, daß man glaubt sie müßte Atem holen und sich bewegen.“<sup>115</sup>

An die Stelle der Beschreibung des Kunstwerks tritt die Beschreibung der Beobachtung des Kunstwerks. An erster Stelle steht die Wirkung auf den Betrachter, er fühlt sich angezogen, ohne genau sagen zu können, was ihn fesselt. Es ist der Eindruck eines „besondere[n] Reize[s]“, der dann der gelungenen Nachahmung sowie der Natürlichkeit und Gefälligkeit der Arbeit zugeschrieben wird. Der Leser erfährt gleichermaßen, wie die Skulptur aussieht, wie ihre Haltung ist und aus welchem Material die einzelnen Teile gefertigt sind, nach welchen Prinzipien sie angelegt wurde und welche Wirkung dies alles auf den Betrachter ausübt. Diese Wahrnehmung zweiter Ordnung macht aus Kunstbetrachtung wiederum ein Kunstwerk – zumindest dann, wenn man dem ästhetischen Text selbst ästhetische Qualität zusprechen möchte. Da er aber so konsequent mit ästhetischen Verfahren operiert, indem er Erwartung aufbaut, Blickführung und Annäherung inszeniert und schließlich durch den Tempuswechsel zwischen Präsens für die Kunstbeschreibung und Imperfekt für den ‚Erlebnisbericht‘ auf seine textuellen Vorbilder und die ihm inhärente Spannung zwischen zwei Darstellungsweisen deutet, ist das durchaus berechtigt. Die Reflexion der Wirkung des Kunstwerkes wird aber nicht als der Vertextlichung des Erlebnisses geschuldet gezeigt. Immerhin bringen die „Geistlichen“, die in der Kirche die Vesper singen, den Besucher dazu, seine versunkene Betrachtung zu unterbrechen. Als er die Skulptur wieder ansieht, wird deutlich, dass auch dabei schon die Aufmerksamkeit so sehr auf die Artificialität des Kunstwerkes gerichtet ist, wie auf die Perzeption, d. h. der Betrachter mit im Bild der Betrachtung steht:

„[A]lsdenn begab ich mich wieder zum Altare, kniete nieder, und suchte *das schöne Bild der Heiligen* noch deutlicher gewahr zu werden, und überließ mich *der reizenden Illusion* der Gestalt und des Orts.

Der Gesang der Geistlichen verklang nun in der Höhle, das Wasser rieselte in das Behältnis gleich neben dem Altare zusammen, die überhangenden Felsen des Vorhofs, des eigentlichen Schiffs der Kirche, *schlossen die Szene* noch mehr ein; [...] *die Illusion*, welche die Gestalt der schönen Schläferin hervorbrachte, auch einem *geübten Auge noch reizend* [...].“<sup>116</sup>

Die Erzählung von einem auf Kunstbetrachtung ausgelegten Kirchenbesuch wird also zu etwas, das sich mit Martin Huber als „narrative Inszenierung“<sup>117</sup> verstehen lässt, da neben die Wahrnehmung zweiter Ordnung auch die Verortung des Beobachters im Raum geleistet wird, so wie das Zusammenspiel aller Sinneswahrnehmungen die „Szene“ ausmacht. Jetzt wird auch deut-

---

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Ebd., S. 163f., Hervorhebungen E.B.

<sup>117</sup> Martin Huber: Der Text als Bühne, v.a. S. 81 ff.

lich, warum der Aufstieg zum Heiligtum und dessen äußeres Erscheinungsbild relevant waren. Der Körper des Beobachters gehört ebenso zu ihm wie sein Geist. Die Wahrnehmung ist eine sensuelle, die in ihrer Sinnlichkeit reflektiert wird<sup>118</sup> und auf einer Bühne stattfindet, die alle räumlichen Gegebenheiten einbezieht. Der „Spielpartner“ auf dieser Bühne ist jedoch kein anderer Schauspieler, kein aktiv agierendes Wesen, sondern ein Kunstwerk. Insofern kommt sowohl die sensuelle Qualität des Bildes, seine Form, in den Blick, als auch deren Stil, deren Gemachtheit, mithin deren Bewertung („gar gut nachahmt“).

Norbert Christian Wolf hat für die Veränderung der Wahrnehmung von Kunst und wohl auch Natur, die Goethe in Italien durchgemacht hat, die Formulierung „Schule des Sehens“<sup>119</sup> gefunden, die in der „Vorstellung einer Identität von Wahrnehmung und Reflexion“<sup>120</sup> gipfelt. Der Besucher betrachtet die Skulptur zweimal und nimmt jeweils Kunstwerk, Wirkung und Betrachtung in den Blick, er genießt die Schönheit eines Kunstwerkes, das einerseits ganz natürlich wirkt, andererseits aber seinen Kunstcharakter stets präsent hält und beobachtet sich dabei. Er prüft letztlich sogar die Legitimität seines Eindrucks und findet ihn in der tradierten und damit etablierten Beschreibung des Kunstwerks bestätigt. Will man darin nicht nur eine ironische Geste erkennen, dann weist diese Absicherung auf ein virulentes, an dieser Stelle aber nicht aporetisches Problem hin.

„Angesichts der überwältigenden sinnlichen Präsenz künstlerischer und kulturhistorischer, aber auch natürlicher Gegenstände in Italien führt deren ‚anhaltende Betrachtung‘ zum Bewußtsein der eminenten Schwierigkeit, ‚allgemeine‘ Aussagen darüber machen zu können.“<sup>121</sup>

Was Wolf in den Briefen Goethes als Problem artikuliert findet, kann in *Rosaliens Heiligtum* mit einer narrativen Inszenierung der Kunstbetrachtung aufgefangen werden. Die Strategie der Erzählung entlastet den Erzähler, er muss nicht so beschreiben, dass man das Kunstwerk exakt nach der Darstellung zeichnen könnte, es fordert ihn aber gleichzeitig heraus, da er statt zum Maler zum Regisseur werden muss. Damit führt der Text seinen Lesern vor, wie eine zeitgemäße und reflektierte Kunstbetrachtung anzulegen und welche Wahrnehmungsdisposition angebracht ist. Immerhin lässt sich der Besucher von den legitimierten Reiseführern und auch dem Geistlichen in der Kirche durchaus weisen. Er bleibt aber in seiner Aufmerksamkeit nicht darauf beschränkt, was sie ihm zeigen und entsprechend sieht bzw. erfährt er mehr. Ihn überraschen

---

<sup>118</sup> Das wird ganz deutlich, wenn der Alkoholeinfluss auf den Betrachter halb kritisch halb ironisch hinterfragt wird. Vgl. MA 3,2, S. 164.

<sup>119</sup> Wolf. Streitbare Ästhetik, S. 444-449.

<sup>120</sup> Ebd., S. 449.

<sup>121</sup> Ebd., S. 466.

und faszinieren die Dinge, die er sieht und die er über deren Wirkung auf ihn als Betrachtenden als Kunst in ihrer Artifizialität erkennt.

„So wie die kontemplative Betrachtung und die lebhaftige Aufmerksamkeit zur Sakralisierung der Dinge führt, wirken die sakralisierten Dinge im Modus der Zusammenschau umgekehrt auf den asketischen Betrachter zurück und vermitteln ihm eine Ganzheitserfahrung von gleichsam göttlicher Art.“<sup>122</sup>

Was Barbara Thums für Goethes *Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt* feststellt, lässt sich auch auf den ersten der *Auszüge aus einem Reisejournal* anwenden. Immerhin „überließ“ sich der Besucher ganz „der reizenden Illusion der Gestalt und des Orts“<sup>123</sup> und wird erst dadurch selbst Teil der Szene, dass er sich eben einlässt auf die von ihm betrachtete Kunst in ihrer spezifischen Anlage. Allerdings weist die sprachliche Vermittlung dieser Erfahrung auf die Kontingenz dieser Ganzheit hin, immerhin muss die Szenerie stimmen, um eine derartige Erfahrung zu ermöglichen. Und es bedarf der Beobachtung der eigenen Ganzheitserfahrung, um diese wiederum adäquat erzählen zu können, so dass die Erfahrung für den Leser nachvollziehbar wird. Das gelingt über sie sensuelle Aufladung und perspektivische Ausrichtung der narrativen Inszenierung. Diese jedoch markiert einen Bühnenraum, der noch immer dem Modell der Guckkastenbühne verhaftet ist, mithin zwar die Handlung als dramatische Aktion ausweist, den Raum als Szenerie darstellt und den Zuschauer als Beobachter derselben und gleichzeitig seiner selbst aufnimmt, aber nicht gleichzeitig die Einheit dieser Differenz und ihre Unterscheidung in den Blick nehmen kann. Oder mit Thums Worten:

„Die Voraussetzung einer solchen Wahrnehmungshaltung, die den Symbolcharakter von Sprache, von Bezeichnungs- und damit von Wahrnehmungsprozessen insgesamt mitbedenkt, ist eine reflektierende bzw. anschauende Urteilskraft. Im Modus der symbolischen Anschauung, [...] ist eine Aufmerksamkeit auf die Dinge gewährleistet, die ein Bewusstsein von ihrer eigenen Unaufmerksamkeit auf das Außerhalb des eingerahmten und stillgestellten Bildes hat.“<sup>124</sup>

Selbst wenn das „Bild“ nicht „stillgestellt“ sondern eine mit allen Sinnen erfassbare Szenerie ist, bleibt die Bühne beschränkt, sieht man nicht gleichzeitig, was auf und was hinter ihr stattfindet. Es bedarf also der Grenzen, um eine geschlossene Illusion herzustellen, die als solche eine Ganzheitserfahrung ermöglicht. Das zeigt sowohl die dargestellte Kunstbetrachtung als auch ihre narrative Vermittlung. Diese notwendige Begrenztheit weist nun aber wiederum auf die Geschlossenheit, mithin die Autonomie des Kunstwerkes. Nur wenn dieses in sich rund und stimmig, begrenzt und ganz ist, kann es die beschriebene Wirkung auf den Betrachter haben, die

---

<sup>122</sup> Barbara Thums: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche*. München: Fink 2008, S. 347.

<sup>123</sup> MA 3,2, S. 163.

<sup>124</sup> Thums: *Aufmerksamkeit*, S. 388.

wiederum mit derjenigen korreliert, die der Leser einer narrativen Inszenierung erfährt. Damit stellt sie die Bedingung der Möglichkeit einer derartigen Kunst aus, ohne sie jedoch explizit formulieren zu müssen. Eine historische Perspektivierung oder die kritisch-vergleichende Reflexion der Materialität kann in diesem Darstellungsmodus nicht geleistet werden. Das übernehmen in den *Auszügen* die folgenden, unter *Zur Theorie der Bildenden Künste* zusammengestellten beiden Aufsätze *Baukunst* und *Material der bildenden Kunst*.

„Es war sehr leicht zu sehen,<sup>125</sup>“ setzt der erste ein und knüpft damit an den vorangegangenen Text an, ohne doch dessen Erzählmodus aufzunehmen – denn die Betrachtung der *Baukunst* hat vor allem eine historische Tiefe, zu deren Gunsten sie selbstvergessen-reflektierte Kunsterlebnisse suspendiert. Der Blick richtet sich dabei auf die antiken Tempel, deren bautechnische und davon bedingt auch stilistische Fortschritte gegen „*Vitruv*“<sup>126</sup> entwickelt werden. Obwohl die Ausrichtung des Textes eine eindeutig theoretische ist, immerhin fügt er sich unter die Überschrift *Zur Theorie der bildenden Künste*, bleibt die Sprechweise subjektiv und klar wertend. Der Erzähler positioniert seine Überzeugung gegen die „Theoristen“,<sup>127</sup> die der legitimierten Instanz Vitruv alles nachsprechen, ohne selbst zu sehen. Dabei fehlte jenem zur Erkenntnis die Anschauung der „Dorischen Tempel der ältesten Ordnung, wie sie in Großgriechenland und Sizilien, bis auf den heutigen Tag noch zu sehen sind,<sup>128</sup> um „auf den natürlichen Gedanken“<sup>129</sup> zu kommen, dass eben nicht die hölzerne Hütte das Modell für die Säulen der steinernen Tempel darstellte, sondern hölzerne Tempel. In diesen wird der Ursprung, die natürliche Form der sakralen Bauten erkannt, ihre „dem Auge des Volkes heilig[e]“ „ganz solide, einfache und rohe Gestalt“ „ahmte man [...] so gut man konnte im Dorischen Tempel nach.“<sup>130</sup> Damit markiert aber der Wechsel des Materials, die Verwendung von Stein statt Holz, den Übergang zur Kunst, immerhin ist es deren Aufgabe, die Natur nachzuahmen. Die folgenden stilistischen Verfeinerungen werden mit den Materialeigenschaften des Baumaterials erklärt – weicher, witterungsanfälliger Stein wird anders verbaut als „die schönen Blöcke Marmor“.<sup>131</sup> Dabei wird den älteren Bauten explizit nicht ihre Stellung in dieser Evolution abgestritten, auch sie haben Kunstcharakter („ein majestätisches, ja einige ein reizendes Ansehen“<sup>132</sup>), jedoch wird mit besser geeignetem Material eine Bauweise möglich, die den „Geist mehr Hoheit und Freiheit“<sup>133</sup> fühlen lässt. Diese

---

<sup>125</sup> MA 3,2, S. 164.

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Ebd., S. 165.

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Ebd., S. 166.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Ebd.

Empfindungen gehören wiederum zu denjenigen, die Kunst auslösen soll, so dass die Architektur, selbst bei sakralen Zweckbauten, eben zur *Baukunst* erklärt wird. Diese durchläuft eine spezifische Entwicklung, dem historischen Fortschrittsglauben des 18. Jahrhunderts ähnlich, wie ihn Herder und später Schiller in seiner Antrittsvorlesung formuliert haben, hin zum Bestmöglichen. Dabei wird diese Evolution aber nicht nur gleichsam als Naturgesetz gedacht, sondern auch als auf andere „Fälle[]“<sup>134</sup> übertragbar. Was für die antiken Tempel gilt, wird auch für die „nordischen Mauern“<sup>135</sup> angenommen, wo jedoch die Entwicklung gerade nicht zu hoher Kunst, sondern zu „erfindungslose[m] Unsinn“<sup>136</sup> führte. Gründe für diese Differenz werden nicht genannt, lediglich Beispiele aufgerufen, die für die Evidenz der Behauptung stehen. Dabei markieren nicht etwa die Alpen eine Trennungslinie, immerhin wäre das ja anzunehmen, wenn der Norden als Gegenpart zu den zuvor betrachteten Tempeln Süditaliens genannt wird. Vielmehr ist es der christliche Stil der Gotik, der selbst noch in Mailand anzutreffen ist, der den antik-heidnischen Tempeln kontrastiert. Das auf Kleinteiligkeit und Detailreichtum angelegte Aussehen der „mit allen ihren Schnörkeln, Stäben und Leisten“<sup>137</sup> versehenen Fassaden wird, obwohl dem gleichen Grundsatz der Evolution und Vergrößerung folgend, der Klarheit der Tempelfronten gegenüber herabgesetzt.

Damit sind zwei weitere Elemente einer klassischen Ästhetik formuliert: das Streben nach Klarheit in der Form, die damit schon die Wirkung des Kunstwerks bedingt, und damit auch nach dem dafür am besten geeigneten Material sowie die klare Orientierung an griechisch-römischen Mustern, gegen die christlich-mittelalterliche Stile nicht bestehen können. Der Bruch Goethes mit der Sturm-und-Drang-Ästhetik wird hier ganz deutlich, immerhin hatte er früher den Baumeister des Straßburger Münsters gefeiert. Die Anknüpfung an bekannte, klassizistische Positionen ist zwar durchaus erkennbar,<sup>138</sup> aber eine kritische Haltung ebenso, wird doch Vitruvs Erklärungsmodell verabschiedet zu Gunsten einer auf wiederholte, eigene Betrachtung gestützten These, die Ästhetik und Materialität der Architektur verknüpft. Darauf geht dann der folgende kurze Essay nochmals ein, wobei der dort diskutierte Obelisk mit den Hieroglyphen deutlich zeigt, dass das spezifische Feld der Architektur schon verlassen ist und die hier entwickelten Grundsätze auch auf andere Gebiete der *bildenden Kunst* übertragbar gedacht werden.

---

<sup>134</sup> Ebd., S. 167.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Ebd.

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Vgl. Kommentar in MA 3,2, S. 531, der auf Winckelmann und Riedesel hinweist.

Kunst wird damit relational: das vorhandene Material und die historische Entwicklung der Technik bedingen ihre „Bestimmung und Beschränkung“.<sup>139</sup> Wobei diese Feststellung nicht neu ist, schon Herder hatte die Verbindung postuliert zwischen dem historischen und räumlichen Entstehungskontext und der dort als ‚schön‘ gewerteten Kunst, mithin den Bedingungen von und den Ansprüchen an Kunst. Sie ist, nach den *Auszügen*, aber auf eine ursprüngliche Form zurückzuführen, die im Laufe der Zeit weiter entwickelt, vergrößert und modifiziert wird. Im Hinblick auf diese ‚Urform‘ und deren Transformation ist Kunst dann auch zu bewerten – denn wo die Tempelfassaden ihre äußere Form letztlich nur verfeinert haben, nahmen die nordischen Kirchenbaumeister Schmuckelemente von „Heiligenschränken“<sup>140</sup> für ihre „Mauern [...] Giebel und [...] Türme“,<sup>141</sup> was eine Verschiebung oder Übertragung, keine Entwicklung der einen Form darstellt. So erlaubt diese Art der Kunstbetrachtung auch spezifische Evaluation, selbst wenn diese, wie hier, subjektiv vorgetragen wird und ihre Wertungskriterien nicht unbedingt explizit macht. Dabei verfügt der Beobachter jedoch, bei aller Polemik, über

„eine differentielle, distinktive Wahrnehmung, die bei jedem einzelnen Werk den Raum der gleichzeitig möglichen Werke berücksichtigt, sie spürt daher dem Abstand nach, der es von anderen, zeitgenössischen oder älteren Werken trennt. [...] Daraus folgt, daß die adäquate Wahrnehmung und Bewertung dieser [...] Kunst paradoxerweise immer geschichtlich zu werden tendieren: Immer seltener trifft zu, daß ästhetische Vergnügen nicht Bewußtsein und Kenntnis der geschichtlichen Spiele und Ziele voraussetzt, deren Produkt das Werk ist“.<sup>142</sup>

Nicht nur die historisch und materiell bedingten Umstände sind zu erkennen, sondern auch die Stimmigkeit der Entwicklung. Goethes kleine Aufsätze sollen hier nicht als Feldtheorie *avant la lettre* gelesen werden, jedoch ist auffällig, dass der beobachtende und einordnende Blick klassischer Kunstbetrachtung über historische Tiefe verfügen muss, um angemessen werten zu können. Es genügt nicht, die Entwicklungsprinzipien im Kunstwerk zu erkennen, auch deren Stimmigkeit, das angemessene Verhältnis von Form und Gestaltungsprinzip wird gesehen.

Wie wichtig dabei der kulturelle Rahmen, die Lebensbedingungen sind, zeigt der dritte Essay der *Auszüge*. Scheinbar handelt es sich dabei tatsächlich nur um eine Reflexion, die zu vermitteln versucht, wie das *Stundenmaß der Italiener* eingeteilt ist. Immerhin irritiert eine andere Zeitrechnung, andere Stundeneinteilung vor allem den Fremden, der die Gegend bereist. Auffällig jedoch, dass der Text damit einsetzt, auch für dieses Phänomen der Verschiebung statt des bisher üblichen „falschen Gesichtspunkt[es]“<sup>143</sup> eine Betrachtungsweise gefunden zu haben, die

---

<sup>139</sup> Brief Goethes an Christian Gottlob Heyne vom 24. Juli 1788, den beide Kommentare (MA und FA) zitieren, FA II,3, S. 415.

<sup>140</sup> MA 3,2, S. 167.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 393f.

<sup>143</sup> MA 3,2, S. 169.

erklärt, warum man in Italien nicht den Mittag als die zentrale, die Stunden ordnende Zäsur heranzieht. Perspektivierung und Relationierung sind wiederum die zentralen Kriterien, die modifiziert werden können und sollen, um ein Phänomen bestmöglich erklären zu können. Damit tritt an die Stelle der Darstellung des italienischen Systems der Stundeneinteilung die Reflexion, warum dieses in seiner Eigenart, als „eine eigentümliche Landessitte, eine ererbte Vorstellungsart, und eine höchst schickliche Gewohnheit“<sup>144</sup> durchaus sinnfällig ist. Immerhin stellten die Reisenden selbst fest, dass Italien als „das glückliche Land“ über „das schöne Klima, den reinen blauen Himmel, die milde Luft“<sup>145</sup> verfügt, die es letztlich auch bedingen, dass die Lebensart dazu tendiert, möglichst viele Geschäfte an der freien Luft zu tätigen, womit die „Märkte[], Plätze[], und [...] Höfe[]“<sup>146</sup> zu den wichtigen Orten des Tages werden. Mit Eintritt der Dunkelheit wird das aber beendet „und diese Epoche hat, wie es einem sinnlichen Volke geziemt, Jahr ein Jahr aus dieselbe Bezeichnung.“<sup>147</sup> Die Natur wird damit zur Gesetzgeberin der Kultur – immerhin sind auch in Italien die Sommertage länger, die Wintertage kürzer, so dass eine rein mathematisch angelegte Uhr den Einbruch der Nacht zu verschiedenen Stunden verzeichnen würde. Dabei ist sie in ihrer sinnlichen, unmittelbaren Erfahrbarkeit deutlicher und – so zumindest behauptet es der Essay – stärker als jegliche abstrahierende Zählung. „[S]o wird der Römische Corso, und im Carneval von Rom eine ungeheure Masse von unbändigen Menschen durch diese Art die Stunden zu zählen gleichsam wie an einem Faden gelenkt.“<sup>148</sup> Was eine Gesetzgebung, die in ihrer Anlage nicht sensuell erfahrbar ist, die keine unmittelbare Evidenz aufweist kaum vermöchte, nämlich „eine ungeheure Masse von unbändigen Menschen“ so zu steuern, dass selbst das größte Chaos geregelt wird, gewährt die natürliche Ordnung. Einerseits ist im Essay „ein Beitrag zu Herders Überlegungen, wie sich die Besonderheiten des Nationellen in jedem Detail der alltäglichen Erfahrung ausdrücken“,<sup>149</sup> andererseits aber auch eine Betonung der Natur als sinnlich erfahrbare Richtgröße einer abstrakten Ordnung gegenüber – jedoch „sehr wohl auf ein Volk kalkuliert [...], das unter einem glücklichen Himmel der Natur gemäß leben“<sup>150</sup> kann und die Fasslichkeit, also die greifbare, sinnliche Erfahrung zur Maxime erhebt. Dem entspricht in Teilen auch die sprachliche Fassung, denn an die Stelle der noch dem Reisetagebuch beigefügten Skiz-

---

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Ebd.

<sup>146</sup> Ebd., S. 170.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Ebd., S. 171. – Vom Carneval hatte Goethe bisher nur seinen Briefpartnern berichtet, die Publikation des *Römischen Carneval* war zu diesem Zeitpunkt noch nicht abzusehen. Insofern wird an der Erwähnung an dieser Stelle ersichtlich, dass dieses Phänomen für die Entwicklung und Formulierung von Wahrnehmungs- und Darstellungsmöglichkeiten eine zentrale Position in Goethes Denken einnahm.

<sup>149</sup> Kommentar MA 3,2, S. 534.

<sup>150</sup> MA 3,2, S. 171.



ze und Tabelle,<sup>151</sup> die diese italienischen Zeitberechnung als System erfassen, tritt eine rein verbale Erklärung, die ganz auf Szenen gerichtet ist. Nicht nur der „Faden“, der die Menge auf dem Corso lenkt, oder der Hinweis auf die Arbeit im Freien bringt eine „Straßenszene“ auf den Punkt. „Es läuten die Glocken, ein jeder spricht ein kurzes Gebet, der Diener zündet die Lampen an, bringt sie in das Zimmer und wünscht felicissima notte.“<sup>152</sup> Anscheinend begehen die Italiener den Einbruch der Nacht mit einem Ritual, das sich täglich wiederholt und in dem oft so ungeordnet, zumindest aber sprunghaft erscheinenden Leben einen Moment der Ordnung stiftet. Dabei wird dieser Moment über sinnliche Erfahrung vermittelt, das Geräusch der Glocken, das Murmeln des Gebets, der Schein des Lichtes und der Wunsch markieren den Wandel von Tag zu Nacht. Der Fokus der Szene wird in der Darstellung schrittweise verengt, die Perspektive führt gleichsam auf den Leser hin: wenn die Glocken noch den großen Raum der Stadt füllen, sind die Betenden schon perspektivisch enger gefasst, der Diener befindet sich in einem Haus, kommt in „das [!] Zimmer“ und spricht dann direkt – eigentlich ja genau den an, der ihm gegenüber steht, in diesem Fall also den Leser. Damit wird auch diesem vorgeführt, wie dieses Ritual die Nacht einleitet und diesen Moment nicht nur zur „wichtigste[n] Zeitepoche“ sondern auch „heilig“<sup>153</sup> macht. Obwohl es sich nur um einen kurzen Essay handelt, der seiner Thematik wegen kaum große Beachtung verdient, der als kleiner, berichtiger bzw. erklärender Hinweis an Reisende und ihr Verwundern über eine kleine kulturelle Differenz einsetzt, steckt in ihm doch auch ein weiterer Baustein der klassischen Ästhetik. Angefangen bei der Entsprechung von Form und Inhalt, das sinnliche Phänomen wird über eine kleine Szene, eine narrative Inszenierung, in der Lektüre erlebbar, die Beobachtung, die den Beobachter so wenig wie möglich konturiert, verhilft zur Erkenntnis der dem Phänomen inhärenten eigenen Logik bzw. Bedeutung.

Nur für sich stehend können und wollen die *Auszüge aus einem Reisejournal* natürlich längst keine normative, alle Bereiche der Kunst und der Weltwahrnehmung strukturierende Axiome etablieren. Würde man das in ihnen suchen, verfielen man wieder dem alten Denkmuster einer hohen, erratischen Klassik, die ihre Grundsätze ein für allemal setzt. Wie die *Auszüge* jedoch zeigen, werden die einzelnen Aspekte einer später zusammengeführten Ästhetik aus der Erfahrung heraus zunächst einzeln entwickelt, sprachlich fixiert und dabei in ihrer eigenen Anlage reflektiert. Gerade der Verzicht auf Tabellen oder Skizzen zum *Stundenmaß* zeigt ja, dass die sinnliche Präsentation des Phänomens dieses eindringlicher vermittelt als ein systematisiertes Schema. Den Lesern freilich bleibt diese reflexive Arbeit verborgen, ihnen wird sie nur über den Hinweis auf den Corso im Römischen Carneval gezeigt. Dabei stellen die drei Essays ein relativ

---

<sup>151</sup> Vgl. Kommentar in MA 3,2, S. 534.

<sup>152</sup> MA 3,2, S. 170.

<sup>153</sup> Ebd., S. 171.

offenes Kommunikationsangebot dar, denn so sehr sie als Reisenotizen gelesen werden können – das ist ja tatsächlich wunderbar möglich – so verweisen sie doch auf mehr.

Das machen die Fortsetzungen dann noch deutlicher. Im Novemberheft des *Teutschen Merkur* erschienen *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt* und zwei auf Neapel ausgerichtete Texte. Dabei ist der erste Essay durchaus einer der bekannteren aus den *Auszügen*, weil er einerseits mit dem Theater ein Thema aufgreift, das innerhalb Goethes Italienerfahrung einen wichtigen Stellenwert einnimmt und dem Theaterpraktiker wie dem Autor Goethe und mit ihm in diesen etablierten Rollen auch seinen Interpreten nahezuliegen scheint. Dabei sollte man auch diesen Essay nicht einfach auf seinen zentralen Gedanken verkürzen. Mit Wissen um die *Römischen Elegien* lässt gleich der erste, einleitende Satz aufmerken:

„Es ist kein Ort in der Welt, wo die *vergangene Zeit* so unmittelbar und mit so mancherlei Stimme zu dem Beobachter spräche, als Rom.“<sup>154</sup>

Hier ist es die Kombination der visuellen Wahrnehmung („Beobachter“) und des akustischen Reizes (sprechen), die – weit weg von romantischer Synästhesie – über die Verbindung mehrerer Sinne eine weit stärkere Affizierung leistet und letztlich über dieses Darstellungsmittel eine Evidenz herstellt, die ggf. eine erfahrene und erfahrbare sein mag, aber immer auch eine ist, auf die man sich einlassen, die man unvoreingenommen aber mit der entsprechenden Perspektive wahrnehmen muss. Das bedeutet auch an dieser Stelle wieder die Etablierung einer bestimmten Aufmerksamkeit, die nicht „gleichschwebend“, aber auch nicht auf ganz bestimmte, etwa von Reiseführern oder einem Kanon vorgegebene Phänomene fixiert ist. Vielmehr ‚findet‘ sie, was ihrer Wahrnehmung entspricht und durchdringt dieses dann.

Wie vorher schon ist es auch für diesen Text eine bestimmte Sitte, eine eigene Tradition, die betrachtet wird, die sich nun aber von den „Alten“, „den besten Zeiten der Kunst und der Sitten“<sup>155</sup> herschreibt. Im „Kirchenstaat“<sup>156</sup> werden die weiblichen Rollen von männlichen Schauspielern übernommen, etwas, das oft genug der Kritik ausgesetzt sei, wofür der Text selbst auch Gründe liefert. Immerhin „ist nicht zu leugnen, daß *Columbine* manchmal ihren blauen Bart nicht völlig verbergen kann.“<sup>157</sup> Das heißt, die Qualität der Aufführungen als solche gewinnt in der Regel nicht durch die männlichen Akteure, denn diese sind, gerade was die Nebenrollen angeht, nicht unbedingt immer sehr gut. Das jedoch haben sie mit den Schauspielerinnen gemeinsam, die nicht „*die erste Aktrice* eines Theaters“<sup>158</sup> sind. Auch diese bewirken durch ihr mangel-

---

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Ebd., S. 171f.

<sup>156</sup> Ebd., S. 172.

<sup>157</sup> Ebd., S. 173.

<sup>158</sup> Ebd.

haftes Spiel eine „gänzlich gestörte Illusion“<sup>159</sup> mithin also ein Theatererlebnis, das nicht befriedigt. Der Vorwurf, dass dieses durch die Männer in den Frauenrollen geschehe, wird aber eben mit dem Hinweis entkräftet, dass es das Problem der Nebenrollen, nicht der cross-gender-Besetzung sei. Zumal auch hier wieder der Carneval als Referenz aufgerufen wird, wo es „sehr auffallend [ist], wie beide Geschlechter sich in dem Scheine dieser Umschaffung vergnügen“,<sup>160</sup> wird diese Praxis sowohl kulturhistorisch als Tradition aus der Antike als auch aus dem Leben des Volkes hergeleitet. Das Karnevalsvergnügen wird gezeigt als eine alte Theaterpraxis spielerisch und unreflektiert aufnehmend und deswegen liefert es die Begründung, warum das Theaterphänomen an genau diesem Ort erhalten blieb. Damit verbinden sich die in den beiden vorangehenden Essays entworfenen Positionen sowohl der regional stimmigen und der sich historisch entwickelnden Kunst – wobei nur der Hinweis auf den „Kirchenstaat“ zeigt, dass nicht nur eine quasi-natürliche Evolution zur Erhaltung des Phänomens an genau diesem Ort geführt hat. Im „Lobe“ „jenes römischen Herkommens“<sup>161</sup> findet auch hier wieder eine Darstellungsweise Anwendung, die in ihrer Anlage Überzeugungskraft entwickelt:

„Ich besuchte die römischen Komödien nicht ohne Vorurteil: allein ich fand mich bald, ohne daran zu denken, versöhnt; ich fühlte ein mir noch unbekanntes Vergnügen, und bemerkte, daß es viele andere mit mir teilten. Ich dachte der Ursache nach, und glaube sie darin gefunden zu haben: *daß bei einer solchen Vorstellung, der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst, immer lebhaft blieb*, und durch das *geschickte Spiel* nur eine Art von *selbstbewußter Illusion* hervorgebracht wurde.“<sup>162</sup>

An dieser Stelle tritt ein Aspekt der narrativen Inszenierung wieder hervor, der in *Rosaliens Heiligtum* nur ironisiert aufgenommen worden war und danach nicht wieder erschien. Das zunächst unwillkürliche Gefühl des „Vergnügen[s]“ wird bemerkt und mit den anderen – jetzt aber mit anderen Theaterbesuchern, nicht mit dem Reiseführer – abgeglichen. Voraussetzung der affektiven Ansprache ist die Vorurteilslosigkeit, die Unvoreingenommenheit der Situation gegenüber, immerhin denkt er eben nicht mehr an seine Vorbehalte, wenn er sich an der Vorstellung erfreut. Der Abgleich mit den anderen legitimiert dann die Reflexion und enthüllt letztlich das „geschickte Spiel“ des Künstlers als Auslöser der „selbstbewußte[n] Illusion“. Die Kunst ist als solche deutlich präsent, sie stellt sich selbst als solche aus, weil an dieser Stelle keine Verwechslung mit der Realität statthaben kann.

„Zentral ist hier der Unterschied zwischen einer beliebigen individuellen Erscheinung der äußeren Natur und der ‚überdachten‘ Darstellung ihres ‚Resultats‘. [...] Es scheint ihm [Goethe] nämlich unstreitig, daß sich „alle [!] Kunst hierdurch vorzüglich von der einfachen Nachah-

---

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Ebd. S. 172f.

<sup>161</sup> Ebd., S. 172.

<sup>162</sup> Ebd., S. 173, dort auch die Hervorhebung.

„mung unterscheidet“; erst deshalb werde es „natürlich, daß wir bei einer solchen Vorstellung eine eigne Art von Vergnügen empfinden, und manche Unvollkommenheit in der Ausführung des Ganzen übersehen“ [MA 3,2, 174].<sup>163</sup>

Über das andere Geschlecht kann der Schauspieler nicht mit seiner Rolle verwechselt oder überblendet werden, auch wenn er durchaus bemüht ist, sich dieser so weit wie möglich zu nähern. Ganz kann es ihm aber nicht gelingen, so dass eben keine weibliche Figur, sondern die Darstellung einer weiblichen Figur auf der Bühne steht, eben keine einfache Nachahmung, sondern „das Resultat der Sache“<sup>164</sup> und damit immer ein Marker der Differenz zwischen Natur und Kunst. Dabei überwiegt das Vergnügen an dieser Künstlichkeit, selbst „manche Unvollkommenheit“ wird akzeptiert und eine Komödie, die als ‚einfaches‘ Drama mit ‚normaler‘ Besetzung „empören“<sup>165</sup> könnte, erhält doch Zuspruch. Im Vergleich der Aufführung in Rom und einer deutschen mit „eine[r] geschickte[n] und verständige[n] Aktrice“<sup>166</sup> macht vor allem die Wirkung den Unterschied, dort „wird man von dem schalen Ende des Stücks wenig befriedigt sein“,<sup>167</sup> wohingegen hier „das Vergnügen, nicht die Sache selbst, sondern ihre Nachahmung zu sehen, nicht durch die Natur sondern durch Kunst unterhalten zu werden“<sup>168</sup> dominiert.

Während zunächst ein skeptisches Ich von der Wirkung überzeugt wird, so dass es in der Reflexion eine Erklärung für das Phänomen findet, ergibt sich eine erhöhte Inklusion der Leser und letztlich auch deren Überzeugung durch den Abgleich mit den anderen Besuchern, für die dann der Erzähler mit einsteht, wenn er Eindrücke von „uns“ präsentiert. Am Ende jedoch zieht der Essay auch hier wieder die Distanzierung ein, indem er einräumt:

„[U]nd wenn gleich nicht jeder sich daran ergötzen sollte, so findet der denkende doch Gelegenheit sich jene Zeiten gewissermaßen zu vergegenwärtigen, und ist geneigter, den Zeugnissen der alten Schriftsteller zu glauben“.<sup>169</sup>

Einerseits wird die Gruppe derer, die der Ausführung folgen wollen, als „denkende“ herausgehoben, auch eine Strategie, um Zustimmung zu erhalten, andererseits und wichtiger aber an dieser Stelle ist die doppelte Anknüpfung an die antike Kunst – sowohl die Schriftsteller werden beglaubigt als auch die antike Kunstpraxis. Der Effekt der „selbstbewußten Illusion“ verdankt sich also auch seiner historischen Tiefe, indem nun nicht mehr nur die anderen Theaterbesucher, sondern „alte[] Schriftsteller“ als Bestätigung fungieren. Mit dem Wissen um deren Autori-

---

<sup>163</sup> Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 348. Das in Klammern gesetzte Ausrufezeichen findet sich ebenso dort wie auch die Quellenangabe in der Form, bei Wolf allerdings als Fußnote.

<sup>164</sup> MA 3,2, S. 174.

<sup>165</sup> Ebd.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Ebd., S. 175.

<sup>169</sup> Ebd.

tät kann die Position selbstbewusst vertreten werden und die im Text erzielte Identifikation wieder aufgehoben werden, ohne einen Bruch in der Anschauung zu erzeugen.

Auch die nächsten beiden Essays, die beide noch im Novemberheft erschienen, thematisieren Darstellung. Allerdings nicht diejenige im Theater, sondern diejenige der neapolitanischen Lebensweise in der Literatur. *Lazaroni* stellt die Ärmsten vor, die weder festen Wohnsitz noch „bestimmte Geschäfte“<sup>170</sup> haben. Diese Formulierung nimmt eine Behauptung aus „Volkmanns historisch-kritische Nachrichten von Italien. Dritter Band“<sup>171</sup> auf. Der ausführlich zitierten Position der eigentlich legitimierten Referenz wird die eigene Beobachtung entgegen gestellt, die sich nun aber bemüht, nicht zufällig sondern systematisch und damit objektiv zu erscheinen. „[D]iese Operation“<sup>172</sup> fällt in Neapel deswegen leicht, weil es sich tatsächlich um eine Großstadt handelt. Insofern ist immer eine große Zahl Menschen, nicht nur im Carneval, auf den Straßen und Plätzen unterwegs und diese kann dann vom Beobachter eben nach Ähnlichkeiten und Entsprechungen gruppiert werden. Die Betrachtung beginnt dann auch systematisch, indem die einzelnen Berufe und ihr eben nur vermeintliches Nichtstun kurz genannt und begründet werden, bevor von der Tätigkeit der Kinder berichtet wird. Die Evidenz widerlegt die tradierte Meinung, wobei der Beobachter einerseits erst „einige Freunde“<sup>173</sup> befragt, sich also wiederum absichert, und dann erst systematische Beobachtungen anstellt. Der momenthafte Eindruck erweist sich als täuschend, denn bei längerer Betrachtung zeigt sich, warum die einzelnen Gruppen nichts tun, bzw. nur kurzzeitig unbeschäftigt scheinen. Keineswegs jedoch wird ein Bild der Idylle oder einer utopischen Gesellschaft gezeichnet. Vielmehr „möchte“ der Erzähler „fast das Paradox aufstellen, daß zu Neapel, proportionierlich, vielleicht noch die meiste Industrie in der ganz niedern Klasse zu finden sei.“<sup>174</sup> Allerdings wiederum nur in genau dem Maße, wie sie der dortigen Lebensweise, die wiederum vom Klima und dem fruchtbaren Boden um die Stadt bedingt wird, entspricht, der Vergleich mit der „nordischen Industrie“<sup>175</sup> wird zurückgewiesen. Die ausgestellte Systematik der Beobachtung, die sowohl die Motivation als auch den Modus offenlegt, führt zunächst zu einer Präsentation der verschiedenen Berufsgruppen, die kurz vorgestellt werden, eine Liste, die sich selbst ein beinahe soziologisches, auf alle Fälle aber an Objektivität ausgerichtetes Ansehen gibt. Erst mit dem Blick auf die Kinder, die allein ihres Alters wegen aus der Systematik fallen müssten, verändert sich die Darstellung. Explizit wird die bisherige Argumentation aufgegeben, „um das was ich behauptete glaubwürdiger und anschaulicher zu ma-

---

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> Ebd.

<sup>172</sup> Ebd., S. 176.

<sup>173</sup> Ebd.

<sup>174</sup> Ebd., S. 179.

<sup>175</sup> Ebd.

chen.<sup>176</sup> In der Erzählung werden die Tätigkeiten der Kinder skizziert und dabei bewertet als „wirklich artig anzusehen“.<sup>177</sup> Damit wird der zunächst klassifizierende Blick von einem ästhetischen abgelöst, die Kinder als kleine Darsteller ihrer selbst wahrgenommen, nicht etwa als arm oder schon gezwungen, zum Verdienst der Familie beizutragen. Moralische Kategorien, die am Anfang des Textes zumindest mitschwingen, fallen später weg, sie weichen dem künstlerischen Blick, der sich am Bild und der Aktion der Kinder freut und deren Motivation kaum hinterfragt.<sup>178</sup> Die so etablierte ästhetische Aufmerksamkeit eignet sich letztlich die ganze Stadt mit ihrem Treiben an: „und es scheint, als wolle jeder das große Fest des Genusses, das in Neapel alle Tage gefeiert wird, mit genießen und vermehren.“<sup>179</sup> Der gleichzeitige Genuss des eigenen Tuns verlangt eine Distanz zur Tätigkeit, verlangt eine Haltung, die zwar Freude an der Aktivität hat, aber nicht in dieser aufgeht. Einerseits führt das dazu, dass Fortschritt und Entwicklung nicht die Maxime der Neapolitaner sein können,

„[m]an würde aber auch bemerken, daß alle in ihrer Art nicht arbeiten, um bloß zu leben, sondern um zu genießen, und daß sie sogar bei der Arbeit des Lebens froh werden wollen“.<sup>180</sup>

Damit werden die Neapolitaner schon fast als diejenigen verstanden, die biblische Seligpreisungen wahr werden lassen, immerhin ist „ein Mensch noch nicht arm, weil er nicht für den andern Tag gesorgt hat.“<sup>181</sup> Doch statt des Gottvertrauens ist es die Freude sowohl als die fast schon ironisch zu nennende Distanzierung, die gerade den ärmeren Arbeitern zugeschrieben wird, „daß sie zugleich ihr Geschäft verrichten, und zugleich einen Scherz aus dem Geschäfte machen.“<sup>182</sup> Damit wird diesen, wenn auch wiederum ihrer Klasse entsprechend, eine ästhetische Lebensweise zugeschrieben:

„Das alte *Atella* lag in der Gegend von Neapel, und wie ihr geliebter *Pullicinell* noch jene Spiele fortsetzt, so nimmt die ganz gemeine Klasse von Menschen noch jetzt Anteil an dieser Laune.“<sup>183</sup>

Was in diesem kurzen, von der Forschung eher randständig wahrgenommenen Essay passiert, ist nicht weniger als „die Erfindung des reinen Blicks“<sup>184</sup> auf einen Gegenstand, der dadurch zum

---

<sup>176</sup> Ebd. S. 177.

<sup>177</sup> Ebd.

<sup>178</sup> Der Hinweis, die Kinder handelten mit Süßwaren, „um ihren Teil daran umsonst zu haben“ (MA 3,2, S. 177) verharmlost offensichtlich – schon weil er nur auf diese Geschäftigkeit, nicht auf die anderen vorgestellten anwendbar ist.

<sup>179</sup> Ebd., S. 179.

<sup>180</sup> Ebd., S. 181.

<sup>181</sup> Ebd., vgl. Matthäus 6, 34.

<sup>182</sup> MA 3,2, S. 182.

<sup>183</sup> Ebd., S. 182.

<sup>184</sup> Pierre Bourdieu: Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Gunter Gebauer, Christoph Wulf (Hrsg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (= stw 1059), S. 14-32, hier S. 21. Bourdieu diskutiert allerdings vor allem die Entstehung des Blicks

künstlerischen werden kann. Die vorherigen Texte hatten schon gezeigt, wie sich ästhetisch wahrnehmen lässt und welche Bedingungen der Möglichkeit einer der Kunst adäquaten Wahrnehmung zugrunde liegen. Hier nun wird der Blick genuin zu dem eines Künstlers, der auf seinen Gegenstand blickt und in der Konzipierung dessen als Kunstobjekt diejenigen Aspekte ausblendet, die den Ansprüchen einer „selbstbewußten Illusion“ widersprechen würden. Die Wahrnehmungsweise des Künstlers, die in der Selbstdistanzierung sich als ästhetische erweist, wie sich Kunst von der bloßen Nachahmung unterscheidet,<sup>185</sup> wird dem Objekt zugeschrieben, das damit zum Kunstgegenstand wird. Den Prozess dieses Wechsels der Wahrnehmungsweise führt der Essay selbst vor: ausgehend von Volkmanns Referenzliteratur wird die eigene Beobachtung, die dieser widerspricht, erst von der Erfahrung anderer und dann der eigenen quasiempirischen Anschauung eingeführt und gestützt. Dann weist dieser Blick die eigene Bedingung der Möglichkeit aus und wendet diese gleichsam auf seinen Gegenstand an. Das Phänomen bleibt mit sich identisch, jedoch wird aus der soziologischen Betrachtung eine künstlerische, die aus den Arbeitern Lebenskünstler werden lässt. Die moralische Komponente fällt weg, weil sie nicht gebraucht wird. Es geht dem Essay nicht darum, Neapel als Musterstadt den anderen Städten als Vorbild zu präsentieren oder das Phänomen der Armut gänzlich zu negieren, sondern darum klar zu zeigen, wie aus dem Gegenstand ein Kunstobjekt, wie aus der genauen, systematischen Beobachtung ein ästhetischer Blick wird. Die ‚realen‘ Bedingungen werden verabschiedet, die ästhetischen überschreiben sie und lassen so ein ‚schönes‘ Bild entstehen, das eben nicht die Sache selbst nachahmt, sondern diese als ästhetische präsentiert. Insofern kann der folgende Essay *Lebensgenuß des Volks in und um Neapel* sogar aus einem Kinderbegräbnis ein Schauspiel machen. Die genuine Leistung liegt nun darin, die von Karl Philipp Moritz gedachte Autonomieästhetik, die Goethe in Rom und dann auch während Moritz' Aufenthalt in Weimar ausführlich mit diesem diskutiert hat, nicht nur als Konzept der eigenen Kunst zu übernehmen, sondern deren Eigenlogik, ihr Funktionieren gerade an einem Gegenstand vorzuführen, der zunächst dafür kaum prädestiniert scheint. Diese Autonomieästhetik entspricht dem, was Bourdieu für die französische Literatur als ‚L'art pour l'art‘ bezeichnet und letztlich zur Begründung einer weitgehenden Feld-Autonomie braucht, indem eben eine Homologie besteht zwischen der „Innenseite“ der Kunst, also ihrem ästhetischen Programm, das auf Autonomie ausgerichtet ist, und der Eigenlogik des Feldes, die gegen Fremdeinflüsse stabilisiert wird.

„Die Erfindung des reinen Blicks findet ihre Vollendung in der Entwicklung des Feldes in Richtung auf seine Autonomie. Es läßt sich [...] feststellen, daß die Behauptung der Autonomie der

---

auf das Kunstwerk, der alle ‚Realien‘ nur als auf diese hin ausgerichtet wahrnimmt und selbiges als Kunstwerk akzeptiert.

<sup>185</sup> Vgl. *Frauenrollen auf dem römischen Theater...*, MA 3,2, S. 174.

Herstellungs- und Evaluationsprinzipien des Kunstwerks untrennbar ist von der Behauptung der Autonomie des Produzenten, d.h. des Produktionsfeldes“.<sup>186</sup>

Der reine Blick wird erst in der Kunst und als ästhetischer Wahrnehmungsmodus eingeführt, bevor die Kunst, die mit einem solchen Blick operiert und aus ihm hervor geht, die diesen Wahrnehmungsmodus für sich selbst einfordert, konzipiert wird. Das geschieht dann aber nicht mehr als vermeintliche Reisebeschreibung, sondern tatsächlich als kunsttheoretischer Text.

Nach einer kurzen Unterbrechung und unter einem leicht veränderten Übertitel<sup>187</sup> erschien dann im Februar-Heft des Jahres 1789 der bekannteste Text der *Auszüge: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. Er bringt auf den Punkt, wie Kunstschaffen sich einteilen lässt, welche Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks es gibt und wie sie zueinander stehen und damit letztlich auch bewertbar werden. Norbert Christian Wolf hat diesem kurzen Essay mit aller Kontextualisierung und ästhetischer Linienbildung, mithin dem Text und seiner Situierung auf dem literarischen Feld 270 Seiten gewidmet und doch betont, dass eine Rekonstruktion des ganzen Feldes mit all seinen Akteuren und Institutionen, mit den herrschenden Kräfteverhältnissen und ihren Auswirkungen nicht zu leisten ist.<sup>188</sup> Insofern soll das hier erst recht nicht versucht werden, vielmehr genügt die knappe Rekapitulation von Wolfs Darstellung der ästhetischen Leistung des Essays.

„Es scheint nicht überflüssig zu sein, genau anzuzeigen, was wir uns bei diesen Worten denken, welche wir öfters brauchen werden“,<sup>189</sup> setzt der Essay ein, der dann tatsächlich die drei Begriffe aus seinem Titel erst einzeln knapp konturiert, bevor er sie in einen systematischen Zusammenhang stellt. Die „einfache Nachahmung“ schreibt sich natürlich ein in eine lange Debatte des Mimesis-Begriffs. Allerdings scheint jene längst nicht auf derselben Höhe angesiedelt, denn sie „würde also [...] von ruhigen, treuen, eingeschränkten Menschen in Ausübung gebracht werden.“<sup>190</sup> Dieser Einschätzung nach hat die „einfache Nachahmung“ klare Grenzen, denn es geht ihr tatsächlich um die möglichst naturnahe Reproduktion des Gegenstandes, ohne dabei künstlerische Impulse aufzunehmen. Dem widerspricht jedoch die Wertung, die im systematischen Abschnitt abgegeben wird:

---

<sup>186</sup> Bourdieu: Die historische Genese der reinen Ästhetik, S. 29. Autonomieästhetik und Feldautonomie werden an späterer Stelle eingehend diskutiert, an dieser Stelle ist der entscheidende Faktor derjenige, dass die Genese des reinen Blicks im Text nicht systematisch-historisch entwickelt, oder an einem mustergültigen Kunstwerk als angemessen gezeigt wird, sondern an einer Szenen des alltäglichen Lebens.

<sup>187</sup> Vgl. Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 268f.

<sup>188</sup> Vgl. ebd., S. 319f.

<sup>189</sup> MA 3,2, S. 186.

<sup>190</sup> Ebd., S. 187.



„Die einfache Nachahmung leicht faßlicher Gegenstände, (wir wollen hier zum Beispiel Blumen und Früchte nehmen) kann schon auf einen hohen Grad gebracht werden. [...] [Der Künstler wird] durch eine ruhige nachahmende Betrachtung des simplen Daseins, die Eigenschaften dieser Gegenstände ohne mühsame Abstraktion erkennen und fassen“.<sup>191</sup>

Wieder liegt also das Prinzip in der Betrachtung, die als „ruhig“ alles ausklammert, was nicht zum Objekt gehört, mithin auch die Subjektivität des Künstlers außen vor lässt, der nur die Gestalt des Gegenstandes erfasst und im Kunstwerk reproduziert. Dieser Künstler ist auf die Oberfläche der Dinge<sup>192</sup> konzentriert und kann zwar „alle Jahre dieselben Gegenstände zu erneuern wieder im Stande sein“,<sup>193</sup> bedarf aber der konkreten Vorlage, um ein Bild davon machen zu können. Dabei

„erwies sich [in Goethes Essay] die positiv bewertete Naivität des ‚einfachen Nachahmers‘ nicht allein in der gemütvollen Hingabe an das dargestellte Objekt, sondern ebenso in der beschneidenden Beschränkung auf ‚naive‘ Gegenstände. Nur dadurch blieb er vor den Gefahren des platten Naturalismus und der kruden Sinnlichkeit gefeit, nur insofern bewegte er sich „gleichsam im Vorhofs des Styls“. [MA 3,2, 190]  
[...] Wie die angeführten Beispiele belegen, konzipiert Goethe die ‚einfache Nachahmung der Natur‘ jedenfalls als künstlerische Verfahrensweise sowohl der bildenden als auch der darstellenden Kunst, wenn ihr Geltungsanspruch nicht sogar noch weit über diese beiden spezifischen Bereiche hinausgeht.“<sup>194</sup>

Mit Blick auf Goethes Verwendung des Ausdrucks in anderen Zusammenhängen kann Wolf also zweierlei zeigen: die Aufwertung der naturgetreuen Abbildung an dieser Stelle hat eine im Aufsatz angelegte Logik, ohne dass diese jedoch über den konkreten Text hinaus weisen würde, eine Auseinandersetzung mit anderen Positionen geschieht im Essay ebenso wenig wie die Konkretisierung der gemeinten Kunst – die oben genannten Beispiele gehören zwar in die Malerei, der Text formuliert aber an keiner Stelle eine normative Beschränkung auf diese. Vielmehr legen die vorangegangenen Essays der *Auszüge* auch eine Übertragung auf andere Künste nahe.

Von dieser ersten Darstellungsweise führt der Weg in die zweite, die „Manier“, in der der Künstler „eine Übereinstimmung vieler Gegenstände“<sup>195</sup> sieht, die er folglich reduziert, um sie zusammen erfassen zu können.

„[E]r erfindet sich selbst eine *Weise*, macht sich selbst eine *Sprache*, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken“.<sup>196</sup>

---

<sup>191</sup> Ebd., S. 189.

<sup>192</sup> Goethe erwähnt „[d]ie pelzige Pfirsche, die fein bestäubte Pflaume, den glatten Apfel, die glänzende Kirsche [...]“. Ebd.

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 351.

<sup>195</sup> MA 3,2, S. 187.

<sup>196</sup> Ebd.

Zentral an dieser Stelle das Reflexivpronomen „sich“ – der Künstler schafft hier, um einen individuellen Ausdruck der Dinge zu erzeugen, etwas, das ihm entspricht, obschon es an der Natur orientiert ist. Als Beispiel nennt Goethe dabei die Landschaftsmalerei, die für das Abbild des Ganzen die Spezifika der Teile bis zu einem gewissen Grad aufgeben muss. Dabei wird diese Art der Reduktion „nachgerade das Einfallstor für den künstlerischen Individualstil“.<sup>197</sup>

„Kritischer gerät Goethes Charakterisierung des ‚Manieristen‘ dann im erläuternden zweiten Teil des Aufsatzes: [...] Der allererst durch eine auktoriale Wahl aus der unkonturierten Masse der Gegenstände resultierenden ‚Manier‘ [...] ist strukturell eine gewisse Tendenz zur Ungenauigkeit sowie zum leichten Ausdruck des ‚Auffallenden‘ und ‚Blendenden‘ eingeschrieben.“<sup>198</sup>

Goethe warnt davor, „seine Manier [werde] immer leerer und unbedeutender werden“,<sup>199</sup> wenn die eigene Ausdrucksweise die Rückbindung an die Natur kappt und sich nur noch um sich selbst dreht. Eine Subjektivität, die letztlich nur noch sich selbst darstellt, erscheint eben „unbedeutend[]“.

„Das hier sichtbare Bemühen des klassischen Goethe um die künstlerische Verleugnung seiner eigenen Subjektivität korrespondiert mit seiner – nunmehr bis ans Lebensende beibehaltenen – äußerst kritischen Haltung gegenüber jeder Art von ‚Manier‘ und ‚Manieriertheit‘.“<sup>200</sup>

An der konkreten historischen Position jedoch findet Wolf einen spezifischen Grund für Goethes äußerst kritische Haltung der „Manier“ gegenüber, die er in Briefen und in anderen Texten bisher weit weniger abqualifiziert hatte:

„Deren hier überwiegend negative Bewertung hat ihre Wurzeln wohl nicht allein in der kunsttheoretischen Begriffsgeschichte, sondern sicherlich auch in (auto)biographischen Motiven sowie in den kunst- und literaturpolitischen Bestrebungen Goethes nach seiner Rückkehr aus Italien.“<sup>201</sup>

Immerhin war er sich nicht nur seiner eigenen Veränderung in Beobachtung und Darstellung gewahr, sondern auch durch die „Schule des Sehens“ weder willens noch in der Lage, die letzten Ausläufer einer Sturm und Drang-Ästhetik zu akzeptieren oder gar selbst diese aufnehmend wieder eine Ästhetik der Überbietung zu etablieren. Statt deren auf überhöhte Subjektivität ausgerichtete ‚Manier‘ versucht Goethe nun den Stilbegriff zu positionieren, der in den vorangegangenen Texten ja schon angeklungen war. Eine dem Material entsprechende, auf immer weitere Verfeinerung angelegte, die eigene Person nicht anders als beobachtend einschließende, die Illusion bewusst haltende und doch Lebendigkeit darstellende Ausdrucksweise wäre die

---

<sup>197</sup> Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 356.

<sup>198</sup> Ebd., S. 357.

<sup>199</sup> MA 3,2, S. 190.

<sup>200</sup> Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 358.

<sup>201</sup> Ebd., S. 363.

Zusammenfassung der dort entworfenen Aspekte. Anders als die ja immer an konkreten Szenen bzw. Beobachtungen ausgerichteten Essays vorher argumentiert Goethe nun „generell ahistorisch“.<sup>202</sup> Auch richtet sich die Diskussion des Stils nicht an einer bestimmten Kunstrichtung aus, sondern bleibt offen für alle Künste.

„[S]o ruht der Styl auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“<sup>203</sup>

Stil bezeichnet mithin „den höchsten Grad [...], welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann.“<sup>204</sup> So offen dieser Stil-Begriff letztlich bleibt, so klar ist seine Position innerhalb des Gedankengebäudes des Essays.

„[E]r leistet also gewissermaßen eine systematische Synthese zwischen subjektloser ‚Nachahmung‘ und objektferner ‚Manier‘. Diese gängige Deutung ist zumindest vorderhand durchaus plausibel, zumal Goethe schon seit geraumer Zeit über eine solche Synthese nachgedacht hatte.“<sup>205</sup>

Die anderen Essays jedoch – abgesehen von ihrer deutlich nicht-systematischen Anlage – hatten weit weniger auf eine Synthese als vielmehr auf eine Ergänzung und Entwicklung gesetzt, hatten ihre eigene Darstellungsweise immer auch funktionalisiert, um über sich hinaus zu weisen und auch auf dieser Ebene miteinander zu kommunizieren. Dazu bedürfen die einzelnen Texte ihrer Eigenheiten, weil erst dann in ihrer Zusammenschau ein einerseits rundes Bild entstehen kann, das ein ästhetisches Konzept präsentiert, und andererseits steht ja gerade die Erfahrung der Wandlung, der Entwicklung hinter den Texten, so dass sie diese wenn schon nicht abbilden, so doch zu vermitteln verstehen. Sollte es auch nur die Betrachtung diverser Gegenstände in jeweils diesen angemessener Form sein, so lag dieser aber ja doch ein ganz bestimmtes Konzept von an Kunst geschulter Aufmerksamkeit und Wahrnehmung zu Grunde, das dann wiederum in der Lage ist, über die ebensolche Betrachtung des alltäglichen Lebens eine reine Ästhetik zu entwickeln. Diese richtet sich nach den bekannten Maximen aus, die ein autonomes Feld ausmachen und beherrschen – und hat das „Bedürfnis nach einem adäquaten Ausdruck für den höchsten und höchstmöglichen Steigerungsgrad der Kunst.“<sup>206</sup>

Insofern ist der Stil das Optimum, die ahistorisch gezeigte, selten erreichte, aber letztlich als Gipfelpunkt der eigenen Entwicklung perspektivierte Perfektibilität der Kunst:

„Das entscheidende Differenzkriterium zwischen der Objektivität der ‚einfachen Nachahmung‘ und der Objektivität des ‚Styls‘ besteht im unterschiedlichen Grad an reflexiver

---

<sup>202</sup> Ebd., S. 370.

<sup>203</sup> MA 3,2, S. 188.

<sup>204</sup> Ebd., S. 191.

<sup>205</sup> Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 370.

<sup>206</sup> Ebd., S. 377.

Durchdringung des künstlerischen Gegenstands. Selbst der scheinbar direkt verlaufende Weg von der ‚einfachen Nachahmung der Natur‘ zum ‚Styl‘ kann mithin von gewissen Errungenschaften der ‚Manier‘ nicht absehen, was jedoch noch lange nicht zu einer veritablen Synthese im streng dialektischen Sinn des Wortes führt. Immerhin lassen sich die drei idealtypischen Entwicklungsstufen des Künstlers folgendermaßen zusammenfassen: unreflektierte Objektivität (‚einfache Nachahmung‘), reflektierte Subjektivität (‚Manier‘) und reflektierte Objektivität (‚Stil‘).<sup>207</sup>

Damit fordert Goethe als Ziel des künstlerischen Strebens eine Wahrnehmung, die einerseits sich selbst und andererseits den Gegenstand reflektiert, andererseits aber sich selbst aus dieser Wahrnehmung ‚ausblenden‘ kann, weil sie in ihren Gegenstand die Autoreflexivität hineinlegt. Dem kann nun aber nicht jede Kunst bzw. jedwede künstlerische Arbeit entsprechen.

Der folgende Essay *Von Arabesken* führt das aus. Immerhin sind Arabesken Gebrauchs Kunst, sie werden gemacht, „um die innern Wände eines Gebäudes zu verzieren.“<sup>208</sup> Damit folgen sie einer Logik, die außerhalb ihrer selbst liegt, wenn sie auch „geschmackvoll[.]“ gemalt sind. Hier nun richtet sich der Blick wieder auf die „Alten [...], welche in dem ganzen Kunstfache unsre Meister sind“.<sup>209</sup> In der Ruinenstadt Pompeji verzieren derartige Arabesken die Wände der Häuser „auf eine gefällige und unterhaltende Weise“<sup>210</sup> und umgeben ein auf eine Platte gemaltes „Mittelbildchen“.<sup>211</sup> Diese dienen dazu „einen höhern Sinn [zu] ergötzen“, wohingegen die Arabesken nicht ablenken, wenn man „für sich zu denken und zu tun hat“, oder aber die eigentlichen Kunstwerke betrachtet. Mit diesen Überlegungen tritt neben die figürlich ausgerichtete Reflexion des Stils die Betrachtung von Kunsthandwerk, von an sich amimetischer Kunst. Zwar zeigen Arabesken die „mannigfaltigsten Gegenstände“,<sup>212</sup> doch in einer rein auf die Verzierung der Wand ausgerichteten Anordnung, die eben gerade keine Aufmerksamkeit auf sich zieht.

„Die berühmten Arabesken, womit Raphael einen Teil der Logen des Vatikans ausgezieret, sind freilich schon in einem andern Sinne; [...] hier ist ein Künstler, der für den Herrn der Welt arbeitet, und sich sowohl als jenem ein Denkmal der Fülle und des Reichtums errichten will.“<sup>213</sup>

Indem nun also die Künstlerschaft zum Thema wird, können auch Arabesken über ein gewisses autoreflexives Moment im System der Künste aufsteigen. Ihre generell untergeordnete Position verlieren sie dabei nicht. Künstlerschaft ist innerhalb des Essays zu einem entscheidenden Kriterium geworden. Tatsächlich erscheint sie für Goethe insofern prekär, als sie den Gegenstand

---

<sup>207</sup> Ebd., S. 376.

<sup>208</sup> MA 3,2, S. 191.

<sup>209</sup> Ebd.

<sup>210</sup> Ebd., S. 192.

<sup>211</sup> Ebd.

<sup>212</sup> Ebd., S. 191.

<sup>213</sup> Ebd., S. 194.

seiner publizierten Reflexionen darstellt, ohne dass seine eigene Position als den theoretisch erarbeiteten Ansprüchen gemäß wahrgenommen würde. Zumindest erweisen sich seine Freunde kaum in der Lage, Goethes Schreiben und Agieren so ‚lesen‘ zu können, dass sie es als genuin künstlerisch annehmen könnten. Dabei geht es weniger darum, individuelle Befindlichkeiten zu verstehen, sondern darum, dass Praktiken offensichtlich unterschiedlich gedeutet und evaluiert werden, was für den aus Italien zurückgekehrten Schriftsteller insofern problematisch ist, als er private Kommunikation genutzt hat, um literarische Denk- und Formulierungsmuster zu entwickeln.

Wie schwierig Goethes Rückkehr aus Italien und die Eingewöhnung in Weimar verlief, wie wenig verständlich für seine Freunde Veränderungen an ihm waren, die er selbst erkannt hatte, aber mit seiner Arbeit noch zu ordnen und zu vermitteln suchte, zeigt die Kontroverse mit Knebel um den Essay *Naturlehre*, der als Brief gefasst ist und ebenfalls im Februar-Heft erschien. Knebel, der selbst als Übersetzer antiker Dichtung reüssierte und Goethe noch im Oktober 1788 mit dem „Kleeblatt der Dichter“<sup>214</sup> eine wichtige Anregung für die *Römischen Elegien* geliefert hatte, war entsetzt, als er von Goethe den Text erhielt:

„Vor acht Tagen schickt mir Göthe einen, im nesten Stück des T. Merkurs gedruckten Brief von ihm, von Neapel datiert zu, mit dem schriftlichen Beisatz, daß dieses die Antwort auf meine von Jena aus geäußerten Meinungen (wegen Kristallisation des Eises an den Fensterscheiben, worin ich den HofR. Büttner für mich hatte) sei, und daß er sich damit gegen alle unsere hagestolzen Meinungen verwehren wolle p. Eine *gedruckte* Antwort, auf einige unbestimmte Meinungen in einen bloß freundschaftlichen Briefe, mit dieser persönlichen Adresse verdroß mich.“<sup>215</sup>

Nicht so sehr die abweichenden Meinungen (die aber auch), als die Verschiebung der Debatte aus der „bloß freundschaftlichen“ Sphäre in diejenige der Zeitschrift kränkte Knebel und er weigerte sich zunächst, einen Brief Goethes, der die Sache beilegen sollte, überhaupt nur zu lesen. Stattdessen ließ er Goethe – über Moritz, der als Vermittler zwischen den verfeindeten Freunden agierte – eine Antwort auf die gedruckte Position zukommen. Nach weiterem hin und her bot Goethe an, diese „mit Auslassung alles Leidenschaftlichen“<sup>216</sup> zu drucken, was dann auch im März-Heft des *Merkur* als *Naturlehre. Antwort.* geschah.

„So weit ist es, und wir sind nun wieder Freunde, und ich bin gestern bei ihm gewesen. <...> Ich habe bei diesem Streit niemand auf meiner Seite gehabt, als Frau v. Stein, die gar fein u.

---

<sup>214</sup> FA II,3, S. 442, Brief Goethes an Knebel vom 25.10.1788, der mit der Anrede „lieber Bruder“ beginnt.

<sup>215</sup> Ebd., S. 456, Brief Knebels an Herder vom 2.2.1789.

<sup>216</sup> Ebd., S. 457.

richtig fühlt, u. lieb. u. brav ist <...> Moritz ist doch auch meinen Gründen nicht zuwider gewesen.“<sup>217</sup>

Goethe hat die freundschaftliche Sphäre nach Knebels Meinung verletzt, was nur durch eine öffentliche Wiedergutmachung wieder in Ordnung gebracht werden kann. Damit ist aber tatsächlich sichtbar, wie sehr auch das Verständnis von privatem Austausch und literarischer Kommunikation in Bewegung gekommen ist. Goethe nutzt die Publikation, um zu sichten „was ich habe und ob ich was habe“<sup>218</sup> – immerhin erbittet er aus genau diesem Grunde die Briefe an die Geliebte zurück – insofern erscheint die publizierte Antwort an einen Freund, noch dazu nicht auf eine persönliche Angelegenheit sondern auf eine Meinung zur Naturbeobachtung, kaum überraschend. Diese Handlungsweise allerdings ist diesem kaum begreiflich, immerhin fungiert ihm Goethe primär als Freund – dass dieser sich aber seit dem Italienaufenthalt „als Künstler“<sup>219</sup> definiert, verstehen gerade die alten Freunde nicht. Letztlich verlangt aber der reine Blick auf die Welt, der in jedem ihrer Phänomene ein Kunstwerk erkennen kann, ein Identitätskonzept, das nicht über gesellige Kommunikation gestützt wird, sondern sich in seiner Aufmerksamkeitsdisposition stabilisiert. Dafür bedurfte es letztlich des anderen Raums Italien, da dieser die Auseinandersetzung mit für ihn Neuem (und sei es antiker Kunst) in sinnlicher Präsenz, nicht nur medialer Vermittlung oder modellhaft verkleinerter Kopie, ermöglichte.

„Es gilt also, den sinnlichen und intelligiblen Reizen des Neuen eine gesteigerte Aufmerksamkeit entgegen zu bringen, um die Identität angesichts sich verändernder Erfahrungsräume immer wieder neu zu stabilisieren und so identitätszersetzenden Effekten der Zerstreuung entgegenzuwirken.“<sup>220</sup>

Die Ausführungen zur *Naturlehre* selbst geben dazu einige Hinweise. Selbst wenn es Analogien zwischen der Kristallisation von Eis und Blumen gibt, die „einige Zeichnungen [...] durch die besondere Zierlichkeit der Gestalten“<sup>221</sup> belegen sollen, mahnt Goethe doch:

„Wir sollten, dünkt mich, immer mehr beobachten, worin sich die Dinge, zu deren Erkenntnis wir gelangen wollen, unterscheiden, als wodurch sie einander gleichen. Das Unterscheiden ist schwerer, mühsamer, als das Ähnlichfinden, und wenn man recht gut unterschieden hat, so vergleichen sich alsdann die Gegenstände von selbst.“<sup>222</sup>

---

<sup>217</sup> Ebd.

<sup>218</sup> Ebd., S. 423.

<sup>219</sup> Ebd., S. 395, Brief an Carl August vom 17./18. März 1788.

<sup>220</sup> Thums: Aufmerksamkeit, S. 10.

<sup>221</sup> MA 3,2, S. 195.

<sup>222</sup> Ebd., S. 196.

Die „Erkenntnis der Dinge“ war zur Voraussetzung des hohen Stils geworden, sie muss also exakte Beobachtung und klare Zuordnung gewährleisten, bevor sie die Dinge künstlerisch verarbeiten kann. Insofern lehnt Goethe „unreflektierte Analogiebildung“<sup>223</sup> ab.

„Im Gegensatz dazu bildet der reflektierte morphologische Vergleich, der eine ‚wahre unterscheidende Erkenntnis‘ [Vgl. *Zweiter Römischer Aufenthalt*, 25.12.1787 {...}] erst ermöglicht, einen zentralen Baustein von Goethes methodischer Vorgehensweise sowohl in der Naturforschung [...] als auch in der Kunstbetrachtung, wie zahlreiche briefliche Zeugnisse belegen.“<sup>224</sup>

Der Antwortbrief nimmt die Forderung nach strikter Unterscheidung nicht ganz zurück.

„Gerne wollen wir also jene Gipfel und Merkpfähle stehen lassen, aber um destomehr wird es uns erlaubt sein, wenn wir streng geschieden und abgesondert haben, auch wieder einmal zu vergleichen.

Wenn beim Trennen und Absondern großer Ernst und große Genauigkeit nötig ist, [...] so scheint es mir hingegen nicht nachteilig zu sein, wenn man sich im Vergleichen mehr Willkür erlaubt.“<sup>225</sup>

Immerhin muss eine Unterscheidung dem Vergleich vorausgehen, darf die „Willkür“ nicht vor der „Genauigkeit“ angewandt werden. Damit bleibt eine exakte Betrachtung Ausgangspunkt der Beobachtung, wenn auch die Deutung, der Umgang mit dem Erkannten, eine gewisse Freiheit zugesprochen bekommt. Goethes Position mag das insofern entgegen kommen, als die größere „Willkür“ eben eher zur ‚Manier‘ führt, nur die reine Erkenntnis aber zum Stil. Da aber vorderhand die beiden Bereiche von Kunst und Natur in den Abhandlungen genau benannt sind, muss Knebel diese nicht zusammendenken, was jedoch Goethe, wie die Forschung ja immer wieder belegt hat, seit Italien tut. Für ihn stellt sich durchaus

„die Frage, wie solch ein reflektiertes Vergleichen [ohne Willkür, E.B.] [...] konkret aussehen soll. Als *tertium comparationis* bedarf der (sowohl für die Kunstbetrachtung, als auch für die Naturwissenschaft konstitutive) morphologische Vergleich einer (ebenfalls allen beiden Bereichen gemeinsam zugrundeliegenden) integrativen Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie“.<sup>226</sup>

Die zu Anfang dieses Kapitels geschilderte Veränderung der Wahrnehmung wird in der durchaus losen Folge der Aufsätze, die letztlich nicht zu einem rundenden Ende kommen,<sup>227</sup> gleichzeitig vorgeführt und entwickelt. Die Sichtung des eigenen Materials und seine Bearbeitung zur Publikation waren für Goethe notwendig, um sich selbst dieser Veränderungen klar zu werden, die – auch das zeigt Wolf – selbst auch nicht letztendlich waren, sondern sich in den folgenden kunsttheoretischen Schriften noch weiter vollzogen. Als Standortbestimmung und Positionierung

---

<sup>223</sup> Wolf: *Streitbare Ästhetik*, S. 440.

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> MA 3,2, S. 216.

<sup>226</sup> Wolf: *Streitbare Ästhetik*, S. 441.

<sup>227</sup> Vgl. ebd., S. 379.

markieren sie aber „den nachitalienischen Goethe“ in seiner Konzeption von Autorschaft/Künstlertum, die nicht nur sein Dasein konturiert, sondern auch seine Position auf dem literarischen Feld zeigt. In manchen Aspekten war er seinen Zeitgenossen darin nicht nachvollziehbar,<sup>228</sup> seine Positionierung jedoch wird trotzdem (oder sogar gerade deswegen) wahrgenommen. Während er noch an den letzten Bänden der *Schriften* arbeitet und schon an den *Elegien* schreibt, erscheint im Frühjahr 1789 bei Unger *Das Römische Carneval*, das den neu entwickelten künstlerischen Blick auf die Dinge der Welt gerade an einem von Goethe selbst als chaotisch und wild empfundenen Ereignis<sup>229</sup> erproben soll:

„Mit dem Carneval höre ich sind Sie weniger zufrieden gewesen, ich wünsche daß Sie es mehr mit der *Beschreibung des römischen Carnevals* seyn mögen, welche diese Ostermeße herauskommt. Wenn es mir gelingt, durch diesen kleinen Aufsatz, etwas ungenießbares genießbar zu machen; so wird es mich sehr freuen.“<sup>230</sup>

An die Herzogin, die in Rom den Carneval tatsächlich erst selbst erlebt hat, schreibt Goethe von seiner Darstellung. Die eigene, genuin künstlerische Wahrnehmung, die er mit den *Auszügen* konstituiert, ermöglicht einen anderen Blick auf das Chaos des närrischen Treibens. Die einleitenden Bemerkungen zeigen zunächst die Schwierigkeiten des Vorhabens, an denen sich die Darstellung bewähren muss:

„Eine so große, lebendige Masse sinnlicher Gegenstände sollte sich unmittelbar vor dem Auge bewegen, von einem jeden nach seiner Art angeschaut und gefaßt werden. Noch bedenklicher wird diese Einwendung, wenn wir selbst gestehen müssen: daß das römische Carneval einem fremden Zuschauer, der es zum erstenmal sieht und nur *sehen* will und kann, weder einen ganzen, noch einen erfreulichen Eindruck gebe, weder das Auge sonderlich ergötze, noch das Gemüt befriedige.“<sup>231</sup>

Ohne den reinen Blick, die künstlerische Wahrnehmungsweise bleibt das alleinige Sehen, der „fremde[] Zuschauer“ nimmt selbst nicht am Treiben teil, unbefriedigend, weil sich kein „ganze[s]“ Bild einstellt. Im Folgenden werden die einzelnen Aspekte und Ereignisse des Carnevals in kleinen Kapiteln unterschiedlicher Länge präsentiert. Der *Corso* als Hauptschauplatz stellt den Ausgangspunkt dar:

---

<sup>228</sup> Vgl. Brief von Huber an Körner vom 10. April 1789: „Er ist doch wieder, im Kleinen, so ganz Goethe: der Gesang auf den Gondeln, das Gespräch mit der Samariterin. Dieser Mensch wird mir mit jedem Augenblick unbegreiflicher.“ In: Regine Otto, Paul-Gerhard Wenzlaff (Hrsg.): Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Zusammengestellt von Wilhelm Bode. Band I: 1749-1793. Berlin/ Weimar: Aufbau 1979, S. 399. Huber bezieht sich dabei auf den hier nicht näher betrachteten Essay *Volksgesang*, der neben der *Naturlehre. Antwort.* im März-Heft erschienen war. Darin werden verschiedene Gesänge und Tänze der Italiener vorgestellt und in Genese und Wirkung betrachtet, so dass ihre eigene Stimmigkeit das ästhetische Urteil bestimmt, nicht die direkte Wirkung. Vgl. MA 3,2, S. 198-214.

<sup>229</sup> Vgl. Brief an Herder vom 17.2.1787: „Das Carneval hab ich satt! Es ist, besonders in den letzten schönen Tagen ein unglaublicher Lärm, aber keine Herzensfreude.“ FA II,3, S. 260.

<sup>230</sup> FA II,3, S. 475f. Goethe an Herzogin Anna Amalia, Brief vom 17.4.1789.

<sup>231</sup> MA 3,2, S. 218.



„Das römische Carneval versammelt sich in dem Corso. Die Straße beschränkt und bestimmt die öffentliche Feierlichkeit dieser Tage. An jedem andern Platz würde es ein ander Fest sein; und wir haben daher vor allen Dingen den Corso zu beschreiben.“<sup>232</sup>

Der Blick wird also vom Corso gerahmt, er stellt gleichsam die Bühne dar, auf der sich das Treiben abspielen wird und die dieses über seine räumlichen Bedingungen begrenzt. Insofern bestimmt dieser Raum auch wieder die Perspektive, nämlich den theatralen Blick,<sup>233</sup> der das Wahrgenommene einerseits als Schauspiel begreift, andererseits über seine ästhetische Distanz ordnet und letztlich ermöglicht, das „Ganze“ darzustellen, obwohl die Einzelphänomene disparat und in zeitlichem Verlauf getrennt sind. Insofern ist es gerade kein „Bild“, das in der Beschreibung entsteht, sondern eine Szenenfolge. Dem *Römischen Carneval* sind Kupfer von Masken beigegeben, die nacheinander betrachtet werden müssen, eine artifizielle Geschlossenheit stellt sich aber erst über die narrative Vermittlung her, die einem dramatischen Verlauf gleich die einzelnen, gesonderten Elemente in eine sinnhafte Ordnung bringt und dabei Raum und Zeit so perspektiviert, dass der Leser die Relationen besser zu erkennen vermag, als der ins Treiben – räumlich – Eingebundene. So ist es Ziel der Darstellung „Übersicht und Genuß einer überdrängten und vorbeirauschenden Freude verschaffen zu können.“<sup>234</sup> „Diese Ordnung wird in der Folge in 28 kurzen Abschnitten aufgebaut, wobei die knappen Überschriften jeweils Raum und Zeit, Akteure und Bewegung erfassen.“<sup>235</sup> Mit diesen Angaben kann sich der Leser in den Raum hineinversetzen, ohne selbst die Übersicht, die der ordnende Erzähler gewährt, zu verlieren. Über die Trennung in einzelne Abschnitte werden die verschiedenen Teile des Carnevals narrativ inszenierbar, diese Vermittlung wiederum lässt den Leser etwas erleben, das sensuell nachvollziehbar ist: gleichzeitig in der Imagination präsent und ästhetisch distanziert. Was in Neapel mit den Lazzaroni gelang, wird hier auf eine mehrtägige Feier übertragen. Wie notwendig die süditalienischen Erfahrungen und deren Auswirkungen auf Goethes Wahrnehmungsweise waren, hebt der Kommentar in der Münchener Ausgabe zum *Römischen Carneval* hervor:

„Erst in Neapel [...] gelingt ihm, wie die beiden Aufsätze über die Lazzaroni und über den Lebensgenuß des Volks in und um Neapel in den *Auszügen aus einem Reise-Journal* vom November 1788 [...] am deutlichsten dokumentieren, die Einsicht, daß in den Bräuchen und Gewohnheiten des Volks wie in der Landschaft weiterdauert, was in den Resten der antiken Architektur und Kunst nur in toten Ruinen stehengeblieben ist.“<sup>236</sup>

---

<sup>232</sup> Ebd., S. 219.

<sup>233</sup> Vgl. Egger: *Italienische Reisen*, S. 53: „Der wohlgepfasterte Straßenzug wird [...] für den Carneval indes vom halboffenen Raum der Spazierfahrten zum halbgeschlossenen eines Theaters unter freiem Himmel umgerüstet.“

<sup>234</sup> MA 3,2, S. 219.

<sup>235</sup> Egger: *Italienische Reisen*, S. 53.

<sup>236</sup> MA 3,2, S. 548.

Die Darstellungsweise der narrativen Inszenierung hatte Goethe, wie Martin Huber gezeigt hat, schon mit dem *Werther* etabliert.<sup>237</sup> Jedoch wendet sich mit dem Konzept der „selbstbewußten Illusion“ nun der Fokus weg von den „[i]nszenierte[n] Gefühle[n]“<sup>238</sup> hin zu Szenen, die nicht auf Identifikation sondern auf Reflexion angelegt sind. Die faszinierte Betrachtung, die sich selbst immer wieder mit in den Blick nimmt, und die rein ästhetische Wahrnehmung des Dargestellten kommen zusammen und präsentieren ein Kunstobjekt, das als solches genossen werden soll. Die Paradigmen, nach denen sich diese Darstellungsweise richtet, sind in der Kunst die Statue (*Rosaliens Heiligtum*) und daneben der Mensch in seinem Lebensraum (*Lazaroni*). Der ästhetische Blick macht aber auch aus diesen ästhetische. Damit inszeniert der Text seinen Inhalt als Kunstwerk und erweist sich darüber selbst als ein solches, das aus einer ganz bestimmt gerichteten Aufmerksamkeit stammt und von seinem Rezipienten eine eigene Wahrnehmungsdisposition und Aufmerksamkeitssteuerung verlangt.

Die *Auszüge aus einem Reise-Journal* und *Das Römische Carneval* zeigen die künstlerische Wandlung Goethes in Italien. Was sich durchaus in den Texten des ersten Weimarer Jahrzehnts als Versuche angelegt finden lässt,<sup>239</sup> wird nun mit neuer Ausrichtung der Aufmerksamkeit und der Abkehr vom rein Individuellem bzw. dem Gefühl hin zum (menschlichen) Körper in seiner Umgebung und Bewegung artikuliert. Immerhin sind Landschaft und Pflanzen, Gebäude/ Architektur sowie menschliche Figur und Statuen die Gegenstände, denen sich Goethe in Italien besonders widmet. „Genau dieses Studium „an der Natur und den Kunstwerken“ gereicht nun aber zum Pensum nicht nur des bildenden Künstlers, sondern eben auch des Dichters“.<sup>240</sup> Sie prägen als Gegenstände der Betrachtung nicht nur die *Auszüge*, sondern waren in verschiedener Gewichtung auch in den *Sinngedichten* und der *Elegie* präsent. In der *Monatsschrift* waren diese jedoch, nicht zuletzt ihrer Ähnlichkeit mit der in Weimar bekanntermaßen gesellig betriebenen Epigramm-Praxis, kaum wahrgenommen worden. Das ist bei den *Auszügen* anders, wie die zitierten Briefe zeigen. Zum einen sicherlich wegen der direkten zeitlichen Nähe zur Rückkehr Goethes aus Italien, so dass die Neugierde auf seine Texte noch gegeben war, zum anderen aber auch wegen der Ausrichtung des *Teutschen Merkurs* zu dieser Zeit:

„Wenn man mit einem nicht übertrieben engen Klassik-Begriff operiert, dann läßt sich wohl mit Fug behaupten, in den Heften des *Teutschen Merkur* um 1788/89 manifestiere sich erst-

---

<sup>237</sup> Vgl. Huber: Der Text als Bühne, S. 100ff.

<sup>238</sup> Ebd., S. 100.

<sup>239</sup> Vgl. ebd., S. 40-59, mit anderer Ausrichtung z.B. Wild: Goethes klassische Lyrik, S. 2-12.

<sup>240</sup> Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 467 (mit dem Hinweis, dass selbst der ‚späte Goethe‘ sich noch so zu Eckermann geäußert hat).

mals in so konzentrierter und zugleich allgemein zugänglicher Weise *in aestheticis* der Beginn der Weimarer Klassik.“<sup>241</sup>

Allerdings gibt es zu diesem Zeitpunkt noch keine gemeinsame, durchgängige Theorie, so lehnt z.B. Schiller Moritz' Schriften als zu wenig eigenständig und zu sehr an Goethe ausgerichtet ab,<sup>242</sup> außerdem positionieren sich die augenscheinlich in ähnliche Richtung strebenden Autoren noch nicht als eine Gruppe,<sup>243</sup> so dass ihre in der Zeitschrift verbundenen Publikationen zwar als ähnlich, nicht jedoch als gemeinsame Positionierung gelesen werden. Die wichtige Funktion Wielands als ein Wegbereiter der Klassik wird in seiner Tätigkeit als Herausgeber jedoch genauso augenfällig wie in seiner Position als befreundeter Ratgeber Goethes in Fragen des literarischen Stils.

Parallel zu den *Auszügen aus einem Reise-Journal* waren nämlich die letzten Bände von Goethes *Schriften* erschienen, an denen Wieland durchaus Anteil nahm.<sup>244</sup> Die *Iphigenie* hatte Goethe in Italien in Verse gesetzt, *Egmont* und *Tasso* folgten ebenso wie die Gedichte. Während letztere zum größten Teil jedoch eine Sammlung vorhandenen Materials darstellen, arbeitet sich die Dramatik zwar an vorhandenem Material ab, formt dieses aber konsequent neu. Insofern ist der Weg in die Klassik auch in den Dramen zu verfolgen. Wenn die kurzen Essays eine ganz bestimmte Wahrnehmungsweise der Gegenstände in einer an theatralen Modellen ausgerichteten Darstellung inszenieren, dann stellt sich durchaus die Frage, ob und wenn ja wie die Dramatik selbst diese Strategie verfolgt. Anders gesagt haben die Essays gleichermaßen eine ästhetische Darstellungsweise etabliert und poetologische Theoreme entwickelt, die in reziproker Weise aufeinander bezogen sind. Nur kann die Formulierung einer neuen Position auf dem literarischen Feld letztlich nur in die Positionierung auf dem Feld eben dort überführt werden, wenn literarische Texte das einlösen, was die poetologischen versprochen haben. Selbst wenn also die Essays schon gezeigt haben, dass diese Trennung zwischen Literatur und ihrer Theorie nicht mehr so eindeutig zu ziehen ist, so bedarf es doch ausgewiesener literarischer Texte, um deutlich als Künstler, als Dichter aufzutreten.

---

<sup>241</sup> Ebd., S. 305.

<sup>242</sup> Vgl. den Brief Schillers an Körner vom 2.2.1789: „Moritz ist ein tiefer Denker ... seine ganze Existenz ruht auf seinen Schönheitsgefühlen. Die Abgötterei, die er mit Goethe treibt und die sich so weit erstreckt, daß er seine mittelmäßigen Produkte zu Kanons macht und auf Unkosten aller anderen Geisteswerke herausstreicht, hat mich von seinem näheren Umgange zurückgehalten.“ In: Otto, Wenzlaff: Goethe in vertraulichen Briefen, S. 381.

<sup>243</sup> Vgl. das Kapitel „Bildung und Auflösung von Gruppen“ in Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*. S. 422-427. Dazu auch die Briefe Schillers an seine Freunde, in denen er die Distanz zwischen sich und Goethe immer wieder thematisiert. Vgl. unten

<sup>244</sup> Vgl. Wolf: *Streitbare Ästhetik*, S. 304.

## Klassische Dramatik

Gilt *Iphigenie auf Tauris* als Musterbeispiel für Goethes klassische Dramatik, so sind die in direkter zeitlicher Nachbarschaft entstandenen bzw. überarbeiteten und vollendeten Dramen *Egmont* und *Torquato Tasso* ebenfalls in den Kanon der „großen, klassischen Texte“ eingegangen. Sie erscheinen in den *Schriften* Goethes, innerhalb seiner ersten Werksammlung. Insofern als sie in Italien und direkt nach der Rückkehr gearbeitet werden, stellt sich natürlich die Frage, wie nun diese Texte, die sowohl ihrer Gattung wegen als auch durch die Publikationsweise wichtiger erscheinen als die kurzen Essays in der Zeitschrift, die in Italien veränderte Ästhetik Goethes aufnehmen und vermitteln sowie welche Strategie ihre Anlage im literarischen Feld sichtbar macht. Zu allen drei Dramen gibt es eine Fülle von Untersuchungen, die hier nicht referiert werden sollen. Weder geht es darum, die Texte in ihrem vollen Bedeutungspotenzial zu erfassen, noch sie bis in den einzelnen Vers hinein auszuleuchten. Dazu sei auf die Menge an Sekundärliteratur hingewiesen, die in den entsprechenden Artikeln des Goethe-Handbuchs zumindest bis in die 1990er Jahre dokumentiert und seither weiter gewachsen ist. Wenn aber die Genese der Klassik als Schreibstrategie zu fassen ist, die über Positionierungen auf dem literarischen Feld eine dominante Stellung darin erringt, die letztlich alle Möglichkeiten des dichterischen Handelns auslotet, dann ist für die drei großen Dramen am Beginn der Klassik zu fragen, wie sie in dieser Strategie zu verorten sind. Die Lektüre der *Auszüge* hat den Wandel Goethes hin zu einer rein ästhetischen Weltwahrnehmung in den Texten gezeigt. Diese markiert die größtmögliche Autonomie des literarischen Feldes. Sie negiert nicht nur alle außerliterarischen Ansprüche an die Texte – als Reiseführer kann sich Goethes Essay über Neapel nicht lesen lassen – sondern bricht auch mit den moralischen und ökonomischen Mustern der ‚normalen‘ Welt. Immerhin werden die Armen gerade nicht als arm, sondern als tätig und ihr Leben genießend gezeigt und zwar in einer Weise, die vorher als genuin künstlerisch festgelegt wurde. Damit vollzieht sich der ökonomisch-moralische Bruch zunächst inhaltlich, indem eben die Akkumulation von ökonomischem Kapital nicht als Teil des genussvollen Lebens gezeigt, bzw. aus diesem sogar verwiesen wird. Gleichzeitig wird aber auch negiert, dass Kunst auf finanziellen Verdienst ausgerichtet ist, denn die künstlerische Haltung ist ja eben diejenige der *Lazaroni*. Norbert Christian Wolf hat gezeigt, dass es Goethe war, der die „doppelte Ökonomie“ auch im deutschsprachigen literarischen Feld etabliert hat,<sup>245</sup> gleichsam mit ihrer Behauptung überhaupt zum ersten Mal deutlich die Differenz zwischen dem Subfeld der eingeschränkten Produktion und demjenigen der Massenproduktion markiert.

---

<sup>245</sup> Vgl. Wolf: Gegen den Markt.

„In dem ersten, dessen Grundregel die Unabhängigkeit von externen Aufträgen ist, basiert die Ökonomie der Praktiken auf einer Umkehrung der Praktiken des Feldes der Macht und desjenigen der Ökonomie.“<sup>246</sup>

Aber erst eine Feld-Autonomie mache den deutlichen Schnitt zwischen den Subfeldern deutlich, so Bourdieu,<sup>247</sup> so dass die Weimarer Klassik eben das literarische Feld als ein autonomes überhaupt erst entstehen lässt. Goethe agiert dabei nicht gänzlich losgelöst von ökonomischen Forderungen, vielmehr bietet er sich dem Herzog „als Künstler“ an, der ihm tatsächlich weiterhin ein beträchtliches Jahreseinkommen gewährt. Außerdem erhält Goethe für die *Auszüge aus einem Reise-Journal* von Wieland durchaus Honorar.<sup>248</sup> Nur überschreibt er die Absicht, Geld zu verdienen, mit seiner ästhetischen Neuausrichtung. Insofern wird die Autonomisierung auch und gerade an der Verschiebung der Ökonomie deutlich. Wenn aber nicht Geld das vordergründige Ziel des Schriftstellers ist, sondern letztlich die Rolle des „Gesetzgebers“<sup>249</sup> innerhalb des Feldes, dann muss er jenseits des finanziellen Erfolgs – den es der Feldlogik gemäß eigentlich nicht geben darf, der aber durchaus zu Goethes doppelter Ökonomie gehört – eine etablierte, eine herausragende Stellung einnehmen. Die erste Werkausgabe bei Göschen ist ein Schritt hin zu dieser, denn selbst wenn sie nicht so gut verkauft wird, wie Autor und Verleger das gehofft hatten, lässt sie doch die „Marke“ Goethe, den Namen und den Schriftsteller, weiterhin präsent sein. Für diese *Schriften* überarbeitet Goethe seine Texte und führt bisher unvollendete aus. Die Übertragung der *Iphigenie* in Verse gehört in diesen Kontext. Mit Georg Franck lässt sich feststellen, dass tatsächlich zunächst nur die direkten Mitspieler auf dem literarischen Feld die neuen und ästhetisch innovativen Texte gelesen und gekauft haben.

„Die Literaten sind keine gewöhnlichen Konsumenten. Sie interessieren sich nicht für den Unterhaltungswert der Literatur. Sie sind auf der Suche nach Produktionsmitteln, das heißt nach Vorbildern und Inspiration für die eigene Produktion. Literatur als vorproduziertes Produktionsmittel der literarischen Produktion, das ist kulturelles Kapital im ganz wörtlichen Sinne.“<sup>250</sup>

Der Intertextualität, die Francks Beobachtung in einer etwas anderen Perspektive als Bourdieu selbst präsentiert, wird vor allem anhand der beiden Gedichtzyklen mehr Beachtung zu schenken sein. Allerdings macht Franck einen weiteren zentralen Punkt aus, im literarischen Feld „wird die Aufmerksamkeit zum Zahlungsmittel, dessen Verteilung Auskunft über die Produktivität der kulturellen Produzenten gibt.“<sup>251</sup> Nun ist es aber tatsächlich so, dass es für eine etablier-

---

<sup>246</sup> Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 344f.

<sup>247</sup> Ebd., S. 344.

<sup>248</sup> Vgl. Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 267f.

<sup>249</sup> Vgl. Norbert Christian Wolf: Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800. (05.09.2005). In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wolf\\_gesetzgeber.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wolf_gesetzgeber.pdf). (14.08.2006).

<sup>250</sup> Franck: Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit, S. 14.

<sup>251</sup> Ebd., S. 15.

te Marke, für einen im Feld etablierten Autor ausreicht, dass er von denjenigen Aufmerksamkeit bekommt, „die bekannt dafür sind, dass sie reich an Beachtung sind.“<sup>252</sup> Solange bestimmte andere Akteure und Institutionen von den *Schriften* sprechen, diese rezensieren und so als der Aufmerksamkeit wert erweisen, reicht das aus, um jenseits des ökonomischen Aspekts weiterhin eine Marke zu sein, bzw. um seine Stellung im Feld zu behaupten. Insofern treffen sich gerade in der klassischen Ästhetik Goethes, wie sie in den *Auszügen* sichtbar wurde, und seiner Positionierung auf dem literarischen Feld mit den *Schriften* zwei Konzepte von Aufmerksamkeit, die soweit nicht voneinander entfernt sind. Im Gegenteil ist die in den Texten gestaltete eine, die ihre Gegenstände zu künstlerischen macht – und das tut letztlich auch die Aufmerksamkeit der ‚richtigen‘ Akteure des Feldes mit Texten. Vermittelt wird die künstlerische Wahrnehmungsdisposition über theatrale Modelle, in den betrachteten Prosatexten war das die narrative Inszenierung. Sie ermöglicht es dem Text, seinem Leser genau die sinnliche Wahrnehmung zu suggerieren, die einer quasi „flachen“ Erzählung fehlt, weil sie nicht nur die Dinge vermittelt, sondern auch die Beobachterposition. Dramentexte nun verlangen die Beobachtung zweiter Ordnung immer, wollen als „selbstbewußte Illusion“ nicht nur Identifikation (sowohl der Gegenstände als auch mit den Figuren), sondern auch artifizielle Betrachtung, die Repräsentation und Theatralität genießen kann. Insofern stellt sich an die drei Dramentexte jeweils die Frage, wie sie Aufmerksamkeit im Text anlegen und worauf diese jeweils gerichtet ist und ob sie der ästhetischen Theorie, wie sie in den *Auszügen* schrittweise entworfen wurde, neue Aspekte hinzufügen.

*Iphigenie auf Tauris* nicht als klassisches Drama zu lesen, dürfte schwer fallen, da dem Text zu viele Merkmale eignen, die man gewohnheitsmäßig der Literatur der Weimarer Klassik zuschreibt. Es ist ganz eindeutig ein geschlossenes Drama,<sup>253</sup> das wenige Figuren an einem Ort versammelt und in einer zeitlich eng gefassten Handlung verbindet. Die Figuren verfügen alle über ein hohes Sprachniveau, das ihrem hohen Stand gemäß ist, sprechen dabei jedoch in gebundener Sprache, ohne zu oft ins Genus Grande zu verfallen – vielmehr repräsentiert ihre gemäßigte, immer auf Reflexion bedachte und künstlerisch virtuos eingesetzte Sprache ein Maß an Selbstbeherrschung, das an Winckelmanns Beschreibung der Laokoon-Gruppe eher erinnert als an Dramen des französischen Klassizismus. Der Stoff stammt aus der griechischen Mythologie und die untragische Lösung sowie Iphigenies Weigerung, zu lügen – und sei es auch nur ein Barbar, der belogen wird – machen den Text zu einem „Humanitäts-Festspiel“.<sup>254</sup> Formale, stilistische, inhaltliche und konzeptuelle Ebene weisen das Drama als klassisch aus, seine Rezeption ebenso

---

<sup>252</sup> Ebd., S. 16.

<sup>253</sup> Diese Beschreibungskategorie ist zwar weit jünger als das damit bezeichnete Dramenkonzept, trifft aber schon deswegen an dieser Stelle, weil sie zum ‚Bild‘ des klassischen Dramas schlechtweg gehört.

<sup>254</sup> So der Kommentar in MA 3,1, S. 730.

– selbst wenn es vor der eigentlichen Hochphase der Weimarer Klassik geschrieben wurde: Goethe vollendete die *Versfassung* im Januar 1787 in Rom. Auch gänzlich andere Konzepte von Klassizität berufen sich auf *Iphigenie*, so etwa Adorno, der in ihr „die Versöhnung des Subjekts mit dem ihm Entgleitenden“<sup>255</sup> sieht. Er fährt fort:

„Glücken konnte sie, weil in dem im prägnanten Sinn Ästhetischen, der Autonomie der Form, die inhaltliche Spannung sich niederschlägt. Sprache wird zum Stellvertreter von Ordnung und produziert gleichzeitig Ordnung aus Freiheit“.<sup>256</sup>

Man muss sich Adornos Position nicht gänzlich anschließen, um die Sprache als das zentrale Element der *Iphigenie* anzuerkennen. Schon im Eingangsmonolog tritt die Protagonistin als eine eminent sprachfähige Figur auf – sie kann ihr „Schicksal“<sup>257</sup> in Worte fassen und ihre Vorgeschichte sowie ihre Wünsche der „Göttin“ (V. 36) und ineins den Zuschauern bzw. Lesern vermitteln. Auch in der folgenden Auseinandersetzung mit Arkas hat die Sprache einen hohen Stellenwert, rhetorische Figuren wie die Stichomythie lenken die Aufmerksamkeit sowohl auf die Worte wie das von ihnen bezeichnete:

IPHIGENIE Wie's der Vertriebnen, der Verwais'ten ziemt.  
ARKAS Scheinst du dir hier vertrieben und verwais't?  
IPHIGENIE Kann uns zum Vaterland' die Fremde werden?  
ARKAS Und dir ist fremd das Vaterland geworden. (V. 74-77)

Selbst als Unglückliche, als dem Schicksal ausgelieferte Frau beherrscht Iphigenie den Dialog. Ihre sprachliche Macht ist derjenigen der sie umgebenden Männer durchaus nicht untergeordnet. Die Geschlechterordnung akzeptiert sie zwar, und auch die Machtverhältnisse erkennt sie an, versucht aber nach ihrer Möglichkeit darin ihre Ideale zur Verwirklichung zu bringen. Immerhin hat sie Thoas von der Abschaffung der Menschenopfer überzeugen können. Allerdings bedarf sie der Worte auch, um ihre eigene Situation zu erfassen und zu verarbeiten. Immer wieder spricht sie allein, prägnantestes Beispiel wohl das Parzenlied am Ende des vierten Aufzugs (V. 1726-1766). Die Sprache wird ihr also Medium der Selbstvermittlung – allerdings ist es hier die künstlerisch geformte, „das alte Lied“ (V. 1718). Daneben tritt noch eine weitere Funktion des Wortes im Drama: Iphigenies Rede heilt Orest, wie Hartmut Reinhardt gezeigt hat.

---

<sup>255</sup> Theodor W. Adorno: Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*. In: Theodor W. Adorno. *Noten zur Literatur*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 355); S. 495-514, hier S. 501.

<sup>256</sup> Ebd., S. 501f.

<sup>257</sup> MA 3,1, S. 162, V. 32. Im Folgenden werden die Belege aus dem Drama nur noch mit der Angabe des Verses in Klammern direkt im Fließtext angezeigt.

„Der „reinen Schwester Segenswort“ (V. 1166) ist kein leeres Gaukelspiel: Die ‚heilende Berührung‘ ist für jenes quasi psychotherapeutische Gespräch zu substituieren, in dem Iphigenie den Muttermörder dazu bringt, seine Schuldfixierung im Aussprechen ‚durchzuarbeiten‘.“<sup>258</sup>

Iphigenies Sprechen bringt Orest dazu, seine Hadesvision auszusprechen – ein nicht ausschließlich dem Medium des Dramentextes geschuldetes Sprechen. Nachdem die Erinnyen „ganz ins pathologische Innere“<sup>259</sup> der Figur verlegt sind, muss die Heilung auch auf psychologischer Ebene erfolgen und das vermag die Schwester auszulösen, indem sie Orest zum Sprechen bringt. Sie verlangt „[e]in ruhig Wort“ (V. 1181) von ihm, bringt ihn dazu, von seiner Familie und seiner Tat zu erzählen und setzt so eben ein sprachliches Aufarbeiten in Gang, das mit der Hadesvision ihren Endpunkt findet.

Letztlich zeigt sich auch darin die identitätsstiftende Funktion der Rede. In ihren Monologen verortet sich Iphigenie immer wieder in ihrer Umgebung und in ihrer Geschichte, sie formuliert jeweils Möglichkeiten, darin zu bestehen, darin sinnhaft eingebunden zu sein. Ihre ‚Welt‘ bricht im Laufe der Handlung gewissermaßen auseinander, immerhin erfährt sie vom gewaltsamen Tod der Eltern und begegnet dem von den Erinnyen verfolgten Bruder. Sie muss in ihre Welt-sicht immer mehr den Einbruch des Irrationalen, des Grausamen integrieren, was ihr gelingt, indem sie die Vergangenheit immer neu und etwas anders erzählt. Sie entdeckt sich Thoas als aus dem fluchbeladenen Haus der Tantaliden stammend (V. 306), sie lässt sich von Pylades die ihr unbekannte Geschichte ihrer Familie erzählen, fragt dann Orest nach seinem eigenen Schicksal, so dass er die Lüge, die Pylades über seine Identität erdacht hat, in diesem Gespräch entlarvt: „zwischen uns / Sei Wahrheit!“ (V.1080f.) Er vollzieht in diesen Worten das, was Iphigenie später Thoas gegenüber tun wird. Er spricht seine Identität aus, weil nur die Wahrheit ein offenes, authentisches Handeln ermöglicht. Allerdings lässt er ihre Freude nicht zu, die sich zunächst körperlich mitteilt, indem sie ihn umarmt und fordert: „Entferne deinen Arm von meiner Brust!“ (V. 1205) Für ihn schreibt sich mit dieser Wiederbegegnung die Geschichte des Tantaliden-Fluches fort (vgl. V. 1229-1232). Iphigenie jedoch überspricht ihre Genealogie mit ihrer Rolle als Priesterin und setzt sich selbst in Analogie mit Diana: „Du liebst, Diane, deinen holden Bruder/ Vor allem, was dir Erd‘ und Himmel bietet,“ (V. 1321f.) so dass sie den Fluch umgeht. Jedoch bleibt dann noch der Orakelspruch aus dem Heiligtum des Bruders der Diana, der in seiner bis dahin angenommenen Deutung den Betrug Thoas‘ fordert. Ihre Identität, die sich für Iphigenie an ihr Sprechen knüpft, kann diese Lüge – immerhin wieder eine sprachliche Tat – nicht tragen.

---

<sup>258</sup> Hartmut Reinhardt: Die Geschwister und der König. Zur Psychologie der Figurenkonstellation in Goethes „Iphigenie auf Tauris“. (23.01.2004). In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/iphigenie\\_reinhardt.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/iphigenie_reinhardt.pdf) (09.11.2006), S. 13.

<sup>259</sup> Dieter Borchmeyer: Iphigenie auf Tauris. In: Walter Hinderer (Hrsg.): Interpretationen. Goethes Dramen. Stuttgart: Reclam 1992 (= RUB 8417), S. 117-157, hier S. 135.



Hier artikuliert Iphigenie nicht mehr authentisch, sie ruft sich zum ersten Mal einen Text ins Gedächtnis, der schon ‚fertig‘ ist, der in seiner Fiktion die Distanzierung erlaubt. Dieses Parzenlied ist nicht nur ihre Geschichte als vielmehr der ‚Marker‘, dass Sprache auch zitiert, vermittelt und artifiziell gesprochen bzw. gesungen werden kann. Insofern kann sie dieses Lied nicht nur singen, sondern auch reflektieren und damit begreifen, dass sie sich ihrer Genealogie gegenüber nicht verschließen kann, den Fluch aber nicht einfach akzeptieren muss. Im folgenden Gespräch mit Thoas definiert sie sich erstmals „[n]icht als Priesterin! Nur Agamemnons Tochter.“ (V. 1822) Sie wehrt sich gegen die ihr abverlangte Gewalttat so sehr, wie sie sich vorher gegen den Ehewunsch gewehrt hat und gesteht ein: „Ich habe nichts als Worte“ (V. 1863). Mit diesen aber stabilisiert sie fortwährend ihr Sein.

Als Iphigenie am Ende Thoas die Wahrheit entdeckt und damit einerseits ihre eigene Identität, ihr Selbstkonzept rettet, aber andererseits ihr Leben und das der Griechen, mithin ihres erst wiedergefundenen und dann geheilten Bruders, gefährdet, wird ihr Sprechen zur „unerhörten Tat“ (V. 1892). Die neue Interpretation des Orakelspruchs macht es letztlich für Thoas möglich, Pylades, Orest und Iphigenie ziehen zu lassen. Wie wichtig die ‚richtigen‘ Worte für Iphigenie sind, zeigt ihr Bestehen auf einen friedlichen, versöhnlichen Abschied. Ein „So geht!“ (V. 2151) akzeptiert sie nicht, da sie die Implikationen der Aussage wohl erfasst. Erst der Gruß „Lebt wohl!“ (V. 2174) genügt ihr. Das Drama verzichtet fast durchgängig auf Regieanweisungen, so dass nicht zu entscheiden ist, ob Thoas ihr wirklich die Hand reicht, wie sie schon gefordert hatte, als sie ihm die Wahrheit entdeckt hatte (V. 1987) und nun (V.2172f.) wiederholt. In einem Text, der die Kraft des Wortes derartig stark konturiert, mag das freundliche Wort die Geste unnötig machen. Ein schwaches Indiz dafür ist der unvollendete Vers, der das Drama schließt.

Die Möglichkeit, mit seiner Sprache sich selbst in der Welt zu verorten und über die Wahrheit und richtige Interpretation von sprachlich vermittelten Ordnungsmustern (sei es das Gesetz oder die Genealogie) Frieden und einen humanen Umgang miteinander herstellen zu können, zeichnet die von Iphigenie vertretene Menschlichkeit aus. Wenn Goethe das Drama später als „verteufelt human“<sup>260</sup> bezeichnet, kann mit Hartmut Reinhardt angenommen werden, „[e]s entschwebt in eine irrealen, nicht theatergerechten Wunschwelt der Humanität“.<sup>261</sup> In einer von der Französischen Revolution und den folgenden Kriegen gezeichneten Welt mag diese als absolut utopisch angesehen werden und einer inzwischen weit mehr am Realistischen und Gegenständlichen ausgerichteten Ästhetik nicht mehr entsprechen. Während der Entstehung in Italien hingegen, gerade auch in Zusammenhang mit der eigenen „Wiedergeburt“ als Künstler, lag darin

---

<sup>260</sup> Brief an Schiller vom 19.1.1802, „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“, S. 874.

<sup>261</sup> Reinhardt: Die Geschwister und der König, S. 15.

gerade der Reiz. Die sprachlich verfasste Versöhnung markiert die Macht des Wortes ebenso wie die Heilung des Orest. Dieses nun wiederum sprachlich darzustellen, gibt gerade einem Autor, der seine eigene Positionierung neu anlegt, die Möglichkeit, sein eigenes Medium und den Umgang damit zu reflektieren. Außerdem verortet sich der Autor über die von ihm gewählte Sprache, über seinen Stoff genau wie über seinen Stil auf dem literarischen Feld. Die Anknüpfung an die griechische Antike und den französischen Klassizismus<sup>262</sup> markieren einen gänzlich anderen Stand, als es der *Goetz* oder der *Werther* getan haben. Sie zeugen von Traditionslinien, die aufgegriffen, aber neu interpretiert, der eigenen historischen Position gemäß verändert werden. Damit stellt sich letztlich die Möglichkeit her, über eine Figur, die sich selbst sprachlich in ihrer Welt verortet, auch ein Konzept von Literatur zu etablieren, das sich über das Einschreiben in Traditionslinien auf dem Feld verortet. An die Stelle von inszenierter Unmittelbarkeit tritt die sichtbare Sprach-Arbeit.

Der später geschriebene Essay *Baukunst* verweist darauf, dass es auch am besseren verfügbaren Material liegt, wenn sich die Kunst verfeinert und entwickelt. Nun lag die *Prosa-Iphigenie* schon vor, d.h. Goethe schrieb kein ganz neues Drama sondern formte den alten Text um.

„Wenn Sie auf Ostern meine vier ersten Bände in die Hand nehmen werden Sie Iphigenien *umgeschrieben* finden (warum ich nicht *umgearbeitet* sage werden Sie am Stück sehn). Die vier letzten Bände werden mir noch manche Sorge machen, doch arbeite ich sie gerne aus, und jetzt mit freyerm Gemüth.

Ich hoffe man soll künftig meinen Sachen das Ultramontane ansehen.“<sup>263</sup>

Goethe betont also, dass es tatsächlich die Schreibweise ist, die sich verändert hat, die Verfassung markiert einen Stilwandel viel mehr als ein ganz neues Konzept. Insofern aber dieser zu einem „freyere[n] Gemüth“ führt, deutet der Brief nur an. Wieland und Herder hatten schon länger auf eine Umarbeitung in Verse gedrängt, aber erst seit der Begegnung mit Karl Philipp Moritz, dessen *Versuch einer deutschen Prosodie* 1786 erschien, kam Goethe zu einem besseren Verständnis der Verse. Mit Sicherheit hatte Moritz auf die Arbeit an der *Iphigenie* weniger Einfluss als Wieland und Herder, jedoch ermöglichte er Goethe eine andere Auseinandersetzung mit seinem eigenen Sprachmaterial und damit auch eine klarere Vergleichung mit den alten Sprachen. Damit war er nicht mehr nur auf den eigenen Instinkt und die Ratschläge anderer angewiesen, um selbst einen entsprechenden Stil zu pflegen. Trotzdem bat er Herder um Korrekturen,<sup>264</sup> doch die eigene Sicherheit im Umgang mit den Versen war gewachsen. Wichtig sind die Verse in zweierlei Hinsicht. Zum einen schließen sie an Wielands *Alceste* und andere klassizistische Texte an, was den klaren Bruch mit der Sturm und Drang Ästhetik zeigt. Zum anderen mar-

<sup>262</sup> Vgl. Borchmeyer: *Iphigenie*, S. 132-135.

<sup>263</sup> Brief Goethes an Kayser vom 6.2.1787, FA II,3, S. 251.

<sup>264</sup> Vgl. Brief Goethes an Herder vom 13.1.1787, FA II,3, S. 220.

kieren Verse immer auch ein Moment der Distanzierung, eine Entfernung von der natürlichen Sprache, die auf den Kunstcharakter des Textes verweist und damit dem Streben nach einem autonomen Kunstwerk, einer „selbstbewußten Illusion“ hilft.<sup>265</sup> Nachdem sich einerseits die Wahrnehmungsweise Goethes in Italien verändert hatte, er andererseits durch Moritz eine durchdachte und systematisch angelegte Autonomieästhetik kennenlernte, die letztlich Goethes Wahrnehmungsweise in weiten Teilen entsprach, markiert die sprachliche Arbeit an der *Iphigenie* eine Ausrichtung hin auf dieses neue Konzept.

Wenn die Verortung in Raum und Zeit in der *Iphigenie* vor allem über die Sprache funktioniert, mithin das, was ein Drama eigentlich über seine plurimediale Anlage leistet, ganz in das dramatische Sprechen verlagert und die äußerliche Handlung auf ein Minimum zurückgeführt wird, Iphigenie also alles andere als sinnlich ist,<sup>266</sup> dann erscheint Egmont als ihr komplettes Gegenbild. Während Iphigenie mit dem Eröffnungsmonolog vor ihr Publikum tritt, wird Egmont erst von anderen besprochen, bevor er selbst erscheint – nicht früher als im zweiten Aufzug. Die Bürger schätzen ihn, „[w]eil man ihm ansieht daß er uns wohlwill, weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben die gute Meinung aus den Augen sieht“.<sup>267</sup> Die Regentin jedoch „fürchte[t] für Egmont“<sup>268</sup> aus letztlich den gleichen Gründen. Denn wenn Machiavell auch im „freien Schritt“<sup>269</sup> Egmonts seine rein sinnliche, momenthafte und gänzlich unstrategische Existenz erkennt, so weiß Margarete um die Unvereinbarkeit zwischen Hof, Macht und Politik auf der einen, dem freien, selbstbestimmten und nur sich selbst Rechenschaft ablegenden Leben auf der anderen Seite. „Er sieht oft aus als wenn er in der völligen Überzeugung lebe er sei Herr“,<sup>270</sup> konstatiert sie. Und auch Clare legt Egmont über den optischen Eindruck fest: „Und dann darf ich Egmonten nur wieder ansehen; wird mir alles sehr begreiflich, wäre mir weit mehr begreiflich. Ach, was ists ein Mann!“<sup>271</sup> Das Bild Egmonts scheint mit seinem Wesen deckungsgleich, er ist für seine Umgebung in seinem Dasein erfassbar. Kein Verstellen, keine Taktik, keine Vorsicht, sondern eine reine, körperliche Identität eignet ihm. Sein Auftritt jedoch konterkariert diesen Eindruck, sind doch seine ersten Worte „Ruhig! Ruhig Leute!“ Damit kommt er zwar dem Volk nahe, fragt direkt „Was gibt’s?“<sup>272</sup> Aber er erscheint besonnen und reflektiert, nicht impulsiv und sicherlich nicht als der ‚unpolitische Bonvivant‘, den die Politiker, nicht als der ‚Haudegen‘, den die Bürger

---

<sup>265</sup> Vgl. Wolf: *Streitbare Ästhetik*, S. 302-304.

<sup>266</sup> Die (zurückgewisene) Umarmung des Bruders ist ihre einzige körperliche Berührung, der Handschlag Thoas’ wäre, wenn er denn stattfindet, eine derartig kulturell codierte und distanzierte Geste, dass sein sinnliches Moment kaum über das gesprochene Wort hinaus geht.

<sup>267</sup> MA 3,1, S. 249.

<sup>268</sup> Ebd., S. 257.

<sup>269</sup> Ebd.

<sup>270</sup> Ebd., S. 258.

<sup>271</sup> Ebd., S. 261.

<sup>272</sup> Ebd., S. 270.

in ihm gesehen haben. Dabei beherrscht er sofort die Szenerie, die Anweisung lautet: „alle stehn um ihn herum“.<sup>273</sup> Allein durch sein Auftreten und seine Präsenz schafft Egmont also Ruhe, was eine seltsame Parallele zu seinem späteren Widersacher Alba darstellt. Steffen Martus hat darauf hingewiesen, dass sich die Auftritte der Bürger am Anfang als Chöre lesen lassen, der von Egmont beruhigte Zwist sei dann als ein aus dem Ruder gelaufener Kanon zu verstehen.

„Daß Alba als der große Kanonverhinderer auftritt, der durchs Versammlungsverbot zugleich die Bürgerchöre zum Schweigen bringt, passt ins Bild: Seine Befehle erzeugen Stille, bei den Bürgern (MA 3,1, S. 291ff., 310) und bei seiner Armee (MA 3.1, S. 297).“<sup>274</sup>

Egmonts Auftritt beruhigt dann nur insofern, als er die Verfehlung in der Musik beendet, ohne diese selbst zu verunmöglichen, Alba verbietet sie grundsätzlich – somit wären zwei Bedeutungen von „Ruhe“ in den beiden Gegenspielern präsent. Ob eine ganz auf die Musik zentrierte Lektüre des Dramas tatsächlich gewinnbringend ist, sei dahingestellt. Mit den ersten Szenen sind aber tatsächlich die beiden ‚Fremdmedien‘ Bild und Musik im Text präsent und sie prägen ihn deutlich. War *Iphigenie* ganz auf die Funktion der Sprache hin ausgerichtet und vermied über große Strecken eine ausagierte Sinnlichkeit, so kontrastiert der *Egmont* auch in diesem Punkt. Man mag darin ein Relikt der alten Arbeit sehen, die Goethe noch vor der Berufung nach Weimar begonnen und nie zu Ende gebracht hat. Aber selbst wenn dem so sein sollte, so hat er die Elemente in der Überarbeitung doch stehen lassen.

„Kein Stück hab’ ich mit mehr Freiheit des Gemüts und mit mehr Gewissenhaftigkeit vollbracht als dieses; doch fällt es schwer, wenn man schon anderes gemacht hat, dem Leser genug zu tun, er verlangt immer etwas, wie das Vorige war.“<sup>275</sup>

Sowohl das erste Publikum als auch Goethe selbst markieren also die Differenz zu den früheren Dramen. Damit dürfte weniger die *Iphigenie* gemeint sein, denn deren Gestalt verwunderte ebenfalls,<sup>276</sup> als vielmehr *Götz*. Die bunte Lebendigkeit der Volksszenen und die freie Gestalt Egmonts mögen sich noch der alten Ästhetik verdanken, sie fügen sich jedoch in ein Drama, das eine „gewissenhafte“ Konstruktion aufweist und damit der italienischen, letztlich klassischen einzugliedern ist. Die funktionale Aufnahme der fremden Medien widerspricht jedenfalls nicht klassischer Kunst, denn sonst könnte *Wilhelm Meister*, der bekanntermaßen das Theater als Ort künstlerischer Ausbildung und Station auf dem Weg zur Subjektbildung braucht, kein klassischer Roman sein, sonst könnten narrative Inszenierungen nicht in klassischen Texten auftreten und sonst wäre Schillers *Jungfrau von Orleans* tatsächlich eine romantische und keine klassische Tra-

---

<sup>273</sup> Ebd.

<sup>274</sup> Steffen Martus: Sinn und Form in Goethes „Egmont“. In: Goethe-Jahrbuch 115 (1998), S. 45-61, hier S. 52.

<sup>275</sup> Dokumente zu *Egmont* in MA 3,1, S. 840.

<sup>276</sup> Vgl. z.B. Hartmut Reinhardt: Egmont. In: Interpretationen. Goethes Dramen, S. 158-198, hier S. 175.

gödie. Nicht vom Verbot der Gattungsmischung oder der reinen Gattungstheorie aus ist hier zu denken, sondern von den Leistungen, die gerade um 1800 im Komplex ‚Theater‘ entdeckt werden.

„Theater‘ hält als Modell und Medium der Beobachtung und der Selbstbeobachtung, mithin also auch der Reflexion, Einzug in die Literatur und ist entscheidend beteiligt an der Ausarbeitung von Sinnangeboten, mit denen sich literarische Texte gegenüber dem zeitgenössischen Problemstand profilieren. Indem das Theater Wahrnehmung auf mehreren Sinneskanälen mit Sprache vereinigt, antwortet das Modell einerseits auf die Zersplitterung der Wahrnehmung und bietet gleichzeitig Lösungsvorschläge für das Erkenntnisproblem.“<sup>277</sup>

Schiller hat bekanntlich in seiner Rezension den Schluss des Dramas als „einen Salto mortale in eine Opernwelt“<sup>278</sup> bezeichnet. Goethe akzeptiert diesen Vorwurf nicht, sondern verweist darauf, dass sein Text an dieser Stelle nicht richtig wahrgenommen wird:

„In der Litteratur Zeitung steht eine Recension meines Egmonts welche den sittlichen Theil des Stücks gar gut zergliedert. Was den poetischen Theil betrifft; möchte Recensent ändern noch etwas zurückgelaßen haben.“<sup>279</sup>

Wenn der Anfang des Textes die Perspektive ganz auf Egmont richtet und deutlich macht, dass die verschiedenen Figurengruppen des Dramas jeweils ein anderes Bild von Egmont haben – so ähnlich die drei Bilder auch sein mögen, sie haben Unterschiede und zeugen von den divergierenden Betrachterstandpunkten – so tritt die Möglichkeit der Sprache, Bilder zu vermitteln, ebenso hervor, wie die Wahrnehmung auf ihre Perspektive zurückgebrochen wird. Die Methode, über die Sprache Bilder zu kreieren, wird das ganze Drama hindurch beibehalten, das hat Hartmut Reinhardt deutlich herausgearbeitet.

„Dazu gehört, daß die Bildlichkeit schon in der Sprache eine gesteigerte Bedeutung erhält, die sich nicht mehr auf die Kommentarfunktion reduzieren läßt.“<sup>280</sup>

Die Logik des Textes, die Verknüpfung der einzelnen Szenen und der Bilder, die diese entweder zeigen oder in der Sprache entwerfen, verweist damit immer auf seinen poetischen Charakter. Insofern mag Moritz zustimmen sein, wenn er Caroline Herder gegenüber meint, über die Analogie mit der Zentralperspektive darauf gekommen zu sein, dass in der zweiten Szene des dritten Aktes die Mitte und damit der Kern, das Zentrum des Textes auszumachen sei.<sup>281</sup> Allerdings weniger deswegen, weil man dann eine Liebesgeschichte zum Hauptgegenstand des Dramas machen würde, sondern weil an dieser Stelle die Problematik benannt wird, dass Bild und Identität nicht immer in Deckung sind. Egmont steht im Drama dafür ein – er ist sich seiner

<sup>277</sup> Huber: Der Text als Bühne, S. 38f.

<sup>278</sup> Dokumente zu *Egmont* in MA 3,1, S. 848.

<sup>279</sup> Brief Goethes an Carl August vom 1.10.1788, FA II,3, S. 436.

<sup>280</sup> Reinhardt: *Egmont*, S. 165.

<sup>281</sup> Dokumente zu *Egmont* MA 3,1, S. 849f.

selbst bewusst, gerade weil er sich nicht ständig reflektiert. Er ist in und mit seinem Körper präsent und verkörpert Identität. Anders als Oranien, der sinnt und taktiert, ist Egmont. Und das heißt, dass er nur erkennt, was er mit eigenen Augen sieht. Er bleibt ganz er selbst, ohne sich in andere hineinversetzen zu können, damit muss er an der politischen Taktik letztlich scheitern.<sup>282</sup> In der besagten Szene mit Clärchen wird diese Differenz gezeigt, denn er zeigt sich ihr in seinem Hofkostüm mit dem Orden des Goldenen Vlieses, obwohl er in der reinen Intimsphäre verkehrt. Und während er eine Differenz zwischen seinem politischen und privaten Sein aufmacht, die Interpreten doch oft genug fragwürdig erscheint, entwirft er schon das abschließende Szenario, das er mit der Eingangsszene verknüpft:

„Geliebt von einem Volke das nicht weiß was es will, geehrt und in die Höhe getragen von einer Menge mit der nichts anzufangen ist, umgeben von Freunden denen er sich nicht überlassen darf, beobachtet von Menschen die ihm auf alle Weise beikommen möchten“.<sup>283</sup>

Damit findet sich in dieser Szene, die mit einem Lied Clärchens beginnt und in die Zwischenaktmusik übergehen soll,<sup>284</sup> einerseits die augenfällige Identität Egmonts, der hier beide Sphären verbindet, andererseits verbalisierte Sphärendifferenz, die doch von der Einsicht in die politischen Zwänge negiert wird. Tatsächlich kann er aber nicht handeln, weil er trotz allen sprachlichen Bemühens nicht aktiv täuscht oder taktiert. Dafür wird Clärchen umso aktiver, sie versucht, das Volk zu Egmonts Befreiung aufzustacheln, doch scheitert sie und tötet sich. Damit gehört sie der jenseitigen Sphäre an, aus der sie Egmont in seinem Traum entgegen tritt. Dieser Traum, die Apotheose des Helden, ist nun einerseits ein deutlich irrales Bild, weil es sich eben um einen Traum Egmonts handelt, andererseits, weil das Traumbild nichts mit der politischen Realität zu tun hat.

„Dies macht doch die Struktureigentümlichkeit des Schlusses aus, daß Egmonts Traum nicht zur Realität hin gebrochen wird, sondern sich in einer traumanalogen Perspektive erfüllt, die ihrerseits keiner Einschränkung unterliegt. Wenn die Erwartungen psychologischer Wahrscheinlichkeit oder historischer Vermittlung hier zu einem defizitären Befund kommen, so bleibt immer noch die Möglichkeit, sich auf den Kunstvorgang selbst einzulassen und seine spezifische Logik zu klären.“<sup>285</sup>

Die Logik führt zu der Erkenntnis, dass jedwede Figur eine fiktive ist, weil sie nur aus verschiedenen Perspektiven zusammengenommen ein ‚ganzes‘ Bild ergibt, wie Egmont in III,2 den Zuschauern zeigt. Für Clärchen ist das Erleben dieser Ganzheit die höchste Freude, für den Text letztlich das Gestaltungskriterium. Denn die sprachlichen Bilder sind stimmig, weisen den aufmerksamen Rezipienten von Anfang an auf Blickführung und den Entwurf sprachlicher Bilder,

---

<sup>282</sup> Vgl. Reinhardt: Egmont, S. 185f.

<sup>283</sup> MA 3,1, S. 290.

<sup>284</sup> Vgl. Reinhardt: Egmont S. 168.

<sup>285</sup> Ebd., S. 164.

die eine Logik entwickeln, die künstlerisch stimmig und geschlossen ist, selbst wenn die handlungslogische Motivation das nicht sein sollte.

„Für Goethe erscheint die Analyse von Ganzheit als Frage der Perspektive, wobei die Perspektive immer auch als polemisches Instrument zur Installierung eines neuen Paradigmas dient: Wer die Ganzheit eines zu verteidigenden Kunstwerks nicht erkennt, sieht es einfach nicht richtig an.“<sup>286</sup>

Wobei Goethe in Italien die Geschlossenheit einer Autonomieästhetik sowohl in der freundschaftlichen Auseinandersetzung mit Karl Philipp Moritz reflektiert, als auch in seiner Kunst- und Naturbetrachtung erfahren hat.

„Immer wieder spricht der ‚italienische‘ Goethe davon, wie er im Angesicht der Meisterwerke von Renaissance und Antike die künstlerischen Verfahrensweisen zu erforschen versucht, die sie zur Größe gebildet haben – und von denen er mehr und mehr vermutet, daß sie den Bildungsgesetzen der Natur selbst entsprechen. [...]

Das [eigene] Kunstverhalten [als Dichter, E.B.] soll von dem Bemühen um objektive Verbindlichkeit durchdrungen werden.“<sup>287</sup>

Das schlägt sich nun einerseits in der bildlichen Komposition nieder, andererseits in „Goethes Arbeit am ästhetischen Eigensinn“<sup>288</sup> des Textes. Immerhin zitiert er mit den musikalischen Einlagen die Gattung Oper.

„Die Oper gilt nach Maßgabe aufklärerischer Ästhetik als das unwahrscheinlichste Kunstwerk, aber das performative Element der Operninszenierung, das sich aus sich selbst heraus Legitimierende des Kunstwerks, ersetzt diesen Mangel.“<sup>289</sup>

Ausgerechnet die von Schiller kritisierte Integration opernhafter Elemente markiert das Werk nicht nur als ganzheitlich, sondern als autonom im Sinne von eigengesetzlich. Diejenigen Elemente, welche die Illusion der Realität suspendieren, verweisen auf den Kunstwerkcharakter des Textes, dem er weit mehr verpflichtet ist als einer politischen Aussage oder historischer Genauigkeit. Die Musik hilft insofern dabei, als sie jenseits von Sprache oder konkreten Bildern eine kompositorische ‚Einfassung‘ liefert. Erstaunlicherweise kann also eine auf Ganzheit des Werkes zielende Autonomieästhetik sehr wohl verschiedene Medien in ihren Eigenheiten integrieren und damit ein durchaus klassisches Drama hervorbringen, das die Wahrnehmung des Publikums immer wieder sowohl auf Wahrnehmung verweist, was im Drama über die sprachlichen Verweise sowie die perspektivische Anlage geschieht, als auch auf die Wahrnehmung des Ganzen als Kunstwerk, das alle Sinne anzusprechen vermag, dabei aber in seiner Eigenlogik geschlossen ist. Eine völlig selbstvergessene Identifikation mit dem Drama wird kaum gelingen –

---

<sup>286</sup> Martus: Goethes „Egmont“, S. 48.

<sup>287</sup> Reinhardt: Egmont, S. 175.

<sup>288</sup> Martus: Goethes „Egmont“, S. 58.

<sup>289</sup> Ebd.

ebenso wie eine Aufführung, die allen Ansprüchen gerecht wird, nur sehr schwer herzustellen ist.<sup>290</sup> Nicht nur Schiller ist letztlich daran gescheitert, den ‚ganzen‘ *Egmont* auf die Bühne zu stellen. Aber das muss auch nicht sein, da ein klassisches Drama seine Theatralität in sich trägt, d.h. das dramatische Element ist stark genug, dass es Kürzungen, Einrichtungen oder kleine Umschriften durchaus verkraftet, um noch im Theater zu wirken. Allein beschränkt sich die Literatur in ihrer Verarbeitung des Denkmodells ‚Theater‘ nicht auf dramatische Bühnendarstellung, sondern macht ein genuines Reflexionsmedium daraus, das es erlaubt, stets die Bedingungen der eigenen Möglichkeit präsent zu halten. Eine Wahrnehmung, die das leistet, muss aber gerichtet sein, muss sich selbst zwar objektivieren, in dem Sinn, dass keine eigene Anspannung oder Intention aktiv steuert, sondern sich ganz auf die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks einlassen, um diese erfassen zu können, muss sich aber gleichzeitig selbst als Wahrnehmung bewusst halten. Nur dann erlaubt sie dem Zuschauer, eine Erfahrung von Ganzheit, die Möglichkeit von Erkenntnis.

Dabei erlaubt es ein derartiges Kunstwerk, letztlich erfordert es dies ja sogar, dass sein Autor an ihm arbeitet. Die auf Spontaneität angelegte Rhetorik des genialischen Kunstschaffens vermag ein solches Werk nicht mehr herzustellen. Auch deswegen betont Goethe in seinen Briefen immer wieder die Arbeit am Text und die „Gewissenhaftigkeit“, die er auf die Ausführung verwandt hat. Wenn nämlich Literatur „unbezahlbar“ geworden ist, dann auch, weil diese Arbeit letztlich mit Geld nicht aufzuwiegen ist. Sie ist so wertvoll, dass eben gerade eine auf Autonomieästhetik angelegte Klassik auf ein geregeltes Urheberrecht pochen muss. Die *Schriften* bei Göschen reagieren auch darauf, dass Goethes frühe Erfolge immer wieder nachgedruckt werden, ohne dass dem Autor davon Gewinn zukäme. Dass der Werkausgabe kaum finanzieller Erfolg bescheinigt werden kann, beeinträchtigt zwar die ‚Marke‘ Goethe nicht zu stark, wohl aber den Autor. Die konzentrierte und gewissenhafte Arbeit an den alten, nicht ganz ausgeschriebenen Texten wird ihm damit einerseits zur „Rekapitulation meines Lebens und meiner Kunst“,<sup>291</sup> macht ihm andererseits aber auch klar, dass etwas Neues beginnt. „Hätte ich die alten Sachen stehen und liegen laßen, ich würde niemals soweit gekommen seyn, als ich jetzt zu reichen hoffe.“<sup>292</sup> Die Notwendigkeit, sich aus der (historisch-biographischen) Distanz heraus neu auf die alten Texte einzustellen, markiert auch die Distanz zwischen Schriftsteller und Werk. Statt sich selbst jedes Mal ‚hineinzulegen‘, sich mit dem Schreiben quasi selbst zu therapieren, wie dies

---

<sup>290</sup> Vgl. z.B. Steffan Davies: Goethes „Egmont“ in Schillers Bearbeitung – ein Gemeinschaftswerk an der Schwelle zur Weimarer Klassik. In: Goethe-Jahrbuch 123 (2006), S. 13-24. Christoph Michel: „Sinnbildstil“ – „Kulissenzauber“ Zur kontroversen Rezeption des Egmont-Schlusses. In: Spuren, Signaturen, Spiegelungen, S. 77-92. Lesley Sharpe: Goethe – Schiller – Iffland: Schillers „Egmont“-Bearbeitung im theatralischen Kontext. In: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 137-146.

<sup>291</sup> Brief Goethes an Carl August vom 11.8.1787, FA II,3, S. 312.

<sup>292</sup> Ebd.



etwa die Entstehungslegende des *Werther* glauben machen will, kann der Autor nun über sein Werk ‚herrschen‘, er lenkt es, er strukturiert es und er arbeitet es als „Komposition“<sup>293</sup> aus. Ein derartiges Kunstwerk ist dann immer mehr als ein biographisches Dokument. Selbst wenn es auf dem literarischen Feld als Positionierung wirkt, lässt sich diese ja gerade nicht auf den Inhalt reduzieren. Eine einfache Übertragung der Figurenkonstellation, wie sie die Weimarer Damen nur zu gerne im *Torquato Tasso* finden wollten, greift dann zu kurz.

Aus den Briefen Caroline Herders aus Weimar an ihren Mann in Rom erfährt man, wie das dritte große Drama dort aufgenommen wurde:

„Der Dichter nehme nur so viel von einem Individuum, als notwendig sei, seinem Gegenstand Leben und Wahrheit zu geben; das übrige hole er ja aus sich selbst, aus dem Eindruck der lebenden Welt. Und da sprach er [Goethe] gar viel Schönes und Wahres darüber. Auch daß wir den Tasso, der viel Deutende über seine eigene Person hätte, nicht deuten dürfen, sonst wäre das ganze Stück verschoben u.s.w.“<sup>294</sup>

„Von diesem Stück [Tasso] sagte er [Goethe] mir im Vertrauen den eigentlichen Sinn. Es ist die *Disproportion des Talents mit dem Leben*. Er freut sich recht über mich, daß ich es selbst so gut empfinde. [...] Die gute Kalbin<...> war diese Woche bei mir <...> Sie nimmt Goethes Tasso gar zu speziell auf Goethe, die Herzogin, den Herzog und die Steinin; ich habe sie aber ein wenig darüber berichtet. Das will ja auch Goethe durchaus nicht so gedeutet haben. Der Dichter schildert einen *ganzen Charakter*, wie er ihm in seiner Seele erschienen ist, einen solchen ganzen Charakter besitzt ein einzelner Mensch nicht allein. So ist es mit dem Dichtertalent selbst, so mit der Kunst zu leben, die er durch den Herzog oder Antonio darstellt. Daß er Züge von seinen Freunden, von den Lebenden um sich her nimmt, ist ja recht und notwendig; dadurch werden seine Menschen wahr, ohne daß sie eben ein ganzer Charakter lebend sein können oder dürfen.“<sup>295</sup>

Weder ist anzunehmen, dass Goethe der Frau seines Freundes alle seine Absichten und Produktionsprinzipien den *Tasso* betreffend erklärt hat, noch erscheint es ganz klar, wie sie Goethe verstanden hat, es zeigt sich nur, dass er sich bemüht, in seinem engeren Kreis ein gewisses Verständnis für seine neue Art zu schreiben herzustellen. Wie die Interpretation Charlotte von Kalbs, einer durchaus gebildeten und im Umgang mit Autoren nicht unerfahrenen Frau zeigt, ist das „Schauspiel“<sup>296</sup> mit nur fünf Figuren, die sich in der höfischen Umgebung eines „Lustschlosse[s]“<sup>297</sup> auseinandersetzen, nur gar zu leicht auf die Weimarer Verhältnisse zu übertragen. Wenn man die von Caroline Herder genannten Personen mit den Figuren identifiziert, erweist es sich als leichte Aufgabe, jeder eine zuzuordnen – allerdings bleibt Antonio dann frei, für ihn gibt es offenbar kein Vorbild, oder es wird einfach niemand genannt, entweder weil der Charakter

<sup>293</sup> Dokumente zu *Egmont* MA 3,1, S. 841.

<sup>294</sup> Caroline Herder an ihren Mann, 9./13.2.1789, FA II,3, S. 460.

<sup>295</sup> Caroline Herder an ihren Mann, 17.-20.3.1789, ebd., S. 469f.

<sup>296</sup> So der Untertitel, MA 3,1, S. 426.

<sup>297</sup> „Der Schauplatz ist auf Belriguardo, einem Lustschlosse“ lautet die Ortsangabe nach der dramatis personae. Ebd. Im Folgenden werden die Zitate aus dem Drama mit Versangabe im Fließtext belegt.

nicht interessierte, oder weil die Frage, wer das sein müsse, offenkundig erschien. Doch darüber zu spekulieren macht wenig Sinn, da der Text selbst der Überblendung entgegen arbeitet. Wiederum in Jamben abgefasst, auf einen Schauplatz und kurze Zeitspanne reduziert sowie in Anlage der Figuration und Handlung lässt sich ein geschlossenes Drama vorfinden. Dieses sowohl im modernen Sinne als auch nach der zeitgenössischen Ästhetik, denn die spezifische Eigengesetzlichkeit der Handlung, die am Ende die beiden Figuren zusammenführt, die vorher als Antagonisten agiert haben, wohingegen die drei anderen abgereist sind, wird beim Lesen evident. Der Stil jedoch entspricht nicht ganz dem der *Iphigenie*. Walter Hinderer spricht von einem Drama, „in dem er [Goethe] klassizistische Grazie mit barockem Pathos überzeugend zu vereinigen weiß.“<sup>298</sup> Dazu komme, dass es nicht den einen, zentralen Konflikt gäbe, sondern einige Ideen oder Problemkreise, die durchgespielt und aufgemacht werden, ohne dass ein Aspekt so dominant gesetzt würde, dass sich die anderen einfügen würden.

„Der Autor enthält sich jeden Kommentars, präsentiert nur in den Gesprächen und Monologen seiner dramatis personae eine Vielfalt an Meinungen, die in einem verdeckten Beziehungszusammenhang stehen, der aber eben keine abstrakte Reduktion auf eine Idee oder Gedanken zulässt, sondern primär auf den Nachvollzug in der ästhetischen Erfahrung insistiert.“<sup>299</sup>

Damit jedoch verpflichtet Hinderer, ohne es selbst zu reflektieren, das Drama auf dasjenige Prinzip, welches ein autonomes Kunstwerk ausmacht – es steht eben für sich selbst. Ein Drama ist ein genuin ästhetischer Text, der eine ebensolche Erfahrung vermittelt. Gerade über die Möglichkeit, alle Sinne zu involvieren, und über ihr Zusammenspiel genauso wie über die Beobachtung zweiter Ordnung, nicht den einen Sinn sondern Sinnhaftigkeit zu vermitteln, ist die Leistung, die das späte 18. Jahrhundert im Theater erkennt. Insofern wäre ein „Autor“, der für eine der beteiligten Parteien klar Position beziehen würde, den Charakter des Dramas nicht angemessen.<sup>300</sup> Wenn man diese These verfolgt, findet man das erste stützende Element tatsächlich schon im Untertitel „Ein Schauspiel“. Damit ist lediglich die dramatische Gattung bezeichnet, kein Schluss darauf möglich, welchem Konzept von Dramatik oder welcher Handlungskurve der Text folgen wird. Die erste Replik der Prinzessin lässt sich im Bezug auf Theatralität gleichsam programmatisch lesen:

„Du siehst mich lächelnd an, Eleonore;  
Und siehst dich selber an und lächelst wieder.  
Was hast du? Laß es eine Freundin wissen!

---

<sup>298</sup> Walter Hinderer: Torquato Tasso. In: Ders. (Hrsg.): Interpretationen. Goethes Dramen. Stuttgart: Reclam 1992 (= RUB 8417), S. 199-257, hier S. 213.

<sup>299</sup> Ebd., S. 206.

<sup>300</sup> Ganz abgesehen davon, dass z.B. die den Text durchziehende Ironisierung als Distanzmittel fungiert, markiert der Ausgang der Handlung durchaus eine Position.

Du scheinst bedenklich, doch du scheinst vergnügt.“ (V. 1-4)

Leonore Sanvitale tut, nach Aussage der Prinzessin, die jene beobachtet, genau das, was der Zuschauer im besten Fall im Theater als Erfahrung mitnimmt. In der wechselseitigen Beobachtung dessen, was sich ihm zeigt, und seiner eigenen Reaktion darauf entsteht ein „Vergnügen“, das sich auf Reflexion wie auf das Gesehene stützt. Allerdings wird im Text nie ein Schauspiel aufgeführt, Tasso verfasst auch kein dramatisches Werk. Ein Künstlerdrama ist der *Tasso* auf alle Fälle, nicht nur, weil er den berühmten Dichter im Titel führt und ihn als Figur sich mit dem Hof auseinandersetzen lässt.

„*Tasso* ist das erste echte Künstler- und Dichterdrama der Weltliteratur. [...] Auf der einen Seite stehen die Repräsentationsansprüche der traditionellen höfischen Gesellschaft, auf der anderen die auf Autonomie pochende moderne Dichtertextistenz. Tasso selber – der fiktive [...] – spiegelt authentisch die Existenzprobleme des höfisch-bürgerlichen Künstlers im Ausgang des Ancien Régime.“<sup>301</sup>

Diese emphatische Lesart Borchmeyers kann man nur dann voll mittragen, wenn man die feine Ironie übersieht, die durchgängig im Text präsent ist, ohne ihn komisch oder lächerlich wirken zu lassen. Es gelingt keiner Figur, ihre Interessen ungebrochen zu vertreten, sich nicht selbst in Widersprüche zu verwickeln. Das heißt nicht, dass die Figuren an sich selbst scheitern würden, jedoch reagieren sie im Rahmen der Konzepte, die sie vertreten, nicht immer optimal und fördern so die Verstrickungen. Außerdem wäre dann das Grundproblem eines jeden Künstlers „fehlende[] Selbsterkenntnis“<sup>302</sup> und misslingende Selbstvermittlung. Wenn Borchmeyer sich auf eine Rezension August Wilhelm Schlegels stützt, dann mag in der divergierenden Vorstellung von Kunst und Künstlertum zwischen den Romantikern und der Weimarer Klassik ein Grund für die Deutung liegen. Selbst wenn weder die Weimarer Klassik noch die Frühromantik zu diesem Zeitpunkt ihre Programme und Axiome schon formuliert haben, so bleibt doch die Autonomieästhetik ein trennendes Moment. Diese verlangt eine „selbstbewußte Illusion“ einen Blick, der sich selbst als Beobachtenden wahrnimmt, aber als entspannten, quasi objektivierten, der die Eigengesetzlichkeit des in sich geschlossenen Kunstwerkes genießt. Die Romantik bleibt dabei nicht stehen, sondern wird einerseits die Ich-Spaltung in beobachtendes und beobachtetes Ich problematisieren und andererseits offene Kunstwerke fordern, die die Welt romantisieren sollen. Es wäre genauso verfehlt, Tasso als einen Romantiker zu verstehen, jedoch vermag der romantische Gesichtspunkt, *Tasso* als Künstlerdrama zu lesen, das die ‚realen‘ Probleme der Dichter auf die Bühne bringt, nicht ganz zu überzeugen. Vielmehr fällt auf, dass, neben aller Überspanntheit, Tasso im Drama eine literaturgeschichtliche Entwicklung durchläuft, die kom-

---

<sup>301</sup> Borchmeyer: Weimarer Klassik, S. 168f.

<sup>302</sup> Hinderer: Tasso, S. 230.

primiert, was historisch einen weit größeren Zeitraum umspannt – und das nicht ganz freiwillig. In seinem ersten Auftritt zeigt er sich als höfischer Dichter, der bei seinem Mäzen lebt und diesem sein Werk, das letztlich eben nicht ihm selbst, sondern dem Gönner gehört, übergibt. Dabei zeigt er sich einerseits als Perfektionist, der lange an seinem Text feilt, andererseits als durchaus überreizt, da er die Dichterkrönung, die im höfischen Kontext ein Spiel, eine Inszenierung des eigenen Hoflebens, darstellt, für die höchstmögliche Auszeichnung ansieht (vgl. V. 472-563). Im Gespräch mit der Prinzessin malt er dann das verlorene Bild einer Idylle, jedoch mit dem kleinen Unterschied, den sein Gegenüber sofort korrigiert – während die höfische Dichtung „erlaubt [...], was sich ziemt“ (V. 1006), möchte Tasso leben und schreiben „was gefällt“ (V. 994). Statt seine Gefühle und sein Verhalten dem höfischen Codex anzupassen, statt der „Mäßigung“ (V. 1121), die ihm die Prinzessin empfiehlt, lässt sich Tasso von Antonio reizen und zeigt seine ganze Unbeherrschtheit. Während seines kurzen Arrestes entschließt er sich, den Hof zu verlassen und nach Rom zu gehen, weshalb er sein Werk zurückbekommen möchte. Als er die Erlaubnis zu reisen bekommen hat, spricht die Prinzessin ein letztes Mal zu ihm, wobei er weder an seinen Plänen festhalten, noch seine Gefühle für sie bändigen kann, wieder verstößt er gegen die Etikette des Hofes, doch diesmal bleibt es nicht bei einer milden Strafe, der Hof reist ab, Tasso und Antonio bleiben zurück. Erst an dieser Stelle, nach den Monologen, die doch keine Selbstvermittlung gelingen ließen, nach den verschiedenen Modellen von Kunst und Leben, die aufgemacht und verabschiedet wurden, erst in der endgültigen Freisetzung erkennt Tasso, was ihn selbst denn nun eigentlich ausmacht, wie er sein Künstlertum begreifen kann:

„Nur Eines bleibt:

Die Träne hat uns die Natur verliehen,  
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt  
Es nicht mehr trägt – Und mir noch über alles –  
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,  
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:  
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,  
Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide.“ (V. 3426-3433)

Die eigene Erfahrung<sup>303</sup> wird also für Tasso zum Auslöser dichterischen Ausdrucks. Gleichzeitig wird aus Antonio, dem Gegenspieler, der so eifersüchtig auf Tasso war, wie ihm dieser seine Leistung und Anerkennung neidete, der letzte, lebensrettende Freund.

Wie das Drama mit einer an Theatralität ausgerichteten Beobachtung zweiter Ordnung begann, endet es auch theatralisch, jedoch mit einer pathetischen Begründung des Künstlertums aus Schmerz.

---

<sup>303</sup> Hinderer hat darauf aufmerksam gemacht, dass dies tatsächlich die erste Erfahrung ist, die ohne Vorbild, ohne Beispiel erlebt wird (vgl. V. 3422-3425), vgl. Hinderer: Tasso, S. 238.

„Tasso hat am Schluß nicht nur über den Weg nach innen, über die Schmerzerfahrung sich selbst gefunden, sondern auch gleichzeitig seine spezifische Funktion als Dichter entdeckt, die es ihm ermöglicht, diese innere Qual in Dichtung zu objektivieren.“<sup>304</sup>

Dabei negiert er in diesem Moment die Möglichkeit der Selbsterkenntnis, da er keine Vergleichsmöglichkeit mit anderen mehr hat, und kommt gerade hier zur Selbstvermittlung und zu glückender Sozialisation. Damit endet das Schauspiel wiederum mit einer theatralen Erfahrung. Wenn Tasso sagen kann, „wie“ er leidet, dann vermittelt er als Dichter seine Wahrnehmungsmuster, nicht die spezifischen Leidenserfahrungen. Insofern kann er tatsächlich objektivieren, jedoch nur, weil er gerade nicht allein ist. War er bisher innerhalb der Gesellschaft des Hofes ein Einzelgänger, aber in einer Dichter-Rolle, die er nicht akzeptieren wollte, und konnte sich selbst nicht erkennen, so bedarf er nun einerseits der authentischen Erfahrung und andererseits des Freundes, der ihn hält. Das wiederum erfährt und artikuliert eine dramatische Figur, das Drama stellt diese Entwicklung aus und macht sie nachvollziehbar.

Goethe hat sich nach der Rückkehr aus Italien als Künstler definiert, sein Verhalten danach ausgerichtet und eine „Kunstwelt“<sup>305</sup> um sich aufgebaut. Mit dem *Tasso*, den er äußerst sorgfältig und genau ausgearbeitet<sup>306</sup> hat, objektiviert Goethe nicht sich selbst, sondern Kunst – und zwar im Kunstwerk. Damit ist, in einem Durchgang durch verschiedene Kunstkonzepte, mit verschiedenen Typen von Rezipienten<sup>307</sup> und mit teilweise ironischer, teilweise pathetischer Ausrichtung, eine Genese der Kunst geschildert, die sich gerade nicht auf einen Autor, auf eine Situation oder eine historische Epoche allein reduzieren ließe. „Nicht von der Kunst in abstracto“,<sup>308</sup> hatte Goethe im Mai oder Juni 1788 in sein Notizheft geschrieben. Insofern er im Drama die Kunst verhandelt, tut er das einerseits gegenständlich, andererseits auf eine so geformte und distanzierende Art und Weise, dass er tatsächlich nicht abstrakt werden muss. Allerdings fällt auf, dass Tasso letztlich auch an seiner ersten Dichterexistenz scheitert, weil es keine sinnliche Vermittlung gibt. Die Dichterkrönung überfordert ihn, sie wird als Zeichen von beiden Parteien gegensätzlich aufgefasst. Ausgerechnet der Künstler erkennt den Spielcharakter dieser Inszenierung nicht. Der Konflikt mit Antonio beruht auf ihrem Vergleich, dem beide auf ihre Weise nicht standhalten können, weil sie einander eben nicht entsprechen. Und die Liebesbeziehungen

---

<sup>304</sup> Ebd., S. 231.

<sup>305</sup> Brief Herders an Goethe, 27.12.1788, Johann Gottfried Herder. *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*. Hg. v. Heide Hollmer, Albert Meier. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003, S. 293.

<sup>306</sup> Goethe an Knebel, 1.10.1788: „Es wird ihm aber doch nicht jemand leicht wenn er fertig ist die Arbeit ansehen, die er gekostet und man solls auch nicht.“ MA 3,1, S. 932.

<sup>307</sup> Hinderer gibt nur wenige Hinweise, wie sich die beiden Frauen Tasso und der Kunst gegenüber verhalten, sie sind als Rezipiententypen aber durchaus zu identifizieren, ohne als Figur nur darauf reduziert werden zu können.

<sup>308</sup> FA II,3, S. 411.

bleiben platonisch bzw. einseitig. Unter diesen Bedingungen kann Kunst kaum das erfüllen, was Goethe als ihr Konzept fasst. Erst die eigene sinnliche – und sei es auch schmerzhaft – Erfahrung lässt in der objektivierten Vermittlung Kunst zu. Die Betonung der eigenen Arbeit stellt zum einen heraus, dass die Erfahrung nicht direkt in Worte gefasst werden soll, sondern als Erfahrung erlebt und dann so dargestellt werden, dass ein formal und stilistisch ansprechendes, ein konzipiertes Kunstwerk entsteht. Zum anderen wiederum manifestiert sie das Konzept von Autorschaft, dem nicht nur gedanklich eine origo-Funktion zugeschrieben wird, sondern das die Bedeutung des Werkes insofern bestimmt, als es immer an ihn gekoppelt ist. Wenn Goethe so darauf insistiert, dass keine biographische Deutung trägt, gerade weil er ganz Künstler ist, dann macht er damit auch deutlich, dass das Werk einem bestimmten Konzept von Kunst zugehört, dass es bestimmte Aspekte aufgreift, dass es bestimmte ästhetische Maximen umsetzt – mithin in Bourdieus Worten eine Positionierung auf dem literarischen Feld darstellt. *Tasso* diskutiert, und damit ist es durchaus ein genuin modernes Künstlerdrama, die Genese von Kunstkonzepten, die sich zwar autonomisieren, indem sie die höfische Sphäre verlassen müssen, sich aber gleichzeitig mit dem einstigen Gegner verbünden. Das ist nun gerade kein adliger Herrscher, sondern der Staatssekretär. Die historische Semantik der Autonomie reagiert auf die freigesetzte Individualität des Bürgertums, indem sie Ganzheitserfahrung vermitteln kann. Mithin erfüllt auch autonome Kunst eine Funktion, allerdings eine, die sie selbst objektivieren kann und die sie so in ihre Theorie implementiert, dass die diese gerade leugnet. Entsprechend wird es zum „Tabu“ nach dem konkreten Zweck eines Textes zu fragen. Er bedient aber trotzdem ein bestimmtes Bedürfnis – und sei es ein selbst hergestelltes<sup>309</sup> – und ist aktives Handeln des Autors, sei es als Positionierung auf dem literarischen Feld oder als derjenige, der von seinem Verleger für die eigentlich unbezahlbare Arbeit ein Honorar bekommt.

---

<sup>309</sup> Vgl. Thomas Wegmann: Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002 (= Epistemata 368), S. 216ff.

## Erotica und Libellum Epigrammatum

Goethe hat den *Tasso* als einzigen Text mit nach Sizilien genommen, auf der Rückreise aus Italien nach Weimar jedoch befand er: „Die ersten Akte müssen fast ganz aufgeopfert werden.“<sup>1</sup> Im Zuge seiner neuen Existenz als Künstler bedarf es einer gänzlich neuen Fassung des Dramas, weil sonst wohl die Diskrepanz zwischen dem eigenen Wahrnehmen und Gestalten nach der Italien-Erfahrung und der früheren Disposition zu groß gewesen wäre. Zurück in Weimar schreibt Goethe fast lakonisch an Jacobi:

„Ich war in Italien sehr glücklich, es hat sich so mancherley in mir entwickelt, das nur zulange stockte, Freude und Hoffnung ist wieder ganz in mir lebendig geworden. [...] Denn da ich mir selbst wiedergegeben bin; so kann mein Gemüth, das die größten Gegenstände der Kunst und Natur fast zwey Jahre auf sich würcken ließ, nun wieder von innen heraus würcken, sich weiter kennen lernen und ausbilden.“<sup>2</sup>

Goethe schreibt diesen Brief bezeichnender Weise „in [s]einem Garten, hinter der Rosen Wand“<sup>3</sup>, also in der Abgeschiedenheit des rein privaten Raums, der es ihm ermöglicht, weiter konzentriert an seinen Schriften zu arbeiten und das, was er an Überzeugungen in Italien gewonnen hatte, als Künstler auszuarbeiten. In seinem Notizheft hatte er sich, neben der Vermeidung des abstrakten Sprechens und Schreibens von Kunst, als Aufgaben vorgenommen, weiter an den Schriften zu arbeiten, sich „niemand nothwendig zu mach<en>“ und die Menschen um ihn in ihrer Existenz „zu erken<nen>“.<sup>4</sup> Jenseits der emphatischen und viel zitierten Formulierung der in Italien erlebten Wiedergeburt zeigen auch diese kurzen Hinweise, dass Goethe nicht nur seine Ästhetik, sondern auch seine Lebensweise verändert hat. Das machen die tratschenden Briefe der Weimarer Gesellschaft zu genüge sichtbar. Von der biographisch-menschlichen Seite zur ästhetischen ist kein weiter Schritt. Zwar sind historisch später erschienene Beschreibungen Goethes, die seine Situation zu dieser Zeit darstellen, insofern vorsichtig zu betrachten, als es sich dann um Stilisierungen handelt, die Erfolg bzw. Misserfolg der Strategien und Positionierungsversuche schon mitreflektieren, was in der gegenwärtigen Situation nicht möglich ist. Aber Norbert Christian Wolf hat anhand Goethes späterer Aufsätze *Schicksal der Handschrift* und *Glückliches Ereignis*, beide erst 1817 publiziert, die Krise von Goethes Autorschaft aus der Diskrepanz der herrschenden Verhältnisse und seinem eigenen, neuen Konzept herausgearbeitet.<sup>5</sup> Weder finden seine Texte, gerade die Werkausgabe ist davon betroffen, Käufer, noch hat Goethe Verbündete, mit denen er gemeinsam reflektieren und als Gruppe operieren könnte, um so nicht nur Aufmerksamkeit, sondern auch ästhetische Reaktionen, mithin eine deutliche

<sup>1</sup> Brief Goethes an Knebel vom 24.5.1788, FA II,3, S. 410.

<sup>2</sup> Brief Goethes an Jacobi vom 21.7.1788, Ebd., S. 413.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd., S. 412.

<sup>5</sup> Vgl. Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 320-326.

Veränderung der Feldstruktur erreichen könnte.<sup>6</sup> Herder, auf den er seine Hoffnungen gesetzt hatte, war selbst auf italienischer Reise, Wieland letztlich immer schon auf einer überholten Position, die zwar noch Einfluss hatte, aber als Verbündeter wenig Innovationskapital mitbrachte, Moritz noch in Italien und Schiller noch zu sehr der ‚alten‘, Goethe nicht mehr gemäßen Ästhetik verhaftet. Insofern gründet die Krise Goethes nach Italien neben der Erfahrung, seine neuen Konzepte nur schwer vermitteln zu können – und zwar sowohl seiner Nahwelt als auch dem literarischen Publikum – auch in der Gleichzeitigkeit zweier literarischer Strategien. Die Werkausgabe etabliert ihn, längerfristig zumindest, als Marke auf dem Feld. Nicht die konkrete Verkaufsbilanz, sondern die Tatsache, überhaupt eine derartige Werkausgabe zu haben, markiert eine Position, die der „arrivierten Avantgarde“ insofern entspricht, als das bisher Erreichte gesammelt präsentiert, die Leistung ausgestellt wird. Das kann nur, wer etwas erreicht hat, also schon eine starke Position im Feld innehat. Gleichzeitig markiert diese Ausgabe einen Einschnitt, eine ‚Epoche‘ in Goethes Schaffen, weil die Summe dessen präsentiert wird, was schon verstreut und sozusagen jeweils strategisch eingebunden in der Geschichte des Feldes da war. Wenn es nun neu herausgegeben wird, dann hat es nicht mehr den gleichen strategischen Impetus der Erstpublikation, einfach schon deswegen, weil es keinen genuinen Innovationscharakter mehr hat – es war ja schon da. Goethe unterläuft das, indem er überarbeitet und umschreibt. Selbst der *Werther* erhält eine leicht veränderte Gestalt. Damit demonstriert er die eigene Entwicklung gerade in der Differenz. Die Aufmerksamkeit liegt also nicht mehr auf der Positionierung auf dem Feld, der Öffnung eines neuen Raums der Möglichkeiten,<sup>7</sup> sondern auf der Differenz zwischen dem als Positionierung verfassten historisch gewordenen Text und der neuen Fassung, die aus den momenthaft ins Feld eingebundenen Positionierungen eine teleologische Linie macht, die erst ex post überhaupt sichtbar werden kann, weil sie, der Dynamik des Feldes geschuldet, so nicht anzulegen ist. Insofern richtet sich die Werkausgabe nicht so sehr an diejenigen, die immer wieder einen neuen Text lesen wollen, um in neue erzählte Welten einzutauchen, sondern an diejenigen, welche eine Genese in der Veränderung erkennen wollen, die an der Perfektibilität des Schriftstellers Vergnügen empfinden und letztlich auch dort Innovation erkennen, wo sich nur Nuancen verändert haben. Mithin sind die neuen Texte aus alten Projekten schon ein gewisser Bruch mit dem Konzept „Werkausgabe“, weil hier eben nicht einfach etwas Altes gesammelt und in verbesserter Form wieder publiziert wird, sondern der Vergleich fehlt. Es zeigen also die Dramen, welches ästhetische Konzept ‚jetzt‘ vertreten wird. Insofern erscheint es nachgerade logisch, dass *Tasso* als Künstlerdrama den Abschluss der mit der Werk-

---

<sup>6</sup> Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 422ff.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 371ff.



ausgabe dokumentierten „Summa Summarum [s]eines Lebens“<sup>8</sup> darstellt, weil diese eben nicht nur abschließt, sondern auch die neu gewonnen Überzeugungen dokumentiert. Daran wird sichtbar, dass der Begriff der ‚arrivierten Avantgarde‘ nicht nur meint, dass die ehemaligen ‚Neuen‘ im Feld etabliert sind und nicht mehr so drastisch innovativ sein müssen, um als ‚neue‘ Akteure überhaupt wahrgenommen zu werden, sondern dass sie durchaus an einer Feldentwicklung Interesse haben. Es ist eben gerade nicht der ästhetische Stillstand, der die Position auf dem Feld ausmacht, sondern eine Entwicklung, die gerade so viel Neues einbringt, dass es sichtbar bleibt, ohne den kompletten Bruch mit dem bisher Erreichten zu vollziehen. Insofern ist Goethes nachitalienische Ästhetik zwar ein Bruch mit derjenigen des Sturm und Drang, die weder seinem Alter und Stand gemäß war, noch die in Italien gemachten Erfahrungen und Entwicklungen integrierten konnte. Aber es finden sich durchaus Linien, die mit Italien nicht abreißen. So hat das Modell ‚Theater‘ als Artikulationsmöglichkeit sinnlicher Erfahrung schon den *Werther* geprägt und bleibt in den nachitalienischen Texten, mit leicht anderer Ausrichtung, präsent.<sup>9</sup> Die Werkausgabe bündelt also die Rekapitulation des Geleisteten mit der Weiterentwicklung nicht nur auf stilistischer (Überarbeitung publizierter Texte) sondern auch konzeptueller (*Tasso*) Ebene. Daneben treten die Publikationen in Zeitschriften, die eher einer avantgardistischen Strategie entsprechen. Dem arrivierten Autor ist die Einzelpublikation insofern eher angemessen, als sie seine herausgehobene Position zeigt. Er stellt sich nicht einfach neben andere, sondern kann für sich stehen. Das *Römische Carneval* kontrastiert so die *Auszüge aus einem Reise-Journal*. Es war aber als Projekt auch der Wunsch des Verlegers, nicht allein des Autors. Die fortlaufende Publikation von Bänden ist Goethe nicht möglich, er braucht Zeitschriften, die, wenn die Texte klug positioniert sind, dem Leser Kontexte zeigen, mit denen sich das Neue fassen lässt. Insofern ist Wielands *Teutscher Merkur* geeignet, als er eben ein bestimmtes Publikum mit bestimmten ästhetischen Entwicklungen vertraut macht. Erwartung und Angebot entsprechen sich. Die Strategie, Moritz, den Freund und ästhetischen Mitstreiter, in die Publikation einzubinden, also in der *Monatsschrift* zu veröffentlichen, misslingt hingegen. Wieland hat selbst ein gewisses Maß an Reputation, einen stabilen Platz auf dem literarischen Feld, wohingegen Moritz weit mehr von Goethe profitiert als umgekehrt – zumindest was das symbolische Kapital angeht.<sup>10</sup> Außerdem scheinen die neuen, „unselbständig“ erscheinenden Texte mehr gelenkter Aufmerksamkeit zu bedürfen. Die Strategie der sanften Innovation, die in der Werkausgabe am Platz ist, reicht nicht aus, um die einzeln publizierten Gedichte in ihrer vollen Implikation zu vermitteln. Anders gesagt muss die ästhetische Distanz bzw. Differenz zwischen dem schon Praktizierten, also der

---

<sup>8</sup> Brief Goethes an Carl August vom 16.2.1788, FA II,3, S. 388

<sup>9</sup> Vgl. Huber: Der Text als Bühne.

<sup>10</sup> Selbst Schiller, der ihn an sich schätzt, verübelt ihm den Umgang mit Goethe, so dass auch er ihn letztlich über diesen definiert.

geselligen Epigramm-Kultur Weimars, und dem Neuen sowie dessen Relevanz auf dem Feld stark ausgestellt werden, um so viel Aufmerksamkeit zu erregen, dass auch ohne Einzelpublikation die Innovation klar sichtbar wird. Die Spannung zwischen der arrivierten Position, die sich über den Abschied von der veralteten Ästhetik der Überbietung definiert und eine sensible, kleinteilig genaue und reflektiert gerichtete Aufmerksamkeit erfordert, und der Betonung der Innovation, die eigentlich der überwundenen Ästhetik zugehört, aber die Neupositionierung einem bestimmten Publikum deutlich zeigen muss, markiert die Krise Goethes direkt nach der Rückkehr aus Italien. Anders gefasst ist es die Differenz zwischen der Etablierung als ‚Marke‘ und der ständigen Neuerfindung des eigenen Markenwertes, die auf dem Feld so noch jeglichen Vorbildes entbehrt. Wieland, arriviert und fest positioniert, hat seinen Stil perfektioniert, sich aber eben nicht mehr um Innovation bemüht. Schiller, als letzter Vertreter der Sturm und Drang Ästhetik und später wichtigster Mitspieler auf dem Feld, war noch nicht so weit, sein Stilwandel deutete sich erst an.<sup>11</sup> Durch seine Konzentration auf das Künstlertum, trotz der Tätigkeit für den Herzog in Weimar, durch seine prinzipielle finanzielle Unabhängigkeit und seine gefestigte Position zumindest als Name auf dem literarischen Feld verfügt Goethe aber über die Disposition, Aufmerksamkeit über finanziellen Erfolg stellen zu können und sich mit der Aufmerksamkeit weniger, die über symbolisches und kulturelles Kapital verfügen, nicht nur zu begnügen, sondern sogar diese über eine ‚Breitenwirkung‘ zu stellen. Norbert Christian Wolf hat anhand der ästhetischen Schriften und der Verhandlungen Goethes mit seinen Verlegern diese Feldentwicklung hin zu Autonomie, die sich in einem eigens formierten, sich klar abgrenzenden Subfeld der eingeschränkten Produktion zeigt, und der ihr entsprechenden ‚doppelten Ökonomie‘ gezeigt.<sup>12</sup> Sowohl die drei großen Dramen als auch die Essays der *Auszüge* wirken schon darauf hin, indem sie selbst die Wahrnehmungsweise artikulieren, derer es bedarf, um sie selbst als literarische Texte lesen zu können. Damit entsprechen sie dem „Werk [...], welches das (völlig beispiellose) Prinzip seiner Wahrnehmung in sich selbst trägt.“<sup>13</sup> Gleichzeitig wird daran sichtbar, warum die Literatur der Weimarer Klassik ihre eigene ‚Theorie‘ (oder eben ihren „nomos“, wie Bourdieu es nennt<sup>14</sup>) immer implizit mitformuliert. Einerseits zeigt sich in der leichten Verschiebung ihr Innovationskapital, da es notwendig ist, nicht auf einem fixen ästhetischen Standpunkt zu verharren, sondern diesen innerhalb der eigenen Axiome zu entwickeln. Andererseits bedient diese implizite Theorie eine elitäre Minderheit, nämlich die Mitakteure auf dem literarischen Subfeld der eingeschränkten Produktion und wenige institutionell mit diesen Verbundene, die über eine

---

<sup>11</sup> Erstaunlich immerhin, dass Goethe *Don Carlos* noch als Text des Sturm und Drang liest, zumindest wenn man *Glückliches Ereignis* glauben möchte, obwohl sich darin der Stilwandels Schillers abzeichnet. Vgl. Wolf: *Streitbare Ästhetik*, S. 324.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., v.a. S. 500ff, Ders.: *Gegen den Markt*, Ders.: *Goethe als Gesetzgeber*.

<sup>13</sup> Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 114.

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

adäquate Aufmerksamkeitsdisposition verfügen, um die Wahrnehmung zu leisten. Die Ausrichtung von Goethes Texten am Kulturmodell Theater, die durchlaufende Thematisierung von (sinnlicher wie reflektierter) Wahrnehmung und gerichteter Aufmerksamkeit – und nichts anderes macht die ‚implizite Theorie‘ aus – entspricht nun dem, was die Texte nicht nur als ästhetische Innovation ausmachen, sondern auch, was sie in das literarische Feld einbringen. Gerade zum Zeitpunkt der Feldevolution, wenn sich die relative Autonomie durchsetzen muss, bedarf es der Homologie zwischen der ästhetischen und der strategischen Ausrichtung der Texte. Wie sich an der Entstehungs- und Publikationsgeschichte der *Römischen Elegien* und *Venezianischen Epigramme* zeigt, bedarf es aber einiger Mühen, um diese durchzusetzen, selbst wenn die Grundausrichtung mit der Publikation der Texte in der Werkausgabe und den ästhetischen Essays geleistet war.

Die Zugehörigkeit der einzelnen betrachteten Texte zur Weimarer Klassik hat sich zum einen in den standardisiert als ‚klassisch‘ bezeichneten Aspekten gezeigt. Allerdings stehen diese immer in einem funktionalen Zusammenhang, der sie nicht zu normativen Kategorien werden lässt, sondern in praktischer Anwendung erweist. Die Ausrichtung an der Antike ergibt sich zum Einen aus der Erfahrung in Italien, die eine neue Wahrnehmungsweise hervorbringt, zum Anderen aus der Anknüpfung an klassizistische Muster, die den Bruch mit der Sturm und Drang Ästhetik markiert. Geschlossene Formen und Autonomie ergeben sich aus der Kunsterfahrung in Italien, werden zum Funktionsträger funktionsloser Kunst, die eine Ganzheitserfahrung nicht um ihrer selbst willen anbietet, sondern weil sie damit wiederum einen Identitätswurf stabilisiert. Die Perfektibilität schließlich, die Klassik zum Ideal macht, ergibt sich aus der Notwendigkeit, den Autornamen als Marke auf dem Feld zu etablieren. Die in nachitalienischer Zeit entstandenen Gedichtzyklen nehmen Aspekte auf, die sich schon in den Dramen und den *Auszügen* gezeigt haben, womit sie sich eindeutig der ‚Klassik‘ einschreiben. In Gerhard Lauers Worten:

„[D]ie Weimarer Klassik verdichtet ältere ästhetische Topoi des Klassizismus von Vitruv über Vasari, den französischen Klassizismus bis Winckelmann so, daß die Leser [...] über ein ausreichend unterschiedenes kulturelles Wissen verfügen (oder es als Philologen rekonstruieren), um elaborative Inferenzen zu ermöglichen. Wäre es nur diffus von vorangehenden kulturellem Wissen unterschieden, würde die Inferenzbildung unterkomplex bleiben müssen. Epochen sind daher Bezeichnungen für hinreichend different konturiertes kulturelles Wissen, das Autor und Leser kommunizieren.“<sup>15</sup>

Die Art und Weise, bestimmte Themen, Topoi, Formen und Darstellungsweisen, Reflexionsmodelle oder Leitgattungen aufzurufen, um damit eine Kommunikationskontinuität herzustellen,

---

<sup>15</sup> Lauer: *Klassik revisited*. S. 327.

die eine Epoche ausmacht, lässt sich schon an den bisher besprochenen Texten feststellen. Daran knüpfen auch die Gedichte an, was in der voranstehenden Lektüre der einzeln publizierten Ausschnitte aus den Zyklen aufschien bzw. nun erkennbar wird. Der Hinweis auf die Kommunikation zeigt aber, dass sich eine Epoche immer erst herstellen muss, d.h. nicht mit einem Schlag entsteht. Der gemeinsame Referenzrahmen mehrerer Texte lässt die Konturen erst sichtbar werden und verstärkt sich mit den weiteren Werken. Diese jedoch sind, als Positionierungen im literarischen Feld eben nie ganz deckungsgleich. Anders gesagt macht es ein ausreichend distinktes „kulturelles Wissen“ durchaus möglich, Aspekte in die Klassik einzubeziehen, die ein „unterkomplex[es]“ Verständnis der Epoche als „antiklassisch“ bezeichnen würde. Stil und Wahrnehmungsmuster, Antikenorientierung und Vorbildbezüge haben sich in Goethes Texten schon gezeigt. Um aber aus dieser klassizistisch ausgerichteten ‚neuen‘ Epoche, eine ‚Klassik‘ werden zu lassen, bedarf es weiterer Aspekte. Die größtmögliche Autonomisierung des literarischen Feldes, die Etablierung einer arrivierten Avantgarde und die Durchsetzung der doppelten Ökonomie gehören ebenso dazu, wie die notwendige Dynamik, die nicht nur der stärker werdende Konkurrenz auf dem Feld begegnet, sondern auch nacheinander die verschiedenen Dimensionen von Klassizität aufruft. So gehört die Ausstellung der eigenen Perfektibilität, die sich in der Überarbeitung der früheren Texte und deren Publikation im Rahmen von Werkausgaben zeigt, schon zu einem weiteren Schritt der Strategie, der noch deutlicher abgrenzbar wird, wenn die schon zur ‚Klassik‘ gehörenden Texte wiederum überarbeitet werden. Elegien und Epigramme werden deswegen in zwei Durchgängen gelesen, um sowohl die Differenz zwischen Handschriften und Erstpublikation nicht außer Acht zu lassen, andererseits aber auch zu zeigen, dass erst die Publikation eine Positionierung auf dem literarischen Feld darstellt. Die Ansprüche an den Dichter jedoch sind dabei dem Kommunikationskontext ebenso geschuldet wie der veränderten Position auf dem Feld. Bündnisse sind dabei genauso zu beachten wie die verschiedenen Anknüpfungen an ältere Positionen, die deren kulturelles Kapital aufnehmen und so ein „kulturelles Wissen“ verfestigen, das Distinktion herstellt. Das geschieht aber nicht nur über bestimmtes ‚Faktenwissen‘, sondern auch über Praktiken, deren wichtigste die Aufmerksamkeit ist. Sie wird in den klassischen Texten gestaltet, sie wird von den Werken und ihrer Publikation generiert, sie wird belohnt, indem die ‚richtige‘ Aufmerksamkeit mehr sieht als andere, und sie wird letztlich immer vorausgesetzt.

## Späße erotischer Art

Aus Italien zurück in Weimar hatte sich Goethe zunächst vorgenommen, als Künstler zu leben, wozu er bis zu einem gewissen Grad ja auch gezwungen war, da er die letzten Bände der *Schriften* für Göschen fertigzustellen hatte. Dabei fällt sein Wiedereintritt in das literarische Feld mit der Rückkehr nach Weimar zusammen, mithin verbürgt sein Körper eine Differenz zum Vorherigen. Immerhin markieren die Beschreibungen, die etwa Caroline Herder von Goethe direkt nach der Wiederkehr gibt, gerade den Aspekt der Haltung – die am Körper haftende Metaphorik markiert durchaus eine Differenz zum voritalienischen Goethe. Das andere „sich tragen“ weist auf die doppelte Problemstellung, da Goethe selbst sein Konzept „leben“ muss, sein Umfeld aber den Wandel begreifen und akzeptieren, obwohl dieser erst dabei ist, fassbar zu werden. Außerdem begann im Juli 1788 sein Verhältnis mit Christiane Vulpius. Was zuerst eine reine Affäre sein sollte, immerhin hielt Goethe die Sache geheim, wurde innerhalb kurzer Zeit weit mehr. Über die genauen Anfänge und vor allem die Entwicklung der Beziehung gibt es wenig Material, das aber in den einschlägigen Biographien und bis zu einem gewissen Grad auch in der Literatur zu den *Römischen Elegien* zu sichten ist.<sup>16</sup> Weniger als die emotionale und biographische Bedeutung interessiert hier der Niederschlag in der Literatur. Allerdings kann der kaum nachvollzogen werden, ohne ein gewisses Maß an Information. Christiane, die in der Bertuch'schen Fabrik für Kunstblumen arbeitete, hatte Goethe getroffen, um ihn für ihren Bruder um Unterstützung zu bitten. Diese versuchte Goethe durchaus zu leisten, obwohl er dessen literarische Texte, Christian August Vulpius war als Verfasser des *Rinaldo Rinaldini* später durchaus erfolgreich, nicht schätzte. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Affäre mit Christiane begann, nachdem Goethe in Italien Liebschaften gehabt hatte. Mit Christiane konnte er diesen sinnlichen Genuss fortführen. Charlotte von Stein hatte ihn mit so viel Enttäuschung und Vorwürfen empfangen, dass eine mehr oder minder reibungslose Fortführung ihrer Beziehung, wie immer diese ausgesehen haben mag, nicht möglich war. Goethe schrieb ihr später:

„Wie sehr ich dich liebe, wie sehr ich meine Pflichten gegen dich und Fritzen kenne, hab ich durch meine Rückkunft aus Italien bewiesen. [...] Was ich in Italien verlassen habe, mag ich nicht wiederholen, du hast mein Vertrauen darüber unfreundlich genug aufgenommen. Leider warst du, als ich ankam, in einer sonderbaren Stimmung und ich gestehe aufrichtig: daß die Art wie du mich empfiengst, wie mich andere nahmen, für mich äußerst empfindlich war. [...] [I]ch blieb um der Freunde willen, wie ich um ihrentwillen gekommen war und mußte mir in demselben Augenblick hartnäckig wiederhohlen lassen, ich hätte nur wegbleiben können, ich nehme doch keinen Theil an den Menschen. u.s.w. Und das alles eh von einem Verhältniß die Rede seyn konnte das dich so sehr zu kräncken scheint.“<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Knapp zusammengefasst und nicht zu biographistisch etwas Norbert Miller: *Der Wanderer. Goethe in Italien*. München: Hanser 2002, S. 444ff.

<sup>17</sup> Brief Goethes an Charlotte von Stein, FA II,3, S. 489.

In der Tat fiel es Goethe ziemlich schwer, sich wieder in Weimar einzuleben. Herder reiste kurz nach seiner Ankunft selbst nach Italien, so dass der Freund, auf den er gesetzt hatte, ihm fehlte. Außerdem hatte er sich selbst vorgenommen, sich „niemand nothwendig zu mach<en>“<sup>18</sup> und anscheinend wirkte er damit abweisend. Dazu kam die Kränkung Charlottes über das, was Goethe ihr im Vertrauen auf Verständnis gestanden hatte. Menschlich-moralisch mag man dazu stehen, wie man will, auch und gerade angesichts der rückblickenden Stilisierung im Brief. Allerdings bewirkte diese Ablehnung von manch unerwarteter Seite, dass Goethe sich neue Vertraute suchte und alte, eher lose Verbindungen festigte. In den Briefen an Charlotte von Stein vom 12.8.1788 und an Herder vom 4.9.1788<sup>19</sup> nennt Goethe Wieland als denjenigen, der ihm bei der Fertigstellung des 8. Bandes der *Schriften*, bei den Gedichten half. Auch Norbert Miller verweist darauf, dass Wieland „ihm mit offenen Armen entgegen“<sup>20</sup> kam. Neben die Redaktion der alten trat im Laufe des Spätherbstes und des folgenden Jahres der Austausch über neu entstehende Texte. Vor dem Streit über die Publikation der *Naturlehre* und nach der Versöhnung blieb Knebel ein Vertrauter, mit dem Goethe Austausch pflegte. Knebel übersetzte schon längere Zeit römische Liebeselegien ins Deutsche, zunächst noch in Prosa, später erarbeitete er auch die zugehörigen Fassungen. Am 25.10. schreibt ihm Goethe fast lakonisch unter anderen Anmerkungen, wie derjenigen, er komme mit dem *Tasso* nicht voran: „Dancke für das Kleeblatt der Dichter, ich besaß es nicht.“<sup>21</sup> Der Kommentar verzeichnet dazu: „Properz, Tibull und Catull, römische Elegiendichter, wichtige Anregung für die *Römischen Elegien*.“<sup>22</sup> Knebel hatte Goethe also mit antiker Literatur bekannt gemacht, die er bis dato nicht gekannt hatte, die ihn zunächst auch wohl nicht zu stark interessiert hatte, sonst hätte er sich entsprechende Bände früher besorgt bzw. angeschafft. Zunächst findet sich kaum ein Niederschlag in den Briefen, an keiner Stelle schwärmt er von neu entdeckten Texten. Im November jedoch schickt er dem Herzog ein „*Eroticon*“, das er sogar noch als letztes Gedicht in seinen Gedichtband der Werkausgabe aufnimmt. Dort hat es den Titel „Süße Sorgen“, im Brief nur die eigentümliche Gattungsbezeichnung:

„Weichet Sorgen von mir! – doch ach, den sterblichen Menschen  
Läset die Sorge nicht loß, biß ihn das Leben verläßt.  
Soll es einmal denn seyn; so kommt ihr Sorgen der Liebe,  
Treibt die Geschwister hinaus, nehmt und behauptet mein Herz.“<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 412.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 418 bzw. S. 424.

<sup>20</sup> Miller: *Der Wanderer*, S. 443.

<sup>21</sup> FA II,3, S. 442.

<sup>22</sup> Ebd., S. 914.

<sup>23</sup> Ebd., S. 447. Vgl. dazu und im Weiteren Wild: *Goethes klassische Lyrik*, S. 38f.

Es handelt sich um ein Epigramm, das in elegischen Distichen verfasst ist und damit ein Vermaß aufnimmt, das in Weimar durchaus betrieben wurde, Goethe hatte selbst schon entsprechende Texte verfasst. Anscheinend greift er die gesellige Epigrammkultur wieder auf. Allerdings zeigen sich auch Verschiebungen, so schreibt er einige Zeit später wieder an den Herzog:

„Knebel hat eine Elegie des Properz recht glücklich übersetzt. [...] Ich liege ihm sehr an daß er zu übersetzen fortfahre und die *Erotica* den schönen Herzen nahlegte. Ich leugne nicht daß ich ihnen im Stillen ergeben bin. Ein Paar neue Gedichte sind dieser Tage zu Stande gekommen, sie liegen mit den andern unter Raphaels Schädel [...]. Moritzen amüsirte diese Combination gar sehr.

[...] Sagen Sie mir gelegentlich ein Wort wie Sie Sich befinden. Ich fürchte das leidige Übel hat Sie noch nicht verlassen. Ich werde ihm ehstens in Hexametern und Pentametern aufs schmähhchste begegnen, das hilft aber nicht zur Cur.“<sup>24</sup>

Mit den letzten Sätzen, die auf eine Geschlechtskrankheit des Herzogs anspielen und vermutlich auf die ursprünglich 16., für den Erstdruck ausgeschiedene Elegie, wird der Boden der geselligen Lyrik im höfisch-geselligen Zirkel klar verlassen. Dort hätte man von den „Dirnen“ des Properz nicht hören wollen, auch nicht von der ruhigen Sicherheit, „da Jupiter noch, vom Olympus / Sich zur Semele bald, bald zu Callisto begab.“<sup>25</sup> Mit „Lucrez“ (V. 17) und „Properz“ (V. 19) sind die Anknüpfungspunkte, die nun aktuell werden, schon benannt. Tatsächlich hat Knebel Goethe auf Dichtung hingewiesen, die er nicht nur nicht gekannt hatte, sondern die ihm nun als Anregung, als Formulierungsmuster dienen konnte. Was immer er in Italien erlebt haben mochte, die Beziehung zu Christiane hatte ihn schon zu Liebesgedichten angeregt, nun scheinen sie mit der antiken Form zu *Erotica* zu inspirieren. An Knebel meldet er denn auch:

„Wenn es Amorn gefällt; so regalire ich beym nächsten Wiedersehn mit einigen Späßen im Antikern Styl. Ich kann von diesem Genre nicht laßen, ob mich gleich mein Heidenthum in wunderliche Lage versetzt.“<sup>26</sup>

In der oben schon eingehend betrachteten Elegie aus der *Monats-Schrift* war es Amor gewesen, der die Dichtung ermöglicht, indem er die antike Lebensweise in der Gegenwart wiederherstellt und die Anknüpfung an die „Schule der Griechen“ (XIII, V.17) gewährte, allerdings auch als „Schalk“ (V. 1) bezeichnet wird, weil das Liebesglück selbst im Erleben der Dichtung im Weg steht. Goethe nimmt diese Formulierung hier knapp auf und macht Knebel damit zu einem Vertrauten, er stellt also einen brieflichen und persönlichen Gesprächszusammenhang her, der die Damen, die an der Epigrammkultur regen Anteil hatten, zunächst ausschließt. Der eigene Liebesgenuss mit Christiane und die Auseinandersetzung mit der antiken Dichtung sind jedoch

---

<sup>24</sup> Brief Goethes an Carl August vom 6.4.1789, FA II,3, S. 472.

<sup>25</sup> FA I,1, S.422, die Elegien werden im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert und mit römischen Ziffern für die Elegie und arabischen für die Verse angegeben. Urspr. XVI, 19 und 29f.

<sup>26</sup> Brief Goethes an Knebel vom 8.5.1789, FA II,3, S. 481.

nicht Goethes einzige Beschäftigung, der *Tasso* strengt in seiner Anlage an, zumal es sich um einen Text handelt, der die Sinnlichkeit weitgehend ausschließt. Nach der Vollendung schreibt Goethe an Herder:

„Wie sehr freut es mich daß du den Tasso magst. [...] Dein Beyfall ist mir reiche Belohnung für die unerlaubte Sorgfalt mit der ich dies Stück gearbeitet habe. Nun sind wir frey von aller Leidenschaft solch eine consequente Composition zu unternehmen. Die Fragmenten Art erotischer Späße behagt mir besser. Es sind wieder einige gearbeitet worden.“<sup>27</sup>

Noch also sind die Elegien kein zusammenhängender Zyklus, noch nicht einmal als ‚ganze‘ Gedichte angesehen, sondern fragmentarisch und spaßhaft. Auch aus diesem Brief geht hervor, dass der Empfänger die Texte kennt. Wiederum an den Herzog schreibt Goethe, wiederum in spaßhaftem Ton:

„Wenn Ihre Träume [...] von heroisch philosophischem Inhalt sind, so sind die meinigen gegenwärtig höchstens erotisch philosophisch und folglich auch nicht unangemessen. Wie Sie dereinst in der 101sten Elegie meiner immer wachsenden Büchlein werden ersehen können.“<sup>28</sup>

Überliefert sind 22 Elegien und zwei sogenannte ‚Priapeia‘, d.h. im Ganzen 24 Texte, die den Corpus der Elegien ausmachen. Die Übertreibung bei der Mengenangabe zieht sich zwar auch durch die Briefe zu den Epigrammen, jedoch spricht der vorher zitierte Brief dafür, dass tatsächlich nicht alle Elegien schon in der teilweise recht langen Form vorgelegen haben müssen, in der sie später in der Handschrift überliefert bzw. gedruckt wurden. Es ist zumindest möglich, tatsächlich eher fragmentarische, also kurze, nicht zusammenhängende Texte zu denken, die erst im Zuge des späteren „Zusammenschreibens“ zu den längeren, einen gewissen Plot entwickelnden Gedichten wurden, die in sich so stimmig sind, dass die Bezeichnung als „Fragmenten Art“ nicht überzeugt. Nach der Geburt des Sohnes August, am 25.12.1789, vermeldet Goethe noch im folgenden Jahr an den Herzog: „Gestern ist das erste Eroticon in diesem Jahre zu Papier gekommen.“<sup>29</sup> Mit der Abreise nach Italien im März, wohin Goethe reist, um die Herzoginmutter nach Weimar zurückzubegleiten, endet auch die Produktion der *Erotica*. Sie werden traditionell in ihrem biographischen Kontext gedeutet, obwohl sie weder dem Konzept der Erlebnislyrik folgen, noch auf die Liebe Goethes zu einer Römerin und dann zu Christiane reduziert werden können. Dem „biographischen Mißverständnis“<sup>30</sup> soll hier nicht weiter zugearbeitet werden. Denn wenn in der „consequente[n] Komposition“ des *Tasso* die Sinnlichkeit fehlt, dann ist sie in

---

<sup>27</sup> Brief Goethes an Herder vom 10.8.1789, ebd., S. 498f.

<sup>28</sup> Brief Goethes an Carl August vom 20.11.1789, ebd., S. 505f.

<sup>29</sup> Brief Goethes an Carl August vom 6.2.1789, ebd., S. 510.

<sup>30</sup> Benedikt Jeßing: Sinnlichkeit und klassische Ästhetik. Zur Konstituierung eines poetischen Programms im Gedicht. In: Interpretationen. Gedichte von Johann Wolfgang Goethe. Hg. v. Bernd Witte. Stuttgart: Reclam 1998 (= RUB 17504), S. 129-148, hier S. 131.



den *Erotica Romana* das prägende Moment, was bei der ersten Publikation für einen gewissen Skandal sorgte. Diese ist aber keineswegs nur aus Goethes eigenem Liebesleben zu erklären, sondern vor allem den Vorbildern und dem neu artikulierten Körperkonzept geschuldet.

Die *Erotica* mögen weniger streng komponiert sein als der *Tasso*, ein ‚offenes Kunstwerk‘ stellen sie jedoch nicht dar. Wie auch immer die Vorarbeiten, die „Späße erotischer Art“ ausgesehen haben mögen, die 24 überlieferten Texte der Handschrift stellen durchaus etwas Zusammengehöriges dar, sind über mehr als die Form und die Überschrift verbunden. Der Plot einer Liebesgeschichte steht hinter ihnen, ohne dass sie darauf zu reduzieren wären. Neben der Liebe werden Dichtung, Rom und Mythologie thematisiert. Die beiden Gedichte an Priapus sollen dabei den Rahmen um die „zahmeren“ Elegien gebildet haben, obwohl diese von Goethe selbst immer zurückgehalten, also auch später nicht Schiller vorgelegt worden sind. Dieser Gott jedoch weist die Texte nicht nur als *Erotica* aus, er markiert eine derart ungezwungene körperliche Lust, dass die an ihn gerichteten Texte tatsächlich die Grenzen dessen, was „producibel“ war, gesprengt hätten. Auch ohne sie bleiben die *Erotica* ein lustvoller und die Körperlichkeit einbeziehender Zyklus, was auch über die Textsorte geleistet wird.

Während die drei kanonischen Dramen direkt für die Publikation in den *Schriften* überarbeitet bzw. neu gefasst werden, bleiben die *Erotica* zunächst nur im vertrauten Kreis kursierende Texte. Allerdings verbindet sie mehr als ein komplementäres Verhältnis, was Sinnlichkeit und Liebeserleben angeht. Die Spannung zwischen einer kunstvoll durchgearbeiteten Sprache und strukturierter Form auf der einen Seite, die Distanzierung und Kunstwerkcharakter ausstellen, und auf der anderen die biographisch anschlussfähigen Momente der ‚Handlung‘ bleibt für alle Texte, die während der Konstitution der Klassik entstehen, deutlich merkbar. Sie gehört sogar konstitutiv zu dem Konzept von Autorschaft, das sich für den ‚Klassiker‘ Goethe rekonstruieren lässt. Der engere Weimarer Zirkel erlaubt es Goethe darüber hinaus, ein erstes Modell einer begrenzten, fast elitären Leserschaft zu entwickeln, die sich aus Gebildeten, zu einem großen Teil aber auch aus Kollegen, also anderen Schreibenden, zusammensetzt. Bei diesem Publikum kann Goethe neben dem – an einigen Stellen ja auch nicht ganz unproblematischen – Wissen um seine Biographie vor allem die Kenntnis literarischer Traditionen und Muster ansetzen. Diese greifen seine Texte in verschiedenen Weisen auf und spielen damit – Nähe und Distanz sind auch hier in Spannung, die ein zentrales Moment des literarischen Spiels mit Vorbildern und Modernisierung ausmacht. Um diese Strategie von Anverwandlung und Aktualisierung, Verfremdung und Stilisierung zu goutieren, müssen Traditionslinien und Bezüge bekannt sein.

## Konzept der Elegie

Die einschlägige Literatur<sup>31</sup>, die zu den *Römischen Elegien* tatsächlich in großem Umfang vorhanden ist, geht mit der Bezugnahme auf die lateinischen Vorbilder nicht einheitlich um. Wäh-

---

<sup>31</sup> Leif Ludwig Albertsen: Klassizismus und Klassik in der Metrik. Wollten Goethe und Schiller auf diesem Gebiet eine neue Norm aufstellen, und was gelang ihnen? In: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hrsg.): *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: Cotta 1984 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42), S. 107-129. Andreas Ammer: Verzeichnung der Begierden: Zur Semantik von Körper, Raum und Schrift in Goethes *Römischen Elegien*. In: *Proceedings of the XIth Congress of the international comparative literature association*. München 1988. Hg. v. Roger Bauer / Douwe. Volume 3: *Space and boundaries in literature*. München: iudicium 1990; S. 43-49. David Barry: „Sollte der herrliche Sohn uns an der Seite nicht stehn?“: Priapus and Goethe's *Römische Elegien*. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 82 (1990); S. 421-434. Christian Begemann: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Heinrich Detering (Hrsg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002 (=Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 24), S. 44-61. Ders.: *Poesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe*. (22.06.2006) In: Goethezeitportal. URL:

[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann\\_koerper.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann_koerper.pdf) (14.08.2006). Dieter Borchmeyer: *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. 2., aktualisierte Neuausgabe der Studienausgabe*, Weinheim: Beltz Athenäum 1998, S. 183-195. Paolo Chiarini: *Krisen und Wandlungen des ‚römischen Klassizismus‘ bei Goethe und Wilhelm von Humboldt*. In: Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Kunstliteratur und Italienerfahrung*. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Reihe der Villa Vigoni, Bd. 5), S. 84-98. Karl Eibl: „Lebe glücklich“. Zu Goethes 13. *Römischer Elegie*. In: *Zwischen Aufklärung und Restauration*. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Alberto Martino. Tübingen: Niemeyer 1989 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 24); S. 249-262. Arnold Esch: *Deutsche Rom-Erfahrung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert: Winckelmann – Goethe – Humboldt*. In: Konrad Scheuermann, Ursula Bongaerts-Schauer (Hrsg.): „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“ *Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom. Band 1: Essays*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1997, S. 72-77, 203. Daniel Frey: *Bissige Tränen. Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm von den Anfängen bis zu Bertolt Brecht und Peter Huchel*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. Hans-Ulrich Gumbrecht: *Charms of the distich. About the functions of poetic form in Goethe's *Römische Elegien**. In: Gerhard Neumann, David E. Wellbery (Hrsg.): *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne*. Freiburg i.Br.: Rombach 2008, S. 271-286. Karl-Heinz Hahn: *Der Augenblick ist Ewigkeit. Goethes „Römische Elegien“*. In: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988); S. 165-180. Cyrus Hamlin: *German Classical Poetry*. In: *The Literature of Weimar Classicism*, S. 169-199. Jürgen Jacobs: *Athen in Weimar. Zu Goethes und Winckelmanns Klassizismus*. In: „daß gepflegt werde der feste Buchstab“: *Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Lothar Bluhm, Achim Hölter. Trier: WVT 2001, S. 107-121. Jeßing: *Sinnlichkeit und klassische Ästhetik*. Dominik Jost: *Deutsche Klassik. Goethes „Römische Elegien“*. München, New York, London, Paris: Saur 21978 (= UTB Bd. 851). Gerhard Kaiser: *Geschichte der deutschen Lyrik. Bd. I: Von Goethe bis Heine*. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 1996. Klaus H. Kiefer: *Faustines Blick – „Elegie. Rom, 1789“*. In: *Goethe-Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen*. Hg. v. Gerhard Sauder. München: Hanser 1996; S. 126 – 137. Walther Killy: *Wandlungen des lyrischen Bildes. 8., neu bearbeitete Auflage, mit einem Vorwort von Dieter Lamping*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998. Eberhard Lippert-Adelberger: *Die „köstliche Vier“ Zu einem sensus obscenus in Goethes fünfzehnter „Römischer Elegie“*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 45 (1995), S. 288-300. Georg Luck: *Goethes „Römische Elegien“ und die augusteische Liebeselegie*. In: *Arcadia* 2 (1967), S. 173-195. Johannes Mahr: *Mysterien in Rom und Weimar. Goethes 12. „Römische Elegie“*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 114 (1995); S. 522-541. Burckhard Meyer-Sickendiek: *Affektopoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005. Norbert Miller: *Der Wanderer*, S. 435ff., Klaus Oettinger: *Verrucht, aber schön... Zum Skandal um Goethes ‚Römische Elegien‘*. In: *Deutschunterricht* 35 (1983), S. 18-30. Ernst Osterkamp: *Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm*. In: „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“, S. 140-147, 219. Christoph Perels: *Eros und Geschichte. Über Goethes Römische Elegien*. In: „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“, S. 168-176, 220. Terence J. Reed.: *Liebeslehre. Goethes fünfte Römische Elegie*. In: Olaf Hildebrand (Hrsg.): *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003 (=UTB 2383), S. 51-69. Wolfgang Riedel: *Eros und Ethos. Goethes Römi-*

rend vor allem die älteren Forschungen oft die Übernahme von bestimmten Wendungen und Bildern behauptet hat, zeigen die neueren Untersuchungen, dass der Umgang Goethes mit seinen Vorlagen ein freier war. Tatsächlich finden sich klare intertextuelle Bezüge, jedoch weist z.B. Gerda Riedel in ihrem Vergleich der VI. *Römischen Elegie* mit Properz II 29B erst die motivischen, strukturellen, formalen und szenischen Ähnlichkeiten nach, um dann die Differenzen zu betrachten. Sie kommt zu dem Schluss, dass der spätere Text trotz aller Bezüge klar in seiner Entstehungszeit verhaftet ist:

„Die beschriebene Übertragung zeitgenössischer Tugendvorstellungen auf Faustine ist den Intentionen der antiken Liebeselegie diametral entgegengesetzt. Auch das Schamgefühl des lyrischen Ich findet bei Properz ebensowenig Entsprechung wie die Reduktion narrativer Elemente oder eine Auflistung persönlich-biographischer Details zugunsten größerer Intimität. Solche Divergenzen resultieren aus einer wesentlichen Neuerung Goethes: die Subjektivität der erotischen Elegie antiker Prägung wird überboten durch eine Verinnerlichung des (fiktiv) Erlebten und seiner Besetzung mit bürgerlichen Gefühlswelten.“<sup>32</sup>

---

sche Elegien und Das Tagebuch. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 40 (1996); S. 147-180. Horst Rüdiger: Göttin Gelegenheit. Gestaltwandel einer Allegorie. In: Arcadia 1 (1966), S. 121-166. Ders.: Goethes „Römische Elegien“ und die antike Tradition. In: Goethe-Jahrbuch 95 (1978), S. 174-198. Ders.: Nachwort. In: Johann Wolfgang Goethe: Römische Elegien. Faksimile der Handschrift. Frankfurt a.M.: Insel 1980 (=Insel-Bücherei Bd. 1010), S. 123-145. Hans Jürgen Scheuer: Manier und Urphänomen: Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der „geprägten Form“; (über Italien, Römische Elegien, Venezianische Epigramme). Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. Ders.: Goethes ‚XIX. Römische Elegie‘ als Gesellschaftssatire. Ein topischer Kommentar zu ihren Argumentations- und Sprechweisen. In: Heike Bartel, Brian Keith-Smith (Hrsg.): ‚Nachdenklicher Leichtsinnsinn – Essays on Goethe and Goethe Reception. Lewiston / Queenston / Lampeter: The Edwin Mellen Press 2000. (= Studies in German Language and Literature, Volume 26), S. 101-120. Jörg Schuster: Poetologie der Distanz. Die ‚klassische‘ deutsche Elegie 1750-1800. Freiburg i.B.: Rombach 2002. Wulf Segebrecht: Sinnliche Wahrnehmung Roms. Zu Goethes Römischen Elegien, unter besonderer Berücksichtigung der Fünften Elegie. In: Gedichte und Interpretationen, Bd. 3: Klassik und Romantik. Hg. v. W.S. Stuttgart: Reclam 1984 (=RUB 7892), S. 49-59. Roger Thiel: Aus Arkadiens Archiv. Johann Wolfgang Goethes „Römische Elegien“ zwischen Aneignung und Entfremdung. In: Der fremde Blick. Perspektiven interkultureller Kommunikation und Hermeneutik. Ergebnisse der DAAD-Tagung in London 17.-19. Juni 1996. Hg. v. Ingo Breuer, Arpad A. Sölter. Innsbruck/Wien 1996 (=essay + poesie, Bd. 6); S. 131-152. Hans Rudolf Vaget: Goethe als erotischer Dichter. In: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): Verlorene Klassik? Ein Symposium. Tübingen: Niemeyer 1986, S. 112-133. Reiner Wild: Artikel Klassische Lyrik. In: Goethe-Handbuch, Bd. 1, S. 220-225. Ders.: Artikel Römische Elegien. In: Ebd., S. 225-232. Ders.: Goethes klassische Lyrik. Stuttgart: Metzler 1999. Ders.: „Ich ließ mich Fremder verführen“: Goethes Römische Elegien und Venezianische Epigramme. In: Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik. Hg. v. Theo Stemmler, Stefan Horlacher. Mannheim 2000; S. 195-210. Gottfried Willems: „Ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander.“ Das Italien-Bild in Goethes Römischen Elegien und Venezianischen Epigrammen und die Klassik-Doktrin. In: Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Hg. v. Klaus Manger. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 127-149. Walter Wimmel: Rom in Goethes Römischen Elegien und im letzten Buch des Properz. In: Antike und Abendland 7 (1958), S. 121-138. Bernd Witte: Roma – Amor. Antike Tradition und moderne Erfahrung in Goethes Römischen Elegien. In: Bernhard Beutler, Anke Bosse (Hrsg.): Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000, S. 499-513. Weitere Texte habe ich nicht aufgeführt, da deren zentrale Gedanken in die angegebene Literatur eingeflossen und damit durchaus auch hier integriert sind.

<sup>32</sup> Riedl: Goethe und Properz, S. 53.

Selbst wenn man nicht so weit gehen möchte, den *Elegien* ein bürgerliches Konzept zu unterstellen, weist Riedl auf einen zentralen Unterschied hin: Goethes Gedichte operieren mit einem modernen Konzept von Individualität. Das trennt sie sicherlich von den Vorläufern und ließ sie dann auch zum Skandal werden. Es spricht, bei aller Überzeitlichkeit ist das nicht zu leugnen, ein modernes Ich, nicht nur die konkreten Zeitbezüge markieren das. Aus dem antiken Vorbild jedoch übernahm Goethe die „sinnenfrohe[] Wiederbelebung antiken Lebensgefühls“.<sup>33</sup> Die in den augusteischen Texten präsente Sexualität, die gelebte und genossene Erotik und Körperlichkeit machen den Reiz aus, an sie anzuknüpfen. Die eigene Erfahrung mag dabei als Motivation im Hintergrund stehen, wichtiger ist jedoch, dass dieses Schreiben einen literarischen Gesprächszirkel festigen hilft, der Goethes Existenz als Dichter stützt. Neben den Austausch über die fertig gestellten Texte für die *Schriften* und die Aufarbeitung der italienischen Aufzeichnungen treten die *Erotica* als spielerischer Gegenpart, der es den Männern erlaubt, über Körperlichkeit und Sexualität zu scherzen, ohne die Tabus zu verletzen. Die Aufnahme antiker, mithin also vorbildlicher Literatur legitimierte das. Dass gerade diese private Funktion für die Gedichte angenommen wurde, zeigen die Reaktionen auf Goethes Publikationsabsichten. Herder und der Herzog raten dagegen, obwohl sie die *Erotica* durchaus schätzen.<sup>34</sup> Doch in der Thematisierung von Sinnlichkeit liegt nicht nur die Möglichkeit, tabuisierte Dinge literarisch auszusprechen, nicht nur die Provokation moralisierender Leser, sondern auch die Chance, die Ausrichtung an Körperlichkeit und ‚Theater‘ in die Lyrik zu übernehmen. Eine generell an Gefühlsausdruck orientierte Gattung ist schwer mit klassischer Objektivität zu füllen. In Italien waren kaum lyrische Texte entstanden, der Wandel von Wahrnehmung und Darstellung barg für ein Konzept von Erlebnislyrik, wie es Goethe früher etabliert hatte, kaum Anknüpfungsmöglichkeiten. Wenn ein Text über seine formalen und semantischen Angebote zeigt, was ein Erlebnis sein kann und wie dieses ein Subjekt überhaupt erst konturiert, dann ist ein offenes, reflektiertes Anschauen und Widergeben des Gegenstandes damit nur schwer zu verbinden. Die antike Elegie ist, bei aller geschilderten Drastik, jedoch keineswegs individuell. Die Figuren, gerade die Geliebte, sind fiktiv und nicht auf (moderne) Individualität angelegt.<sup>35</sup> Ihre historische Differenz, dass sie auf ein anderes Konzept von Liebe und Moral angelegt sind, ist Ende des 18. Jahrhunderts kein Geheimnis mehr. Aber es gibt durchaus zu aktualisierende Bezüge, so

„ahmte [Goethe] die kunstvollen Übergänge vom nichtigen Anlaß zum mythologischen Bild nach und schwelgte im Zugleich von nachdenklicher Reflexion und Burleske.“<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Ebd., S. 54.

<sup>34</sup> Vgl. Brief Goethes an Knebel vom 1.1.1791, FA II,3, S. 564, FA I,1, S. 1093.

<sup>35</sup> Vgl. Niklas Holzberg: Die römische Liebeselegie. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 9f.

<sup>36</sup> Miller: Der Wanderer, S. 465.

Über mythologische Bilder lässt sich Erotisches distanzieren und gleichzeitig in seiner Körperlichkeit in die Lyrik übertragen, zumal die mythologischen Szenen immer auch eine Beobachtung zweiter Ordnung integrieren können. Das ist in der Kunstgeschichte ein altes Rezept, um nackte Körper darzustellen und auszustellen. Indem Figuren aus den antiken Mythen in leichter Differenz zu den tradierten Geschichten lyrisch präsentiert werden, fordern sie die Aufmerksamkeit des Rezipienten, der diese Differenz mitlesen muss und aus der Verschiebung Sinn generieren. Insofern beobachtet er, wie der Autor die antiken Mythen beobachtet hat und welche Bezüge sich ergeben, um dann eine Deutung zu erhalten. Daneben eignet sich eine Gattung, die Reflexion anbietet, sehr gut, um Literatur zu schaffen, die ihre eigenen Reflexion mittragen soll.

Da die augusteische Elegie aber kaum bekannt war,<sup>37</sup> konnte Goethe nicht darauf rechnen, dass diese Aspekte, seine Strategie der elegischen Verfremdung und Autoreflexion, sofort transparent würden. Allerdings knüpfte er mit seiner Aktualisierung auch an die Tradition der deutschsprachigen Elegie an. Insofern muss Burckhard Meyer-Sickendiek vehement widersprochen werden. Er schreibt generell über den Zyklus:

„Damit ist [...] unterstrichen, wie wenig Goethes erster Versuch in der Elegie mit dem Diskurs seiner Epoche gemein hat, wie wenig Elegisches im Sinne nicht nur Schillers, sondern auch etwa Abbs sich in den *Römsichen Elegien* also findet.“<sup>38</sup>

Tatsächlich fokussiert die Gattungstheorie im 18. Jahrhundert die klagende, trauernde Elegie. Jedoch diskutiert sie vor allem die Bedingung der Möglichkeit, von den Affekten zum Text zu kommen. Wenn der Dichter tief und heftig fühlt, so ist er nicht in der Lage, diese Gefühle in ein geordnetes, schönes Kunstwerk zu übertragen. Seit Voß' und Klopstocks Übertragung antiker Metren ins Deutsche sollen Elegien in Distichen verfasst werden, was tatsächlich Formung notwendig macht und dazu führt, dass die Elegie zu den Texten mit gemischten Empfindungen gezählt wird. Immerhin spricht man den beiden Versen unterschiedliche Ausdrucks- und damit Gefühlsqualitäten zu. Neben Schiller, der allerdings erst in den 1790er Jahren über das Elegische nachdachte, stand Goethe in Herder ein Freund zur Seite, der sich mit dem Konzept der Elegie und ihrer Tradition mehrfach auseinandergesetzt hatte. Ähnlich wie vorher schon Schlegel oder Abbt „so sind auch bei Herder Distanz, gemilderte Empfindung und sprachlicher Ausdruck aufs engste miteinander verbunden.“<sup>39</sup> Dieses Programm der Engführung von Gegenstand, Ausdruck und Affekt kommt den klassischen Positionen Goethes durchaus nahe. In den *Erotica Romana* wird zwar sinnlich von Liebe gesprochen, aber nicht in „Lispeln“ und „Stottern“, sondern im

---

<sup>37</sup> Wenn Goethe selbst gestehen muss, die Elegien nicht gekannt zu haben und wünscht, Knebel mache sie durch Übersetzung bekannter, darf das durchaus generalisiert werden.

<sup>38</sup> Meyer-Sickendiek: *Affektpoetik*, S. 140.

<sup>39</sup> Schuster: *Poetologie der Distanz*, S. 143.

„prosodischen Maß“ (XIII, V. 31f.). Es handelt sich nicht um Liebesdichtung, die sich an die (abwesende) Geliebte richtet, sondern um Texte, die diese Liebe (wieder) vor die Augen des Lesers stellen. Die Liebe wird zwar nicht als verlorene betrauert, aber sie wird über die ständig mitlaufende Reflexion des Dichtens und der Möglichkeit, Liebe überhaupt in Text zu überführen, so distanziert, dass sie als „Ganzes“ gezeigt werden kann. Wenn es Aufgabe der Elegie ist, den verlorenen, betrauten Gegenstand oder Menschen noch einmal im Text präsent werden zu lassen, dann führen die *Erotica* das mit der Liebe perfekt durch, sie zeigen ihren Beginn, ihren Genuss und ihre Krisen, ihr Ende jedoch verschweigen sie. Stattdessen führt die Folge der Texte „Eines glücklichen Paars schönes Geheimnis zuletzt“ (XX, V. 32) in die Texte selbst über. Diese wiederum stehen dem Leser vor Augen. Damit führt die Verbindung der zeitgenössischen Gattungsdiskussion mit der antiken Tradition zu einer Innovation des Konzepts. Weder Schiller noch spätere Dichter konnten diese Spannung zwischen Präsenz und Distanz überbieten, die sich wenn schon nicht als „selbstbewußte Illusion“, so doch als deutlich markierte Fiktionalisierung bezeichnen lässt. Dass die Zeitgenossen und Interpreten eher dem Moment der Präsenz gefolgt sind, liegt sicherlich sowohl an der engen Anlehnung an Begebenheiten, die sich kurz vorher und während der Entstehung der Texte in Goethes Biographie finden lassen, aber auch an Goethes eigener Unwilligkeit, sich klar gegen diese Zuschreibung zu verwehren. Die Texte sprechen durchaus für sich:

„Ästhetische Rezeption *und* Produktion, wie sie innerhalb der *Römischen Elegien* geschildert werden, verdanken sich der „Besinnung“ (XIII, V. 28) und der „reine[n] Betrachtung“ (XIII, V. 48). Geschildert wird zwar die ‚eigene‘ Liebe des lyrischen Ich, geschildert wird aber zugleich, wie das lyrische Ich in seiner – im Zyklus auf prominente Weise thematisierten – Rolle als Dichter diese Liebe ästhetisiert“.<sup>40</sup>

Insofern mag die Diskussion um Trauer und gemischte Gefühle tatsächlich nicht mit den *Elegien* in Verbindung zu bringen zu sein. Ihre Spannung zwischen Nähe und Distanz, Vergangenheit und Gegenwart, Mythologie und ‚Realität‘, antiken Vorbildern und moderner Gefühlsdisposition sowie Liebe und Literatur schöpfen sie aber aus einer freien Reflexion.<sup>41</sup>

Dabei leistet aber gerade die Gattung *Elegie* eine Stabilisierung von Körperlichkeit und ästhetischem Konzept. Traditionell ist der Sprecher dort ein Dichter.<sup>42</sup> Die geforderte gemischte Empfindung geht im Diskurs auf die Möglichkeit der Vermittlung von Gefühl in und durch Sprache

---

<sup>40</sup> Ebd., S. 195.

<sup>41</sup> Eine Studie zur Geschichte der Elegie, die nicht einem (letztlich ahistorischen) Konzept folgt, als vielmehr danach fragt, welche Funktion diese in ihrer jeweils spezifischen Kommunikation von Präsenz und Verlust sowie Gefühl, Erleben und Erinnerung in ihrer jeweiligen Ausformung leistet, scheint mir durchaus ein Forschungsdesiderat.

<sup>42</sup> Vgl. Dirk Kemper: „Elegie“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin/ New York: deGruyter 1997, S. 429-432.

zurück, die einen Affekt nur dann überhaupt darstellen kann, wenn dieser nicht mehr aktiv erlebt, sondern schon reflektiert wird.

„Und wie in der traditionellen Odentheorie der heftige Affekt, so erweist sich bei Herder der wahre Affekt als eine Täuschung, als eine Fiktion.

Diesen Täuschungscharakter weist die Elegie [...] nicht auf. Sie spricht als Text zugleich von den Bedingungen ihrer Entstehung“.<sup>43</sup>

Die Liebe birgt nun aber ein anderes Konzept von Körperlichkeit als die Trauer, denn in ihr bzw. in ihrem körperlichen Erleben, das in den *Erotica Romana* gefeiert wird, ist „eine der ‚Urszenen‘ von positiv synästhetischem Körpergefühl“<sup>44</sup> greifbar. In der gattungsgeschichtlich etablierten Sprachhaltung als Dichter und in der ebenso gattungsgeschichtlich geforderten Spannung zwischen reflektierendem Abstand, der Sprache erst ermöglicht, und der lebhaften Präsentation dessen, was nicht mehr ist, bzw. betrauert wird, kann gerade in der Elegie ein neues, positives Körpergefühl etabliert werden, das sich von den Ansprüchen der Erlebnislyrik distanziert. Anders gesagt zieht die Gattung immer schon die Distanz zwischen Erleben und Ausdrücken ein, die damit eine Fiktionalisierung leistet. Die erfüllte Körperlichkeit, das darin manifestierte Selbstbewusstsein – durchaus im doppelten Wortsinn – wird aber eben nicht nur auf den ‚privaten‘ Körper Goethes geblendet, das wäre noch dem Konzept Erlebnislyrik verhaftet, sondern auf den ‚Dichterkörper‘ bezogen. Damit vermitteln die *Erotica* auch eine positiv selbstbewusste Positionierung auf dem literarischen Feld. *Tasso* zeigt den Dichter erst im tiefen Schmerz dazu fähig, sich selbst als Dichter zu begreifen, *Egmont*, der sich in seiner Körperlichkeit reflektiert, ist kein Künstler im genuinen Sinn. Die Sprecherfigur der *Erotica* hingegen verbindet Künstlertum mit einer positiven, körperlichen Selbstvermittlung. Damit wird gerade nicht persönliches Erleben in die Literatur übernommen, sondern ein Formulierungsmuster für die Aktion auf dem literarischen Feld gefunden. Der sich selbst „als Künstler“ definierende Akteur bedarf eines selbstbewussten, aber auch die literarische Tradition aufgreifenden Standes. Die so erfasste Tradition ist eben nicht ‚tot‘, sondern etwas, zu dem spezifischer Zugang gefunden werden muss, was nur gelingt, wenn die eigene Rolle als Künstler reflektierbar ist, um nicht ‚blind‘ in Überbietungsgesten zu verfallen. Über die Reflexionsmodelle ‚Theater‘ und ‚Körper‘ können also gerade in der Gattung ‚Elegie‘ neue Konzepte von Künstlertum artikuliert werden. Indem das über Knebel „Kleeblatt“ vermittelte, antik ausgerichtete Gattungskonzept die Reflexion der Körperlichkeit von Dichtung erlaubt, kann die Differenz zwischen der objektivierenden, nicht angespannten Wahrnehmungshaltung auf der einen Seite, der Notwendigkeit von Selbstbewusstsein auf der anderen Seite im Text vermittelt werden. Was eben auch heißt, dass ein Autor nicht blinder Akteur

---

<sup>43</sup> Schuster: Poetologie der Distanz, S. 155.

<sup>44</sup> Huber: Der Text als Bühne, S. 226.

auf dem literarischen Feld ist, der sich gänzlich unbewusst der „Illusio“ unterwirft, sondern sich als Akteur durchaus körperlich begreift und erlebt. Der Wiedereintritt Goethes ins literarische Feld wird mithin mit einem neuen Körperkonzept vermittelt. Allerdings kann das erst funktionieren, wenn die Texte selbst sich auf dem Feld positionieren, also publiziert werden. Ein noch auf individuelles Erleben ausgerichtet Lesen der Texte, wie es in Goethes Umfeld üblich war, erfasst diesen Aspekt nicht. Die nicht erfolgte Veröffentlichung deutet also auch darauf hin, dass der Raum der Möglichkeit zu einer derartigen Positionierung noch fehlt.

Trotzdem zeigt der vergleichende Blick auf die Gattungstradition und ihre modernisierende Aneignung, wie poetologische Praxis sich über Textgrenzen hinweg verändert. Goethes klassisches Schaffen ist also weder homogen noch überzeitlich, sondern erweist sich als eine spannungsreiche Entwicklung, die nicht teleologisch gedacht werden darf. Vielmehr gehört es zu dieser Art von Strategie, dass Schreiben und Publizieren nicht zwingend zusammengehören müssen. Sie können sehr strikt gekoppelt sein, wie es für die klassischen Dramen zu beobachten ist, die für die Werkausgabe entstehen und dort direkt nach ihrer Fertigstellung erscheinen. Doch die dabei und damit etablierten Positionen werden auch nur in der bloß privat kursierenden, als nicht publizierbar geltenden Lyrik weiter entwickelt. Dass der Weimarer Kreis ein so anregendes wie schwieriges, so gebildetes wie freundschaftliches Publikum ist, mag dabei sogar insofern stimulieren, als Rückmeldungen entweder sofort offen formuliert oder aber zumindest als Gerücht nicht ausbleiben. Formulierungen und Formen für die Artikulation lassen sich in diesem Raum suchen, probieren und festigen, selbst wenn sie noch nicht ins große Spiel der literarischen Öffentlichkeit geworfen werden. Positionierungen auf dem Feld brauchen einen Moment und müssen als Publikationsort und –zeit einen Rahmen finden, der die Wahrnehmung zumindest eines Teils des zeitgenössischen Publikums so lenkt, dass es nicht nur Gedichte (oder Auszüge eines Reisetagebuchs) liest, sondern auch deren ästhetisch-poetologisches Potenzial erkennt. Mit dem Wissen um die spätere Entwicklung kann die Literaturgeschichtsschreibung durchaus Linien aus der Vergangenheit zu folgenden Strömungen ziehen und deren Vorläufer oder Frühformen markieren. Dass jedoch erst die Publikation aus Texten einen sozialen Akt macht, weil sie erst so einer breiten Öffentlichkeit zugänglich werden und damit die Struktur des literarischen Feldes verändern, darf nicht vergessen werden. Die zeitgenössische Wahrnehmung und Einschätzung von Texten – was weit mehr umfasst als explizite Kritik, sondern auch die Reflexionen und Reaktionen von anderen Schriftstellern einschließt, die vielleicht erst mit deutlicher zeitlicher Distanz wiederum publizieren, was von einem neuen Text stimuliert wurde – gehört ihnen ebenso an wie ihre langfristige Kanonisierung davon abweichen kann. Diese Prozesse passieren jedoch nicht einfach, sie sind als soziale beobachtbar.



## Wieland und Moritz - Diskussionspartner

Norbert Christian Wolf hat ausführlich gezeigt, wie wichtig Wieland für die Entwicklung von Goethes Stil-Konzept war.<sup>45</sup> Neben der Perfektibilität, die sich in der wiederholten Überarbeitung und Verfeinerung seiner Werke zeigte und die Goethe im *Litterarischen Sanscülottismus* als vorbildlich heraus hob, war es Wielands publizistische Präsenz, die Goethe zu schätzen wusste. Der ältere, wenn man so will vorklassische Dichter war mit seinen Texten nicht mehr avantgardistisch. Aber über seine Werkausgaben und den *Teutschen Merkur* war er eine maßgebliche Größe auf dem literarischen Feld. Eine Verbindung mit ihm konnte Goethe zwar nicht zu einer avantgardistischen Neupositionierung nutzen, jedoch ließ er sich gern von Wieland zu der Versifizierung der *Iphigenie* anregen und übergab ihm die Endredaktion des Gedicht-Bandes innerhalb der *Schriften*. Stil und feiner Sprachgebrauch zeichneten Wieland ebenso aus, wie sein freundliches Wesen, mit dem er dem Jüngeren durchaus auch erzieherisch begegnete.<sup>46</sup> Wenn also die Anknüpfung an Wielands höfisch geprägte Ästhetik es Goethe ermöglichte, sich von der Ästhetik der Überbietung des Sturm und Drang zu lösen, dann war der Umgang mit ihm so anregend wie lehrreich. Für die *Römischen Elegien* wird er vor allem als Kenner der antiken Literatur gebraucht, der z.B. Lukrez übersetzt hat und über ein breites Wissen von der Kunst und Kultur der Zeit verfügte. In vielen seiner Texte war eine antike Szenerie präsent und die vorsichtige Füllung dieser distanzierten Welt mit aktuellen Mustern mag Goethe geholfen haben, die Spannung zwischen Antike und Moderne in seinen Gedichten auszubalancieren.

„Von den *Eroticis* habe ich Wielanden wieder vorgelesen, dessen gute Art und anticker Sinn sie anzusehen mir viel Freude gemacht hat. Bald habe ich Hoffnung daß diese kleine Sammlung, sowohl an Poesie, als Versbau den Nachfolgern manches wegnehmen werde.“<sup>47</sup>

Als Ratgeber in Sachen Historizität und Versbau war Wieland Goethe also sehr willkommen. Da Wieland außerdem über eine beträchtliche Sammlung an Büsten und Bildern antiker Figuren verfügte, konnte Goethe bei ihm zumindest ansatzweise die Kunstbetrachtung aus Italien fortführen. Und dabei das Gespräch mit dem Älteren über sinnliche Wahrnehmung und deren Stimmulanz suchen, weil der in seinen Texten Erotik nie ausgeklammert, jedoch seinem Stil und den moralischen Implikationen der Zeit und seines Hofdichter-Amtes gemäß mit Distanzmerkmalen versehen hatte.<sup>48</sup>

Neben dem älteren, etablierten Freund war Karl Philipp Moritz zu einem engen Vertrauten Goethes geworden. In Rom hatten sich beide kennengelernt und gegenseitig voneinander profitie-

---

<sup>45</sup> Vgl. Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 291-305.

<sup>46</sup> Vgl. ebd.

<sup>47</sup> Brief Goethes an Carl August vom 12.5.1789, FA II,3, S. 485.

<sup>48</sup> Vgl. dazu Charlotte von Steins Kritik an den *Römischen Elegien*: „Wenn Wieland üppige Schilderungen machte, so lief das doch zuletzt auf Moral hinaus, oder er verband es mit *Ridicules*“. FA I,1, S. 1093.

ren können. Goethe lernte von Moritz' *Prosodie*, vor allem aber den ästhetischen Überlegungen des Jüngeren, Moritz profitierte von Goethes Bekanntheit und Verbindungen. Zwischen den beiden fand also ein Tausch von sozialem gegen spezifisch kulturelles Kapital statt. Als Verbündeter einer Neupositionierung auf dem literarischen Feld war Moritz aber noch zu wenig präsent, um Goethe tatsächlich zu stabilisieren. Goethes Reflexion der Autonomieästhetik, des geschlossenen Kunstwerks und des Verhältnisses von Natur und Kunst konnte jedoch von Moritz relevante Impulse aufnehmen. Eine klassische Ästhetik ist ohne den Austausch mit Moritz, ohne dessen Arbeiten schon vor dem engeren Kontakt mit Goethe und ohne dessen Rat, der im Einzelnen nicht immer belegbar sein muss, also nicht zu denken, selbst wenn es zwischen ihm und Goethe durchaus kleinere Differenzen gab. Norbert Christian Wolf hat gezeigt, wie schon in der Rezension Goethes von Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen* eine leichte Verschiebung eintritt, weil Goethe gezielt kürzt. Die „vorhergegangene Betrachtung der Natur und Kunst, als eines einzigen großen Ganzen“<sup>49</sup> ist die Voraussetzung, um Schönheit überhaupt erkennen zu können. Während Moritz aber zunächst auf die Schließung des Kunstwerks eingeht und vorher schon darauf zu sprechen kam, dass die Kunstwerke der Alten zu ‚Natur‘ geworden seien, springt Goethe in umgekehrter Reihenfolge zurück zu diesem Aspekt. Er eignet sich also die Argumentation seines Freundes leicht variiert an, die in der neuen Form funktionalisiert wird. Wolf weist darauf hin, dass mit Goethes Verkehrung der Argumentation Kunst „in der Betrachtung allein am zeitlosen Maß der Naturgesetze gemessen werden“<sup>50</sup> darf. Für die *Elegien* heißt das, eine Überbrückung der zeitlichen Distanz denkbar werden zu lassen. Denn wenn für die Kunst die ewigen Gesetze der Natur angewandt werden können, dann ist Kunst überzeitlich schön, mithin ist an alte Schönheit mit neuer Schönheit anzuknüpfen. Denn letztlich werden die aktuellen Kunstwerke dann auch mit den Kriterien betrachtet, die für die alte Kunst herangezogen werden. Insofern handelt es sich bei Goethes *Elegien* auch nicht um einen Wettstreit mit der Antike, wie in der Forschung gelegentlich behauptet wurde, sondern um ein Überbrücken bzw. sogar Negieren der zeitlichen Distanz. Natürlich ist sich Goethe der generellen Differenz zur Antike und ihren Texten bewusst. Die ausgeschiedene 16. Elegie hat ja gerade beklagt, dass eine freie Liebe unter modernen Umständen gefährlich und damit nicht mehr so sorglos wie in mythologischer Vorzeit und in den augusteischen Elegien ist.<sup>51</sup> Nicht die rahmenden Kontexte sind überzeitlich, aber die generellen Wertungskriterien, die auf antike Kunst anzuwenden sind, gelten auch für neue Kunstwerke. Das schließt nicht aus, die veränderten Entstehungsbedin-

---

<sup>49</sup> Karl Philipp Moritz: Werke. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a.M. 1981, Bd. 2, S. 572.

<sup>50</sup> Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 442.

<sup>51</sup> Vgl. FA I,1, S. 420-422.

gungen mitzureflekieren, das Schöne jedoch ist überzeitlich, gerade weil es, wie die Natur, immer präsent ist.<sup>52</sup> Es muss jedoch erkannt und als solches wahrgenommen werden.

Auch die geschlossene Ganzheit, die Goethe von einem Kunstwerk fordert, die er in den poetischen Blick verlagert und die den *Römischen Elegien* in der Form ihrer Erstpublikation durchaus eignet, ist mit den Ideen Moritz' vereinbar.

„Die angemessene poetische Darstellungsform ist das genetische Verfahren, in dem das Verhältnis von innen und außen, von Stoff und Form als eine in beide Richtungen wirkende, fortwährende Verwandlung gedacht wird.“<sup>53</sup>

Wenn sich Stoff und Form unmittelbar bedingen, dann heißt das aber auch, dass es eines anderen Modus' bedarf, um die Ganzheit nicht nur erleben, sondern auch erfassen zu können. Mit anderen Worten entwickelt Moritz ein spezifisches Konzept der Aufmerksamkeit, das nicht nur die Ränder in den Blick nehmen und über die Begrenzung das in sich geschlossene Werk definieren möchte, sondern das Zentrum zu erfassen sucht. Aus dem Verhältnis des Zentrums zu den Grenzen lässt sich dann die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks erkennen, allerdings nur, wenn tatsächlich die Außenbezüge gekappt sind. Die Aufmerksamkeit braucht ein „organisierendes Zentrum zur Wahrnehmung des Ganzen“.<sup>54</sup> Denn wenn das „einzig[e] große[] Ganze[]“, das Natur und Kunst umfasst, „da den reinsten Abdruck läßt, wo alle Beziehung aufhört, in dem echten Kunstwerke, das [...] den Endzweck und die Absicht des Daseins in sich selber hat“,<sup>55</sup> dann muss einerseits die Grenze des „Kunstwerks“ klar erkennbar sein, aber auch seine Eigenlogik, denn sonst wird nicht klar, was „Endzweck und Absicht“ sind. Diese jedoch sind Bedingung der Möglichkeit eines autonomen Kunstwerks, da es ohne selbige keine „Abspiegelung“ des „großen Ganzen“ wäre. Die Aufmerksamkeit muss dann immer wieder zwischen dem Zentrum und dem Rahmen schweifen, wie auch diejenige des Lesers der *Elegien*. Die Forschung hat darauf hingewiesen, dass mit den *Römischen Elegien* der erste als solcher konzipierte Gedichtzyklus Goethes entstanden ist. Um die Gedichte selbst und ihre Ordnung zu verstehen, bedarf es einer Aufmerksamkeit, die sich auf Teil und Ganzes richtet, die Bezüge zwischen Einzeltext und Zyklus herstellt, ohne jedoch abzuschweifen oder sich zerstreuen zu lassen. Insofern auch die Verbindung der zunächst verschiedenen Aspekte von Liebe, Kunst, Mythologie und Rombesuch einer

---

<sup>52</sup> Explizit formuliert Goethe diese Position später in seinem *Laokoon*-Aufsatz, wobei Inka Mülder-Bach klug gezeigt hat, dass er es dort gerade vor dem Hintergrund der realen Bedrohung der Laokoon-Gruppe ausführt, die zwar als schönes Kunstwerk der Zeitlichkeit enthoben ist, als Artefakt jedoch von Napoleon geraubt wurde. Vgl. Inka Mülder-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz Laokoon. (29.01.2004) In: Goethezeitportal. URL:

[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon\\_muelder-bach.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelder-bach.pdf) (14.08.2006).

<sup>53</sup> Thums: Aufmerksamkeit, S, 241.

<sup>54</sup> Ebd., S. 250. Vgl. die „Perspektive“ die er an *Egmont* probiert.

<sup>55</sup> Moritz: Werke, Bd. 2, S. 572.

Organisation auf ein Zentrum hin bedürfen, müssen sie selbst einerseits klar konturiert, andererseits selbst zentral organisiert sein, um in die ‚größere‘ Ordnung eingepasst werden zu können. Das gelingt aber nur, wenn es dabei nicht mehr um Realitätsreferenz geht, sondern um ein poetisches Verfahren. Letztendlich mag zwar das Kunstwerk eine Abspiegelung von Kunst und Natur in sich tragen, aber nicht über ein mimetisches Verfahren, sondern über eine Struktur analogie. So wie in der Natur soll auch im Kunstwerk jedes Teil auf sich selbst im großen Rahmen verweisen. Das schließt aber aus, dass es etwas anders abbildet oder nachahmt, weil es dann ja gerade Verbindung zu etwas außerhalb seiner eigenen, konstitutiven Grenzen herstellen würde. Mithin liefert Moritz' Konzept der geschlossenen, eigenlogischen Kunstschönheit auch ein Wahrnehmungsmodell für Literatur im Allgemeinen und Goethes *Elegien* im Besonderen, nicht nur, weil die beiden Verfasser in regem Austausch standen, sondern auch, weil Moritz' Theorie formuliert, „inwiefern das [...] Modell selbstreferentieller Zeichenbildung [...] für die poetische Sprache generell leitend wird.“<sup>56</sup> Diese Sprache verlangt dann einerseits Aufmerksamkeit, weil sie die Eigenlogik der Gedichte und des ganzen Zyklus' herstellt, andererseits garantiert poetisches Sprechen die Identität des Kunstwerks. Insofern kann die auf sich selbst in dieser Formung verweisende Sprache mit ihrer durchgängigen Bildlichkeit, über die einheitliche Form, durch Bezüge zwischen den Texten und die durch sie erzeugte Darstellungsweise die Einheit auch dann wahren, wenn aus Gründen der publizistischen Strategie (mindestens) zwei Texte aus dem Zyklus entfernt werden. Über dieses Gedankenmodell wird außerdem sichtbar, in welchem Zusammenhang die *Elegien* mit der *Iphigenie* stehen. Was zunächst ein theatrales Konzept für Humanität darstellte, wird zum Grundsatz poetischer Sprache überhaupt. Die Außenbezüge des Textes, die möglichen biographischen Anknüpfungspunkte werden damit poetologisch hintergründigt. Sie bleiben in den Texten trotzdem sichtbar und können damit die Aufmerksamkeit eines informierten Publikums auf diese lenken, womit sie wiederum unabdingbar sind für eine literarische Strategie, die ökonomisches Kapital durch Aufmerksamkeit ersetzt. Zur Deutung der poetisch-ästhetischen Eigenlogik des Textes tragen sei wenig bei. Damit etabliert gerade die Autonomieästhetik diejenigen Wahrnehmungsmuster, die lange Zeit Kunstbetrachtung und Auslegungsverfahren geprägt haben. Auch das ist klassisch an Goethes *Römischen Elegien*. Allerdings kann eine solche Strategie, die verschiedene Elemente der Texte für unterschiedliche Aspekte von literarischer Positionierung funktionalisiert, erst von einer deutenden Metaebene aus betrachtet werden. Bourdieus Feldtheorie liefert eine Matrix, die es möglich macht, die Evolution eines Kunstsystems als Symbolsystem und die Logik eines Marktes der Aufmerksamkeit, der als ein von personalen Akteuren bestimmtes Sozialsystem funktioniert, als verbunden zu denken.

---

<sup>56</sup> Thums: Aufmerksamkeit, S. 241.

Beide Seiten der Unterscheidung, wollte man die systemtheoretische Praxis hier ansetzen, wirken im literarischen Text als Positionierung auf dem literarischen Feld zusammen.

Die Integration des einerseits neu formulierten, andererseits die Literatur lange prägenden Gedankenmodells der Autonomie von Kunst/ Kunstwerk<sup>57</sup> in eine am höfischen Stil orientierte (über Wieland vermittelte) Sprachlichkeit der Texte stellt Goethes genuine Leistung dar. Er verbindet an dieser Stelle Innovation und das, was im Feld über Konsekration gefestigt ist. Das gehört insofern zur arrivierten Avantgarde, als eben kein kompletter Bruch mit den Traditionslinien behauptet wird, vielmehr Anschlüsse deutlich ausgestellt werden. Die Absetzung von einer avantgardistischen Ästhetik der Überbietung zeigt sich hier deutlich – obwohl die Verbindung des Etablierten mit dem gerade aufkommenden Neuen natürlich als Weiterentwicklung gesehen werden muss, die sich aber als evolutionär und integrativ zeigt und gerade nicht als kämpfend. Dabei gelingt es der Figur Goethe, die widersprüchlich erscheinenden Aspekte der Anregungen, die er von Wieland und Moritz aufnimmt, so zu vereinigen, dass sie nicht widersprüchlich erscheinen sondern als ästhetische Notwendigkeit, die in sich stimmig funktioniert.

---

<sup>57</sup> Auch Kant und Schiller denken darüber nach und formulieren ihre Konzepte in zeitlicher Nähe, Moritz jedoch ist in diesem Fall tatsächlich „Vordenker“. Die einzelnen Positionen weichen durchaus leicht voneinander ab, aber das ist als typischer Feld-Effekt zu sehen. Wo eine anschlussfähige Position gefunden wird, bleibt eine eigene Positionierung auch dazu zwingend, da sonst die eigene Stellung im Feld aufgegeben würde. Zu überlegen wäre an dieser Stelle auch, dass sich letztlich die innerliterarische Ästhetik/Theorie, die als implizite Poetologie in den Texten selbst präsent ist, von der philosophischen insofern unterscheidet, als jene zur Positionierung auf dem literarischen Feld gehört, diese aber als im 18. Jahrhundert mit Baumgarten und anderen aber als eigener Teilbereich der Philosophie erst konzipiert und mit den anderen Gebieten in Verbindung gebracht werden musste, d.h. die Ausrichtung natürlich auch dort ein Feldeffekt ist, jedoch eines teilweise anderen Kräften ausgesetzten Feldes.

## Das andere Italien

Herzogin Anna Amalia, die Frau im Zentrum des Weimarer Musenhofs, war 1788 nach Italien aufgebrochen. Dort „rettete“ sie Herder aus einer äußerst unangenehmen Lage und besuchte die üblichen Orte. Außerdem traf sie Bekannte und Verwandte und reiste weit weniger inkognito als Goethe, wenn auch gelegentlich unter falschem Namen. Schon länger hatte dieser angeboten, sie auf der letzten Etappe von Italien zurück nach Weimar zu begleiten. Als sie sich im Frühjahr 1790 dann tatsächlich nordwärts bewegte, fragte sie Goethe nach dem offerierten Freundschaftsdienst. Dieser bittet den Herzog um Reiseerlaubnis:

„[S]o nimmt sie [Anna Amalia] mich beym Worte und Einsiedel schreibt mir wenn ich es nicht ausführte täuschte ich die Herzoginn in einer sehr angenehmen Erwartung, er sey selbst dabey interessirt und dringt in mich daß ich meinen Vorsatz nicht soll fahren laßen. Wenn Sie also nichts dagegen hätten, so machte ich mich gleich auf und ging nach Augsburg, wo ich Briefe von Einsiedel finden werde, um zu sehen ob ich ihnen noch weiter entgegen zu gehen Zeit hätte. Das gelinde Wetter lädet zu einer solchen Reise ein. [...] Ohne Kosten macht mirs einen großen Spas, denn ich muß wieder einmal etwas fremdes sehen. Auch bin ich gewiß Ihrer Frau Mutter nützlich u.s.w.“<sup>58</sup>

Sofort jedoch, wie er es sich gewünscht hatte, lässt der Herzog Goethe nicht gehen. Noch aus Weimar schreibt er an Jacobi:

„Daß die Französische Revolution auch für mich eine Revolution war kannst du dencken. Übrigens studire ich die Alten und folge ihrem Beyspiel so gut es in Thüringen gehen will.“<sup>59</sup>

Die Formulierung „studiere die Alten“ erinnert stark an „durchblättere die Werke der Alten“ aus dem 3. Vers der späteren *V. Römischen Elegie*. Das spricht einerseits dafür, dass auch Jacobi von den *Erotica* weiß, andererseits von Goethes persönlicher Verbundenheit mit diesem Textcorpus, immerhin zeigen die *Elegien* die Bedingung ihrer Möglichkeit: Lektüre, Kunststudium, Liebe und Dichtung. Mit der Anspielung als Zeichen von Vertrautheit, einer freundschaftlichen Codierung mithin, und der knappen Formel für glückliches, privates und intimes Leben kontrastiert sonderbar das Diktum über die Französische Revolution. Die steht nun gerade für das Gegenteil, immerhin geht es hier nicht um die Wiederherstellung der alten, sondern Konstitution einer neuen Ordnung, um Öffentlichkeit und Gewalt. Die Skepsis Goethes gegenüber der Revolution ist inzwischen zum Topos geworden, im Brief an Jacobi ist lediglich von einer Umwälzung die Rede, die ihn selbst betraf. Mehr erfährt der (heutige) Leser nicht an dieser Stelle, die entweder auf eine Frage Jacobis antwortet, oder in ihrer Lakonie provoziert. Aus dem ruhigen, häuslichen Leben muss Goethe zunächst nach Jena, um Studentenunruhen beizulegen, bevor er dann tatsächlich wieder nach Italien reist. Von Nürnberg aus beschwert er sich bei Herder:

---

<sup>58</sup> Brief Goethes an Carl August vom 28.2.1790, FA II,3, S. 512.

<sup>59</sup> Brief Goethes an Jacobi vom 3.3.1790, ebd., S. 515.

„[E]s wäre verdrüßlich, wenn ich vor Palmarum nicht Venedig erreichte. Um als ein Heide von dem Leiden des guten Mannes auch einigen Vortheil zu haben, muß ich die Sängern der Conservatorien nothwendig hören und den Doge im feierlichen Zuge sehen.“<sup>60</sup>

Vierzehn Tage später ist Goethe dann „unter den Amphibien“,<sup>61</sup> hat eine Unterkunft gefunden und wartet auf die Herzogin, die noch nicht in Venedig eingetroffen ist. Wieder stehen im Brief konträre Aussagen nebeneinander:

„[I]ch erneuere mir sachte den Begriff dieser Stadt und gehe das merckwürdigste darin durch. Die Reise hat mich recht zusammengeschüttelt und wird mir an Leib und Seele wohlthun. Übrigens muß ich im Vertrauen gestehen, daß meiner Liebe für Italien durch diese Reise ein tödtlicher Stos versetzt wird. Nicht daß mirs in irgend einem Sinne übel gegangen wäre, wie wollt es auch? aber die erste Blüte der Neigung und Neugierde ist abgefallen und ich bin doch auf oder ab ein wenig Schmelzungischer geworden. Dazu kommt meine Neigung zu dem zurückgelaßnen Erotio und zu dem kleinen Geschöpf in den Windeln, die ich Ihnen beyde, wie alles das meinige, bestens empfehle. Ich fürchte, meine *Elegien* haben ihre höchste Summe erreicht und das Büchlein möchte geschlossen seyn. Dagegen bring ich einen Libellum Epigrammatum mit zurück, der sich Ihres Beyfalls, hoff ich, erfreuen soll.“<sup>62</sup>

Die Wahrnehmung des Landes hat sich offensichtlich verändert, indem an die Stelle der offenen Betrachtung eine emotionalisierte Haltung des Beobachters getreten ist. An Herder schreibt er ähnlich, wobei in diesen Formulierungen das Programm der von ihm angekündigten *Epigramme* liegt:

„Ich sollte Euch allerlei Guts sagen, und ich kann nur sagen, daß ich in Venedig angekommen bin, Ein wenig intoleranter gegen das Sauleben dieser Nation als das vorigemal. Recht wunderbar ists, daß ich das Tagebuch meiner vorigen Reise mitzunehmen vergessen habe. Also meinen alten Pfaden nicht folgen kann und wieder von vorne anfangen muß. Das ist indesenauch gut. Von der Herzogin hör' und seh' ich nichts. Ich habe mich eingerichtet, daß ichs abwarten kann. Ich will das Wassernest nun recht durchstören. Wie einfach und wie complicirt sind doch alle menschliche Dinge! Ich wohne am Rialto ohngefähr 20 Häuser näher als der Scudo di Francia, auf derselben Seite. Habe einen Wirth. wie Musäus war, und ich bin schon leidlich zu hause. meine *Elegien* sind wohl zu Ende; es ist gleichsam keine Spur dieser Ader mehr in mir. Dagegen bring' ich Euch ein Buch *Epigrammen* mit, die, hoff' ich, nach dem Leben schmecken sollen.“<sup>63</sup>

„Wie einfach und wie complicirt sind doch alle menschlichen Dinge!“ Die Forschung hat sich bisher auf den ersten und letzten Satz des Briefes fixiert, obwohl die widersprüchliche Sentenz in der Mitte genau auf den Punkt bringt, wie die Gedichtchen aussehen werden. Natürlich kreisen sie um das „Leben“ in seiner Mannigfaltigkeit und tun das auf so deutliche Weise, dass sie danach „schmecken“, doch die Feststellung, dass dieses immer ein wenig paradox, an sich klar und doch verworren ist, markiert schon eine Pointe, die in eins der *Epigramme* passen würde –

<sup>60</sup> Brief Goethes an Herder vom 15.3.1790, ebd., S. 522.

<sup>61</sup> Brief Goethes an Carl August vom 3.4.1790, ebd., S. 523.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Goethe an Herder vom 3.4.1790, ebd., S. 524.

wäre sie entsprechen metrisch gefasst. Über ihre Kürze und die Pointierung stellen sich die Epigramme auch als diejenige Gattung dar, die am wenigsten auf die „schmelfungische“ Stimmung des Reisenden reagieren, denn sie verlangen emotionale oder witzig-ironische Brechung des Dargestellten.

Wiederum kursieren die Gedichte, wie vorher die *Elegien*, zunächst brieflich im kleinen Weimarer Freundeskreis, selbst wenn die Post nun eine deutlich zerdehnte Kommunikation herstellt. An Knebel gehen dann Epigramme „alle Eines Inhalts“, denn die „wachsen hier wie die Pholaden.“<sup>64</sup> Während weitere Briefe mit Epigrammen an die Freunde in Deutschland abgehen, verzeichnet Paul Goetzes Tagebuch ein beachtliches Besichtigungsprogramm, das Goethe absolviert.<sup>65</sup> Die Gedichte bezeichnet er als „Früchte die in einer großen Stadt gedeihen, überall findet man Stoff und es braucht nicht viel Zeit sie zu machen.“<sup>66</sup> Die Zeit in der Stadt erscheint als „vergnüglich genug“<sup>67</sup>, was nicht nur dem Verdikt des „Unmuts“<sup>68</sup> widerspricht, den Goethe in Venedig nicht hätte ablegen können, sondern auch zeigt, dass die Beschäftigung mit Kunst und Kultur der Venezianer, die er sich aufgebürdet hatte, durchaus nicht nur Ablenkung, sondern auch willkommene Anregung der literarischen Arbeit war.

„Das Büchlein ist schon auf 100 Epigramme angewachsen; wahrscheinlich gibt mir diese Reise noch eins und das andre. [...] Ich kann nicht läugnen, daß manchmal diesen Monat über sich die Ungeduld meiner bemächtigen wollte. Ich habe aber auch *gesehen, gelesen, gedacht, gedichtet*, wie sonst nicht in einem Jahr, wenn die Nähe der Freunde und des guten Schatzes mich ganz behaglich und vergnügt macht. [...] Von anderm Fleiß und Unfleiß, von Abentheuern, Launen und dergl. muß das epigrammatische Büchlein dereinst des mehrern zeugen.“<sup>69</sup>

Allerdings klingt neben der Bewertung des Aufenthalts im Ganzen auch ein Thema schon in den Briefen an, das sich in den *Epigrammen* finden wird:

„Noch ist mir der Aufenthalt von einer anderen Seite merckwürdig geworden. Da man jetzt immer von Constitution spricht, die wunderlichste und compliciteste Constitution in der Nähe, mit lebendigem Interesse zu sehen.“<sup>70</sup>

Die Revolution hatte die Sprache auf Verfassung gebracht und Venedig wurde seit langer Zeit vom Dogen regiert, der eher einem Präsidenten als einem König vergleichbar war, das Zeremoniell Venedigs war jedoch durchaus prachtvoll. Das Tagebuch Götzes verzeichnet die verschiedenen Inszenierungen des Osterfestes. Neben der erneuten Begegnung mit einer Großstadt, die

---

<sup>64</sup> Brief Goethes an Knebel vom 23.4.1790, ebd., S. 525.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 525-531.

<sup>66</sup> Brief Goethes an Charlotte von Kalb vom 30.4.1790, ebd., S. 531.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> So das in der älteren Forschung weitergetragene Urteil.

<sup>69</sup> Brief Goethes an Caroline Herder vom 4.-7.5.1790.

<sup>70</sup> Brief Goethes an Charlotte von Kalb vom 30.4.1790, ebd., S. 532.



Venedig damals war, erst recht im Vergleich mit Weimar, interessieren die Kunstwerke, die er dort besichtigen kann, und die in der relativen Einsamkeit rasch voranschreitende Arbeit. Dazu kommen Reflexionen und nur selten „kleine Bewegungen der Ungedult.“<sup>71</sup> Wieder tauscht Goethe Briefe, doch die während des zweiten Italien-Aufenthalts verzeichnen keine Bildung, keine Wiedergeburt, sondern skizzieren einen Reisenden, der sich beschäftigt, während er auf die Herzogin wartet. Daneben drückt er immer wieder den Wunsch aus, bei seiner kleinen Familie und den Freunden zu sein. Jedoch bleibt Goethe nur etwas mehr als einen Monat in Weimar, nachdem er zurückgekehrt ist. Inzwischen sind *Faust* in fragmentarischer Form und *Die Metamorphose der Pflanzen* erschienen. Während jener durchaus interessierte Reaktionen bekam, wurde Goethes erste naturwissenschaftliche Studie kaum wahrgenommen. Trotzdem nahm er sich „den Versuch über die Gestalt der Thiere“<sup>72</sup> mit, als er auf die Reise nach Schlesien ging, wohin ihn der Herzog beordert hatte. Wieder unterwegs, schrieb Goethe weitere Epigramme, allerdings nicht mehr so viele Briefe wie aus Venedig. In Dresden, wo er eine Woche Station machte, traf Goethe Körner, den Freund Schillers, zu dem er guten Kontakt aufbaute.

In Weimar verbrachte Goethe dann den Herbst und Winter, am 1.1.1791 erklärte er im Brief an Knebel die Gedicht-Produktion für zunächst beendet:

„Die Büchlein Elegien und Epigramme habe ich auch so ziemlich gefaltet und gelegt. Auch war ich nicht abgeneigt die ersten herauszugeben. Herder wiederrieth mirs und ich habe blindlings gefolgt.

Durch Aufmuntherung der Herzoginn Mutter habe ich, in diesen letzten Tagen, Wilhelm Meister wieder vorgenommen, vielleicht ruckt in diesem neuen Jahre auch dieses alte Werk seiner Vollendung näher.“<sup>73</sup>

Verglichen mit der Zeit direkt nach der ersten Rückkehr aus Italien hat sich Goethes private Situation gänzlich verändert, er ist Vater und lebt mit seiner (illegitimen) Familie zusammen. Den Herders und dem Herzog empfiehlt er Christiane und August sogar an, als er unterwegs ist. Nach Herders Rückkehr hatte sich das freundschaftliche Verhältnis zwischen den beiden zunächst wieder hergestellt, das durch ziemlich kritische Töne über Goethe im Briefwechsel Herders mit seiner Frau belastet schien. Knebel ist versöhnt, der Briefwechsel mit ihm scheint entspannt. Mit den Freunden in Weimar, der Kreis mag sich verändert haben gegenüber dem ersten Weimarer Jahrzehnt, verbinden Goethe Briefwechsel und der Austausch auch über die *Elegien* und *Epigramme*. Der Herzog trägt Goethe wieder Pflichten auf, die Zeit der freien Existenz als Künstler ist beendet. Allerdings hat sich Goethe durchaus mit seinen Texten beschäftigt, hat die *Schriften* abgeschlossen und neue Texte publiziert. Mit *Wilhelm Meister* nimmt er sich wie-

---

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Brief Goethes an Knebel vom 9.7.1790, ebd., S. 547.

<sup>73</sup> Brief Goethes an Knebel vom 1.1.1791, ebd., S. 564.

der einen alten Text vor, von dessen Ausarbeitung und Publikation er sich deutliche Resonanz versprechen kann. Die Naturwissenschaft, die ihn nun aber deutlich begeistert, wird nur zurückhaltend von Lesern aufgenommen. Dagegen hat er mit Körner einen neuen Bekannten gefunden, der ihm auch symbolisches Kapital auf dem literarischen Feld bringen kann. Nicht nur als Freund Schillers ist er ein Gewinn, denn er hat durchaus eine eigene, unabhängige Meinung, die er diesem gegenüber vertritt:

„Goethe ist acht Tage hier <Dresden> gewesen, und ich habe viel mit ihm gelebt; es gelang mir ihm bald näher zu kommen, und er war mitteilender, als ich erwartet hatte. [...] Von seinen Elegien hat er uns einige vorgesagt. Ich kann sie nicht anders beschreiben, als ausgesprochene Gemälde von Situationen in Rom. Er hat sich möglichst bemüht, bloß das Object mit größter Bestimmbarkeit und Lebhaftigkeit so darzustellen, daß man über der *Sache* den *Künstler* vergißt. Sprache und Versification sind sehr gefeilt.“<sup>74</sup>

Ganz egal, ob und was Goethe selbst über seine Texte gesagt hat, Körner scheint mit einer den *Elegien* gemäßen Aufmerksamkeit zugehört zu haben. Sowohl die Objektivierung, also die Distanzierung zwischen Dichter und Text, als auch die Anlage der Gedichte hat er so erfasst, dass seine Beschreibung durchaus trifft. Goethe zeigt sich von der Begegnung mit Körner und ihren Gesprächen durchaus beeindruckt und legt Wert darauf, die Bekanntschaft zu festigen. Er schreibt ihm aus Weimar und verspricht ihm

„einige Epigramme, sie neigen sich mehr nach der Martialischen als nach der bessern griechischen Manier. Man muß allerley machen.“<sup>75</sup>

Die zunächst also mit vegetabilen Begriffen belegten *Epigramme* sind also doch nicht so spontan und unreflektiert entstanden, wie die Briefe an die alten Freunde haben glauben lassen. Aus der ehemaligen geselligen Epigrammkultur ist der Umgang mit einer anderen antiken Gattungstradition geworden, den Goethe dem literarisch versierten neuen Freund sofort anzeigt. Zwar bleibt er auch hier lakonisch im Tonfall, doch legt er doch Wert darauf, Körner nicht einfach „Großstadtgewächse“ vorzulegen.

---

<sup>74</sup> Brief Körners an Schiller vom 6.10.1790, ebd., S. 556.

<sup>75</sup> Brief Goethes an Körner vom 21.10.1790, ebd., S. 559

## Zwischen Pfeil und Blüte – Epigrammkonzepte

Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft definiert Epigramme als „Inscription auf Gegenständen oder sofort für das Buch konzipierte, zugespitzte Einzelbemerkung in Versform.“<sup>76</sup>

Die Zweiteilung dieser Definition markiert einen entscheidenden Punkt in der Gattungskonzeption. Eine zunächst nicht fiktionale Gattung mit einem gewissen Gebrauchswert – also der Be- und Zuschreibung bestimmter Gegenstände – wird literarisiert, indem der ursprüngliche Sachbezug wegfällt und ggf. nur noch gedacht wird.<sup>77</sup>

Man stellt sich die ältesten Epigramme als Inschriften auf Gräbern vor, wo sie den Toten und dessen Leben kurz und treffend beschreiben sollen, als Inschriften auf Weihegaben, wo sie den Geber und Spender und den Anlass der Gabe sowie den Empfänger markieren, als kurze Beschreibung eines Kunstwerkes, wo sie auf den Künstler und dessen Absicht verweisen können. Das griechische Wort ‚epíγραμμα‘ bedeutet nichts anderes als ‚Aufschrift‘ oder ‚Inscription‘. Zunächst scheint die Form variabel, nur die Kürze ist spezifisch, da sie sich aus dem Verwendungszusammenhang ergibt. Ab dem 8. vorchristlichen Jahrhundert lassen sich Epigramme finden, die in Versen abgefasst sind, in elegischen Distichen, also der Kombination von Hexameter und Pentameter. Diese Form bleibt für die weitere Entwicklung der Gattung dominant, aber nicht zwingend, wobei sich die Versform durchaus etabliert, nur das Metrum kann wechseln. Mit der Kombination von Hexameter und Pentameter kann allerdings ein weiteres gattungskonstituierendes Element besonders gut gestaltet werden: die Spannung, die im ersten Vers aufgebaut wird, löst der folgende – meist mit einer besonderen Pointe in den letzten Worten oder sogar nur im letzten Wort. Die Pointe muss nicht unbedingt witzig oder spöttisch sein, sie kann genauso gelehrt oder geistreich ausfallen, manchmal fällt sie sogar ganz weg, gilt aber trotzdem im Diskurs als zur Gattung gehörig.

Die ältesten überlieferten griechischen Epigramme gehen weit in die vorchristliche Zeit zurück, die *Griechische Anthologie* jedoch ist jünger. Ihrer historischen und formalen Inkonsistenz wegen stand sie in der Neuzeit immer wieder unter Kritik, unter anderem auch derjenigen Lessings.

---

<sup>76</sup> Theodor Verweyen, Gunther Witting: Artikel Epigramm. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Klaus Weimar gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller, Bd. 1, Berlin, New York: de Gruyter 1997, S. 459-461, hier S. 459.

<sup>77</sup> Vgl. hierzu und im Folgenden: Frieder von Ammon: Ungastliche Gaben. Die „Xenien“ Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2005. Peter Hess: Epigramm. Stuttgart: Metzler 1989 (=Sammlung Metzler Band 248). Niklas Holzberg: Martial und das antike Epigramm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002. Gerhard Neumann: Nachwort. In: Deutsche Epigramme. Hg. v. G.N. Stuttgart: Reclam 1969 (= RUB 8340-43), S. 285-355. Theodor Verweyen, Gunther Witting: Das Epigramm. Zum Problem von Struktur und Funktion am Beispiel seiner Geschichte. In: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Hg. v. Dieter Lamping, Dietrich Weber. Wuppertal: Selbstverlag 1990 (= Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft, Bd. 4), S. 259-295. Dies.: Artikel Epigramm. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 2. Hg. v. Gerd Ueding. Tübingen: Niemeyer 1994; S. 1273-1283.

Der älteste Teil der *Griechischen Anthologie* ist von Meleager von Gadara gesammelt und enthält einen ‚Kranz‘ von Epigrammen verschiedener Autoren, die teilweise deutlich älter als diese sind und den Stand der Epigramm-Dichtung der hellenistischen Zeit (ca. 330 -30 v.Chr.) repräsentieren. Schon darin finden sich neben Grab- und Weiheepigrammen solche darstellenden Typen, die man später eher als Anekdoten gelesen hat und sich in spöttischer, ironischer, oder kritischer Weise mit Szenen des Alltagslebens auseinandersetzen. In der Anthologie finden sich weiter deutlich erotische Texte, die schon hier die Verwandtschaft der Gattung mit den Elegien andeuten, und es gibt poetologische Texte, die entweder die Machart und Absicht des Gedichtes reflektieren, oder auf die Umstände und Bedingungen des Dichtens rekurren. Diese thematischen Vorgaben blieben auch für die Epigramme späterer Zeit erhalten, die in die Anthologie aufgenommen wurden.

Martials Epigramme haben sicher die älteren Texte der Griechischen Anthologie als Vorbilder, aber es gibt auch lateinische Vorgänger, an die er sich anschließen kann. So wurden im späten 18. Jahrhundert die wohl ältesten lateinischen Epigramme als Grabschriften der Scipionen entdeckt. Also begannen die Epigramme ihre literarische Tradition auch im Lateinischen zunächst als Gebrauchstexte, bevor sie sich zu einer literarischen Gattung entwickelten. Martial selbst bezieht sich vor allem auf Catull als sein literarisches Vorbild, dessen Gedichte z.B. auf Lesbia hinreichend bekannt sind und in ihrem Kunstcharakter genauso wie in der Deutlichkeit, mit der hier Typen verspottet werden und Sexualität thematisiert wird, als Vorbilder für Martials Werke deutlich erkennbar sind. Der Forschung ist es sogar gelungen, intertextuelle Anknüpfungen zwischen einzelnen Epigrammen der beiden zu zeigen, so dass als gesichert gilt, dass Epigrammen nicht nur bissiger Spott an Missständen der Gesellschaft eignet, sondern auch immer ein literarischer Diskurs, der sich als Spiel präsentiert. Nachdem man davon ausgehen muss, dass in Rom nur eine kleine Oberschicht als Leserkreis in Frage kam, ist anzunehmen, dass dieser über ein ausreichendes Bildungsniveau verfügte, die Anspielungen, Zitate und Fortschreibungen verstehen und auflösen konnte. Wobei es sich zumindest bei Martial meist um einen spielerisch-humoristischen Umgang mit den Vorbildern handelt, der den Spott und die Satire der Texte eher unterstrich als schwächte.

Martials 12 Epigrammaton libri behandeln die Themenkreise der Typenkritik, richten sich an den Kaiser, beschäftigen sich mit dem Patronat und der abhängigen Stellung des Dichters und tun dies auf teilweise recht drastische Art und Weise. Wenn man die entsprechenden Konnotationen der verwendeten Worte und ihre Bildlichkeit in die Deutung einbezieht und auch das bewusste Spiel mit der Intertextualität berücksichtigt, ergibt sich daraus aber nicht nur das Bild eines durchaus fremden Roms, sondern auch das eines literarisch stilisierten. Wenn man in der

älteren Forschung immer versucht hat, aus den Epigrammen einen Rückschluss auf die Lebenswelt des Martial zu ziehen, dann ist inzwischen deutlich geworden, dass es sich immer um deutlich literarisierte, also fiktionalisierte Zusammenhänge handelt und ein Rückschluss eben nicht so leicht möglich ist.<sup>78</sup> Martial kann also als derjenige betrachtet werden, dessen Schreiben das Epigramm als dezidiert literarische Gattung etabliert.

Das Epigramm besteht im 18. Jahrhundert aus zwei Teilen, einer Überschrift und den Versen. War der Titel bei Martial meist nur eine Zuschreibung, die schon im Voraus denjenigen nannte, an den das Epigramm vermeintlich gerichtet war, so trägt die Überschrift im 18. Jahrhundert ein eigenes Gewicht und ersetzt damit bis zu einem gewissen Grad den Gegenstand oder Zusammenhang, auf den die vermeintliche Inschrift geschrieben wurde. Denn selbst wenn der Gegenstand des Gedichtes kein Grabmal oder Kunstwerk mehr sein musste, so war doch der Inschriftencharakter der Gattung erhalten geblieben, zumindest als Vorstellung von der Gattung, obwohl Kürze und eindeutiger Objektbezug zumindest für einige überlange Texte sicher nicht klar erkennbar sind.

Lessing beginnt seine in fünf Kapitel unterteilten *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammisten* entsprechend auch mit einer Diskussion darüber, was Epigramme denn nun eigentlich sind und wie sich die Gattung entwickelt habe:

„Man hat das Wort *Epigramm* verschiedentlich übersetzt: durch Überschrift, Aufschrift, Inschrift, Sinnschrift, Sinngedicht u.s.w. Überschrift und Sinngedicht sind, dieses durch den Gebrauch des *Logau*, und jenes durch den Gebrauch des *Wernicke*, das gewöhnlichste geworden: aber vermutlich wird *Sinngedicht* auch endlich das *Überschrift* verdrängen. Aufschrift und Inschrift müssen sich begnügen, das zu bedeuten, was des Epigramm in seinem Ursprunge war: das, woraus die so genannte Dichtungsart nach und nach entstanden ist.<sup>79</sup>

Er fährt fort und fragt nach der Entwicklung der Gattung bzw. nach dem, was diese Gattung zu einer solchen macht, obwohl sich diese doch verändert hat:

„Was hat das witzigste Sinngedicht eines *Martial* mit der trockensten Aufschrift eines alten Denkmals gemein, so daß beide bei einem Volke, dessen Sprache wohl am wenigsten unter allen Sprachen dem Zufalle überlassen war, einerlei Namen führen konnte?<sup>80</sup> [...]

Folglich aber muß es die Form sein, in welcher die Beantwortung meiner Frage zu suchen. Es muß sich in den Teilen, in der Zahl, in der Anordnung dieser Teile, in dem unveränderlichen Eindrücke, welchen solche und so geordnete Teile unfehlbar ein jedesmal machen; –

---

<sup>78</sup> Vgl. Holzberg: *Martial*, S. 33-44, 123-152.

<sup>79</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Werke 1770-1773*. Hg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2000 (=Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe*. Hg. v. Wilfried Barner, Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm et al., Bd. 7), S. 181.

<sup>80</sup> Ebd., S. 182.

in diesen muss es liegen, warum ein Sinngedicht noch immer eine Überschrift, oder Aufschrift heißen kann, ob sie schon eigentlich nur selten dafür zu brauchen stehet.“<sup>81</sup>

Aus der Ableitung der Empfindung, während man sich einem Denkmal nähert und zunächst wissbegierig fragt, worum es sich handle und dann im Näherkommen Auskunft erhält, fordert Lessing diese Zweiteiligkeit auch vom literarischen Epigramm, wenn auch in übertragener Weise:

„Es muß über irgend einen einzelnen ungewöhnlichen Gegenstand, den es zu einer so viel als möglichen sinnlichen Klarheit zu erheben sucht, in Erwartung setzen, und durch einen unvorhergesehenen Aufschluß diese Erwartung mit eins befriedigen.

Am schicklichsten werden sich also auch die Teile des Epigramms, *Erwartung* und *Aufschluß* nennen lassen“.<sup>82</sup>

Lessing fokussiert die Wirkung der Epigramme, er reflektiert „die Reihe heterogener Empfindungen, die sich zu einem Wirkungszusammenhang zusammenschließen“<sup>83</sup> und „über Aufmerksamkeit und Lösung der Aufmerksamkeit ins Reine kommen“.<sup>84</sup> Er sieht in der Pointe einen Denkanstoß, der den Leser überrascht, intellektuell stimuliert, neu und anders über einen Gegenstand, über einen Zusammenhang nachzudenken. Mithin isoliert er diesen Gegenstand des Epigramms aus seinen bisherigen Verknüpfungen und erhellt ihn in neuem Licht. Vernunft kann also einen kleinen „Weltsplitter“ neu positionieren, ohne eine angenommene Ganzheit zu zerstören, sondern sich dabei inspirieren lassen, neue Verknüpfungen herzustellen. Damit ist Lessings Epigramm-Theorie nicht so weit von Moritz' Konzept der Autonomieästhetik entfernt. Es wäre übertrieben, im Epigramm eine Gattung anzunehmen, die auf selbige hinarbeiten würde. Aber die von Lessing gezeigte Möglichkeit, über die Attraktion von Aufmerksamkeit aus einem Gegenstand kurz etwas „Ganzes“ werden zu lassen, macht dieses Konzept für die Klassik durchaus attraktiv.

Lessing übersetzt außerdem einige Epigramme Martials neu und arbeitet an diesen die Art der Pointierung heraus, zeigt die bewusst angelegte Ordnung der Epigrammbücher, die unter anderem über Bezugnahmen der Gedichte untereinander erfasst werden kann und beharrt auf einer Differenzierung zwischen Martial als historisch-empirischem Verfasser und dem fiktiven Sprecher-Ich der Epigramme. Im Rollensprechen, das so in die Gattung kommt, ist ein Element der Theatralisierung zu erkennen, das für Goethes und Schillers *Xenien* eine maßgebliche Funktion übernehmen sollte.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Ebd., S. 184.

<sup>82</sup> Ebd., S. 188.

<sup>83</sup> Neumann: Nachwort, S. 298.

<sup>84</sup> Ebd., S. 297.

<sup>85</sup> Vgl. von Ammon: Ungastliche Gaben, S. 72ff.

Auch Johann Gottfried Herder hat sich mit dem Epigramm beschäftigt, in dezidierter Anknüpfung an Lessing und deutlicher Kritik an dessen Position. Anders als der in der Tradition der Aufklärung stehende Lessing, der sich für Ausgaben interessiert und ganz selbstverständlich mit den Originaltexten argumentiert, besorgte Herder die Übersetzung der griechischen Epigramme, bzw. zumindest eines Teils der *Griechischen Anthologie*. Im Sinne der Suche nach dem Ursprung der Gattung geht er auf die vermeintlich ältesten Texte zurück. Herder verfasst *Anmerkungen über die Anthologie der Griechen und über das griechische Epigramm* und als zweiten, längeren Teil *Anmerkungen über das griechische Epigramm*.<sup>86</sup>

Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Sprache als Kommunikationsmedium, mit der sich nicht nur Informationen, sondern auch Affekte mitteilen lassen. Er sieht das Epigramm als „Exposition eines Bildes oder einer Empfindung“<sup>87</sup> an, dessen Inhalt aus der Kunst, der Mythologie oder auch der Liebeserfahrung stammen kann, dann handle es sich um „Tändeleien, voll Witz und Empfindung“.<sup>88</sup> Hieraus und aus der Form, die er definitiv als Distichen bestimmt, kann er die Nähe des Epigramms sowohl zur Grabschrift als auch zur Elegie zeigen:

„Die Elegie weinte in einem süß gebrochenen Fall der Töne und das Epigramm schloß sich an diese, wahrscheinlich weil seine erste und gemeinsame Materie traurigen oder zärtlichen Inhalts, Schrift auf Gräbern oder Seufzer der Liebe waren. Indes auch dem frohesten Inhalt kann sich das Sylbenmaß des Epigramms anschmiegen. Der Hexameter gibt ihm Aufflug, Fülle und Würde, der sodann der Pentameter zwischen tritt, und sie zu einer sanften Ründe, zu einer vollendenden Kürze umbiegt, oder wie ein Pfeil in die Lüfte versauset. Glückliche Sprache, die so vollkommene, ihr zur Natur gewordene Gedankenformen in sich hat!“<sup>89</sup>

Neben dem Bild des Pfeiles, das sich mit Lessing in Verbindung bringen lässt, klingt hier aber ein deutliches Differenzbewusstsein an. Das Deutsche kann die antiken Metren eben nur unvollkommen übernehmen und hat deswegen Probleme damit, die Gattung des Epigramms weiterzuführen. Allerdings gibt Herder zu, dass sich in der Griechischen Anthologie eben nicht nur Epigramme finden lassen, sondern auch andere Texte, z.B. Idyllen, Fabeln oder moralische Sinnprüche. Die Abgrenzung bleibt im ersten Teil der Abhandlung eher vage, im zweiten jedoch setzt Herder mit einer dezidierten Auseinandersetzung mit den Positionen Lessings ein. Er fordert aus Erwartung und Aufschluß solle Darstellung (Exposition) und Befriedigung werden, diese beiden Begriffe sollten das Epigramm in den Formteilen bestimmen. Und diese koppelt er an die ursprüngliche Herkunft der Gattung:

---

<sup>86</sup> Johann Gottfried Herder: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787. Hg. v. Jürgen Brummack, Martin Bollacher. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994 (= Johann Gottfried Herder. Werke in zehn Bänden, Bd. 4), S. 501-548.

<sup>87</sup> Ebd., S. 507.

<sup>88</sup> Ebd., S. 508.

<sup>89</sup> Ebd., S. 513.

„Als Aufschrift betrachtet, wird also das Epigramm nichts als die *poetische Exposition eines gegenwärtigen oder als gegenwärtig gedachten Gegenstandes zu irgend einem genommenen Ziel der Lehre oder der Empfindung.*“<sup>90</sup>

In den folgenden Kapiteln entwickelt er sieben verschiedene Typen von Epigrammen, die sich eben aus der Urform, dem Epigraph, der Grabschrift, entwickelt hätten. Er erkennt die einfache, bloß darstellende Form, das Exempel-Epigramm, das schildernde Epigramm, das leidenschaftliche Epigramm, das künstlich gewandte (Handlungs-)Epigramm, das täuschende Epigramm und das Epigramm mit der raschen Pointe, das Lessings Forderung am nächsten kommt. Nachdem er diese Typen sowohl aus der historischen Entwicklung als auch aus dem gegebenen Textkorpus entwickelt, geht er auf den Zusammenhang zwischen den Typen ein, der aus dieser Vielfalt doch die Einheit einer Gattung machen soll:

„Durch alle Klassen und Gattungen aber wird der Eine Hauptbegriff merkbar, daß das Epigramm *ein gegenwärtiges Objekt zu einem einzelnen festbestimmten Punkt der Lehre oder Empfindung poetisch darstelle oder wende und deute*, mithin ist der Name *Sinngedicht* zumal für die schönsten Gattungen sehr glücklich. Dem gegenwärtigen Objekt wird gleichsam Sinn gegeben, Sinn angedichtet und dieser in der kürzesten, angenehmsten, lebendigsten Sprache uns zum Sinne gemacht d.i. in unsere Sprache geschrieben. Die gewöhnlichen Regeln des Epigramms lassen sich aus dieser Erklärung nicht nur finden: sondern sie nehmen auch aus ihr Grund und Ursache her.“<sup>91</sup>

Herder erweitert also den Gegenstand des Epigramms, indem er nicht nur einen Gegenstand oder Zusammenhang, ggf. auch ein Laster oder eine Verfehlung zum Inhalt erklärt, sondern auch einen Affekt zulässt. Außerdem bindet er die Form eng mit dem Inhalt zusammen, so dass die Sprache in ihrer Materialität aufgewertet erscheint. Es geht also nicht nur um das richtige Wort für die Pointe, sondern um die Übersetzung von Gegenstand und Affekt in Sprachlichkeit. Gerhard Neumann erkennt in Herders Theorie die „Sprachwerdung des Gegenstandes“,<sup>92</sup> sie

„ist zugleich Ausdruck seiner Sprachauffassung: Das Epigramm ist Sprachwerdung der Welt, (oder Weltwerdung der Sprache), ist Weltdeutung und Sinnggebung.“<sup>93</sup>

Damit spricht er dem kleinen Gedicht zu, einen konkreten Gegenstand in affektiven Zusammenhang zu stellen, ihn in ein zusammenhängendes Ganzes der Welt einzuordnen, dabei jedoch auf einer anderen Ebene, in einer anderen Materialität als der reale versprachlichte Zusammenhang:

„Indessen bei alle diesem Ruhm und Nutzen sehe man das Epigramm für nicht mehr an als es sein kann und sein will: es ist ein vorübergehender, entwickelnder, treffender Gedanke, dessen

---

<sup>90</sup> Ebd., S. 520.

<sup>91</sup> Ebd., S. 536.

<sup>92</sup> Neumann: Nachwort, S. 299.

<sup>93</sup> Ebd., S. 300.



Einkleidung zwar ein Kunstwerk, aber nicht die höchste Kunst ist. Es gehört auf den Fuß der Bildsäule; die Bildsäule selbst aber ist doch etwas Anders.“<sup>94</sup>

Auch hier liegt die Affinität für Goethes eigenes Konzept auf der Hand. Die Sprache war in den *Sinngedichten* selbst Thema und die kleinen Sinngebungsakte der Texte haben oft genug die Ebene des ursprünglichen Phänomens verlassen.

Indem Goethe beide Konzepte aufgreift, aus jedem die ihm gemäß erscheinenden Aspekte herausgreift und trotz aller Aufnahme der beiden Vorläufer aus dem 18. Jahrhundert auch einen Band Epigramme von Martial mit nach Venedig nimmt, diesen also nicht vermittelt über Lessing aufgreift, erweist sich wieder eine Strategie hin zur arrivierten Avantgarde. Die beiden Positionen, deren kulturelles Kapital er akkumuliert, sind etabliert. Das sprengende Moment liegt einerseits in der Schärfe und Drastik mancher Epigramme Goethes, die einer Publikation aller vorhandener Texte klar entgegen arbeitet, und andererseits in der Radikalisierung der von Lessing für Martial in Anspruch genommenen Theatralität. Auch für diese Gedichtsammlung, die bis zur Erstpublikation keine feste Gestalt hatte, muss ein fiktiver Sprecher eingesetzt werden. Manche Epigramme sind tatsächlich kleine Szenen, andere fast schon Sprachspiele, keines jedoch ist unhintergebar Selbstausdruck Goethes. Das Publikum muss sich mit der Epigramm-Tradition auskennen, wenn es darauf achten soll, und in der Publikation bzw. durch die Zusammenstellung im Zyklus wird auch für die zunächst wild gewucherten Epigramme eine Form der Ganzheit gefunden, die auf die Fiktionalität verweist.

---

<sup>94</sup> Herder: Über das Epigramm, S. 548.

## Beschäftigung gegen Latenz und Kontingenz

Karl Eibl hat die Jahre zwischen Italien und der Allianz mit Schiller als eine krisenhafte Latenzzeit in Goethes Leben und Schaffen beschrieben:

„Man wird den gesamten [...] Zeitraum, die siebenjährige Reiseperiode, unter der Signatur einer Krise sehen müssen, oder zweier Krisen, die jedoch ineinander wirken, daß sie kaum voneinander zu scheiden sind: Die äußere Krise, die durch die Stichworte ‚Inkonsistenz‘ und ‚Revolution‘ zu bezeichnen ist, und der inneren Entwicklungskrise des Übergangs vom ersten Weimarer Jahrzehnt zu jener in Italien erlernten professionellen ‚Solidität‘, die erst in Schiller den adäquaten Partner und damit den angemessenen äußeren Verwirklichungsrahmen finden wird.“<sup>95</sup>

Zunächst beschäftigt sich Goethe vor allem mit den Ereignissen, die der Revolution vorausgegangen waren. Cagliostro und die Halsbandaffäre tauchen in mehreren seiner Schriften auf, nachdem er auf Sizilien die Familie desselben besucht hatte. Dann jedoch fordert der Herzog die Begleitung Goethes auf der Campagne in Frankreich und während der Belagerung von Mainz, woraus zwei autobiographische Texte werden, die nicht nur die Ereignisse und Eindrücke auf den beiden Kriegsschauplätzen dokumentieren, sondern selbst auch an der Verarbeitung der eigenen Krise arbeiten.<sup>96</sup> Insofern blicken beide über die eigentlichen Reisen im zweiten Halbjahr 1792 und Mai bis August 1793 hinaus.

1791 schon hatte der Herzog Goethe die Leitung des Weimarer Theaters übertragen.<sup>97</sup> Nachdem Bellomo, der mit seiner Truppe seit 1784 das Weimarer Theater bespielt hatte, gekündigt hatte, schien es nur angebracht, den wieder fest an den Hof gebundenen Dichter, der schon vor 1782 das Weimarer Liebhaber-Theater organisiert hatte, mit der Direktion zu betrauen. Nachdem er nicht allein zuständig sein sollte, sondern mit Franz Kirms einen versierten Mitstreiter in finanziellen Fragen hatte, übernahm Goethe das Amt nicht zu widerwillig, wie er an Jacobi schreibt:

„Dagegen steht mir jetzt eine Beschäftigung vor die desto mehr nach aussen gerichtet ist und nur den Schein zur Absicht hat. Es ist die Oberdirecttion des Theaters das hier errichtet wird. Ich gehe sehr piano zu Werke, vielleicht kommt doch fürs Publikum und für mich etwas heraus. Wenigstens wird mirs Pflicht diesen Theil näher zu studiren, alle Jahre ein Paar spielbare Stücke zu schreiben. Das Übrige mag sich finden.“<sup>98</sup>

Im Laufe der Zeit entwickelte Goethe tatsächlich eine spezifische Ästhetik der Theaterpraxis, die langsam auch seine eigenen Dramen, die zwar gedruckt vorlagen, aber zunächst nicht aufgeführt wurden „spielbar“ erschienen ließen. Bis dem aber soweit war, wozu es auch der drama-

---

<sup>95</sup> FA II,3, S. 775.

<sup>96</sup> Zu den autobiographischen Schriften Goethes zuletzt Carsten Rohde: Spiegel und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben. Göttingen: Wallstein 2006.

<sup>97</sup> Vgl. Peter Huber: Goethes praktische Theaterarbeit. In: Goethe-Handbuch, Bd. 2: Dramen, S. 21-42, v.a. S. 30-38.

<sup>98</sup> Brief Goethes an Jacobi vom 20.3.1791, FA II,3, S. 573.

turgischen Hilfe Schillers bedurfte, arbeitete Goethe vor allem daran, ein sowohl den praktischen und finanziellen Gegebenheiten entsprechendes als auch ästhetisch ansprechendes Repertoire zu etablieren. Über die natürlich weiterhin gegebenen Stücke von Iffland, Kotzebue und anderen ließ sich ein gewisser finanzieller Spielraum eröffnen, um auch weniger erfolgreiche, dafür aber literarisch innovative Dramen inszenieren zu können. Die durchaus nicht immer gelungenen Versuche, etwa Kleists Texte auf die Bühne zu stellen, sind bekannt. Jenseits dieser Spannung gelang unter Goethes Theaterleitung eine spezifische Kanonisierung: die Opern Mozarts (*Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *Die Entführung aus dem Serail*) und Schillers *Don Carlos* bleiben im Repertoire und stehen damit letztlich ganz oben in der „Aufführungsstatistik“.<sup>99</sup> Als Theaterdirektor verpflichtet er sich damit auf eine bestimmte Ästhetik, die einerseits den Publikumsgeschmack, andererseits die Arbeitsweise der Schauspieler verbessern soll. Auf den ersten Blick erstaunlich, an sich aber nicht überraschend entspricht die Ausrichtung seiner Arbeit der Strategie, die er auch auf dem literarischen Feld verfolgt. Als arrivierte Avantgarde an der Schnittstelle von Modernisierung und höfischem Stil lassen sich sowohl Goethe als auch Mozart verstehen.

Die eigenen Dramen jedoch, die zu dieser Zeit entstehen, haben einen anderen Zweck:

„Ich werde selbst ein paar Stücke schreiben, mich darinnen einigermaßen dem Geschmack des Augenblicks nähern und sehen, ob man sie nach und nach an ein gebundenes, kunstreicheres Spiel gewöhnen kann.“<sup>100</sup>

Um gegen den „abscheuliche[n] Schlendrian“<sup>101</sup> der Schauspieler wirken zu können, möchte Goethe also den theatralen „Zeitgeist“ aufnehmen, statt seiner eigenen Ästhetik verpflichtet zu bleiben. Die genaue Analyse der Texte ist an dieser Stelle nicht zu leisten, die Reaktionen der Zeitgenossen jedenfalls zweifeln an der Qualität.

„Ich habe neulich einen Todesschrecken über Goethes neustes Werk, der „Großkophta“, gehabt. Bewahre mich Gott, daß es mir auch so gehen sollte! Lieber in Zeiten aufgehört, als aus der Höhe, wo Goethe stand, so unter alle Mittelmäßigkeit zur leerste Schlawheit herabgesunken!“<sup>102</sup>

Während Foster also davon ausgeht, Goethe habe tatsächlich „ausgespielt“, könne also seine Position auf dem Feld nicht länger behaupten, und solle sich ganz zurückziehen, gibt es noch eine andere, wohlwollendere Erklärung, die man für seinen Text heranzieht:

„Sag mir doch um Gottes willen, ob wir schon vom „Großkophta“ zusammen gesprochen haben und wie Du Dir das reimst! Jacobi in Düsseldorf glaubt, daß Goethe de bonne foi gewesen ist und

---

<sup>99</sup> Huber: Goethes praktische Theaterarbeit, S. 32.

<sup>100</sup> Brief Goethes an Reichardt vom 30.5.1791, FA II,3, S. 578.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Brief Forsters an Voß vom 14.4.1792, Goethe in vertraulichen Briefen, S. 436.

etwas von aristophanischer, griechischer Komödie im Kopf gehabt hat. Also in der Komödie ein Gegenstück zur „Iphigenie“ in der Tragödie! Aber das genügt mir doch nicht.“<sup>103</sup>

Hubers Erklärung ist ambitioniert, er versucht eine Strategie auszumachen, die Goethes Position entsprechen würde. Aber selbst er hat Zweifel, ob sich der Text damit erfassen ließe. Tatsächlich ist auffällig, dass Goethe für seine sogenannte Revolutionsdramatik die komische Form wählt. Vielleicht war es gerade die Typisierung der Figuren und damit einhergehende Distanzierung, die sich ihm anbot. Immerhin hatte er in Italien gerade die Verfremdung, die Ausstellung der Illusion, in der Komödie erkannt. Um etwas derartig Erschütterndes wie die Französische Revolution ästhetisieren zu können, bedurfte es eindeutig der Distanzierung, denn weder Radikalisierung noch Propaganda entsprachen Goethes Ästhetik – und erst recht nicht seiner Einstellung der Revolution gegenüber. Der *Groß-Cophta*, *Der Bürgergeneral* und, in einer ganz anderen Form, *Reinecke Fuchs* waren alle komisch angelegt und nahmen die Revolution auf.

Alle drei genannten Texte erschienen nicht mehr bei Göschen, sondern bei Unger, der auch schon hinter der Publikation des *Römischen Carneval* gestanden hatte. 1792 nämlich begann die Reihe der *Neuen Schriften*, die endlich sieben Bände umfasste. Im 1800 erscheinenden letzten Band mit Gedichten, die parallel auch als Einzelausgabe erhältlich waren, wurden die *Römischen Elegien* und *Venezianischen Epigramme* erstmals in den Werkkontext Goethes eingeordnet. Nach dem Bruch mit Göschen schien Unger tatsächlich der geeignete Herausgeber für Goethes Werke, da er ihn erstens nicht nur aus bewusst strategischen Gründen bewunderte, sondern auch in seinem eigenen Habitus als Verleger demjenigen Goethes als Autor entsprach. Weniger der finanzielle und auflagenstarke Erfolg war sein Ziel, sondern das symbolisch-spezifische Kapital, das sich damit erringen ließ, „Ihre [Goethes] erhabenen Geistesprodukte zu verlegen“.<sup>104</sup> Dass es Unger tatsächlich nicht um den ökonomischen Vorteil ging, bei allen verlegerischen Tricks, die selbst Unseld nahe an unlauteren Praktiken ansiedelt, bestätigt ausgerechnet Göschen, der über ihn äußert: „Er ist reich, hat keine Kinder und arbeitet gern um die Ehre.“<sup>105</sup> Mit Bourdieu kann man also feststellen, dass Unger der zu Goethes Position passende Verleger ist, indem er nicht auf kurzfristigen Verkaufserfolg abzielt, sondern den „ersten Schriftsteller“<sup>106</sup> in seinem Programm haben möchte. Die langfristige Konsekration und damit die Rücküberführung des symbolischen in ökonomisches Kapital erlebte Unger, der 1804 starb, nicht mehr – auch weil sich Goethe entschied, nach den sieben Bänden der *Neuen Schriften* nicht mehr mit ihm zusammenzuarbeiten. Die schlechte Aufnahme der Revolutionsstücke jedoch mag einer der

---

<sup>103</sup> Brief Hubers an Körner vom 3.6.1792, Goethe in vertraulichen Briefen, S. 439.

<sup>104</sup> Brief Ungers an Goethe vom 10. Mai 1794, zitiert nach: Siegfried Unseld: Goethe und seine Verleger. Frankfurt a.M.: Insel 1991, S. 177.

<sup>105</sup> Ebd., S. 179.

<sup>106</sup> Unger an Goethe, ebd., S. 196

Gründe gewesen sein, weshalb direkt anschließend der *Wilhelm Meister* publiziert wurde. Daneben entstanden mit den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und *Hermann und Dorothea* zwei anders geformte Texte mit politischem Bezug, die weit besser aufgenommen werden sollten, als die Revolutionsdramatik der frühen 1790er Jahre.

Das seit dem Italien-Aufenthalt verstärkte Interesse an Naturwissenschaft, der sich Goethe anscheinend immer in Krisenzeiten verstärkt zuwendet,<sup>107</sup> deutet Eibl als ein „Ringeln um Distanz, um einen festen archimedischen Punkt außerhalb der Welthändel“ und damit eine „Intensivierung der Distanzierungsbemühungen“.<sup>108</sup> Botanik, Zoologie und Optik waren die Felder, auf denen Goethe in den 1790er Jahren aktiv war. Besonders die Lichtbrechung und daraus folgend die *Farbenlehre* beschäftigten ihn intensiv. In diesem Kontext entstand der Essay *Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt*, der ein ganz bestimmtes wissenschaftliches Vorgehen vorschlägt, um objektive Ergebnisse zu generieren.

„Die asketische, behutsame und ruhige Aufmerksamkeit auf die Dinge [...] belebt die Dinge, so dass diese nunmehr freiwillig das an ihnen zu Erkennende dem Betrachtersubjekt entgegnetragen.“

Das hier zugrundeliegende Konzept der Aufmerksamkeit [...] ist [...] als eine Methode zu verstehen, in der die Dinge aus dem für die Moderne typischen, am Modus des Interessanten gemessenen Wahrnehmungsmodus der Beschleunigung herausgelöst und für den Zeitraum der kontemplativen Betrachtung gleichsam stillgestellt werden.“<sup>109</sup>

Wenn die Französische Revolution gerade nicht mehr beabsichtigt, alte, ideale Zustände wiederherzustellen, sondern auf tatsächliche Umwälzung, auf Fortschritt zielt, dann muss sie als einschneidender Modernisierungsschub empfunden werden. Eine an ‚ewigen‘ Naturgesetzen ausgerichteten Kunstanschauung, die zeitliche Spannungen in sich vereinigen kann, wird davon durchaus bedroht. Das Modell der Perfektibilität ist ein evolutionäres, kein revolutionäres und basiert auf der Annahme eines Ideals, das angestrebt werden soll. Indem Goethe sich nun verstärkt der Naturwissenschaft zuwendet, dann auch, um seine gerade erst gewonnene, aus Italien mitgebrachte Ästhetik zu stabilisieren. Sein „Versuch“ zielt dabei als naturwissenschaftliches Verfahren nicht auf eine abstrahierende Einzelbeobachtung, sondern auf die Wiederholung und den Austausch über die Ergebnisse in einer Gruppe von Wissenschaftlern. Diese arbeiten

---

<sup>107</sup> Ein Indiz dafür wäre die Beschäftigung mit Mineralogie/ Gestein direkt nach dem Aufbruch aus Rom: „Da wird auch manch Stück Granit betreten und wieder einmal geklopft werden. Ich kaufe hier einen Hammer und werde an den Felsen pochen um des Todes Bitterkeit zu vertreiben.“ Brief Goethes an Knebel vom 24.5.1788, FA II, 3, S. 409.

<sup>108</sup> Ebd., S. 753.

<sup>109</sup> Thums: Aufmerksamkeit, S. 344.

einer ‚subjektiven‘ Einzelbeobachtung entgegen und halten immer im Bewusstsein, „dass es andere mögliche Wahrnehmungen gibt“.<sup>110</sup>

„Nicht die abstrahierend-begriffsbildende Distanz führt zur Erfahrung der Dinge, sondern eine durch Übung erworbene „lebhaftere Aufmerksamkeit“ [FA I,25, S. 30], die – und dies gewährleistet die Reihenbildung und die Pluralisierung der Vorstellungsarten – immer wieder von Neuem zwischen Subjekt und Objekt sowie zwischen dem sinnlichen und dem begrifflichen Anteil an der Erkenntnis unterscheidet.“<sup>111</sup>

Wie sehr dieses Konzept von Naturwissenschaft demjenigen einer klassischen Kunstanschauung entspricht, ist schon gezeigt worden. Anders als Kunst jedoch verfügt die Natur über genügend Gegenstände, die nicht mit den Ereignissen der Zeit in Verbindung stehen. Sie sind objektiv da und zeugen von Dauer. Damit eignen sie sich als Modelle für Kunstobjekte, die letztlich auch wieder in diese Natur eingehen sollen. Insofern stärkt gerade die intensive Beschäftigung mit der Revolution und der Naturwissenschaft die Überzeitlichkeit als Aspekt klassischer Ästhetik. Der Morphologie in der Natur entspräche dann die „Urform“, also das ‚Kunstschöne‘ in der Kunst, das als Idee hinter bzw. in dem einzelnen Werk erkennbar werden soll. Letztlich gehört auch der über das Modell ‚Theater‘ in die Literatur eingebrachte Körper zu diesen Formen, die Schönheit und Ganzheit garantieren. Immerhin ermöglicht ein Kunstwerk, das nach den Mustern der narrativen Inszenierung funktioniert, die Suggestion der Einbeziehung über die Konstruktion der quasi eigenen Verortung in Raum und Zeit. Indem die sinnliche Wahrnehmung im Text konstruiert wird, bezieht sie den Leser als „Ganzen“ ein, ermöglicht ihm also auch eine Kunsterfahrung, die der als bedrohlich empfundenen Modernisierung entgegen wirkt.

„In [den] Vorgang rasch fortschreitender Entfremdung ist die Entfremdung des Menschen von seinem eigenen Leib [...] einbezogen [...]. Goethe hat der modernen Trennungserfahrung, welche aller Vereinzelung und damit auch aller Technik innewohnt, einen kreativen Prozeß, die poetisch erzeugte Ganzheit, an die Seite gestellt.“<sup>112</sup>

Damit liegt letztlich auch auf der Hand, warum Goethes naturwissenschaftliche Studien in den entsprechenden Disziplinen über die sprachliche Darstellung hinaus keine Anerkennung fanden. Genau diese birgt nämlich das der Naturwissenschaft letztlich fremde Element, da eine auf Ganzheitserfahrung ausgelegte, konstruierende Sprache, ein Gebilde entstehen lässt, das in sich ‚schön‘ ist und nicht nur als eine Replik unter vielen, die sich ständig widersprechen, um die Wissenschaft zu befördern. Die Reihenbildung bei Versuchen wirkt einer irritierenden Einzelbeobachtung entgegen, sie konstruiert einen Zusammenhang, der in der Lage ist, das abweichende Ergebnis in seiner Relevanz zu nivellieren. Eine poetische Behandlung irritierender Phänomene

---

<sup>110</sup> Ebd., S. 345.

<sup>111</sup> Ebd., S. 346.

<sup>112</sup> Wolfgang Frühwald: „Denn wozu dient alle der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden“ Bild und Erfahrung der Natur bei Goethe. In: Goethe-Jahrbuch 124 (2007), S. 27-37, hier S. 29f.

kann diese in eine Ganzheit integrieren, die sie letztlich selbst herstellt – auch das meint ja Fiktion. Und dieser Entwurf von Ganzheit bleibt im literarischen Diskurs, so sehr sich folgende Autoren und Werke auch kritisch, ablehnend oder auch nachahmend und überbietend daran abarbeiten. Die Vorstellung von Überzeitlichkeit, die Goethe aus der Natur gewonnen hat, wird zu dem Moment, das ihn letztlich von der Naturwissenschaft trennt:

„Vielleicht liegt die Problematik von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften u.a. darin begründet, daß er den Unterschied von „Dauer“ in unterschiedlichen Textarten nicht anerkennen wollte, daß er die wissenschaftliche Abhandlung ebenso der kreativen Erfahrung unterworfen glaubte wie das Gedicht und damit die in der Wissenschaft herrschende Autorität und Kontinuität des Zweifels leugnete.“<sup>113</sup>

Zur „Bühne“ vor allem für die naturwissenschaftlichen Werke, aber auch für die anderen in dieser Zeit entstehenden Texte wie etwa *Cagliostro* war die sog. „Freitagsgesellschaft“ geworden, ein Zusammenschluss, der den früheren Weimarer Musenhof quasi institutionalisierte. Dabei agierte Goethe als Vorsitzender, der seine Versuche dort in der Runde demonstrierte und mit den anderen Mitgliedern erörtern konnte. Damit fungierte die Gesellschaft durchaus ähnlich, wie im *Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt* die Forschergruppe angelegt war. Allerdings war, trotz Satzung und Protokoll, die Freitagsgesellschaft keine Gruppe aus Naturforschern: Böttiger etwa und Knebel kamen dorthin, die sicher etwas zu sagen hatten, aber nicht immer den fachlichen Diskurs pflegten. Wenn sich auch einige Dinge zum Besseren verändert hatten, war Goethe doch noch nicht ganz aus seiner Krise gelangt. Zu viele Texte waren entweder noch nicht abgeschlossen oder noch nicht publiziert. Denn letztlich fungiert die Naturwissenschaft auch als Verschiebung, da sie in Goethes Denken Objektivität und überzeitliche Gültigkeit hat. In der Kunst jedoch ist die Spannung zwischen ästhetischer Gültigkeit und inhaltlicher Aktualität als Problem noch nicht gelöst. Dabei helfen die Gespräche in der Freitagsgesellschaft insofern nicht weiter, als eine Kunst, die ihre eigene Theorie in sich trägt, auch eine innerkünstlerische Auseinandersetzung fordert. Anders gesagt fehlt Goethe in diesem Moment ein ästhetischer Raum, um nicht nur Texte zu besprechen, sondern die Diskussion in die Kunst hinein zu holen.

---

<sup>113</sup> Ebd., S. 35.

## Mit Schiller

### Langsame und programmatische Annäherung

#### Schiller über Goethe, Goethe und Schiller

Als Schiller 1787 nach Weimar kam, hätte er nur zu gerne Goethe getroffen, den er als Dichter des *Götz* und des *Werther* verehrte. Neugierig nahm er wahr, wie stark Goethe noch in Abwesenheit die Stadt prägte, indem er das Gesprächsthema überhaupt war:

„Goethe wird von sehr vielen Menschen [...] mit einer Art von Anbetung genannt und mehr noch als Mensch denn als Schriftsteller geliebt und bewundert. [...] Alles, was er ist, ist er ganz, und er kann, wie Julius Caesar, vieles zugleich sein.“<sup>1</sup>

Diese Intensität der Bewunderung mag dafür sprechen, dass Schiller einerseits angespannt versucht, dem verehrten Abwesenden nahe zu kommen, und sei es, indem er sein Wesen emphatisch aufruft. Doch wandelt sich der Ton schnell:

„Während er [Goethe] in Italien malt, müssen die Voigts und Schmidts für ihn wie die Lasttiere schwitzen. Er verzehrt in Italien für Nichtstun eine Besoldung von 1800 Talern, und sie müssen für die Hälfte des Geldes doppelte Lasten tragen.“<sup>2</sup>

Die beiden Seiten der außergewöhnlichen Existenz Goethes werden auch in der Folgezeit die Punkte sein, von denen Schiller sich angezogen und abgestoßen fühlt. Die Wahrnehmung Goethes als „groß“ und damit letztlich unnahbar prägt die Briefe Schillers auch dann noch, als er ihn kennen gelernt hat. Auf der einen Seite registriert er die Art, wie Goethe über seine Reise spricht:

„Endlich kann ich dir von *Göthen* erzählen, [...] freilich war die Gesellschaft zu groß und alles auf seinen Umgang zu eifersüchtig, als daß ich viel allein mit ihm hätte sein oder etwas anders als allgemeine Dinge mit ihm sprechen können. Er spricht gern und mit leidenschaftlichen Erinnerungen von Italien, aber was er mir davon erzählt hat, gab mir die treffendste und gegenwärtigste Vorstellung von diesem Land und diesen Menschen.“<sup>3</sup>

Auf der anderen Seite bricht er diesen Eindruck mit der unerwartet unattraktiven Körperlichkeit Goethes: „Er ist von mittlerer Größe, trägt sich steif und geht auch so.“<sup>4</sup>

„Öfters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen: er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung, er ist an nichts zu fassen [...]. Er macht seine Existenz wohlthätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben“.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Brief Schillers an Körner vom 12.8.1787, Goethe in vertraulichen Briefen, S. 338.

<sup>2</sup> Brief Schillers an Körner vom 19.12.1787, ebd., S. 344.

<sup>3</sup> Brief Schillers an Körner vom 7.9.1788, FA II,3, S. 426.

<sup>4</sup> Brief Schillers an Körner vom 7.9.1788, Goethe in vertraulichen Briefen, S. 362.

<sup>5</sup> Brief Schillers an Körner vom 2.2.1789, FA II,3, S. 458.



Noch zeigt sich Schiller als Enthusiast, der Freundschaft und Begeisterung von seinem Gegenüber erwartet und eine distanzierte Gleichgültigkeit gegen Menschen nicht ertragen kann. Doch im Laufe der Zeit und vor allem mit dem Wandel seiner eigenen Verhältnisse etabliert er eine Haltung neben statt unter der Position Goethes:

„Im Ernst, ich habe zu viel Trägheit und zu viel Stolz, einem Menschen abzuwarten, bis er sich mir entwickelt hat. Es ist eine Sprache, die alle Menschen verstehen; diese ist; gebrauche deine Kräfte! Wenn jeder mit seiner ganzen Kraft wirkt, so kann er dem andern nicht verborgen bleiben. Dies ist *mein* Plan. Wenn einmal meine Lage so ist, daß ich alle meine Kräfte wirken lassen kann, so wird er und andere mich kennen, wie ich seinen Geist jetzt kenne.“<sup>6</sup>

Mit dem eigenen Anspruch, eine dominante Position auf dem literarischen Feld einzunehmen, ist und bleibt ihm Goethe ein Konkurrent:

„Dieser Mensch, dieser Goethe, ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward *sein* Genie von seinem Schicksal getragen, und wie muß *ich* bis auf diese Minute noch kämpfen!“<sup>7</sup>

Er macht also den Unterschied der Dispositionen und damit verbunden den anderen Habitus für Goethes Erfolg auf dem Feld verantwortlich, während er noch in Kämpfe verstrickt ist. Insofern agiert er durchaus klug, seine auf Freundschaft ausgerichtete Annäherung, die immer wieder enttäuscht wird, durch literarische Aktionen zu ersetzen. Die Rezensionen des *Egmont* und der *Iphigenie* präsentieren sich Goethe als durchaus auf ästhetischer und reflexiver Augenhöhe formuliert. Selbst wenn die eine Besprechung scharfe Kritik enthält, die Goethe brieflich dem Herzog gegenüber zurückweist, während die andere lobt, bleibt der Rezensent doch souverän in seiner Haltung zu den Texten. Damit wird Schiller letztlich zum „ehrgeizige[n] Mitspieler“,<sup>8</sup> wie es Gesa von Essen fasst. Sie versteht die „Lücke“<sup>9</sup> zwischen den beiden zunächst als Warten auf die Öffnung eines Raums der Möglichkeiten:

„Die regelrechte Berufung, die mit diesen Lücken verbunden ist, wird laut Bourdieu nur von denjenigen wahrgenommen, die aufgrund ihres Selbstverständnisses und ihrer Stellung stark genug sind, um die in der Lücke schlummernde Möglichkeit als ihre ureigenste, gewissermaßen nur für sie vorhandene Aufgabe aufzufassen.“<sup>10</sup>

Der Feldlogik gemäß nimmt Goethe Schiller tatsächlich zuerst als Konkurrenten wahr, der für eine Allianz nicht in Frage kommt. Aus seiner Perspektive ist der Jüngere noch zu sehr der Ästhetik der Überbietung verhaftet, die er selbst mit dem Italien-Aufenthalt und dessen literari-

---

<sup>6</sup> Brief Schillers an Karoline von Beulwitz vom 25.2.1789.

<sup>7</sup> Brief Schillers an Körner vom 9.3.1789, Goethe in vertraulichen Briefen, S. 392.

<sup>8</sup> Gesa von Essen: „eine Annäherung, die nicht erfolgte“? Die schwierigen Anfänge eines Dichterbundes. In: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 43-61, hier S. 56.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd., S. 57.

scher Perspektivierung überwunden hatte. In seiner Bewegung hin auf eine Position der arrivierten Avantgarde konnte er sich nicht mit der Avantgarde, die doch auch schon am Auslaufen war, verbünden. Außerdem steht auch ihm der andere Habitus klar vor Augen:

„Herr> Friedrich Schiller [...] hat sich durch seine Schriften einen Namen erworben [...] [und] Hoffnung gegeben, daß er das Historische Fach mit Glück bearbeiten werde. Da er so ganz ohne Amt und Bestimmung ist; so gerieth man auf den Gedancken: ob man selbigen nicht in Jena fixiren könne, und durch ihn der Akademie neue Vorteile zu verschaffen.“<sup>11</sup>

Mit Karl Philipp Moritz hatte Goethe trotz der gänzlich verschiedenen Dispositionen eine Allianz herstellen können, da dieser ihm letztlich mit seinen systematischen Überlegungen half, die eigene, nur implizit geäußerte Ästhetik zu etablieren. Schiller hingegen war schwer einzuordnen und zunächst kaum anschlussfähig. Mit der Geschichtspr Professur in Jena war Schiller zumindest „fixiert“ und damit auch „fixierbar“.

---

<sup>11</sup> Goethe an das Geheime Consilium, FA II,3, S. 449f.

## Gemeinsame Bekannte

Charlotte von Lengfeld, eine Patentochter Charlotte von Steins, die Goethe kannte und schätzte, reagierte auf die Nachricht der Berufung Schillers erfreut – gerade im Hinblick auf die Beziehung der beiden Schriftsteller zueinander, die sie durchaus herstellen wollte:

„Daß Sie Goethens Theilnahme an dem Schicksal andrer haben kennenlernen, freut mich; er hat so etwas Zutruenerweckendes in sich, daß ich ihm alles sagen könnte; ich habe mich schon oft gefreut, wenn ich hörte, wie er sich für das Wohl andrer interessieren kann.“<sup>12</sup>

Über dieses „Wohl“ zu genau dem Zeitpunkt war Schiller weniger erfreut, jedoch imaginierte er ihn ein Jahr später als „Heiratsvermittler“:

„Ich habe schon gedacht, wie es vielleicht möglich wäre, unsre Vereinigung auf das Frühjahr durch *Goethen* zu befördern, und die Idee wird mir immer annehmlicher, je mehr ich darüber nachdenke. [...] Wie wär es nun, wenn wir uns G[oethe] anvertrauten, so daß er sich für unser Verhältnis interessiert, daß es ihm gleichsam in die Hände gegeben wird.“<sup>13</sup>

Dazu kam es dann doch nicht, jedoch gab es neben Charlotte noch weitere Vermittler zwischen den beiden, die eine langsame Annäherung bewirkten. Vor seiner Berufung nach Jena hatte Schiller mit Wieland am *Teutschen Merkur* gearbeitet, wo er auf Goethe als Beiträger traf:

„Bei meiner Zurückkunft habe ich den armen „Merkur“ in Todesnöten gefunden. Das Feuer brennt Wielanden auf den Nägeln, und er fängt an, mich sehr nötig zu brauchen... Goethe ist jetzt auch dazugetreten, und er [Wieland] hat mir im Vertrauen gesagt, daß Goethe nichts weg-schenke...“<sup>14</sup>

Schiller lernt also die *Auszüge aus einem Reise-Journal*, die Goethe Wieland von Herbst 1788 bis Frühjahr 1789 zu Publikation im *Teutschen Merkur* schickte, als Redakteur der Zeitschrift kennen. Neben der indirekten Bestätigung, dass Goethe natürlich ein angemessenes Honorar verlangte, zeigt der Brief zweierlei: Schiller kommt in Kontakt mit der klassizistischen Ästhetik, die Wieland mit seiner Zeitschrift fördert.<sup>15</sup> Außerdem war er in Kontakt mit diesem, der schon Goethe langsam hin zu einem ruhigeren, klareren Stil „erzogen“ hatte. Schillers Gedichte *Die Götter Griechenlands* und *Die Künstler* weisen selbst schon darauf hin, dass auch er sich in diese Richtung entwickelt. Da außerdem erwiesen ist, dass Goethe die Gedichte kannte und durchaus wohlwollend gelesen hatte,<sup>16</sup> ergibt sich eine gewisse Annäherung auf dem literarischen Feld. Die Reisen Goethes, die Publikation der *Neuen Schriften*, aber auch das Einsehen in die Notwendigkeit, andere Verbündete zu finden als Herder und Moritz, ließen eine Allianz durchaus möglich erscheinen. Je mehr beide in die Richtung einer arrivierten Avantgarde strebten, die sich im

<sup>12</sup> Brief Charlotte von Lengfelds an Schiller vom 28.12.1788, Goethe in vertraulichen Briefen, S. 374.

<sup>13</sup> Brief Schillers an Charlotte von Lengfeld vom 8.12.1789, ebd., S. 408.

<sup>14</sup> Brief Schillers an Körner vom 14.11.1788, ebd., S. 369.

<sup>15</sup> Vgl. Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 304f.

<sup>16</sup> Vgl. von Essen: „eine Annäherung, die nicht erfolgte“?, S. 49.

autonomen Subfeld der eingeschränkten Produktion bewegt, desto mehr ähnelten sich ihre Positionen, trotz aller Unterschiede in Disposition und Habitus. Nach dem Misserfolg der Revolutionsdramatik und der so engagiert betriebenen Naturwissenschaft brauchte Goethe eine Möglichkeit, sich wieder stärker und vorteilhafter literarisch zu positionieren. Und die bekam er ausgerechnet von Schiller. Allerdings tatsächlich erst dann, als Schiller seine eigene Position deutlich der arrivierten Avantgarde angenähert hatte, indem er sich vor allem mit Kant und dem Schönheitsbegriff intensiver beschäftigt hatte. Die „Kallias-Briefe“ an Körner markieren einen Schritt auf diesem Weg, der den zunächst noch skeptisch betrachteten, letzten Sturm und Drang Autoren als möglichen Bündnispartner für Goethe erscheinen lassen konnte.

Allerdings verlangt eine neuerliche Positionierung auf dem literarischen Feld aktive Produktion und vor allem sichtbare Publikationen. Theoretische bzw. ästhetische Schriften zeigen an, welche Konzepte von Literatur denkbar, relevant und aktuell im Diskurs sind. Aber eine die Feldstruktur prägende Position nimmt ein Autor erst ein, wenn seine Texte als Positionierungen funktionieren, also wahrgenommen werden und sie Reaktionen der anderen Autoren bzw. Institutionen auf dem Feld provozieren. Insofern bedarf es nicht nur einer Annäherung der beiden in ästhetischen Konzepten, sondern auch eines gemeinsamen Projektes, das auf dem Feld sichtbar ist, um tatsächlich ein Bündnis zu etablieren, das dann wiederum eine dominante Position auf dem Feld für sich reklamieren und erfolgreich etablieren kann.

## Idee und Konzept der *Horen*

Schiller hatte immer wieder publizistische Projekte versucht, um sich finanziell abzusichern. Insofern waren die *Horen* kein gänzlich neues Vorhaben. Die Differenz zu allen anderen Zeitschriften markierte jedoch sein ästhetisches Programm, das er mit einem prominent besetzten und damit Aufmerksamkeit erregenden Herausgeber- und Mitarbeitergremium durchsetzen wollte. Dazu bemühte er sich um die aktive Teilnahme der etablierten Dichter, Philosophen und Wissenschaftler, etwa Johann Wilhelm von Archenholtz, Gottlieb Hufeland, Johann Jakob Engel, Alexander und Wilhelm von Humboldt sowie Herder. Schiller versprach sich von deren Zusammenarbeit vor allem Aufmerksamkeit des Publikums:

„Treten nun die vorzüglichsten Schriftsteller der Nation in eine litterarische Association zusammen, so vereinigen sie eben dadurch das vorher getheilt gewesene Publikum, und das Werk, an welchem alle Antheil nehmen, wird die ganze lesende Welt zu seinem Publikum haben.“<sup>17</sup>

Die Relevanz der *Horen* für die Etablierung der Weimarer Klassik – auch in Abgrenzung von der Romantik – und diejenige für die Zusammenarbeit von Goethe und Schiller ist oft genug erörtert worden.<sup>18</sup> Schon das Programm, das dem ersten Stück vorangeht, zeigt sich auf Autonomieästhetik angelegt, es verscheucht den „allverfolgenden Dämon der Staatskritik“<sup>19</sup> und verpflichtet sich auf

„ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freyheit zu setzen, und die politisch getheilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen.“<sup>20</sup>

Damit zieht die Zeitschrift ein großes Maß an Aufmerksamkeit auf sich – immerhin arbeiten die bekanntesten Dichter, Philosophen und Wissenschaftler mit, so dass sich eine große Menge symbolisches Kapital vereinigt. Man erwartet durchaus anspruchsvolle, aber doch – wie es sich für eine literarische Zeitschrift gehört und Schiller in der „Einladung“ formuliert hat – auf ein

---

<sup>17</sup> Friedrich Schiller: Einladung zur Mitarbeit an den *Horen*. Zitiert nach: Gustav Fischarth: „Was den Besten gefällt...“ Friedrich Schiller und seine Zeitschrift „Die *Horen*“. In: „Gegen die Zeit“. Die Klassiker als Zeitgenossen. (= *Die Horen* 220 (2005)), S. 31-39, hier S. 32.

<sup>18</sup> Vgl. etwa: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hrsg.): *Unser Commercium*. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart: Cotta 1984 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42). Michael Gross: *Ästhetik und Öffentlichkeit*. Die Publizistik der Weimarer Klassik. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1994 (= Germanistische Texte und Studien 45). Raymond Heitz, Roland Krebs (Hrsg.): *Schiller Publiciste*. Schiller als Herausgeber. Bern, Berlin, Bruxelles u.a.: Lang 2007 (= *Convergences* 42). Sylvia Kall: „Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde“ Zeitschriften am Ende des 18. Jahrhunderts als Medien und Kristallisationspunkte literarischer Auseinandersetzung. Frankfurt, Berlin, Bern u.a.: Lang 2004 (= *Bochumer Schriften zur deutschen Literatur* 62).

<sup>19</sup> *Die Horen*. Eine Monatsschrift. Herausgegeben von Friedrich Schiller. Jahrgang 1795, Band 1 und 2. Fotomechanischer Nachdruck des Exemplars der Cotta'schen Handschriftensammlung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1959, S. 7.

<sup>20</sup> Ebd., S. 8.

breiteres Publikum zugeschnittene Texte. Die arrivierte Avantgarde hat sich endgültig formiert, sie hat sich zu einer Gruppe verbunden und besetzt prominent den Markt. Zwar kamen mit August Wilhelm Schlegel und Sophie Mereau auch Autoren dazu, die noch nicht etabliert waren, aber die Ausrichtung auf die ‚großen Namen‘ war eindeutig und ein klares Signal an die literarische Welt. Cotta war als Verleger nicht geizig, er war zwar von Schiller zu den *Horen* überredet worden, als er diesen zum Herausgeber einer politischen Zeitschrift machen wollte,<sup>21</sup> stand nun aber mit seinem ganzen Einsatz hinter dem Projekt und konnte wohl erkennen, welches Potenzial sich für ihn darin entwickelte. 1794 war das noch nicht abzusehen, aber später sollte er auch Verleger Goethes werden.<sup>22</sup> Damit erwies es sich als durchaus klug, den Beiträgern ein vergleichsweise hohes Honorar zu bezahlen, denn diese waren sowohl (vermeintliche) Garanten für den Absatz der *Horen* als auch renommierte Autoren, deren Namen auch Cotta symbolisches Kapital einbrachten.

Nachdem Schiller und Goethe sich im Frühjahr 1794 auch menschlich angenähert hatten – dass Schiller ein Gespräch über Kunstschönheit, Goethe eines über Naturwissenschaft erinnert,<sup>23</sup> mag nach der gedanklichen Nähe der beiden Sphären zumindest in Goethes Konzept nicht so sehr irritieren – engagierte sich Goethe sehr stark für die *Horen*. Er wollte einerseits „diese Zeitschrift vor anderen aus[]zeichnen“<sup>24</sup> und damit an einem Projekt mitarbeiten, das so geschmacksbildend wie ästhetisch etabliert war. Damit konnte er nach der längeren Zeit der Krise auf eine Chance hoffen, endlich als aktiver Schriftsteller wieder breiter und auf dominanter Position im Feld mitzuspielen. Die Aussicht auf „die ganze lesende Welt“ als Publikum konnte er nach seinen Erfahrungen sicherlich als Illusion erkennen. Schon 1790 hatte er an Reichardt geschrieben: „Von Kunst hat unser Publikum keinen Begriff“<sup>25</sup> und an dieser Einschätzung dürfte sich bis 1794 wenig verändert haben. Immerhin hatten seine bis dahin erschienenen Bände bei Unger nicht den erhofften Absatz gefunden und seine Stellung war – wenn auch nicht mehr so extrem wie direkt nach der Rückkehr aus Italien – diejenige einer „intellektuelle[n] Isolierung“.<sup>26</sup> Statt der Freitagsgesellschaft und einiger Briefpartner bot sich Goethe nun aber eine Gruppe von ähnlich ausgerichteten Konkurrenten, die sich für ein Bündnis insofern eigneten, als sie in der gemeinsamen Aktion von Konkurrenten zu Verbündeten werden konnten. Ein Gruppenbil-

---

<sup>21</sup> Vgl. Kall: „Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde“, S. 141-143.

<sup>22</sup> Noch bei der Ausgabe letzter Hand entschied sich Goethe für Cotta und gegen höhere Honorarangebote anderer Verleger. Vgl. Wolf: Gegen den Markt, S. 71.

<sup>23</sup> Vgl. Rüdiger Safranski: „daß es, dem Vortrefflichen gegenüber keine Freyheit giebt als die Liebe“ Über die Freundschaft zwischen Schiller und Goethe. In: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 24-35, hier S. 29f.

<sup>24</sup> Brief Goethes an Schiller vom 24.6.1794, „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“, S. 12.

<sup>25</sup> Brief Goethes an Reichardt vom 28.2.1790, FA II,3, S. 513. Vgl. dazu Wolf: Goethe als Gesetzgeber, S. 14-17.

<sup>26</sup> Wolf: Goethe als Gesetzgeber, S. 20.

derung, wie die avisierte, stellt immer einen „Mehrwert“ da, weil die gemeinsame Aktion der Akteure nicht nur symbolisches und kulturelles Kapital akkumuliert, das sich in Aufmerksamkeit transformieren lässt, die gerade mit den *Horen* erregt wurde, sondern auch – zumindest im Fall der erfolgreichen Positionierung – das spezifische kulturelle Kapital des einzelnen Gruppenmitglieds erhöht. An sich sind derartige Gruppenbildungen ein Feldeffekt, der junge, neu ins Feld eintretende Autoren ähnlicher Disposition verbindet, um ihnen die Aufmerksamkeit der anderen Akteure und vor allem auch der Institutionen zu sichern.<sup>27</sup> In diesem Fall aber verfügten alle Akteure über Erfahrung und einen durchaus etablierten Stand, wenn sie auch teilweise dabei waren, sich erst als arrivierte Avantgarde zu formieren. Damit bildet sich im Feld zumindest kurzfristig eine Dominanz der arrivierten Avantgarde, die nicht mehr nur „auch“ führt, sondern tatsächlich bestimmt, wie gespielt wird. Moritz, der 1793 verstorben war, Kant, Goethe und dann auch Schiller hatten das Konzept der Autonomieästhetik von verschiedenen Richtungen her und in verschiedenen Ausprägungen entwickelt. Die neue Zeitschrift verband nun Autoren, die sich (zumindest ungefähr bzw. nominell) zu dieser Ästhetik bekannten. Als Gruppe demonstrieren sie, dass sie eben gerade nicht als Konkurrenten auftreten, sondern gemeinsam gegen konkurrierende Strömungen agieren wollen<sup>28</sup> Daneben war sich Goethe eines anderen Effekts dieser Verbindung sicher:

„[G]ewiß aber wird eine nähere Verbindung mit so wackern Männern, als die Unternehmer sind, manches, das bei mir ins Stocken geraten ist, wieder in einen lebhaften Gang bringen.“<sup>29</sup>

In der Tat fertigte er die *Episteln* und die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* für die *Horen*. Die gleichzeitige Arbeit am *Wilhelm Meister*, in die er Schiller bald einbezog, und natürlich auch die Aufgaben in Weimar ließen ihn aber auch nach vorhandenen, noch unpublizierten Texten suchen. Dabei fand er die *Erotica Romana* wieder, die er Schiller vorlas, als dieser in zum ersten Mal in Weimar besuchte. Schiller schrieb an seine Frau:

„Er las mir seine ‚Elegien‘, die zwar schlüpfrig und nicht sehr dezent sind, aber zu den besten Sachen gehören, die er gemacht hat.“<sup>30</sup>

Wichtiger als das von den *Horen* tatsächlich erreichte Publikum, das in der Tat nie so breit war, wie es sich Schiller gewünscht hatte – wenn denn die emphatische Ankündigung nicht weit eher

---

<sup>27</sup> Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 422ff.

<sup>28</sup> Als ein Beispiel mag hier Goethes *Literarischer Sansculottismus* gelten, der einerseits gegen eine andere Ästhetik polemisiert und andererseits den eigenen Standpunkt historisch-politisch und stilgeschichtlich fixiert. Die dort formulierte Hoffnung, es möge nicht die politischen Umstände geben, die eine klassische Literatur ermöglichen, werden von der Skizze Wielands als ersten deutschen Klassiker kontrastiert. Den wird Goethe – in aller Freundschaft – „beerben“, indem er nicht nur selbst an einer geachteten Kulturzeitschrift mitarbeitet, sondern auch seine Perfektibilität an wiederholten Werkausgaben demonstriert und einen eigenen, klaren, dabei aber je nach Textsorte variablen Stil pflegt.

<sup>29</sup> Brief Goethes an Schiller vom 24.6.1794, „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“, S. 12.

<sup>30</sup> Brief Schillers an seine Frau vom 20.9.1794, zitiert nach FA I,1, S. 1089.

eine Geste der Aufmerksamkeitslenkung mithin strategisch und nicht ‚ehrlich‘ gewesen ist – und schnell zu schrumpfen anfang, war für Goethe die Zusammenarbeit mit Schiller, der ihm einerseits zum motivierenden, anregenden Gesprächspartner wurde, der zwar nie das eigene Urteil überschreiben konnte, durchaus aber mit konstruktiven Hinweisen die Qualität der eigenen Texte steigern half. Damit sichert Goethe, wie er es vorher schon mit Herder, dann mit Wieland und Moritz getan hatte, über persönliche Freundschaft seine Produktion und Ästhetik. Das kann aber nur ein Gegenüber leisten, das ihn als Dichter wahrnimmt und nicht primär als Mensch. Auch deswegen stellt gerade das Angebot, an den *Horen* mitzuarbeiten, den Dichterbund her. Die rein menschliche Seite der Freundschaft muss nicht interessieren, da letztlich beide sich in ihrer Stellung stabilisieren und fördern. Schiller bringt etwas mit, das Goethe zu diesem Zeitpunkt fehlt und das aus seiner Position, die zwar als Marke noch immer gesetzt, auf dem Feld aber kaum mehr führend ist, wieder eine aktive und dominante Positionierung werden lässt. Er agiert „öffentlichkeitswirksam“<sup>31</sup> und kann das für die *Horen* versammelte symbolische Kapital in Aufmerksamkeit wandeln: In Aufmerksamkeit der ‚richtigen‘ Beobachter und Institutionen, so eben auch eines Verlegers, der Goethes weitere Strategie mitzutragen geeignet war. Mit diesem Schiller bildete Goethe

„fortan ein regelrechtes Duumvirat am autonomsten Pol des literarischen Feldes, ein symbolisches Condominium mit komplementärer Struktur und gesetzgebender Kraft,“<sup>32</sup>

dessen Medium der Kommunikation zunächst die *Horen* waren. Sie eigneten sich, die gemeinsam gefundene und dann weiter entwickelte Ästhetik zu positionieren, Aufmerksamkeit gerade der Konkurrenten zu erregen<sup>33</sup> und „zugleich [als] der Gesetzgeber und der Richter“<sup>34</sup> des autonomen Subfeldes der eingeschränkten Produktion zu agieren.

---

<sup>31</sup> Wolf: Goethe als Gesetzgeber, S. 19.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Dafür sprechen die teilweise heftigen Reaktionen z.B. der jungen, sich formierenden Romantiker. Vgl. Kall: „Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde“, S. 164 ff., Raymond Heitz: Raymond Heitz: Publizistik, Politik und Weimarer Klassik. *Die Horen* im Kreuzfeuer von Schillers Zeitgenossen. In: Schiller Publiciste. S. 357-384.

<sup>34</sup> Brief Schillers an Goethe vom 7.9.1794, „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“, S. 23.



## Elegien. Rom 1788

Die Gelegenheit zur Publikation der *Elegien* ergab sich zu einem Zeitpunkt, als die arrivierte Avantgarde sich als dominante Position auf dem literarischen Feld durchsetzte. Aus den ästhetischen Überlegungen, die Goethe mit Moritz in Rom und Weimar entwickelt bzw. von diesem übernommen und seinem eigenen Denken adaptiert hatte, war die nun zum Programm einer führenden Literaturzeitschrift gehobene Autonomieästhetik geworden. Damit hat sich die ‚Schreibstrategie Klassik‘ durchaus als erfolgreich erwiesen. In geschickter Anknüpfung an auf dem Feld diskutierte Positionen und auch in klarer Abgrenzung von anderen hatte sich Goethe seinen ‚Markennamen‘ sichern können, obwohl er nicht mehr den Erfolg bei einem breiten Publikum hatte, wie er noch dem *Werther* beschieden gewesen war. Von der Ästhetik der Überbietung hatte er sich klar verabschiedet, indem er einerseits durch die Übertragung überzeitlich geltender Naturgesetze in die Kunst diese als Verweis- und Gesprächszusammenhang markiert hatte, der zwar aktualisiert werden kann, aber doch eine Kontinuität darstellt. Dabei war es die auf mehreren Textebenen konturierte Aufmerksamkeit, die diese Öffnung leisten konnte. Der Künstler selbst bedarf einer offenen, kaum angespannten Aufmerksamkeit, um die Szenen und Gegenstände, die sich ihm zeigen, mit dem ästhetisch-distanzierten Blick in ihrer Eigengesetzlichkeit zu erfassen. Diese überträgt er in die Kunst, indem er sie von allen kontingenten Elementen befreit und aus den ‚weltlichen‘ Zusammenhängen löst, damit ein Ganzes entsteht. Das kann ein Paradigma sein, das sich im Zentrum des Werkes manifestiert, dessen Ränder auf selbiges hin organisiert und die Struktur prägt, wie es die Bildlichkeit im *Egmont* war, es kann aber auch die Sprache selbst sein, die Identität herstellt und bewahrt. Die Eigengesetzlichkeit jedes Textes hängt sowohl vom gewählten Gegenstand ab als auch von seiner sprachlichen Darstellung. Dabei hat sich die schon aus der Sturm und Drang Ästhetik stammende narrative Inszenierung als Gestaltungsmittel etabliert, das die Aufmerksamkeit des Lesers lenken kann. Dieser wird über die sinnliche Wahrnehmung, die der Text inszeniert, und eine raum-zeitliche Situierung in ihn hineinversetzt, so dass er den im Text angelegten Wahrnehmungsmustern folgt. Insofern bedarf es auch einer offenen Aufmerksamkeit, um sich auf diese Texte einzulassen. Dabei soll jedoch keine Identifikation sondern eine Beobachtung zweiter Ordnung erreicht werden, weshalb der Text immer wieder Distanzierungsmerkmale enthält, bzw. Objektivierungsstrategien zeigt. So waren *Iphigenie* und *Tasso* trotz ihrer plurimedialen Präsentationsform, den auf der Bühne agierenden Körpern und der deutlichen räumlichen Gestaltung von einem ausgestellten Mangel an Sinnlichkeit geprägt.

Diese Rahmenlinie klassischer Ästhetik entwickelte Goethe in Auseinandersetzung mit antiker Kunst in Italien, aber auch in Naturstudien und eigenen Zeichnungen. Wichtige Einsichten ver-

danken sich der Naturwissenschaft, aber auch der Diskussion mit Karl Philipp Moritz wie der „Erziehung“ durch Wieland. Insofern sind die einzelnen Texte der klassischen Werkphase Goethes sowohl Bausteine derselben als auch immer im Hinblick auf diese zu lesen, da sie auf ein bestimmt konturiertes kulturelles Wissen rekurrieren, das einen Kommunikationszusammenhang herstellt. Indem die Texte auf die Bedingung ihrer eigenen Möglichkeit verweisen, tragen sie ihre Poetologie in sich, die eine Eigenlogik des jeweiligen Textes gewährleistet. Da sich die Texte aber immer auch auf dem literarischen Feld positionieren, entwickeln sie die klassische Literatur jeweils weiter. Weder war in den Essays der *Auszüge aus einem Reise-Journal* noch in den Dramen die „ganze Klassik“ enthalten, da die inhärente Ästhetik nur einen Teil der Serie von Positionierungen ausmacht. Der ‚Markenname‘ Goethes und sein Konzept von Autorschaft musste erst wieder ermittelt und aktualisiert werden, was mit einer krisenhaften Publikationsstrategie erst nur schlecht, im Verbund mit einem ähnlich aufgestellten und ausgerichteten Verleger und der Etablierung der doppelten Ökonomie aber letztendlich doch gelang. Die Integration in eine Gruppe gleichgesinnter Autoren und das enge Bündnis mit dem einstigen Gegenspieler Schiller festigte die auf Dominanz ausgerichtete Position. Damit lag auf den nun erscheinenden Texten ein gewisser Erwartungsdruck, denn wer Gesetzgeber auf dem literarischen Feld werden und bleiben will, muss sich in dieser Stellung immer wieder Angriffen ausgesetzt sehen, die zu verunmöglichen oder zumindest abzuwehren Teil seiner Positionssicherung sein sollte. Die Publikation der *Römischen Elegien* jedoch öffnet diese verfestigte und damit ja auch klassische Strategie hin auf neue Dynamik. Denn wenn Goethe im fünften Stück der Horen im *Literarischen Sansculottismus* als Replik auf eine Polemik Klassik als Verbindung von politischer Rahmung, klassizistischer Ästhetik, reinem Stil und Perfektibilität präsentierte, dann erwartete man von ihm demnächst einen Text, der diesem Anspruch genügen werde. Stattdessen verursachten die *Römischen Elegien* einen veritablen Skandal.

## Zyklizität

Zwanzig Elegien erschienen im Juni 1795 unter dem Titel *Elegien. Rom 1788* ohne angezeigten Verfassernamen im sechsten Stück der *Horen*, das außerdem den Abschluss von Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* enthielt. Zwei Gedichte der ursprünglich 22 *Erotica Romana* waren in der redaktionellen Arbeit Goethes mit Schiller ausgeschieden worden. Diese Auseinandersetzung mit Schiller im Besonderen aber auch den anderen Mitarbeitern der *Horen* stellte eine Herausforderung für Goethe dar, deren Modalitäten er schon im Brief vom 24.6.1794, als er seine Mitarbeit an der Zeitschrift zusagte, thematisiert hatte.<sup>1</sup> Zwar stellen letztlich die enge Zusammenarbeit mit Schiller sowie der rege und konstruktive Austausch über die eigenen Texte eine der wichtigsten Elemente für die Weimarer Klassik dar, doch auch dieses musste erst etabliert werden. Die briefliche Debatte über zu verändernde oder zu streichende Textstellen der *Elegien* fällt knapp aber bestimmt aus:

„Mit den Elegien wird nicht viel zu tun sein, als daß man die 2te und die 16te wegläßt: denn ihr zerstückteltes Ansehn wird auffallend sein, wenn man statt der anstößigen Stellen nicht etwas kurrenteres hinein restaurierte, wozu ich mich aber ganz und gar ungeschickt fühle.“<sup>2</sup>

„Hier, mein wertester, die Elegien. Die zwei sind ausgelassen. Die angezeigte Stelle in der sechsten habe ich stehen lassen. Man versteht sie nicht, das ist wohl wahr; aber man braucht ja auch Noten, zu einem alten nicht allein, sondern auch zu einem benachbarten Schriftsteller.“<sup>3</sup>

Die „Noten“ wurden nie geschrieben, dass Goethe aber an die augusteische Elegie anknüpft, indem er sich das Recht herausnimmt, ebenso wie ein antiker Autor eines Kommentars zu seinen Gedichten zu bedürfen, überrascht. Er behauptet also, mit den antike Schriftstellern nicht etwa qualitativ auf einer Stufe zu stehen, sondern Texte verfasst zu haben, die ebenso zugänglich sein können, oder eben auch nicht, wie diejenigen von Catull, Tibull, Properz, Horaz oder Ovid.

Karl Eibl hat darauf hingewiesen, dass Goethe erst mit dem Italien-Aufenthalt ein Moment der Distanzierung in seine Dichtung eingezogen hat:

„An die Stelle des Unmittelbarkeits-Gestus früherer Gedichte, des Verlautbarungs-Tones mancher Hymnen tritt ein bewußt artifizielles Moment, das Dichtung immer als Dichtung bewußt hält, als ein Rollensprechen, das die Kontingenz des Mediums mit-thematisiert.“<sup>4</sup>

Mit der Zusammenstellung der *Erotica* zu einem „Büchlein“ ist ein solches Distanzierungsmoment eingezogen. Nicht die spontane Entstehung wird ausgestellt, sondern eine Arbeit am Text, die das einzelne Gedicht nicht nur in einen bestimmten Zusammenhang stellt, sondern diesen Zusammenhang erst herstellt. Damit wird auf alle Fälle eine Sicht auf das Medium möglich, das

<sup>1</sup> Vgl. Brief Goethes an Schiller vom 24.6.1794, „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“, S. 12.

<sup>2</sup> Brief Goethes an Schiller vom 12. und 14.5.1795, ebd., S. 75.

<sup>3</sup> Brief Goethes an Schiller vom 17.5.1795, ebd., S. 79.

<sup>4</sup> FA I,1, S. 1080.

eben nicht nur eine beliebige Verschriftlichung von etwas darstellt, sondern erst in seiner Form als Elegien-Zyklus das ist, was es darstellt. Poesie im Sinne von Herstellung, (Re-)Produktion wird in den *Elegien* auf mehreren Ebenen thematisiert.

### **Erste Elegie**

Saget, Steine, mir an, o! sprecht, ihr hohen Paläste.  
Straßen redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht?  
Ja es ist alles beseelt in deinen heiligen Mauern  
Ewige Roma; nur mir schweiget noch alles so still.  
O! wer flüstert mir zu, an welchem Fenster erblick ich  
Einst das holde Geschöpf, das mich versengt und erquickt?  
Ahnd' ich die Wege noch nicht, durch die ich immer und immer  
Zu ihr und von ihr zu gehn, opfre die köstliche Zeit.  
Noch betracht' ich Paläst und Kirchen, Ruinen und Säulen,  
Wie ein bedächtiger Mann sich auf der Reise beträgt.  
Doch bald ist es vorbei, dann wird ein einziger Tempel,  
Amors Tempel nur sein, der den Geweihten empfängt.  
Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe  
Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.

Der erste Text beginnt mit einer Anrufung des Genius Loci, die Stadt, gegenwärtig in der metonymischen, klimaktischen Reihe von „Steine[n]“, „Paläste[n]“ und „Straßen“ soll zu dem Sprecher-Ich reden, doch noch ist der „Genius“ stumm. Doch der Sprecher weiß, dass sich das bald ändern wird, da „in deinen heiligen Mauern“ „alles beseelt“, mithin also sprachfähig und lebendig ist. Und er weiß auch schon, wie er selbst diese „Beseelung“ erfahren wird. Er sucht das „Fenster“, die Verbindung von seinem noch außerhalb stehenden Platz ins Innere, die durch den Liebesblick geschehen kann. Er selbst sieht noch die Bauwerke der Stadt, in dem Moment, in dem er liebt, wird er nur noch einen „Tempel“ besuchen, denjenigen Amors. Der letzte Vers im Konjunktiv mit seiner auffälligen W-Alliteration, die vom zweimaligen „Rom“ abgelöst wird, zeigt aber schon, dass die Liebe kommen wird, denn Rom ist Rom, die „ewige Roma“ ist angesprochen, die Erzählung der Liebesbegegnung schon fertig, bevor diese sich ereignet hat. Die Spannung von Gegenwart und Zukunft, Erwartung und Erfüllung prägt diesen Text. Auch die Wahrnehmungsperspektive ist eine doppelte. Einerseits sieht der Sprecher die Stadt so, wie sie der Besucher wahrnimmt, der durch die Straßen geht, um zu den einzelnen Sehenswürdigkeiten zu gelangen, die Reihung in den ersten beiden Versen führt vom Nahen zum Entfernten, die verschiedenen Stätten werden „besichtigt“. Noch also prägt die Distanzwahrnehmung, das eben nicht fühlende Sehen den Text. Aber es wird begleitet von einem Wissen, um das, was passieren wird – und wofür der Blick auf die Geliebte bzw. der Blick in ihre Augen die Initiation sein soll. Wenn aber sie ihn „versengt und erquickt“, dann ist von deutlich sensueller Wirkung die Rede, außerdem wird er den Genius hören. Die einsinnig distanzierte Wahrnehmung wird also mit ei-

ner anderen, die erst ermöglicht werden muss, kontrastiert, die aus dem „bedächtigen Mann“ einen „Geweiheten“ machen wird.

### Zwanzigste Elegie

Zieret Stärke den Mann, und freies mutiges Wesen,  
O so ziemet ihm fast tiefes Geheimnis noch mehr.  
Städtebezwingerin, du Verschwiegenheit! Fürstin der Völker!  
Teure Göttin, die mich sicher durchs Leben geführt,  
Welches Schicksal erfahr ich! Es löset scherzend die Muse,  
Amor löset, der Schalk! mir den verschlossenen Mund.  
Ach! schon wird es so schwer der Könige Schande verbergen!  
Weder die Krone bedeckt, weder ein phrygischer Bund  
Midas verlängertes Ohr, der nächste Diener entdeckt es  
Und ihm ängstigt und drückt gleich das Geheimnis die Brust;  
In die Erde möchte' ers vergraben, um sich zu erleichtern,  
Doch die Erde verwahrt solche Geheimnisse nicht;  
Rohre sprießen hervor und rauschen und lispeln im Winde;  
Midas! Midas, der Fürst, trägt ein verlängertes Ohr!  
Schwerer wird es nun mir ein schönes Geheimnis zu wahren  
Ach den Lippen entquillt Fülle des Herzens so leicht!  
Keiner Freundin darf ichs vertrauen, sie möchte mich schelten,  
Keinem Freunde, vielleicht brächte der Freund mir Gefahr,  
Mein Entzücken dem Hain, dem schallenden Felsen zu sagen  
Bin ich endlich nicht jung, bin ich nicht einsam genug.  
Dir Hexameter, dir Pentameter sei es vertrauet  
Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.  
Sie von vielen Männern gesucht, vermeidet die Schlingen  
Die ihr der Kühnere frech, heimlich der Listige legt,  
Klug und zierlich schlüpft sie vorbei und kennet die Wege  
Wo sie der Liebste gewiß lauschend begierig empfängt.  
Zaudre Luna! sie kommt! daß sie der Nachbar nicht sehe,  
Rausche Lüftchen durchs Laub, niemand vernehme den Tritt.  
Und ihr, wachset und blüht, geliebte Lieder und wieget  
Euch im leisesten Hauch lauer und liebender Luft,  
Und, wie jenes Rohr geschwätzig, entdeckt den Quiriten  
Eines glücklichen Paars schönes Geheimnis zuletzt.

Die letzte Elegie stellt dar, wie aus dem „schöne[n] Geheimnis“ der Liebe „[e]ines glücklichen Paars“ die Elegien geworden sind, die dieser vorangingen. Gleichzeitig erzählt sie von der Liebesgeschichte, wie sie vorher in den Gedichten entworfen worden ist. Die Verknüpfung von „Hexameter“ und „Pentameter“, also das Versmaß der vorliegenden Dichtung, und dem Wissen darum „[w]ie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt“ ruft die *Fünfte Elegie* in Erinnerung, wo das Glück der Liebesnacht auch Glück des Dichtens war. Das „Geheimnis“ gemahnt an die heimliche Verabredung in der Osteria, „der Nachbar“, der sie nicht sieht, hat aber einen Hund, der bellt, wenn sie ihren Geliebten besucht. „Amor“ erleuchtete das Schlafzimmer in der *Fünften Elegie* in der *Dreizehnten Elegie* sprach er selbst als „Schalk“. Es gibt also einige

Verbindungen zu den vorangegangenen Gedichten, während gleichzeitig dieses selbst von deren und seiner eigenen Genese spricht. Doch selbst wenn am Ende das gesagt wird, was passiert ist, wenn die Texte gelesen sind, heißt das keineswegs, dass die Liebe damit vorbei wäre. Vielmehr wird sie ihm Präsenz gedichtet. Wolfgang Riedel erkennt in den *Römischen Elegien* „die Erfahrung des Glücks“<sup>5</sup> und diese tatsächlich ungebrochen, das heißt das Glück ist von Dauer und nicht mit dem letzten Wort vergangen. Insofern kann er erklären: „Goethes *Erotica Romana* [...] bilden einen Zyklus“.<sup>6</sup> Denn so wie im ersten Gedicht in der Sprache und der Erwartung des Sprechers das schon präsent ist, was erst noch passieren muss, ist im letzten Text das präsent, was passiert ist und das worin es aufgehoben ist. Die Dichtung, der Text bewahrt und vermittelt das, wovon er spricht. Auch das zeigt er deutlich, indem er die mythologischen Figuren einbindet, als seien auch sie Zeitgenossen. Die Zeitordnung im mythischen Raum ist aber eine ewige Gegenwart, wie das Präsens in der Elegie sie herstellt. Doch treten Spannungsmomente ebenfalls im Mythos auf, denn „Midas“ trägt den „phrygische[n] Bund“, eine sog. Phrygische Mütze, mit der er die ihm von Apoll zur Strafe aufgesetzten Eselohren verbergen möchte. Das verwundert nicht, ist Midas doch im Mythos der phrygische König. Doch hat Constanze Natosevic in anderem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die phrygische oder Jakobinermütze ein Zeichen für Anhänger der französischen Revolution war.<sup>7</sup> Nun ist die Französische Revolution durchaus in den Elegien präsent, etwa in der *Zweiten Elegie*, wenn vom „Liedchen *Malbrough*“ (II, 9) die Rede ist und von der Geliebten, die „[f]ürchtet, römisch gesinnt, wütende Gallier nicht“ (18), jedoch wird sie explizit ausgeklammert. Dem Mythos wird also ein zeitgenössisches Kleidungsstück eingeschrieben. Das macht Midas nicht zum Revolutionär, macht aber sichtbar, dass trotz der Zeitlosigkeit auch Aktualisierungen im Mythos möglich sind. Die *Neunzehnte Elegie* macht das ganz deutlich, wenn sie eine Geschichte von „Fama“ präsentiert, die so nicht in den Nachschlagewerken zu finden ist. Ein weiteres Beispiel wäre die „Göttin Gelegenheit“ der *Vierten Elegie*, die es so in der antiken Mythologie nicht gibt. Die *Occasio* ist dort zwar tatsächlich gestaltet und im Lauf der Zeit ikonographisch fixiert worden. Doch hat Horst Rüdiger herausgearbeitet, dass Goethe dieser nicht nur den Status einer Göttin neu zuschreibt und ihr Eltern zuspricht, die zwar beide mythologische Figuren sind, deren Verbindung aber nicht tradiert ist, sondern sie auch über Frisur und Körper neu konturiert. Dieses Verfahren der Aktualisierung geht nach Rüdiger auf Winckelmann und dessen *Versuch einer Allegorie* zurück:

---

<sup>5</sup> Wolfgang Riedel: Eros und Ethos. Goethes Römische Elegien und Das Tagebuch. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 40 (1996); S. 147-180, hier S. 156.

<sup>6</sup> Ebd., S. 157.

<sup>7</sup> Constanze Natosevic: „Così fan tutte“ Mozart, die Liebe und die Revolution. Kassel: Bärenreiter 2003, S. 134.

„So beschreibt Winckelmann jenes seit der Antike geübte Verfahren des schöpferischen Weiterbildens von Vor-Bildern, der offenen oder geheimen Anspielung, welche den Reiz einer Dichtung für den literarisch Gebildeten erhöhen kann und nur dem unerfahrenen Leser als simple ‚Nachahmung‘ erscheint.“<sup>8</sup>

Die Lizenzen, die sich Goethe dabei nimmt, sind durchaus überraschend, da selbst der Gründungsmythos Roms knapp und mit dem nicht sicher verbürgten Namen „Rhea Sylvia“ (III, V. 15) skizziert wird. Die „freie[] Umgestaltung des gültig Gestalteten“<sup>9</sup> geht an einigen Stellen in ein gänzlich Neues auf. Insofern ist Bernd Witte zu widersprechen, wenn er über die Funktion der *Elegien* schreibt:

„Sie sollen vielmehr den Leser anstiften, die in ihnen geleistete Erinnerungsarbeit nachzuvollziehen und damit zur Wahrung des kulturellen Gedächtnisses beizutragen.“<sup>10</sup>

Vielmehr werden die aufgerufenen Mythen in den *Elegien* verändert, sie werden neu erzählt, der jeweiligen Situation im Gedicht angepasst, wo sie als Beispiel, als Kontrast oder als Vorbild funktionieren können. Wenn das „schöne Geheimnis“ der Liebe am Ende des Zyklus erlebt und im Gedicht verewigt ist, dann ist es zum Mythos geworden und muss ebenso wie dieser in den *Elegien* aktualisiert werden. Insofern beginnt dann alles von vorn, das letzte Gedicht weist auf das erste zurück.

Die Verbindungen zwischen den einzelnen *Elegien* zeigen, dass es kein Zyklus ist, der genau in dieser einen fixen Reihenfolge funktioniert. Die Texte sind verknüpft, bilden einen Sinnzusammenhang, ohne aber eine einzige, sich linear entwickelnde Geschichte zu erzählen. Die Liebe des Sprechers zu seiner „Faustina“ hat einen Anfangspunkt, der tatsächlich nicht veränderbar ist, so wenig wie eine andere als die *Zwanzigste Elegie* am Ende stehen könnte, da nur sie die Rückbindung auf den ganzen Zyklus leistet. Doch so gibt es neben der durchgängigen Logik der Folge auch einige kurze *Elegien*, etwa die *Achte Elegie* oder die *Zehnte Elegie*, die nicht fest in ein starres Muster eingefügt sind. Damit hat der Zyklus einen klaren Rahmen und auch ein Zentrum, auf das hin er seine Logik entwickelt, aber die liegt nicht in einer linearen Geschichte, die sich einfach nachvollziehen ließe. Die *Elegien* erzählen nicht in lyrisch abgewandelter Form von einer bestimmten Liebe, die sich rekonstruieren ließe. Vielmehr zeigen sie eine „Konstruktion des Glücks“,<sup>11</sup> die selbst kontingent ist, weil sie immer aufs Neue aktualisiert werden muss, um erlebt zu werden.

---

<sup>8</sup> Horst Rüdiger: *Göttin Gelegenheit*, S. 150.

<sup>9</sup> Ebd., S. 151.

<sup>10</sup> Witte: *Roma – Amor*, S. 512.

<sup>11</sup> Wolfgang Riedel: *Eros und Ethos*, S. 156.

Die Zyklizität distanziert durchaus. Sie stellt allein schon der Überschrift wegen einen Hinweis auf die Fiktionalität der Texte dar. Sie sind ‚gemacht‘ und damit Poesie, die Schönheit, Glück und auch eine Ganzheitserfahrung herstellen kann.

„Deutlicher noch: sie protokollieren nicht, sondern sie konstituieren die komplexen Erlebnisse erst, die das künstlerische Selbstverständnis des nachitalienischen Goethe ausmachen.“<sup>12</sup>

Dazu gehört auch die Form, die im Titel genannt und als Versmaß in den Texten selbst angesprochen wird. Die Gestaltung ist keineswegs zufällig, aber sie ist auf Sprache als ihr Material und seine Formbarkeit angewiesen. Diese Arbeit an der Form weist den Künstler als solchen aus, so dass die Adressierung des Metrums auch markiert, dass sich dieser mit seiner Arbeit auseinandersetzt, es ein gewolltes, beabsichtigtes Dichten ist, dessen Ergebnisse dann gelesen werden. Es gehört durchaus zum ‚Selbstverständnis‘ Goethes ein Künstler zu sein. Jedoch markiert gerade die Arbeit an der Form, die Fügung der Texte aneinander und die Zyklizität, dass Dichtung Arbeit ist, die ein geschlossenes Ganzes herstellt. Damit sind nicht alle Deutungsversuche jenseits der Autorintention ausgeschaltet, aber es wird eine selbstbewusste Autorinstanz markiert, die intern sowohl als origo-Funktion die Einheit, den Zusammenhang der *Elegien* sicherstellt und die extern eine Positionierung auf dem literarischen Feld einnimmt. Denn wenn die *Elegien* in sich die Spannung zwischen Aktualisierung und überzeitiger Gültigkeit bergen, dann positioniert sich der Autor nicht nur auf dem literarischen Feld der Gegenwart, sondern auch auf einem historisch geöffneten: „die Schule der Griechen / Blieb noch offen, das Tor schlossen die Jahre nicht zu“ (XIII, V17f.). Das Konzept Bourdieus zielt auf Literatur als soziales Handeln, auf eine Kommunikation, die unter ganz bestimmten Bedingungen und Regeln abläuft. Tote Akteure können dabei nicht aktiv teilnehmen. Sie können aber sehr wohl zur Legitimation und Festigung der eigenen Position herangezogen werden. Positionierungen auf dem Feld bestehen demnach immer auch aus Textrelationen – die Gattung und die jeweilige Aktualisierung ihrer Tradition spielen genauso eine Rolle wie der Stil oder diejenigen Texte, aus denen zitiert, auf die angespielt wird. Dabei distanzieren sich die Texte von ihren Vorgängern, die sie für überwunden erklären, oder stützen sich auf solche, deren Kapital sie aufnehmen wollen. Wenn die „Schule der Griechen“ und an anderer Stelle die „Triumvirn“ (V, V.20) aufgerufen werden, so wird deren kulturelles Kapital gegen andere ‚Literaturen‘ ins Feld geführt. Damit distanzieren sich die *Elegien* von späteren Gattungskonzepten, die antike Aspekte explizit ausklammerten, und markieren keinen Wettstreit mit der Antike, sondern Anschluss an diese. Da aber Überzeitlichkeit im Text konstruiert wird, gehört sie selbst zu den Textstrategien, die auf dem Feld die Positionierung absichern. Diese Konstruktion, die nur über Geschichtsbewusstsein funktioniert,

---

<sup>12</sup> Jeßing: Sinnlichkeit und klassische Ästhetik, S. 134.



ruft nicht nur Autoritäten auf, die der neuen Positionierung Stärke verleihen, sondern manifestiert das eigene Bewusstsein modernen Schaffens.

„Die relative Autonomie des Feldes verwirklicht sich zunehmend in Werken, die ihre formalen Eigenschaften und ihren Wert der Struktur und damit der Geschichte des Felds verdanken“,<sup>13</sup>

bemerkt Bourdieu mit Blick auf französische Literatur der Moderne. Goethes *Elegien* etablieren ein Modell von Überzeitlichkeit, das seine Gültigkeit gerade aus literaturgeschichtlichen Bezügen herleitet, indem es die Schönheit der Referenzwerke als ‚natürlich‘ fasst. Nur mit Wissen um historische Tiefe, genauer um die spezifische Rekonstruktion einer klassizistischen Verbindungslinie sind die Gedichte ‚wertvoll‘ und als Teil einer zeitgenössischen, autonomieästhetischen Strategie lesbar. Die „Noten“ zum „benachbarten Dichter“ deuten wohl darauf hin, dass die reine Gleichzeitigkeit, die von Goethe räumlich formuliert wird, nicht viel über Dichtung und ihre Einordnung sagt. Vielmehr ist es der Kontext, sind es das kulturelle Wissen und die Art von dessen Aktualisierung und Funktionalisierung, die ein historisch durchlässiges Konzept von Literatur zumindest inszenieren können. Das stellt auch eine Unabhängigkeitserklärung vom momentanen Publikumsgeschmack dar. Einerseits bieten die *Elegien* ihren eigenen, angemessenen Wahrnehmungsmodus selbst an, andererseits proklamieren sie aber gerade über eine - rhetorische – Einordnung jenseits der Entstehungszeit ihren Geltungsanspruch, der nicht von der Rezeption eines breiten Publikums abhängt, sondern sich rein an innerliterarischen, intertextuellen Aspekten messen lassen will. Damit wenden sich die Gedichte an Dichtung und Dichter, mit hin die „Konkurrenz“.

---

<sup>13</sup> Pierre Bourdieu: Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken. In: Ders.: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1998, S. 55-90, hier S. 71.

## Faustina - Distanzierungen

Darum macht mich Faustine so glücklich, sie teilet das Lager  
Gerne mit mir, und bewahrt Treue dem Treuen genau.  
Reizendes Hindernis will die rasche Jugend, ich liebe,  
Mich des versicherten Guts lange bequem zu erfreun.  
Welche Seligkeit ists! wir wechseln sichere Küsse,  
Atem und Leben getrost saugen und flößen wir ein.  
So erfreuen wir uns der langen Nächte, wir lauschen,  
Busen an Busen gedrängt, Stürmen und Regen und Guß. (XVIII, V. 9-16)

Diese Verse hat die Goethe-Philologie gerne als Anlass genommen, nach der römischen Geliebten Goethes zu suchen. Zunächst war eine ‚echte‘ Faustina das Ziel der Nachforschungen, dann gab man den Namen auf, den man als Fiktion akzeptierte, forschte aber weiter nach der realen Person hinter der gedichteten Geliebten. Roberto Zapperi hat ein so anregendes wie erfolgreiches Buch nicht nur Goethes „Inkognito“, sondern eben auch der Recherche nach Goethes „Existenz“ in Rom und derjenigen seiner Geliebten gewidmet.<sup>14</sup>

Nachdem aber die Texte selbst über ihre Gestaltung die Realitätsreferenz auf der ersten Ebene kappen und gerade keine rhetorische Einkleidung eines vorgängigen Erlebnisses sind, ist auch Faustina nicht als Affäre Goethes relevant. Vielmehr ist danach zu fragen, wofür „Faustina“ als Figur steht und welche Funktion genau diese Faustina hat. Der Name taucht erst in der letzten Überarbeitungsphase auf, vorher lautete der Vers „Darum macht mich mein Mädchen so glücklich sie teilet das Lager“ (<XX>, V. 9). Wenn die offene Formulierung durch eine konkretere ersetzt wird, hat der darin liegende Hinweis durchaus Relevanz – immerhin ist an anderen Stellen weiterhin vom „Mädchen“ die Rede, etwa im fünften Vers der direkt voranstehenden *Siebzehnten Elegie*. Nachdem der Name an keiner anderen Stelle fällt, ist der Kontext durchaus zu beachten. Faustina ist diejenige, die dem Sprecher der *Elegien* treu ist.

Im Januar-Heft des *Neuen Teutschen Merkur* erschien eine kurze Abhandlung Wielands mit dem Titel *Faustina. Ein Seitenstück zu Aspasia und Julia im historischen Calender für Damen 1790*.<sup>15</sup> Darin verteidigt er die Gattin Marc Aurels gegen die Vorwürfe der Untreue, die ihr Historiographen gemacht haben. Kurz nach dem Erscheinen der Zeitschrift bekam Wieland den Brief einer „unbekannten Frau“, die sich bei ihm bedankt, dass er Faustina so verteidigt habe. Wieland druckt diesen Brief nebst seinem Antwortschreiben, in dem er die Frau auffordert, sich von weiblicher Seite zu äußern, weil sie als Frau „eine leichtere Hand, um Fragen von solcher Zart-

---

<sup>14</sup> Vgl. Roberto Zapperi: *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*. 4., durchgesehene Auflage. München: Beck 2002.

<sup>15</sup> Wieland, Christoph Martin: *Faustina. Ein Seitenstück zu Aspasia und Julia im historischen Calender für Damen 1790*. In: *Der neue Teutsche Merkur*, 1. Stück Januar 1790, S. 19-26.  
Unter: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/neuteutmerk/neuteutmerk.htm>

heit aufzulösen“<sup>16</sup> habe. Die Frau antwortet ihm, bittet dabei aber um Beendigung der Korrespondenz. Als zweites der *Neuen Göttergespräche* Wielands erscheint dann eine Auseinandersetzung Faustinas mit Diva Julia, die einige Formulierungen des *Seitenstücks* aufnimmt und die Anklagen Julia, die Verteidigung Faustina selbst sowie ihrem ganz am Ende auftretenden Gatten in den Mund legt. Die historische Kaiserin wird hier zu einer fiktionalisierten Figur, der Untreue vorgeworfen wird, die sich aber selbst verteidigt und die auch von ihrem Mann verteidigt wird, der von ihrer Treue in der Beziehung zu ihm überzeugt ist.

In Goethes *Sechster Elegie* spricht die Geliebte, sie wehrt sich gegen Vorwürfe der Untreue, die ihr der Sprecher gemacht hat. In Folge ihrer Verteidigungsrede schämt er sich, „daß Reden feindlicher Menschen / Dieses liebliche Bild mir zu beflecken vermocht.“ (VI, V.29f.) Der Geliebten wird also fälschlich Untreue unterstellt, obwohl sie „Treue dem Treuen genau“ hält (XVIII, V. 10). Damit findet sich eine eindeutige Handlungsparallele zu der Faustina Wielands. Im *Seitenstück* wird Faustina angesprochen, weil sie den Sprecher anscheinend um ihre Verteidigung gebeten hat:

„Auch du verlangst eine Ehrenrettung?  
Wer könnte diesem arglosen, ofnen, Liebe athmenden Gesichte etwas abschlagen? Ich, mit dem Du doch bloß durch ein kaltes Gypsbild sprichst, ja, ich begreiffe, ich fühle es, daß es unmöglich seyn mußte nein zu dir zu sagen.“<sup>17</sup>

In Wielands Brief ist von „ihrer Büste“<sup>18</sup> die Rede, die man tatsächlich im Bibliothekszimmer von Oßmannstedt noch sehen kann. Goethe hat Wieland öfters getroffen, als er an den *Elegien* gearbeitet hat, und sich mit ihm über die Texte besprochen:

„Von den *Eroticis* habe ich Wielanden wieder vorgelesen, dessen gute Art und anticker Sinn sie anzusehen mir viel Freude gemacht hat. Bald habe ich Hoffnung daß diese kleine Sammlung, sowohl an Poesie, als Versbau den Nachfolgern manches wegnehmen werde.“<sup>19</sup>

Der Brief an den Herzog berichtet nicht von der Büste der Faustina, aber allein die zeitliche Nähe zwischen der Entstehung der Gedichte und dem *Seitenstück* lässt aufmerken. Wieland kann mit seinem „anticken Sinn“ Goethe auf die Ähnlichkeit zwischen seiner Szene und den Anschuldigungen gegen Faustina aufmerksam gemacht haben. Er kann aber auch Goethe deren Büste gezeigt und über sei erzählt haben, denn in der *Sechsten Elegie* heißt es, daß ihm die Anschuldigungen beinahe das „liebliche Bild“ zerstört hätten. Die mediale Ähnlichkeit zwischen dem

---

<sup>16</sup> Brief Wielands an eine unbekannte Frau vom März 1790, Wielands Briefwechsel. Hg. v. Siegfried Scheibe. Zehnter Band (April 1788 – Dezember 1790). Zweiter Teil: Anmerkungen. Bearbeitet von Ute Motschmann. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 324.

<sup>17</sup> Wieland: Faustina, S. 19.

<sup>18</sup> Brief Wielands an eine unbekannte Frau vom März 1790, Wielands Briefwechsel. Hg. v. Siegfried Scheibe. Zehnter Band, S. 323.

<sup>19</sup> Brief Goethes an Carl August vom 12.5.1789, FA II,3, S. 485.

„Gypsbild“ und dem „liebliche[n] Bild“ in der *Elegie* fällt noch mehr ins Auge als die reine Handlungsparallele, denn darüber wird auf einer zweiten Ebene sowohl die Figur konturiert, als auch auf die Betrachtung des Liebenden verwiesen. Er weiß schon bevor er sie trifft, was sich mit ihr ereignen wird und greift auf mythologische Erzählungen zurück, um die einzelnen Szenen zu bebildern. Insofern werden weder der Sprecher noch seine Geliebte zu Individuen, sondern verbleiben auf der Ebene der Rollen. Zwar erfährt der Leser, dass sie Witwe ist, ein Kind hat, mit ihrer Mutter zusammen wohnt und ihren Onkel in die Osteria begleitet. Der Name Faustina gibt ihr etwas mehr Kontur, doch wird das, was über den historischen Bezug aufzulösen wäre, auch schon im Zyklus dargeboten. Mit den Worten Marc Aurels beschreibt Wieland die Kaiserin Faustina als:

„gefällig und leicht zu lenken, so zärtlich gegen ihren Mann und ihre Kinder, so einfach, genügsam und kunstlos in ihrem Betragen und in allem was ihre Person angehe.“<sup>20</sup>

Diese Charakterzüge lassen sich durchaus mit dem in Verbindung bringen, was über die Geliebte in den Gedichten gesagt wird. Die entfernte, ursprünglich zweite *Elegie* hatte die Geliebte als einem einfachen Haus entstammend und sich dem Mann schnell ergebende gezeigt. Das ersetzt nun der Name Faustina – eine Person macht er jedoch nicht aus der Figur. Damit bleibt es beim „Bild“ einer Geliebten, das nicht genauer gefasst werden muss, weil es um die Bildlogik geht. Sie gehört in die Stadt, sie füllt die antizipierte Rolle und sie tut es so, dass sie den Geliebten Glück erfahren lässt. Das genügt, um die Funktionsstelle der Geliebten vollgültig zu besetzen, weil jede Individualisierung schon eine Einschränkung der Objektivität darstellen würde. Genauso wenig hat der Sprecher eine derart individuelle Zeichnung, dass er als Individuum zu fassen wäre. Einige Hinweise gibt er über sich, jedoch könnte eine Analyse nie seinen Charakter herausarbeiten, weil kein solcher in den Texten angelegt ist. Wie die Form so weisen auch die Figuren darauf hin, dass der Zyklus nicht auf Identifikation angelegt ist, sondern auf Aktualisierung.

Die Figur ist nur über ihre Funktion, nicht über ihre Identität festgelegt, was sie letztlich austauschbar macht, oder vielmehr offen für imaginäre Füllung. Die antike Kaiserin Faustina soll sie nicht darstellen, lebt sie doch verwitwet mit einem Kleinkind, das ließe sich nicht in Deckung bringen. Aber der Name zeigt an, dass sie an der zitierten Stelle handelt wie Faustina, mit deren „Bild“ überblendet werden kann. Damit sind die Rollen der Texte weit offener angelegt als Figuren, die ein spezifisches Identitätsmuster entwerfen. Außerdem ergibt sich so ein Spiel der Aufmerksamkeit auf Seiten des Lesers. Er kann sehr viele ‚Marker‘ im Text finden, die auf historische, mythologische oder literarische Orte, Figuren und Begebenheiten hinweisen. Alle diese aufzulösen und nach der spezifischen Funktion an der jeweiligen Stelle zu suchen, schafft eine

---

<sup>20</sup> Wieland: Faustina, S. 24.

gewisse Distanz zwischen Leser und Text, das Wahrnehmungsmuster geht vom Narrativ der Liebe hin zur Gestaltung, womit die Beobachtung vom „Was“ zum „Wie“ wechselt.

Damit fordern die *Elegien* wiederum eine Beobachtung zweiter Ordnung, die ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die ästhetischen Strategien der Texte lenkt. Wie werden die Gedichte gestaltet, wie sind sie angelegt, um die Spannung zwischen Distanzierung und emotionaler Intensität herzustellen, wie lässt sich diese Lyrik überhaupt fassen? Auch darin liegt ein Distanzierungsmoment, das außerdem schon die poetische Selbstreflexion andeutet, denn wenn der Blick auf die Anlage der Texte gerichtet wird, nimmt er die Arbeit des Autors wahr.

Dass es ein lebensweltliches Äquivalent zur elegischen Faustina gegeben hat, dass also Goethe in Rom tatsächlich (mindestens) eine Geliebte gehabt hat, darf inzwischen als gesichert gelten. Doch für die ästhetische Struktur der *Elegien* ist diese nicht relevant, weil sie immer als Individuum auftreten würde. Faustina hingegen funktioniert als Zeichen, sie verweist auf eine Rolle, hat historische und fiktionale Konturen, liebt auf eine bestimmte Weise, ist aber keine Person. Auch deswegen nicht, weil es eine kleine, nur für wenige Eingeweihte lesbare Referenz an Wieland gewesen sein mag, den Namen an dieser Stelle einzuflechten. Er ermöglicht Lektüre, also deutendes Verstehen, ist aber selbst nicht fixiert in seiner Referenz. Erst wenn Goethe später als etablierter ‚Klassiker‘ die Deutungshoheit über seine Texte beansprucht und biographisch beglaubigt, muss der Name auf eine ‚echte‘ Geliebte verweisen. Wenn die Forschung um und nach Zapperi diese zu fassen versucht, folgt sie letztlich dieser „Werkpolitik“<sup>21</sup> Goethes. Das bringt spannende Einsichten in das Leben des deutschen Touristen in Rom, trägt aber nicht unbedingt zu einem besseren Verständnis bei, wie Klassik als Schreibstrategie etabliert wird.

---

<sup>21</sup> Der Begriff stammt von Steffen Martus, auf das Konzept und die entsprechende Selbstdeutung Goethes gehe ich im abschließenden Kapitel ‚Epoche machen‘ ein.

## Engführung von Liebe und Kunst

### Fünfzehnte Elegie

Cäsar wär ich wohl nie zu den Britannen gefolget,  
Florus hätte mich leicht in die Popine geschleppt!  
Denn mir bleiben weit mehr die Nebel des traurigen Nordens  
Als ein geschäftiges Volk südlicher Flöhe verhaßt.  
Und noch schöner, von heut an, seid mir begrüßet ihr Schenken,  
Osterieen, wie euch schicklich der Römer benennt;  
Denn ihr zeigt mir heute die Liebste, vom Oheim begleitet,  
Den die Gute so oft, mich zu besitzen, betrügt.  
Hier stand unser Tisch, den Deutsche vertraulich umgaben,  
Drüben suchte das Kind neben der Mutter den Platz,  
Rückte vielmals die Bank und wußt es artig zu machen,  
Daß ich halb ihr Gesicht, völlig den Nacken gewann.  
Lauter sprach sie, als hier die Römerin pflüget, credenzte,  
Blickte rückwärts nach mir, goß und verfehlte das Glas.  
Wein floß über den Tisch und sie, mit zierlichem Finger,  
Zog auf dem hölzernen Blatt Kreise der Feuchtigkeit hin.  
Meinen Namen verschlang sie mit ihrem, ich schaute begierig  
Immer dem Fingerchen nach und sie bemerkte mich wohl.  
Endlich zog sie behende das Zeichen der römischen Fünfe  
Und ein Strichlein davor; schnell, und sobald ichs gesehn,  
Schlang sie Kreise durch Kreise, die Lettern und Ziffern zu löschen,  
Aber die köstliche *Vier* blieb mir ins Auge geprägt.  
Stumm war ich sitzen geblieben und biß die glühende Lippe  
Halb aus Schalkheit und Lust, halb aus Begierde mir wund.  
Erst noch so lange bis Nacht! dann noch vier Stunden zu warten!  
Hohe Sonne du weilst und du beschauest dein Rom!  
Größeres sahest du nichts und wirst nichts größeres sehen,  
Wie es dein Priester Horaz in der Entzückung versprach.  
Aber heute verweile nicht länger und wende die Blicke  
Von dem Siebengebirg früher und williger ab.  
Einem Dichter zuliebe verkürze die herrlichen Stunden,  
Die mit begierigem Blick selig der Maler genießt,  
Glühend blicke noch schnell zu diesen hohen Façaden,  
Kuppeln und Säulen zuletzt und Obeliskn herauf;  
Stürze dich eilig ins Meer, um Morgen früher zu sehen  
Was du, mit göttlicher Lust, viele Jahrhunderte sahest.  
Diese feuchte mit Rohr so lange bewachsne Gestade,  
Diese mit Bäumen und Busch düster beschatteten Höhn,  
Wenig Hütten zeigten sie dir, dann sahest du auf einmal  
Sie vom wimmelnden Volk glücklicher Räuber belebt.  
Alles schlepten sie dann an diese Stätte zusammen,  
Kaum war das übrige Rund deiner Betrachtung noch wert,  
Sahst eine Welt hier entstehn, dann eine Welt hier in Trümmern,  
Aus den Trümmern aufs neu fast eine größere Welt.  
Daß ich diese noch lange, von dir beleuchtet, erblicke  
Spinne die Parze mir klug langsam den Faden herab;

Aber sie eile herbei die schön bezeichnete Stunde! –  
Glücklich! hör ich sie schon? Nein, doch ich höre schon *Drei*.  
So, ihr lieben Musen, betrogt ihr wieder die Länge  
Dieser Weile die mich von der Geliebten getrennt.  
Lebet wohl! nun eil ich und fürcht euch nicht zu beleidgen,  
Denn ihr Stolzen, ihr gebt Amorn doch immer den Rang.

Die *Zwanzigste Elegie* hatte den Sprecher schon als Dichter ausgewiesen. Tatsächlich ist im Zyklus die *Fünfte Elegie* der erste Text, der ihm diesen Beruf zuschreibt. Im ersten Vers der *Elften Elegie* spricht er von sich selbst in der dritten Person und nennt sich „Dichter“. Insofern treten im Laufe des Zyklus Gedichte auf, die nicht deutlich von der Liebe, wohl aber von der Kunst sprechen. Eben die *Elfte Elegie* wäre dafür ein Beispiel mit ihren belebten Statuen, die als „Pantheon“ (XI, V. 4) die antiken Götter versammelt darstellen. Jeder Götterfigur wird ein aktiv-lebendiges Element zugeschrieben, das an ihr eine typische Eigenschaft bezeichnet. Die Geliebte fehlt in dieser *Elegie* gänzlich, jedoch legt der „Dichter“ anfangs „Knospen der Rose“ auf den „reinen Altar“ (XI, V. 2) der Musen neben seine Gedichte. Damit sind die beiden Bereiche Kunst und Liebe angezeigt, die in ihrem Zusammenspiel den ganzen Zyklus prägen. Die *Fünfzehnte Elegie* stellt die beiden in einen gelehrten Zusammenhang, der es vom Leser zunächst verlangt, den Zusammenhang zwischen Florus, Popine und Flöhen herzustellen. Der historische Vergleich wird dann abgelöst von einer Szene in der „Schenke[]“ (XV, V. 5), die eigentlich die Ursache für die ersten vier Verse darstellt. Denn der Sprecher hat in einer der Osterieen (XV, V. 6) seine „Liebste“ (XV, V. 7) gesehen, ohne mit ihr sprechen zu können, da sie beide in Begleitung waren und ihre Liebe ein Geheimnis bleiben soll. Doch weil sie es so eingerichtet hat, dass sie ihm zumindest Zeichen geben konnte, ist er glücklich gespannt. Sie hat, in einer der berühmtesten Szenen der *Elegien*, Wein verschüttet und schreibt nun in der Lache Namen und schließlich „das Zeichen der römischen Fünfe / Und ein Strichlein davor“ (XV, 19f.), so dass der Sprecher weiß, sie wird um vier zu ihm kommen. „Noch so lange bis Nacht! Dann noch vier Stunden zu warten!“ (XV, V. 25) klagt er, wobei das Italienische Stundenmaß als bekannt vorausgesetzt wird. Die Zeit bis zum Treffen scheint ihm zu lang, weshalb er die Sonne anfleht, schneller als sonst unterzugehen. Dabei spricht er sie an und beschuldigt sie: „du weilst“ (XV, V. 26), aber er versteht genauso gut, warum sie nicht weiterzuziehen scheint, denn sie sieht „Rom“ (XV, V. 26). Damit wendet auch der Blick des Sprechers sich der Stadt zu, aber erst wertet er diese und zwar in Einklang mit Horaz. Er sagt zur Sonne ungefähr das, was auch Horaz dichtete und stellt dieses Wissen damit aus. Dann jedoch wiederholt er die Bitte, die Sonne möge untergehen: „Einem Dichter zu Liebe verkürze die herrlichen Stunden / Die mit begierigem Blick selig der Maler genießt“ (XV, V. 31f.). Er ist sich durchaus bewusst, dass sein Wunsch nur ihm entspringt und seine Erfüllung anderen zuwider laufen würde. Der Maler bedarf der Sonne, um seine Kunst ausüben zu

können, er muss sein Objekt, den Gegenstand oder die Landschaft sehen und das Gesehene in seine Kunst überführen. Dazu braucht er das Licht, das dem Sprecher die Zeit bis zum Treffen mit der Geliebten lang macht. Er beschreibt dann allerdings auch – nur nicht das was er jetzt sieht, sondern entwirft in der Sprache kleine Bilder des historischen Rom. Endlich gesteht er, dass er diese schöne Stadt mit Freude sieht, die, damit wird eine Verbindung zur *Ersten Elegie* geknüpft, als „Welt“ (XV, V.44) bezeichnet wird. Beinahe also ist er in einem Paradox gefangen, doch kann er das lösen, indem er auf viele weitere Tage hofft, diesen einen jedoch verkürzt wünscht. Und tatsächlich ist es schon fast so weit, so dass er sich auf den Weg macht.

So, ihr lieben Musen, betrogt ihr wieder die Länge  
Dieser Weile die mich von der Geliebten getrennt.  
Lebet wohl! nun eil ich und fürcht euch nicht zu beleidgen,  
Denn ihr Stolzen, ihr gebt Amorn doch immer den Rang. (XV, v. 49-52)

Damit erklärt er selbst den ganzen vorherigen Text zum Gedicht, das mit Hilfe der Inspiration durch die Musen entstand und nun beendet wird, weil er zur Geliebten geht, so dass „Amor[]“ die Musen quasi ablöst. Doch ohne die Liebe hätte es keine Verabredung gegeben, mithin keine zu überbrückende Weile und auch keinen Grund zu dichten. Die beiden erscheinen, wie schon in der früher besprochenen *Dreizehnten Elegie*, ursächlich verknüpft. Dabei verweist das Zeichnen der Geliebten ebenso auf die Codierung von Mitteilung wie die Anspielung am Anfang und der Bezug auf Horaz. Geprägt wird der ganze Text außerdem von einer Spannung zwischen den verschiedenen Zeiten, die von der Antike, dem gegenwärtigen Tag, der langsam vergehenden Zeit des Wartens und der schnellen der Beschäftigung vertreten werden. Zeit ist aber neben dem Raum die zweite Kategorie der eigenen Einfindung, dabei jedoch eine subjektiv wahrgenommene Größe. Die Dichtung lässt die Zeit vergehen, die Langeweile nicht. Gerade in der Raumwahrnehmung wird das deutlich. In dieser *Elegie* führt also der Aufschub der Liebe zur Dichtung, die über Raumwahrnehmung Zeit sichtbar und gleichzeitig deren subjektive Qualität nachvollziehbar macht. Neben die derartig kunstvolle Sprache des Dichters tritt die einfache Sprache der Geliebten, die nur zwei Namen schreibt und eine Zahl. Doch einerseits ist auch ihre Schrift als kunstvoll gekennzeichnet, da sie die Namen verschlingt, und andererseits ist ihre Schrift ein Medium, das direkt auf den Körper wirkt, „Auge“ (V. 22) und „Lippe“ (V. 23) reagieren darauf. Letztlich sogar auch seine Hand, denn er schreibt das vorliegende Gedicht – zumindest auf der Ebene der Fiktion – weil und während er auf sie wartet. Liebe und Kunst bedingen also einander, die Schrift ermöglicht die Liebe, die Liebe bzw. ihr Aufschub führen zu einem Gedicht, das wiederum die Bedingung der eigenen Möglichkeit darstellt. Insofern sind Emotion und subjektive Wahrnehmung, wie es die verschiedenen Zeitempfindungen darstellen, kaum voneinander zu trennen. Auch das aufgerufene Wissen um Florus und Hadrian sowie der Horaz-Text müssen



erst entziffert, aufgelöst werden, um zu verstehen, warum sie an den Stellen stehen und was sie bedeuten. Die Dichtung ist die Kunst, die das alles leisten und in sich aufnehmen kann, sie konserviert Bilder und macht sie wieder sichtbar, sie erzählt wiederholt Geschichten und kann letztlich sogar die Zeit vergehen lassen. Nur der Liebe beugen sich die Musen, doch auch von der wüsste der Leser nicht, wäre nicht die Kunst da, um sie ebenfalls in sich aufzuheben. In diesem Sinne setzt die Manifestierung einer Überzeitlichkeit von Kunst im Text wiederum eine deutliche Positionierung auf dem Feld dar:

„Eine solche Konzeption von Klassik ist insofern ein hervorragendes Strategem für die feldinterne Auseinandersetzung mit konkurrierenden Autoren, als sie ihre besondere Überzeugungskraft aus dem scheinbar paradoxen Umstand bezieht, die in der Moderne unvermeidliche Logik der ständigen Innovation keineswegs zu hintertreiben, denn, wie Boris Groys hervorgehoben hat: „Das Alte muss zu jeder Zeit immer erneut erfunden werden, und deshalb sind alle Renaissancen gleichzeitig auch große Erneuerungen.“ Oder mit anderen Worten, welche die besondere innovatorische Leistung der Weimarer Klassik im Rahmen der eben erst in Kraft gesetzten Überbietungsästhetik noch mehr betonen: „das Alte dem neuen vorzuziehen, bedeutet wiederum, einen neuen kulturellen Gestus zu machen, die kulturellen Regeln zu brechen, die das ständige Hervorbringen des Neuen erfordern, und damit das radikal Neue zu schaffen.“<sup>22</sup>

Damit schaffen die *Elegien* in ihrer aktualisierenden Anknüpfung an die Antike etwas, das man „Innovation zweiter Ordnung“ nennen könnte, da sie die Ästhetik der Überbietung nicht einfach unterlaufen, sondern deren Prinzip sowohl sichtbar machen – die Forderung nach Neuem wird Amor in der *Dreizehnten Elegie* durchaus in den Mund gelegt und auch der Dichter in der *Fünftehnten Elegie* hat einen neuen Text geschaffen – als auch steigern. Denn nicht mehr geht es um die Überbietung der immer gleichen Gesten oder Muster, sondern die Frage, was auf welche Weise erneuert werden kann, kommt in den Blick. An die Stelle einer ‚blinden‘ Logik tritt also deren Reflexion. Darin gehen die *Elegien* insofern einen Schritt über *Iphigenie* hinaus, als sie nicht nur zeigen, wie Altes aufgegriffen und transformiert wird, sondern dieses explizit benennen. Und damit tragen die Gedichte ihr eigenes Funktionieren als Dichtung in sich, sind also gleichermaßen Dichtung und Metapoese.

Horst Rüdiger hat auf einen weiteren Aspekt der *Elegie* hingewiesen, nämlich der Art und Weise, wie die Begegnung von Dichter und Geliebter aus der Tradition der antiken Dichtung aufgenommen und umgestaltet wurde:

„Was die Römer beiläufig, sei es in Verbindung mit anderen Tricks der Zeichensprache oder als Geschehen der Vergangenheit erwähnen, wird bei Goethe zu einer dramatisch sich steigenden Pantomime. Sie beginnt mit der Art, wie Faustine sich in Szene setzt, um die Auf-

---

<sup>22</sup> Wolf: Goethe als Gesetzgeber, S. 20; er bezieht sich auf Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München/ Wien 1992, S. 12.

merksamkeit des Geliebten zu erregen [...]. Dies alles findet sich bei keinem der möglichen Vorbilder. Dort ist immer nur von den Gegenständen, von Tisch und Wein, und von einer nicht näher geschilderten Handlung die Rede; hier wird Faustine plastisch vergegenwärtigt: zunächst ihr Gesicht und Nacken, dann zweimal das zierliche Fingerchen, das den Blick notwendigerweise anzieht, weil es die lockenden Zeichen malt.“<sup>23</sup>

Was Rüdiger so emphatisch herausstellt, sind zwei Aspekte, die zentral für Goethes klassisches Dichten sind. Zum einen handelt es sich wiederum um eine narrative Inszenierung, die Szene wird entsprechend eingeleitet, wenn die Osterieen angesprochen werden: „Denn ihr zeigtet mir heute die Liebste vom Oheim begleitet“ (XV, V. 7). Dabei könnte es sich genauso gut um ein Schauspiel handeln, das gegeben wird. Die Darstellerin wird im Raum verortet, ihr Handeln aus der Perspektive des zuschauenden Sprechers geschildert, wobei die dramatische Steigerung, von der Rüdiger spricht, durch die sinnliche Reaktion des Wahrnehmenden entsteht. Er ist zwar nicht Teil der Szene, nur er und die Geliebte wissen, dass es sich um eine derartige handelt, aber seine körperlich-unwillkürliche Reaktion öffnet dem Text wieder die Ebene der zweiten Ordnung. Damit wird ein modernes Gestaltungsmittel zum Distanzkriterium zwischen Antike und Moderne. Die antike Tradition wird aufgerufen, der Name Horaz wird ebenso genannt, wie eben ein Motiv verwendet, das öfters bearbeitet wurde. Doch die Übertragung in die Gegenwart funktioniert nicht einfach durch gewisse Veränderungen, sondern indem die Gestaltung gezielt modern ausfällt. Die Antike hat Raum in der Gegenwart, sie wird präsent, indem ihre Bilder so präsentiert werden, dass sie dem Leser eine sinnliche Wahrnehmung zeigen. Da so das Alte in der Darstellungsweise des Neuen präsentiert wird, markieren die *Elegien* ihr eigenes Innovationsvermögen. Sie machen das überzeitliche Konzept der möglichen Anknüpfung als Neudeutung zu einem Kulturkonzept, indem sie über den Aspekt der Körperlichkeit den Menschen einbinden: „Lebe glücklich und so lebe die Vorzeit in dir“ (XIII, V. 21). Anders gesagt öffnen die *Elegien* der klassischen Literatur mehrere mögliche Anknüpfungsfelder, indem sie herausstellen, dass nicht nur Überbietung Innovation darstellt, sondern auch die Reformulierung etablierter und vorher vermeintlich schon als überwunden erklärter Ansätze, wenn sie paradigmatisch eingebunden werden können. Die Öffnung hin zur Sinnlichkeit funktioniert zum Beispiel über Wahrnehmungsmuster, die sich aus früheren ästhetischen und kunstgeschichtlichen Reflexionen ergeben. In der Art jedoch, wie sie eingebunden und funktionalisiert werden, wirken sie als Innovationsmoment und etablieren ein Konzept von menschlicher Glücksmöglichkeit, das zunächst gänzlich privat erscheint und doch als ein Kommentar zu Modernisierungstendenzen der Gesellschaft funktioniert.

---

<sup>23</sup> Rüdiger: Goethes „Römische Elegien“ und die antike Tradition, S. 187.

## Sinnlichkeit und sinnliches Sprechen

### Fünfte Elegie

Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert,  
Lauter und reizender spricht Vorwelt und Mitwelt zu mir.  
Ich befolge den Rat, durchblättere die Werke der Alten  
Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß.  
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;  
Werd ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt vergnügt.  
Und belehr ich mich nicht? wenn ich des lieblichen Busens  
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab.  
Dann versteh ich erst recht den Marmor, ich denk' und vergleiche,  
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.  
Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages;  
Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.  
Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen,  
Überfällt sie der Schlaf, lieg ich und denke mir viel.  
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet  
Und des Hexameters Maß, leise, mit fingernder Hand,  
Ihr auf den Rücken gezählt, sie atmet in lieblichem Schummer  
Und es durchglüheth ihr Hauch mir bis ins tiefste die Brust.  
Amor schüret indes die Lampe und denket der Zeiten,  
Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan.

Die *Fünfte Elegie* ist längst zum berühmtesten Text im Zyklus geworden. Ihre Anknüpfung an die erste Elegie ist evident, jetzt spricht die Stadt zum lyrischen Ich, die ewige Stadt Rom, in der Vorwelt und Mitwelt, Vergangenheit und Gegenwart eins sind. Damit ist jede zeitliche Schranke aufgehoben, denn die Antike ist präsent, indem sie spricht, indem ihre Werke Genuss bereiten und indem das Leben und Schaffen nach ihrem Vorbild gelingt. In der Liebesnacht werden Dichten und Kunstbetrachtung, Liebe und Kunst enggeführt. Der Körper der Geliebten macht die antiken Statuen verstehbar, durch sie kann Fernes nah werden<sup>24</sup> – das behauptet der Text, aber er führt es auch vor. Im berühmten Chiasmus „Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand“ werden zwei Sinne verknüpft, der Tastsinn, der das Nahe begreift und der Sehsinn, der das Entfernte erfasst. Gleichzeitig verschmelzen in dieser Synästhesie aber auch die Zeiten, indem das Bild der Antike mit dem Gefühl der Gegenwart identifiziert wird. In diesem gelebten Nachvollzug steckt nicht nur ein Leben, das sich antiken Vorbildern anzupassen sucht, sondern die Möglichkeit, die Zeitschranke zu dieser aufzuheben – und das ermöglicht die Dichtung. In der Reihenfolge des Zyklus wird erst an mit diesem Text explizit von Dichtung gesprochen, erst hier gibt sich der Sprecher offen als Dichter zu erkennen. Vorher war die Praxis, die Liebe in antike Muster einzuschreiben, erzählt worden. Jetzt führt diese glückende Liebe zur Dichtung. In den Armen der Geliebten können die antiken Metren lebendig werden, wird der Atem der Geliebten zur Inspiration. In dieser Elegie verschmelzen nicht nur Vor- und Mitwelt, Vergangenheit

<sup>24</sup> Vgl. Huber: Der Text als Bühne, S. 223-227.

und Gegenwart, sondern auch Liebe und Kunst, Erleben und Dichtung. Die Rezeption der alten Werke macht erst bereit zu den Erkenntnissen im Liebesakt, die letztlich wieder zu eigener Produktivität führen. Wir sehen gleichzeitig, wie dies geschieht und welches Ergebnis dieses Schaffen hervorbringt. Und darin wird nochmals greifbar, dass es sich tatsächlich um Elegien handelt, denn obschon sie durchwegs im Präsens gestaltet sind, wenn sie von der Geliebten berichten, so kann es doch nur in der Beobachtung geschehen. Über die Figur des Amor ist die mythologische Ebene weiterhin präsent, aber ausgerechnet in dieser Figur bleibt die zeitliche Distanz eingeschrieben. Er erinnert sich an die alten Zeiten der römischen Dichter. Ihm sind sie in Reflexion präsent, da er noch immer tut, was er damals tat. Die Überblendung von Gegenwart und Vergangenheit funktioniert also nur momenthaft – selbst im literarischen Fiktionsraum bleibt sonst nur die Anknüpfung und Erinnerung an das Vergangene.

Daneben tritt, wie Wulf Segebrecht gezeigt hat, eine eminent kulturpolitische Relevanz dieser Formulierungsmuster:

„Die Elegie führt menschliche Fähigkeiten zu einer Ganzheit und Totalität zusammen, die bis dahin als miteinander unvereinbar gelten; und sie widerspricht damit der Tendenz des Zeitalters zur Ausbildung von Vereinzelungen, Sonderinteressen, Parteiungen, die nach Goethes wie nach Schillers Befund die auch „politisch geteilte Welt“ hervorgebracht hatten, am sichtbarsten durch die Ereignisse der Französischen Revolution.

Dieser Zusammenhang mit der Zeitgeschichte ist es, durch den die *Römischen Elegien*, durchaus im Sinne einer Provokation, in das Konzept der Klassik gehören; denn sie verweisen die einseitig in der zeitgenössischen Revolutionsrezeption Befangenen mit Nachdruck auf die notwendige Einheit von Vergangenheit und Gegenwart, von historischem Verständnis und aktueller Empfindung.“<sup>25</sup>

Die auf Überzeitlichkeit und Objektivierung bedachte Struktur der *Elegien* enthält in ihrer Spannung also ein ganz klar aktuelles und auch nicht „neutrales“ Argument. Wenn Goethes Konzept von Ganzheit auch auf Anthropologie zielt, was es tut, dann kann selbst klassische und autonome Literatur nicht rein selbstbezüglich sein, die im Text angelegte Sinnlichkeit lässt die dort etablierten Wahrnehmungsmuster subjektiv wirken, man kann sich ihnen, weil sie einen „Bewußtseinsvorgang“<sup>26</sup> abbilden, kaum entziehen. Und sie entziehen sich selbst nicht ihrer Zeit.

---

<sup>25</sup> Segebrecht: Sinnliche Wahrnehmung Roms, S. 52.

<sup>26</sup> Huber: Der Text als Bühne, S. 226.

## Exkurs: Plastik und Performativität

„Es ist ganz natürlich, daß du dich gleichsam ausschließlich an die Statuen hältst. Sie sind  
un ja allein von den bessren Zeiten der Kunst übrig.“<sup>27</sup>

Erstaunlich erscheint diese Bestätigung Goethes an Herder in Rom allerdings, wenn man bedenkt, dass dieser mit seiner Abhandlung über die *Plastik* durchaus zu dem beigetragen hat, was als Goethes eigenes Konzept von Kunstbetrachtung und vor allem derjenigen von Statuen entwickelte. Vorgänger und für beide so sehr Vorbild wie auch Reibungsfläche waren Winckelmanns Beschreibungen der antiken Plastiken, die ganz zentral zum kulturellen Wissen der Klassik gehören. Mit dem reinen Namen *Laokoon* verband sich eine Diskussion um antike Kunst, um deren Prinzipien und Verfahren, um Schönheit und Erhabenheit und seit Lessing auch um die Differenz der verschiedenen Künste. Herders *Plastik* war in zweiter Fassung 1778 erschienen und lehnte sich durchaus an Winckelmanns Statuenbeschreibungen an. Allerdings rekurriert schon der Untertitel auf die Figur des Bildhauers Pygmalion, dessen Liebe zur eigenen Kunstfigur von Herder jedoch als „bildende[r] Traum“ fiktionalisiert wird. Zunächst proklamiert Herder darin die Haptik als der visuellen Wahrnehmung übergeordnet, da sie die ganze körperliche Ausdehnung der Skulptur erfassen könne, wofür die rein optische Betrachtung Perspektivenwechsel benötigte:

„Der Tastsinn, der dies alles erfaßt, ist nicht einfach Ersatz für das geschlossene Auge, er ist mehr, er ist der privilegierte Sinn, der das Kunstwerk erst ganz, bis in seine intimsten Details einfühlend erfaßt und lebendig macht. Er ist der Sinn für das Begreifen der höheren Kunst, der vergöttlichten Menschengestalt, eben der Statue also. Herder nimmt mit dieser Auffassung, die er [...] theoretisch begründet als eine Ästhetik im strikten Sinne, nämlich eine Phänomenologie der sinnlichen Wahrnehmung von Kunst, wiederum eine alte Tradition auf.“<sup>28</sup>

Allerdings kann Herder die visuelle Wahrnehmung nicht ganz ausblenden oder weglassen, im Zuge der Argumentation wird deutlich,

„daß haptische und visuelle Eindrücke einander überlagern, weshalb sie letztlich – auch in der ästhetischen Rezeption – nicht voneinander zu lösen sind. [...] Ihre ‚verschlungene‘ ‚Gemeinschaft und Verbindung‘ muß erst wieder aufgetrennt werden, um die jeweiligen Funktionsbereiche in ihrer Verschiedenheit in den Blick zu bekommen“.<sup>29</sup>

Das jedoch gelingt nicht ganz, denn letztlich bedürfen beide einander, um einen ‚lebendigen‘ Eindruck des Idealen in seiner Gestaltung zu erreichen.

---

<sup>27</sup> Brief Goethes an Herder vom 27.12.1788, FA I,1, S. 452.

<sup>28</sup> Helmut Pfotenbauer: Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin. In: Ders.: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 59), S. 79-102, hier S. 85.

<sup>29</sup> Natalie Binczek: Gewänder. Grenzbestimmung des Werks in Herders „Plastik“. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 49 (2005), S. 129-152.

„Entscheidend nun für Herders Ästhetik ist, dass er das zunächst Getrennte wieder zusammenführt. Wenn die Sehenden wahrnehmen sollen, als ob sie blind wären, heißt das auch, dass die eigentlich Zerstreuten wahrnehmen sollen, als wären sie auf das Wahrzunehmende so aufmerksam wie ein Blinder. Erst der Wahrnehmungsmodus einer unzerstreuten Aufmerksamkeit nämlich ermöglicht jene kontemplative Form der Betrachtung, die einerseits sehend fühlt und fühlend sieht, andererseits aber dabei die für die Belebung der Statue notwendige Position der Distanz nicht aufgibt.“<sup>30</sup>

Tatsächlich ist nämlich Herders Figur als „Liebhaber“ bezeichnet, der die Statue ‚begreifen‘ und letztlich beleben will. Pygmalion bleibt also im Text und zwar insofern als selbst ästhetische Figur, als er sich selbst zum blinden Fleck wird:

„Die hier geforderte Experimentalanordnung stellt geradezu eine Umkehrung zu derjenigen des Selbstbeobachters dar. Wo es nicht um die Nähe des eigenen Selbst, sondern um die Distanz der befremdenden Identität geht, ist auch nicht die kalte Vernunft des Selbstbeobachters, sondern vielmehr die warme Einfühlung des kontemplativen Betrachters gefragt. Nicht die Rationalität einer experimentellen Beobachtungssituation, sondern vielmehr das Gefühl eines Liebhabers führen hier zur Erkenntnis.“<sup>31</sup>

Sowohl die Rolle des „Liebhabers“, eine Bezeichnung aus Herders Text, als auch Thums' Formulierung von der „Betrachtung, die [...] sehend fühlt und fühlend sieht“ erinnern stark an Goethes *Fünfte Elegie*. In der Tat hat die Forschung den *Elegien* immer wieder vorgeworfen, die Figur der Geliebten als Statue zu behandeln, oder zumindest sie zu funktionalisieren, indem sie stillgestellt werden muss. Christian Begemann liest das Ende der *Dreizehnten Elegie* entsprechend:

„Die Geliebte wird distanziert und die als Beraubung begriffene Erfüllung des Begehrens aufgeschoben – im Interesse der Kunst. Die künstlerisch produktive Liebe scheint nur als ‚Fernliebe‘ (Musil) denkbar. Männliche Kunstschöpfung erweist sich als Akt eines Zölibatärs, der an die Frau fixiert bleibt, sie aber sozusagen mit dem Werk betrügt.“<sup>32</sup>

Die im Text der *Elegien* angelegte Wahrnehmung übersteigt allerdings sowohl Herders Konzept des die Statue belebenden Liebhabers als auch Begemanns den Dichter als fernliebenden zu sehen. Denn wie Martin Huber gezeigt hat, geht die Erfahrung der Liebe, also die Geliebte, dem Kunststudium voraus:

„Der Kern von Goethes Verfahren liegt (buchstäblich) auf der Hand: Er kehrt die Richtung des bis dahin üblichen literarischen Wahrnahmungsverfahrens um. Nicht die ästhetische Erfahrung der Kunst, also die antike Statue, steht am Ausgangspunkt, sondern die sinnliche Körperwahrnehmung der Geliebten.“<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Thums: Aufmerksamkeit, S. 195.

<sup>31</sup> S. 196.

<sup>32</sup> Begemann: Poiesis des Körpers, S. 23.

<sup>33</sup> Huber: Der Text als Bühne, S. 225.

Das gilt sowohl für die *Fünfte Elegie* selbst wie für den ganzen Zyklus, der zwar in der *Ersten Elegie* die steinerne Gestalt Roms aufzeigt,<sup>34</sup> aber gerade nicht von Skulpturen spricht. Erst in der *Dritten Elegie* kommen die mythologischen Vorbilder dazu, die noch nicht genuin als Statuen behandelt werden. Tatsächlich ist es erst die *Fünfte Elegie*, die von diesen spricht. Da nun aber in der letzten, der *Zwanzigsten Elegie* die Geliebte noch durchaus lebendig und aktiv ist, „[w]ie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt“ (XX, V. 22), wird sie auch im Fortgang des Zyklus nicht zu einer Statue. Vielmehr ist die aktive, glückliche Liebe zu einer Erkenntnisform geworden, die es erlaubt, die distanzierte Betrachtungshaltung aufzugeben, indem sie zwei zeitlich getrennte Sinneswahrnehmungen überblendet<sup>35</sup> und so auch eine lebendige Kunstbetrachtung ermöglicht. Die Elegie als Gattung wiederum macht das darstellbar, indem sie vor Augen stellt, was eigentlich der Sprache verloren ist, weil es sich um eine sinnlich-körperliche Erfahrung handelt. Mit Neumann kann man das als „ein Körperereignis, das in ein Sprachereignis transgrediert“<sup>36</sup> begreifen, als ein Erlebnis, „das als in den Text Hinein-Inszeniertes lebendig bleibt; ein inszenatorisches Muster mithin“.<sup>37</sup> Insofern formuliert der Text selbst das Leben als der Kunst vorgängig, aber die Kunst als dem Leben vorgeordnet, als sie es ist, die eine derartige „Lebensweise“ überhaupt inszenieren kann – über ihre Darstellungsmittel, über die Tradition der aufgerufenen Konzepte und über die Gattung Elegie.<sup>38</sup> Damit markieren die *Römischen Elegien* die höchste Möglichkeit von Autonomie, da sie in ihrer genuinen Eigen-gesetzlichkeit als Kunstwerk, mit den nur aus der Kunst stammenden Mitteln und rein auf Kunst bezogen formuliert, auf die Grundlagen kultureller Selbstverortung verweisen und die Bedingung der Möglichkeit menschlicher Existenz formulieren. Damit gehen sie über alle vorangegangenen Texte Goethes weit hinaus, markieren aber einen Punkt, der für Klassik eminent wichtig ist.

---

<sup>34</sup> Dort werden „Steine“, „Paläste“, „Straßen“ im ersten Distichon genannt, Vers 9 versammelt „Paläst und Kirchen, Ruinen und Säulen“, aber eben gerade keine (menschlichen bzw. gebildeten) Figuren.

<sup>35</sup> Vgl. Huber: *Der Text als Bühne*, S. 226.

<sup>36</sup> Gerhard Neumann: „Die höchste Lyrik ist entschieden historisch“ - Goethes Werk als Lebens-Werk. In: *Über die Grenzen Weimars hinaus*, 2000; S. 135-170, hier S. 164.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Auch deswegen verstehe ich den Namen Faustina als Referenz auf die Kaiserin bzw. ihre Büste in Wielands Besitz. Vgl. oben, S. 177ff.

## Entschärfung und Skandal

Indem über sinnliches Erleben in theatraler Darstellung ein Kulturmuster und letztlich auch eine Anthropologie formuliert ist, überschreiten die *Elegien* die bis dato etablierten Möglichkeiten literarischen Sprechens bei Weitem. Sie maßen sich nämlich nicht nur an, eine von anderen Autoritäten, wie etwa Kirche oder Staat, legitimierte Weltsicht zu ästhetisieren, sondern formulieren ein eigenes, wohl aber genuin künstlerisches Lebenskonzept. Dieses geht aller größeren Sozialisation voraus – Politik etwa wird explizit ausgeklammert und der Dichter selbst nimmt zwar am geselligen Leben teil,<sup>39</sup> dies wird aber weder Stoff des Dichtens noch ist es mit diesem auf andere Weise verbunden – und wird als sowohl subjektkonstituierend als auch Weltzugang erst ermöglichend gezeigt. Die Bedingung der Möglichkeit von Kunst enthält immer die Bedingung der Möglichkeit von glückender Individualität. In Rom „empfindet“ sich der Dichter, hier liebt er und hier gelingt ihm der Zugang zu antiker Kunst, woraus er selbst wieder schaffen und sich damit selbst eine Sprache geben kann. Immerhin sind die *Elegien* das Medium dieser Selbstvermittlung, die Ganzheit impliziert und damit ein Lebenskonzept wieder vor Augen stellt, das nach der Revolution so anachronistisch wie einzig Gelingen bergend erscheint. Diese Leistung ist den zwanzig in den *Horen* abgedruckten Texten inhärent, weshalb die ausgeschiedenen Texte vielleicht Stimmung und noch explizitere Bilder vermissen lassen, aber nicht die Konzeption des Zyklus’ als verstümmelte hinterlassen.

Die zeitgenössische Rezeption hat durchaus nicht ganz verkehrt gelegen, wenn sie gerade aus der dargestellten Subjektivität den Skandal herleitet: „Das Ärgerliche und Anstößige liegt nicht in der Sache, sondern in der Individualität“,<sup>40</sup> lautet ein Urteil, auf das sich viele der überlieferten Reaktionen zusammenbringen lassen. Die Darstellung der geglückten Körpererfahrung durch Sexualität, die Kunsterleben und Kunstschaffen ermöglicht, ohne jegliche moralische, mythologische oder ironische Brechung bzw. Distanzierung überfordert die Leser der Zeit anscheinend zum großen Teil. Selbst Herder, auf dessen *Plastik* die *Elegien* rekurrieren, fehlt das Verständnis. Dabei ergibt sich die Individualität ja gerade nicht aus der Figurenzeichnung, sondern aus der in der theatralen Darstellungsweise erzeugten und vermittelten Sinnlichkeit, ist also letztlich gerade nicht an Goethe (weder als Mensch noch als Autor) gebunden, sondern vielmehr eine ‚allgemeinmenschliche‘. Aber da die Kunst um 1800 Theatralität als eigenes Reflexionsmedium erst entdeckt und etabliert, andererseits die biographischen Parallelen zu Goethes Leben zu offensichtlich waren – auch er hatte aus Christiane lang genug ein Geheimnis gemacht, so wie die „geliebte[n] Lieder“ „[e]ines glücklichen Paars schönes Geheimnis zuletzt“ (XX, V.29 u.32) verraten – richtete sich die Aufmerksamkeit weit mehr auf den Dichter als auf die im Text

<sup>39</sup> So sitzt er z.B. mit anderen Deutschen in der Osteria, wo er die Geliebte trifft, XV, V.9.

<sup>40</sup> Brief Johann Baptist von Alxingers an Böttiger vom 25.3.1797, zitiert nach FA I,1, S. 1093.



angelegte Individualität. Für Goethe bedeutete dieser Skandal jedoch die Festigung seiner Position. Immerhin war er im Zentrum des literarischen Diskurses, der sich auch im Streit über die *Römischen Elegien* formte. Die aufstrebenden, jungen, avantgardistisch ausgerichteten und sich durchaus mit Machtanspruch etablieren wollenden Kräfte, die Romantiker mithin, müssen die *Elegien* loben, wollen sie nicht als reaktionär oder an alten Mustern verhaftet erscheinen. Dann aber festigen ausgerechnet sie die Stellung dessen, den sie eigentlich überwinden wollen.<sup>41</sup> Die von Goethe entweder als Bündnispartner eingeschätzten oder aber als überwunden verstandenen Positionen manifestieren mit ihrer Kritik die ästhetische Innovation, die trotz aller klassischen Form in den Texten vorhanden ist. Mit den *Römischen Elegien* ist Goethe also zum Gesetzgeber des literarischen Feldes geworden, der keine andere Reaktion als eine ihn in seiner Position bestärkende zulässt. Die Logik des Feldes kommt dieser Strategie insofern entgegen, als nun die Publikation aus einer selbstbewussten und offensiven Position heraus erfolgt. Sowohl die *Horen* als Medium gewährleisten das als auch die im Text angelegten Selbstwahrnehmungsmuster. Insofern hat Goethe mit dem Publizisten Schiller den Partner gefunden, der es ihm ermöglicht hat, sich neu in seiner Position zu definieren, obwohl die Formulierung dafür schon älter war. Anders gesagt öffnet erst die den im Text angelegten Wahrnehmungsmustern entsprechende Publikationsform den Raum der Möglichkeit einer erfolgreichen Positionierung auf dem Feld. Die Aufmerksamkeit, die der Kopplung dieser beiden Seiten, wenn sie sich denn entsprechen, zukommt, manifestiert wiederum, wie wenig wichtig der eigentliche Verkaufserfolg und wie zentral hingegen das Aufsehen und Urteil bestimmter Akteure auf dem Feld sind.

Der Position des Gesetzgebers im Feld entspricht ein bestimmter Habitus, der von Wolf<sup>42</sup> als vor allem durch finanzielle Unabhängigkeit und konfessionsunabhängige Bildung charakterisiert wird. Dazu zählt aber auch das Selbstkonzept ‚Künstler‘, das sich Goethe als Akteur des literarischen Feldes angeeignet hat. Die Parallelen zwischen privatem Erleben und dichterischem Gestalten sind nicht nur auffällig, sondern gründen in diesem Habitus und müssen als Teil der Schreibstrategie verstanden werden. Damit soll nicht behauptet werden, dass Goethe bewusst seine Erlebnisse konstruiert hätte, um daraus Literatur zu schaffen, oder nur aus dem selbst Erlebten Literatur hätte formen können. Vielmehr garantiert in den Texten gerade die körperliche Wahrnehmung in ihrer Selbstbeobachtung in der Darstellung das Gelingen der Selbstvermittlung wie des glücklichen Lebens. Gleichzeitig wirkt das als Ausgangspunkt für Positionierung auf dem literarischen Feld. Die auf den Körper und seine Erfahrung vermittelnde Wahrnehmung gerichtete Aufmerksamkeit koppelt Leben und Kunst eben auf allen Text- und Kunstebenen. Hinter diese kann Goethe mit seiner Strategie nun aber nicht mehr zurück.

---

<sup>41</sup> Vgl. die Äußerungen der Schlegels.

<sup>42</sup> Vgl. Wolf: Goethe als Gesetzgeber, ders.: Gegen den Markt.

## Epigramme. Venedig 1790.

Im selben Brief Goethes, mit dem er Schiller die Handschrift der *Elegien* zum ersten Mal schickt, bietet er ihm außerdem ein anderes Textcorpus an:

„Wegen des Almanachs werde ich Ihnen den Vorschlag tun: ein Büchelchen Epigrammen ein oder anzurücken. Getrennt bedeuten sie nichts, wir würden aber wohl aus einigen Hunderten, die mitunter nicht producibel sind, doch eine Anzahl auswählen können die sich auf einander beziehen und ein Ganzes bilden. Das nächstmal daß wir zusammenkommen, sollen Sie die leichtfertige Brut im Neste beisammen sehen.“<sup>1</sup>

In dem kurzen Ausschnitt fallen mehrere Aspekte auf. Zum Einen spricht Goethe weiterhin vom „Büchelchen Epigrammen“, er macht schon mit dieser Bezeichnung, die er in den Briefen an den Herzog und Herder aus Venedig ähnlich verwendet hat, deutlich, dass es sich nicht um eine willkürliche Sammlung, sondern tatsächlich um etwas Zusammengehöriges handelt, selbst wenn dessen endgültige Gestalt noch nicht fertig scheint<sup>2</sup> – immerhin soll „eine Anzahl“ von Gedichten daraus ausgewählt werden, die ohne zu große Bedenken veröffentlicht werden können und die dann „ein Ganzes bilden“. Dieses „Ganze“ soll in der Publikation auch als solches erhalten bleiben, es ist „ein- oder anzurücken“, also als eigenständiger Teil erkennbar und damit von den anderen Beiträgen klar abgegrenzt. Zum Anderen geht es um den „Almanach“, nicht mehr um die *Horen*. Schiller gab neben der Zeitschrift noch den *Musen-Almanach* heraus, ein weniger aufwändiges, weil jeweils auf ein ganzes Jahr hin konzipiertes Projekt. Die Almanachkultur hatte sich seit den 1770er Jahren mehr und mehr zu einem genuinen Schauplatz der Auseinandersetzung mit und in der Lyrik entwickelt.

„Im Gegensatz zum Taschenbuch oder Kalender, dessen Inhalt sehr variabel sein kann, ist der Musenalmanach allerdings an gattungsspezifische und rezeptionsästhetische Konventionen gebunden.“<sup>3</sup>

Damit jedoch konnte Schiller gut umgehen, so dass er den *Musen-Almanach* einerseits als ökonomische Sicherung verstehen konnte, immerhin wurde er als Herausgeber und Beiträger vom Verleger bezahlt, andererseits konnte er ihn auf dem literarischen Feld zur Stabilisierung seiner eigenen Position einsetzen. Almanache waren durchaus beliebt bei den Lesern, so dass ein darin behauptetes und verbreitetes ästhetisches Programm, mithin ein ganz spezifisches Konzept von

---

<sup>1</sup> Brief Goethes an Schiller vom 26.10.1794, „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“, S. 34.

<sup>2</sup> Ein ursprüngliches Ganzes, einen Urzyklus, der nur der (Selbst-)Zensur wegen nicht publiziert wurde, existiert nicht, da selbst H<sup>55</sup> und H<sup>56</sup>, die Sammelhandschriften Goethes, weder von der Ordnung her noch vom Umfang dem vollständigen Material entsprechen. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Venezianische Epigramme. Eigenhändige Niederschriften, Transkriptionen und Kommentar. Hg. v. Jochen Golz, Rosalinde Gothe. Frankfurt a.M.: Insel 1999.

<sup>3</sup> York-Gothart Mix: Die Ökonomie des Symbolischen und der Almanach- und Taschenbuchredaktor Schiller. In: Raymond Heitz, Roland Krebs (Hrsg.): Schiller Publiciste. Schiller als Herausgeber. Bern, Berlin, Bruxelles u.a.: Lang 2007 (= Convergences 42), S. 43-57, hier S. 52.

Lyrik Beachtung finden konnte. Einem am autonomen Pol des Feldes aufgestellten Herausgeber durfte es allerdings nicht vordergründig um Verkaufszahlen gehen, so dass Schillers Konzept der ‚Ästhetischen Erziehung‘ die Verbindung zwischen vermeintlich populärem Medium und innovativer Kunst herstellen muss. Es koppelt sozusagen als grundierender Gedanke die Form, die zugänglich und einladend wirkt, mit der spezifischen, durchaus herausfordernden Füllung. Deswegen verzichtet Schiller auf die oft von Lesern eingesandten Casualcarmina und sammelt genuin literarische Beiträge. Mix stellt für Schillers Projekt fest:

„Schillers Poesie zielt nicht auf die Leserkreise der lyrischen Traditionsalmanache, sondern auf ein Elitepublikum, das die ästhetische Differenzqualität wahrnimmt und honoriert.“<sup>4</sup>

Mithin etabliert er seinen Almanach zwischen den anderen auf dem Markt als denjenigen, der die avancierteste Lyrik präsentierte. Mix hat Schillers rhetorischen Aufwand skizziert, mit dem sich dieser von Konkurrenten wie Bürger absetzte, während er Almanache, die ein gänzlich anderes Publikum umwarben, schlicht ignorieren konnte.

„Die mit dem Verriß der Gedichte Bürgers ostentativ für sich beanspruchte Differenzqualität ist also, und das ist in der Geschichte der deutschen Lyrik ungewöhnlich [...] ökonomisch einträglich.“<sup>5</sup>

Die aggressiv vorgetragene, inhaltlich aber durchaus auch eingelöste „Differenzqualität“ zahlt sich also insofern aus, dass auf Autonomie verpflichtete Kunst<sup>6</sup> einerseits ein vergleichsweise großes Publikum findet und damit andererseits ihren Autoren nicht nur symbolisches, sondern auch ökonomisches Kapital einbringt.

„Die relevanten Beiträge seines [Schillers] *Musen-Almanachs* sind zwar den tradierten Konventionen enthoben, weisen aber eine signifikante Doppelkodierung auf: Sie sind autonome literarästhetische Zeugnisse, werden jedoch regelrecht honoriert.“<sup>7</sup>

Wenn Goethe bei den *Horen* einerseits mitarbeitet, weil das dort vertretene Programm ihn über eine Gruppenzugehörigkeit fester auf dem Feld verankert, er aber auch spezifisches symbolisches Kapital und kulturelles Kapital aus der engen Zusammenarbeit mit Schiller schlagen kann, dann bringt der *Musen-Almanach* die Möglichkeit, doch endlich wieder eine breitere Leserschaft zu erreichen, ohne seine Ästhetik aufgeben zu müssen, und ökonomisches Kapital zu generieren. Die Beherrschung zweier Marktsektoren muss dabei das Ziel der Strategie sein, die einerseits Interesselosigkeit als ästhetische Maxime proklamiert, aber rhetorisch durchaus Aufmerk-

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 51.

<sup>5</sup> Ebd., S. 52. Mix verweist dabei auf Wolfgang Martens: *Lyrik kommerziell*. München: Fink 1975.

<sup>6</sup> Die paradox scheinende Argumentation, dass nur autonome Kunst auch erzieherisch wirksam werden kann, soll hier nicht diskutiert werden, vgl. dazu die reiche Literatur über *Die ästhetische Erziehung des Menschen*.

<sup>7</sup> Ebd., S. 53.

samkeit generiert. Zu diesem Medium scheinen die *Epigramme* durchaus passig, da sie der Form und des Stils wegen leicht lesbar sind, doch trotzdem eine genuine Weiterführung der Schreibstrategie Klassik leisten. Nicht nur die ‚Popularisierung‘, also die weitere Verbreitung, schon früher formulierter Ansätze ist ihre Aufgabe. Vielmehr entwickeln sie auch inhaltlich und sprachlich eine gewisse Öffnung, die insofern relevant ist, als die in den *Elegien* artikulierte Position noch eine recht abgeschlossene, auf das Individuum in seinem ‚Selbstsein‘ gerichtete war, die Selbstvermittlung leistet. Dem korrespondiert der engere Leserkreis und auch das Herausgebergremium als erste Leser und Adressaten, denn die in einer abgeschlossenen Sphäre funktionierende, über Körperlichkeit hergestellte Subjekt-Erfahrung im Text positioniert ihren Autor als klassisch-modernen Schriftsteller auf dem aktuellen Feld in einem Zirkel, der Anspielungen und Referenzen erkennen kann. Für einen breiteren Leserkreis mögen die Gedichte eher von individuellem Liebeserleben handeln, was als Skandalon Aufmerksamkeit zieht, aber auch die Frage hervorruft, welche Relevanz der Zyklus für eine Zeitschrift wie die *Horen* hat. Für den *Almanach* mag die Frage nach einer ästhetischen Programmatik nicht so vordergründig sein, so dass die Weiterentwicklung der klassizistischen Poetik hier weniger als Erfüllung einer Erwartung, denn als Anschlusskommunikation an gepflegte Muster gelesen werden kann. Wobei das aufgerufene Muster, die gesellige Epigrammkultur und deren Anbindung an theoretische Fundierung,<sup>8</sup> im Modus der innovativen Ästhetik weiterentwickelt sein muss.

### Buchkonzept und geschlossene Form

„Ein Ganzes“ sollten die *Epigramme* also darstellen, die Goethe in Schillers *Musen-Almanach* publizieren wollte. Die Forschung hat immer wieder darauf hingewiesen, dass sich Goethes *Libellum Epigrammatum* rein von der Anlage her sehr eng an die Epigrammbücher Martials anlehnt. Immerhin hatte Goethe nicht nur eine Martial-Ausgabe auf seiner Reise bei sich, in die er die ersten Entwürfe eigener Epigramme eintrug,<sup>9</sup> sondern folgte sowohl bei der Form der Einzelepigramme als auch im Themenspektrum und sogar in der letztlich publizierten Anzahl von 103 Gedichten ziemlich genau dem antiken Vorbild:

„Das Fazit aus dem Vergleich der Buchkomposition ist schnell gezogen: Die Gliederungsprinzipien, die Martials Werk kennzeichnen, charakterisieren aus Goethes *Veneziana* (und zwar

---

<sup>8</sup> Vgl. oben, Kaopitel „Zwischen Pfeil und Blüte“.

<sup>9</sup> Vgl. z.B. Gerhard Schmid: Die Handschriften zu Goethes „Venezianischen Epigrammen“. Prolegomena zur Analyse und Auswertung einer unausgeschöpften Quelle. In: Karl-Heinz Hahn (Hrsg.): Im Vorfeld der Literatur. Vom Wert archivalischer Überlieferung für das Verständnis von Literatur und ihrer Geschichte. Weimar: Böhlau Nachfolger 1991, S. 35-43, hier S. 36.

deutlich verstärkt und gestrafft – eine Folge des Umstands, daß sich nun alles auf ein Buch konzentriert).<sup>10</sup>

Mithin lehnt sich also die Formulierung „Büchelchen“ direkt bei Martial an, dessen Konzept eines Buches von Epigrammen übernommen und als Garant von Ganzheit funktionalisiert wird. Dem ist nicht zu widersprechen, es kommen jedoch noch einige weitere Aspekte hinzu, die aus der losen Folge von 103 Epigrammen einen Zyklus machen. Immerhin hat Goethe in der Auseinandersetzung mit Moritz' Autonomiekonzept ein Verständnis von der ‚Ganzheit‘ eines Werks entwickelt, das über die äußere Form hinausgeht. Den Rahmen markiert das Reise-Narrativ. Nach einem einleitenden, als Programm fungierenden Epigramm, das gleich noch betrachtet werden soll, folgt als zweites das oben schon beleuchtete „Kaum erblickt' ich den blauern Himmel“,<sup>11</sup> das die Ankunft in einem als genuin ästhetischen Raum markierten Italien als Beginn des (eben genau in diesen Epigrammen geführten) „[a]bgerißne[n] Gespräch[s]“ (2, V.6) mit den Musen darstellt. Mit dem fünften Gedicht „Ruhig saß ich in meiner Gondel“ ist dann Venedig erreicht, das zumindest nominell erst mit dem letzten Epigramm wieder verlassen wird. Damit fasst der Besuch der Stadt die Texte zusammen, während sie aber selbst auf ihre Buchform hin zentriert sind, das Zentrum des Textes, so meine These, machen gerade die Epigramme selbst aus, die in verknappter, pointierter und komponiert-zusammengehöriger Form ‚die Welt‘ präsentieren. Damit wäre auch zu erklären, wie aus einer großen, ungeordneten Menge an Gedichten „ein Ganzes“ durch Auswahl entstehen kann. Wenn nämlich die Auswahl alle markanten und relevanten Themenbereiche, die das Leben in der Welt ausmachen, einschließt, repräsentiert sie dieses und spiegelt in sich das Ganze des großen Zusammenhangs. Wie Rom nach dem letzten Distichon der *Ersten Elegie* „eine Welt“ ist – und zwar die der überzeitlich immer gleichen, privaten, intimen Liebe, die Selbstvermittlung und damit auch Kreativität ermöglicht, ist Venedig in den *Epigrammen* die moderne Lebens-Welt, Alltag sozusagen, aber eben unter artistischem Blick bzw. in epigrammatischer Darstellung.

59

„Epigramme seid nicht so frech!“ Warum nicht? Wir sind nur  
Überschriften, die Welt hat die Kapitel des Buchs.

Zwar gehört Gattungsreflexion immer schon zur Eigenheit von Epigrammen, zumal in Sammlungen, jedoch markiert dieses Gedicht genau den vermeintlichen Weltbezug, der die *Veneziani-*

---

<sup>10</sup> Walter Burnickel: Goethes „Venezianische Epigramme“ und Martial. In: Goethe-Jahrbuch (2003), S. 242-261, hier S. 260.

<sup>11</sup> Die Epigramme werden im Folgenden zitiert nach FA I,1, S. 443-464, die Epigramm-Nummer und der jeweilige Vers stehen in Klammern, es sei denn, es handelt sich um ein ganzes Epigramm, dem dann seine Nummer quasi als Überschrift vorausgeht. Werden die Epigramme eingerückt zitiert, also nicht nur einige Worte im Textfluss, dann verzichte ich (nur bei ihnen) auf die Anführungszeichen, da diese häufig in den Gedichten selbst verwendet werden und Doppelungen irritieren.

*schen Epigramme* als Zyklus so spannend macht. Nachdem das zweite Epigramm die in der Sammlung gezeigte Welt schon als artifiziell markiert hatte, wiederholt das neunundfünfzigste diese Zuweisung. Denn das Epigramm steht auf „einer Bildsäule“ nach Herder, auf einem „Denkmal“ nach Lessing, zumindest auf einem gemachten Gegenstand, also Fiktion. Die Epigramme selbst doppelten dann die Fiktion, indem sie die ja wiederum ‚gemachten‘, poetischen Aufschriften auf bzw. „Überschriften“ dieser Fiktion sind. Damit zeigt sich auch, warum die *Venezianischen Epigramme* keine Überschriften tragen, sondern durchnummeriert sind. Sie stellen selbst Überschriften für Phänomene der Welt dar, haben aber in ihrer Ordnung einen festen Platz. Ihre Leistungen als solche, ihre Möglichkeiten werden immer wieder reflektiert. Aber auch die nicht auf Epigrammatik zielenden Gedichte, das ist in der Betrachtung der *Sinngedichte* aus den zwei Heften der *Monatsschrift* schon deutlich geworden, thematisieren Sprache, Sprachlichkeit oder die Möglichkeit, Phänomene der Welt mit genuin künstlerischen Mitteln zu deuten. Die „Welterklärung im Medium des Epigramms“ wäre damit das Zentrum des Buches, das dann ‚ganz‘ ist, wenn es auf eine vollständige Welt rekurriert. Die wiederum gewährt der Rahmen, die Reise nach bzw. durch Venedig, das durch seine isolierte Lage in der Lagune zumindest eine klar abgegrenzte Entität markiert, die zunächst einmal auch in seiner Abgrenzung von der Umgebung funktionieren muss. Mithin ist Venedig durchaus als Welt-Bild zu verstehen. Wie die in den *Epigrammen* artistisch verknappte Lebenswelt dann aussieht und ob es tatsächlich ein ‚ganzes‘ Bild ist, das vom Text entworfen wird, muss die Untersuchung ergeben.

Die zweite Frage ist aber die nach der Perspektive, mithin welche Art von Buch die *Epigramme* denn sein sollen. Das oben zitierte Modell von Überschrift und Kapitel bleibt nicht die einzige Möglichkeit, die in den Gedichten entworfen wird. Daneben tritt an unerwarteter Stelle ein anderes Konzept:

Wollt ihr mir's künftig erlauben; so nenn ich die Tierchen Lacerten,  
Denn ich brauche sie noch oft als gefälliges Bild. (67, V. 7f.)

Der Sprecher wird also zu demjenigen, der einem Phänomen der Welt einen Namen gibt, der aber in der weiteren Verwendung nicht auf dieses Phänomen rekurriert, sondern uneigentlich, als „Bild“ wieder aufgenommen wird.<sup>12</sup> Das berühmteste Buch, das Bildern der Welt Begriffe

---

<sup>12</sup> Wenn man die Zäsur im Pentameter ernst nimmt, dann lautet die Aussage: „Ich brauche die Lazerten noch, oft (im Sinne von: nicht jedesmal, wenn ich sie brauche) als Bild (und manchmal eben nicht bildlich).“ Damit würde, da die Lazerten die Prostituierten Venedigs sind, der Sprecher eingestehen, diese zu besuchen. Ob eine derartige Semantisierung der Rhythmik immer angemessen und sinnvoll ist, mag gerade vor dem Hintergrund, dass die *Epigramme* für ihre metrische Umsetzung kritisiert wurden, dahingestellt bleiben. Dass die rhythmische Gestaltung aber durchaus sinnstiftend funktioniert, ist unbestritten. Für die *Römischen Elegien* hat Gumbrecht einen Lektürevorschlag präsentiert, der genau darauf abhebt. Vgl. Hans-Ulrich Gumbrecht: *Charms of the distich. About the functions of poetic form in Goethe's Römische Elegien*. In: Gerhard Neumann, David E. Wellbery (Hrsg.): *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik*

zuordnet, war zu Goethes Zeit Comenius' *Orbis pictus sensualium* aus dem 17. Jahrhundert. Goethe kannte und schätzte es, hat es mit den *Venezianischen Epigrammen* aber keinesfalls (zumindest nicht im eigentlichen Sinne des Wortes) nachgebildet. Dort nämlich sind Bilder semantischer Felder (z.B. „Wasser“, dann sieht man ein Ufer einer Flussmündung, die ins Meer führt) mit Ziffern versehen, die unterhalb der Abbildung eine Erklärung der einzelnen Teile als Text folgen lassen. Da einerseits auch die *Venezianischen Epigramme* durch ihre thematisch zu ordnenden Gruppen größere Zusammenhänge herstellen, andererseits die Epigramme selbst als Einzeltexte weit weniger auf einen „höheren Sinn“ zielen, als vielmehr darauf, das entsprechende Phänomen überhaupt zu erfassen, scheint mir allerdings eine Bild-Text-Relation, die am *Orbis pictus* angelegt ist, weit näher am spezifischen Konzept der Epigramme als das eigentlich der Gattung Epigramm verwandte Modell des Emblems. In anderer Richtung ist das Modell leichter zu finden, denn das Buch, welches dem Begriff einen Sachverhalt zuordnet, mithin die Semantik erklärt, ist das Lexikon:

Was Spelunke nun sei? verlangt ihr zu wissen, da wird ja  
Fast zum Lexikon dies epigrammatische Buch; (69, V. 1f.)

Mit Gerhard Neumann gelesen heißt das für die Buchkonzeption: „Das Buch wird zu einem Lexikon, dessen „Indices“, die Epigramme, bildhaft verknappt die Welt aufschließen.“<sup>13</sup>

Beide Richtungen sind in den *Venezianischen Epigrammen* zu finden und werden auf sie als Buch hin reflektiert. Insofern ist natürlich Martials Buchkonzept noch immer das Vorbild, als dort auch die verschiedensten Aspekte Roms erörtert, in der zeitgenössischen Gesellschaft auftretende Typen karikiert und verspottet – und mithin eben überhaupt er zu Typen erklärt – sowie die Anlage der Epigramme reflektiert wurden. Aber indem bei Goethes Zyklus die Buchform selbst sowohl thematisiert als auch inszeniert wird, geht er auf spezifische Weise über Martial hinaus.

„„Das Buch“ wird zum Vermittler zwischen der Welt, den Gegenständen und Menschen [...], denen die Griechen Inschriften setzten, und dem Ich, das sich mit dieser Welt auseinandersetzt.“<sup>14</sup>

Allerdings erst als „Buch“ und in genau dieser Form. Die Aufmerksamkeit muss also immer wieder zwischen dem einzelnen Gedicht und der ganzen Konzeption der *Venezianischen Epigramme* pendeln, um diesen in ihrer Anlage gerecht zu werden. Damit aber entspricht die Perspekti-

---

im Wechsel der Töne. Freiburg i.Br.: Rombach 2008, S. 271-286. Zu den Lacerten-Epigrammen vgl. auch Hexter: *Poetic reclamation*, S. 547f.

<sup>13</sup> Gerhard Neumann: Nachwort. In: *Deutsche Epigramme*. Hg. v. G.N. Stuttgart: Reclam 1969 (= RUB 8340-43), S. 285-355, hier S. 344.

<sup>14</sup> Ebd., S. 343.

ve der Epigramme auch derjenigen eines Venedig-Besuchers, der schließlich während der Anreise die ganze Stadt im Panorama (dann aber ohne Tiefe) oder vom Turm aus als Kartenansicht<sup>15</sup> erblicken kann, indem er sich aber in ihr und durch sie bewegt, nur ihre Teile erkennt, die er der ‚ganzen Stadt‘ in ihrer Topographie einfügen muss. Die Selbstreflexion des Konzepts macht aus der Sammlung ein „Ganzes“, da sie die Aufmerksamkeit des Lesers so disponiert, wie das ein in sich gerundetes Kunstwerk leisten soll. In diesem Aspekt entsprechen die *Venezianischen Epigramme* durchaus einem klassischen Konzept.

Wenn Oswald auf „eine prekäre abgeschlossene Gestalt“<sup>16</sup> besteht, dann auch deswegen, weil er in seiner Argumentation die Venezianischen Epigramme zwar in die Traditionslinien der Form und ihre Entstehungsbezüge einbettet, den Blick aber nicht über das Textcorpus hinaus weitet. Letztlich plädiere ich hier für eine rekursiv zu denkende Struktur. Wie die Einzelbeobachtung mit der ganzen Stadt, das Epigramm mit seinem Phänomen, die Darstellungsweise mit der zyklischen Form des Epigramm-Buchs zu verknüpfen und in einer Teil-Ganzes-Relation von Verweisen zu denken ist, so stehen auch die *Venezianischen Epigramme* in spannungsvoller, aber evolutionär zu denkenden Relation zu den weiteren Texten Goethes. Es führen nicht nur Entwicklungslinien in sie hinein (Oswald diskutiert das zum Beispiel für die Ähnlichkeit der Gauklerin Bettine mit der Mignon aus der *Theatralischen Sendung*, kappt dann aber den Bezug zur Figur in den *Lehrjahren*<sup>17</sup>), sondern auch weiter. Dass die *Xenien* deutlich an die *Venezianischen Epigramme* anknüpfen, hat Frieder von Ammon gezeigt<sup>18</sup>. Damit wird aber auch sichtbar, dass Ganzheit eben nicht als ein festes Konzept zu denken ist, sondern selbst im Spannungsfeld einer ästhetisch-poetischen Strategie-Entwicklung zu verstehen. Nicht die geschlossene Form mit exakt und strikt gekoppelten Bezügen garantiert Ganzheit, sondern sinnhaft-funktionale Teil-Ganzes-Relationen, die Blicklenkung und Wahrnehmungsdisposition in der Spannung zwischen Einzelaspekt und Rahmenstruktur fixieren. Die Anlage der *Epigramme* erscheint damit auch als Reflexion der Schreibstrategie Klassik, die dynamisch und relational und doch als eine zu konzipieren ist.

---

<sup>15</sup> Auf Goethes Versuch, sich Venedig über diese Art der Wahrnehmung anzueignen, hat Günter Häntzschel verwiesen, vgl. Häntzschel: „Überschriften“ und „Kapitel“.

<sup>16</sup> Oswald: Früchte einer großen Stadt, S. 410.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 310-312.

<sup>18</sup> Vgl. von Ammon: Ungastliche Gaben. Die Verbindungen über Reisemotiv, sprechende Texte usw. werden dort detailliert ausgeführt.



## Szenen, die nach Leben schmecken

1

Sarkophagen und Urnen verzierte der Heide mit Leben,  
Faunen tanzen umher, mit der Bacchantinnen Chor  
Machen sie bunte Reihe, wir sehen lebendig den Marmor;  
Flatternde Vögel! wie schmeckt herrlich dem Schnabel die Frucht!  
Und so ziere denn auch den Sarkophagen des Dichters  
Diese Rolle, die er reichlich mit Leben geschmückt.

Mit diesem Epigramm setzt der Zyklus ein, es proklamiert für sich schon deswegen eine programmatische Funktion, weil es zeigt, was ein Epigramm eigentlich war und wie es seine eigene Gattungszugehörigkeit reflektiert. „Leben“ sei auf den alten Grabmälern dargestellt worden, gerade keine Bilder der Trauer finden sich darauf, sondern Szenen, die durch die Plastizität der Darstellung in Stein und die abgebildete Bewegung eine sinnenfrohe Welt zeigen. Über den Tanz wird dem Auge Dynamik gezeigt, der „Chor“ gibt akustische Reize von sich, die Vögel können sogar „schmeck[en]“. Das alles jedoch funktioniert über die optische Wahrnehmung der Betrachter: „wir sehen lebendig den Marmor“ heißt es. Das weist deutlich aus, dass die Darstellung eine Strategie ist, auf die eine entsprechende Wahrnehmungsweise antworten muss, um das im Text präsentierte Leben auch wirklich herzustellen. Eine Aufmerksamkeit, die erfasst, was mit der Darstellung erreicht werden soll, macht also letztlich das Gelingen des Kunstwerks ebenso aus wie seine zur Materialität passende Darstellungsweise. Damit greift schon das erste Gedicht zentrale Momente aus Goethes Poetologie der *Auszüge aus einem Reise-Journal* auf, fügt diesen aber noch einen weiteren Aspekt zu. Inka Mülder-Bach hat gezeigt, dass Goethes späterer *Laokoon*-Aufsatz „der [plastischen] Kunst die Dimension der Zeit“,<sup>19</sup> die mit Lessings entsprechender Abhandlung gerade daraus verbannt worden ist, wieder einschreibt. Indem Goethes Betrachtung die Skulptur zunächst von der mythologischen Geschichte trennt und auf das gezeigte Bild reduziert, modelliere er dieses, das als „Ideal“ gesehen wird, als Nukleus einer dramatischen Handlung, die aus dem Dargestellten in seiner Figürlichkeit, nicht aus dem Wissen um eine „Geschichte“ erkennbar wird:

„Im Unterschied zur gesamten Tradition zielt seine Beschreibung nicht auf den „Moment der Darstellung“, sondern auf die „Darstellung des Moments“ [...]. Sie fragt also nicht danach, welcher Moment einer vom Betrachter immer schon gewußten narrativen Sequenz durch die Skulptur dargestellt wird, sondern wie die Skulptur selbst Momentaneität zur Darstellung bringt. Wenn daher Goethe in der Laokoon-Gruppe einen „höchsten“ und als solchen zugleich „vorübergehenden“ [...] Moment erkennt, so widerspricht er nicht nur Lessings Beschreibung der Skulptur. Er widerspricht vor allem der Semiotik des Bildes, das diese fundiert. [...] Goethe [...] meint eine Momentaneität, die durch die bildnerische Darstellung

---

<sup>19</sup> Inka Mülder-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz Laokoon. (29.01.2004) In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon\\_muelder-bach.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelder-bach.pdf) (14.08.2006), S. 13. Mülder-Bach zitiert aus Goethes *Über Laokoon* nach MA 4,2.

allererst hervorgebracht wird, einen genuin visuellen Augenblick, der vom Betrachter nicht mehr – oder nicht weniger – verlangt als eben dies: den Blick der Augen.“<sup>20</sup>

Was Goethe später, der Essay erscheint 1798 im ersten Band der *Propyläen*, explizit formulieren wird, stellt das erste Epigramm schon vor. Aus einem stillgestellten Bild, einem Grabrelief, wird eine kleine, lebendige Szene, die sich an alle Sinne richtet. Diesem Konzept verpflichtet das Gedicht dann auch „[d]iese Rolle“, mithin also die Folge von Epigrammen, die sich an dieses erste anschließen wird. Damit wird natürlich die Gattung Epigramm als Grabschrift eingesetzt, da auch die Gedichtsammlung „den Sarkophagen des Dichters“ dereinst schmücken soll. Sie wird aber auch als bunte, lebendige Szenenfolge konzipiert, die nicht nur kommentiert, sondern eben auch Lebendigkeit zur Anschauung bringen soll und eine entsprechende Rezeption einfordert. Das erste Epigramm spricht damit eine bestimmte Wahrnehmungsweise an, die es den Lesern des folgenden Buchs abverlangt, wenn diese es angemessen verstehen wollen. Es zeigt aber auch, wie der Dichter selbst seine Texte anlegt, wie er ‚Welt‘ beobachtet und fasst. Denn es sind plastische Figuren, die er wählt, keine Allegorien. Eine Tiefenhermeneutik der Welt ist nicht sein Ziel, sondern die Darstellung einzelner, lebendiger Momente, die deren Momenthaftigkeit so zeigen, dass die Dynamik in der Stillstellung nicht verloren geht, solange man sie entsprechend betrachtet. Schreibt Goethe am 3.4.1790 aus Venedig an Herder, er bringe „ein Buch Epigrammen mit, die hoff’ ich, nach dem Leben schmecken sollen“, <sup>21</sup> dann deutet die Formulierung im Brief schon an, dass es um Konkretes, also tatsächlich Leben im Sinn von Alltagsleben der Großstadt auch nach dem Beispiel Martials, keine dämpfende Stilisierung, gehen soll. Die sinnliche Qualität, die sie dem Text dabei zuspricht, mag überraschen, sie verweist aber genau darauf, dass es sich um „Szenen“, um stillgestellte, in Text verwandelte Lebendigkeit in all ihren Facetten handeln wird, die nicht bloß pointierte Reflexionen des Großstadtlebens sind, sondern dieses in allen seinen Aspekten einfangen und darstellen.

Das oben beschriebene Konzept der Statuenbetrachtung verbindet die bisher nur in der literarischen Präsentation vorhandene Theatralität, narrative Inszenierungen haben sich in Goethes Texten immer wieder an zentralen Stellen gefunden, mit der antiken Kunst. Denn indem den Plastiken quasi der Nukleus eines Dramas eingeschrieben wird, kann deren Körperlichkeit mit derjenigen des Betrachters, der schon mit Herder über die Problematisierung als „Pygmalion“ zum Liebhaber wurde, in Verbindung treten, ohne dass es sich explizit um einen Künstler und eine Geliebte handeln muss. Vielmehr wird das in den *Römischen Elegien* formulierte Konzept, das eben deswegen privat bleiben musste, weil es an die Wahrnehmung und Handlung eines Dichters gekoppelt war, verallgemeinert, indem es auf jeden hin geöffnet wird, der lebendig zu

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 12f.

<sup>21</sup> FA II,3, S. 524.

sehen vermag, so dass die *Epigramme* durchaus auch die andere Öffentlichkeit des Almanachs berücksichtigen, ohne doch konkret für diesen geschrieben worden zu sein. Die Publikationsstrategie, also das Wissen um den richtigen Publikationsrahmen, gehört damit aber durchaus zentral zur Weimarer Klassik. Indem die Texte immer auch ihre eigene Rezeptionsweise über Strategien der Wahrnehmungsdisposition einfordern, bedürfen sie eines Publikums, das diese zumindest prinzipiell leisten kann. Selbst wenn die generelle Emanzipation von Publikumserwartungen definitiv schon erfolgt ist, bleibt doch die Ausrichtung auf Aufmerksamkeit erhalten. Weder Goethe noch Schiller haben in der zweiten Hälfte der 1790er Jahre ihre Texte abwartend zurückgehalten, sondern sie zumindest kleinen Öffentlichkeiten präsentiert. Die *Venezianischen Epigramme* reflektieren auch damit ihr eigenes Buch-Konzept, dass sie einen lebendigen, einen aktiven und spezifischen Lektüreprozess einfordern, immerhin sind sie ihrer Theorie nach immer auf Wirkung hin angelegt, so dass sie in ihrer Verbindung diese noch verstärken. Aus dem „Weltsplitter“ des einzelnen Gedichts wird ein „Welt-Mosaik“ im Epigramm-Buch.

## Themenkreise und verweisendes Sprechen

Die „Welt“ der *Venezianischen Epigramme*, das hat Häntzschel in seinem gleichnamigen Aufsatz gezeigt, ist zunächst einmal Venedig. Während er aber über den Vergleich der Stadt-Darstellung im *Reisetagebuch* bzw. der *Italienischen Reise* und dem Gedichtzyklus darauf kommt, dass Ordnung einmal hergestellt werden kann und einmal als Turbulenz hinter der Dynamik steht, scheint mir ein anderer Aspekt wichtiger, auf den er kurz hinweist, ohne ihn stark zu machen.<sup>22</sup>

„Wie die erste Gondel an das Schiff anfuhr, fiel mir mein erstes Kinderspielzeug ein, an das ich vielleicht in zwanzig Jahren nicht mehr gedacht hatte. Mein Vater hatte ein schönes Gondelmodell aus Venedig mitgebracht.“<sup>23</sup>

schrieb Goethe an Frau von Stein. Das reale Boot erinnert Goethe also an ein Modell. Das Venedig der *Epigramme*, schon von Anfang an in einen fiktionalen, mythologisch-ästhetischen Raum eingeordnet (vgl. 2-4), wird selbst zu einem Welt-Modell, das bezeichnender Weise im fünften Epigramm tatsächlich über die Metonymie der Gondel eingeführt wird. Erst wenn der Dichter „[r]uhig“ in „[s]einer Gondel“ (5, V.1) sitzt, ist er tatsächlich in Venedig angekommen. Das Reise-Narrativ tritt dann in den Hintergrund, es scheint in manchen Epigrammen auf, ohne jedoch einen spezifischen Weg durch die Stadt zu entwerfen. Vielmehr bleibt Venedig die Kulisse der Szenen, ohne dass sich dabei eine bestimmte Weise der Rahmung oder Einordnung feststellen ließe. So spezifisch manche Dinge, wie eben die Gondel sind, so offen sind manche andere, die letztlich nicht zwingend mit Venedig zusammengedacht werden müssen. Als Großstadt und Weltmodell haben diese Dinge trotzdem in Venedig ihren Platz.

„Jeder Gegenstand vermag symbolisch zu werden: So erscheint die Gondel [...] als Wiege und Sarg zugleich und hört doch nicht auf, als Gondel über den Kanal zu gleiten (8). Das gibt dieser Welt der Goetheschen Epigramme (und welche Epigramme sonst hätten „Welt“ in diesem Sinne) ihre nirgendwo anders erreichte Fülle und Nuanciertheit [...]. So erwachsen Goethes Epigramme häufig aus dem Vergleich, dem Inbezugsetzen des (oft im Widerspruch) Zusammengehörigen im Raum einer bestimmten Landschaft: Venedigs.“<sup>24</sup>

Insofern möchte ich nicht den Beispielen Jarislowkis<sup>25</sup> oder Hexters<sup>26</sup> folgen und eine Gliederung bzw. distinkte Themenbereiche abstecken, die als Struktur die *Venezianischen Epigramme* ordneten, sondern in dem Wissen, dass über sprachliche Wendungen oder witzige Verbindungen zwischen den einzelnen Weltbereichen immer Brücken geschlagen werden, diese nicht in

---

<sup>22</sup> Häntzschel: „Überschriften“ und „Kapitel“, v.a. Abschnitt 1: „Thematische Gemeinsamkeiten zwischen *Tagebuch* und *Venezianischen Epigrammen*.“

<sup>23</sup> MA 3,1, S. 89.

<sup>24</sup> Neumann: Nachwort, S. 344.

<sup>25</sup> Vgl. Johanna Jarislowski: Der Aufbau in Goethes Venetianischen Epigrammen. In: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* 13 (1927); S. 86-95.

<sup>26</sup> Vgl. Ralph Hexter: Poetic reclamation and Goethe's Venetian Epigrams. In: *Modern Language Notes* 96 (1981), S. 526-555.

ihrer Anlage, sondern in ihrer Funktion betrachten.<sup>27</sup> Immerhin müssen sie, um Venedig als Weltmodell Gültigkeit zu verleihen, breit genug gestreut sein, um ein „Ganzes“ entstehen zu lassen, und trotz ihrer Verortung im ästhetischen Raum und epigrammatischer Darstellung nahe genug an der ‚Realität‘, also dem alltäglichen Erfahrungsbereich gelagert sein, um Leben im weitesten Sinn zu repräsentieren. Immerhin verspricht schon das vierte Epigramm „Leben und Weben“ (4, V. 4), was nicht nur auf Dynamik abzielt, sondern auch die Verbundenheit der einzelnen Aspekte hervorhebt.

#### Das Volk in der Großstadt

Die Bewohner Venedigs treten in vielen Epigrammen in Erscheinung, wobei sie als Venezianer, als Angehörige bestimmter Berufsgruppen, oder als „Volk“ auftreten können. Dabei markieren die verschiedenen Rollen auch die Zugehörigkeit zu bestimmten Schichten, das Volk markiert dabei die unterste, die ständig in den Gassen präsent ist.

10

Warum treibt sich das Volk und schreit so? Es will sich ernähren,  
Kinder zeugen, und die nähren so gut es vermag.  
Merke dir, Reisender, das, und tue zu Hause desgleichen,  
Weiter bringt es kein Mensch, stell er sich, wie er auch will.

Als Masse, die ob ihrer Bewegung und Lautstärke bedenklich, wenn nicht sogar bedrohlich wirkt, tritt das Volk dem „Reisende[n]“ entgegen. Dabei wird es in seiner fast schon als basal zu beschreibenden Lebenshaltung, dem Ziel der Existenz, gleichzeitig zu dem alles Leben prägenden und grundierenden Muster erhoben. Immerhin ist die Erhaltung und Evolution des Lebens das, was es antreibt und sein Dasein ausmacht. Im „Volk“ sind also die Bedingungen der Möglichkeit von menschlicher Existenz abgesteckt, obwohl es sich dabei letztlich – und darauf verweist gerade der Singular „Mensch“ im letzten Vers – um etwas handelt, das so unterschieden vom Tierischen nicht ist. Doch damit ist auch, bei aller pejorativen Polemik, die darin steckt, dem Volk die Zugehörigkeit zur Natur eingeschrieben. Es hat eine natürliche Daseinsweise, die ihm durchaus gemäß ist und die der Mensch bei all seinen Kulturleistungen doch nicht aufgeben kann. Insofern erscheint das Volk ambivalent, da es als Masse verführbar, Spielball der Politik und damit bedrohlich, der auf den Einzelnen gerichteten Bildung entgegen gesetzt erscheint. Es wird aber an sich dafür noch nicht verurteilt, da es in seiner Existenz die Grundkonstante des Natürlichen bewahrt, die der Mensch nicht kappen kann, will er Mensch bleiben.

---

<sup>27</sup> Oswalds Monografie diskutiert die Epigramme eingehend und ebenfalls in thematischen Gruppen, dort findet sich auch eine intensive Auseinandersetzung mit den Forschungsstimmen zu den einzelnen Texten. Da es aber nicht Ziel meiner Arbeit ist, eine letztgültige Interpretation der *Venezianischen Epigramme* zu entwickeln, sondern ich sie als Anlass verstehe, die Weimarer Klassik neu zu denken, gehe ich hier nicht mehr so intensiv auf die einzelnen Epigramme ein, wie ich es eingangs mit den *Sinngedichten* getan habe.

Ist's denn so großes Geheimnis, was Gott und der Mensch und die Welt sei?  
Nein! Doch niemand mag's gern hören, da bleibt es geheim.

### Moderne Kultur

„Emsig wallet der Pilger“, schon 1791 in der *Monatsschrift* veröffentlicht, markiert die Differenz zwischen der Erwartung des Reisenden und dem, was sich tatsächlich in *Italien* findet: „Nur ein zerstreutes Gebein ehren wir gläubig und froh“ (21, V.6). Die in den *Römischen Elegien* erfahrbare Überzeitlichkeit, der Zugang zur lebendigen Antike wird nicht mehr gewährt. Schon das 20. Epigramm hat auf diese Differenz zwischen Antike und (katholischer) Gegenwart hingewiesen: „Vor dem Arsenal stehn zwei altgriechische Löwen“ heißt es dort (20, V. 1), doch obwohl sie in ihrer alten Präsenz noch die Macht zeigen, die ihnen innewohnen könnte, macht die moderne Gegenwart sie klein:

„Aber nun ruhen sie traurig, denn der geflügelte Kater  
Überall schnurrt er, und ihn nennet Venedig Patron.“ (20, V. 5f.)

Zu diesen schon vorherveröffentlichten Gedichten, die vor allem eine Abgrenzung zur Antike vornehmen, treten solche, die eine moderne Gegenwart über ihre ökonomische Ausrichtung kennzeichnen. Schon im dritten Epigramm werden die Bedingungen der Reise gerade darüber verhandelt, dass sie teuer ist:

Vetturine trotzen mir nun, es schmeichelt der Kämmerer  
Und der Bediente vom Platz sinnet auf Lügen und Trug.  
Will ich ihnen entgehn, so faßt mich der Meister der Posten,  
Postillone sind Herrn, dann die Dogane dazu! (3, V. 9-12)

Die moderne Arbeitsteilung hat zu einer Ämtervielfalt geführt, die jeden Amtsinhaber doch nur dazu verführt, aus diesem so viel als möglich ökonomisches Kapital zu schlagen. Darunter leidet nicht nur der Reisende, sondern letztlich die ganze Gesellschaft der Gegenwart, denn die ‚natürliche‘ Ordnung ist instabil geworden. „Postillone sind Herrn“, nicht mehr die eigentlichen Herrscher, die kaum mehr kontrollieren können, was eigentlich in ihrem Herrschaftsbereich geschieht. Damit stellt sich zwar eine eigene Ordnung her, mit der umgehen kann, wer sie kennt, die aber doch nicht dem Ideal entspricht, das einer Gesellschaft zukommt. Aus einer natürlichen Ordnung ist eine nach Profit strebende geworden, die den eigenen Vorteil des Einzelnen vor andere Wertmodelle schiebt. Dass in dieser Gesellschaft eine glückende Liebe wie diejenige mit „Faustinen“ (4, V. 7) nicht mehr möglich ist, überrascht nicht. Die Geliebte der *Römischen Elegien* ist in dieser Welt nicht wiederzufinden. Ihre Adressierung jedoch weist auf die Differenzqualität des zweiten italienischen Gedichtzyklus hin. Eine auf Öffentlichkeit und allgemei-

nes Leben abgestellte moderne Welt beinhaltet, zumindest wenn sie ästhetisch stimmig gestaltet ist, nicht das private Modell des Glückszustandes, der einer lebendigen Antike zugeschrieben wurde. Stattdessen ist Liebe entweder als absent gekennzeichnet, oder wird ebenfalls öffentlich, indem Prostitution thematisiert wird.

### Aktuelle Politik

Insofern hat in dieser Welt die Politik nicht nur einen legitimen Platz, sondern wird sogar zu einem der wichtigsten und am häufigsten angesprochenen Elemente des Lebens. Die Forschung hat wiederholt darauf hingewiesen, dass sich, im Gegensatz zum größten Zeitabschnitt der Entstehung der *Römischen Elegien*, die Französische Revolution ereignet hat, als Goethe die *Venezianischen Epigramme* verfasste. Jedoch ist der Rekurs auf deren Ereignisse keineswegs der einzige Bezug auf Politik in den Gedichten. Schon einige der *Sinngedichte* aus den beiden Veröffentlichungen in der *Monatsschrift* beschäftigten sich mit Politik, wobei die „Fürsten“ und ihre Münzpraxis ebenso ins Blickfeld kamen wie die „Freyheitsapostel“.

Die eine Position, aus der alles Politische verstanden und angelegt sein sollte, findet sich in den *Venezianischen Epigrammen* nicht, dazu ist das Spektrum dessen, was sie als „politisch“ bezeichnen zu groß. Jedoch geben einige Gedichte doch eine zu markierenden Position ab:

55

„Sage, tun wir nicht recht? Wir müssen den Pöbel betrügen,  
...Sieh wie ungeschickt wild, sieh nur, wie dumm er sich zeigt.“  
Ungeschickt scheint er und dumm, weil ihr ihn eben betrüget,  
Seid nur redlich, und er, glaubt mir, ist menschlich und klug.

Karl Eibl weist im Kommentar zu dem Epigramm darauf hin, dass die „Berliner Akademie [...] 1778 die Preisaufgabe gestellt [hat]: „Est-il utile au peuple d’être trompé?“<sup>28</sup> Wenn nun im Epigramm Vertreter der politischen Macht als ausgewiesene Sprecher fragen, ob dem nicht so sei, weil das Volk sich so „wild“ und „dumm“ anstelle, antwortet der Sprecher nicht in ihrem Sinne. Vielmehr zeigt er auf, dass das Verhalten des Volkes weit mehr von seiner Führung abhängt, als die Machthaber von der Verhaltensweise des Volkes. Geht man sprachlich an den Zusammenhang, dann war vor der Revolution eben gerade nicht das Volk der Souverän, sondern der Machthaber. In diesem Sinne muss er nur souverän agieren, um ein entsprechendes Volk unter sich zu haben. Bleibt man innerhalb der in den Gedichten gezeigten Bilder, dann will das Volk nur seine Existenz sichern und fortsetzen. Unter einer entsprechend souveränen Regierung wird es also kaum danach verlangen, betrogen zu werden, sondern die guten Bedingungen zu schätzen wissen. Deswegen warnt der Sprecher davor, es in seinem politischen Bereich so weit kom-

---

<sup>28</sup> FA I,1, S. 1139.

men zu lassen, wie es in Frankreich mit der Revolution geschehen ist. Wobei die Formulierung dieser Warnung es offen lässt, ob sie sich an das Volk oder die Regierenden wendet. Aus diesen Versen eine Zustimmung zur Revolution zu lesen, geht mit Sicherheit zu weit, jedoch spricht eine Erkenntnis der ihr zugrunde liegenden Verkettungen daraus:

53

Frankreich hat uns ein Beispiel gegeben, nicht daß wir es wünschten  
Nachzuahmen, allein merkt, und beherzigt es wohl.

Erstaunlich an diesem Gedicht ist vor allem die historisch offene Perspektive, es behält seine Gültigkeit auch dann, wenn sich die Folgen der französischen Revolution verändern, wenn sich deren Einschätzung wandeln sollte. So aktuell der Bezug auf die Revolution also auch sein mag, so generell ist er formuliert. Eine konkrete Einlassung auf tagesaktuelle Ereignisse findet sich also nicht in den *Venezianischen Epigrammen*, auch dort nicht, wo zeitgleich sich ereignendes politisches Geschehen reflektiert wird. Der Sprecher nimmt eine reflektierte, distanzierte, aber klar konturierte Position ein, die er sowohl gegen das Volk als auch gegen die Mächtigen behauptet. Indem er sich keiner Seite klar zuordnen lässt, markiert er eine unabhängige Sprecherposition, die letztlich nicht auf eine genuin parteiische zu reduzieren ist und ein Betrachten von außen suggeriert. Aus der Sphäre der Literatur lassen sich die Mechanismen der Politik wie des Volkes erkennen und darstellen – ohne dass aus den Ergebnissen sofort eine propagandistische Literatur würde. Diese behauptet ihre Autonomie auch hier, indem sie nicht agitiert, sondern zeigt. Sie ist damit letztlich für beide Seiten zugänglich, sofern man sich ihr vorurteilsfrei und mit dem ausreichenden ästhetischen Verständnis nähert. Letzteres allerdings dürfte dem Volk, wie es in den Epigrammen entworfen wird, eher fehlen.

#### Kirchen- und Religionskritik

Einer der Aspekte, die auch die sonst eher Goethe-kritischen Interpreten an den *Venezianischen Epigrammen* interessieren, ist die durchaus deutliche Kritik an der christlichen Religion vor allem in ihrer katholischen Ausprägung. Über das neunte Epigramm in der Fassung der Handschrift H<sup>55</sup> schreibt Lange:

„It is no coincidence that the ceremony involves the re-enactment of the sealing of Christ’s tomb and therefore ultimately celebrates Jesus’s final triumph, the resurrection, because the circle repeatedly contrasts the classical conception of death as something final with the deceptive promise of eternal life by Christianity. In fact, the metapoetic inaugural epigram explicitly refers to the cycle as a classical art’s pagan attitude toward death. The poem – like the cycle as a whole – rejects the notion of *Bewältigung* of death through faith in resurrection. Instead, it champions a maneuver it associates with the cult of Dionysus: the *Überwäl-*



tingung of the consciousness of death's dreadful finality through the sheer beauty of art that depicts the abundance ("Fülle") of life."<sup>29</sup>

Wie wenig überzeugend eine Verknüpfung der Epigramme mit einem am Dionysischen ausgerichteten Konzept von Kunst ist, sollte eigentlich schon aus der Form des Zyklus' und der Wahl der Sprechweise deutlich geworden sein. Auch propagiert der Text an keiner Stelle die Auflösung der Identität oder ein Aufgehen in der Masse als Ziel – weder des Volkes, noch des Sprechers noch der Kunst. Ein unzeitgemäßes Konzept wie dasjenige, das Nietzsche entwerfen sollte, eignet sich kaum zum besseren Verständnis dieser Religionskritik. Im *Musen-Almanach* lautet das neunte Epigramm:

9

Feierlich sehn wir neben dem Doge den Nuncius gehen,  
...Sie begraben den Herrn, dieser versiegelt den Stein.  
Was der Doge sich denkt, ich weiß es nicht; aber der andre  
Lächelt über den Ernst dieses Gepräges gewiß.

Damit wird die Karfreitagsprozession in Venedig nicht bloß als ein staatstragender Akt gezeichnet, an dem der Herrscher und ein Abgesandter des Papstes teilnehmen. Das „Gepräge[]“ erweist sich gleichzeitig als Inszenierung, als Nachspielen einer Szene, die letztlich beiden auch ihre Macht sichert. Wenn nun ausgerechnet der Nuncius über „den Ernst“ der ganzen Inszenierung „[l]ächelt“, so zeigt das Gedicht damit, dass er nicht nur die Inszenierung als solche durchschaut, sondern auch das Bedürfnis nach derartigen festlichen Riten. Das elfte, schon in der *Monatsschrift* erschienene Epigramm „Wie sie klingeln, die Pfaffen!“ markiert das Bedürfnis der Menschen nach derartigen Riten, indem im neunten Epigramm aber der Doge gezeigt wird, erweist sich auch dessen Bedürfnis danach. Zwar sollte auch er die Inszenierung durchschaut haben, aber seine Macht ruht eben genau darauf, dass er solche zelebriert. Der Nuncius nun vertritt diejenige Instanz, die zu den Inszenierungen die „Geschichten“ beisteuert, sie bedient die Grundbedürfnisse des Volkes und macht sich damit Volk wie Politik gleichermaßen unverzichtbar. Indem sich aber gerade aus der religiösen Haltung Extremismus, Schwärmertum und damit letztlich auch eine Verführbarkeit der Massen ergeben kann, wird in den *Venezianischen Epigrammen* genau davor gewarnt. Was rational nicht mehr zugänglich und nachvollziehbar ist, wird als weit gefährlicher eingeschätzt, als die bloße Zeremonie an Karfreitag. Damit nehmen die *Epigramme* eine klare Gegenposition zum Dionysischen ein. Dass sie selbst inszenieren, weil sie als Texte kleine Szenen in narrativer Inszenierung präsentieren, heißt nicht, dass sie ‚überwältigen‘ würden oder gar den Leser manipulieren. Vielmehr erlaubt gerade diese Darstel-

---

<sup>29</sup> Horst Lange: Goethe's Strategy of Self-Censorship: The Case of the Venezianische Epigramme. In: Monatshefte 91/ 2, (1999); S. 224-240, hier S. 230.

lungsweise eine Beobachtung zweiter Ordnung und damit Distanzierung. Der Nuncius im Epigramm nutzt Prunk und Ritus, den das Epigramm als manipulativ entlarvt.

### Gaukler und Künstler

Die Gauklertruppe um das Mädchen Bettine stellen den Hauptinhalt der Epigramme 36-47 dar. Als klar konturierter kleiner Binnenzyklus verdienen die Gedichte ebenso Aufmerksamkeit wie als ein Teil des ganzen Zyklus, aus dem heraus sich dieser, vor allem hinsichtlich des darin artikulierten Kunst-Konzepts verstehen lässt. Auch hier wird also wieder eine spezifische, autoreflexive Teil-Ganzes-Relation angesetzt.

36

Müde war ich geworden, nur immer Gemälde zu sehen,  
Herrliche Schätze der Kunst, wie sie Venedig bewahrt.  
Denn auch dieser Genuß verlangt Erholung und Muße;  
Nach lebendigem Reiz suchte mein schmachtender Blick.  
Gauklerin! da ersah ich in dir das Urbild der Bübchen,  
Wie sie Johannes Bellin reizend mit Flügeln gemalt,  
Wie sie Paul Veronese mit Bechern dem Bräutigam sendet,  
Dessen Gäste, getäuscht, Wasser genießen für Wein.

Wie im stilisierten Rom, so funktioniert auch in Venedig die Aneignung von Kunstschätzen nicht ganz problemlos. Zwar wünscht der Dichter nicht von Anbeginn an eine Vermittlung der Liebe zur Kunst, aber „nach lebendigem Reiz“ sucht er trotzdem auf eine Art und Weise, die an Sehnsucht und Liebesverlangen eher denken lässt, als nur an bloße Abwechslung. Und tatsächlich erschließt sich ihm gleich ein Zusammenhang zwischen der jungen Artistin und der Kunst, die er anscheinend gerade betrachtet hat. Hierbei handelt es sich aber nicht mehr um antike Statuen oder Architektur, sondern um zweidimensionale, sinnlich nicht so ansprechende Gemälde, die dezidiert aus christlicher Zeit stammen. Auffällig ist, dass nur im Zusammenhang mit Bettine identifizierbare Kunstwerke benannt werden. Außerhalb der Bettine-Epigramme kommt bildende Kunst kaum vor, eine Ausnahme waren die geraubten griechischen Löwen, die im neuen, modernen Kontext aber ihre Größe beinahe eingebüßt haben.

Die christliche Religion muss sich auch hier der Täuschung bezichtigen lassen, allerdings weniger direkt als sonst, dafür mit deutlicher Sympathie für die ‚Ursache‘ dieser Täuschung. Die recht individuelle Interpretation dieses neutestamentlichen Gleichnisses scheint ja durch die Figur der Bettine inspiriert zu sein. Damit markiert sie einen Ansatzpunkt, wie auch in Venedig ein „niede-

rer Zugang“ zur Kunst gelingen könnte. Aber mit Bettine entspinnt sich eben keine Liebesbeziehung, sie bleibt Gauklerin und nicht mehr.

Trotzdem kommt der Betrachter nicht davon los, sie mit Kunst zu assoziieren, denn das nächste Epigramm bezeichnet die Artistin als „von der künstlichsten Hand geschnitzt“. Ihre Kunst der Akrobatik hingegen vergleicht er der Natur und setzt diese beiden Aspekte pointiert gegeneinander:

Alles ist Glied, und alles Gelenk, und alles gefällig,  
Alles nach Maßen gebaut, alles nach Willkür bewegt; (37, V. 3f)

Zwar wird in diesem Distichon kein konkretes Kunstwerk benannt, mit dem die kleine Akrobatin verglichen würde, aber dafür werden hier ganz deutlich sprachliche Stilmittel aufgeboten, um sie und ihre Beweglichkeit zu beschreiben. Die Wiederholung des Wortes „alles“ sowohl als Anapher jeweils am Versanfang als auch jedes einzelnen Versteils verbindet die zwei Zeilen. Während das zweimalige „und“ im einen Vers den Trikolon betont – zumal der Wegfall des Verbs jeden Abschnitt aus wiederum drei Worten bestehen lässt – sind die untereinander wieder parallel gebauten Hälften des anderen asyndetisch gereiht. Gesteigert wird die Dynamik der ersten Reihe durch das jeweils dritte Wort der Versteile, das jeweils mit dem Laut „g“ beginnt, wobei das erste aus nur einer Silbe besteht, das zweite aus zwei und das dritte aus drei Silben. Die zweite Zeile beruhigt das Tempo wieder, indem jeweils drei Worte an diese Stelle treten, die g-Alliteration findet sich nur noch im ersten der zwei Abschnitte. Sprachlich-stilistische Feinheiten finden sich im ganzen Zyklus, sicher nicht nur auf Bettine beschränkt, aber wenn sie sonst den Spott verzieren, so dienen sie hier der bewundernden Nachahmung des Beschriebenen:

Und doch staun ich dich an, Bettine, liebliches Wunder,  
Denn du bist alles zugleich, und bist ein Engel dazu. (37, V. 6f)

Deutlich bleibt eine Distanz, trotz aller Sympathie, über das „Staunen“, den „schmachtenden Blick“ geht die Beziehung nicht hinaus. Im nächsten Epigramm ändert sich der Anspielungshorizont, von der Kunst hin zu antiker Mythologie. Dabei tritt auch ein erotischer Aspekt noch deutlicher hervor, als er vorher zu ahnen gewesen war. Damit nähert sich der Dichter von anderer Seite dem, was er in den *Römischen Elegien* geschafft hatte, ohne jedoch alle dort harmonisch verbundenen Komplexe wieder zusammenzuführen.

Einen weiteren Versuch unternimmt das 41. Epigramm. Wieder werden identifizierbare Bilder, hier von Breughel und Dürer, anzitiert als Folie für Bettines Kunst. Jetzt tritt die Dichtkunst noch dazu:

So erreget ein Dichter von Sphinxen, Sirenen, Centauren  
Tönend die Neugier mit Macht in dem verwunderten Ohr; (41, V. 5f)

Allerdings kann wie die bildende Kunst auch die Poesie nicht mehr sein als ein Vergleich, aktive oder performative Anknüpfung an Vergangenes wird nicht versucht, es bleibt bei dem Zitat. Lebendigen Zugang zu dieser Kunst ermöglicht Bettine nicht, wenn sie auch in Bezug dazu gesetzt wird:

So verwirrt uns Bettine, wenn sie die Glieder verwechselt;  
Doch erfreut sie uns gleich, wenn sie die Sohlen betritt. (41, V. 9f.)

Mehr als ein Vergleich zwischen der Wirkung der Bilder auf ihren Betrachter, der Dichtung auf den Hörer und der Wirkung Bettines auf die Zuschauer kommt nicht zustande. Dass sich die Akrobatin bewusst in den Kontext der alten, großen Kunst setzt, wird dabei nirgends gesagt. Es ist lediglich der Dichter, der diesen Vergleich einbringt. Und er stellt fest, dass Bettine ihre Zuschauer gerade dann erfreut, wenn sie nicht mehr verwirrt, wie es die in diesem Epigramm benannte Kunst tut. Aber, das möchte ich hier nochmals betonen, es ist christlich konnotierte, nicht antike Kunst, es sind ‚flache‘, zweidimensionale Bilder, kein Marmor, den man berühren kann, und diese bilden nur einen Vergleich, es wird zu ihnen kein neuartiger Zugang ermöglicht, noch wird versucht, in einen konstruktiven, kreativen Dialog mit dieser Kunst zu treten. Wo antike Mythologie als Anspielungshorizont vorhanden ist, wird sie mit einem christlich-modernen Element kontrastiert (Epigramme 38 und 39). Die christliche Religion und die ihr zugerechnete Kunst sind also zwischen die Antike und die Moderne getreten und stehen einer direkten Anknüpfung im Wege. Das 42. Epigramm endlich berichtet von einer Grenzüberschreitung:

42

Gern überschreit' ich die Grenze, mit breiter Kreide gezogen,  
Macht sie Bottegga das Kind, drängt sie mich artig zurück.

Einerseits handelt es sich um eine ganz wörtlich gemeinte Grenzüberschreitung, denn die Gaukler-Truppe hat ihren Raum mit einem Kreidekreis abgegrenzt, um genügend Platz für ihre Vorstellung zu haben. Zuschauer, die sich gelegentlich über den Strich drängen, werden vor und zwischen den einzelnen ‚Übungen‘ zurück geschoben, indem einer aus der Truppe die ‚Grenze‘ abschreitet, was die Gaukler selbst „far bottegga“<sup>30</sup> nennen. Der Dichter nun genießt es aber offensichtlich, absichtlich die Linie zu übertreten und sich von ‚seiner‘ Akrobatin zurück drängen zu lassen. Das ist die einzige Möglichkeit, mit ihr in einen körperlichen Kontakt zu kommen,

---

<sup>30</sup> Vgl. Rasch: Die Gauklerin Bettine, S. 123, mit einem Hinweis auf Goethes eigene Erklärung dieses Begriffs in einem Brief an Knebel vom 23. April 1790.

denn dabei berührt sie ihn. Aber mehr als eine Zurückweisung ist diese Berührung nicht, eine wirklich persönliche, intime Beziehung bleibt weit entfernt. Erotische Anspielungen und kleine Berührungen reichen nicht aus, um einen inspirierten Zugang zur Kunst möglich zu machen.

In Rom wurde eine Liebespartnerin gesucht und gefunden, die Steine zum Reden bringen konnte, da aus der Engführung von Liebe und Kunst Inspiration entstand. In Venedig sprechen die Steine schon, da sie das Leben abbilden,<sup>31</sup> aber eine Liebespartnerin, die einen Dialog mit alter Kunst ermöglicht, findet sich nicht. Lediglich eine junge Akrobatin, die zwar einen Ansatz zum „niedereren Zugang“, nicht aber dessen geglückten Vollzug bietet. Näher als mit Bettine kommt der Dichter einem ‚klassischen‘ Leben nicht in Venedig.

Trotzdem finden sich in den *Venezianischen Epigrammen* Texte, die sich auf den Schaffensprozess des Dichtens beziehen und eines davon findet sich als Abschluss des Bettine-Zyklus.

47

„Welch ein Wahnsinn ergriff dich im Müßiggang? hältst du nicht inne?  
Wird dies Mädchen ein Buch? Stimme was klügeres an.“  
Wartet, bald will ich die Könige singen, die Großen der Erde,  
Wenn ich ihr Handwerk und sie besser begreife wie jetzt.  
Unterdessen sing ich Bettinen, denn Gaukler und Dichter  
Sind gar nahe verwandt, ziehen sich überall an.

Hier ist das Gegenüber also nicht mit der Fähigkeit ausgestattet, dem Dichter zu einem kreativen Dialog mit seinen Vorgängern zu verhelfen, sondern wie Kunst und Mythologie nur ein Vergleichsgegenstand für Bettine waren, so entlarvt der Dichter die Gauklerin als einen Vergleich für sich selbst. Sie und ihre Kunst versteht er, kann er deshalb einerseits schätzen und besingen, andererseits aber auch als Bild für sich selbst heranziehen. Der Sprecher, dem deutlich markiert das erste Distichon zugeteilt wird, versteht diesen Vergleich allerdings nicht.<sup>32</sup> Und genauso ist es auch der Forschung recht schwer gefallen, diesen Vergleich aufzulösen und das Tertium Comparationis zu benennen. Sicher gehört die Wirkung dazu, die sowohl die Gaukler auf ihr Publikum ausüben und die, zumindest nach dem Entwurf an dieser Stelle, auch vom Dichter und seinem Werk auf den Leser ausgehen soll. Ganze drei Epigramme schildern plastisch, welche

---

<sup>31</sup> Vgl. das erste Epigramm.

<sup>32</sup> Rasch meint, „daß Goethe Freunde und Leser mahnend zu sich sprechen läßt“. Rasch: Die gauklerin Bettine, S.125. Hexter erkennt in diesem Sprecher, der in seinen Augen immer wieder und mit gliedern-der Funktion auftritt, eine „scolding voice“, einen ‚spießigen Nörgler‘, dessen Position Goethe als seinen ‚Gegenpol‘ stilisiert habe. Vgl.: Hexter: Poetic reclamation, S. 543.

Reaktionen Bettine bei ihrem Publikum auslöst. Zunächst ist es die einer alten Frau, die in scheinbar direkter Rede wiedergegeben wird, um dann kommentiert zu werden:

43

»Ach! mit diesen Seelen, was macht er! Jesus Maria!  
Bündelchen Wäsche sind das, wie man zum Brunnen sie trägt.  
Wahrlich, sie fällt! Ich halt es nicht aus! Komm, gehn wir! wie zierlich!  
Sieh nur wie steht sie, wie leicht! Alles mit Lächeln und Lust!«  
Altes Weib, du bewunderst mit Recht Bettinen, du scheinst mir  
Jünger zu werden und schön, da dich mein Liebling erfreut.

Natürlich ist die spontane Äußerung sprachlich so gewandt, dass sie der Dichter deutlich geformt hat, doch was darin, eben in poetisch-pointierter Form, zu erkennen bleibt, ist die Nähe von Spannung, die fast unerträglich scheint, und einer Lösung, die in ihrer Leichtigkeit befreit. Und während die Frau Bettine beobachtet und sich in ihren Bann schlagen lässt, beobachtet sie der Dichter und bemerkt, wie nach der Spannung nicht nur Bettine wieder sicher steht, sondern auch die Frau verändert scheint. Das „alte Weib“ wird „jünger und schön“. Damit scheint Bettine gelungen zu sein, die Frau ihre alltäglichen Sorgen und Belastungen vergessen zu machen. Das verweist deutlich auf die kathartische Wirkung, die seit Aristoteles dem Drama zugeschrieben wird und zeigt letztlich die Möglichkeiten, die einer Kunst innewohnen, die ihre Zuschauer fesselt. Im folgenden Epigramm beschreibt der Dichter, was ihm selbst bei den Darbietungen am besten gefällt, wie

Du dich im Schwung überschlägst und, nach dem tödlichen Sprunge,  
Wieder stehest und läufst, eben ob nichts wär geschehn. (44, V. 3f.)

Ihn also fasziniert die Leichtigkeit der Akrobatin, ihre Gelassenheit bei aller Gefahr und Anstrengung. Damit erinnert sie ihn wohl auch daran, dass der Dichter zu seinem Werk, wie gefährlich nahe es an seiner eigenen Biographie oder Gefühlslage es auch sei, eine gewisse Distanz hält und dass man von ihm erwartet, der Umgang mit der Sprache, seinem Material, falle ihm leicht, auch wenn harte Arbeit hinter der scheinbar leichten und gefälligen Form steckt. Damit werden wiederum ästhetische Grundpositionen Goethes in den Zyklus hineingeholt und an der ‚Gegenfigur‘ Bettine gezeigt. Kunst stellt hier also Kunst her, die zeigt, wie sie selbst angelegt ist.

Im dritten Epigramm, das die Wirkung der Akrobatin darstellt, werden die sekundären Reaktionen geschildert. Selbst die ärmsten Zuschauer geben Bettine am Ende etwas Geld und die Zuschauer kommen zur nächsten Vorstellung wieder, um sich abzulenken und zu erfreuen:

Jeder kleine Knabe, der Schiffer, der Höker, der Bettler  
Drängt sich, und freut sich bei dir, daß er ein Kind ist, wie du. (45, V. 9f.)

Als Zuschauer Bettines werden sie alle gleich, gibt es zwischen den so verschiedenen Menschen keine große Differenz mehr, sie alle werden wieder zu Kindern, die sich an dem, was sie sehen, einfach nur freuen. Ob Goethe damit auf eine schon als revolutionär zu wertende Funktion der Kunst, alle Standesgrenzen verwischen zu können, anspielt, will ich dahingestellt lassen. Aber es liegt dezidiert eine harmonisierende Wirkungsabsicht der Kunst in diesen Zeilen angelegt. Außerdem kommen nochmals die Wahrnehmungsdispositionen des Publikums in den Blick – ein gewisses Maß an Identifikation wird von Distanz ausbalanciert, Freude am lebendigen Gegenstand und die momenthaft glückende Selbstvermittlung bedingen einander.

Wie Faustina ist auch Bettine keine individuell angelegte Figur. Zwar gibt es kein Vorbild, nach dem sie gestaltet wurde, doch verweist sie in ihrer Stummheit, in ihrer Funktion als Akrobatin und als erotisch reizvoll aber doch tabuisiert bzw. zumindest unerreichbar auf Mignon aus dem *Wilhelm Meister*. Wie Oswald gezeigt hat,<sup>33</sup> schließt die Darstellung Bettines bis in Einzelheiten hinein an Mignon-Szenen in der *Theatralischen Sendung* an. Diese bleiben in der Überarbeitung später erhalten und werden in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* übernommen. Hier zeigt sich nochmals deutlich, dass die *Venezianischen Epigramme* nicht als Texte einer „Gegenklassik“ zu lesen sind, oder aus dem Werkzusammenhang einer fortgeschriebenen Klassik herausfallen. Vielmehr sind sie mit dieser eng verwoben und haben eine genuine Funktion darin. Für aufmerksame Goethe-Leser werden zwischen den Texten Bezüge sichtbar, die Veränderung und Entwicklung markieren – letztlich funktioniert die Mignon-Bettine-Verknüpfung ähnlich wie Leitmotive in den – viel später entstandenen, durchaus von Goethe-Studium geprägten – Erzählungen Thomas Manns. Dies hier auszuführen, würde viel zu weit vom eigentlichen Thema wegführen. Aber es lohnt sich über die Funktionalisierung von intertextuellen Verknüpfungen nachzudenken, weil diese mehr über Literatur als soziale Kommunikation aussagen, als eine reine Motivgeschichte als historische Linie. Der Sprache als Material und als Kommunikationsmedium kommt in den Gedichten auch deswegen solche Aufmerksamkeit zu, weil sie eben die verschiedenen Ebenen der Kommunikation verwebt.

#### Sprache und Autoreflexivität

Schon an den als *Sinngedichte* publizierten Epigrammen war ihre deutliche Thematisierung der Sprache und der eigenen Form aufgefallen, die über das normale Maß dessen, was Epigramme sonst durchaus leisten, hinausgeht.

---

<sup>33</sup> Vgl. Oswald: Früchte einer großen Stadt, S. 310-312.

Oft sind alle neune gekommen, ich meine die Musen;  
 Doch ich hörte sie nicht, hatte das Mädchen im Schoß.  
 Nun verließ ich mein Liebchen, mich haben die Musen verlassen,  
 Und ich schielte, verwirrt, seitwärts nach Messer und Strick.  
 Aber der Himmel ist voll von Göttern, du kamst mir zu Hülfe,  
 Langeweile! Du bist Mutter der Musen begrüßt.

Wenn das Buch der Epigramme das Leben zum Gegenstand hat, dann hat es auch eine ursprüngliche Motivation, die es entstehen lässt. Das waren im zweiten Gedicht die Musen, die zum Dichter traten und aus deren Gespräch die Epigramme entstanden sind. Doch in der Stadt, mitten im Modell des alltäglichen Lebens, fehlt zur Dichtung oft genug die Inspiration – ganz egal ob es die glückende Liebe oder der ästhetische Raum sind, die diese gelingen lassen, indem sie fehlt, kann der Dichter nicht schaffen. Seine Rettung ist an dieser Stelle individuell und witzig – statt Mnemosyne wird die „Langeweile“ zur „Mutter der Musen“ erklärt. Damit schleicht sich ein Bescheidenheitstopos in die Gedichte, der auch an anderer Stelle wieder auftritt.

Vieles hab ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,  
 Öl gemalt, in Ton hab ich auch manches gedruckt,  
 Aber unbeständig, und nichts gelernt noch geleistet;  
 Nur der Meisterschaft nah bracht ich ein einzig Talent:  
 Deutsch zu schreiben. Und so verderb ich unglücklicher Dichter,  
 In dem schlechtesten Stoff, leider nun Leben und Kunst.

Wolfgang Frühwald hat gezeigt, welche Provokation darin lag, zu einer Zeit, als sich das Deutsche gerade erst als eine wertige Literatursprache etabliert hatte, über genau diese Sprache so zu schreiben. Erwartbar wäre eher ein Ausdruck der Freude oder des Stolzes, in dieser Sprache Dichtung zu schaffen, die das leistet, was einem avancierten Kunstprogramm entspricht. Tatsächlich aber greift die Sprachkritik nicht alle Ebenen des Gedichts, denn wer beklagt wird, ist weniger die Sprache als der „unglückliche[] Dichter“, der „ein einzig Talent“ gepflegt hat, ohne jedoch darin eine regelrechte Ausbildung erhalten zu haben. Das ist es auch, was die deutsche Sprache dann zum „schlechtesten Stoff“ werden lässt. Während es für die anderen Kunstarten und ihre Materialien Schulen und Anleitungen gibt, findet sich für die deutsche Sprache auf der Höhe des späten 18. Jahrhunderts keine adäquaten Möglichkeiten, sich aktiv und geleitet damit auseinander zu setzen. Im *Literarischen Sansculottismus* war von einer „unsichtbaren Schule“ die Rede, in die ein junger Autor nun eintreten würde und der Möglichkeit, sich gerade an der Perfektibilität des Stils, die über die verschiedenen Werkausgaben Wielands sichtbar werde, selbst stilistisch zu bilden. Im Kontext eines Programms zur ästhetischen Erziehung ist das aber – bei allem Fortschritt – relativ wenig. Der Sprecher klagt also vor allem den Literaturbetrieb an, zu viel Kontingenz, zu viel Unsicherheit zu tolerieren, ohne für sein eigenes Fortleben zu sorgen.



Frech wohl bin ich geworden, es ist kein Wunder. Ihr Götter  
 Wißt, und wißt nicht allein, daß ich auch fromm bin und treu.

Bei aller Frechheit, die den Zyklus durchzieht, trotz der teilweise scharfen und ätzenden Kritik an verschiedenen Aspekten des modernen Lebens, die im Buch zur Sprache gekommen sind, behauptet der Sprecher seine guten Absichten, seine durchaus gegebene und erkennbare Grundhaltung, die eben gerade nicht „[f]rech, sondern „fromm [...] und treu“ sei. Das Konzept der *Venezianischen Epigramme* wird durchgehalten, sie stellen als Buch das Leben dar und zwar sowohl als ein alltägliches, das eben so frech wie unschön, so ‚real‘ wie gerade in der Ästhetisierung ‚wahr‘ ist, als auch das Leben als Bedingung der Möglichkeit von Kunst. Diese ist nicht „frei von allem Irdischen“, auch wenn sie sich als interessenlose Kunst versteht. Vielmehr schließt Literatur über ihre Gegenstände wie über ihr Publikum, über das Darstellungsprinzip wie über den Dichter, der selbst eben ‚Mensch‘ ist, an die Welt an. Insofern bleibt er sich gerade da „treu“, wo er „frech“ die Grenzen des bisher Kunstwürdigen überschreitet. Zumal er trotz allem in seinem Modell des Lebens, innerhalb Venedigs geblieben ist:

Und so tändelt' ich mir, von allen Freuden geschieden,  
 In der neptunischen Stadt Tage wie Stunden hinweg.  
 Alles was ich erfuhr, würzt' ich mit süßer Erinnerung,  
 Würzt' ich mit Hoffnung, sie sind lieblichste Würzen der Welt.

Das letzte Epigramm der Sammlung nennt Venedig die „neptunische[] Stadt“, versieht sie also mit einem Epitheton, das sich schnell auflösen lässt, wenn man daran denkt, dass Neptun als Gott des Meeres die Stadt quasi umschlossen hält, dass sie im Meer liegt und mit den Kanälen auch noch von Wasser durchzogen wird. Aber mit Wolfgang Frühwald<sup>34</sup> und Ralph Hexter<sup>35</sup> kann man mehr darin erkennen, indem man damit das Konzept der Weltentstehung aus Sedimentgestein verbindet. Wenn sich also die (neptunisch gedachte) Welt aus dem Wasser entwickelt hat, dann wird Venedig mit dieser knappen Beschreibung zur Ur-Stadt erklärt, einer Stadt, die wie die ganze Welt aus dem Meer heraus entstanden ist. Dieses Adjektiv stützt also die These, Venedig in den Epigrammen sei die Stadt des allgemeinen Lebens, die gerade keine individuellen Seinsbedingungen zur Reflexion anbietet, sondern das Allgemeine Leben. Der Sprecher hat diese Stadt besucht, er hat sie betrachtet und die Szenen, die sich ihm darin boten, kurz skizziert. Die so entstandenen Epigramme machen ein Buch aus, das als Buch die Welt fasst und erklärt, in allen ihren Aspekten, Liebe, Macht, Leben – aber auch die hier nicht näher thematisierten Epigramme zur Naturwissenschaft, die Newton angreifen, gehören dazu. Die öffentliche Sphäre,

<sup>34</sup> Frühwald. Das „Talent, deutsch zu schreiben“, S. 59f.

<sup>35</sup> Hexter: Poetic reclamation, S. 555.

die Bilder, die sich einem die Stadt durchstreifenden Besucher präsentieren, werden zu den Anlässen der Epigramme, die einzelnen Themen zu den „Kapiteln“ der in Venedig modellhaft verkleinerten und verdichteten Welt. Diese liefert die Bilder und fasst sie als Rahmen zusammen, das Buch macht das Zentrum des Textes aus, indem es die Organisationseinheit darstellt, aber auch immer wieder reflektiert und thematisiert wird.<sup>36</sup> Es enthält die Welt in sich, erklärt sie, zeigt sie, kommentiert und kritisiert ihre Zustände, Einwohner und Sinnstiftungsangebote. Über diese an Moritz' Konzept der Ganzheit und Rundung eines autonomen Kunstwerks ausgerichtete Buchkonzeption schreibt sich der Zyklus dezidiert in die Klassik ein, gehört er zu Goethes Schreibstrategie, auch weil die Öffnung und Verallgemeinerung an ein breiteres Publikum gerichtet ist, dem nicht die gelingende Selbstvermittlung in und durch Kunst gezeigt wird, sondern der Platz der Kunst in der Welt.

Wolfdietrich Rasch hat die Sprechhaltung in den Epigrammen wie folgt aufgefasst:

„Es ist die Haltung des Beobachters, der die Wirklichkeit wie ein Schauspiel betrachtet, teils bejahend, teils ablehnend, neugierig, reflektierend, kritisch, aber ohne sich persönlich bei einer der Erscheinungen dieser Realität zu engagieren. Er bleibt der kritische Betrachter, der Distanz wahrt und sich frei hält, sich nicht einläßt, nicht verstrickt in die wahrgenommenen Vorgänge, keine persönliche Beziehung aufnimmt zu den beobachteten Menschen. Das bedeutet nicht, daß er zuweilen nicht auch mit Emotionen reagierte. Aber es sind Emotionen, wie sie ein Schauspiel erregt. Das aber ist die Haltung des Flaneurs, die sich im 19. Jahrhundert konstituiert und bedeutsam wird.“<sup>37</sup>

Tatsächlich ist es die Haltung des durch die Straßen gehenden, unbeteiligten Besuchers der Großstadt, die den Zyklus prägt und ihm Modernität verleiht. Zu einer modernen Wahrnehmung des Flaneurs jedoch noch nicht, der sich von der Struktur der von ihm durchwanderten Stadt zur eigenen Reflexion überhaupt erst führen lässt und meint, „dass die Dynamik der Großstadt und der Strom des Bewusstseins in eine gewisse Übereinstimmung gebracht werden können.“<sup>38</sup> Von einem nur den äußeren Anstößen überlassenen „Bewusstseinsstrom“ kann nämlich in den *Venezianischen Epigrammen* nicht die Rede sein, zu kunstvoll ist die Sprache, zu vielfältig verknüpft sind die einzelnen Themenbereiche. Vielmehr lässt sich die auf die Phänomene der Stadt gerichtete Aufmerksamkeit des Sprechers in den *Epigrammen* mit derjenigen in Deckung bringen, die Barbara Thums für den Wissenschaftler in Goethes Essay *Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt* ausgemacht hat.<sup>39</sup> Es ist die interessierte Aufmerksamkeit an den Dingen, die diese zum Sprechen bringt, ohne dass der Beobachter mit ihnen in Dialog träte. Da-

---

<sup>36</sup> Neben den schon genannten z.B. auch noch 80, das, wie Burnickel gezeigt hat, auf antike Vorgänger verweist. Burnickel: Goethes „Venezianische Epigramme“ und Martial, S. 249f.

<sup>37</sup> Rasch: Die Gauklerin Bettine, S. 129f.

<sup>38</sup> Assmann: Aufmerksamkeit und Medienwandel, S. 211.

<sup>39</sup> Thums: Aufmerksamkeit, S. 341-348. Vgl. oben zu den *Auszügen aus einem Reise-Journal*.

bei setzt sich das Buch aus einer Menge Einzelbeobachtungen zusammen, wobei die vom Wissenschaftler geforderte Reihenbildung von Versuchen durch die mehreren Epigramme zu einem Thema ersetzt werden, d.h. erst aus der Zusammenschau mehrerer Epigramme ergibt sich ein objektiveres Bild eines Themas. Der Sprecher in den *Venezianischen Epigrammen* ist Dichter, er ist es, der diesen Wahrnehmungsmodus auf die Welt richtet und sie so erfassen und darstellen kann. In seine Gedichte fließen sowohl seine Beobachtungen wie auch seine Deutungen ein, er zeigt und wertet, ordnet und kommentiert. Wenn das nun aber die genuine Leistung der Kunst ist, dann kann sie alle Phänomene der Welt in sich bergen und sich anverwandeln. Wolfgang Frühwald hat gezeigt,

„daß in den Jahren des 18. Jahrhunderts, in denen sich das empirisch gewonnene Wissen nahezu explosionsartig aus allen überlieferten Horizonten der Weltdeutung entfernte, allein die Literatursprache, nicht die entstandenen Fachsprachen, nicht die politisch-soziale Sprache, nicht die Standardsprache und schon gar nicht der Kanzleistil oder der Hofton, mit dieser Entwicklung Schritt halten, sie über mehrere Jahrzehnte hin sogar anleiten konnte.“<sup>40</sup>

Die *Venezianischen Epigramme* reklamieren genau das für sich. Die dichterische Sprache und der dichterische Blick auf die Welt können das erfassen und ordnen, was dem Besucher der Großstadt zunächst ein ihn sinnlich und intellektuell überforderndes Chaos wäre. Die den Dingen ihre eigene Bedeutung ablauschende, lebhaft aber unbeteiligte Aufmerksamkeit macht den Dichter zum Beobachter, der das, was die Dinge ihm sagen wiederum in eine ihnen gemäße Sprache kleiden kann. Er ist derjenige, der mit diesem Material ringt, es in seiner Sprödigkeit wie in elegantem Fluss kennt und um die Bedingungen der Möglichkeiten des Dichtens weiß, mithin also sich selbst in seinem Tun ebenso reflektieren kann wie die ihm begegnenden Phänomene der Welt. Dabei ist er mit seiner Dichtung, ist diese Kunst niemandem verpflichtet, er spricht autonom und immer im ästhetischen Raum. Insofern bedarf es autonomer Kunst, um ein letztes Mal alles verfügbare Wissen in einem Medium zu fassen. Wäre sie einem der Bereiche der Welt zugeordnet, könnte sie nicht alle in sich aufnehmen. Spräche sie aber nicht aus einer unabhängigen Position und in ihrer eigenen Sprache, wäre sie nicht in der Lage, alles in seinen Eigenheiten zu erfassen und zu ordnen. Aus der Position des Außenseiters, des die große, vielgestaltige und dynamische Stadt durchstreifenden Fremden formulieren die *Venezianischen Epigramme* den Anspruch autonomer Literatur, nicht nur das literarische Feld zu dominieren, sondern von dieser Position aus in der Lage und durchaus auch berechtigt zu sein, auch die anderen Felder beurteilen und erklären zu können. Gerade die katholische Kirche, die ebenfalls diesen Anspruch vertritt, wird hier scharf attackiert. Sie ist erscheint als Konkurrentin um die Position auch deswegen, weil sie gerade kein Modell der Autonomie vertritt. An ihren Tabus al-

---

<sup>40</sup> Frühwald: Das „Talent, deutsch zu schreiben“, S. 58f.

lerdings scheitert der *Musen-Almanach*, der in Wien die Zensur nicht passiert, weil er die *Venezianischen Epigramme* enthält.

Die Reaktionen auf den Zyklus fallen eher negativ aus, da vor allem die heftige Sprache, die teils antiklerikalen und teils derb-erotischen Epigramme den ersten Eindruck ausmachen. Die volle Implikation scheint kaum ein Leser erfasst zu haben. Allerdings teilen die *Epigramme* diese Skandalisierung mit den *Xenien*, deren Relevanz für die Positionierung der beiden Klassiker Goethe und Schiller im Bewusstsein eines breiten Publikums nicht zu unterschätzen ist. Es scheint also nicht nur das genaue und aufmerksame Verständnis der ästhetischen Innovation zu sein, auf das die *Epigramme* zielen, sondern auch die Fixierung von Aufmerksamkeit auf den Autor und seinen Anspruch auf eine dominierende Position im literarischen Feld. Wenn er diese programmatisch und ästhetisch eher nicht einnimmt, so hat er sie doch ganz praktisch erreicht: die Diskussion, die seine skandalträchtigen Texte auslösen, setzt ihn schon ins Zentrum der Wahrnehmung einer literarischen Öffentlichkeit, die weit größer ist als diejenige der Experten, die durchaus auch die poetologischen Implikationen der *Epigramme* erkennen.

## Klassizität und Klassik

„Also das wäre Verbrechen, daß einst Properz mich begeistert;  
Daß Martial sich zu mir auch, der Verwegne, gesellt?  
Daß ich die Alten nicht hinter mir ließ, die Schule zu hüten;  
Daß sie nach Latium gern mir in das Leben gefolgt?  
Daß ich Natur und Kunst zu schaun mich treulich bestrebe;  
Daß kein Name mich täuscht, daß mich kein Dogma beschränkt?“<sup>1</sup>

Mit diesen Versen beginnt die Elegie *Herrmann und Dorothea*. Ein selbstbewusster Autor Goethe spricht darin zu seinem Publikum und fragt, ob es tatsächlich „Verbrechen“ sei, dass er die *Römischen Elegien* und die *Venezianischen Epigramme* sowie die *Xenien* geschrieben habe. Die heftig ablehnende Kritik, die Skandale, die auf alle drei Gedichtzyklen in antiken Metren folgten, ließen es beinahe danach aussehen. Doch die Frage wird im Medium des Gedichtes gestellt, sie ist eine rhetorische, denn alle drei haben auf jeweils ihre eigene Art und Weise die Position Goethes auf dem literarischen Feld so weit stabilisiert, dass er es zusammen mit Schiller dominierte. Die von den beiden proklamierte Ästhetik war so präsent, dass sich die Romantik, die sich zu formieren begann, davon klar absetzen musste. Goethe und Schiller einfach zu ignorieren wäre nicht möglich gewesen. Die Auseinandersetzung gerade mit dem *Wilhelm Meister* zeigt deutlich, wie präsent Goethes Text und damit seine Position noch in der Theorie derer war, die sich gegen ihn durchsetzen wollten. Sich jedoch derartig selbst als Autor mit seinen Werken in einem eigenen Werk zu thematisieren, geht nochmals einen Schritt weiter, als die bisher gezeigte Strategie hätte vermuten lassen. Allerdings war *Herrmann und Dorothea* als Ankündigung des gleichnamigen Versepos' gedacht, mithin also ein Gelegenheitsgedicht – wenn auch nicht von außen, sondern vom Dichter selbst veranlasst. Das Epos jedoch sicherte Goethe den letzten Doppelerfolg seiner Laufbahn – es wurde bekanntlich nicht nur sehr gut bezahlt, sondern auch zu einem der großen literarischen Erfolge des 19. Jahrhunderts.

Dazu geführt hat letztlich auch die Schreibstrategie Klassik, die aus der Krise der Zeit um den Italien-Aufenthalt heraus seine Position auf dem Feld Schritt für Schritt gefestigt und als dominierend ausgewiesen hat. Abgesehen von den genuin ästhetischen Innovationen, die seine Position als Gesetzgeber im Feld in der feldinternen Rhetorik ausmachen, hatte er durch die drei Skandale der *Römischen Elegien*, *Venezianischen Epigramme* und der *Xenien* aber auch so viel Aufmerksamkeit auf sich und sein Schreiben gezogen, dass dieses Kapital seine Position festigte und vor allem den Verlegern gegenüber absicherte. Ästhetisch wandte er sich danach von der stark

---

<sup>1</sup> FA I,1, S. 622.

an der Antike ausgerichteten Lyrik hin zu anderen Formen – ganz dem gemäß was er Schiller am 15.11. 1796 schrieb, als der *Xenien-Almanach* die zweite Auflage erlebte:

„Das Angenehmste, was Sie mir aber melden können, ist Ihre Beharrlichkeit an Wallenstein und Ihr Glaube an die Möglichkeit einer Vollendung; denn nach dem tollen Wagestück mit den *Xenien* müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere proteische Natur, zur Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln.

Die drei ersten Gesänge meines epischen Gedichts sind fleißig durchgearbeitet, und abermals abgeschrieben. Ich freue mich darauf sie Humboldts gelegentlich vorzulesen.“<sup>2</sup>

Die Publikation der *Xenien* und deren aggressive Rhetorik hatte das Feld klar strukturiert, die Bündnisse und Grenzen zwischen den Positionen waren gerade auch in der Auseinandersetzung über die Epigramme deutlich hervorgetreten. Da Goethe und Schiller klar die dominante Position innehatten, immerhin wurden die ersten Anti-*Xenien* publiziert, wurde der Almanach wieder aufgelegt und ihnen eine Aufmerksamkeit zuteil, die den Kreis der an Literatur, die sonst im Subfeld der eingeschränkten Produktion verfasst wurde, interessierten Leser weit überstieg. Diese Aufmerksamkeit nutzen beide Autoren, Goethe wie Schiller, um nun die Texte zu schaffen und auszustellen, die den Kern der Weimarer Klassik bilden sollten. Wenn diese auch weit weniger breit rezipiert wurden, so hatte sich doch über die geschickte Platzierung sowohl provozierender als auch ästhetische Grundpositionen absteckender Texte die „Grammatik“ der klassischen Epoche etabliert. Diese wird in den folgenden Werken, bei Goethe gilt das letztlich schon für den *Wilhelm Meister*, von der Polemik bzw. Provokation befreit, um auch stilistisch-rhetorisch eine erhabene Position auszustellen. Dass sowohl Schiller als auch er selbst über genügend ‚Genie‘ verfügten, hohe Werke zu schaffen, stand außer Frage. Mit Hilfe der publizistische und ästhetischen Strategie der vorangegangenen Texte war nun aber eine Position eingenommen und gesichert, die es erlaubte, nicht nur als Gesetzgeber, sondern auch als Souverän im Feld zu agieren.

Dabei bleibt die ständige Überarbeitung der eigenen Texte für die weiteren Werkausgaben ein eminent wichtiger Teil der Strategie Goethes, seine Position zu festigen und zu perpetuieren. Nicht nur als Marke bleibt er damit präsent, er erfüllt auch, was er im *Literarischen Sansculottismus* anhand von Wielands stilistischer Verbesserung als Merkmal von klassischer Literatur aufgezeigt hatte. Als er den Lyrik-Band der *Neuen Schriften* vorbereitet, schreibt Goethe an Schiller:

„Noch kann ich selbst nicht sagen wie es mit der Sammlung werden wird eins fordert das andere. [...] Ich will nur sachte hin immer das nächste tun und eins aus dem andren folgen lassen.

---

<sup>2</sup> Brief Goethes an Schiller vom 15.11.1796, „Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung“, S. 271.

Die Epigramme sind, was das Sylbenmaß betrifft, am liederlichsten gearbeitet und lassen sich glücklicherweise am leichtesten verbessern, wobei oft Ausdruck und Sinn mit gewinnt. Aus den Römischen Elegien habe ich manchen prosodischen Fehler und ich hoffe mit Glück weggelöscht. [...] Wenn man solche Verbesserungen auch nur teilweise zu Stande bringt so zeigt man doch immer seine Perfektibilität, so wie auch Respekt für die Fortschritte der Prosodie welche man Voßen und seiner Schule nicht absprechen kann.“<sup>3</sup>

Damit arbeitet Goethe nicht nur die Legitimation der eigenen Position auf dem Feld heraus, indem er seine eigenen Texte dem Grundsatz unterwirft, den er als Gesetzmäßigkeit der Literatur erkannt hat, nämlich Perfektibilität, er lenkt auch die Aufmerksamkeit weg von den eigentlichen Texten hin auf die graduelle Verbesserung derselben. Sie sind nicht mehr in Gattung, Form, Thema oder als Erstpublikation strategische, sondern weisen die wachsende und die arriviert-dominierende Position als immer besser werdende aus. Der interessenlose Genuss der Kunst kann also noch gesteigert werden, indem der Leser nicht nur den schönen Text wahrnimmt, sondern auch, dass er noch besser gearbeitet ist als die vorherige Fassung. Damit stellt sich die formende Arbeit des Schriftstellers klar heraus. Die ursprünglich vorhandenen, durchaus innovativen und provozierenden Implikationen werden so von einer Klassifizierung überschrieben. Diese überträgt Goethe langsam aber kontinuierlich auf sich selbst, indem er den Blick nicht nur auf die Verbesserungsleistung lenkt, sondern die ursprünglich zur Strategie der Positionierung gehörenden Aspekte auch in der eigenen Darstellung der Textgenese ausblendet. So kann er später durchaus berichten, er habe in dieser oder jener Osteria in Rom tatsächlich seine dortige Geliebte getroffen. Die Aufmerksamkeit war längst von den Texten als literarische Positionierungen auf den Autor als Klassiker gewechselt. Das allerdings schließt sich durchaus an die Strategie an, die in diesen angelegt war. Denn gerade die Anknüpfung an antike Muster hatte ein überzeitliches Element in die Literatur eingespeist, das auf die Differenz von Antike und Moderne, die historische Situierung von Literatur reflektieren konnte. Goethe verschiebt nun die Positionen, indem seine eigenen früheren Werke (in der verbesserten Fassung) selbst zu früheren werden, an die mit dem Bewusstsein der Differenz trotzdem anzuknüpfen ist. Martus erkennt darin die Leistung,

„ein historisches Bewußtsein der literarischen Kommunikation zu entwickeln, das auch die eigene Position bereits als eine geschichtlich gewordene und geschichtlich wirksame beobachtet.“<sup>4</sup>

Nichts anderes jedoch markiert Klassik, als der Blick auf sie, der sie als solche bewertet – das tut Goethe selbst und sichert damit seine früheren strategischen Operationen, selbst wenn bzw. gerade weil er sie damit unsichtbar macht. Es erweist sich, dass die Weimarer Klassik selbst in

---

<sup>3</sup> Brief Goethes an Schiller vom 7.9.1799, ebd., S. 734f.

<sup>4</sup> Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin/ New York. De Gruyter 2007, S. 455.

ihrer Genese und Historisierung alle Konnotationen einführt und funktionalisiert, die literarischer „Klassik“ noch heute anhaften und mit denen die Philologie arbeitet. Und auch das macht letztlich ihre Klassizität aus.

## Epoche machen

Während der Etablierung der Weimarer Klassik als Epoche der Literaturgeschichte vollzieht sich ein semantischer Wandel, der anhand von Goethes Texten nachvollzogen werden kann. „Epoche“ bedeutet nun nicht mehr einen Einschnitt, sondern den Zeitraum zwischen zwei derartigen Wegmarken. Selbst wenn die Leistung von Epochen als Zeitabschnitte der Literaturgeschichte immer ein Gegenstand der Diskussion bleiben wird – schon weil es Zeiträume gibt, die sich weit weniger gut strukturieren lassen als andere, weil es immer die Spannung zwischen historischer und systematischer Ausrichtung geben wird und weil Texte letztlich immer über eine genügend große Komplexität verfügen, um mehr als eine Einordnung durchaus zu fordern –, hat die vorliegende Arbeit doch einen Aspekt der Epochenfunktion innerhalb des literarischen Feldes herausgestellt. Texte sind insofern literarische Kommunikation, als sie nicht nur eine Positionierung auf dem Feld vornehmen, sondern diese in ihrer Struktur selbst reflektieren. Sie rekurren auf eine ganz bestimmte Formation kulturellen Wissens,<sup>5</sup> das sie in ihrer leicht variierten Wiederholung stabilisieren und graduell verändern. Das spezifische literarische Wissen wird nicht nur durch einen gewissen Anspielungshorizont, durch jeweils als vorbildlich ausgewiesene kanonisierte Werke, Autoren oder Referenzzeiträume, konturiert, sondern auch in Stil und Darstellungsweise der Texte selbst präsent gehalten. Die in der Klassik relevante Position der Selbstreflexivität z.B. wird durch das Modell ‚Theater‘ in die Texte eingespeist, ohne dass diese sofort zu Dramen werden oder von Theateraufführungen handeln müssten.<sup>6</sup> Zur Konturierung kulturellen Wissens gehört auch die Medialität der Literatur, insofern diese die literarische Kommunikation strukturiert und damit eine Praxis der Publikation und Rezeption ausprägt, die Gruppen- und Stilbildungen ebenso prägt wie Anspruch und Erwartungshaltung. Indem sich die Medien der literarischen Kommunikation ausdifferenzieren, werden sie zu einer die Praxis des Feldes bestimmende Größe, die Aufmerksamkeit ebenso lenkt wie belohnt. Die Einführung dieser dynamischen Kategorie in die Literatur – und zwar sowohl als „Selbsttechnik“<sup>7</sup> als auch als die Ökonomie des literarischen Feldes prägend<sup>8</sup> – macht eine der bedeutendsten Leistungen der Wei-

---

<sup>5</sup> Vgl. Lauer: Klassik revisited.

<sup>6</sup> Vgl. Huber: Der Text als Bühne.

<sup>7</sup> Thums: Aufmerksamkeit, S. 10.

<sup>8</sup> Vgl. Franck: Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit.



marer Klassik aus. Dabei wird die Aufmerksamkeit selbst im Text zu einem Differenzkriterium, das den Dichter in seiner spezifischen Wahrnehmungsweise auszeichnet, sie wird damit präfiguriert, weil die Texte selbst den Modus ihrer angemessenen Wahrnehmung inszenieren. Aufmerksamkeit wird aber auch über soziale Praktiken und rhetorische Aspekte generiert, die sich langfristig kaum mehr trennen lassen – ästhetische Entscheidungen werden also immer auch der Aufmerksamkeit unterstellt und stimulieren diese auf spezifische Weise.<sup>9</sup> Kontinuierliche und lebendige Aufmerksamkeit der Leser wird aber auch belohnt, indem ‚hohe‘ Werke auf den Skandal folgen und so nicht nur die Schnelllebigkeit des Marktes unterlaufen, sondern auch einen kleinen, elitären Diskussionszirkel etablieren, in dem die Historisierung des Autors als Klassiker betrieben wird und das langfristige Ziel der Strategie darstellt. Dorthin führt auch die so relevante Rückbindung der Schreibstrategie und ihrer Techniken an den Körper des Autors. Kurzfristig jedoch erkennt der aufmerksame Leser in den Texten ‚mehr‘ als derjenige, der nur oberflächlich die provozierenden Teile wahrnimmt. Diese jedoch gehören unbedingt zum Werk, genauso wie der Körper des Autors, der nicht nur als Garant sinnlicher Wahrnehmung fungiert, sondern letztlich eben auch deswegen in den Text eingeschrieben sein muss, damit die Durchsetzung als Klassiker gelingen kann. Insofern inszenieren die Texte der Klassik durchaus auf ästhetischer Ebene, was ihre Kommunikation auf dem Feld strukturiert. Ist das passiert, hat sich also Literatur als soziale Praktik unter den Bedingungen der freigesetzten, modernen Individualität und in einem modern strukturierten Machtfeld, bzw. eben einer modern ausdifferenzierten Gesellschaft ihre Autonomie und Legitimität gesichert, dann bleibt späteren Epochen, sich jeweils neu zu den Parametern zu positionieren – die Semantik, mit der das geschieht, ist (zumindest bis zum Ende der Moderne) festgeschrieben. Dabei in autoreflexiven und dynamischen Teil-Ganzes-Relationen zu denken gibt die Weimarer Klassik der Literaturwissenschaft auf. Wenn Literaturgeschichte sinnvoll geschrieben werden soll, dann nicht als Stil-, Werk- oder Autoren-geschichte, sondern als Geschichte der literarischen Kommunikation, die sowohl sozial ist, weil sie intersubjektive und ökonomische Praktiken darstellt, als auch funktionaler Teil einer Sozialstruktur, die nicht nur die aktuelle Literatur sondern auch deren Geschichte immer spezifisch perspektiviert – auch auf Grund der durch Literatur etablierten und stabilisierten Perspektive auf Literatur und ihre Akteure.

---

<sup>9</sup> Wenn man die Texte der Klassik gegen diesen Strich liest, zeigen sie allerdings auch, wie sie versuchen, sich genau dagegen zu immunisieren. Vgl. Cornelia Zumbusch: Die Immunität der Klassik. Berlin: Suhrkamp 2011 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2014).

## **Bibliographie**

### **Quellen**

Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Friedemar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp et al. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985 ff. (= Frankfurter Ausgabe, die Bände werden angegeben als FA, Abteilung in römischen, Bandnummer in arabischen Ziffern).

Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm. München: Hanser 1985-1998 (= Münchner Ausgabe, die Bände werden angegeben als MA mit Bandnummer).

Johann Wolfgang Goethe: Venezianische Epigramme. Eigenhändige Niederschriften, Transkriptionen und Kommentar. Hg. v. Jochen Golz, Rosalinde Gothe. Frankfurt a.M.: Insel 1999.

Karl August Böttiger: Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar. Hg. v. Klaus Gerlach, René Sterneke. Berlin: Aufbau 2005.

Johann Gottfried Herder. Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789. Hg. v. Heide Hollmer, Albert Meier. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.

Johann Gottfried Herder: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787. Hg. v. Jürgen Brummack, Martin Bollacher. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994 (= Johann Gottfried Herder. Werke in zehn Bänden, Bd. 4).

Gotthold Ephraim Lessing: Gesammelte Werke. Hg. v. Paul Rilla, Bd. 7. Berlin: Aufbau 1956.

Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1770-1773. Hg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2000 (=Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe. Hg. v. Wilfried Barner, Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm et al., Bd. 7).

Johann Heinrich Meyer: Über die Gegenstände der bildenden Kunst. In: Klassik und Klassizismus. Hg. v. Helmut Pfotenhauer, Peter Sprengel et al. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1995 (= Bibliothek der Kunstliteratur. Hg. v. Gottfried Boehm, Norbert Miller, Bd. 3); S. 162-207.

Karl Philipp Moritz. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. Hg. v. Heide Hollmer, Albert Meier. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997 (=Dies. (Hrsg.): Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden. Bd. 2).

Karl Philipp Moritz: Werke. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a.M.: Insel 1981.

Friedrich Schiller. Briefe I, 1772-1795. Hg. v. Georg Kurscheidt. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2002 (= Friedrich Schiller. Werke und Briefe, Hg. v. Otto Dann, Heinz-Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz et al., Bd. 11).

Friedrich Schiller. Erzählungen, Theoretische Schriften. Hg. v. Wolfgang Riedel. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Hanser 2004 (= Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Hg. v. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. 5).

Die Horen. Eine Monatsschrift. Herausgegeben von Friedrich Schiller. Jahrgang 1795, Band 1 und 2. Fotomechanischer Nachdruck des Exemplars der Cotta'schen Handschriftensammlung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1959.

Wielands Briefwechsel. Hg. v. Siegfried Scheibe. Zehnter Band (April 1788 – Dezember 1790). Erster Teil: Text. Bearbeitet von Ute Motschmann. Berlin: Akademie Verlag 1992.

Wielands Briefwechsel. Hg. v. Siegfried Scheibe. Zehnter Band (April 1788 – Dezember 1790). Zweiter Teil: Anmerkungen. Bearbeitet von Ute Motschmann. Berlin: Akademie Verlag 1993.

Wielands Briefwechsel. Hg. v. Siegfried Scheibe. Elfter Band (Januar 1791 – Juni 1793) Erster Teil: Text. Bearbeitet von Ute Motschmann. Berlin: Akademie Verlag 2001.

Wieland, Christoph Martin: Faustina. Ein Seitenstück zu Aspasia und Julia im historischen Kalender für Damen 1790. In: Der neue Teutsche Merkur, 1. Stück Januar 1790, S. 19-26.

Unter: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/neuteutmerk/neuteutmerk.htm>

Ders.: Neue Göttergespräche, II: Livia, Faustina, Augustus und Marcus Aurelius

In: CMW: Werke. Hg. v. Fritz Martini und Hans Werner Seiffert. Band 3 bearbeitet von Fritz Martini und Reinhard Döhl. München: Hanser 1967, S. 583-595.

### **Forschungsliteratur**

Wolfgang Adam: Kanon und Generation. Der Torso von Belvedere in der Sicht deutscher Italiener des 18. Jahrhunderts. (08.11.2004) In: Goethezeitportal. URL:

[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/adam\\_kanon.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/adam_kanon.pdf) (14.08.2006).

Theodor W. Adorno: Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie. In: Theodor W. Adorno. Noten zur Literatur. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 355); S. 495-514.

Leif Ludwig Albertsen: Klassizismus und Klassik in der Metrik. Wollten Goethe und Schiller auf diesem Gebiet eine neue Norm aufstellen, und was gelang ihnen? In: Unser Commercium, S. 107-129.

Andreas Ammer: Verzeichnung der Begierden: Zur Semantik von Körper, Raum und Schrift in Goethes Römischen Elegien. In: Proceedings of the XIIth Congress of the international comparative literature association. München 1988. Hg. v. Roger Bauer / Douwe. Volume 3: Space and boundaries in literature. München: iudicium 1990; S. 43-49.

Hellmut Ammerlahn: Puppe-Tänzer-Dämon-Genius-Engel: Naturkind, Poesiekind und Kunstwerdung bei Goethe. In: The German Quarterly 54 (1981), S. 19-32.

Frieder von Ammon: Ungastliche Gaben. Die „Xenien“ Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2005.

Bernard Andreae: Goethes Betrachtung antiker Kunst. In: „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“, S. 132-139, 218.

Aleida Assmann: Aufmerksamkeit im Medienwandel. In: Möglichkeitsräume, S. 209-227.

Achim Aurnhammer: Goethes „Italienische Reise“ im Kontext der deutschen Italienreisen. In: Goethe-Jahrbuch 120 (2003), S. 72-86.

Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hrsg.): Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart: Cotta 1984 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42).

David Barry: „Sollte der herrliche Sohn uns an der Seite nicht stehn?“: Priapus and Goethe's Römische Elegien. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 82 (1990); S. 421-434.

Heike Bartel, Brian Keith-Smith (Hrsg.): ‚Nachdenklicher Leichtsinn‘ – Essays on Goethe and Goethe Reception. Lewiston / Queenston / Lampeter: The Edwin Mellen Press 2000. (= Studies in German Language and Literature, Volume 26).

Christian Begemann: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Autorschaft, S. 44-61.

Ders.: Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe. (22.06.2006) In: Goethezeitportal. URL:

[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann\\_koerper.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann_koerper.pdf) (14.08.2006).

Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta (Hrsg.): Autor – Autorisation – Authentizität. Beiträge der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Aachen, 20. bis 23. Februar 2002. Tübingen: Niemeyer 2004.

Benjamin Bennett: The Irrelevance of Aesthetics and the De-Theorizing of the Self in „Classical“ Weimar. In: The Literature of Weimar Classicism, S. 295-321.

Hildegard Benning: Heftige Leidenschaften und schöne Proportionen. Poetologisches zur Entstehung des Autonomiekonzeptes der Weimarer Klassik. In: Goethe. Vorgaben – Zugänge – Wirkungen. Hg. v. Wolfgang Stellmacher et al. Frankfurt u.a.: Lang 1999, S. 53-65.

Frauke Berndt: Die Erfindung des Genies. F.G.Klopstocks rhetorische Konstruktion des Au(c)tors im Vorfeld der Autonomieästhetik. In: Autorschaft, S. 24-43.

Hans Bernsdorff: Goethes erstes Venezianisches Epigramm und seine antiken Vorbilder. In: Antike und Abendland XLVII (2001), S. 164-175.

Bernhard Beutler, Anke Bosse (Hrsg.): Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000.

Natalie Binczek: Gewänder. Grenzbestimmung des Werks in Herders „Plastik“. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 49 (2005), S. 129-152.

Alwin Binder: „Amors Tempel“ Zu Goethes Elegie „Saget Steine mir an“. In: Goethe-Jahrbuch 119 (2002), S. 120-131.

Anne Bohnenkamp: Autorschaft und Textgenese. In: Autorschaft, S. 63-79.

Dieter Borchmeyer: Die geheimgehaltenen Dichtungen des Geheimrats Goethe. Kritische Anmerkungen zu ihrer Wiederentdeckung. Der „Walpurgissack“ und „Das Tagebuch“. In: Verlorene Klassik?, S. 99-111.

Ders.: Iphigenie auf Tauris. In: Interpretationen. Goethes Dramen, S. 117-157.

Ders.: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. 2., aktualisierte Neuausgabe der Studienausgabe, Weinheim: Beltz Athenäum 1998.

Ders.: Zur Typologie des Klassischen und Romantischen. In: Goethe und das Zeitalter der Romantik, S. 19-29.

- Alexander von Bormann, Walter Hinderer (Hrsg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (= Studien für Romantikforschung, Bd. XXI).
- Lothar Bornscheuer: „...und suche das Gründliche was als Capital Interessen tragen muß“ Zur historischen Existenzgründung des „Dichtergenies“ auf dem Buchmarkt an den Beispielen Klopstocks und Goethes. (03.01.2006) In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/bornscheuer\\_dichtergenie.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/bornscheuer_dichtergenie.pdf) (20.05.2006).
- Vittoria Borsò: Der Rück-Blick auf die Antike. Formen der Vermittlung zwischen Kunst und Natur. In: Goethes Rückblick auf die Antike, S. 9-20.
- Pierre Bourdieu: Rede und Antwort. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992 (=edition suhrkamp, Neue Folge, Bd. 547).
- Ders.: Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Gunter Gebauer, Christoph Wulf (Hrsg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (= stw 1059), S. 14-32.
- Ders.: Das literarische Feld. Drei Vorgehensweisen. In: Streifzüge, S. 33-147 (dt. Überstzung von Stephan).
- Ders.: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998(= edition suhrkamp, Neue Folge, Bd. 985).
- Ders.: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001. (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1539).
- Nicholas Boyle: Goethe - The Poet and the Age. Vol.1 The Poetry of Desire. Oxford/New York: Oxford UP 1992.
- Ders.: Goethe – Der Dichter in seiner Zeit. Frankfurt a.M.: Insel. Bd. 1: 1749 – 1790, 2004 (=insel taschenbuch 3025); Bd. 2: 1790 – 1803, 2004 (=insel taschenbuch 3050).
- Andreas Bramberger: Die KindFrau. Lust, Provokation, Spiel. München: Matthes & Seitz 2000.
- Helmut Brandt: „Die ‚hochgesinnte‘ Verschwörung gegen das Publikum“ Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis. In: Unser commercium, S. 19-35.
- Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985.
- Theo Buck: Goethe als Dramatiker. In: Goethe-Handbuch. Bd. 2, S. 1-20.
- Axel Bühler: Autorabsicht und fiktionale Rede. In: Rückkehr des Autors, S. 61-75.
- Wolfgang Bunzel: Poetik und Publikation. Goethes Veröffentlichungen in Musenalmanachen und literarischen Taschenbüchern. Weimar / Köln / Wien: Böhlau 1997. (= Kontext. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. 2).
- Ders.: Publizistische Poetik. Goethes Veröffentlichungen in Almanachen und Taschenbüchern. (21.02.2005) In: Goethezeitportal. URL: [http://goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/bunzel\\_almanache.pdf](http://goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/bunzel_almanache.pdf) (15.11.2006).
- Ders.: Die „Blumenlese“ als ästhetische Geschmacksdiktatur – Zum publizistischen Profil von Schillers *Musen-Almanach* (1796-1800). In: Schiller Publiciste, S. 397-414.
- Dieter Burdorf: Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.

Walter Burnikel: Goethes „Venezianische Epigramme“ und Martial. In: Goethe-Jahrbuch (2003), S. 242-261.

Paolo Chiarini: Krisen und Wandlungen des ‚römischen Klassizismus‘ bei Goethe und Wilhelm von Humboldt. In: Kunstliteratur und Italienerfahrung, S. 84-98.

S. Corngold, M. Curschmann, T. Ziolkowsky (Hrsg.): Aspekte der Goethezeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977.

Alessandro Costazza: Das „Charakteristische“ ist das „Idealistische“. In: Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino. Hg. v. Norbert Bachleitner, Alfred Noe, Hans-Gert Roloff. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1997 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis, Bd. 26), S. 463-490.

Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

Ders.: Die Modernisierung des Sehens. In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hg. v. Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner, Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2008 (= RUB 18589), S. 457-475.

Steffan Davies: Goethes „Egmont“ in Schillers Bearbeitung – ein Gemeinschaftswerk an der Schwelle zur Weimarer Klassik. In: Goethe-Jahrbuch 123 (2006), S. 13-24.

Till Dembeck: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert. (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin u.a.: De Gruyter 2007 (=Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 46/ 280).

Heinrich Detering (Hrsg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002 (=Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 24).

Walter Dietze: Libellus Epigrammatum. In: Ansichten der deutschen Klassik. Hg. v. Manfred Beyer et al. Berlin, Weimar: AufbauVerlag 1981; S. 182-208.

Martin Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806. Berlin / New York: de Gruyter 2005 (=Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 34).

Hans Günter Dosch: „Und seh’ ein traurig dunkles Blau“ Goethe und die exakte Naturwissenschaft. In: Goethe und Cassirer, S. 75-96.

Irmgard Egger: Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. München: Fink 2006.

Karl Eibl: „Lebe glücklich“. Zu Goethes 13. Römischer Elegie. In: Zwischen Aufklärung und Restauration. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Alberto Martino. Tübingen: Niemeyer 1989 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 24); S. 249-262.

Ders.: Die Entstehung der Poesie. Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel 1995.

Ders.: Autonomie und Funktion, Autopoiesis und Kopplung. Ein Erklärungsangebot für ein literaturwissenschaftliches Methodenproblem mit einem Blick auf ein fachpolitisches Problem. In: Nach der Sozialgeschichte, S. 175-190.

Ders.: Der ‚Autor‘ als biologische Disposition. In: Rückkehr des Autors, S. 47-60.

Arnold Esch: Deutsche Rom-Erfahrung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert: Winckelmann – Goethe – Humboldt. In: „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“, S. 72-77, 203.

Gesa von Essen: „eine Annäherung, die nicht erfolgte“? Die schwierigen Anfänge eines Dichterbundes. In: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 43-61.

Gerhard Femmel, Christoph Michel (Hrsg.): Die Erotica und Priapea aus den Sammlungen Goethes. Frankfurt a.M.: Insel 1990.

Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.

Gustav Fischarth: „Was den Besten gefällt...“ Friedrich Schiller und seine Zeitschrift „Die Horen“. In: „Gegen die Zeit“. Die Klassiker als Zeitgenossen. (= Die Horen 220 (2005)), S. 31-39.

Bernhard Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne. „Über naive und sentimentalische Dichtung.“ In: Zeitschrift für deutsche Philologie 112 (1994), S. 225-245.

M. Kay Flavell: The Limits of Truth-Telling. An Examination of the Venetianische Epigramme. In: Oxford German Studies 12 (1981); S. 39-68.

Jürgen Fohrmann: „Wir besprächen uns in bequemen Stunden...“. Zum Goethe – Schiller Verhältnis und seiner Rezeption im 19. Jahrhundert. In: Klassik im Vergleich, S. 570-593.

Erik Forssman: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Goethes kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Freiburg i.Br.: Rombach 2005 (=Quellen zur Kunst 24).

Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München/Wien: Hanser 1998.

Ders.: Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. In: Markus Joch, York-Gothart Mix, Norbert Christian Wolf, Nina Birkner (Hrsg.): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Tübingen, Niemeyer 2009, S. 11-22.

Daniel Frey: Bissige Tränen. Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm von den Anfängen bis zu Bertolt Brecht und Peter Huchel. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.

Raimund M. Fridrich: „Sehnsucht nach dem Verlorenen“ Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2003.

Hans-Edwin Friedrich: „Geordnete Freiheit“ Zur anthropologischen Verankerung der Verslehre in der poetologischen Diskussion des 18. Jahrhunderts (06.08.2004). In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/friedrich\\_versehlehre.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/friedrich_versehlehre.pdf) (10.10.2004).

Wolfgang Frühwald: Das „Talent, deutsch zu schreiben“. Über den Dichter Johann Wolfgang Goethe. In: Études Germaniques 54 (1999). Sonderheft: Johann Wolfgang Goethe zum 250. Geburtstag; S. 55-74.

Ders.: „Denn wozu dient alle der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden“ Bild und Erfahrung der Natur bei Goethe. In: Goethe-Jahrbuch 124 (2007), S. 27-37.

Werner Fuchs-Heinritz, Alexandra König: Pierre Bourdieu. Eine Einführung. Konstanz: UVK 2005 (= UTB 2649).

Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (= Aesthetica, es 1683).

Heike Gfrereis: Die Einweihung ins Gewöhnliche. Goethes Venezianische Epigramme. In: Goethe-Jahrbuch 110 (1993); S. 227-242.

- Marc Glöde: Zur Wahrnehmung der Aufmerksamkeit. In: Möglichkeitsräume, S. 31-42.
- Goethe-Handbuch. Bd.1: Gedichte. Hg. v. Regine Otto, Bernd Witte. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.
- Goethe-Handbuch. Bd.2: Dramen. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.
- Goethe-Handbuch Bd. 4/2: Personen, Sachen, Begriffe L-Z. Hg. v. Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998.
- Jochen Golz: Alle Ordnung ist vorläufig. Über den Zusammenhang von Textgenese und Entstehungskontext in Goethes Venezianischen Epigrammen. In: Editio 12 (1998), S. 69-78.
- Ders.: Der Publikumsfreund Schiller und sein Autor Goethe. Ein Blick in die Werkstatt der Venezianischen Epigramme. In: Literarische Zusammenarbeit. Hg.v. Bodo Plachta. Tübingen: Niemeyer 2001; S. 121-130.
- Charles A. Grair: Antiquity and Weimar Classicism. In: The Literature of Weimar Classicism, S. 63-88.
- Gunter E. Grimm: „das Beste in der Erinnerung“ Zu Johann Gottfried Herders Italien-Bild. In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/grimm\\_italien.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/grimm_italien.pdf) (15.11.2006).
- Ders: Dichterbilder. Strategien literarischer Selbstinszenierung. In: Goethezeitportal: URL: [www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm\\_dichterbilder.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm_dichterbilder.pdf) (15.11.2006).
- Ders.: Kunst als Schule der Humanität. Beobachtungen zur Funktion griechischer Plastik in Herders Kunst-Philosophie. In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/grimm\\_kunst.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/grimm_kunst.pdf) (15.11.2006).
- Ders.: Von der Kunst zum Leben. Zum Paradigmenwechsel in der deutschen Italienwahrnehmung des 18. Jahrhunderts. Lessing – Herder – Heinse – Seume. (08.07.2007) In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/italien/grimm\\_dt\\_italienreisen.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/italien/grimm_dt_italienreisen.pdf) (15.08.2007).
- Helmut Groos: Goethes 66. Venezianisches Epigramm. In: Goethe-Jahrbuch 105 (1988); S. 306-15.
- Michael Gross: Ästhetik und Öffentlichkeit. Die Publizistik der Weimarer Klassik. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1994 (=Germanistische Texte und Studien 45).
- Hans-Ulrich Gumbrecht: Charms of the distich. About the functions of poetic form in Goethe's *Römische Elegien*. In: Gerhard Neumann, David E. Wellbery (Hrsg.): Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne. Freiburg i.Br.: Rombach 2008, S. 271-286.
- Horst Günther: Politik der Balance literarischer Mächte. In: Unser commercium, S. 131-150.
- Ortrud Gutjahr, Harro Segeberg (Hrsg.): Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Günter Häntzschel: „Überschriften“ und „Kapitel“. Die „Welt“ der Venetianischen Epigramme Goethes. In: Lichtenberg-Jahrbuch 2000, S. 127-144.
- Karl-Heinz Hahn: Der Augenblick ist Ewigkeit. Goethes „Römische Elegien“. In: Goethe-Jahrbuch 105 (1988); S. 165-180.



Ders.: Im Vorfeld der Literatur. Vom Wert archivarischer Überlieferung für das Verständnis von Literatur und ihrer Geschichte. Weimar: H. Böhlau Nachfolger 1991.

Cyrus Hamlin: German Classical Poetry. In: The Literature of Weimar Classicism, S. 169-199.

Gail Hart: The Correspondents' Noncorrespondence: Goethe, Schiller, and the Briefwechsel. In: The Literature of Weimar Classicism, S. 91-111.

Raymond Heitz, Roland Krebs (Hrsg.): Schiller Publiciste. Schiller als Herausgeber. Bern, Berlin, Bruxelles u.a.: Lang 2007 (= Convergences 42).

Raymond Heitz: Publizistik, Politik und Weimarer Klassik. *Die Horen* im Kreuzfeuer von Schillers Zeitgenossen. In: Schiller Publiciste. S. 357-384.

Peter Hess: Epigramm. Stuttgart: Metzler 1989 (=Sammlung Metzler Band 248).

Ralph Hexter: Poetic reclamation and Goethe's Venetian Epigrams. In: Modern Language Notes 96 (1981), S. 526-555.

Olaf Hildebrand (Hrsg.): Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003 (=UTB 2383).

Ders.: Einleitung. In: Ders.: Poetologische Lyrik, S. 1-15.

Walter Hinderer (Hrsg.): Interpretationen. Goethes Dramen. Stuttgart: Reclam 1992 (= RUB 8417).

Ders.: Torquato Tasso. In: Interpretationen. Goethes Dramen, S. 199-257.

Ders.: Torquato Tasso. In: Goethe-Handbuch. Bd. 2, S. 229-257.

Niklas Holzberg: Die römische Liebeselegie. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.

Ders.: Martial und das antike Epigramm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002.

Renate Homann: Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Martin Huber, Gerhard Lauer (Hrsg.): Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie. Tübingen: Niemeyer 2000.

Martin Huber: Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.

Peter Huber: Goethes praktische Theaterarbeit. In: Goethe-Handbuch, Bd. 2: Dramen, S. 21-42.

Hans Dietrich Irscher: Johann Gottfried Herder. Stuttgart: Reclam 2001 (RUB 17630).

Angelika Jacobs: Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion. München: Fink 1997 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 94).

Dies.: Torquato Tasso: Goethes Antwort auf Rousseau. In: Klassik und Antiklassik, S. 35-62.

Dies.: Empfindliches Gleichgewicht. Zum Antike-Bild in Goethes „Winkelmann und sein Jahrhundert“. In: Goethe-Jahrbuch 123 (2006), S. 100-114.

Jürgen Jacobs: Athen in Weimar. Zu Goethes und Winckelmanns Klassizismus. In: „daß gepflegt werde der feste Buchstab“: Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag. Hg. v. Lothar Bluhm, Achim Hölter. Trier: WVT 2001, S. 107-121.

Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko (Hrsg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Bd. 71).

Dies.: Einleitung. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Dies. Stuttgart: Reclam 2000 (= RUB 18058), S. 7-34.

Johanna Jarislawski: Der Aufbau in Goethes Venetianischen Epigrammen. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 13 (1927); S. 86-95.

Benedikt Jeßing: Sinnlichkeit und klassische Ästhetik. Zur Konstituierung eines poetischen Programms im Gedicht. In: Interpretationen. Gedichte von Johann Wolfgang Goethe. Hg. v. Bernd Witte. Stuttgart: Reclam 1998 (= RUB 17504), S. 129-148.

Ders.: Schillers Rezeption von Goethes „Iphigenie“. In: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 147-161.

Markus Joch, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen: Niemeyer 2005.

Dies.: Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Text und Feld, S. 1-24.

Markus Joch: Wer verliert, gewinnt. J.M.R. Lenz' Werkphase 1774-1776 und ihre paradoxe Ökonomie. In: Zeitschrift für Germanistik XVII (2003), S. 533-546.

Sven-Aage Jorgensen, Herbert Jaumann, John McCarthy, Horst Thomé: Christoph Martin Wieland. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 1994.

Dominik Jost: Deutsche Klassik. Goethes „Römische Elegien“. München, New York, London, Paris: Saur 2017 (= UTB Bd. 851).

Thomas Jung, Birgit Mühlhaus (Hrsg.): Über die Grenzen Weimars hinaus - Goethes Werk in europäischem Licht. Beiträge zum Jubiläumsjahr 1999. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2000. (=Osloer Beiträge zur Germanistik. Band 27)

Joseph Jurt: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.

Ders.: Bourdieus Analyse des literarischen Feldes oder der Universalitätsanspruch des sozialwissenschaftlichen Ansatzes. In: IASL 22/2 (1997), S. 152-180.

Ders.: Die Theorie des literarischen Feldes. Referat gehalten im Rahmen des 3. Göttinger Workshops zur Literaturtheorie, 01.07.2005. URL: [http://www.simonewinko.de/Jurt\\_Text.htm](http://www.simonewinko.de/Jurt_Text.htm) (10.12.2006).

Gerhard Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik. Bd. I: Von Goethe bis Heine. Bd. II: Von Heine bis zur Gegenwart. Bd. III: Gedichte. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 1996.

Sylvia Kall: „Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde“ Zeitschriften am Ende des 18. Jahrhunderts als Medien und Kristallisationspunkte literarischer Auseinandersetzung. Frankfurt, Berlin, Bern u.a.: Lang 2004 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 62).

Claudia Keiß: Goethes Elegien II – Ihre Antikenrezeption im Vergleich zu den Römischen Elegien. In: Goethe als Neuerer und Vermittler. Akten des deutsch-französischen Nachwuchskolloquiums

zum 250. Geburtstag des Dichters – Reims 1999. Hg. v. Béatrice Dumiche. Essen: Die Blaue Eule 2003 (=Germanistik in der Blauen Eule, Bd. 18), S. 133-151.

Dirk Kemper: „Elegie“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin/ New York: deGruyter 1997, S. 429-432.

Klaus H. Kiefer: Faustines Blick – „Elegie. Rom, 1789“. In: Goethe-Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen. Hg. v. Gerhard Sauder. München: Hanser 1996; S. 126 – 137.

Walther Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes. 8., neu bearbeitete Auflage, mit einem Vorwort von Dieter Lamping. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.

Erich Kleinschmidt: Klassik als ‚Sprachkrise‘. Probleme des Sprachbewußtseins um 1800. In: Klassik im Vergleich, S. 25-41.

Ders.: Autor und Autorschaft im Diskurs. In: Autor, S. 5-16.

Helmut Koopmann: Weimarer Nachbarschaften. Goethe, Schiller – und die anderen. In: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 162-175.

Reinhart Koselleck: Kritik und Krise. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973 u.ö. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 36).

Ders.: Goethes unzeitgemäße Geschichte. Heidelberg: Manutius 1997.

Detlef Kremer: „Das Land der Kunst“ – Italien als Spiegel einer klassizistischen und einer manieristischen Ästhetik (Goethe – Arnim – Hoffmann). In: Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien. Hg. v. Sandro M. Moraldo. Heidelberg: Winter 2002 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 186); S. 91-104.

Dorothea Kuhn: Schiller und Goethe in ihrer Beziehung zu Johann Friedrich Cotta. Oder: Das Rollenspiel zwischen Autor und Verleger. In: Unser Commercium, S. 169-185.

Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989.

Ders.: Moderne Lyrik. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991.

Horst Lange: Goethe’s Strategy of Self-Censorship: The Case of the Venezianische Epigramme. In: Monatshefte 91/ 2, (1999); S. 224-240.

Victor Lange: Das Schöne und die Fantasie. Zu Goethes ästhetischer Theorie. In: Unser Commercium, S. 205-220.

Gerhard Lauer: Kafkas Autor. Der Tod des Autors und andere notwendige Funktionen des Autorkonzepts. In: Rückkehr des Autors, S. 209-234.

Ders.: Klassik als Epoche – revisited. Ein Beitrag zur Systematik des Epochenbegriffs. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 49/3 (2002), S. 320-328.

Ders.: Offene und geschlossene Autorschaft. Medien, Recht und der Topos von der Genese des Autors im 18. Jahrhundert. In: Autorschaft, S. 461-478.

Christina Lechtermann, Kirsten Wagner, Horst Wenzel (Hrsg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität sensorischer Wahrnehmung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007.

Ernst Leonardy: Schule geselliger Empfindung. Goethes Epigramme für den Weimarer und Tiefurter Park. In: Spuren, Signaturen, Spiegelungen, S. 93-111.

- Wolf Lepenies: Fast ein Poet: Johann Joachim Winckelmanns Begründung der Kunstgeschichte. In: Ders.: Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert. München / Wien: Hanser 1988.
- Slamowir Lesniak: Der Begriff des Klassischen bei Goethe. In: Goethe-Jahrbuch 120 (2003), S. 229-241.
- Jutta Linder: Totes und Lebendiges. Zu Goethes Begegnung mit der griechischen Antike auf Sizilien. In: Goethe-Jahrbuch 120 (2003), S. 87-99.
- Eberhard Lippert-Adelberger: Die „köstliche Vier“ Zu einem sensus obscenus in Goethes fünfzehnter „Römischen Elegie“. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 45 (1995), S. 288-300.
- Georg Luck: Goethes „Römische Elegien“ und die augusteische Liebeselegie. In: Arcadia 2 (1967), S. 173-195.
- Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1124).
- Ders.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1303).
- Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Band 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1093).
- Ernst Maaß: Die Venetianischen Epigramme. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 12 (1926); S. 68-92.
- Christine Magerski: Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie. Tübingen: Niemeyer 2004 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 101).
- Johannes Mahr: Mysterien in Rom und Weimar. Goethes 12. „Römische Elegie“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 114 (1995); S. 522-541.
- Michael Mandelartz: Der „Bezug auf sich selbst“. Zum systematischen Zusammenhang von Literatur und Wissenschaft bei Goethe. In: Goethe-Jahrbuch 124 (2007), S. 38-47.
- Klaus Manger: Klassizismus und Aufklärung. Das Beispiel des späten Wieland. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1991 (= Das Abendland, N.F. 18).
- Gunter Martens: Autor – Autorisation – Authentizität. Terminologische Überlegungen zu drei Grundbegriffen der Editionsphilologie. In: Autor, S. 39-50.
- Matías Martínez: Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs. In: Autorschaft, S. 376-389.
- Steffen Martus: Sinn und Form in Goethes „Egmont“. In: Goethe-Jahrbuch 115 (1998), S. 45-61.
- Ders.: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin/ New York. De Gruyter 2007.
- Stefan Matuschek: Winckelmänner der Poesie. Herders und Friedrich Schlegels Anknüpfung an die Geschichte der Kunst des Altertums. In: DVJS 77 (4/2003), S. 548-563.
- Mathias Mayer: Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser. In: DVJS 64 (1990), S. 278-309.

- Burckhard Meyer-Sickendiek: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005.
- Christoph Michel: „Sinnbildstil“ – „Kulissenzauber“ Zur kontroversen Rezeption des Egmont-Schlusses. In: Spuren, Signaturen, Spiegelungen, S. 77-92.
- Werner Michler: Möglichkeiten literarischer Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur ‚modernen Versepiik‘. In: Text und Feld, S. 189-206.
- Hermann Mildener, Ursula Verena Fischer Pace, Sonja Brink, Lea Ritter-Santini (Hrsg.): Geheimster Wohnsitz. Goethes italienisches Museum. Berlin: G+H Verlag 1999 (= Im Blickfeld der Goethezeit, Bd. III).
- Hermann Mildener: Goethes italienisches Museum. In: Geheimster Wohnsitz, S. 9-39.
- Norbert Miller, Edith Zehm: Aus dem Geist des Johannes Secundus. Zur ersten Sammlung von Goethes Gedichten und zu seinem Antikenverständnis vor den Römischen Elegien. In: Begrenzte Natur, S. 105-143.
- Norbert Miller: Der Wanderer. Goethe in Italien. München: Hanser 2002.
- Manfred Misch: Gesetzgeber, Richter und publizistischer Stratege – Schiller als Literaturkritiker. In: Schiller Publiciste. S. 23-41.
- York-Gothart Mix: Wahre Dichtung und Ware Literatur. Lyrik, Lohn, Kunstreligion und Konkurrenz auf dem literarischen Markt 1760-1810. In: Text und Feld, S. 109-135.
- Ders.: Die Ökonomie des Symbolischen und der Almanach- und Taschenbuchredaktor Schiller. In: Schiller Publiciste. S. 43-57.
- Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert. München: Fink 1998.
- Dies.: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz Laokoon. (29.01.2004) In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon\\_muelder-bach.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelder-bach.pdf) (14.08.2006).
- Jutta Müller-Tamm, Cornelia Ortlieb (Hrsg.): Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und bildende Kunst in Klassizismus und Romantik. Freiburg i.Br.: Rombach 2004 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 119).
- Armin Nassehi, Gerd Nollmann (Hrsg.): Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1696).
- Constanze Natosevic: „Così fan tutte“ Mozart, die Liebe und die Revolution. Kassel: Bärenreiter 2003.
- Barbara Naumann, Birgit Recki (Hrsg.): Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft. Berlin: Akademie Verlag 2002 (=Studien aus dem Warburg-Haus 5).
- Gerhard Neumann: Nachwort. In: Deutsche Epigramme. Hg. v. G.N. Stuttgart: Reclam 1969 (= RUB 8340-43), S. 285-355.
- Ders.: „Die höchste Lyrik ist entschieden historisch“ - Goethes Werk als Lebens-Werk. In: Über die Grenzen Weimars hinaus, 2000; S. 135-170.
- Günter Niggel: Die Geburt der deutschen Klassik. Zu den Entstehungsbedingungen von Goethes Iphigenie. In: Ders.: Studien zur Goethezeit. Berlin: Duncker und Humblot 2001, S. 63-80.

Ders.: Lied und Tat. Die Frage der Kunstautonomie in Goethes Schauspiel Torquato Tasso. In: Ders.: Studien zur Goethezeit. Berlin: Duncker und Humblot 2001, S. 81-90.

Max Nußberger: Goethes Venezianische Epigramme und ihr Erlebnis. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 55 (1930); S. 379-389.

Klaus Oettinger: Verrucht, aber schön... Zum Skandal um Goethes ‚Römische Elegien‘. In: Deutschunterricht 35 (1983), S. 18-30.

Ernst Osterkamp: Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns. In: Ars naturam adiuvars. Festschrift für Matthias Winner. Hg. v. V.v. Flemming et al. Mainz: Zabern 1996, S. 572-582.

Ders.: Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm. In: „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angekommen!“, S. 140-147, 219.

Stefan Oswald: Artikel Venezianische Epigramme. In: Goethe-Handbuch, Bd. 1, S. 232-237.

Ders.: „Wie man Geld und Zeit verthan“ Goethes „Venezianische Epigramme“ und ihre Entstehungslegende. In: Animo Italo-Tedesco. Studien zu den Italien-Beziehungen in der Kulturgeschichte Thüringens. Im Auftrag des Präsidiums der DIGIT e.V., Società Dante Alighieri – Comitato di Weimar hg. v. Siegfried Seifert. Folge 2. Weimar: VDG 1997, S. 31-48.

Ders.: Früchte einer großen Stadt – Goethes ‚Venezianische Epigramme‘. Heidelberg: Winter 2014.

Regine Otto, Paul-Gerhard Wenzlaff (Hrsg.): Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Zusammengestellt von Wilhelm Bode. Band I: 1749-1793. Berlin/ Weimar: Aufbau 1979.

Roger Paulin: „im Leben ein zweites durch Poesie hervorbringen“ Bemerkungen zu Goethes biographischer Praxis in ‚Dichtung und Wahrheit‘ VII und XI. In: Goethezeit – Zeit für Goethe. Festschrift für Christoph Perels zum 65. Geburtstag. Hg. v. Konrad Feilchenfeldt, Kristina Hasenpflug, Gerhard Kurz, Renate Moering. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 99-110.

Christoph Perels: Eros und Geschichte. Über Goethes Römische Elegien. In: „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angekommen!“, S. 168-176, 220.

Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): Kunstliteratur und Italienerfahrung. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Reihe der Villa Vigoni, Bd. 5).

Ders.: „Die Signatur des Schönen“ oder „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“ Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik. In: Kunstliteratur und Italienerfahrung, S. 67-83.

Ders.: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 59).

Ders.: Vorbilder. Antike Kunst, Klassizistische Kunstliteratur und Weimarer Klassik. In: Klassik im Vergleich, S. 42-61.

Ders.: ‚Weimarer Klassik‘ als Kultur des Sichtbaren. In: Begrenzte Natur, S. 145-181.

Louis Pinto, Franz Schultheis (Hrsg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Michel Péru, Michael Pollak, Anne-Marie Thiesse. Hg. v. Konstanz: UVK 1997 (= édition discours, Bd. 4).

Louis Pinto: Feldtheorie und Literatursoziologie. Überlegungen zu den Arbeiten Pierre Bourdieus. In: Streifzüge, S. 9-32.

- Bodo Plachta: Goethe über das „lästige Geschäft“ des Editors. In: Autor, S.229-238.
- Clemens Pornschlegel: Unsichtbare Nationalliteratur. Zu Goethes Polemik ‚Literarischer Sansculottismus‘. (12.01.2004) In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/pornschlegel\\_nationalliteratur.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/pornschlegel_nationalliteratur.pdf) (15.11.2006).
- Wolfgang Preisendanz: Die Spruchform in der Lyrik des alten Goethe und ihre Vorgeschichte seit Opitz. Heidelberg: Winter 1952.
- Konrad Rahe: Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen. In: Antike und Abendland Band XLIII (1997), S: 158-173.
- Wolfdietrich Rasch: Die Gauklerin Bettine. Zu Goethes Venetianischen Epigrammen. In: Aspekte der Goethezeit; S. 115-36.
- Birgit Recki: „Lebendigkeit“ als ästhetische Kategorie. Die Kunst als Ort des Lebens bei Cassirer, Goethe und Kant. In: Goethe und Cassirer, S. 195-219.
- Terence J. Reed: Ecclesia militans: Weimarer Klassik als Opposition. In: Unser Commercium, S. 37-53.
- Ders.: Iphigenie auf Tauris. In: Goethe-Handbuch, Bd. 2, S. 195-228.
- Ders.: Liebeslehre. Goethes fünfte Römische Elegie. In: Poetologische Lyrik, S. 51-69.
- Hartmut Reinhardt: Egmont. In: Interpretationen. Goethes Dramen, S. 158-198.
- Ders.: Die Geschwister und der König. Zur Psychologie der Figurenkonstellation in Goethes „Iphigenie auf Tauris“. (23.01.2004). In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/iphigenie\\_reinhardt.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/iphigenie_reinhardt.pdf) (09.11.2006).
- Simon Richter (Hrsg.): The Literature of Weimar Classicism. New York: Camden House 2005 (= Camden House history of German literature, vol. 7).
- Wolfgang Riedel: Eros und Ethos. Goethes Römische Elegien und Das Tagebuch. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 40 (1996); S. 147-180.
- Lea Ritter-Santini: „Auf dunklen Grund gezogen“ Das Gedächtnis der Bilder. In: Geheimster Wohnsitz 1999, S. 41-73.
- Steffi Roettgen: Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst. (24.05.2005) In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/winckelmann/roettgen\\_mengs.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/winckelmann/roettgen_mengs.pdf) (15.11.2006).
- Carsten Rohde: Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben. Göttingen: Wallstein 2006.
- Horst Rüdiger: Göttin Gelegenheit. Gestaltwandel einer Allegorie. In: Arcadia 1 (1966), S. 121-166.
- Ders.: Goethes „Römische Elegien“ und die antike Tradition. In: Goethe-Jahrbuch 95 (1978), S. 174-198.
- Ders.: Nachwort. In: Johann Wolfgang Goethe: Römische Elegien. Faksimile der Handschrift. Frankfurt a.M.: Insel 1980 (=Insel-Bücherei Bd. 1010), S. 123-145.

- Rüdiger Safranski: „daß es, dem Vortrefflichen gegenüber keine Freyheit giebt als die Liebe“  
Über die Freundschaft zwischen Schiller und Goethe. In: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 24-35.
- Thomas P. Saine: Johann Gottfried Herder: The Weimar Classic Back of the (City)Church. In: The Literature of Weimar Classicism, S. 113-131.
- Gisèle Sapiro: Elemente einer Geschichte der Autonomisierung. Das Beispiel des französischen literarischen Feldes. In: Text und Feld, S. 25-44.
- Fiamma Satta ,Roberto Zapperi: Goethes Faustine. Die Geschichte einer Fälschung. In: Goethe-Jahrbuch 113 (1996), S. 277-280.
- Klaus Schaefer: Christoph Martin Wieland. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996 (= Sammlung Metzler, Bd. 295).
- Hans Jürgen Scheuer: Manier und Urphänomen: Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der „geprägten Form“; (über Italien, Römische Elegien, Venezianische Epigramme). Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Ders.: Goethes ‚XIX. Römische Elegie‘ als Gesellschaftssatire. Ein topischer Kommentar zu ihren Argumentations- und Sprechweisen. In: Nachdenklicher Leichtsinn, S. 101-120.
- Konrad Scheuermann, Ursula Bongaerts-Schauer (Hrsg.): „endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“ Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom. Band 1: Essays. Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1997.
- Hans-Jürgen Schlütter: Sonett. Stuttgart: Metzler 1979. (=Sammlung Metzler Band 177)
- Gerhard Schmid: Die Handschriften zu Goethes „Venezianischen Epigrammen“. Prolegomena zur Analyse und Auswertung einer unausgeschöpften Quelle. In: Im Vorfeld der Literatur; S. 35-43.
- Siegfried J. Schmidt: Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Jörg Schönert: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich. In: Rückkehr des Autors, S. 289-294.
- Georg-Michael Schulz: Egmont. In: Goethe-Handbuch, Bd. 2, S. 154-172.
- Jörg Schuster: Poetologie der Distanz. Die ‚klassische‘ deutsche Elegie 1750-1800. Freiburg i.B.: Rombach 2002.
- Markus Schwingel: Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung. In: IASL 22/2 (1997), S. 109-151.
- Wulf Segebrecht: Sinnliche Wahrnehmung Roms. Zu Goethes Römischen Elegien, unter besonderer Berücksichtigung der Fünften Elegie. In: Gedichte und Interpretationen, Bd. 3: Klassik und Romantik. Hg. v. W.S. Stuttgart: Reclam 1984 (=RUB 7892), S. 49-59.
- Siegfried Seifert: Goethe und die Kulturvermittlung durch Journale. In: Goethe und die Weltkultur. Hg. v. Klaus Manger. Heidelberg: Winter 2003 (=Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen, Bd. 1), S. 101-157.
- Rolf Selbmann: Goethes Kehrseite. Eine Künstlerfreundschaft und die Entstehung der deutschen Klassik. Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft München, gehalten am 21.01.2008 in der Reihe *Goethes Freundschaften*. In: Goethezeitportal. URL:



[http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbmann\\_kuenstlerfreundschaft.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbmann_kuenstlerfreundschaft.pdf) (10.05.2010).

Friedrich Sengle: Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar- Eisenach. Ein Beitrag zum Spätfeudalismus und zu einem vernachlässigten Thema der Goetheforschung. Stuttgart/ Weimar 1993.

Lesley Sharpe: Goethe – Schiller – Iffland: Schillers „Egmont“-Bearbeitung im theatralischen Kontext. In: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 137-146.

Robert Steiger: Reise nach Italien, ins Land der Wiedergeburt. In: Über die Grenzen Weimars hinaus, S. 35-43.

Roger H. Stephenson: „Ein künstlicher Vortrag“: Die symbolische Form von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften. In: Goethe und Cassirer, S. 25-42.

Stefanie Stockhorst: Fürstenpreis und Kunstprogramm. Sozial- und gattungsgeschichtliche Studien zu Goethes Gelegenheitsdichtungen für den Weimarer Hof. Tübingen: Niemeyer 2002.

Dies.: Feldforschung vor der Erfindung der Autonomieästhetik? Zur relativen Autonomie barocker Gelegenheitsdichtung. In: Text und Feld, S. 55-71.

Roger Thiel: Aus Arkadiens Archiv. Johann Wolfgang Goethes „Römische Elegien“ zwischen Aneignung und Entfremdung. In: Der fremde Blick. Perspektiven interkultureller Kommunikation und Hermeneutik. Ergebnisse der DAAD-Tagung in London 17.-19. Juni 1996. Hg. v. Ingo Breuer, Arpad A. Sölter. Innsbruck/Wien 1996 (=essay + poesie, Bd. 6); S. 131-152.

Barbara Thums: Die schwierige Kunst der „Selbsterkenntnis – Selbstbeherrschung – Selbstbelebung“. Aufmerksamkeit als Kulturtechnik der Moderne. In: Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750-1850. Hg.v. Britta Herrmann, B.T. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (= Stiftung für Romantikforschung Bd. XVII), S. 139-163.

Dies.: Das feine Gewebe der Organisation. Zum Verhältnis von Biologie und Ästhetik in Karl Philipp Moritz' Kunstautonomie- und Ornamenttheorie. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 49 (2004), S. 237-260.

Dies.: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche. München: Fink 2008.

Heribert Tommek: Trennung der Räume und Kompetenzen. Der Glaube an die Gelehrtenrepublik: Klopstock, Goethe, Lenz (1774-1776). In: Text und Feld, S. 89-108.

Siegfried Unseld: Goethe und seine Verleger. Frankfurt a.M.: Insel 1991.

Rose Unterberger: Die Goethe-Chronik. Frankfurt a.M.: Insel 2002.

Hans Rudolf Vaget: Goethe als erotischer Dichter. In: Verlorene Klassik?, S. 112-133.

Theodor Verweyen, Gunther Witting: Das Epigramm. Zum Problem von Struktur und Funktion am Beispiel seiner Geschichte. In: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Hg. v. Dieter Lamping, Dietrich Weber. Wuppertal: Selbstverlag 1990 (= Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft, Bd. 4), S. 259-295.

Dies.: Artikel Epigramm. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 2. Hg. v. Gerd Ueding. Tübingen: Niemeyer 1994; S. 1273-1283.

Dies.: Artikel Epigramm. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Klaus Weimar gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller, Bd. 1, Berlin, New York: de Gruyter 1997, S. 459-461.

Wilhelm Voßkamp: Klassik als Epoche. Modell und Funktion der Weimarer Klassik. In: Verlorene Klassik?, S. 134-151.

Ders. (Hrsg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Stuttgart: Metzler 1993 (=Germanistische Symposien. Berichtsbände; 13).

Ders.: Goethes Klassizismus im Zeichen der Diskussion des Verhältnisses von Poesie und bildender Kunst um 1800. In: Goethes Rückblick auf die Antike, S. 113-121.

Ders.: „Jeder sey auf seine Art ein Grieche! Aber er sey’s.“ Zu Goethes Romantikerkritik in der Zeitschrift Ueber Kunst und Alterthum. In: Goethe und das Zeitalter der Romantik, S. 121-131.

Bernhard Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1734).

Thomas Wegmann: Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002 (= Epistemata 368).

David E. Wellbery: The specular moment. Goethe’s early lyric and the beginnings of romanticism. Stanford: Stanford University Press 1996.

Ders.: Goethes Lyrik und das frühromantische Kunstprogramm. In: Goethe und das Zeitalter der Romantik, S. 175-192.

Niels Werber: Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.

Hans-Georg Werner: Über den Terminus „Klassische deutsche Literatur“. In: Klassik im Vergleich, S. 12-24.

Michael Wetzel: Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Fink 1999.

Reiner Wild: Artikel Klassische Lyrik. In: Goethe-Handbuch, Bd. 1, S. 220-225.

Ders.: Artikel Römische Elegien. In: Goethe-Handbuch, Bd. 1, S. 225-232.

Ders.: Goethes klassische Lyrik. Stuttgart: Metzler 1999.

Ders.: „Ich ließ mich Fremder verführen“: Goethes Römische Elegien und Venezianische Epigramme. In: Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik. Hg. v. Theo Stemmler, Stefan Horlacher. Mannheim 2000; S. 195-210.

Ders.: Die moderne Form. Goethes Balladen von 1797 als Teil des ‚Projekts Klassik‘. In: Klassik und Antiklassik, S. 63-88.

Gottfried Willems: „Ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander.“ Das Italien-Bild in Goethes Römischen Elegien und Venezianischen Epigrammen und die Klassik-Doktrin. In: Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Hg. v. Klaus Manger. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 127-149.

Walter Wimmel: Rom in Goethes Römischen Elegien und im letzten Buch des Properz. In: Antike und Abendland 7 (1958), S. 121-138.

Bernd Witte, Mauro Ponzi (Hrsg.): Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998. Berlin: E. Schmidt 1999.

Bernd Witte: Goethe und Homer. Ein Paradigmenwechsel. In: Goethes Rückblick, S. 21-37.

Ders.: Roma – Amor. Antike Tradition und moderne Erfahrung in Goethes Römischen Elegien. In: Spuren, Signaturen, Spiegelungen, S. 499-513.

Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): Verlorene Klassik? Ein Symposium. Tübingen: Niemeyer 1986.

Norbert Christian Wolf: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789. Tübingen: Niemeyer 2001 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81).

Ders.: Wie viele Leben hat der Autor? Zur Wiederkehr des empirischen Autor- und Werkbegriffs in der neueren Literaturtheorie. In: Autorschaft, S. 390-405.

Ders.: „Fruchtbarer Augenblick“ – „prägnanter Moment“: Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe). (15.08.2005) In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/wolf\\_augenblick.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/wolf_augenblick.pdf) (14.08.2006).

Ders.: Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800. (05.09.2005). In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wolf\\_gesetzgeber.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wolf_gesetzgeber.pdf). (14.08.2006).

Ders.: Gegen den Markt. Goethes Etablierung der ‚doppelten Ökonomie‘. In: Markt. Literarisch. Hg. v. Thomas Wegmann. Bern u.a.: Lang 2005 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 12), S. 59-74.

Marianne Wünsch: Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien „Literatur“ und „Realität“: Probleme und Lösungen. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz: Kohlhammer 1975.

Roberto Zapperi: Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom. 4., durchgesehene Auflage. München: Beck 2002.

Cornelia Zumbusch: Die Immunität der Klassik. Berlin: Suhrkamp 2011 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2014).