

CONFRONTI

*Verwandlung der Worte. Textuelle Metamorphosen in Goethes Schriften: Fassungen, Ausgaben,
Übersetzungen*

herausgegeben von Gabriella Catalano – Giovanni Sampaolo

© 2023 Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici

via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

redazione@studigermanici.it

www.studigermanici.it

ISBN: 978-88-95868-63-9

Verwandlung der Worte
Textuelle Metamorphosen in Goethes Schriften:
 Fassungen, Ausgaben, Übersetzungen

herausgegeben von
Gabriella Catalano – Giovanni Sampaolo



Inhalt

- 8 Siglen
- 11 Gabriella Catalano – Giovanni Sampaolo, *Einleitung: Facetten von Goethes Arbeitsweise*
- 19 David E. Wellbery, *Haupt und Grundbegriffe des Lebens und der Kunst*
- 35 Ansgar Mohnkern, «Gestaltenfolge». *Formen des Lebens und der Erzählung in Goethes Heften* Zur Morphologie
- 59 Bodo Plachta, *Goethes Schreibtische*
- 77 Mathias Mayer, *Werther im Spiegel von Autobiographie und Lyrik*
- 89 Bernhard Fischer, *Goethes Mondlieder «Füllest wieder...». Von Styx, Lethe, Mnemosyne*
- 99 Elena Agazzi, *Goethes 'Proserpina-Konstellation': Metamorphosen im mythologischen Motivbereich*
- 115 Ernst Osterkamp, *Die Wunderlichkeit der Welt. Über die erste Fassung von Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre*
- 129 Hendrik Birus, *Die schrittweise Integration von Stücken aus Ueber Kunst und Alterthum in die Vollständige Ausgabe letzter Hand als Weichenstellung für alle künftigen Goethe-Ausgaben*
- 137 Gabriella Catalano, *Montage und Restaurierung: Italien in Goethes Ausgabe letzter Hand*
- 155 Stefan Nienhaus, «Übrigens kann man ja der Schamhaftigkeit, die von einem Journal gefordert wird, dieses Opfer bringen». *Von den Erotica Romana zu den Elegien in Schillers «Horen»*
- 167 Claus Zittel, «...denn was ich berühre, / Wird mir unter der Hand gleich ein behendes Gedicht». *Textuelle Metamorphosen und poetisches Kalkül in Goethes Venezianischen Epigrammen*
- 193 Ariane Ludwig, *Auf Wanderschaft: unterwegs von der ersten zur zweiten Fassung der Wanderjahre*
- 217 Giovanni Sampaolo, *Ein vielsagendes Fehlzitat: Ovid und die Verwandlung des Wortes in Goethes Der Mann von funfzig Jahren*

- 235 Elena Polledri, *Der «Kreis' in Kreisen»: Goethes bildliche Terzinenübersetzung von Dantes Hölle und die Metamorphose der 'terza rima'*
- 257 Stefania Sbarra, *«Nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Teile weiter auszuführen und das Ganze früher oder später zusammenzustellen». Autorschaft und Zeit am Beispiel von Faust. Ein Fragment und dessen Rezeption*
- 273 Abbildungsverzeichnis
- 275 Kurzbiografien der AutorInnen

*Der Band ist dem Freund und Kollegen Luigi Reitani
gewidmet, der nicht mit uns sein konnte. Wir haben
ihn schon damals vermisst.*

Siglen

Folgende Siglen werden für den Hinweis auf Johann Wolfgang Goethes Werkausgaben benutzt:

- FA *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde. (in 45), hrsg. v. Friedmar Apel u.a., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M.-Berlin 1985-2013 (Frankfurter Ausgabe).
- MA *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 21 Bde. (in 33), hrsg. v. Karl Richter u.a., Hanser, München 1985-1998 (Münchener Ausgabe).
- WA *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Böhlau, Weimar 1887-1914, 143 Bde. (Weimarer Ausgabe).

«...denn was ich berühre, / Wird mir unter der Hand
gleich ein behendes Gedicht».
Textuelle Metamorphosen und poetisches Kalkül in
Goethes *Venezianischen Epigrammen*

Claus Zittel

Denn da ich immer vorwärts strebe, so vergesse ich, was ich
geschrieben habe, wo ich denn sehr bald in den Fall komme,
meine Sachen als etwas durchaus Fremdes anzusehen.
Goethe an Eckermann, 17. Februar 1831

1.

Unter jenen Werken Goethes, die mannigfache textgenetische und textgeschichtliche Transformationen erfahren haben, sind seine überwiegend in Venedig verfassten, dann von ihm selbst mehr oder weniger freiwillig, und später rübiat von den posthumen Editoren veränderten, zensierten, ja geschändeten Epigramme ein besonders aufschlussreiches Beispiel. Zum einen ist die Handschriftenlage ungewöhnlich gut, es gibt zwei Haupthandschriften, Reinschriften und mehrere Drucke zu Lebzeiten, zum andern kam es posthum zu aus skandalöser Prüderie vorgenommenen Zensurpraktiken und Marginalisierungen, nicht zuletzt durch die *Hamburger Ausgabe*¹, die nur 43 Epigramme aufnahm. Neuere Editionen haben die handschriftliche Überlieferung der *Venezianischen Epigramme* in ihren wichtigsten Planungs- und Vollendungsstadien sichtbar gemacht, eine kritische Ausgabe jedoch fehlt noch immer². Aus diesem Grund wird jeder Versuch, die textuellen

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 1: *Gedichte und Epen I.*, C.H. Beck, München 1981, S. 174-184.

² Johann Wolfgang Goethe, *Venezianische Epigramme*, in Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert – Norbert Miller – Gerhard Sauder, Bd. 3.2.: *Italien und Weimar. 1786-1790*, hrsg. v. Hans J. Becker – Hans-Georg Dewitz – Norbert Miller – Gerhard H. Müller – John Neubauer – Irmtraut Schmidt, Hanser, München 1990, S. 83-15; 486-517 (MA); Ders., *Venezianische Epigramme. Eigenhändige Niederschriften, Transkriptionen und Kommentar*, hrsg. v. Jochen Golz – Rosalinde Gothe, Insel, Frankfurt a.M. 1999. Die Grundschrift der Handschrift H 55 und die frühen Drucke bietet nebst Konkordanz die *Münchner Ausgabe*. Zusammen mit der Faksimile-Ausgabe der Haupthandschriften H 56 und H 55 in der Ausgabe von Golz und Gothe hat man so eine Textgrundlage, die

Verwandlungen der Epigramme zu beschreiben, sich mit dem Mitteilen einiger vorläufiger Eindrücke bescheiden müssen. Gleichwohl erlauben diese, einige grundsätzlichere Überlegungen zum Thema unseres Bandes anzustellen. Denn in den *Venezianischen Epigrammen* sind Verwandlungen in vielen Gestalten zu beobachten: als Übersetzungen und Umdichtungen von Prätexten, als Gattungstransformationen und in zahlreichen Einzelmodifikationen von Fassung zu Fassung, in den Rearrangements der Anordnungen, sowie den sprachlichen und metrischen Korrekturen von eigener und fremder Hand. Hinzu kommt, dass in den Epigrammen immer wieder nicht nur der Produktionsprozess selbst, sondern auch das Vorläufige und Transitorische ihrer Existenz thematisch wird. Seit langem lösen diese Besonderheiten bei Interpreten Unbehagen aus. So beklagte Georg Brandes, man sei es «bei Goethe nicht gewohnt, so durch die Küche geführt zu werden, statt die fertige Mahlzeit in einem festlichen Raum vorgesetzt zu bekommen»³.

Obwohl mittlerweile das Interesse an Einblicken in die Schreibwerkstätten von Autoren immens geworden ist, fristen Goethes *Venezianische Epigramme* in der Forschung nach wie vor ein Schattendasein. Stephan Oswald, der die erste und seither maßgebliche Monographie zu ihnen vorlegte⁴, zitierte noch 2014 zustimmend die alte Feststellung Nussbergers, dass sie «von den Wagenlenkern der Goethe-Philologie gerne behutsam umfahren wurden»⁵. Die sexuellen Freizügigkeiten, die scharfe Religionskritik der Epigramme in Verbindung mit der Neigung der Forschung zur immer gleichen biographischen Lesart, der zufolge Goethe sie missgelaunt verfasst habe⁶, als er in seiner doch sonst so geliebten

auch einzelne Veränderungsschritte nachzuvollziehen erlaubt. Dies ist ein bedeutender Fortschritt gegenüber der früheren editorischen Situation, doch eine kritische Edition, die alle Varianten und Streichungen dokumentiert, steht weiterhin aus.

³ Georg Brandes, *Goethe*, Erich Reiss, Berlin 1922⁴, S. 309.

⁴ Stephan Oswald, *Früchte einer großen Stadt. Goethes «Venezianische Epigramme»*, Winter, Heidelberg 2014, S. 11 f. Vgl. auch den Forschungsüberblick in Elisabeth Böhm, *Epoche machen. Goethe und die Genese der Weimarer Klassik zwischen 1786 und 1796*, Diss. Bayreuth 2015, S. 4-12.

⁵ Max Nußberger, *Goethes Venezianische Epigramme und ihr Erlebnis*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 55 (1930), S. 379-389: 389.

⁶ Diese Auffassung ist topisch mindestens seit: Erwin Jahn, *Ein Buch des Unmuts (Goethes «Venezianische Epigramme»)*, in «Goethe-Jahrbuch. Die Goethe-Gesellschaft in Japan», 6 (1937), S. 11-47. Dass der notorische «Unmut» ein Gattungsspezifikum des Epigramms und folglich kein persönlicher Stimmungsausdruck ist, hat bereits Neumann klargestellt: «Polemische Gereiztheit, Zorn, Unmut, sogar Haß und Mißgunst, Invektive, Obszönität, Spottlust sind Gefühlshaltungen des Epigramms» (Gerhard Neumann, *Nachwort zu Deutsche Epigramme*, hrsg. v. Ders., Reclam, Stuttgart 1980, S. 285-355: 321). Zur Gattungsgeschichte siehe insbes. die bahnbrechende Studie von Wolfgang Preisendanz, *Die Spruchform in der Lyrik des alten Goethe und ihre Vorgeschichte seit Opitz*, Winter, Heidelberg 1952.

Lagunenstadt weilte, verhinderten, so Oswalds Bilanz, eine angemessene Rezeption, die zuvörderst erst einmal sich klar machen müsste, dass das epigrammatische Ich nicht mit Goethe identisch ist und die Epigramme im Lichte der Gattungspoetik und Zeitkultur, also in ihrem intertextuellen und kulturellen Bezugsfeldern zu situieren und zu deuten seien. Ersichtlich vom Wunsch geleitet, einen integralen Zyklus zum Ausgangspunkt der eigenen Deutung machen zu können, behauptet Oswald jedoch, es läge mit den im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* abgedruckten *Venezianischen Epigramme* eine definitive Fassung vor. Mit Grund wurde dies als ebenso unhaltbare wie folgenreiche Festlegung eines Interpretieren kritisiert⁷, der sich einer text- und werktheoretischen Beschreibung der editorischen Situation enthoben wähnt. Wie andere vor und nach ihm⁸, erliegt Oswald überdies der Versuchung einer Modernisierung, wenn er Goethe als Flaneur porträtiert, der flüchtige Eindrücke in Epigramme ummünzt. Man ist ihnen noch nicht wirklich beigegeben.

2.

Bereits ein vorläufiger Überblick über die Textgrundlagen zeigt indes, dass die bisherige Deutungspraxis sich auf schwankendem Boden bewegt. Im Folgenden werde ich daher die philologische Ausgangssituation schildern, Probleme der Beschreibung von Textgenesen exemplarisch vor Augen führen, um schließlich zu fragen, wie Goethes Arbeitsweise anhand der Fassungen der *Venezianischen Epigramme* editionswissenschaftlich und texttheoretisch adäquat rekonstruiert werden könnte. Aus textologischer Warte⁹ wird Skepsis bei der Frage angemeldet, inwieweit oder ob überhaupt Goethes morphologische Leitideen mit den Textbefunden zusammenstimmen.

Meine Ausgangsvermutung dabei ist, dass durch eine Engführung von Goethes Naturauffassung und seiner Schreibpraxis der Fragehorizont einseitig verengt würde. Verabschiedet man das Ideal des 'auratischen Werkes' zugunsten der textgenetischen Betrachtung, sollten gleichwohl

⁷ Vgl. Vincenz Piepers Rezension in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» (2018), 1, S. 191-195: 192.

⁸ Wolfdietrich Rasch, *Die Gauklerin Bettine in Goethes «Venetianischen Epigrammen»*, in *Aspekte der Goethezeit*, hrsg. v. Stanley A. Corngold – Michael Curschmann – Theodore Ziolkowski, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1977, S. 115-136; Hendrik Birus, *Goethe, der erste deutsche Großstadilyriker*, in *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*, hrsg. v. Christian Moser u.a., Aisthesis, Bielefeld 2005, S. 123-131.

⁹ Vgl. hierzu *Textologie: Theorie und Praxis interdisziplinärer Textforschung*, hrsg. v. Martin Endres – Axel Pichler – Claus Zittel, De Gruyter, Berlin-Boston 2017.

auch solche alternativen Beschreibungsmodelle für Goethes dichterische Produktion im Spiel gehalten werden, die eher diskontinuierliche, vorläufige, spielerische, kombinatorische oder kalkulatorische Prozesse einfangen können. Dies anzumahnen erscheint nötig, da gerade Verfechter textgenetischer Editionen keineswegs selten just unter Berufung auf Goethes Terminologie von Metamorphosen von Texten sprechen, ja man kann sogar sagen, dass das editionsphilologische Vokabular sich auffallend häufig immer dann aus Goethes biologischer Lexik speist, wenn Textbewegungen beschrieben werden sollen. So haben sich z.B. Matthias Buschmeier und Till Dembeck an Goethes organisistischer Lebensformel von Systole und Diastole orientiert¹⁰, um ein autopoietisches Produktionsmodell für die dichterische Praxis zu begründen. Konjunktur haben überhaupt Theorien textueller Eigenbewegung, die ohne Rekurs auf die Autorintention Verwandlungsprozesse in den Blick nehmen wollen. Die Übernahme biologischer Metaphern hat jedoch Tradition, schon Beissner wollte in seinem Treppenstufenmodell von Text-Varianten das Werden des Kunstwerks «vom ersten Keim des Gedankens bis zur entfalteten Form» erscheinen lassen¹¹. Es suggerieren die Keim- und Metamorphosen-Metaphern jedoch eine Vergleichbarkeit von biologischen oder gar physikotheologischen Transformationen einerseits und Werkgenese andererseits und wir müssen uns fragen, ob die Textbefunde so neutral genug beschrieben werden, und nicht eher ein nach den autonomieästhetischen Vorstellungen der Rezipienten idealisierter, gleichsam organischer Entstehungsvorgang in die Abfolge von Entwürfen und Fassungen hineinokuliert wird. Solche Analogien sind hermeneutische Hilfen und Denkschranken zugleich. Werden sie zudem systematisch begründet, fixiert man sie auf Dauer.

David Wellbery zufolge, habe sich mit Goethes morphologischem Denken ein Wandel von einem eidetischen zu einem endogenen Formbegriff vollzogen, der Folgen für die Kunsttheorie und die kulturelle

¹⁰ *Textbewegungen 1800/1900*, hrsg. v. Matthias Buschmeyer – Till Dembeck, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, S. 13-17. Vgl. u.a. die Kritik an der editionswissenschaftlichen Instrumentalisierung Goethescher Gedanken zum Herausbilden von Kunstwerken von Rüdiger Nutt-Kofoth, *Goethe und Goethe-Philologie als Muster der neugermanistischen Editionswissenschaft: Eine Skizze mit Blick auf literaturwissenschaftsgeschichtliche Kontexte*, in «Goethe Yearbook», 19 (2011), S. 215-229: 222.

¹¹ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, begonnen durch Norbert v. Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebass – Ludwig v. Pigenot, Bd. 4: *Gedichte*, besorgt durch Norbert v. Hellingrath, 2. Aufl., Propyläen, Berlin 1923, S. 269. Hinweis auf dieses Zitat und weitere erhellende Belegstellen und Ausführungen zur Problematik der Verwendung einer organisistischen Metaphorik für die Beschreibung von Textgenesen bei: Rüdiger Nutt-Kofoth, *Textgenese. Überlegungen zu Funktion und Perspektive eines editorischen Aufgabengebiets*, in «Jahrbuch für Internationale Germanistik», 37 (2005), 1, S. 97-122: 102-106.

Selbstbeschreibung zeitige, da man nun Entwicklung als sukzessive Entfaltung einer inneren Form begreifen könne. In der Moderne sei dann ein dritter, konstruktivistischer Formbegriff hinzugekommen. Unterschieden werden könne somit zwischen platonischen, morphologischen und konstruktivistischen Formmodellen, wobei Wellbery für Goethe die zentrale Bedeutung des zweiten, organologischen Entwicklungsmodells hervorhebt¹². Das leuchtet ein, sollte jedoch nicht dazu verleiten, die Morphologie als Leitprinzip aus dem Bereich der Natur in die Welt der Texte zu exportieren, um so die Schreibpraxis als ein gleichsam natürliches Umbilden von Formen zu charakterisieren oder Goethe ein vitalistisches Autorkonzept zu unterstellen¹³. Wer textuelle Transformationen als Metamorphosen beschreibt, vollzieht einen naturalistischen Fehlschluss in der Texttheorie. Goethe mag in seiner Poetologie morphologische Ideen aufgenommen haben, doch seine poetische Praxis folgt diesen nicht. Betrachten wir die Abfolge der Textzeugen der *Venezianischen Epigramme* näher, dann tritt zutage, dass just die Kennzeichen, die Wellbery für das konstruktivistische Formdenken als charakteristisch ansieht, Goethes Schreibpraxis bestimmen, deren formgebende Akte Setzungscharakter haben.

In flüchtiger Vogelschau seien daher zuerst die Etappen der Entstehung der *Venezianischen Epigramme* anvisiert. Als Wegweiser dient mir Gerhard Schmid's verdienstvolle Rekonstruktion der Überlieferung¹⁴, die ich nun mit den Textbeschreibungen von Jochen Golz abgleiche¹⁵, chronologisch ordne und um frühe Drucke ergänze. Zu beachten gilt, dass mit der zeitlichen Abfolge keine Entwicklungslogik unterstellt sein soll. Es gibt

1. zum Teil schwer entzifferbare Entwürfe zu vier Epigrammen in Goethes Martial-Ausgabe.
2. Ein Notizbuch (H 54, GSA 27/60), das vor April/Mai 1790 mit Bleistift niedergeschriebene Konzepte zu 42 vollständigen Epigrammen sowie Vorstufen zu mindestens 20 nicht vollendeten Epigrammen enthält.

¹² David E. Wellbery, *Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*, in *Morphologie und Moderne: Goethes 'Anschauliches Denken' in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hrsg. v. Jonas Maatsch, De Gruyter, Berlin-Boston 2014, S. 17-42: 18 f.

¹³ Vgl. Dorothea von Mücke, *Goethe's Metamorphosis: Changing Form in Nature, the Life Sciences, and Authorship*, in «Representations», 95 (2006), S. 27-53.

¹⁴ Gerhard Schmid, *Die Handschriften zu Goethes «Venezianischen Epigrammen». Prolegomena zur Analyse und Auswertung einer unausgeschöpften Quelle*, in *Im Vorfeld der Literatur. Vom Wert archivalischer Überlieferung für das Verständnis von Literatur und ihrer Geschichte*, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Böhlau, Weimar 1991, S. 35-45: 36 f. Vgl. zur handschriftlichen Überlieferung en detail den Kommentar in MA 3.2, S. 491-493.

¹⁵ Jochen Golz, *Alle Ordnung ist vorläufig. Über den Zusammenhang von Textgenese und Entstehungskontext in Goethes Venezianischen Epigrammen*, in «editio», 12 (1998), S. 69-78.

3. 7 weitere, im Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/1, 16, 2 b und I, 16, 3 e) einzeln überlieferte und meist von Goethes Hand mit Bleistift notierte Entwürfe zu den Epigrammen 14 und 57 (WA I, 1, S. 311 und 321), Nachtrag 38 und 50 (WA I, 53, S. 15 f. und 18) sowie den Paralipomena 7, 10 und 11 (WA I, 53, S. 348-349).
4. Ein Quartheft (H 56) mit 106 eigenhändig mit Tinte in lateinischer Schrift in Venedig vor Juli 1790 niedergeschriebenen Epigrammen Nr. 1-34 b, 36-48, 50-51, 53-55, 67-70, 72-76, 80, 96, 99-101, 103; Par 39, 48, 52-53, 61-63. Das Quartheft enthält mit Bleistift notierte Entwürfe sowie Korrekturen in Tinte und Rötel direkt im Text, es ist ein Arbeitsheft.
5. Ein Notizbuch (H 61), das Goethe auf der Reise nach Schlesien (26. Juli-Ende September 1790) nach der Rückkehr aus Italien (Juli 1790) verwendet hatte, mit eigenhändigen Konzepten für 19 Epigramme, von denen sich keines in H 56 findet und das daher wahrscheinlich später entstand.
6. Ein zweites Quartheft (H 55), in das Goethe nach Oktoberanfang 1790 eigenhändig mit Tinte in lateinischer Reinschrift 138 Epigramme notiert, unter ihnen 6 aus dem «schlesischen» Notizbuch.
7. Eine vermutlich noch 1790 begonnene und abgebrochene Reinschrift (H 57, GSA 25/1, 16,1) mit den 15 Epigrammen aus dem Quartheft H 55 (Epigramme 1-6, 8-11, 14-15, 17, 18, 52).
8. Eine kalligraphische Abschrift (H 59) auf der Basis der Reinschrift H 55 eines unbekanntes Schreibers von 74 Epigrammen, als Geschenk 1791 der Herzogin Anna Amalia übergeben, die noch zahlreiche später nicht im *Musen-Almanach* veröffentlichte erotische und religionskritische Epigrammen aufnimmt. Vier von gleicher Hand auf gleichem Papier abgeschriebene Epigramme (GSA 25/1, 16, 3 a-d., Nachtrag 1, 5, 12 und 39, WA I, 53, S. 8, 11, 16) hat Goethe zurückgehalten.
9. *Sinngedichte*. Erstveröffentlichung von 24 Epigrammen in der *Deutschen Monatsschrift* vom Juni und Oktober 1791, darunter zwei Epigramme, die später nicht in den *Musen-Almanach für das Jahr 1796* aufgenommen werden.
10. *Epigramme. Venedig 1790*: 103 Epigramme, die anonym im *Musen-almanach für das Jahr 1796*¹⁶ in eigener Sektion am Ende separiert gedruckt wurden. Schiller hatte aus ca. 150 von Goethe eingesendeten Epigrammen eine Auswahl getroffen¹⁷. Das Druckmanuskript ist nicht überliefert.

¹⁶ [Johann Wolfgang Goethe], *Epigramme. Venedig 1790*, in *Musen-Almanach auf das Jahr 1796*, hrsg. v. Friedrich Schiller, Unger, Berlin 1796, S. 205-260, online <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10024411421>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

¹⁷ Vgl. das Verzeichnis der Inzipsits in der zunächst vorgesehenen Anordnung für den «Musenalmanach» 1796, (WA I 1, 305-331).

11. Die Werkausgaben von 1800¹⁸ und 1806¹⁹ revidieren die im *Musen-Almanach* erschienenen Epigramme nach metrischen Vorschlägen August Wilhelm Schlegels und infolge von Riemers Textredaktion.
12. *Gedichte. Ausgabe letzter Hand* des Jahres 1827²⁰. Die früher in den Werkausgaben vorgenommenen Veränderungen der Epigramme werden teilweise ohne Goethes Zutun zurückgenommen.
13. *Weimarer Ausgabe* (an der *Ausgabe letzter Hand* orientiert)²¹: Zerstörte zunächst teilweise die nur handschriftlich überlieferten, anstößigen Epigramme und druckte 1887 die bekannten. Die unvollständig rekonstruierten nachgelassenen Epigramme wurden dann in späteren Bänden zerstreut publiziert (WA I, 5.2: Paralipomena, 1910; WA I, 53: Nachträge/Weitere Paralipomena, 1914).

3.

Sammeln wir zunächst einige Beobachtungen: Obzwar von den *Venezianischen Epigrammen* für Goethes Schaffen ungewöhnlich viele Textzeugen vorliegen, ist die Überlieferung unvollständig. So fehlt insbesondere das Druckmanuskript zum *Musenalmanach* mit den Eingriffen Schillers. Ohnehin kann man nie wissen, was an Unerwähntem verloren ging. Genetische Linien lassen sich daher stets nur auf Indizienbasis nachträglich konstruieren und im vorliegenden Fall nur mit Gewalt durch das Material ziehen.

Die Druckfassungen bieten gegenüber den Handschriften manchmal Verdeutlichungen, etwa durch das Zusammenziehen von Epigrammpaaren, aber auch Streichungen, Abmilderungen, Verunklarungen, und den Verlust an Bezügen, Pointen, wirkungsvollen Gradationen und Antithesen. Nicht selten ist es daher der Fall, dass die Druckfassung in Hinblick auf Form, Komplexität und gedankliche Schärfe hinter den Entwurf zurückfällt. Burnikel stellt z.B. anhand von Epigramm 55 mit Recht fest, «daß die gedruckte Fassung ein trauriger Torso gegenüber den ursprünglichen Versionen»²² sei. Auch kann nicht davon ausgegangen werden, dass die späteren,

¹⁸ *Goethes Neue Schriften*, J.F. Unger, Berlin 1800, Bd. 7, S. 249-308, online <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10108960?page=5>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

¹⁹ *Goethes Werke*, Cotta, Tübingen 1806–1810, Bd. 1, S. 357-382, online <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10036739669>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

²⁰ *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, 40 Bde, J.G. Cotta, Stuttgart-Tübingen 1827-1830, Bd. 1., S. 345-376, online <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10032433643>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023)

²¹ Erschienen 1887-1919 (WA).

²² Walter Burnikel, *Goethes «Venezianische Epigramme» und Martial*, in «Goethe-Jahr-

durch Schiller, August Wilhelm Schlegel und Friedrich Wilhelm Riemer korrigierten Druckfassungen den jeweils früheren Drucken überlegen sind, denn es schleichen sich mit jeder Ausgabe wieder neue unbeabsichtigte Fehler ein und nicht jede metrische Änderung oder grammatikalische Korrektur von fremder Hand ist eine ästhetische Verbesserung.

Offensichtlich liegt keine finale Version der *Venezianischen Epigramme* vor, man könnte genauso gut (oder schlecht) den Erstdruck in den *Monatsheften*, die Fassung für Anna Amalia oder die *Ausgabe letzter Hand* zum definitiven Text erklären, dies ist schlicht eine Entscheidung des Editors oder Interpreten. Der Verweis auf den Autorwillen hilft nicht weiter, denn durch die zahlreichen Eingriffe von fremder Hand und die zu verschiedenen Zeiten von Goethe neu getroffenen Arrangements stellen sich für die jeweiligen Fassungen nicht nur Autorisierungsprobleme ein, sondern durch faktische Textverschlechterungen infolge von Überarbeitungen erweist sich auch der Autorisationsbegriff überhaupt als fragwürdig²³. Was ist mit der handschriftlichen Version H 57, die gar nicht für den Druck bestimmt war und dennoch einen hohen Kompositionsgrad aufweist? Ist trotzdem *per se* eine gedruckte Fassung zu privilegieren? Doch welcher Druckversion soll man dann den Vorzug geben: der *Ausgabe letzter Hand*, dem autornächsten Druck, dem Erstdruck? In der anonymen Fassung des *Musen-Almanachs* entsprechen einige wenige Epigramme noch den mit Goethes Namen publizierten *Sinngedichten*, scheinen also noch ohne Eingriff Schillers von Goethe autorisiert worden zu sein. Sie sind aber, wie auch die womöglich von Goethe alleinverantwortlich erstellte Fassung für Anna Amalia, Adressaten-orientiert und dadurch nicht frei von Konzessionen. Alle späteren Fassungen resultieren aus von Goethe geduldeten Überarbeitungen. Insbesondere die Epigramme der *Musenalmannach*-Fassung sind stark von Schiller verändert oder von Goethe auf Schillers Rat hin modifiziert und nicht wenige sogar ausgesondert worden. Das Autorisierungsproblem ist nicht zu lösen und entsprechend müsste auch eine kritische Edition mit variablen Hierarchien von Textversionen operieren.

Insgesamt tritt aufgrund der Selbst- und Fremdzensur²⁴, der Kompromisse und wechselnden Arrangements, somit kein organisches Entfalten zutage, sondern es werden die Epigramme vielfach beschnitten und gestutzt, neu verklammert, substituiert oder aus außerästhetischen Gründen unterdrückt. Es manifestiert sich hierbei keine Poetologie der

buch», 120 (2003), S. 242-261: 255 f.

²³ Vgl. dazu: Dietmar Pravida – Gerrit Brüning, *Komplexe Überlieferungssituationen und Probleme des Autorisationsbegriffs, am Beispiel Goethes*, in «editio», 33 (2019), S. 94-113.

²⁴ Horst Lange, *Goethe's Strategy of Self-Censorship: The Case of the Venezianische Epigramme*, in «Monatshefte», 91 (1999), 2, S. 224-240.

«geprägten Form, die lebend sich entwickelt»²⁵, sondern es regieren Kalkül, Kombinatorik, konzeptuelle Wechselspiele, transitorische Ordnungen.

4.

Was wir sicher wissen, ist, dass das Projekt der *Venezianischen Epigramme* sich einer intensiven Auseinandersetzung mit Martial verdankt²⁶. Goethe hat sein Martial-Exemplar²⁷, wie Konrad Rahe plausibel machen konnte²⁸, nach Venedig mitgenommen und komplett durchgearbeitet: Die Epigramme werden mit Plus- und Minuszeichen versehen, wobei das Pluszeichen vermutlich eine zweite Durchsicht markiert. Teilweise korrigierte Goethe Druckfehler und kommentierte am Rand den Text. Am Ende des zweiten Teils findet sich der handschriftlich notierte Entwurf zum später nicht in die frühen Drucke aufgenommenen Epigramm *Viele folgten dir gläubig*. Es wundert daher nicht, dass es in den *Venezianischen Epigrammen* starke intertextuelle Bezüge zu Martial gibt, und zwar nicht allein gattungsreferentielle Verweise, sondern auch direkte Übernahmen, Übersetzungen, Umdichtungen und konkrete Anspielungen, etwa auf den Martial-Hasser Andreas Navagero²⁹. Martial verwendet im Übrigen nur in diesem Buch das elegische Distichon, dessen Goethe sich für alle seine Epigramme bedient.

All dies hat die Forschung bereits notiert³⁰, insbesondere auch, wie er Martials Aufzählung der zu begehrenden Lebensgüter in dessen Epigramm X 47 nach seinen Vorstellungen in seinem Epigramm Nr. 34 (*Musenalmanach*) in direkten Dialog mit dem Vorbild umdeutet, indem er einzelne Elemente übernimmt und neu konstellierte:

²⁵ Hans Jürgen Scheuer, *Manier und Urphänomen: Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der «geprägten Form»*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996.

²⁶ Die auf Ernst Maaß zurückgehende Behauptung, dass Horaz als Vorbild zu gelten habe, hat Burnikel widerlegt. Vgl. Burnikel, *Goethes «Venezianische Epigramme» und Martial*, a.a.O.; Ernst Maaß, *Die «Venetianischen Epigramme»*, in *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, 12 (1926), S. 68-92.

²⁷ M. Valerii Martialis *Epigrammatum libri ad optimos Codices parisiis nuperrime recensiti et castigati*. Tomus prior (et) posterior, Cura & Sumptibus Societatis literatae, Mannheim 1782. Das Digitalisat des Exemplars aus Goethes Bibliothek (Signatur: Ruppert 1409) findet sich online unter: <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10031078868>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

²⁸ Konrad Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen*, in *«Antike und Abendland»*, 43 (1997), S. 158-173.

²⁹ «– Aus zu eklem Geschmack verbrannte Nauger Martialen. / Wirfst du das Silber hinweg, weil es nicht Gold ist? Pedant!», *Nachlese*, MA 3.2, S. 150.

³⁰ Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen*, a.a.O., S. 66.

Oft erklärt er euch als Freunde des Dichters, ihr Götter,
 Gebt ihm auch, was er bedarf, mäßig ist es, doch viel,
 Erstlich freundliche Wohnung, dann *leidlich zu essen, zu trinken*,
 Gut, der Deutsche versteht sich auf den Nektar wie ihr,
Dann geziemende Kleidung, und Freunde vertraulich zu schwätzen,
Dann ein Liebchen des Nachts, das ihn von Herzen beehrt.

Diese fünf natürlichen Dinge verlang ich vor allem.
 Gebet mir ferner dazu Sprachen, die alten und neu'n,
 Daß ich der Völker Gewerb und ihre Geschichten vernehme,
 Gebt mir ein reines Gefühl, was sie in Künsten gethan,
 Wollt ihr mir Ansehn beim Volke, mir Einfluß bei Mächtigen geben,
 Oder was sonst noch bequem unter den Menschen erscheint;
 Gut – schon dank ich euch, Götter, ihr habt den glücklichsten Menschen
 Ehstens fertig, denn ihr gabt mir das meiste ja schon³¹.

Doch es gibt noch mehr Erstaunliches. In Goethes Martial-Ausgabe ist das *Liber spectaculorum* vorangestellt und gerade dieses Buch ist besonders berücksichtigt. Laut Hubert Cancik verdankt es sich den grausamen Praktiken des römischen Amphitheaters und sei das «Erschreckendste, was antike Literatur hervorgebracht haben dürfte, eine Art KZ-Lyrik»³². Goethe versieht Martials Epigramme auf die brutalen Kämpfe zwischen Frauen und Tieren, auf grausame Tierquälereien, Abschlachtereien und blutige Hinrichtungen ungerührt mit launig-nüchternen Kommentaren wie «Zierlich», «Artich», «bedeutend», «ernsthaft», «vornehm»³³.

Die Fraktion der Latinisten unter den Goethe-Forschern³⁴ hat die mannigfachen Martial-Bezüge in den *Venezianischen Epigrammen* aufge-

³¹ Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 225 f. (Hervorhebungen C. Z.). Vgl. «Vitam quae faciant beatiorem, / Iucundissime Martialis, haec sunt: / Res non parta labore, sed relicta; / Non ingratus ager, focus perennis; / Lis numquam, toga rara, mens quieta; / Vires ingenuae, salubre corpus; / Prudens simplicitas, pares amici; / Convictus facilis, sine arte mensa; / Nox non ebria, sed soluta curis; / Non tristis torus, et tamen pudicus; / Somnus, qui faciat breves tenebras; / Quod sis, esse velis nihilque malis; / Summum nec metuas diem nec optes!». *M. Valerii Martialis Epigrammatvm Libri*, Buch 10, Nr. 47, a.a.O., II, S. 79 f.

³² Hubert Cancik, *Die kleinen Gattungen der römischen Dichtung in der Zeit des Prinzipats* (1974), in *Verse und Sachen. Kulturwissenschaftliche Interpretationen römischer Dichtung*, hrsg. v. Richard Faber – Barbara von Reibnitz, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, S. 255-291: 267.

³³ Vgl. Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen*, a.a.O., S. 158 und *Goethes Martial-Exemplar*, a.a.O., S. 2 f., online einsehbar unter: <<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/355002049X/22/>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

³⁴ Heinrich Justus Heller, *Die antiken Quellen von Goethes elegischen Dichtungen*, in «Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik», II. Abt., 88 (1863), S. 300-312; Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen*, a.a.O.; Burnikel, *Goethes «Venezianische Epigramme» und Martial*, a.a.O.

wiesen, blieb jedoch auf der Kommentarebene, und auch Oswald bezieht sie in seine Interpretation weder umfassend noch konsequent ein. Eine Gesamtdeutung, welche Goethes mannigfaltige Adaptionen von *De Speculatorum* in den Blick nähme und anzugeben versuchte, was es bedeutet, dass die Referenzen auf dieses Buch des Schreckens zum Ausgangspunkt von Goethes Epigrammatik wurden, steht noch aus.

Zugleich mit der Anerkennung des überragenden Einflusses Martials kam die Behauptung auf, dass es just an der kritischen Haltung gegenüber seiner amoralischen Dichtung gelegen habe³⁵, dass auch die *Venezianischen Epigramme* missachtet und verkannt wurden. Obgleich Martial Kritiker hatte, Navagero wird ja selbst genannt, war er jedoch in der Barockzeit bis hin zu Lessing der in ganz Europa mit Abstand beliebteste Epigrammatiker – allein im 17. Jahrhundert gab es 53 Auflagen seiner Epigramme, deren Einfluss auf die deutsche Dichtung stetig wuchs – während die *Anthologia Graeca* erst im späteren 18. Jahrhundert an Wirkung gewinnt. Goethes *Venezianische Epigramme* stehen also in einer bereits längeren Tradition des Dichtens unter dem Stern Martials³⁶.

Von dieser Tradition behauptet Goethe bekanntlich³⁷ andernorts, dass er sich von ihr emanzipiert habe:

Also das wäre Verbrechen, daß einst Properz mich begeistert;
 Daß Martial sich zu mir auch, der Verwegene, gesellt? [...]
 Ja, sogar der Bessere selbst, gutmütig und bieder,
 Will mich anders; doch du, Muse, befehlst mir allein³⁸.

In den *Venezianischen Epigrammen* jedoch befiehlt erklärtermaßen keineswegs die Muse allein, vielmehr wird auf die Notwendigkeit hingewiesen, dass man im Deutschen allererst das Handwerk des Dichtens erlernen solle:

33.
 Alle Künste lernt und treibt der Deutsche; zu jeder
 Zeigt er ein schönes Talent, wenn er sie ernstlich ergreift;
 Eine Kunst nur treibt er und will sie nicht lernen, die Dichtkunst.
 Darum pfuscht er auch so; Freunde, wir haben's erlebt³⁹.

³⁵ Vgl. Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen* a.a.O., S. 154.: «In dieser Tatsache, daß nämlich Goethes epigrammatischer Lehrmeister ausgerechnet Martial ist, dessen Gedichte als so unsittlich empfunden wurden, ist der wichtigste Grund dafür zu sehen, daß der hohe literarische Rang der *Venezianischen Epigramme* 200 Jahre lang verkannt worden ist».

³⁶ Neumann, *Nachwort*, a.a.O., S. 290 ff.

³⁷ Vgl. dazu Burnikel, *Goethes «Venezianische Epigramme» und Martial*, a.a.O., S. 244 f.

³⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, Elegie, WA I, 1, S. 293.

³⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, MA 3.2, S. 131.

Rückblickend bekannte Goethe, dass er während der Entstehungszeit der Epigramme sich darüber klar wurde, wie nötig es sei, sich den Mühen des Dichten-Lernens zu unterziehen⁴⁰. Es liegt nahe, dies auf sein Studium des Martial zu beziehen, denn an der Antike übt er mit den Epigrammen sowohl einen neuen Habitus als auch die Beherrschung metrischer Formen ein. Es geht ihm offensichtlich nicht um die Nachahmung einer Gattung, ihre Revitalisierung oder Überführung in die Moderne. Gedichte in antiken Versmaßen haben auch andere im Deutschen erprobt. Goethe arbeitet in seinem Martial-Exemplar, er arbeitet mit ihm, er lernt mit ihm, an der Form *zu arbeiten*, er entwickelt sich nicht, sondern er erzieht sich. Goethes Epigramm-Dichtung ist der singuläre Versuch, eine antike Denkhaltung in der Moderne sich anzueignen, die schroff zu anderen Geisteshaltungen seiner Zeit steht und in die er erst hineinwachsen muss, die ihm aber eine neue Freiheit zur scharfen Kritik an der christlichen Moral, der gesellschaftlichen Konvention, dem Staat verleiht. Seine Epigramme entspringen dem Ausprobieren verwegener Haltungen.

Dieser experimentelle Ansatz manifestiert sich in den unterschiedlichen Ordnungsentwürfen der Epigramme, in den Epigrammen selbst und in ihren Umarbeitungen. Auffällig ist, dass im Unterschied zur Gattungstradition Goethes Epigramme keine Überschriften tragen⁴¹. So war dies bereits bei Martial, was spätere Herausgeber und Übersetzer dazu veranlasste, eigens Epigramm-Titel zu erfinden, etwa auch für die von Goethe benutzte lateinische Martial-Ausgabe. Diese Praxis aber übernimmt Goethe bezeichnenderweise nicht. Seine Epigramme verweigern es, sich anhand der Titel auf einen verkürzenden Sinnspruch, ein Motto oder Thema festlegen oder zu Gruppen zusammenfassen zu lassen.

5.

«Getrennt bedeuten sie nichts», schreibt Goethe an Schiller über seine Epigramme, «wir würden aber wohl aus einigen Hunderten, die mitunter nicht produzierbar sind, doch eine Anzahl auswählen können, die sich aufeinander beziehen und ein Ganzes bilden. Das nächste Mal [...] sollen Sie die leichtfertige Brut im Neste beisammen sehen»⁴². Goethes

⁴⁰ Vgl.: «Ich habe recht diese Zeit her zwei meiner Kapital-Fehler, die mich mein ganzes Leben verfolgt und gepeinigt haben, entdecken können. *Einer* ist, daß ich nie das *Handwerk* einer Sache, die ich treiben wollte oder sollte, lernen mochte». Rom, 20. Juli 1787, *Italienische Reise*, MA 15, S. 450.

⁴¹ Vgl. Burnikel, *Goethes «Venezianische Epigramme» und Martial*, a.a.O., S. 260.

⁴² An Schiller, 26. Oktober 1794, 17. August 1895, WA 1, 10, S. 204.

Wortwahl ist bedacht, vor Augen steht ihm eine lebendige Mischung, deren Realisierung dann so vortrefflich gelang, dass seine frühe kluge Leserin Caroline Böhmer (Schlegel) die Epigramme sogar erfreut mit einer munteren Horde kleiner Ferkel im Stall verglich⁴³.

Insgesamt umfasst der ganze Komplex je nach Zählung ca. 172 Epigramme, das wäre der Fundus, aus dem dann verschiedene Selektionen und Gruppierungen vorgenommen werden können. Wahrscheinlich hat Goethe um die 150 Epigramme an Schiller geschickt, von denen es 103 in mehr oder weniger veränderter Gestalt in den *Musen-Almanach* geschafft haben. Ausgeschieden wurden dabei nicht nur anstößige Epigramme, sondern auch solche, bei denen es schwerfällt nachzuvollziehen, warum sie wegfallen mussten, somit waren nicht allein Rücksichtnahmen auf das Publikum bei der Auswahl leitend. Goethe nahm jedenfalls Gruppierungen vor, die er durch Einstreuen von Epigrammen, die nicht in Venedig entstanden sind, aufzulockern trachtete, um so eine möglichst abwechslungsreiche Folge zu erreichen⁴⁴. Jochen Golz hat für die handschriftliche Überlieferung eine «Durchmischung von Spontaneität und ästhetischem Kalkül»⁴⁵ beobachtet, ohne dieses Kalkül näher zu bestimmen. Gerhard Schmid erkennt fünf unterschiedliche Anordnungsversuche – es wären also mehrere Kalküle im Spiel, und insofern wieder weder organisches Wachsen noch Metamorphosen, vielmehr wechselnde Arrangements und Komposition. Kompromissbereit und zunächst Schiller, später auch den Mitarbeitern Freiheiten einräumend, entscheidet Goethe durchaus pragmatisch⁴⁶.

Der Blick auf die unterschiedlichen Arrangements bei der Durchsicht der Fassungen erzwingt zunächst eine Korrektur an der landläufigen

⁴³ «Das hat mich sehr divertierte, dass man die Epigramme abseits getan, eine Schranke gezogen und sie, sozusagen wie junge Ferklein, in ein Köfchen allein gesperrt hat. Es sind muntre Dinger, und ich mag sie gern». Caroline Böhmer (Schlegel) an Louise Gotter, 10. Februar 1796, in *Goethe in vertraulichen Briefen an seine Zeitgenossen*, hrsg. v. Wilhelm Bode, Bd. 2, Mittler, Berlin 1921, S. 547.

⁴⁴ Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 17. August 1795: «Hier schicke ich Ihnen endlich die Sammlung Epigrammen, auf einzelnen Blättern, nummeriert, und der bessern Ordnung willen noch ein Register dabei; meinen Namen wünsche ich aus mehreren Ursachen nicht auf dem Titel. Mit den Mottos halte ich vor ratsam auf die Antiquität hinzudeuten. Bei der Zusammenstellung habe ich zwar die zusammengehörigen hintereinander rangiert, auch eine gewisse Gradation und Mannigfaltigkeit zu bewirken gesucht, dabei aber, um alle Steifheit zu vermeiden, vornherein unter das venetianische Lokal Vorläufer der übrigen Arten gemischt. Einige, die Sie durchstrichen hatten, habe ich durch Modifikation annehmlich zu machen gesucht». WA IV, 10, S. 284; vgl. Golz, *Alle Ordnung ist vorläufig*, a.a.O., S. 75 f.

⁴⁵ *Ebd.*, S. 71.

⁴⁶ Erhellend dazu: Jochen Golz, *Publikumsfreund Schiller und sein Autor Goethe. Ein Blick in die Werkstatt der Venezianischen Epigramme*, in *Literarische Zusammenarbeit*, hrsg. v. Bodo Plachta, Niemeyer, Tübingen 2001, S. 121-130.

Vorstellung, dass die *Venezianischen Epigramme* einen Zyklus bildeten⁴⁷. Jüngst erst hat Sonja Klimek⁴⁸ in einem sich «lyrikologische Studie» nennenden Aufsatz sich mit der Begründung begnügt, dass ein Zyklus dann vorläge, wenn ein Autor mit einer bestimmten Absicht Gedichte versammelt habe. Folgte man ihr, wäre indes jedes von einem Autor eigenhändig zusammengestellte Florilegium, jede Sylva ein Zyklus. Als Gedichtzyklus inventarisiert sie gleichwohl das Goethe- und Schiller-Archiv, obschon Goethe die Epigrammsammlung nur als Büchlein, als «Libellum Epigrammatum» (an Carl August, 3. April 1790) bezeichnet hat. Oswald will gar den vermeintlichen Zyklus in die Tradition der Enzyklopädie stellen, weil diese das Gegenteil eines gewachsenen Kunstwerks sei⁴⁹. Das mag wohl sein, sie ist aber auch das Gegenteil von dem, was Oswald vorschwebt, denn die cyclos-Idee der traditionellen Enzyklopädie fordert den in sich geschlossenen Kreis, der die nach dem Sündenfall verlorene göttliche Ordnung der Welt im Buch wiederherstellt. Solche Vorstellungen liegen Goethes Epigrammen nicht nur fern, sondern werden qua Form negiert⁵⁰. Die *Venezianischen Epigramme* schließen sich nirgends zu einem Kreis und wenn wir die unterschiedlichen Versuche Goethes, seine Epigramme anzuordnen, sichten, so sehen wir das Prinzip einer lockeren Durchmischung und thematischen Streuung, aber nie den Versuch, Zyklen zu bilden. Selbst von Themenkreisen innerhalb der jeweiligen gedruckten oder handschriftlichen Zusammenstellungen zu sprechen, wäre verfehlt, es lassen sich nur Themenfelder ausmachen⁵¹, die zudem aus isolierten Standpunkten beleuchtet werden. Für Goethes Epigramme trifft zu, was Neumann der Gattung als zentrales Merkmal bescheinigte: sie sind systemfeindlich⁵².

Ein Vergleich, den Goethe in einem Brief aus Venedig an Knebel anstellte, verrät, dass ihm das Kompositionsproblem nicht entgangen ist.

⁴⁷ Vgl. stellvertretend: Stefan Oswald, *Venezianische Epigramme*, in *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. v. Bernd Witte u.a., Metzler, Stuttgart 1996, S. 232-237: 232

⁴⁸ Sonja Klimek, *Zeit und Zyklus. Eine lyrikologische Studie zu Goethes «Römischen Elegien» und «Venezianischen Epigrammen»*, in *Grundfragen der Lyrikologie 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*, hrsg. v. Claudia Hillebrandt – Sonja Klimek – Ralph Müller – Rüdiger Zymner, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, S. 265-290: 272.

⁴⁹ Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, a.a.O., S. 418.

⁵⁰ Zur subversiven Tendenz von Goethes Epigramm-Dichtung siehe: M. Kay Flavell, *The Limits of Truth-Telling. An Examination of the Venetianische Epigramme*, in «Oxford German Studies», 12 (1981), S. 39-68.

⁵¹ Die Themenfelder beschreibt: Kay Ehling, *Verwandte Engelsbilder: Bettina und Ottilie. Zu einem Motiv in den «Venezianischen Epigrammen» und den «Wahlverwandtschaften»*, in «Euphorion», 108 (2014), S. 195-223.

⁵² Neumann, *Nachwort*, a.a.O., S. 310.

Seine Epigramme, schreibt er, «wachsen hier wie die Pholaden»⁵³. Pholaden gehören zu den in Venedig überall vorfindlichen Bohrmuscheln, den Pholadiden, und bilden jene Unterart, die sich nicht in Pfähle, sondern in Stein bohren. Der Vergleich scheint zu suggerieren, dass sie einfach so entstünden und an einer Stelle dauerhaft fixiert bleiben⁵⁴, zielt aber auf sie im Verbund: Epigramme treten immer schon gerne gesammelt in Anthologien auf, und diese bekamen häufig Namen, die auf die lose Zusammenstellung hinwiesen, wie Blumen, Lebensblüten, Rosen und Dörner, Spazierwäldlein. Die Bohrmuscheln treten in Massen auf, ihr Wildwuchs kennt keine Ordnung, und in Venedig zersetzen sie alles, was sie besiedeln, also buchstäblich die eindrucksvollsten Zeugnisse abendländischer Baukunst. Wie Pholaden lösen Goethes Epigramme starre Bauformen auf und schaffen über wechselnde Binnenbezüge neue Gebilde, nicht als organisches Ganzes, sondern als für unterschiedliche Verflechtungen offene *textura*.

Es ist klar, dass für eine künftige Edition der *Venezianischen Epigramme* es einen Unterschied ums Ganze macht, mit welchen Text- und Werkbegriffen wir operieren und welche Art von Kompositionsverfahren wir unterstellen. Regiert die Vorstellung eines zyklisch geordneten Werkes, so wird das überlieferte handschriftliche und gedruckte Material immer hinsichtlich dieses Zielpunktes präsentiert. Geht man hingegen vom Material aus, so wird man zu möglichen und transitorischen Ordnungen gelangen, nicht aber zu definitiven. Da die einzelnen Epigramme somit in unterschiedliche Kontexte eintreten und dabei jeweils verändert werden, folgt daraus, dass ebenso auch keines der venezianischen Epigramme eine definitive Fassung erlangt.

6.

Dass dies auch für die Drucke gilt, tritt zutage, wenn man die Wanderung eines Gedichtes durch mehrere Editionen verfolgt. Wählen wir hierfür ein Epigramm, das seine Umgestaltungen anhand des Midas-Motivs thematisiert und damit zugleich seine eigenen poetologischen Prinzipien

⁵³ Goethe an Knebel, 23. April 1790, WA IV, 9, S. 201.

⁵⁴ Entsprechend deutet dies Gfrereis als Zeichen der Wiedergeburt der Gattung: «Das Epigramm, dem gern apotropäische Wirksamkeit zugeschrieben wird, hat das Unsichere stabilisiert. Eben weil es sich wie *Pholaden*, wie die Bohrmuscheln, mit denen Goethe seine Epigramme vergleicht, ins Fundament bohrt, testet es dessen Überlebensfähigkeit». Heike Gfrereis, *Die Einweihung ins Gewöhnliche. Goethes Venezianische Epigramme*, in «Goethe-Jahrbuch», 110 (1993), S. 227-242: 241. Doch was wäre in Venedig das Fundament?

offenlegt. Es handelt sich nach Zählung des *Musen-Almanach* um das Epigramm Nr. 100. In seiner ersten Druckfassung in den *Sinngedichten*, die weitestgehend der Handschrift treu bleibt, lautet es:

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 das Schicksal, *ihr Musen!* nur daß ihr mein Liebchen,
 Drück' ich sie fest an die Brust, nicht mir zum Märchen verkehrt.
 Göthe⁵⁵

In der anonymisierten Version des *Musen-Almanach* wurde die Schriftart von Fraktur auf Antiqua umgestellt und ansonsten nur in der zweiten Zeile, dem Rhythmus folgend, hinter «Fühltest du» ein Komma eingefügt und nach den «Musen» das Ausrufezeichen durch ein Komma ersetzt:

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 das Schicksal, *ihr Musen*, nur daß ihr mein Liebchen,
 Drück' ich sie fest an die Brust, nicht mir zum Märchen verkehrt⁵⁶.

Im folgenden Druck des Jahres 1800 jedoch bemerken wir größere syntaktische Umstellungen und markantere metrische wie inhaltliche Eingriffe:

Traurig, Midas, war dein Geschick: *in bebenden Händen*
 Fühltest du, hungriger Greis, schwere verwandelte Kost.
Lustiger geht mir's in ähnlichem Fall; denn was ich berühre,
 Wird mir unter der Hand gleich ein behendes Gedicht.
Holde Musen, ich sträube mich nicht; nur daß ihr mein Liebchen,
 Drück' ich *es* fest an die Brust, nicht mir zum Märchen verkehrt!⁵⁷

Diese Änderungen werden in der *Ausgabe letzter Hand* teils bestätigt und teils wieder zurückgenommen:

⁵⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Sinngedichte*, a.a.O., S. 57 (Hervorhebungen C. Z.).

⁵⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 257 f., vgl. MA 3.2, S. 147 (Hervorhebungen C. Z.) und die beiden Arbeitskopien: <https://ores.klassik-stiftung.de/kswassets/gsa/Arbeitskopie/27/11392/11392_82.jpg>; <https://ores.klassik-stiftung.de/kswassets/gsa/Arbeitskopie/27/11392/11392_83.jpg> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

⁵⁷ *Goethes Neue Schriften*, Bd. 7, a.a.O., S. 305 (Hervorhebungen C. Z.).

Traurig, Midas, war dein Geschick: in bebenden Händen
 Fühltest du, hungriger Greis, schwere verwandelte Kost.
Mir, im ähnlichen Fall, geht's lust'ger; denn was ich berühre,
 Wird mir unter der Hand gleich ein behendes Gedicht.

Holde Musen, ich sträube mich nicht; nur daß ihr mein Liebchen,
 Drück' ich *es* fest an die Brust, nicht mir zum Märchen verkehrt.⁵⁸

Unter der Hand verwandelt sich das Epigramm zusehends, und es zeigt sich die Kunst behutsamer Modifikation durch rhythmische Versetzung, sanfte Verschiebung und Vertauschung der Kernworte. Vermieden werden harte Fügungen oder schroffe Antithesen, zugunsten von Wortspielen, Blickwechseln, Verkehrungen und Zeitsprüngen. In lustigem Gang steuern die Verse auf ihre Lösung zu, wobei das interne Verwandlungsspiel der Worte in der ersten Fassung auffällig von den «bebenden Händen» zum «unter der Hand bebenden Gedicht» führt.

Anders als die internen Modifikationen, nämlich rabiater, verfahren die Überarbeitungen der späteren Drucke⁵⁹. Aus der 'ähnlichen Weise' entsteht zwar der 'ähnliche Fall', doch keine Gleichheit. Die Veränderungen in den verschiedenen Fassungen sind keine *Petitessen* – in keiner lyrischen Gattung sind die Satzzeichen wichtiger als im Epigramm⁶⁰. Wird ein Ausrufezeichen in ein Komma verwandelt, senkt sich die zuvor erhobene Stimme und verändert Gestus und Tempo, ein Doppelpunkt bereits in der ersten Zeile nach «Geschick» erklärt das Folgende zur Erläuterung, die zweifache Ersetzung von Kommata durch Semikola unterbricht störend Satz- und Gedankenfluss, das Ausrufezeichen statt des Punktes am Ende des Gedichtes ändert die *Pointe*. Direkt in die Sinneinheiten und die Substanz greifen überdies die Umwandlung des zuvor gern ertragenen Schicksals in das bereitwillige Aufgeben eines Widerstrebens gegenüber den – nun an den Anfang des fünften Verses versetzten – Musen, das in der ersten Fassungen weder thematisiert wurde noch spürbar war. Die unter dem Diktat der Grammatik vorgenommene Korrektur des «sie» durch das «es» verwandelt das Genus des 'Liebchens' ins Neutrum und diese Desexualisierung kaschiert einen möglichen Doppelsinn der befürchteten 'Verkehrung' des Liebchens ins 'Märchen'⁶¹.

⁵⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Ausgabe letzter Hand*, Bd. 1, a.a.O., S. 374 f. (Hervorhebungen C. Z.); WA I, 1, S. 330.

⁵⁹ Zum Problem der Textrevision in den diversen Drucken von Goethes Schriften zu Lebzeiten siehe: Daniel Ehrmann, *Textrevision – Werkrevision: Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern*, in «editio», 30 (2016), 1, S. 71-87.

⁶⁰ Vgl. Neumann, *Nachwort*, a.a.O., S. 310.

⁶¹ «Märchen» als femininum wäre ein Diminutiv von Mähre. Laut Adelung bezeichnet eine Mähre nicht nur ein abgenutztes altes Pferd, sondern: «Die Mähre, plur. die -n,

7.

Offensichtlich ist das Arbeiten am Gedicht im Epigramm Nr. 100 thematisch. Bevor wir diese Spur weiterverfolgen, seien zur weiteren Vorklärung kurz die Transformationen der berühmten, vielzitierten Verse des Epigramms Nr. 47 betrachtet:

[...]; denn Gaukler und Dichter
Sind gar nahe verwandt, und die Verwandtschaft zieht an. (H 56)

[...]; denn Gaukler und Dichter
Sind gar nahe verwandt, ziehen sich überall an⁶².

[...]; denn Gaukler und Dichter
Sind gar nahe verwandt, suchen und finden sich gern⁶³.

Hier können wir zuerst eine sukzessive Transformation, dann einen Paradigmenwechsel konstatieren. Während in der ersten Version die Verwandtschaft als kausale biologische Ursache einer passiven Beziehung zwischen Gaukler und Dichter behauptet und mit der schwerfälligen Wiederholung von «verwandt-Verwandtschaft» unterstrichen wird, ziehen sich die beiden einander in der zweiten Version auf eher chemische oder magnetische Weise passiv an, während ihnen die dritte Version ein aktives Suchen und Finden zuschreibt.

Wie Goethe diesen Gedanken einer Verwandtschaft zwischen Gaukler und Dichter in den *Venezianischen Epigrammen* variantenreich ausspinnt und mit ihm Netze webt, lässt sich insbesondere am poetologischen Leitmotivkomplex von Hand und 'Behendigkeit' beobachten. Bereits Rasch hatte die Bezüge zwischen der Gauklerin Bettine und Mignon aufgewiesen⁶⁴. Über die Behendigkeit lässt sich eine Verbindung zu Mignons Eiertanz in der *Theatralischen Sendung* herstellen, von dem es heißt: «Behende, leicht, rasch, präzis, führte sie den Tanz»⁶⁵. Der Intertext lässt

ein völlig veraltetes Wort, welches in den nordischen Sprachen ehemals üblich war, wo es eine Jungfrau, eine junge Weibsperson, ein Mädchen bedeutete. In engem Verstande ist *Meri* in den Monseeischen Glossen eine Hure, welche Bedeutung das Wort Mähre in den gemeinen Sprecharten einiger Gegenden noch hat, wo es mit dem Lat. *Meretrix* verwandt zu seyn scheint». Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart: mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, J.G.I. Breitkopf, Leipzig 1793, Band 3, S. 34.

⁶² Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 234.

⁶³ *Goethes Neue Schriften*, Bd. 7, a.a.O., S. 281.

⁶⁴ Vgl. überhaupt zum Gauklermotiv und seine Nähe zur Dichtkunst: Rasch, *Die Gauklerin Bettine in Goethes «Venetianischen Epigrammen»*, a.a.O., S. 140.

⁶⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, hrsg. v. Wulf

das Epigramm-Dichten als eine akrobatische Kunst erscheinen, umso mehr, als auch im 44. Epigramm Bettines Vater diese Agilität zugesprochen wird, der seine Tochter behend zum salto mortale in die Luft wirft:

44.

Alles seh ich gerne von dir, doch seh ich am liebsten,
 Wenn der Vater *behend* über dich selber dich wirft,
 Du dich im Schwung überschlägst und, nach dem tödtlichen Sprunge,
 Wieder stehest und läufst, eben als wär nichts geschehn.⁶⁶

Das Grimmsche Wörterbuch konstatiert die augenscheinliche Nähe von 'Behende' und 'Hand', nennt aber als Kernbedeutung erstens «leibliche gefügigkeit, leichtigkeit, schnelle» und dann just unter Verweis auf unser Goethe-Epigramm zweitens: «geistige begabung, witz, list, schlaueit»⁶⁷.

Behend und flugs zwar entsteht das Gedicht, aber infolge eines geistigen Aktes, der auf langer Übung beruht. Wenn die Hand ein Gebilde formt, ergibt sich zudem eine Analogie zwischen Dichten und Bildender Kunst. In der 5. der *Römischen Elegien* bekennt in berühmten Versen der Sprecher, tags «mit geschäftiger Hand» in den Werken der antiken Klassiker zu blättern, des nachts aber mit der Hand den Leib der Liebsten zu erforschen – und fühlend «mit sehender Hand» begreift, was den Marmor beseelt, um schließlich, auf dem Rücken der Liebsten mit «fingernder Hand» die Hexameter abzählend, zu dichten⁶⁸. Ganz anders in den *Venezianischen Epigrammen*. Mathias Mayer hat bereits vor mehr als drei Jahrzehnten darauf hingewiesen, dass Goethes Midas, der im Übrigen auch in der 20. *Römischen Elegie* mit seinem verlängerten Ohr vorkommt, als Gegenmythos zum Pygmalion-Mythos zu lesen sei und diese Stelle als anti-naturalistische Kritik an der Vorstellung gedeutet, ein Künstler könne kraft seines Genies ein Werk beseelen. Vielmehr werde das Leben um den Preis in Kunst transformiert, dass es zum Märchen wird. Das natürliche Leben werde getötet, damit es als Kunst überdauert⁶⁹. In diesem Licht erscheint auch die behende Verwandlung der Worte buchstäblich als ein Todessprung, als salto mortale.

Köpke, Reclam, Stuttgart 1986, S. 182. Vgl. Rasch, *Die Gauklerin Bettine*, a.a.O., S. 140.

⁶⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 232.

⁶⁷ DWB, 1, Sp. 1336.

⁶⁸ MA 3.2, S. 46. Vgl. dazu Ernst Osterkamp, *Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm*, in «endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!» *Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom*, hrsg. v. Konrad Scheuermann – Ursula Bongarts-Schomer, Bd.1: *Essays*, Philipp von Zabern, Mainz 1997, S. 140-147: 143.

⁶⁹ Mathias Mayer, *Midas statt Pygmalion Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 64 (1990), S. 278-310.

Die Einsicht in die Künstlichkeit der Kunst verändert den Blick auf die artistische Produktion: In der Schreibgenese tritt kein lebendiger Prozess des Heranwachsens bis zur Vollendung zutage, sondern in ihr vollzieht sich eine Mortifikation des zugrundeliegenden Erlebnisses. Nicht die Illusion von Natürlichkeit, sondern selbstbewusste Illusion kennzeichne Mayer zufolge Goethes Poetologie⁷⁰. Das Metaphernfeld der Sprünge – Salti – Würfe – Griffe bestätigt dies. In allen Versionen der *Venezianischen Epigramme* laufen die Fäden über Hände, Füße und Finger⁷¹ und verflechten sich zu unterschiedlichen Netzen. In ihnen verfängt sich auch die Muschel-Metaphorik, die Goethe, wie wir bereits sahen, auf das Epigramm-Dichten angewandt hatte, um nun einen Zusammenhang von Hand und artistischer Figur zu stiften:

37.

*Wie, von der künstlichsten Hand geschnitzt, das liebe Figürchen,
Weich und ohne Gebein, wie die Moluska nur schwimmt;
Alles ist Glied, und alles Gelenk, und alles gefällig,
Alles nach Maaßen gebaut, Alles nach Willkühr bewegt;
Vieles kannst ich, Menschen und Thiere und Vögel und Fische,
Kannst manches Gewürm, Wunder der großen Natur;
Und doch staun ich dich an, Bettine, liebliches Wunder,
Die du Alles zugleich bist, und ein Engel dazu⁷².*

Es ist eine kunstvolle Komposition durch thematische Verknüpfung, Spiegelung, Wiederholung, Verkehrung und Kreuzung – das was hier innerhalb eines Epigramms geschieht, vollzieht sich auch zwischen den Epigrammen – es grüßen einander die geschäftige Hand der schönen Lazerten und der lebendige Molluskenleib der Artistin Bettine⁷³. Schließlich aber wird gar im bereits zitierten Epigramm Nr. 47 die Verwandlung Bettinens ins Buch erwogen:

⁷⁰ *Ebd.*, S. 291 ff. (unter Berufung auf Goethes *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* und seiner *Einleitung* in die *Propyläen*).

⁷¹ Vgl. «Dichten ist ein lustiges Handwerk, nur find ich es theuer; / Wie dieß Büchlein mir wächst, gehn die Zecchinnen mir fort». Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, Nr. 46, a.a.O., S. 234; «Zwei Lazerten, die mich in die Spelunke gelockt. / [...] Thun wir etwas! Sagte die Schönste, sie setzte die Tasse / Nieder, ich fühlte sogleich ihre geschäftige Hand. / Sacht ergriff ich und hielt sie fest; da streckte die zweyte / Zierliche Fingerchen aus und ich verwehrt es auch ihr». Nachgelassenes Epigramm Nr. 37, MA 3.2, S. 103.

⁷² Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 228 (Hervorhebungen C. Z.). Vgl. dazu die Ausdeutung der sexuellen Konnotationen bei Scheuer, *Manier und Urphänomen*, a.a.O., S. 199.

⁷³ Vgl. Klaus Mönig, *Venedig als urbanes Kunstwerk. Goethes Perspektiven auf Kultur und Öffentlichkeit der Dogenrepublik im Epochenbruch*, Winter, Heidelberg 2012, S. 194.

Welch ein Wahnsinn ergriff die Müßigen? Hältst du nicht inne?
 Wird dies Mädchen ein Buch? Stimme was Klügeres an!
 Wartet, ich singe die Könige bald, die Großen der Erde,
 Wenn ich ihr Handwerk einst besser begreife, wie jetzt.
 Doch Bettinnen sing ich indeß; denn Gaukler und Dichter
 Sind gar nahe verwandt, suchen und finden sich gern.

In die entgegengesetzte Richtung läuft die Verwandlung toter Gegenstände und plastischer Worte in ein lebendiges Gedicht. Die Epigramm-Dichtung tritt in eine Konkurrenz mit Bettines Artistik durch die ostentativ biegsame Verskunst: alles ist Glied, und alles Gelenk, und alles gefällig.

Doch auch hier wird deutlich, wenn man die Version von Epigramm Nr. 37 in den *Neuen Schriften* heranzieht, dass eine nur schulmeisterhaft durchgeführte Verbesserung, die Wiederholungen vermeiden will und um der Variation willen variiert, ein Gedicht zerstören kann. So werden die entwaffnend schönen Verse in den Zeilen fünf und sechs, die im Aufzählen schwelgen und das einstmalige Kennen doppelt akzentuieren, von Goethes Mitarbeitern ihres rhetorischen Zaubers beraubt. Wiederholungen wurden gestrichen, Verse deswegen umgestellt und aus metrischen Zwang Unsinn («besonderes Gewürm») ergänzt. Man vergleiche:

Vieles kann ich, Menschen und Thiere und Vögel und Fische,
 Kannte manches Gewürm, Wunder der großen Natur⁷⁴;

Menschen hab' ich gekannt, und Thiere, so Vögel als Fische,
 Manches besondre Gewürm, Wunder der großen Natur⁷⁵;

Ein Ziel der sprachlichen Virtuosität in kunstfertiger Form könnte jene Verwirrung sein, die ein anderes Epigramm als Wirkung der Kunst Breughels und Dürers zuschreibt, doch am Ende als metapoetologische Pointe den Effekt von Bettines Artistik charakterisiert:

41.
So verwirret mit seltnen willkürlich verwebten Gestalten,
 Höllisch und dunkel gesinnt, Breughel den schwankenden Blick;
 So zerrüttet auch Dürer mit apokalyptischen Bildern,
 Menschen und Grillen zugleich, unser gesundes Gehirn;
 So erregt ein Dichter von Sphinxen, Sirenen, Centauren
 Tönend die Neugier mit Macht in dem verwunderten Ohr;
 So beweget ein Traum den sorglichen, wenn er zu greifen
 Glaubte, und vorwärts zu gehn, alles veränderlich schwebt;

⁷⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 228.

⁷⁵ *Goethes Neue Schriften*, Bd. 7, a.a.O., S. 275.

*So verwirrt uns Bettine, wenn sie die Glieder verwechselt,
Doch erfreut sie uns gleich, wenn sie die Solen betritt*⁷⁶.

Auch der Vergleich mit dem Traum, der vom Träumenden Besitz ergreift, kommt nicht von ungefähr, sondern benennt präzise die Tendenz, Betrachter und Hörer mit «selten willkürlich verwebten Gestalten» zu verwirren und ihm den sicheren Grund unter den Füßen zu entziehen. Wir geraten in eine 'Verkehrte Welt', in der alles Kopf steht, und die pointierten Perspektiven wechseln – bis zur kühnen Sicht der hoch oben von der Decke schwebenden Skulptur des Ganymed in der Kuppel der Tribuna des Domus Grimani, welche die mahnenden Verse provoziert:

Kehre nicht, o Kind, die Beinchen hinauf zu dem Himmel,
Jupiter sieht dich der Schalk, und Ganymed ist besorgt⁷⁷.

Das Prinzip des Verirrens und Verwirrens und der permanenten Blickwechsel auf schwankenden Grund passt zum dem auf Wasser gebauten venezianischen Labyrinth, für das die Epigramme gerade kein Itinerar an die Hand geben.

8.

Immer wieder hat man den *Venezianischen Epigrammen* vorgehalten, dass sie gerade nicht zu einem Werk sich runden. Sie

konnten nicht mehr werden und nicht weniger, nichts anderes als ebenjene seltsame Legierung aus Nicht-mehr und Noch-nicht, die [...] häufig den Eindruck der Fremdheit, der Distanz, der Kühle, der Zwiespältigkeit macht, den einer absonderlichen Gebrochenheit und mehrfachen Ambivalenz. [...] Disparater Inhalt und disparate Form stellen das notwendige Resultat innerer Entstehungsbedingungen dar, die in diesem bewegten Übergangsmoment eine feste, abgeschlossene, abgerundete, wohlproportionierte und genau gegliederte Gestaltung nicht ermöglichen. *Die Hand des Künstlers vermag nicht zu bändigen, kann nur mühsam und manchmal auch ungeschickt zusammenhalten*, was als Problemkonstellation gerade zum Divergieren neigt [...] Die

⁷⁶ Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., Nr. 41, S. 230 f. (Hervorhebungen C. Z.).

⁷⁷ *Ebd.*, Nr. 38, S. 229. Siehe auch die folgenden beiden Epigramme Nr. 39 und 40. Vgl. Kay Ehling, *Anmerkungen zu einem nicht realisierten Venezianischen Epigramm auf Antinoos*, in «Goethe-Jahrbuch», 131 (2014), S. 158-165: 160.

Frage beantwortet sich von selbst, warum unter solchen Bedingungen kein in sich geschlossenes Kunstwerk entstand⁷⁸.

Editionen von Texten, die wie die *Venezianischen Epigramme* keine Werke im konventionellen Sinne sind, konstituieren diese Texte dennoch gewöhnlich als Werke. Man benötigte jedoch für die *Venezianischen Epigramme* eine Edition, die den Vergleich verschiedener Versionen ein und desselben Epigramms in den Varianten von Handschriften und diversen Drucken ohne willkürliche Bevorzugungen ermöglicht. Notwendig wäre ein dynamischer Textbegriff⁷⁹, der die synchronen und diachronen Momente der Einzelepigramme in ihren diversen Serien zugleich berücksichtigt und in ein Spannungsverhältnis setzt und so die Merkmalthaltigkeit eines Textes steigert. Zu berücksichtigen ist dabei der jeweilige Darbietungskontext, etwa dass die Epigramme im *Musen-Almanach* anonym und auf signifikative Weise in einer abgetrennten Abteilung publiziert wurden, den von Textologen sogenannten «Konvoi» des Textes⁸⁰, der sich inter alia aus der Umgebung der Drucke, den Kritiken und der Zensur formiert. Der Text ist hierbei nicht als fixe Entität sondern als *textum mobile* begriffen: Nicht der einzelne Druck, die einzelne Handschrift, sondern die Gesamtheit der Varianten konstituiert dieser Auffassung zufolge erst den Text.

Entsprechend hat man auch den Werkbegriff einer Revision zu unterziehen⁸¹, denn die *Venezianischen Epigramme* widersetzen sich aufgrund ihrer proteischen Gestaltung und ihren fluiden Formen klassischen und neueren Kategorisierungsversuchen. Würde man beispielsweise mit Stierle einen ontologischen Werkbegriff in Anschlag bringen und zwischen werkflüchtigen (Anspielungen, Verweisungen, Ironisierungen) und werkzentrierenden Tendenzen im literarischen Kunstwerk (interne Verweisungsdichte) unterscheiden⁸², käme primär letzteren die Funktion zu, ein

⁷⁸ Walter Dietze, *Libellus Epigrammatum*, in *Ansichten der deutschen Klassik*, hrsg. v. Helmut Brandt – Manfred Beyer, Aufbau, Berlin-Weimar 1981, S. 182-208; 204 f.

⁷⁹ Gunter Martens, *Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen*, in *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hrsg. v. Gunter Martens – Hans Zeller, C.H. Beck, München 1971, S. 165-201.

⁸⁰ Vgl. dazu: Dimitrij Lichačev, *Grundprinzipien textologischer Untersuchungen der altrussischen Literaturdenkmäler, in Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hrsg. v. Gunter Martens – Hans Zeller, Beck, München 1971, S. 301-315; 307f; Miroslav Červenka, *Textologie und Semiotik*, ebd., S. 143-164; Claus Zittel, *Kritik der editorischen Vernunft*, in *Textologie: Theorie und Praxis Interdisziplinärer Textforschung*, a.a.O., S. 7-46.

⁸¹ Zur neueren Diskussion des Werkbegriffs siehe: Carlos Spoerhase, *Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*, in «Scientia Poetica», 11 (2007), S. 276-344.

⁸² Vgl. Karlheinz Stierle, *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, Fink, München 1997, S. 17.

Werk mit ästhetischer Identität zu stiften. Der Werkbegriff wäre also an die Vorstellung einer ästhetischen Identität gekoppelt⁸³. Gerade die *Venezianischen Epigramme* sind jedoch signifikante Gegenbeispiele. Sie haben kein Gravitations- oder Organisationszentrum und dies ist kein Mangel.

Während Stierle aus den immanenten Relationen eines Kunstwerks eine «Werkfigur» entstehen sieht⁸⁴, sind bei den *Venezianischen Epigrammen* zum einen die Relata (die einzelnen Epigramme bzw. die einzelnen Verse) bereits veränderlich sowie Bezüge untereinander je nach Kontext anders, und überdies die äußeren Bezüge auf den Druckort oder das jeweilige Handschriftenkonvolut maßgeblich. Der Text der *Venezianischen Epigramme* konstituiert sich in einem variablen Feld unterschiedlicher Kontexte immer wieder anders. Selbstbezüglich darin, dass sie ihre Veränderlichkeit zu ihrem Prinzip machen, gewinnen die *Venezianischen Epigramme* gerade durch ihre Variationen und je neuen Kombinationen ihre ästhetische Identität. Folglich bilden sie plurale ästhetische Identitäten aus. Diese Identitäten lassen sich jedoch nicht ontologisch zu Werkfiguren fixieren, sondern sie formieren sich in ihrem So-Sein je nach Version und Konstellation anders. Ihre ästhetischen Identitäten sind nicht das Ergebnis eines organischen Wachstums, sondern Folgen eines kombinatorischen oder aleatorischen Verfahrens.

Spielen also die *Venezianischen Epigramme* der französischen *critique génétique* in die Hände, insofern man den Arbeitsmanuskripten des Autors Goethe «prinzipiell den gleichen Rang als Studienobjekt» zuerkennen muss, den «die herkömmliche Literaturbetrachtung seinen gedruckten, publizierten Texten»⁸⁵ zuweist? Auf den ersten Blick mag dies so scheinen, doch wenn dann in den Manuskripten lineare «Prozessstrukturen» oder diskontinuierliche, räumliche «Visualisierungen» von «Selbstenfaltungsmöglichkeiten»⁸⁶ ausfindig gemacht werden sollen, entziehen sich bei näherem Zusehen Goethes Epigramme jedoch der von Hurlebusch konstatierten Alternative einer objektiv «werk-ästhetisch deduzierten Betrachtung der Voraussetzung und Mittel dichterischer Hervorbringung» einerseits und einer induktiv-psycho-genetischen «Produktionserforschung oder Schaffensästhetik» andererseits⁸⁷. Denn die *Venezianischen Epigramme* sind konstruktiv, aber zielen nicht ins Offene, sondern ins situativ Verbindliche.

⁸³ Vgl. *ebd.*, S. 51.

⁸⁴ *Ebd.*

⁸⁵ Klaus Hurlebusch, *Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens*, in *Textgenetische Edition*, hrsg. v. Hans Zeller – Gunter Martens, Niemeyer, Tübingen 1998 («Beihefte zu 'editio'» 10), S. 7-51: 31.

⁸⁶ *Ebd.*, S. 34 und 43.

⁸⁷ *Ebd.*, S. 37.

Die «schwere Kost», die Midas im Epigramm Nr. 100 mit seinen Händen zu greifen versucht, verwandelt die Poesie in ein leichtes Mahl. In einem nachgelassenen Epigramm nimmt Goethe die Metapher auf und steigert sie zum poetologischen Gleichnis, das die mannigfache Abwechslung zum Prinzip der Komposition seines Bändchens erhebt. Brandes hatte recht, Goethe führt uns in seine Küche, doch in ihr werden wir Zeuge, wie er aus den vorhandenen Zutaten unterschiedlichste Gerichte zubereitet:

Wenn ein verständiger Koch ein artig Gastmahl bereitet
 Mischt er unter die Kost vieles und vieles zugleich.
 So genießet auch ihr dies Büchlein und kaum unterscheidet
 Alles ihr was ihr genießt nun es bekommt euch nur wohl⁸⁸.

⁸⁸ MA 3.2, S. 101. Dieses Epigramm wurde erstmals in der zweibändigen Goethe-Ausgabe von 1836-1837 veröffentlicht (Johann Wolfgang Goethe, *Poetische und prosaische Werke*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Riemer – Johann Peter Eckermann, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1836-1837, Bd. I.1, 1836, S. 314). Konrad Rahe hat gezeigt, dass es «eine dezente Hommage Goethes an seinen Lehrmeister Martial darstellt, der [...] im Mittelalter den Beinamen *coquus* (Koch) erhalten hatte». Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen*, a.a.O., S. 161.

