



Lichtenberg Gesellschaft e.V.

www.lichtenberg-gesellschaft.de

Der folgende Text ist nur für den persönlichen, wissenschaftlichen und pädagogischen Gebrauch frei verfügbar. Jeder andere Gebrauch (insbesondere Nachdruck – auch auszugsweise – und Übersetzung) bedarf der Genehmigung der Herausgeber. Zugang zu dem Dokument und vollständige bibliographische Angaben unter [tuprints](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de), dem E-Publishing-Service der Technischen Universität Darmstadt: <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de> – tuprints@ulb.tu-darmstadt.de

The following text is freely available for personal, scientific, and educational use only. Any other use – including translation and republication of the whole or part of the text – requires permission from the Lichtenberg Gesellschaft.

For access to the document and complete bibliographic information go to [tuprints](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de), E-Publishing-Service of Darmstadt Technical University: <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de> – tuprints@ulb.tu-darmstadt.de

© 1987-2006 Lichtenberg Gesellschaft e.V.

Lichtenberg-Jahrbuch / herausgegeben im Auftrag der Lichtenberg Gesellschaft.

Erscheint jährlich.

Bis Heft 11/12 (1987) unter dem Titel: Photorin.

Jahrbuch 1988 bis 2006 Druck und Herstellung: Saarbrücker Druckerei und Verlag (SDV), Saarbrücken

Druck und Verlag seit Jahrbuch 2007: Winter Verlag, Heidelberg

ISSN 0936-4242

Alte Jahrbücher können preisgünstig bei der Lichtenberg Gesellschaft bestellt werden.

Lichtenberg-Jahrbuch / published on behalf of the Lichtenberg Gesellschaft.

Appears annually.

Until no. 11/12 (1987) under the title: Photorin.

Yearbooks 1988 to 2006 printed and produced at: Saarbrücker Druckerei und Verlag (SDV), Saarbrücken

Printer and publisher since Jahrbuch 2007: Winter Verlag, Heidelberg

ISSN 0936-4242

Old yearbooks can be purchased at reduced rates directly from the Lichtenberg Gesellschaft.

Im Namen Georg Christoph Lichtenbergs (1742-1799) ist die Lichtenberg Gesellschaft ein interdisziplinäres Forum für die Begegnung von Literatur, Naturwissenschaften und Philosophie. Sie begrüßt Mitglieder aus dem In- und Ausland. Ihre Tätigkeit umfasst die Veranstaltung einer jährlichen Tagung. Mitglieder erhalten dieses Jahrbuch, ein Mitteilungsblatt und gelegentliche Sonderdrucke. Weitere Informationen und Beitrittsformular unter www.lichtenberg-gesellschaft.de

In the name of Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) the Lichtenberg Gesellschaft provides an interdisciplinary forum for encounters with and among literature, natural science, and philosophy. It welcomes international members. Its activities include an annual conference. Members receive this yearbook, a newsletter and occasionally collectible prints. For further information and a membership form see www.lichtenberg-gesellschaft.de

Günter Häntzschel

„Überschriften“ und „Kapitel“
Die ‚Welt‘ der „Venetianischen Epigramme“ Goethes

Aus Venedig schreibt Goethe am 3. April 1790 an den Herzog Carl August:

„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 Neugier ist abgefallen und ich bin doch auf oder ab ein wenig Schmelfungischer 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.“¹

Diese oft zitierten Sätze sind häufig von Editoren und Interpreten in dem Sinne ausgelegt worden, Goethes zweiten Aufenthalt in Venedig vom 31. März bis 22. Mai 1790, wohin er gereist war, um die Herzogin Anna Amalia von ihrer Italienreise abzuholen und heimzubegleiten, als nur enttäuschend und ernüchternd zu bezeichnen und damit gleichzeitig die dort zu großem Teil entstandenen „Venetianischen Epigramme“ gegenüber den „Römischen Elegien“, dem Produkt der frohen und beglückenden ersten Italienreise, herabzusetzen. Wie Goethe sich hier selber als ‚schmelfungisch‘ bezeichnet und sich damit auf die Figur des Schmelfungus in Lawrence Sternes „Empfindsamer Reise durch Frankreich und Italien“ bezieht, die an allem etwas auszusetzen hat, so meinten ihn auch die Philologen als unzufriedenen Nörgler stilisieren zu müssen. Er habe sich nur ungerne und gezwungenermaßen in Venedig aufgehalten und wäre am liebsten bei Christiane und seinem am 25. Dezember 1789 geborenen Sohn August geblieben. Und trotz der mittlerweile bekannten Tatsache, dass Goethe sich zu der Reise selbst freiwillig angeboten hat, also nicht nach Italien kommandiert wurde, hat man offenbar die Passagen aus Goethes Briefen aus Venedig nicht recht ernst genommen, in denen er ein ganz anderes Bild vermittelt. So etwa in seinem Brief an Charlotte von Kalb vom 30. April 1790:

„Hier schicke ich ein Blätchen Epigrammen welche ich den Freunden mitzutheilen bitte. Es sind dieses Früchte die in einer großen Stadt gedeihen, überall findet man Stoff und es braucht nicht viel Zeit sie zu machen. Ich habe mich recht umgesehen, indeßen ist es immer nur unvollkommen wie ein Reisender

seyen kann. In Gesellschaft Durchlaucht der Herzoginn werde ich manches wiedersehen und mein Aufenthalt in Venedig wird mir in mehr als einem Betracht nützlich sein, da er vergnüglich genug war.“²

Die „Venetianischen Epigramme“ als „Früchte einer großen Stadt“, die in Venedig „wachsen [...] wie die Pholaden“³, also wie die Bohrmuscheln in den Lagunen, und Äußerungen über sein „Büchlein Epigramme“ wie die: „Es sind freylich viele ganz local und können nur in Venedig genoßen werden“⁴, animieren zu der Frage, ob man dem Charakter der Sammlung nicht näher komme, wenn man sie zunächst einmal mit Goethes übrigen Äußerungen über Venedig verbindet, anstatt sie wie bisher üblich immer nur als polaren Gegensatz zu den „Römischen Elegien“ zu betrachten.

Denn bei diesem üblichen Vergleich der beiden Zyklen, der „Römischen Elegien“ und der „Venetianischen Epigramme“, stellen sich geradezu automatisch zwei starre konträre Italienbilder ein. Und eine neuere Untersuchung von Gottfried Willems bringt sie noch einmal komprimiert zusammen:

„Hier ist Italien, der ‚klassische Boden‘ und dort das Land unter dem Kreuz; hier haben antikes Leben und antike Kunst unverlierbare Gegenwart, und dort zeigt sich überall nur das moderne ‚Sauleben dieser Nation‘, wie es durch die politisch-soziale Misere und die allgegenwärtigen Traditionen des mittelalterlichen Christentums gekennzeichnet ist; hier wird die ‚reine Natur‘, insbesondere die des ‚rein Menschlichen‘, erfahrbar, und dort zeigt sich überall Widernatur, weil ‚Fürsten und Pfaffen‘ ‚den Menschen zum Tier machten‘. Hier steht das lyrische Ich auf der *Terra ferma* Roms, und dort steckt es im ‚Froschpfluß Venedigs‘; hier strahlt ihm ein ‚hellerer Äther‘, und dort versinkt es in Regen und ‚Kot‘. Hier erlebt es Feste, die das Volk sich selbst gibt, und dort die betrügerischen Inszenierungen der geistlichen und weltlichen Obrigkeit. Hier schließen sich die ‚Trümmer alter Gebäude‘ zum ‚geheiligten Raum‘ und dort bleiben sie ‚zerstreutes Gebein‘. [...] Hier lebt sich das lyrische Ich in das italienische Volksleben ein, und dort bleibt es ein distanzierter Beobachter, ein Flaneur, der einsam durch die städtische Menge streift und auf dessen Weg Augenblicke des Angerührt- und des Angewidertseins, der Aggression und der Lüstertheit unvermittelt aufeinander folgen. Hier ist Italien das Land der ‚Wiedergeburt‘, und dort hat dem Dichter im Grunde nichts zu bieten [...].“⁵

Solche sicher zu Recht festgestellte Polarität führte und führt aber – und implizit sogar noch ungewollt in den eben zitierten Sätzen – allzu leicht zu einer moralischen und im Gefolge ihrer zu einer ästhetischen Abwertung der „Venetianischen Epigramme“. Man schließt von der vermeintlich unmutigen, gereizten Stimmung auf mangel- oder zweifelhafte literarische Qualität. Im 19. und noch im 20. Jahrhundert edierte man die Texte selektiv, entschuldigte ihre vermeintlichen Schwächen als künstlerisch wertlos, degradierte den Zyklus zu einem bloß unbedeuten-

den Nebenwerk oder konzentrierte sich bei ernsthafterer Auseinandersetzung mit den Epigrammen auf Einzelaspekte.

Ein anderer, unbefangenerer Eindruck stellt sich ein, sobald man nicht die verwandten Gattungen – Elegien und Epigramme –, sondern die gemeinsame Örtlichkeit hinsichtlich ihrer Themen und Motive vergleicht, wie sie einerseits im Venedigbild des „Tagebuchs der italienischen Reise für Frau von Stein von 1786“ und der fikionalisierten Version der „Italienischen Reise“ von 1816 und andererseits in den „Venetianischen Epigrammen“ erscheint. Ich möchte den Gemeinsamkeiten wie den Differenzen beider Texte nachgehen und aus ihrem Spannungsverhältnis die ‚Welt‘ der „Venetianischen Epigramme“ charakterisieren. Zunächst stelle ich vergleichend einige der Prosa und den Epigrammen gemeinsame Themen und Motive vor und suche ihre poetischen Versionen zu analysieren. In einem zweiten Punkt wird sich zeigen, dass Goethe nicht nur zu äußerst gewagten erotisch-sexuellen Themen neigt, sondern diese auch ganz bewusst im unteren sozialen Milieu des ‚Volks‘ ansiedelt. Erklärungen dafür kann – drittens – ein Blick auf Goethes Reaktion auf die im Vorjahr 1789 stattgefundene Französische Revolution bieten und – viertens – zu dem Ergebnis führen, dass auch in seinem Inneren sich eine ‚Revolution‘ ereignete, die ihn zu dieser Zeit in Verwirrung und Irritation brachte. ‚Verwirrung und Irritation‘ sind wiederum Momente, die auch sein Venedigerlebnis vier Jahre zuvor, 1786, prägten. Unterschiedlich jedoch ist deren literarische Behandlung: Erfolgt im „Tagebuch der italienischen Reise“ – das wäre ein fünfter Punkt – ein Ordnungs- und Orientierungsprozess, so bleibt in den „Venetianischen Epigrammen“ – sechstens – die Turbulenz bestehen, und gerade sie erweist sich als poetisch produktiv. Sie lässt sich – siebtens – generell als ‚Grenzüberschreitung‘ definieren, deren poetischen Niederschlag ich in einigen zentralen Bereichen verfolgen möchte, um abschließend in einem achten Punkt nach gemeinsamen Strukturmerkmalen der „Venetianischen Epigramme“ zu suchen. Da Besonderheit und Reiz des ganzen Zyklus aus Goethes Befindlichkeit im Jahre 1790 resultieren, zitiere ich die handschriftliche Urfassung aus dieser Zeit und nicht die abgemilderten und geglätteten Versionen von 1795 und 1800.⁶

1. Thematische Gemeinsamkeiten zwischen „Tagebuch“ und „Venetianischen Epigrammen“

Ein Vergleich der Venedigpassage im „Tagebuch“ mit den Epigrammen zeigt eine Fülle von Korrespondenzen. Wie kaum anders zu erwarten, erregen besonders die das Stadtbild beherrschenden Gondeln Goethes Aufmerksamkeit. Und er teilt seinen Eindruck Frau von Stein schon ganz am Anfang mit: „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 von Venedig mitgebracht, er hielt es sehr sehr wert und es ward mir hoch angerechnet wenn ich damit spielen durfte. Die ersten Schnäbel

von Eisenblech, die schwarzen Gondelkäfige, alles grüßte ich wie eine alte Bekanntschaft, wie einen langentbehrten ersten Jugend Eindruck.“⁷ In den „Venetianischen Epigrammen“ kehrt das Bild der Gondel in dieser Version wieder:

Diese Gondel vergleich ich der Wiege sie schaukelt gefällig
Und das Kästchen darauf scheint ein geräumiger Sarg.
Recht so! Zwischen Sarg und Wiege wir schwanken und schweben
Auf dem großen Canal sorglos durchs Leben dahin. (7)

Wendet sich in der Reiseprosa der Blick nach rückwärts in die Kindheit, zum Vater und dessen Italienreise, die bekanntlich Goethe mit zu seiner eigenen Reise in den Süden inspirierte, und bleiben seine Reflexionen persönlich und privat, so gilt die epigrammatische Version dem Allgemein-Menschlichen. Der optische Eindruck verändert sich zum Symbol des Lebens von der Geburt bis in den Tod. Die zu jeder Zeit geläufige Metapher des Schiffs und der Schifffahrt als Bild für das menschliche Leben in seinem Auf und Ab – auch von Goethe selber schon in früheren Gedichten verwendet – ist hier im lokalen Umfeld Venedigs konkretisiert und auf zwei Distichen verteilt, deren erstes den Vergleich nennt, welcher im zweiten ausgedeutet und mit der Pluralform verallgemeinert wird, wobei auch der „große Canal“ in übertragener Bedeutung die Vorstellung einer Lebensspanne oder einer Lebensreise evoziert. Noch einmal erscheint die Gondel in einem anderen Epigramm:

Ruhig saß ich in meiner Gondel und fuhr durch die Schiffe
Die in dem großen Canal viele befrachtet stehn.
Jede Ware findest du da für jedes Bedürfnis
Weizen, Wein und Gemüs Scheitholz und leichtes Gesträuch.
Schnell drang die Gondel vorbei, mich schlug ein verlorener Lorbeer
Derb auf die Wangen, ich rief: Daphne verletzest du mich
Lohn erwartet ich eher! Die Nympe lispelte lächelnd
Dichter sündgen nicht schwer leicht ist die Strafe, fahr hin. (10)

Die poetische Situation ist komplizierter und erfordert mythologisches Wissen zum Verständnis: Das Bindeglied zwischen der in den vier ersten Versen ganz wirklichkeitsnah vermittelten Gondelfahrt in Venedig und der folgenden übertragenen Bedeutung ist das Wort „Gesträuch“, das, zum „Lorbeer“ stilisiert, auf die Nympe Daphne verweist, welche von dem ihr in Liebesverlangen nachstehenden Apollo in einen Lorbeer verwandelt wurde, der seitdem Apollo, dem Gott der Dichter, heilig ist und der gleichzeitig das Attribut seiner Schützlinge, der Dichter, darstellt. Wird das lyrische Ich – in dem Goethe auch selber erscheint – von Apollo mittels des Daphneschen Lorbeers ‚geschlagen‘, so ruft dieser Vorgang Irritation hervor, wird doch statt Schmerz und „Strafe“ „Lohn“ und Auszeichnung für das Dichten erwartet. Das Rätsel löst sich beim Blick auf den gesamten Zyklus der Epigramme. Viele von ihnen sind bissig, provozierend,

frivol, verletzend oder ‚frech‘ – um ein Leitwort zu verwenden –, zugleich doch aber auch „fromm“, wie ein Epigramm eigens ausspricht:

Frech wohl bin ich geworden, es ist kein Wunder, ihr Götter
Wißt und wißt nicht allein daß ich auch fromm bin und treu. (86)

Und demnach kann Daphne trotz Tadel ‚lächeln‘ und die ‚Sünde‘ des Dichters als „nicht schwer“ bezeichnen, zumal die ‚frechen‘ Epigramme im Grunde nur das benennen, was die Welt tatsächlich ist:

„Epigramme seid nicht so frech!“ Warum nicht? Wir sind nur
Überschriften, die Welt hat die Kapitel des Buchs. (II, 26)

Schon aus diesen Beispielen wird ein Charakteristikum der ganzen Sammlung deutlich: Ihre einzelnen Teile bewegen sich oszillierend zwischen zwei Polen, semantisch zwischen dem lokalen Venedig und einem davon abgehobenen übertragenen Raum, ethisch zwischen „frech“ und „fromm“, ästhetisch zwischen dem Schönen und dem Hässlichen. Nicht fixiert, „schwanken und schweben“ sie gleich der Gondel im beweglichen Wasser der Lagunenstadt. Diese ist ihr Auslöser, der poetische Weg beginnt in ihr und führt von ihr in andere Sinnbereiche, häufig in gewagte sinnlich-erotische und für Goethe kaum vorstellbar obszöne.

Das dem durch Venedig Spazierenden gewohnte Bild des Kanals und der dort üblichen Prostitution, von der Goethe Frau von Stein freimütig berichtet – „Heut hat mich zum erstenmal ein feiler Schatz bei hellem Tage in einem Gäßgen beim Rialto angeredet“(99) – kombiniert der Autor in folgendem Epigramm:

In dem engsten der Gäßchen es drängte sich kaum durch die Mauern
Saß mir ein Mädchen im Weg als ich Venedig durchlief.
Sie war reizend, der Ort, ich ließ mich Fremder verführen
Ach ein weiter Canal tat sich dem Forschenden auf!
Hättest du Mädchen wie deine Canäle Venedig und Fotzen
Wie die Gäßchen in dir wärst du die herrlichste Stadt. (11)

Die unverblünte sexuelle Direktheit dieses Epigramms wurde zwar später in den gedruckten Sammlungen nicht beibehalten, bietet aber den Auslöser für eine Reihe weiterer Texte dieses Milieus, die die Selbstzensur deswegen passieren konnten, weil in ihnen das Treiben der „zierlichen Mädchen“ nicht als solches geschildert wird, sondern im Bild der Venedig bevölkernden eilig hin- und herhuschenden „Eidechsen“ oder „Lacerten“.

Wer Lacerten gesehn hat der kann sich die zierlichen Mädchen
Denken die über den Platz fahren dahin und daher.
Schnell und beweglich sind sie und fahren, stehen und schwätzen
Und es rauscht das Gewand hinter der eilenden drein.
Sieh hier ist sie und hier! Verlierst du sie einmal so suchst du
Sie vergebens, so bald kommt sie nicht wieder hervor.

Wenn du aber die Winkel, die Gäßchen und Treppchen nicht scheuest;
Folg ihr wie sie dich lockt in die Spelunke hinein. (76)

Im Vergleich ist die nackte Sexualität zur lockenden, verführerischen Erotik geläutert. Das Tertium Comparationis zwischen „Mädchen“ und „Lacerten“ ist beider Schillern und Glanz, beider muntere Beweglichkeit, agile Anmut, vermeintliche Scheu und eigentliche Zudringlichkeit in einem, ihr animierendes Wesen. Solche Vitalität, der der Venedig durchstreifende „Fremde“ nach einigem Zögern dann doch nicht erliegt, womit es ihm möglich wird, sie in den Text zu produzieren, wird in den folgenden Epigrammen durch wörtliche Rede und Dialog, durch Anrede an den Leser seitens des lyrischen Ich wie durch Stimmen eines fiktiven Lesers intensiviert. Beweglichkeit gerät also auch in die Diktion der Epigramme, sie lockert deren oft starren satzenhaften Charakter auf und macht ihn in der Verteilung auf mehrere Sprecher lebendiger. Schwingende Beweglichkeit stellt sich auch in der moralischen Skizzierung ein: Im Bild der Lacerten erscheint zwar die Laszivität der öffentlichen Mädchen, doch wird diese relativiert durch sympathisierendes Verständnis und Mitleid mit ihrer Situation, wenn Goethe eines von ihnen bekennen lässt:

„Wär ich ein häusliches Weib und hätte was ich bedürfte,
Treu und froh wollt ich sein, Herzen und küssen den Mann.“
So sang unter andern gemeinen Liedern ein Hürchen
Mir in Venedig und nie hört ich frömmers Gebet. (79)

Und ebenso erscheint der Fremde einerseits in seiner verlockenden Versuchung in Venedig und andererseits dabei an seine Liebe zu Hause denkend:

Welche Schätze liegen mir südwärts! Doch einer in Norden
Zieht, ein großer Magnet unwiderstehlich zurück. (85)

Dennoch fördert das verführerische Venedigerlebnis immer wieder erotisierende Suggestionen in der Poesie, auch dort, wo deren reale Grundlage ganz unerotisch ist. Ein Beispiel ist Goethes Besuch der Kirche der Mendicanti, die für ihre von venezianischen Waisenmädchen veranstalteten Konzerte berühmt ist und von der Goethe schon im Italienbericht seines Vaters lesen konnte: „Diese Mädchen leben nach strengen Regeln, legen aber kein Gelübde ab, da sie das Recht haben, sich zu verheiraten. [...] Wenn diese Mädchen nun musizieren, kann man sie nicht sehen, denn sie bleiben hinter Gittern versteckt.“⁸ Im „Tagebuch der italienischen Reise“ berichtet Goethe Frau von Stein von seinem Eindruck: „Die Frauenzimmer führten ein Oratorium hinter dem Gitter auf, die Kirche war wie gewöhnlich voll Zuhörer. Die Musik sehr schön und herrliche Stimmen. Ein Alt sang den König Saul, ich habe mir diese Stimme nicht gedacht. Einige Stellen der Musik waren unendlich schön, der Text liegt bei, es ist so italienisch Latein daß man an manchen Stellen lachen muß; Aber der Musik ein weites Feld.“ (96, 99) In epigrammatische Poesie umgesetzt, ergibt sich folgendes Resultat:

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. (33)

Auch wenn die Formulierung „Mädchen des süßen Gesangs“ noch die Verbindung zur Musik zieht und in „ernährt“ auf die Tatsache angespielt ist, dass Venedig die Waisenmädchen auf Stadtkosten unterhält, bleiben diese Hinweise für die Leser der „Venetianischen Epigramme“, die ja den Kontext nicht kennen, so vage, dass sie diese hinter dem in der ersten Zeile dominierenden Bild des „zierlichen Käfigs“ und des „Gitters“ nicht verstehen können. ‚Mädchen im Käfig und hinter Gittern‘ suggeriert viel mehr die Vorstellung eines haremartigen öffentlichen Hauses. Die Wendung „regten sich emsig und rasch“ erinnert an ähnliche Passagen der Epigramme, in denen die Lacerten „so zierlich und schnell fahren dahin und daher“(75), die Verben „ermüden“ und „erquicken“ sind doppeldeutig aufzufassen und stimulieren die Phantasie der Rezipienten, in den hier beschriebenen Sängerinnen viel eher Freudenmädchen zu sehen.

2. Im Milieu des ‚Volks‘

Dass solche und überhaupt Mädchen und Frauen wie auch Männer der unteren sozialen Schichten in der Epigrammen-Sammlung dominieren, macht Goethe zum Thema und akzentuiert es besonders, wenn er eine fiktive Stimme fragen lässt:

„Hast du nicht gute Gesellschaft gesehn es zeigt uns dein Büchlein
Fast nur Gaukler und Volk und was noch niedriger ist?“

Seine Antwort:

Gute Gesellschaft hab ich gesehn man nennt sie die gute
Wenn sie zum kleinsten Gedicht keine Gelegenheit gibt. (82)

Auf diese etwas rätselhafte Antwort werde ich später noch zurückkommen. Zunächst aber ein Blick auf weitere Texte, denn auf dieses Phänomen einmal aufmerksam geworden, ist tatsächlich festzustellen, dass in den Venedig thematisierenden Gedichten mit Ausnahme der Vertreter des Katholizismus, worauf noch ebenfalls noch einzugehen ist, nur Angehörige der niederen Klassen oder das einfache Volk vorkommen. Von den Prostituierten war schon die Rede; in anderen Epigrammen treten „Vetturine“, also Kutscher, Kämmerer, Bediente, Postillione, Zöllner auf (2), Krämer verkaufen Schnupftabak und Nieswurz (24), bettelnde Frauen mit ihren Kindern erscheinen (31), eine Folge von siebzehn Epigrammen (43-59) gilt der Gauklerin Bettine, ihrem Vater, einem schaustellernden Artisten, und ihren Geschwistern sowie dem staunenden Volk als Zuschauer, unter die sich das lyrische Ich gesellt. Einige Pendants finden sich

auch im „Tagebuch“ sowie in der späteren „Italienischen Reise“, bilden dort aber eher Randfiguren, während Goethes Aufmerksamkeit 1786 vor allem der Kunst und Architektur, dem Theater, der Oper und dem Konzert Venedigs gilt.

Dagegen stimmen Prosa und Epigramme wieder im Interesse am Volk im Allgemeinen überein, allerdings mit einem wichtigen Unterschied: Während dort das Volk als organisch gewachsene Gemeinschaft der Stadtrepublik Venedig erscheint, die ihr Glück solcher Gemeinschaft verdankt, ist hier mehr vom Volk in seiner Abhängigkeit von „Fürsten und Pfaffen“ und deren Willkür die Rede. Soziale Konflikte werden thematisiert.

Im „Tagebuch“ und in der späteren Überarbeitung nennt Goethe die „Hauptidee die sich mir wieder hier aufdringt“, das „Volk. Große Masse! Und ein notwendiges unwillkürliches Dasein. Dieses Geschlecht ist nicht zum Spaß auf diese Inseln geflüchtet, es war keine Willkür die andere trieb sich mit ihnen zu vereinigen, es war Glück das ihre Lage so vorteilhaft machte, es war Glück daß sie zu einer Zeit klug waren da noch die ganze nördl. Welt im Unsinn gefangen lag, ihre Vermehrung ihr Reichtum war notwendige Folge.“ (90 f.) Und nach der ersten Fahrt durch Venedigs Kanäle begreift er die Stadt als „ein großes, respektables Werk versammelter Menschenkraft, ein herrliches Monument, nicht *Eines Befehlenden* sondern eines *Volks*. Und wenn ihre Lagunen sich nach und nach ausfüllen und stinken und ihr Handel geschwächt wird, und ihre Macht gesunken ist, macht dies mir die ganze Anlage der Republik und ihr Wesen nicht um einen Augenblick weniger ehrwürdig. Sie unterliegt der Zeit wie alles was ein erscheinendes Dasein hat.“ (92)

Die „Venetianischen Epigramme“ bieten ein anderes Bild, Goethes parteiliche Sympathie mit dem willkürlich unterdrückten Volk:

Diesen Amboß vergleich ich dem Lande den Hammer dem Fürsten
Und dem Volke das Blech das in der Mitte sich krümmt.
Weh dem armen Bleche wenn nur willkürliche Schläge
Ungewiß treffen und nie fertig der Kessel erscheint. (9)

Dem entspricht der fingierte Dialog mit einem anders Denkenden:

„Schweig du weißt es besser 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. (64)

3. Goethes Reaktion auf die Französische Revolution

Mit diesem Epigramm bezieht sich Goethe zwar auf die schon 1778 von der Berliner Akademie zur Beantwortung gestellte Preisaufgabe „Hilft's dem Volk, wenn es getäuscht wird?“⁹, dass er diese Frage aber gerade jetzt, 1790, aufgreift und mit anderen sozialkritischen Epigrammen verbindet, ist mit Sicherheit ein Reflex auf das im Vorjahr stattgefundene Weltereignis der Französischen Revolution.

Konsequenterweise bildet die Revolution ein eigenes Thema der Epigramme, worin diese sich von der Venedigprosa unterscheiden, denn im „Tagebuch“ von 1786 konnte sie noch nicht erscheinen, und in der „Italienischen Reise“ von 1816 bildet sie ebenfalls kein Thema.

Das Erstaunliche ist die Art und Weise, in der Goethe auf dieses Ereignis eingeht, denn obwohl er bekanntlich die Französische Revolution von Anfang an ablehnte oder ihr jedenfalls mit großer Skepsis begegnete, sie allenfalls als ein notwendiges Ereignis im Ancien Régime Frankreichs gelten ließ, mögliche revolutionäre Entwicklungen in Deutschland jedoch strikt abwehrte, fällt die poetische Behandlung der Revolution in den „Venetianischen Epigrammen“ durchaus ambivalent aus.

Einmal lässt sich dieses Phänomen historisch erklären. So weist zum Beispiel Reiner Wild darauf hin, dass im Jahre 1790, als Goethe die Epigramme verfasste und sie zu einem handschriftlichen Manuskript zusammenstellte, sich die Revolution in Frankreich noch in ihren Anfängen befand. Goethe konnte in diesem in der Geschichtsschreibung zur Revolution immer wieder als ‚glücklichem Jahr‘ bezeichneten Stadium trotz mancher Kritik im Einzelnen dem revolutionären Geschehen durchaus noch positive Momente abgewinnen. Denn die gewissermaßen parlamentarischen Vorgänge von den Generalständen bis zur Nationalversammlung mit der Durchsetzung des ‚dritten Standes‘, der Aufhebung der feudalen Privilegien, der Erklärung der Menschenrechte und der Arbeit an einer Verfassung, das Ende also des feudal-absolutistischen Frankreichs, vertrugen sich noch annähernd mit seiner reformkonservativen Haltung eines aufgeklärten Absolutisten und seiner Vorstellung, dass Verbesserungen durch Reformen von oben notwendig seien. Die eskalierenden und verheerenden Ereignisse der Französischen Revolution geschahen ja erst seit 1791.¹⁰

4. Eine Revolution im Innern

Über die historische Erklärung hinaus muss aber betont werden, dass Goethe seit der Zeit der einsetzenden Revolution selber in eine Lebenskrise, in eine Sinn- und Identitätskrise geraten und Anfang 1790 stark in Versuchung war, in seinem Leben ein sinnloses Scheitern zu sehen. Seine geistige und gesellschaftliche Isolierung in Weimar wurde durch Christiane, die als Geächtete galt, und durch die außereheliche Geburt seines Sohns verstärkt und führte zeitweilig zu Depressionen. Sein Glaube an eine transzendente göttliche Vorsehung hatte sich verflüchtigt und sein altes Misstrauen gegen kirchliche Institutionen sich in Hass und Verachtung gekehrt. Seine neuen naturwissenschaftlichen Interessen führten in dieser Zeit zu einem Wendepunkt in seinem Leben.¹¹ In einem Brief vom 3. März 1790 an Friedrich Heinrich Jacobi, wenige Tage also vor der Abreise nach Venedig, bringt er seine unsichere, labile und irritierte Gemüthsstimmung in Analogie zur Revolution: „Daß die Französische Revolution auch für mich eine Revolution war kannst du denken.“¹² Die logische Folge dieser Äußerung im unmittelbaren

zeitlichen Zusammenhang mit der Venedigreise ist, dass Texte, die in den „Venetianischen Epigrammen“ auf die Revolution anspielen, nicht nur dem politischen Ereignis in Frankreich, sondern auch seiner eigenen Person gelten. Zwei Tatsachen stützen diese These: Einmal stehen in der späteren Musenalmanach-Fassung der Sammlung von 1795, und zwar in deren Mitte, die neun der Revolution geltenden Epigramme als eine Gruppe zusammen und thematisieren die revolutionären Ereignisse – jetzt aus der Rückschau. In der frühen handschriftlichen Version von 1790 dagegen sind die entsprechenden Gedichte über das ganze Ensemble verteilt, so dass hier das Revolutionsthema weniger geschlossen ist und sich mit anderen Themen und Motiven mischt. Zum andern sind mehrere Epigramme, die 1795 überarbeitet und mit übrigen Revolutionstexten zusammengestellt sind, in der handschriftlichen Fassung 1790 noch keineswegs so eindeutig auf die Französische Revolution zu beziehen, sondern stellen subjektive Aussagen der persönlichen ‚revolutionären‘, das heißt in Verwirrung und innerem Aufruhr befindlichen Stimmung dar. So zielen zum Beispiel die Verse der Musenalmanach-Fassung von 1795,

Tolle Zeiten hab' ich erlebt, und hab' nicht ermangelt
Selbst auch töricht zu sein, wie es die Zeit mir gebot (54),

eindeutig auf die Französische Revolution, weil sie genau in der Mitte von vier vorhergehenden und vier folgenden Revolutions-Epigrammen stehen. Mit den „tollen Zeiten“ sind die Jahre der Revolution bis 1795 zu verstehen. In der handschriftlichen Version von 1790 sind dieselben Versen – in leichter Textänderung – mit einem Epigramm verbunden, das eindeutig der persönlichen Existenz gilt,

Tolle Zeiten hab ich erlebt und hab nicht ermangelt
Selbst auch unklug zu sein wie es die Zeit mir gebot. (67)

Was mir das Schicksal gewollt? Es wäre verwegen
Das zu fragen denn meist will es mit vielen nicht viel. (68)

Hier bilden also beide Epigramme subjektive Aussagen der persönlichen Irritation, die als „tolle Zeiten“, Zeiten der eigenen Verwirrung und Verunsicherung, bezeichnet werden.

Und dieses Moment der Verwirrung und der Irritation verbindet die „Venetianischen Epigramme“ wiederum mit den Venedigpassagen des „Tagebuchs“ und der „Italienischen Reise“. Allerdings ist diese Verwirrung unterschiedlich akzentuiert.

5. Ein Ordnungs- und Orientierungsprozess im „Tagebuch“

In den Versionen der Venedigprosa erscheinen die zunächst noch fremde Stadt und ihr bewegtes Leben als „Gewimmel“, in dem sich Goethe, sie durchstreifend, ‚einsam‘ fühlt (90). Er genießt das ihm ungewohnte Treiben und wirft sich „ohne Begleiter, nur die Himmelsgegenden merkend ins Labyrinth der Stadt“ (91). Auch

nach mehreren Rundgängen gewinnt er noch keine sichere Orientierung: „Gegen Abend verlief ich mich wieder ohne Führer in die entferntesten Quartiere der Stadt und suchte aus diesem Labyrinth, ohne jemand zu fragen nach der Himmels gegend den Ausgang. Man findet sich wohl endlich, aber es ist ein unglaubliches Gehecke in einander und meine Manier ist die beste sich davon echt sinnlich zu überzeugen.“ (94 f.) Auch hier, also im Jahre 1786, fällt das Wort „Revolution“ im Sinne einer inneren Bewegung und Umwälzung bisher als gültig anerkannter Gesetze, als er nämlich die ihm noch unbekanntesten Spuren der Antike entdeckt: „Die Revolution, die ich voraussah und die jetzt in mir vorgeht, ist die in jedem Künstler entstand, der lang emsig der Natur treu gewesen und nun die Überbleibsel des alten großen Geists erblickt, die Seele quoll auf und er fühlte eine innere Art von Verklärung sein selbst ein Gefühl von freierem Leben, höherer Existenz Leichtigkeit und Grazie.“ (95 f.) Die noch mehrfach geschilderte Verwirrung beim Erleben Venedigs weicht bald aber einer immer deutlicher werdenden Klärung und Orientierung. Leitmotivisch wie zuerst von „Labyrinth“ ist dann von einem „Plan“ die Rede. Einen „Plan“ will er seiner Briefadressatin Frau von Stein beilegen, auf dem er die Hauptpunkte mit Linien verbindet (91). Am folgenden Tag hat er den Plan fertig und besteigt mit ihm den Markusturm, um Skizze und Wirklichkeit zu vergleichen (94). Er geht „alsdann mit dem Plan der Stadt in der Hand die Kirche der Mendicanti aufzusuchen“ (96). In der späteren Fassung der „Italienischen Reise“ wird der Gegensatz zwischen Verwirrung und Ordnung noch stärker hervorgehoben: „Den Plan in der Hand suchte ich mich durch die wunderlichsten Irrgänge bis zur Kirche der Mendicanti zu finden.“ (87) Auch seine mehrfachen Vorschläge für die Beseitigung der in Venedig herrschenden „Unreinlichkeit“ gehören zu dem sich entwickelnden Drang, Ordnung in dem Chaos zu schaffen. „Ich konnte mich nicht abhalten gleich beim Spaziergehen [auch dafür] einen Plan anzulegen.“ (96) Bisher alleine sich durch helfend, nimmt er sich bald einen ortskundigen „Lohnbedienten“, der ihm als Führer und Mentor dient (105, 112). Eine weitere Besteigung des Markusturms, diesmal zur Zeit der Ebbe, dient ihm dazu, die beiden Sichtweisen – bei Ebbe und bei Flut – klärend zu vergleichen, um „einen richtigen Begriff“ (121) von allem zu gewinnen. Das anfängliche Durcheinander ordnet sich, denn – wie Goethe anführt – „wenn man ins Wasser kommt lernt man schwimmen. Ich habe mir nun auch die Ordnungen der Säulen rational gemacht [...]“ (108) Und „Ordnung“ (114) bringt Goethe nicht zuletzt in seine Aufzeichnungen, wenn er sie abends zusammenstellt und niederschreibt. Alles in allem: „Tagebuch“ und „Italienische Reise“ vermitteln den Prozess einer kontinuierlichen planmäßigen, systematischen Aneignung des auf den ersten Eindruck Chaotischen und Wirren. Im „Tagebuch“ geschieht das empirisch; in der „Italienischen Reise“ als Teil der autobiographischen Schriften im Rückblick symbolisch im Sinne des Goetheschen Konzepts der Reife, sinnlichen Erfahrung und Ausbildung. Goethe identifiziert sich mit der Welt Venedigs, so dass er am Ende seines Aufenthalts resümieren kann: „Es ist mir wirklich auch jetzt so, nicht als ob ich die Sachen sähe,

sondern als ob ich sie wiedersähe. Ich bin die kurze Zeit in Venedig und die Venetianische Existenz ist mir so eigen als wenn ich zwanzig Jahre hier wäre. Auch weiß ich daß ich, wenn auch einen unvollständigen, doch gewiß einen klaren und wahren Begriff mit fort nehme.“ (123)

6. Turbulenz in den „Venetianischen Epigrammen“

In den „Venetianischen Epigrammen“ vier Jahre später herrscht dieselbe Wirrnis, Unordnung und Irritation – aber sie bleibt als solche bestehen, sie wird nicht geordnet und geglättet. Und gerade diese Unordnung und Regellosigkeit wirkt sich poetisch produktiv aus, sie setzt poetische Energien frei und erzeugt den Reiz der epigrammatischen Sammlung. Dem „Labyrinth der Stadt“ entspricht „das Labyrinth der Brust“, wie es fast zur selben Zeit, 1789, auch in der späteren Fassung des Gedichts „An den Mond“ heißt.¹³ Labyrinth sind nach den Erkenntnissen der neueren Forschung nicht nur beängstigend, sondern können auch anregend und konstruktiv sein. Sie vermitteln Chaos und Ordnung, Dunkel und Helligkeit, Geborgenheit und Entfremdung, Wiederholung und Veränderung, Leben und Tod gleichermaßen. Sie erregen Reiz, Neugier und Wagnis, sie animieren zu Experimenten. Und Venedig, die geheimnisvolle Stadt „mitten im Wasser“ und „mitten im Land“, wie Goethe ihr besonderes „Element“ hervorhebt,¹⁴ hat den Eindruck labyrinthischer Verworrenheit noch verstärkt. Indem Goethe hier keine übergeordnete und systematisierende Position bezieht, sondern sich der Turbulenz hingibt, die auch seinen Gemütsstand spiegelt, gewinnt er ästhetische Dimensionen, die sich zwar in vieler Hinsicht weit von dem Konzept der Klassik entfernen und die – wie die Rezeptionsgeschichte zeigt – manche Interpreten und Leser verwirrten, die aber bestechen durch ungewohnte Vitalität und Vielseitigkeit.

7. ‚Grenzüberschreitung‘

Die Welt der „Venetianischen Epigramme“ ist eine Welt der überraschenden Perspektiven, der Krassheit und ‚Frechheit‘, der sinnlichen Begierde, der Freiheit und Kühnheit, des Muts und des Übermuts. Jetzt erklärt sich, warum für Goethe die „gute Gesellschaft“ „keine Gelegenheit gibt“ „zum kleinsten Gedicht“ (82). Sie scheint ihm in dieser Phase seines Lebens zu angepasst und ‚normal‘. Weit mehr reizt ihn das niedere Milieu, die Abweichung von der Norm. Das ist ja im Grunde auch seine eigene Situation: Gegenüber den Zwängen der Etikette, die seine Beziehung zu Frau von Stein noch zur Zeit des ersten Venedigaufenthalts 1786 mitprägte und die trotz aller Beglückung eine Entsagung darstellte, hat er nun in der Verbindung mit Christiane Vulpius und mehr noch mit der Geburt seines Sohnes im zweiten Venedigaufenthalt in den Augen vieler die ‚gute Gesellschaft‘ verlassen und sich in eine sozial ausgesetzte Position begeben. Die naiv-kindliche Christiane, die in einer Fabrik für künstliche Stoffblumen arbeitete,

steht in mancher Hinsicht der freien Kunst- und Artisten-Welt der ebenfalls als kindlich gezeichneten Gauklerin Bettine nahe und gibt aber in ihrer unverbildet-ursprünglichen Art gleichzeitig Anlass zu einigen der spontanen und emotional gestimmten Liebesepigramme.

Interessanter, als weiteren biographischen Parallelen nachzugehen, ist die Frage, welche Konsequenzen die venezianische Existenz und venezianische Turbulenz und das Sich-Einlassen auf das niedere Milieu für die Art und Weise des Dichtens haben. Die poetologischen Aussagen einiger Epigramme können auf die spezifischen Besonderheiten der ganzen Sammlung hinführen.

Eine erste besteht in der Mobilität. Dem nach Italien Reisenden und durch Venedig Spazierenden entspricht in der fiktionalen Übertragung die poetische Vorstellung des lyrischen Ich als „Wanderer“, seines Werks als „abgerißnes Gespräch“:

Kaum erblickt ich den blauerer Himmel [...]
Da gesellten sich wieder die Musen zum Freunde wir pflogen
Abgerißnes Gespräch wie es den Wanderer erfreut. (4)

Die Epigramme entstehen aus Augenblicken und geben solche Augenblicke voller Lebendigkeit wieder. Die immer als negative Erfahrung Italiens verstandene Zeile „Leben und Weben ist hier aber nicht Ordnung und Zucht“ (5) lässt sich im Kontext der ersten Fassung der „Venetianischen Epigramme“ auch umgekehrt verstehen: „Ordnung und Zucht“ sind wie die „gute Gesellschaft“ das Langweilige und Eintönige, während „Leben und Weben“ reizvoll und animierend wirken. Müde vom Betrachten der Gemälde und Kunstschatze Venedigs verlangt das lyrische Ich „nach lebendigem Reiz“ (43).

Und diesen findet es bei den Gauklern, die in Venedig überaus beliebt sind und zum Bild der Stadt gehören, in der man für das Wagnis der Artisten einen besonderen Sinn hat, weil deren Gründung – wie Wolfdietrich Rasch es formulierte –

„im Sumpfbereich der Lagune selbst ein Wagnis war, deren Häuser gleichsam auf Pfählen balancieren, deren Existenz bedroht war und lange erfolgreich behauptet wurde in den immer neuen Wagnissen der Seefahrer und erobernden Kriegsschiffe. Wagemut, Kühnheit, Nerv, der konzentrierte, genau berechnete Einsatz begrenzter Kräfte: Darin ist Venedigs Dasein mit der Kunstfertigkeit der Artisten verwandt. Goethe folgt also, wenn er als müßiger Spaziergänger sich an den Gauklern freut, nicht nur einer privaten Laune, sondern er ergreift damit ein charakteristisches Stück Venedig.“¹⁵

Und gerade das betont Goethe selber. Indem er die Gauklerin Bettine besingt, wird ihm bewusst: „Gaukler und Dichter / Sind gar nahe verwandt und die Verwandtschaft zieht an.“ (59) So wie Bettine Außergewöhnliches und Gefährliches wagt, akrobatische Bewegungen ausführt, die Schwerkraft aufzuheben scheint, die Glieder vertauscht, sich vom Vater über sich selbst werfen lässt, sich im Schwung überschlägt; so wagt auch der von ihren Künsten inspirierte Dichter

Außergewöhnliches, vom Üblichen und von den Konventionen Abweichendes oder die Konventionen Überschreitendes:

Gern überschreit ich die Grenze mit breiter Kreide gezogen
Macht sie Botteggha das Kind drängt sie mich artig zurück (50)

Im Zusammenhang der Bettine-Szenen schildert dieses Epigramm die durch das Spiel der Artistin bewirkte Anziehung des Dichters und seinen Versuch, ihr so nahe wie möglich zu kommen; vom konkreten Fall abgehoben symbolisiert es aber auch generell die Grenzüberschreitung, in der es der Dichter wagt, im gesamten Zyklus der Epigramme die Grenzen der Moral und Schicklichkeit zu erweitern oder sie sogar aufzuheben, ja auch seine eigenen Grenzen und Maßstäbe zu überwinden. So wagt er es, seine politische Einstellung zur Französischen Revolution in Frage zu stellen und zu revidieren:

Jene Menschen sind toll so sagt ihr von heftigen Sprechern
Die wir in Frankreich so laut hören auf Straßen und Markt
Auch mir scheinen sie toll doch redet ein Toller in Freiheit
Weise Sprüche wenn, ach! Weisheit im Sklaven verstummt (II,23)

Dieses und weitere Epigramme zeigen die bisher gültige Verbindung von Revolution mit Unvernunft als überwunden und lassen nun auch das Gegenteil als möglich erscheinen.

Ein weiteres außerordentliches Wagnis bilden Goethes Epigramme, die Kritik an der katholischen Kirche und am Christentum überhaupt üben. Während Goethe in der Musenalmanach-Fassung von 1795 mehrere Texte nicht übernimmt und andere abmildert, so dass insgesamt seine Stellungnahme nicht allzu weit von den üblich behandelten Themen der Religionskritik in der zeitgenössischen Literatur abweicht, bildet Goethes Kritik an Kirche, Klerus und christlicher Religion in der Urfassung von 1790 eine radikale Position, die ihresgleichen sucht.¹⁶ Von den vielen Aspekten der Religionskritik hier nur ein einziges Beispiel, die Kritik am christlichen Reliquienkult:

Heraus mit dem Teile des Herrn! heraus mit dem Teile des Gottes
Rief ein unglücklich Geschöpf blind für hysterischer Wut
Als die heiligen Reste Gründonnerstag Abends zu zeigen
In Sanct Markus ein Schelm über der Bühne sich wies.
Armes Mädchen was soll dir ein Teil des gekreuzigten Gottes
Rufe den heilsamern Teil jenes von Lampsacus her. (22)

Ein Epigramm, das gläubigen Katholiken als Inschrift der Bosheit erscheinen muss. Die die Reliquie anbetende Christin ist als „unglücklich“ und in höchstem Grade hysterisch bezeichnet, der Priester in der Sankt-Markus-Kirche als „Schelm“ im Sinne eines Betrügers; mit „Bühne“ wird die sakrale Sphäre säkularisiert und in ironischer Weise mit ‚Theater‘ in der Bedeutung von Klamauk, Komödie konnotiert. So vorbereitet, wirkt die Pointe des letzten Distichons beson-

ders krass wenn in der Anrede das Mädchen bedauert und aufgefordert wird, statt die Reliquie zu verehren, sich den „heilsamern Teil“ zu wünschen, mit dem nur der Phallos gemeint sein kann, wenn man weiß, dass Lampsacus der Geburtsort des Fruchtbarkeitgottes Priapus ist und dieser in antiken Darstellungen mit erigiertem Glied erscheint.

Heraus mit dem Teile des Herr! Heraus mit dem Teile des Gottes
Rief ein unglücklich Geschöpf blind für hysterischer Wut
Als die heiligen Reste Gründonnerstags Abend zu zeigen
In Sanct Markus ein Schelm über der Bühne sich wies.
Armes Mädchen was soll dir ein Teil des gekreuzigten Gottes
Rufe den heilsamern Teil jenes von Lampsacus her. (22)

Dieser Text ist einer von mehreren, die christliche Askese als demütigend, krank und unmenschlich entlarven und ihr als Ideal antike Sinnlichkeit, Erotik und sexuelle Erfüllung entgegenstellen.

Dass Goethe in den „Venetianischen Epigrammen“ auch in erotischer Hinsicht die gewohnten Grenzen überschreitet und mit sexueller Direktheit Provozierendes wagt, wurde schon an früheren Beispielen deutlich und wird mit diesem noch einmal bestätigt. Viele Epigramme behandeln unverhüllt bisher tabuisierte Themen wie Nacktheit, Selbstbefriedigung, Prostitution, Analverkehr, Geschlechtskrankheiten und heben immer wieder die Körperlichkeit in ihrer erfüllten Vitalität hervor. Dass die in dieser Phase Goethes entstehenden dichterischen Produkte nicht Ausdruck jugendlicher Spontaneität sind, sondern bewusst artifiziellen Charakter haben, mag die folgende Gegenüberstellung zeigen. Während Goethe in seiner Sturm-und-Drang-Epoche in der bekannten Wendung „Aus dem Tagebuch der Reise in die Schweiz“ von 1775 „Ich saug’ an meiner Nabelschnur / Nun Nahrung aus der Welt“¹⁷ auf drastische Weise Körper und Natur oder sogar Welt so eng wie irgend möglich verbindet, das Körperliche als das Schöpferische suggeriert und damit Kunst und Natur in eins setzt, eignet der Körperlichkeit in den „Venetianischen Epigrammen“ eine künstliche, manierierte Komponente und bezieht sich hier ganz auf die evozierte Figur der Bettine selber:

Was ich am meisten besorge Bettina wird immer geschickter
Immer beweglicher wird jegliches Gliedchen an ihr
Endlich bringt sie das Züngelchen noch ins zierliche Fötzchen
Spielt mit dem artigen Selbst achtet die Männer nicht viel. (57)

Sexuelle Befriedigung und Kunst, in Form der Akrobatik, fallen in der Kunstfigur, „wie von der künstlichen Hand geschnitzt das liebe Figürchen“ (44) zusammen.

8. Gemeinsame Strukturmerkmale

Resümieren wir am Ende einige spezifische Strukturmerkmale des Zyklus, so kann das letzte Zitat Beispiel des immer wieder anzutreffenden artifiziellen Moments sein. Sein Pendant bildet das Spielerische, das ‚Gaukelnde‘ oder – wie es an anderer Stelle heißt – das ‚Tändelnde‘: „Und so tändelt ich mir von allen Freuden geschieden / in der Neptunischen Stadt Tage wie Stunden hinweg.“ (95) Zum Spielerischen gehört das Experimentierende, das Ausprobieren neuer Vorstellungen und neuer Kombinationen. In der erotisch-sexuellen Sphäre wäre folgendes Epigramm dafür bezeichnend:

Gib mir statt der Schwanz ein ander Wort o Priapus
Denn ich Deutscher ich bin übel als Dichter geplagt.
Griechisch nennt ich dich φαλλος, das klänge doch prächtig den Ohren,
Und lateinisch ist auch Mentula leidlich ein Wort
Mentula käme von Mens der Schwanz ist etwas von hinten
Und nach hinten war mir niemals ein froher Genuß. (69)

In aller Frivolität ein kurioser Versuch, das provozierend zu vereinen, was sich vermeintlich ausschließt,¹⁸ denn mit diesem Verstoß gegen die Etymologie säße im Glied des Mannes sein Verstand, im Verstand zugleich seine Sexualität. Das Widersprüchliche wird nach dem epigrammatischen Prinzip der ‚Pointe‘ zwischen ‚Erwartung‘ und ‚Aufschluss‘ scherzhaft in Analogie gebracht. Die Verklärung des Gewöhnlichen bei gleichzeitiger Entzauberung des Außergewöhnlichen¹⁹ ist ein durchgehender Stilzug, der sich besonders häufig in der Kombination von Ernst und Scherz (II,8), Frechheit und Ernst (II,4), frech und fromm (86) zeigt. Solche ungewohnte Mischung heterogener Vorstellungen zeichnet auch ein Bettine geltendes Epigramm aus, in dem ihre akrobatischen Vorführungen mit den ‚höllischen und dunklen‘ Gestalten Breughelscher Gemälde und dem „apokalyptischen Wahnsinn“ Dürers in Verbindung gebracht werden sowie mit Werken eines „Dichter[s] von Sphinxen, Syrenen, Centauren“ (48). Gemeinsam ist Bettines Kunststücken und den assoziierten Werken der Malerei und Dichtung die „verwirrende Abweichung von der Norm naturhafter Bildung oder Bewegung“.²⁰ Das hinter ihnen stehende Stilprinzip ist das der Groteske, der bewussten Kombination des Disparaten, des Abgründigen, Gewaltsamen und Grauerregenden mit dem Komischen, Lächerlichen und Überraschenden. In grotesker Darstellung verbinden sich üblicherweise unvereinbare Motive aus pflanzlichen, tierischen, menschlichen und mythologischen Bildelementen in widernatürlichen, den empirischen Wahrscheinlichkeitskriterien widersprechenden Anordnungen. Wenige Jahre nach der Entstehung von Goethes „Venetianischen Epigrammen“ sollten die Frühromantiker in Abkehr vom Mimesis-Prinzip gerade in dem vermeintlich nur Unregelmäßigen, Heterogenen neue künstlerischen Möglichkeiten entdecken. Das Groteske spielt „mit wunderlichen Versetzungen von Form und Materie, liebt den Schein des Zufälligen und Seltsamen und kokettiert gleichsam

mit unbedingter Willkür“, äußert Friedrich Schlegel in den Athenäums-Fragmenten.²¹ Das Grotteske erschließt bei den Romantikern neue phantastische Dichtungsbereiche in weiten Dimensionen. Das Grotteske bei Goethe – das zeigen die zitierten Texte und andere, in denen er etwa das ehrwürdige Wappentier Venedigs, den Löwen, als „gefügelten Kater“ (72) bezeichnet, die Venezianer als „Frösche“ (35), ihre Stadt als „Venetischen Pfuhl“ (26), die Menschen als Tiere –, das Grotteske bei Goethe bleibt punktueller und ist durch die epigrammatischen Gattungsgesetze gebunden. Die in mehreren Epigrammen postulierte „Mischung“ dient der Auflockerung des epigrammatischen Ensembles, welches – auch bei anderen Autoren – immer in Gefahr ist, monoton und trivial zu wirken, und daher der Auflockerung und Pointierung, der Überraschung und des Witzes bedarf. Nur erwähnen kann ich noch, dass Goethe in seinen „Venetianischen Epigrammen“ auch darin perspektivenreich wirkt, indem er sich weder auf den Martialischen Typus des Epigramms, den Lessing verteidigt, noch auf denjenigen der „Griechischen Anthologie“, den Herder vorzieht, festlegt, sondern eine geschickte Kombination beider vornimmt und demnach sowohl dem Prinzip der ‚Erwartung‘ und des ‚Aufschlusses‘ in Verbindung mit einer Pointe, das Lessing verteidigt, wie dem gegenteiligen der ‚Darstellung‘ und ‚Befriedigung‘ in einer Empfindung, das Herder propagiert, folgt, beide aber in differenzierter Weise durch subjektive Momente bereichert.

Ein Beispiel für den ersten Typus, der Erwartung und Aufschluss mit einer Pointe verbindet, ist folgendes Epigramm:

Immer halt ich die Liebste begierig im Arme geschlossen
 Immer schließt sich mein Herz fest an den Busen ihr an.
 Immer lehnet mein Haupt an ihren Knieen, ich blicke
 Nach dem lieblichen Mund ihr nach den Augen hinauf.
 Weichling! Schölte mich einer, ‚wie so verbringst du die Tage?‘
 Ach ich verbringe sie schlimm! Höre nur wie mir geschieht.
 Allen Freuden des Lebens hab ich den Rücken gekehret
 Schon den zwanzigsten Tag schleppt mich der Wagen umher.
 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,
 Postillione sind Herrn, dann die Dogane dazu!
 ‚Ich verstehe dich nicht! Du widersprichst dir! Du schienest
 Paradiesisch zu ruhn ganz wie Rinaldo beglückt‘
 Ach! Ich verstehe mich wohl es ist mein Körper auf Reisen
 Und es ruhet mein Geist stets der Geliebten im Schoß. (2)

Ein Beispiel für den zweiten Typus, Darstellung und Befriedigung in einer Empfindung, ist dieses:

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 Schäferin schmeicheln,
 Und dies vielfache Glück läßt mich entbehren der Mai. (36)

- 1 Goethe an Herzog Carl August, 3. 4. 1790. In: *Goethes Werke*. Sophienausgabe. Abt. IV, Bd. 9. Weimar 1891, 197 f.
- 2 Goethe an Charlotte von Kalb, 30. 4. 1790. Ebd., 201 f.
- 3 Goethe an Carl Ludwig von Knebel, 7. 5. 1790. Ebd., 201.
- 4 Goethe an Herzog Carl August, 1. 7. 1790. Ebd., 212.
- 5 Gottfried Willems: „*Ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander.*“ *Das Italienbild in Goethes „Römischen Elegien“ und „Venetianischen Epigrammen“ und die Klassik-Doktrin*. In: Klaus Manger (Hrsg.): *Italienbeziehungen im klassischen Weimar*. Tübingen 1997, 127-149, hier 146 f.
- 6 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Karl Richter u. a. Bd. 3.2. München 1990, 83-122. Angaben der Nummern der Epigramme im Text in Klammern.
- 7 Goethe: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 6), Bd. 3.1 (1990), 89. Im Folgenden Angaben der Seitenzahlen daraus im Text in Klammern.
- 8 Zitiert ebd., 499.
- 9 Ebd., 503.
- 10 Reiner Wild: *Goethes klassische Lyrik*. Stuttgart; Weimar 1999, 86-89.
- 11 Vgl. Nicholas Boyle: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*. Bd. I: 1749-1790. 2. Aufl. München 1999, 748.
- 12 *Goethes Werke* (wie Anm. 1), 184.
- 13 Goethe: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 6), Bd. 2.1 (1987), 36.
- 14 Goethe an den Herzog Carl August, 3. 4. 1790. In: *Goethes Werke* (wie Anm. 1), 198.
- 15 Wolfdietrich Rasch: *Die Gauklerin Bettine. Zu Goethes ‚Venetianischen Epigrammen‘*. In: Stanley A. Corngold, Michael Curschmann u. Theodor J. Ziolkowski (Hrsg.): *Aspekte der Goethe-Zeit*. Göttingen 1977, 115-136, hier 119 f.
- 16 Vgl. Antoinette Fink-Langlois: *Die Religion in Goethes ‚Venezianischen Epigrammen‘*. In: *Recherches Germaniques* 23 (1993), 45-61.
- 17 Goethe: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 6), Bd. 1.2 (1987), 543.
- 18 Vgl. Heike Gfrereis: *Die Einweihung ins Gewöhnliche. Goethes ‚Venezianische Epigramme‘*. In: *Goethe-Jahrbuch* 110 (1993), 227-242, hier 240.
- 19 Ebd., 230.
- 20 Rasch (wie Anm. 15), 122.
- 21 Friedrich Schlegel: *Athenäums-Fragmente*. In ders.: *Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Ernst Behler. Bd. 2. München; Paderborn; Wien 1967, 217.