

Peter Philipp Riedl

Gelassene Teilnahme

Formen urbaner Muße
im Werk Goethes



Otium.

Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße



Mohr Siebeck

Otium

Studien zur Theorie und Kulturgeschichte
der Muße

Herausgegeben von

Elisabeth Cheauré, Gregor Dobler, Monika Fludernik,
Hans W. Hubert und Peter Philipp Riedl

Beirat

Barbara Beßlich, Christine Engel, Udo Friedrich,
Ina Habermann, Richard Hunter, Irmela von der Lühe,
Ulrich Pfisterer, Gérard Raullet, Gerd Spittler,
Sabine Volk-Birke

17



Peter Philipp Riedl

Gelassene Teilnahme

Formen urbaner Muße
im Werk Goethes

Mohr Siebeck

Peter Philipp Riedl ist apl. Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Von 2017 bis 2020 leitete er im SFB 1015 das Teilprojekt R2: „Urbane Muße um 1800. Flanerie in der deutschen Literatur“.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 197396619
– SFB 1015.

ISBN 978-3-16-160039-5 / eISBN 978-3-16-160040-1

DOI 10.1628/978-3-16-160040-1

ISSN 2367-2072 / eISSN 2568-7298 (Otium)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

Dieses Werk ist seit 06/2023 lizenziert unter der Lizenz „Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International“ (CC BY-NC-ND 4.0). Eine vollständige Version des Lizenztextes findet sich unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Das Buch wurde von Computersatz Staiger in Rottenburg/N. aus der Minion gesetzt, von Gulde Druck in Tübingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Großbuchbinderei Spinner in Ottersweier gebunden.

Den Umschlag entwarf Uli Gleis in Tübingen. Umschlagabbildung: Ausschnitt aus: Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: Goethe am Fenster seiner Wohnung in Rom / aquarellierte Federzeichnung 1787. Original: Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethemuseum. Quelle: Universitätsbibliothek Darmstadt.

Printed in Germany.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	VII
Siglenverzeichnis	IX
1. Einleitung	1
1.1 Goethe in Italien – Muße und Mühe	1
1.2 Urbane Muße: theoretisch-systematische, historische und methodische Vorüberlegungen	27
2. Formen urbaner Muße in der <i>Italienischen Reise</i>	53
2.1 Muße und Mythos: das Bild eines arkadischen Italiens	57
2.2 Rastlosigkeit und Refugien der Muße: der Weg nach Rom	62
2.3 Rahmungen der Muße	77
2.4 Doppelte Perspektive: die Muße des Beobachters und die Muße der Beobachteten	81
2.5 Projektionen des Eigenen und des Fremden	98
2.6 Die Charakterisierung von Städten	100
2.7 Die Erfahrung von Raum und Zeit in der ‚Ewigen Stadt‘	110
2.8 Muße fern der Stadt: die Villeggiatur	113
2.9 Formen kontemplationsorientierter Muße	118
2.10 Transgressionserfahrungen: Formen erlebnisorientierter Muße ..	140
2.11 Formen geselliger Muße	147
2.12 Figurationen des Flanierens	150
3. Der ordnende Blick. Formen narrativer Muße in <i>Das Römische Carneval</i>	157
4. Die Raumzeitlichkeit der Muße: <i>Römische Elegien</i>	181
5. Der urbane Blick: Lyrisches Flanieren in den <i>Venezianischen Epigrammen</i>	209

Schlussbemerkung	239
Literaturverzeichnis	243
Texte und Quellen	243
Forschung	246
Personenregister	269

Danksagung

Diese Monographie ist im Rahmen meiner Arbeit im Sonderforschungsbereich (SFB) 1015 *Muße*, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), entstanden und wäre ohne die gemeinsame inhaltliche Arbeit an diesem Thema nicht denkbar. Erster und wichtigster Gesprächspartner war und ist für mich Burkhard Hasebrink, der mir das Thema *Muße* überhaupt erst nahegebracht hat. In vielen Diskussionen mit ihm wurde der Perspektivenreichtum des Gegenstands, aber auch das theoretische Instrumentarium für diese Studie entscheidend geschärft. In besonderer Weise verpflichtet bin ich meinen Mitstreiterinnen und Mitstreitern im Vorstand des SFB *Muße*, Elisabeth Cheauré, Gregor Döbler, Monika Fludernik und Hans W. Hubert, für das überaus angenehme und mich fachlich wie menschlich bereichernde Zusammenwirken, das wesentlich zur Freude an der gemeinsamen Arbeit sowie zu stetigem Erkenntnisgewinn in der Sache beigetragen hat. Darüber hinaus hat der SFB in zwei Semestern Vertretungen für meine Lehrveranstaltungen finanziert und dadurch das objektive Zustandekommen dieses Buches erst ermöglicht. Die ständigen intensiven Diskussionen mit dem Mitarbeiter des von mir in der zweiten Förderphase des SFB geleiteten Teilprojekts R2 *Urbane Maße um 1800. Flanerie in der deutschen Literatur*, René Waßmer, haben meine eigenen Überlegungen zu den Fragestellungen dieser Untersuchung sehr bereichert und meine eigene kritische Reflexion des Gegenstands befördert. Die Endphase der Arbeit an dem Manuskript fiel in die Zeit der Corona-Pandemie. Während des Lockdowns hat die Universitätsbibliothek Freiburg einen Scanservice eingerichtet, von dem auch diese Monographie sehr profitierte. Allen engagierten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sei hier ganz herzlich gedankt, stellvertretend der Direktorin der Universitätsbibliothek, Antje Kellersohn. Wertvolle Anregungen und auch Ansporn erhielt ich durch die beiden Gutachten, die eine Aufnahme der Monographie in die *Otium*-Reihe befürworteten. Last but not least: Großer, sehr großer Dank gebührt Isabella Borsutzky für ihre herausragende redaktionelle Betreuung des Manuskripts. Was sie auf diesem Gebiet leistet, setzt Maßstäbe eigener Art.

Siglenverzeichnis

<i>Briefe</i>	Johann Wolfgang Goethe: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar / Goethe- und Schiller-Archiv hg. v. Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Elke Richter, Berlin 2008 ff.
<i>ER</i>	Erotica Romana
<i>IK</i>	Italienische Kollektaneen
<i>IR</i>	Italienische Reise
<i>NI</i>	Notizen aus Italien
<i>RC</i>	Das Römische Carneval
<i>RE</i>	Römische Elegien
<i>RJ</i>	Auszüge aus einem Reise-Journal
<i>RT</i>	Tagebuch der italienischen Reise
<i>RV</i>	Reise nach Venedig
<i>VE</i>	Venezianische Epigramme
<i>ZRA</i>	Zweiter Römischer Aufenthalt

1. Einleitung

1.1 Goethe in Italien – Muße und Mühe

Als Johann Wolfgang Goethe am 3. September 1786 frühmorgens aus Karlsbad Richtung Italien aufbrach, erhoffte er sich von seiner Reise vor allem eines: in tätiger Muße zu sich selbst und seiner künstlerischen Bestimmung finden zu können. Seinen Dienstherrn, Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, bat Goethe am 2. September 1786, also erst unmittelbar vor seiner Abreise, brieflich aus Karlsbad „um einen unbestimmten Urlaub“.¹ Mit dem Adjektiv ‚unbestimmt‘ vermied es Goethe zunächst einmal, sich auf eine konkrete zeitliche Rahmung seines geplanten Unternehmens festzulegen. Auch über das Ziel seiner Reise hüllte er sich fürs Erste in Schweigen. Die Zurückgebliebenen in Weimar mussten den Eindruck gewinnen, der Geheime Rat Goethe, ein vereidigter besoldeter Beamter des Herzogtums, sei Hals über Kopf, ja fluchtartig aufgebrochen und habe Weimar sowie die dortigen Regierungsgeschäfte, für die er als Minister maßgeblich mitverantwortlich war, ungeordnet zurückgelassen. Goethe selbst hat dieser Lesart Vorschub geleistet, indem er zu Beginn seines *Reise-Tagebuchs* an Frau von Stein notiert: „d 3 Sept früh 3 Uhr stahl ich mich aus dem Carlsbad weg, man hätte mich sonst nicht fortgelassen.“² An dieser Formulierung hielt er auch drei Jahrzehnte später, in seiner *Italienischen Reise* von 1816, noch fest.³ Das gewählte Verb ‚wegstehlen‘, das eine Nacht-und-Nebel-Aktion insinuiert, entsprach zwar nicht so recht dem doch etwas nüchterneren Sachverhalt von Goethes Reisevorbereitung; im Zuge der Legendenbildung wurde diese Selbst-

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar/Goethe- und Schiller-Archiv hg. v. Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Elke Richter, Bd. 6: *Anfang 1785 – 3. September 1786*. 6 I: *Texte*, hg. v. Volker Giel, Berlin 2010. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe abgekürzt unter der Sigle *Briefe* mit der jeweiligen Band- und Seitenangabe zitiert, hier: *Briefe* 6 I, 242. Die weiteren Siglen sind vor der Einleitung aufgeführt.

² Der gesamte Textkomplex von Goethes italienischer Reise – *Italienische Reise* I (1816), *Italienische Reise* II (1817), *Zweiter Römischer Aufenthalt* (1829), *Das Römische Carneval* (1789), *Tagebuch der Italienischen Reise* (1786) – wird zitiert nach der Frankfurter Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurter Ausgabe (FA), hg. v. Friedmar Apel u. a., I. Abteilung, Bd. 15/1–2: *Italienische Reise*, hg. v. Christoph Michel u. Hans-Georg Dewitz (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 48), Frankfurt a. M. 1993. Aus dem *Reise-Tagebuch* wird unter der Sigle *RT* mit der jeweiligen Seitenzahl zitiert. Hier: *RT*, 604.

³ *IR*, 11: „Früh drei Uhr stahl ich mich aus Carlsbad, weil man mich sonst nicht fortlassen hätte.“

darstellung aber nur allzu gerne aufgegriffen und mitunter noch ausgeschmückt. Jedenfalls erhielt Goethe erst Anfang 1787 von Carl August in einem nicht überlieferten Brief nach Rom, datiert vom 13. Dezember 1787, die Erlaubnis, dass er selbst entscheiden könne, wann er nach Weimar zurückkehren wolle.⁴

In seinem Brief an den Herzog vom 2. September begründet Goethe seinen nicht gerade bescheidenen Wunsch, bei fortlaufenden Bezügen unbefristet beurlaubt zu werden, mit dem fehlenden Freiraum für seine dichterische Arbeit in Weimar:

Die vier ersten Bände sind endlich in Ordnung, Herder hat mir unermüdlich treu beygestanden, zu den vier letzten bedarf ich Muse und Stimmung, ich habe die Sache zu leicht genommen und sehe jetzt erst was zu thun ist, wenn es keine Sudeley werden soll. Dieses alles und noch viele zusammentreffende Umstände dringen und zwingen mich in Gegenden der Welt mich zu verlieren, wo ich ganz unbekannt bin, ich gehe ganz allein, unter einem Fremden Nahmen und hoffe von dieser etwas sonderbar scheinenden Unternehmung das beste.⁵

Das reflexive Verb „mich zu verlieren“ und das Adverb „unbekannt“ umschreiben den angestrebten Zustand einer einsamen Muße, die Goethe als Freiheit von Verpflichtungen aller Art versteht.⁶ Hinzu kommt die gewählte Anonymität („unter einem Fremden Nahmen“), die seine geplante Selbstfindung zusätzlich befördern sollte. Den Begriff ‚Muße‘ selbst führt Goethe in seinem Schreiben explizit an: „Muse“ – gemeint ist hier Muße, nicht die Musen – verwendet er nicht nur in diesem Brief im Sinne zeitgenössischer Konversationslexika. Muße „heisset die Freiheit von ordentlichen Verrichtungen“ – so definiert den Begriff Johann Heinrich Zedlers *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*.⁷ Ganz ähnlich lautet der Eintrag in Johann Christoph Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*: Muße sei „die von ordentlichen Beschäftigungen, von Berufsgeschäften übrige oder freye Zeit, Befreyung von ordentlichen Geschäften“.⁸ Diese zeittypischen

⁴ Briefe 6 II, 583. Zu Motiven und Absichten der Reise vgl. Reiner Wild, „Italienische Reise“, in: Bernd Witte u. a. (Hg.), *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 1997, 331–369, 331–334.

⁵ Briefe 6 I, 242. Mit den vier ersten Bänden ist die Gesamtausgabe von *Goethe's Schriften* im Verlag von Georg Joachim Göschen, Leipzig, gemeint.

⁶ Ein programmatisches Sich-Verlieren-Wollen erkennt in Goethes italienischer Reise und in seiner *Italienischen Reise* John Zilcosky, „Learning How to Get Lost: Goethe in Italy“, in: *Eighteenth-Century Studies* 50/4 (2017), 417–435. In seiner u. a. auch psychoanalytisch akzentuierten Deutung diagnostiziert Zilcosky ein intrikates Zusammenspiel von Selbstverlust und Selbstbehauptung: „Like Freud's train-crash victims who dreamt repeatedly of their accident as a mode of psychological inoculation, Goethe preemptively disorients himself in order to protect himself against the possible trauma of real self-loss“ (420).

⁷ Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 22, Leipzig und Halle 1739, 1537.

⁸ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Ober-*

Definitionen nähern sich dem Begriff zunächst über die Vorstellung negativer Freiheit: Muße ist Freiheit von etwas – von temporalen Zwängen, unmittelbaren Zielen, Zwecken und Leistungserwartungen. Unbestimmt ist die Muße durch ein positives Freiheitsverständnis. Das positive Freiheitsmoment der Muße liegt darin, dass offen ist, wie im Einzelnen eine solche Ausgestaltung geschieht.⁹ Auch Goethe legt sich bei der positiven Ausgestaltung der für sich reklamierten Mußezeit nicht fest. Zwar erwähnt er explizit die Weiterarbeit an seinen dichterischen Werken; die Wendung, er erhoffe sich „von dieser etwas sonderbar scheinenden Unternehmung das Beste“, sowie der Hinweis auf die eigene „Stimmung“ bleiben indes ausgesprochen vage. Der Freiraum der Muße widersetzt sich zunächst einmal einer konkreten Verpflichtung auf ganz bestimmte Ziele. Diese Vorstellung schließt zudem an die etymologischen Wurzeln des Wortes ‚Muße‘ an. Die Herkunft vom Althochdeutschen ‚muozā‘ sowie vom Mittelhochdeutschen ‚muoze‘ stellt eine *prima vista* erstaunliche Verbindung von ‚Muße‘ und ‚müssen‘ her. Die alte Bedeutung von ‚müssen‘ ist freilich ‚können‘, so dass mit ‚muozā‘ und ‚muoze‘ nicht ein ‚Müssen‘ im heutigen Sinn gemeint ist, sondern ‚Gelegenheit‘, ‚Möglichkeit‘.¹⁰ Das ‚Müssen‘ „hatte einmal die sinnliche Bedeutung von Raum-haben, Platz-finden“.¹¹ Wenn sich Goethe nun in ‚Weltgegenden‘ verlieren will, in denen er unbekannt und allein ist, zielt er auf eben jenes „Raum-Haben“, bei dem Muße zu einer Notwendigkeit, einem ‚Müssen‘ wird. So wenig etymologische Herleitungen interpretatorisch überstrapaziert werden sollten, so verfügen sie hier doch, bei aller Vorsicht, über einen gewissen, vielleicht auch etwas spielerischen Reiz. Jedenfalls betont Goethe explizit die Notwendigkeit, Raum für etwas haben zu müssen, um sich nicht selbst zu verlieren. Die Offenheit des Möglichen verweist auf den Umstand, dass Zweckrationalismus und Utilitarismus dem Mußeerleben fremd sind. Eine ‚Zielvereinbarung‘

deutschen, Bd. 3. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, 2. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1798, Hildesheim/Zürich/New York 1990, 328. Entsprechend lautet auch die Definition von ‚Muße‘ im *Goethe Wörterbuch*, 6. Bd., 4. Lieferung, Stuttgart 2014, 401: „von Berufsgeschäften freie, ruhige, beschaulich-erholsame (zur Verfolgung eigener Zwecke u Interessen dienende) Zeit [...]“.

⁹ Mit der auf Isaiah Berlin, *Liberty. Incorporating four essays on liberty*, hg. v. Henry Hardy u. Ian Harris, Oxford 2002, 166–217, rekurrierenden Unterscheidung von negativer und positiver Freiheit kann der Zusammenhang von Muße und Freiheit fruchtbar diskutiert werden, wie Jochen Gimmel/Tobias Keiling u. a., *Konzepte der Muße*, Tübingen 2016, 61–66, darlegen.

¹⁰ Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. v. Elmar Seebold, 25., durchges. u. erw. Aufl., Berlin/Boston 2011, 642. Vgl. dazu insbesondere die Online-Präsentation des Teilprojekts C1 (*Paradoxien der Muße im Mittelalter. Paradigmen tätiger Untätigkeit in höfischer und mystischer Literatur*) der ersten Förderphase des SFB *Muße*: „Muße/muoze digital – mittelalterliche Varianten der Muße“ (<https://www.musse-digital.uni-freiburg.de/c1/index.php/Muoze>, abgerufen am 04.06.2020).

¹¹ So Hans Brühweiler, *Musse (scholé). Ein Beitrag zur Klärung eines ursprünglich pädagogischen Begriffs*, Zürich 1971, 5.

schließt Goethe mit seinem Herzog jedenfalls nicht ab, sondern bittet ihn darum, dass er ihm die Gunst einer inhaltlich nicht genauer bestimmten freien Selbstentfaltung ohne feste zeitliche Beschränkung gewähre. Mit einem Wort: Goethe will Muße, die er dann aber mit intensiver Arbeit, einem regelrechten Universalstudium, ausgestalten wird. In seinem Brief an den Herzog klingen sowohl der negative Freiheitsbegriff – Muße als Freiheit von seinen amtlichen Tätigkeiten – als auch der positive Freiheitsbegriff – Muße als Ermöglichungsfreiraum für Kreativität, Selbstfindung und selbstbestimmte Tätigkeit – unüberhörbar an, aber auch die Dringlichkeit seines Ansinnens, das sich, wenn man so will, auch mit der Etymologie von ‚Muße‘ und ‚müssen‘ und deren historischer Semantik erläutern lässt. Das Selbstbestimmte seiner Aktivitäten in Italien löst dabei den kategorialen Gegensatz von Arbeit und Muße transgressiv auf. Die veränderte Struktur von Tätigsein unterläuft die vermeintliche Dichotomie. Dahingehend bilden Goethes explizit geäußerter Wunsch nach Muße und seine in diesem Rahmen geleistete Bildungsarbeit keinen Widerspruch. In diesem Fall stehen Muße und Arbeit vielmehr in einem engen Komplementärverhältnis. Das eine ist ohne das andere nicht denkbar.

Goethes Absichten und auch sein Anspruch lassen sich mit dem analytischen Konzept von Muße, das unseren gemeinsamen Überlegungen im Sonderforschungsbereich (SFB) 1015 *Muße* zugrunde liegt, genauer erfassen.¹² Der Vorstellung von Muße sowie dem Phänomen selbst nähern wir uns durch eine formale Bestimmung und nicht durch eine feste, essentialistische Zuschreibung, die einen exklusiven inhaltlichen Traditionsstrang (das aristotelische Verständnis von Muße beispielsweise) privilegierte. Auch eine einseitige Orientierung an der Begriffssemantik zeitgenössischer Konversationslexika, so einschlägig sie als Referenzquellen auch sind, würde Muße als Vorstellung und Phänomen auf den negativen Freiheitsbegriff festlegen, auch wenn hin und wieder Hinweise auf die positive Füllung der freien Zeit gegeben werden, etwa bei Adelung, der explizit die „gelehrte Muße“, allerdings tautologisch, als „gelehrte Anwendung der von Berufsgeschäften freyen Zeit“ definiert.¹³ Auffällig bleibt auch hier die Dominanz der negativen Bestimmung: die Freiheit von die eigene Zeit beschränkenden „Berufsgeschäften“. Um was es positiv geht, was die anspruchsvoll gefüllte freie Zeit eröffnen kann oder soll, bleibt zwar nicht unspezifisch, ist aber eher

¹² Die Grundzüge des gemeinsam erarbeiteten Forschungsprogramms sind, unterschiedlich akzentuiert, zusammengefasst in: Burkhard Hasebrink und Peter Philipp Riedl, „Einleitung“, in: Hasebrink/Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen* (linguae & litterae, Bd. 35), Berlin/Boston 2014, 1–11; Gregor Dobler und Peter Philipp Riedl, „Einleitung“, in: Dobler/Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 5), Tübingen 2017, 1–17.

¹³ Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 328.

allgemein gehalten. Das Adjektiv ‚gelehrt‘ wird in der Definition lediglich wiederholt; es wird aber nicht weiter ausgeführt, was konkret darunter zu verstehen ist. Ganz gewiss ist hier als einschlägige und selbst wieder traditionsbildende Referenz an die berühmte Bestimmung von Muße in Senecas 82. Brief an Lucilius zu denken. In diesem Brief wird Muße als geistige Tätigkeit verstanden – und auch exklusiv auf diese beschränkt: „[...] otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura.“¹⁴ Adelungs „gelehrte Muße“ schließt jedenfalls unmittelbar an Senecas Bestimmung an, die darüber hinaus auf eine kulturelle Dominante von Muße verweist. Diese Beschränkung von Muße auf geistige Tätigkeit, auf Philosophie und Wissenschaft, ist bereits für sich genommen ein Indikator für die soziale Exklusivität von Muße. Mit anderen Worten: Muße war und ist ein Privileg und wurde gesellschaftlich entsprechend reguliert. Wem Muße zugesprochen wurde und wem nicht, was als Muße lizenziert und was als Müßiggang inkriminiert wurde (und wird), erfolgt stets im Kontext der jeweils vorherrschenden sozialen und kulturellen Normen.

Der positive Freiheitscharakter der Muße zielt auf nicht näher bestimmte Möglichkeitsräume, die im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm zu „Spielräumen“ der Muße erklärt werden.¹⁵ Um diese Spielräume geht es auch Goethe, obgleich er die Weiterarbeit an seinem dichterischen Werk *expressis verbis* anführt. Der Hinweis wird freilich dadurch zumindest graduell relativiert, dass Goethe in Italien sich Zeit nehmen wollte, um seine Eignung als bildender Künstler zu prüfen, Naturstudien zu betreiben, Kunstwerke eingehend zu betrachten, Land und Leute zu beobachten. An seinen dichterischen Werken arbeitete er tatsächlich weiter, aber eben nicht in dieser exklusiven Form, die sein Brief an den Herzog nahelegen schien. Das Konzept ‚Muße‘, das seinen Vorstellungen zugrunde lag, rekurrierte dahingehend nur teilweise auf das Wort und seine zeitgenössischen Bedeutungen. Ungleich wichtiger ist der jeweilige Sachverhalt, von dem ausgehend angemessene konkrete Benennungen für das Konzept ‚Muße‘ gesucht werden. Die folgenden Überlegungen berücksichtigen daher sowohl semasiologische als auch onomasiologische Aspekte, nehmen

¹⁴ L. Annaeus Seneca, *Philosophische Schriften*. Lateinisch und Deutsch. Sonderausgabe, Bd. 4: *Ad Lucilium epistulae morales LXX–CXXIV (CXXV) / An Lucilius Briefe über Ethik 70–124 (125)*, übersetzt, eingeleitet u. mit Anmerkungen versehen v. Manfred Rosenbach, Darmstadt 1999, 186 (82,3). Rosenbach übersetzt den Satz folgendermaßen: „Muße ohne geistige Tätigkeit ist der Tod und eines lebenden Menschen Grab“ (187). Zum *otium litteratum* in der römischen Antike vgl. Benjamin Harter, „De otio – oder: die vielen Töchter der Muße. Ein semantischer Streifzug als literarische Spurensuche durch die römische Briefliteratur“, in: Franziska C. Eickhoff (Hg.), *Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur. Mit einem Ausblick in andere Gattungen* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 1), Tübingen 2016, 21–42, 30 f.

¹⁵ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 6, Leipzig 1885, Nachdruck München 1984, 2771.

ihren gedanklichen Ausgangspunkt aber nicht von der Begriffsgeschichte der Muße, sondern von dem skizzierten analytischen Konzept.¹⁶

In diesem Sinne können Rahmung, d. h. die Organisation von Goethes Italienerfahrung¹⁷, und Intention seiner Reise mit jenen paradoxalen Wendungen, die Muße als Analysekategorie ausweisen, abstrahiert werden: ‚bestimmte Unbestimmtheit‘, ‚tätige Untätigkeit‘, ‚produktive Unproduktivität‘.¹⁸ Die Unbestimmtheit meint die spezifische Ausfüllung der freien Zeit, die aber nicht rein wertneutral aufzufassen ist. Die Unabhängigkeit der Muße vom Diktat der Zeit, also die Bestimmtheit der Muße, geht mit der Erwartung einer qualitativ wertvollen Ausgestaltung – welcher konkreten Art auch immer (die Unbestimmtheit der Muße) – der freien Zeit einher. Das kann, muss aber nicht Gelehrtes sein. Gleichwohl ist die qualitative Einschränkung notwendig, um Muße von Freizeit¹⁹ sowie von prekären Zuständen wie Trägheit²⁰, Langeweile²¹ oder Burn-

¹⁶ Den epistemologischen Wert, aber auch die epistemologische Herausforderung von analytischen Kategorien wie ‚Muße‘ erläutert Dieter Groh, „Strategien, Zeit und Ressourcen. Risikominimierung, Unterproduktivität und Mußepräferenz – die zentralen Kategorien von Subsistenzökonomien“, in: ders., *Anthropologische Dimensionen der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1992, 54–113, 65: „Gleichwohl benützen wir heute solche Begriffe wie Ökonomie, Arbeitszeit, Muße, Risiko als analytische Kategorien, also als Kategorien, von denen wir wissen, daß sie sich, wenn überhaupt, nur mit verhältnismäßig großem wissenschaftlichen Aufwand in der empirischen Welt anderer Kulturen nachweisen lassen.“

¹⁷ Diese allgemeine Bestimmung bezieht sich auf Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. M. 1977 (Originalausgabe 1974).

¹⁸ Den Charakter von Muße als „tätige Untätigkeit“ konstatieren Christoph Wulf und Jörg Zirfas, „Die Muße. Vergessene Zusammenhänge einer idealen Lebensform“, in: Wulf/Zirfas (Hg.), *Muße* (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 16, H. 1), Berlin 2007, 9–11, 9.

¹⁹ Allein der Umstand, dass Freizeit zum Alltag gehört, markiert bereits formal den Unterschied zur Muße, die Alltagsroutinen außer Kraft zu setzen vermag. In diesem Sinn argumentiert auch Brühweiler, *Musse (scholé)*, 48–56. Um Freizeit geht es in erster Linie in den weltweit verbreiteten *Leisure Studies*. Der englische Begriff ‚leisure‘ kann sowohl Freizeit (die dominante Verwendung) als auch Muße bedeuten. Einen Überblick über Traditionen und Forschungsschwerpunkte der *Leisure Studies* bietet Gilles Pronovost, *The Sociology of Leisure: Trend Report*, London/Thousand Oaks/New Dehli 1998.

²⁰ Vgl. z. B. Michael Theunissen, *Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*, Berlin/New York 1996. Zum Verhältnis von Melancholie zu Muße und Müßiggang vgl. Jörg Zirfas, „Muße und Melancholie“, in: Wulf/Zirfas (Hg.), *Muße*, 146–157; Gisela Dischner, „Melancholie und Müßiggang – Eine Zustandsbeschreibung“, in: Mirko Gemmel/Claudia Löschner (Hg.), *Ökonomie des Glücks. Muße, Müßiggang und Faulheit in der Literatur*, Berlin 2014, 7–15.

²¹ Zur Kulturgeschichte der Langeweile vgl. die gründliche Studie von Martina Kessel, *Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Göttingen 2001. Zum Verhältnis von Arbeit, Muße und Müßiggang vgl. insbes. 26–29. Die Ambivalenz der Langeweile zwischen Leere und – im Sinne Nietzsches – „Voraussetzung [...], produktiv und originell denken und handeln zu können“, diskutiert erhellend der Arzt und Psychologe Gerhard Danzer, *Voilà un homme – Über Goethe, die Menschen und das Leben*, Berlin 2019, 227–244, 233.

out²² abzugrenzen. Das an sich Untätige der Muße kann dahingehend auch eine Form selbstbestimmter Tätigkeit hervorbringen; die Negation einer funktionalistischen, utilitaristischen und zweckrationalen Produktivitätslogik kann in den Freiräumen, die eine Abwesenheit von unmittelbaren Leistungserwartungen ermöglicht, überaus produktiv werden – wie im Falle von Goethes italienischer Reise und den intensiven Studien, die er dort zu Kunst, Mensch und Natur betrieb.²³ Mit Adelungs allgemein gehaltenem Hinweis auf die „gelehrte Muße“ lassen sich Goethes Aktivitäten und auch Anstrengungen in Italien auf einer übergeordneten Ebene durchaus erfassen. Bezogen auf Goethes Unterfangen, eröffnete die temporäre Suspendierung seiner amtlichen Aufgaben Freiräume für Kreativität, für seine Suche nach der eigenen künstlerischen Bestimmung, für die konkrete Weiterarbeit an unfertigen literarischen Werken, für seine universalen wissenschaftlichen Interessen und anderes mehr. Bei seinem Aufbruch von Karlsbad am 3. September 1786 hatte Goethe die noch nicht fertiggestellten Dramen und Singspiele *Torquato Tasso*, *Egmont*, *Faust*, *Iphigenie auf Tauris*, *Erwin und Elmire* sowie *Claudine von Villa Bella* im Reisegepäck. Darüber hinaus sollte, wie erwähnt, die erhoffte Selbstfindung in Italien für Goethe die Frage beantworten, ob er sich primär als bildender Künstler versuchen sollte. Beide Wünsche und Ziele benötigen, so legt es der Brief an den Herzog bereits nahe, den gleichsam offenen Horizont einer von tätiger Muße geprägten Lebensform, die zwar grundsätzlich zeitlich begrenzt, also gerahmt ist, deren Ende aber (noch) nicht fest datiert wird. Die eigene Selbstfindung lässt sich weder mit dem Terminkalender fixieren noch vorab inhaltlich konkretisieren. Nur in einem tatsächlichen Freiraum kann sich etwas einstellen, weil es sich nicht unmittelbar, unter einem strengen zeitlichen Diktat, einstellen muss. Alles kann geschehen, weil etwas Bestimmtes nicht um jeden Preis geschehen muss.²⁴

²² Vgl. Ulrich Bröckling, „Der Mensch als Akku, die Welt als Hamsterrad: Konturen einer Zeitkrankheit“, in: Sighard Neckel/Greta Wagner (Hg.), *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*, Berlin 2013, 179–200; Joachim Bauer, *Arbeit. Warum sie uns glücklich oder krank macht*, München 2015 (zuerst 2013), 83–112.

²³ Im ersten Heft des ersten Bandes *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*, spricht Goethe, unter dem Abschnitt *Schicksal der Handschrift* (1817), von den drei „Regionen“ oder den „drei großen Weltgegenden“, die ihn in Italien beschäftigt hätten. Diese „Regionen“ sind die „Kunst“, die „Natur“ und „die Sitten der Völker“ bzw. „die menschliche Gesellschaft“. – Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe (MA), hg. v. Karl Richter, Bd. 12: *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden*, hg. v. Hans J. Becker u. a., München/Wien 1989, 69 f.

²⁴ Muße als ein „Verweilen-Können“ fächert Brühweiler, *Musse (scholé)*, 11–13, dahingehend auf, dass er das Modalverb ‚können‘ im Sinne von „pouvoir“ und „savoir“ differenziert auffasst. ‚Können‘ verstanden als „pouvoir“ verdankt sich „äusserlich günstiger Umstände“; „savoir“ meint „ein Können aufgrund eigener Anlagen, Fähigkeiten, Fertigkeiten, Verdienste“ (13). Zur genaueren Erläuterung dieser Unterscheidung vgl. Brühweiler, *Musse (scholé)*, 14–47. Das „pouvoir“ in Goethes *Italienischer Reise* ist die Ermöglichung eines unbefristeten Urlaubs bei fortlaufenden Bezügen, das „savoir“ die Befähigung des Protagonis-

Das Zusammenwirken von negativer und positiver Freiheit akzentuiert auch ein zeitgenössischer Aufsatz mit dem Titel *Ueber die Muße*, den der Philosoph Christian Garve 1796 veröffentlichte. Unter Muße versteht Garve „diejenige Lage eines Menschen, in welcher es ihm frey steht, sein Gemüth mit jedem Gegenstande zu beschäftigen, welcher ihm vorzüglich gefällt“.²⁵ Ausdrücklich betont er anschließend noch einmal „die innere Freyheit des Geistes, in der Wahl der Sachen, auf die er seine Aufmerksamkeit richten, und überhaupt derer, wozu er seine Kräfte brauchen will“.²⁶ Dieser inneren Freiheit, die Muße im Kern ausmacht, stehen „das geschäftige, und das zerstreute Leben“ entgegen.²⁷ Die Geschäftigkeit bezieht sich auf Berufsgeschäfte, die Muße ebenso verhindern wie fehlende Konzentration, die für jede geistige Tätigkeit unerlässlich ist. Die Freiheit von seinen amtlichen Verpflichtungen betrachtet auch Goethe als Bedingung der Möglichkeit für eine konzentrierte geistige Tätigkeit.

Ihre eigentliche Spannung gewinnt Muße also durch ihren Schwellencharakter zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit.²⁸ Das Freiheitsmoment der Muße liegt darin, dass offen ist, wie im Einzelnen eine solche Ausgestaltung geschieht. Auch Goethe verbleibt hier in seinem Brief an den Herzog, wie erwähnt, im Ungefähren. Muße – verstanden als analytische Kategorie – umschreibt er so in der Tat als bestimmte Unbestimmtheit. In Weimar wurde das durchaus anders gesehen, wie Friedrich Schiller in einem Brief an Christian Gottfried Körner, vom 19. Dezember 1787, unmissverständlich verdeutlicht:

Armes Weimar! Göthes Zurückkunft ist ungewiß und seine ewige Trennung von Staatsgeschäften bei vielen schon wie entschieden. Während er in Italien mahlt, müssen die Vogts und Schmidts für ihn wie die Lastthiere schwitzen. Er verzehrt in Italien für nichtsthun eine Besoldung von 18000 thal. und sie müssen für die Hälfte des Gelds doppelte Lasten tragen.²⁹

ten, in Italien das eigene Künstlertum wiederzuentdecken, neu zur Entfaltung zu bringen, wissenschaftliche Erkenntnisse zu gewinnen und sich darüber hinaus als Mensch zu bilden – so jedenfalls in der literarischen Selbstdarstellung.

²⁵ Christian Garve, *Gesammelte Werke*, hg. v. Kurt Wölfel, 1. Abt.: *Die Aufsatzsammlungen*, Bd. IV: *Vermischte Aufsätze, welche einzeln oder in Zeitschriften erschienen sind*, Teil 1 u. 2, Nachdruck der Ausgaben Breslau 1796 u. 1800, Hildesheim/Zürich/New York 1985, Teil 1, 263–272, 265.

²⁶ Garve, *Gesammelte Werke*, 1/IV, Teil 1, 265.

²⁷ Garve, *Gesammelte Werke*, 1/IV, Teil 1, 265.

²⁸ Vgl. Hasebrink/Riedl, „Einleitung“, 3.

²⁹ Friedrich Schiller, *Werke*. Nationalausgabe, Bd. 24: *Briefwechsel. Schillers Briefe 17.4.1785 – 31.12.1787*, hg. v. Karl Jürgen Skrodzki, Weimar 1989, 185 f. Goethes Jahresgehalt belief sich freilich auf 1.800, nicht auf 18.000 Taler, und das auch nicht von Anfang an. Vgl. Jörn Göres, „Wie wahr! Wie seiend! Reflexionen zu Goethes Italien-Reisen“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 11–26, 13: Schiller, „der während Goethes Aufenthalt in Italien so gut wie mittellos nach Weimar gekommen war, erschien Goethes Gehalt ohnehin astronomisch, so daß es ihm auf eine Null mehr oder weniger nicht angekommen sein wird. Ihm wäre eine Stellung, wie Goethe sie innehatte, die Erfüllung eines Wunschtraumes ge-

Das Stimmungsbild, das Schiller hier, über 15 Monate nach Goethes Aufbruch, skizziert, bedeutete vor allem eines: Goethes Vorgehen, eine exklusive, überaus komfortabel ausgestattete und geradezu unbeschränkt anmutende Mußezeit für sich zu reklamieren, war ausgesprochen riskant. Ob Goethe selbst zurückkehren oder aber, umgekehrt, der Hof in Weimar ihn wieder bei sich aufnehmen würde, stand zu diesem Zeitpunkt in den Sternen.³⁰ Tatsächlich sah sich Goethe, wie Schillers Brief andeutet, auf dem Weg zum bildenden Künstler. Ein wesentliches Ergebnis seiner italienischen Selbstfindung war die Einsicht, dass er zwar das Zeug zum Dichter, aber nicht zum Maler habe. Auf letzterem Gebiet, so musste er schließlich selbst einräumen, blieb er, wie seine Romanfigur Werther, ein Dilettant.

In Weimar wurde Goethes Aufbruch nach Italien nicht als Akt tätiger Muße verstanden, sondern als reiner Müßiggang („nichtsthun“) auf Kosten seiner Kollegen im Geheimen Consilium („die Vogts und Schmidts [müssen] für ihn wie die Lastthiere schwitzen“) skandalisiert. Das ist zunächst und in erster Linie ganz konkret zu verstehen. Goethe erhielt weiterhin sein Gehalt, ohne dafür seine Dienstaufgaben erfüllen zu müssen. Darüber hinaus schwingt aber in der Bemerkung Schillers auch eine Pejorisation dessen mit, was Goethe schon zu früheren Zeiten erwogen hatte³¹, nun aber als essentiell für sich und sein weiteres Leben ansah. Der Aufbruch nach Italien sollte ihm – neben konkreten Ansinnen wie Kunst-, Natur- und Gesellschaftsstudien – den Raum für Selbstbildung und Selbstfindung eröffnen, einen offenen Raum, dessen Unbestimmtheit

wesen. Das erklärt die gewisse Mißgunst seines Briefes über Goethe und die versteckte Hoffnung, Goethe werde nicht zurückkehren.“

³⁰ Dass Goethe selbst seine Rückkehr nach Weimar alles andere als erfreulich erlebt und empfunden hat, verdeutlicht er retrospektiv in seinem bereits zitierten Aufsatz *Schicksal der Handschrift* (1817): „Aus Italien dem formreichen war ich in das gestaltlose Deutschland zurückgewiesen, heiteren Himmel mit einem düsteren zu vertauschen; die Freunde, statt mich zu trösten und wieder an sich zu ziehen, brachten mich zur Verzweiflung. Mein Entzücken über entfernteste, kaum bekannte Gegenstände, mein Leiden, meine Klagen über das Verlorne schien sie zu beleidigen, ich vermifste jede Teilnahme, niemand verstand meine Sprache. In diesen peinlichen Zustand wußt' ich mich nicht zu finden, die Entbehrung war zu groß an welche sich der äußere Sinn gewöhnen sollte, der Geist erwachte sonach, und, suchte sich schadlos zu halten“ (MA, 12, 69).

³¹ Goethe blickte zweimal auf dem Sankt-Gotthard-Pass, 1775 und 1779, nach Süden, entschied sich aber beide Male für die Rückkehr nach Norden. Eine 1775 angefertigte Bleistiftzeichnung mit Tuschlavierung auf dem Sankt Gotthard nannte Goethe *Scheide Blick nach Italien vom Gotthard d. 22. Juni 1775*. Einschlägige Scheidewegkonstellationen, die Goethe im Zusammenhang mit Italien nachträglich in *Dichtung und Wahrheit* und weiteren autobiographischen Schriften, auch der *Italienischen Reise*, geschildert hat, analysiert Martina Wagner-Egelhaaf, *Sich entscheiden. Momente der Autobiographie bei Goethe*, Göttingen 2020, 188–215. Vgl. auch Nicholas Boyle, *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*, Bd. I: 1749–1790, Frankfurt a. M./Leipzig 2004 (zuerst 1995), 244 f.; Siegfried Seifert, „Ouvertüre einer ‚Wiedergeburt‘. Goethe im Trentino, September 1786“, in: Klaus Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Reihe der Villa Vigoni, Bd. 11), Tübingen 1997, 85–99, 85.

in Weimar auf weitgehende Verständnislosigkeit stieß. Der Privilegiencharakter seiner Reise wird im Brief Schillers zugleich aufgerufen und problematisiert. Als ein exklusives Privileg wurde (und wird) Muße, je nach Perspektive, sakralisiert oder skandalisiert. Dieses Spannungsmoment, das die Geschichte der Muße von Anfang an begleitete, also das Phänomen der Muße seit der Antike prägte, griff auch Adelung in seinem *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* auf und betonte den qualitativen Aspekt der unbestimmten Ausfüllung freier Zeit. Das essentielle Kriterium, das Muße von Müßiggang unterscheidet, ist die wertvolle Nutzung der Zeit. Wird Muße als „die von ordentlichen Beschäftigungen, von Berufsgeschäften freye Zeit“³² bei einer wertvollen Ausfüllung der freien Zeit legitimiert, so wird Müßiggang als „die unthätige Unterlassung der pflichtmäßigen Arbeit“ perhorresziert.³³ Die eigene Zeit „müßig zubringen“, bedeute, so Adelung, sie „in unerlaubter Muße“ zu verschwenden.³⁴ „Müßig gehen“ sei daher nichts anderes als „nichts thun“.³⁵ Die legitime Muße, die Goethe für sich beanspruchte, wurde offenkundig in Weimar als illegitimer Müßiggang, als reines „nichtsthun“, wie es Schiller in wörtlicher Übereinstimmung mit der typischen Definition von Müßiggang bei Adelung, Garve³⁶ und vielen anderen bezeichnete, angesehen. Alles also eine Frage der Perspektive, aber auch der gesellschaftlichen Zuschreibung.

Ob Muße oder Müßiggang – an dieser Frage wurden und werden divergente gesellschaftliche Ansprüche und die auf sie bezogenen gesellschaftlich definierten Rollen verhandelt. Muße musste und muss man sich leisten können und leisten dürfen. Die von Goethe intendierte „Differenzerfahrung“³⁷ in der Muße, die Alltagsstrukturen temporär suspendiert und diese so auch als kontingent ausweist, wurde offenkundig in Weimar von vielen als illegitime Überschreitung der zugewiesenen Rolle angesehen. Der Privilegiencharakter der Muße zeigt so ihre durchaus prekäre Seite – und gerade dadurch ihr epistemologisches Potential für die Analyse von kulturell geformten Normen und Werten einer Gesellschaft. Im Spannungsverhältnis von sozialen Rollenerwartungen und individuellen Freiräumen werden jedenfalls Grundfragen und auch Konflikte sichtbar, die in einer Gesellschaft entsprechend kontrovers verhandelt werden. In diesem Prozess des Ausverhandelns können sich aber auch die Rollenerwartungen und -zuschreibungen selbst verändern. Denn eines ist auch offenkundig: Goethe wollte seine gesellschaftliche Rolle in Weimar nicht dauerhaft aufgeben und hat dies auch

³² Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 328.

³³ Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 330.

³⁴ Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 329.

³⁵ Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 329.

³⁶ Garve, *Gesammelte Werke*, I/IV, Teil 1, 265 f. „Von der Muße ist der Müßiggang sehr weit unterschieden. Dieser ist Unthätigkeit; jener ist die äußre Möglichkeit einer freywilligen, selbstgewählten, also der edelsten Thätigkeit.“

³⁷ Dobler/Riedl, „Einleitung“, 7.

nicht getan. Aber mit der eigenen Erfahrung in Italien hat sich diese Rolle in Weimar nach seiner Rückkehr gewandelt. Das betrifft äußere Zuständigkeiten, die stärker auf seine künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen zugeschnitten wurden³⁸, ebenso wie seine innere Haltung. Dahingehend bildete die Italienreise auch eine „Zäsur in seinen amtlichen Verhältnissen in Weimar“.³⁹

In seinem Brief an den Herzog machte Goethe unmissverständlich deutlich, dass er seine Reise keineswegs zum „nichtsthun“ verwenden wollte. Die, in formaler Hinsicht betrachtet, freie Zeit qualifizierte er als *produktive* Unproduktivität. Um diese Paradoxie, die in Weimar, nicht ohne Neid, weitgehend als Aporie begriffen und entsprechend verworfen wurde, in fruchtbarer Weise aufzulösen, bedarf es, so Goethe wörtlich, einer „Stimmung“, welche die negative Freiheit – im Falle Goethes: die Freiheit von amtlichen und gesellschaftlichen Verpflichtungen bei Hofe – zu einer positiven Freiheit veredeln kann: die Freiheit zu schöpferischem und wissenschaftlichem Tun, das den Ermöglichungsfreiraum der Muße benötigt, um die gewonnene Unabhängigkeit von einer funktional-utilitaristischen Produktivitätslogik in eine zwanglos kreative Produktivität verwandeln zu können. In diesem Sinne kann man in Goethes italienischer Reise, genauer gesagt, in seiner *Italienischen Reise*, also dem sehr viel später entstandenen Text, der im Zentrum der weiteren Analysen stehen wird, bereits auf der übergeordneten Ebene des gesamten Unternehmens eine Mußeform identifizieren, wie sie in den genannten paradoxalen Wendungen ‚bestimmte Unbestimmtheit‘, ‚tätige Untätigkeit‘, ‚produktive Unproduktivität‘ zum Ausdruck kommt. Das bedeutet aber nicht, dass damit eine Art Generalnenner für die *Italienische Reise* gefunden wäre. „Es bleibt wohl dabei, meine Lieben, daß ich ein Mensch bin, der von der Mühe lebt. Diese Tage her habe ich wieder mehr gearbeitet als genossen.“⁴⁰ Mit diesen Sätzen beginnt im *Zweiten Römischen Aufenthalt* der *Italienischen Reise* der Eintrag unter dem Datum des 12. September 1787. Muße und Mühe sind in der *Italienischen Reise* (und wohl auch bei Goethes Italienaufenthalt) Komplementärbegriffe, die zunächst einmal unterschiedliche Ebenen markieren. Als Form der Freiheit von amtlichen Verpflichtungen erfüllt die Reise eine Grundbestimmung von Muße, den einschlägigen Definitionen von Muße in zeitgenössischen Lexika entsprechend. Innerhalb dieses Rahmens kann sich das entfalten, was seit der Antike als *Conditio sine qua non* für einen legitimen Freiraum betrachtet wurde: *gelehrte* Muße in der Tradition von Senecas wirkmächtigem Postulat „otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura“

³⁸ Goethe zeichnete nun für alle Weimarer Einrichtungen der Künste und der Wissenschaften verantwortlich. Dazu zählte auch die Universität Jena. Für die Bergwerkskommission blieb er weiterhin zuständig.

³⁹ So Volker Wahl, „Goethes Italienreise als Zäsur in seinen amtlichen Verhältnissen in Weimar“, in: Konrad Scheurmann/Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.), „... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“ *Goethe in Rom*, Bd. 1: *Essays*, Mainz 1997, 60–71, 60.

⁴⁰ ZRA, 424.

und vergleichbarer Vorstellungen, die in einem (neu)humanistischen Kontext als selbstverständlich erachtet wurden. Goethes Studien und Aktivitäten, die in der *Italienischen Reise* geschildert werden, erfolgten selbstbestimmt und erfüllen ein zentrales Kriterium dessen, was als gelehrte Muße bezeichnet werden kann. Geistige Tätigkeit wiederum kann durchaus anstrengend, von Mühen und harter Arbeit geprägt sein. Im Folgenden will ich mich daher nicht mit der übergeordneten Zuschreibung der Reise als Muße begnügen, sondern dem unermüdlichen Tätigsein, das in der *Italienischen Reise* auch zum Ausdruck kommt, dadurch Rechnung tragen, dass ich innerhalb des Rahmens der Reiseschilderungen eine Binnendifferenzierung vornehme. Die Feststellung des Mußerahmens der Reise sowie des selbstbestimmten Tuns bedeutet nicht, dass konkrete Spannungsmomente im mitunter auch transgressiven Verhältnis von Muße und Mühe zu vernachlässigen wären. Vielmehr sollen Abgrenzungen und Übergänge so genau wie möglich beschrieben und konkrete Ausprägungen urbaner Muße präzise herausgearbeitet und gegenüber mühevoller Arbeit profiliert werden. Das *otium cum litteris* in Italien gestaltet sich heterogen und muss sachlich und begrifflich entsprechend distinkt ausbuchstabiert werden.

Entscheidend waren freilich zunächst einmal die grundsätzlichen Umstände, d. h. die Ermöglichungsbedingungen der Reise mit einem mehr oder weniger offenen Zeitraum. Herzog Carl August ließ Goethe den Zeitpunkt seiner Rückkehr offensichtlich selbst bestimmen. Das geht jedenfalls aus dem Brief Goethes aus Rom vom 11. August 1787 an den Landesherrn hervor: „Sie geben mir Raum Daß ich erst recht mein werden kann [...]“.⁴¹ Diesen Freiraum der Muße bezeichnete der Briefschreiber als „das Glück das ich hier genieße“.⁴² Der Zeitraum der Muße ist zwar grundsätzlich begrenzt, aber nicht in einer von vornherein festgesetzten, starren Form. Die Muße wird nicht konkret beschränkt, sondern bleibt vielmehr, zumindest auf der unmittelbaren Ebene, offen und kann damit zu jener intrinsischen Erfahrung werden, durch die, pointiert gesagt, das Ich sich selbst findet. Die von Goethe explizit betonte Glückserfahrung des Bei-Sich-Selbst-Sein-Könnens fokussiert ein zentrales Attribut der Muße: ihre Selbstzweckhaftigkeit.⁴³

⁴¹ Briefe 7 I, 163.

⁴² Briefe 7 I, 163.

⁴³ Auf den Punkt bringt diese Eigenschaft der Muße Maël Renouard, „*L’otium entre politique et rêverie*“, in: Marc Fumaroli u. a. (Hg.), *L’otium dans la République des lettres* (Cahiers de la République des Lettres, Bd. 1), Paris 2011, 73–89, 73: „Le temps de *l’otium* a sa finalité en soimême, comme le jardin, originel ou ultime, est le lieu d’un séjour et non d’une traversée.“ Den abgegrenzten Garten betrachtet Renouard als ‚Emblem‘ der Muße: „Le jardin est son emblème“ (73). Ähnlich benennt Brühweiler als eines der „wesentlichsten Merkmale“ der Muße „die absolute Zweckfreiheit, ihren gänzlichen Eigenwert, ihre Autonomie. Musse ist und kennt nur Gegenwart. Jegliche Finalität ist ihr fern“ (Brühweiler, *Musse [scholé]*, 10 f.). Formen der Selbstzweckhaftigkeit skizziert z. B. Volker Schürmann, *Muße*, 2., vollständig überarbeitete Aufl. (Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, hg. v. Andreas Hüllinghorst, Bd. 7), Bielefeld 2003, 17–21.

Das Ziel der Mußepraxis liegt zunächst einmal in ihr selbst. Ihren höheren Zweck erfüllt sie im Fall der *Italienischen Reise* durch einen umfassenden Bildungsprozess, der, analog zum humanistischen Bildungsideal Wilhelm von Humboldts, in sich selbst begründet und buchstäblich eigensinnig organisiert ist, jedenfalls keinen unmittelbaren von außen herangetragenen Funktionsbestimmungen unterliegt. Dass diese Erfahrung von Muße, wie Goethe ausdrücklich betont, zu Glückseligkeit führt, ist darüber hinaus ein seit der Antike verbürgter Topos. In der *Nikomachischen Ethik* stellt Aristoteles einen unabdingbaren Zusammenhang zwischen Muße und Glückseligkeit, zwischen *scholē* und *eudaimonia* her.⁴⁴

In seinem Brief vom 28. September 1787 aus Frascati an Carl August wiederholt Goethe seine Dankbarkeit für die gewährte Muße auf unbestimmte Zeit, die er im Sinne einer tätigen Muße zu nutzen gedenke:

Wie sehr danck ich Ihnen daß Sie mir diese Muße geben und gönnen. Da doch einmal von Jugendauf mein Geist diese Richtung genommen hat; so hätte ich nie ruhig werden können ohne daß Ziel zu erreichen. Diesen Winter hab ich noch wacker zu thun, es soll kein Tag ja keine Stunde versäumt werden.⁴⁵

Gerade gegenüber seinem Dienstherrn meinte Goethe die elementare Notwendigkeit der Reise immer wieder begründen zu müssen, so auch in seinem Brief aus Rom vom 25. Januar 1788: „Die Hauptabsicht meiner Reise war: mich von den physisch moralischen Ubeln zu heilen die mich in Deutschland quälten und mich zuletzt unbrauchbar machten; sodann den heissen Durst nach wahrer Kunst zu stillen, das erste ist mir ziemlich das letzte ganz geglückt.“⁴⁶ Implizit verweist er einmal mehr auf ein zentrales Charakteristikum von Muße: ihre Freiheit, die sich, in negativer Form, als Freiheit von die eigene Zeit beschränkenden Verpflichtungen und Leistungserwartungen aller Art, ebenso artikuliert wie, in positiver Form, als Möglichkeit, die gewonnene Zeit – im Falle Goethes – durch intensives Studium auszufüllen: „Da ich ganz frey war, ganz nach meinem Wunsch und Willen lebte; so konnte ich nichts auf andre, nichts auf Umstände, Zwang oder Verhältnisse schieben, alles kehrte unmittelbar auf mich zurück und ich habe mich recht durchaus kennen lernen [...]“⁴⁷ Indem Goethe die nahezu uneingeschränkte Freiheit seiner Lebensform zur *Conditio sine qua non* von Selbstfindung und Selbsterkenntnis erklärte, wollte er sie nicht zuletzt der Kritik, ja der gesellschaftlichen Ächtung entziehen. Die so als wertvolle Muße ausgewiesene Lebensform immunisiert sie gegen das Verdikt des Müßiggangs und des Nichts-

⁴⁴ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, auf der Grundlage der Übersetzung von Eugen Rolfes, hg. v. Günther Bien, Hamburg 1972, 249 (X,7, 1177b 4–6). Den Zusammenhang von Muße und einem gelingenden Leben erläutert Hans-Dieter Bahr, *Zeit der Muße – Zeit der Museen*, Tübingen 2008, 26–65.

⁴⁵ *Briefe* 7 I, 182.

⁴⁶ *Briefe* 7 I, 233.

⁴⁷ *Briefe* 7 I, 234.

tuns. Das Inkognito, das Goethe für seine Reise wählte, diene insbesondere der Stärkung der negativen Freiheit. Als Johann Philipp Möller, so sein Pseudonym, konnte er den Zwängen gesellschaftlicher Verpflichtungen eines Geheimen Rats des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach sowie den Folgen seines europäischen Erfolgsromans *Die Leiden des jungen Werthers* bequem aus dem Weg gehen. Das positive Freiheitsmoment von Muße sollte in die von Goethe *ex post* inszenierte „Wiedergeburt“ als Künstler münden.⁴⁸ In seinem Brief aus Rom vom 17. März 1788 an Herzog Carl August schreibt Goethe über seinen insgesamt fast „zweijährigen Bildungsurlaub“⁴⁹ bei fortlaufenden Bezügen: „Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? – Als Künstler!“⁵⁰

Dass Goethe insbesondere Charlotte von Stein mit seinem Aufbruch nach Italien brüskierte⁵¹, war er sich sehr wohl bewusst. Mit seinem an sie adressierten *Reise-Tagebuch* sowie in Briefen betrieb er einigen Aufwand, um sie milde zu stimmen und den von ihr so empfundenen tiefen Vertrauensbruch zu heilen.

⁴⁸ Der Begriff fällt mehrfach in der *Italienischen Reise* und wird im folgenden Kapitel dieser Studie noch ausführlich gewürdigt. Eine eingehende literatur-, kultur- und geistesgeschichtliche Untersuchung von Begriff und Vorstellung der ‚Wiedergeburt‘ in der *Italienischen Reise* stammt von Klaus H. Kiefer, *Wiedergeburt und neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes „Italienischer Reise“* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 280), Bonn 1978.

⁴⁹ So Wahl, „Goethes Italienreise als Zäsur in seinen amtlichen Verhältnissen in Weimar“, 61.

⁵⁰ *Briefe* 7 I, 256. Die „selbst bestimmte Muße in Einsamkeit und Freiheit“ im Allgemeinen beschreibt Eberhard Straub, „Das Glück, das sich verweigert“, in: Gemmel/Löschner (Hg.), *Ökonomie des Glücks*, 17–30, 26. Jenseits des konkreten Falls von Goethes Italienreise ist der Aspekt der materiellen Absicherung von Muße grundsätzlich essentiell, wie man z. B. an den gegenwärtigen Debatten um das bedingungslose Grundeinkommen unschwer erkennen kann. Der Genuss von Muße setze „eine gewisse materielle Gesicherheit“ voraus, betont zu Recht Brühweiler, *Musse (scholé)*, 15. Im Gegenzug wäre eine Bemerkung, Arbeitslose müssten doch Muße haben, zynisch, ohne dass damit gesagt werden sollte, Arbeitslose seien von einem Mußeerleben grundsätzlich ausgeschlossen. Zur Absicherung der Grundversorgung treten freilich wichtige Aspekte wie das persönliche Selbstwertgefühl, die gesellschaftliche Teilhabe und Lebensperspektiven hinzu. Vgl. dazu den erhellenden Band von Rainer Barbey, *Recht auf Arbeitslosigkeit? Ein Lesebuch über Leistung, Faulheit und die Zukunft der Arbeit*, Essen 2012.

⁵¹ Detlev Lüders, „Goethes Wandlung in Italien“ (1973), in: ders., *Welterfahrung und Kunstgestalt. Über die Notwendigkeit von Kunst und Dichtung*, Würzburg 2004, 35–42, 35. Zu den unmittelbaren Gründen für Goethes Reise und den mit ihr verbundenen Erwartungen vgl. z. B. Günter Niggel, „Goethes *Italienische Reise*“, in: ders., *Studien zur Autobiographie* (Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 35), Berlin 2012, 147–172, 149: „Diese beiden Konflikte, die immer unerträglicher werdende Bürde der vielfältigen und zersplitternden amtlichen Tätigkeiten und die tragische Not einer unerfüllbaren Liebe, haben wohl in Goethe die Ahnung rascher lebendig werden lassen, daß im Süden solche Spannung weniger fühlbar sei. So wurde seine Reise zur Flucht – aber nicht, um dem Konflikt zu entgehen, sondern um als ein Erneuerter zurückzukehren, um die Bindung an den Herzog wie an die Geliebte auf eine neue Weise zu festigen.“

Auch der Geliebten gegenüber hatte Goethe seine Pläne verheimlicht. Nur seinen Diener weihte er ein und teilte ihm das Ziel seiner Reise mit. Im *Reise-Tagebuch* spricht er die Adressatin direkt an und rechtfertigt zunächst seine Abreise, so unter dem Eintrag „d. 9 Sept. 86 Abends“: „Gedenck an mich in dieser wichtigen Epoche meines Lebens. Ich bin wohl, freyen Gemüths und aus diesen Blättern wirst du sehn wie ich der Welt genieße.“⁵² Das freie Gemüt und der Genuss der Welt akzentuieren die eigene Disposition zur Muße sowie die Erwartung von Muße, für die er indes einen hohen Preis zu zahlen habe, wie er Charlotte von Stein in seinem Brief aus Rom, 17.–20. Januar 1787, beteuert: „Seit dem Tode meiner Schwester hat mich nichts so betrübt, als die Schmerzen die ich dir durch mein Scheiden und Schweigen verursacht.“⁵³

Über das bisher Genannte hinaus veranschaulichen die Begründungen, die Goethe für seine Italienreise mit offenem Ende ins Feld geführt hat, sowie die Motive, die ihn bei seiner Entscheidung angetrieben haben, eine weitere Eigenschaft von Muße. Ausprägungen und Diskursivierungen von Muße bewegen sich stets im Spannungsfeld von Anthropologie und Historizität, von dem menschlichen Bedürfnis nach einer entsprechenden Lebensform einerseits und ihrer je spezifischen kulturellen Formung andererseits.⁵⁴ Im doppelten Freiheitsbegriff von Muße artikuliert sich ein zeit- und kulturübergreifendes menschliches Verlangen nach einem freien Verweilen in der Zeit, ohne der Herrschaft der Zeit zu unterliegen⁵⁵, also jenseits von unmittelbaren Leistungserwartungen und einer Produktivitätslogik, welche die freie Verfügung über die eigene Zeit einschränken oder gar verhindern. Die konkrete Ausgestaltung von Muße, verstanden als ein anthropologisches Bedürfnis, erfolgt gleichwohl innerhalb der jeweiligen historisch-kulturellen Ordnungsmuster, in denen sie eingebettet ist. Diese Muster wiederum werden durch das entsprechende Verständnis von Muße sowie durch die exklusive Zuschreibung von Muße an privilegierte Stände, Klassen oder Gruppen in ihrem Charakter selbst erhellt. Durch das Normen- und Wertesystem einer Gesellschaft wird Muße reguliert, und in der Art und Weise dieser Regulierung spiegelt sich die innere Verfasstheit einer Gesellschaft. Die Vorstellungen von Muße in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit verraten so auch viel über diese Gesellschaft, über ihre Normen und Werte ebenso wie über ihr institutionelles Gefüge, ihre Privilegienstruktur sowie ihr Selbstbild und Selbstverständnis. Hinzukommt aber noch ein weiteres, schwerer

⁵² RT, 614 f.

⁵³ Briefe 7 I, 91.

⁵⁴ Zur anthropologischen Dimension der Muße vgl. Thomas Jürgasch/Tobias Keiling (Hg.), *Anthropologie der Theorie* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 6), Tübingen 2017.

⁵⁵ „Das Nicht-Mitgehen mit der Zeit ist, näher betrachtet, ein Sich-Losreißen von ihr“, betont Michael Theunissen, „Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen“, in: ders., *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt a. M. 1991, 285–298, 287.

zu fassendes Moment. Es liegt – auch das macht das Beispiel von Goethes Italienreise deutlich – nicht zuletzt im Auge des jeweiligen Betrachters, ob ein gewährter oder erkämpfter Freiraum als legitime Muße oder illegitimer Müßiggang bewertet wird. Der Privilegiencharakter von Muße ist ja nicht statisch oder gesellschaftlich festgelegt, sondern stets eingebunden in mehr oder weniger offene und konfliktreiche Ausverhandlungsprozesse, die wiederum Rechtfertigungsdruck erzeugen (können). Goethe jedenfalls hat den Freiraum, den er für sich beanspruchte und der ihm auch gewährt wurde, kontinuierlich und jeweils mit konkretem Adressatenbezug begründet, ja verteidigt. Davon geben sein *Reise-Tagebuch* für Frau von Stein sowie seine vielen Briefe beredt Zeugnis. Das Privileg der Muße war auch für Goethe nicht selbstverständlich, der Rechtfertigungsdruck, den er verspürte, entsprechend groß.

Darüber hinaus unterliegen die Semantiken von Muße und mit ihr die jeweils vorherrschenden Vorstellungen von Muße auch dem kulturellen Wandel. Muße ist ebenso wenig eine essentialistische Kategorie wie Arbeit. Beide Phänomene können nur in jeweils konkreten historisch-kulturellen Ausprägungen genauer in den Blick genommen werden. Wenn etwa in der antiken griechischen Philosophie ein kategorialer Gegensatz von Muße und Arbeit betont wird, dann rekurriert dies auf ein Verständnis von rein körperlich verstandener Arbeit, die Unfreie zur materiellen Reproduktion der Polis leisten mussten. Die, modern gesprochen, Geistesarbeit, das, was Adelung als „gelehrte Muße“ bezeichnet, also gerade auch das Philosophieren, zählt in diesem Kontext nicht zur Arbeit im eigentlichen Sinn. Platon und Aristoteles sehen vielmehr in der Muße die unabdingbare Voraussetzung für die Philosophie, die betrachtende Tätigkeit des Geistes, deren Zweck in sich selbst liegt.⁵⁶ Die in Muße gewonnene Anschauung, *theōria*, ist der Inbegriff philosophischer Betrachtung. Mit anderen Worten: Der Mensch kann nur in Muße zu Erkenntnis gelangen. Im 18. Jahrhundert wertete dann aber Immanuel Kant das Philosophieren zur Arbeit um, dies allerdings auf der Grundlage eines im Vergleich zur Antike veränderten Arbeitsbegriffs.⁵⁷ Das

⁵⁶ Die einzelnen Nachweise habe ich bereits in einem früheren Aufsatz zusammengetragen: Peter Philipp Riedl, „Die Kunst der Muße. Über ein Ideal in der Literatur um 1800“, in: *Publications of the English Goethe Society* 80/1 (2011), 19–37, 20.

⁵⁷ Kant habe die von Platon und Aristoteles postulierte Einheit von Philosophie und Muße aufgebrochen, betont Marc Rölli, „Begründete Kritik, abgründige Zweifel. Zur Pathologie der Muße in der Philosophie der Aufklärung“, in: Wulf/Zirfas (Hg.), *Muße*, 62–72, 68–72. In der Moderne sei Arbeit „zur Pathologie geworden, die sämtliche Bereiche des menschlich-gesellschaftlichen Lebens kolonialisiert hat“, resümieren Hans-Jürgen Arlt/Rainer Zech, *Arbeit und Muße. Ein Plädoyer für den Abschied vom Arbeitskult*, Wiesbaden 2015, 2. Differenzierter gewichtet das vielschichtige und komplementäre Verhältnis von Arbeit und Muße Kurt Röttgers, „Muße“, in: Wieland Jäger/Kurt Röttgers (Hg.), *Sinn von Arbeit. Soziologische und wirtschaftsphilosophische Betrachtungen*, Wiesbaden 2008, 161–182. Pointiert resümiert diesen Sachverhalt Kurt Röttgers, *Muße und der Sinn von Arbeit: Ein Beitrag zur Sozialphilosophie von Handeln, Zielerreichung und Zielerreichungsvermeidung*, Wiesbaden 2014, 22: „[...] der Sinn von Arbeit ist ohne Muße in der Arbeit unvollstän-

moderne Verhältnis von Muße und Arbeit ist dahingehend überaus komplex, ja komplementär. Auch das sollen paradoxe Wendungen wie ‚tätige Untätigkeit‘ oder ‚produktive Unproduktivität‘ zur formalen Bestimmung von Muße als eines analytischen Konzepts zum Ausdruck bringen. Grundsätzlich kann Muße in selbstbestimmter Arbeit erfahren werden⁵⁸, wohingegen manche Formen der Freizeitgestaltung Strukturen der Arbeitswelt lediglich reproduzieren.

Muße verfügt über eine raumzeitliche Struktur, die das Subjekt von unmittelbaren Leistungserwartungen temporär entbindet. Muße eröffnet so einen Freiraum, der auch ein alternatives Zeiterleben ermöglicht. Diese ‚Eigenzeit‘ der Muße kann zu einer Intensivierung des Zeiterlebens ebenso führen wie in dieser Präsenzerfahrung zu einem Verblässen des Bewusstseins, dass die Zeit voranschreitet.⁵⁹ Diese Erfahrungen sind, wie gesagt, zeitlich und räumlich gerahmt. Demgegenüber wäre eine hypothetisch vorgestellte immerwährende Muße wohl eher eine problematische Lebensform, könnte sie doch, wie im Falle

dig beschrieben“. Zum Verhältnis von Arbeit und Muße in der Literatur vgl. Peter Philipp Riedl, „Arbeit und Muße. Literarische Inszenierungen eines komplexen Verhältnisses“, in: Hermann Fechttrup/William Hoye/Thomas Sternberg (Hg.), *Arbeit – Freizeit – Muße. Über eine labil gewordene Balance*. Symposium der Josef Pieper Stiftung, Münster Mai 2014 (Dokumentationen der Josef Pieper Stiftung, Bd. 8), Berlin 2015, 65–99; zu jenem von Arbeit und Müßiggang Claudia Lillge/Thorsten Unger/Björn Weyand (Hg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik* (vita activa), Paderborn 2017. Der Band verharrt indes selbst allzu sehr in jenem „Binarismus von Arbeit und Müßiggang“, den Franz-Josef Deiters, „Arbeit und Müßiggang und das Sprechen über Literatur um 1800“, 39–56, 39, historisch zunächst einmal durchaus berechtigt, konstatiert. Weitgehend ungenutzt bleibt dabei aber jenes fruchtbare Erkenntnispotential, das sich gerade im transgressiven Überschreiten vermeintlich fester Dichotomien eröffnet. Transgressionsphänomene dieser Art lassen sich sowohl historisch als auch systematisch erschließen. Darüber hinaus werden polare Zuschreibungen brüchig, wenn sie kritisch auf ihre jeweilige Perspektive hin befragt werden, wie das Beispiel von Goethes Italienreise im diskursiven Spannungsfeld von reklamierter Muße, selbstbestimmter Arbeit und vorgeworfenem Müßiggang anschaulich zeigt. Zum historischen Spannungsverhältnis von Arbeit und Müßiggang vgl. den reichhaltigen und gut kommentierten Materialienband von Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Arbeit und Müßiggang 1789–1914. Dokumente und Analysen*, Frankfurt a. M. 1991.

⁵⁸ Vgl. dazu Gregor Dobler, „Muße und Arbeit“, in: Hasebrink/Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel*, 54–68, 68: „Wo immer sie dafür Spielräume finden, suchen Menschen in ihrer Arbeit nach selbstbestimmten Räumen, die nicht dem Diktat der reinen Zweckmäßigkeit unterliegen und dadurch oft eine eigene Struktur gewinnen – als zweckmäßige Tätigkeit, die nicht mehr als zweckbestimmte empfunden wird. Anstatt außerhalb der Arbeit neue Räume der Muße zu entwickeln, scheint es mir wichtiger, solche Möglichkeiten nicht noch weiter zu beschneiden – denn das Gegenteil von Muße ist nicht Arbeit, sondern Entfremdung.“

⁵⁹ Zum Begriff der ‚Eigenzeit‘ vgl. Helga Nowotny, *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt a. M. 1989. „Ästhetische Eigenzeiten werden als exponierte und wahrnehmbare Formen komplexer Zeitgestaltung, -modellierung und -reflexion verstanden, wie sie einzelnen Gegenständen bzw. Subjekt-Ding-Konstellationen eigen sind“, betonen Michael Gamper/Helmut Hühn, „Einleitung“, in: Gamper/Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft* (Ästhetische Eigenzeiten, Bd. 1), Hannover 2014, 7–23, 16.

von Don Quijotes exzessiver Lektüre von Ritterromanen⁶⁰, also zumindest im fiktionalen Bereich der Literatur, zu Realitätsverlust führen. Wandelt sich Muße von einem Ausnahme- zu einem Normalzustand, entfällt jedenfalls jene Begrenzung, durch die Ermöglichungsfreiräume als solche überhaupt erst vorstellbar und identifizierbar werden. Darüber hinaus korrelieren bei der Muße zwei Momente, die Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* entwickelt: eine Ethik des Maßes und eine Ethik des guten Lebens. Die Ethik des Maßes ist dabei Teil einer Ethik des guten Lebens, das aus einer idealen Ergänzung von *bios praktikos* und *bios theôrêtikos* besteht.⁶¹ Stellt man Goethes Reise in den Süden in diese aristotelische Perspektive, dann wollte er sein praktisch-politisches Leben in Weimar durch ein theoretisch-betrachtendes Leben in Italien ergänzen. Nach Aristoteles kann nur die Verbindung beider Lebensformen zu einem gelingenden Leben und damit zur Glückseligkeit führen. Analog dazu hob Seneca in seiner Fragment gebliebenen Spätschrift *De otio* ausdrücklich hervor, dass die Natur den Menschen sowohl zur Betrachtung der Dinge, zur *contemplatio rerum*, als auch zum Tätigsein, zur *actio*, geschaffen habe (5,1).⁶² In seinem dritten Brief an Lucilius fordert Seneca, dass man beides miteinander verbinden müsse: „der Ruhende muß handeln, und der Handelnde ruhen“ (3,6).⁶³ Wenn demgegenüber, wie im Falle Don Quijotes, von einem ausgeglichenen Verhältnis zwischen *bios praktikos* und *bios theôrêtikos* (Aristoteles), zwischen *actio* und *contemplatio rerum* (Seneca) nicht die Rede sein kann, droht in der Konsequenz die Gefahr des Selbst- und Weltverlusts. Bei einer entgrenzten Muße können sich in der Tradition dieser Denkvorstellung *acedia* und Melancholie leicht einnisten.

Die von Goethe reklamierte Eigenzeitlichkeit der Muße sowie der Ermöglichungsfreiraum, den sie eröffnet, bedingen sich wechselseitig. Der betont gelehrte und schöpferische Charakter seiner Mußeform begegnet, sei es direkt, sei es indirekt, dem ja tatsächlich erhobenen Vorwurf des Nichtstuns, wie Goethe

⁶⁰ Das metaliterarische Spiel in Miguel de Cervantes' *Don Quijote* analysiert Thomas Klinkert, *Muße und Erzählen: ein poetologischer Zusammenhang* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 3), Tübingen 2016, 83–98.

⁶¹ „Diese Lebensform impliziert daher kein ‚entweder-oder‘, sondern vielmehr ein ‚und‘ im Sinne einer notwendigen Wechselwirkung zwischen der praktisch-politischen und der theoretisch-betrachtenden Tätigkeit im Laufe des Lebens als Bürger“, erläutert Simon Varga, „Antike politische Anthropologie. Lebensform, Muße und Theorie bei Aristoteles“, in: Jürgasch/Keiling (Hg.), *Anthropologie der Theorie*, 29–47, 33. Vgl. auch Simon Varga, *Vom erstrebenswertesten Leben. Aristoteles' Philosophie der Muße*, Boston/Berlin 2014. Vgl. auch Tobias Keiling, „Arbeit oder Muße. Über eine moderne, aber falsche Alternative“, in: Tobias Keiling/Robert Krause/Heidi Liedke (Hg.), *Muße und Moderne* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 10), Tübingen 2018, 173–194, 175–178.

⁶² L. Annaeus Seneca, *De otio/Über die Muße. De providentia/Über die Vorsehung*. Lateinisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Gerhard Krüger, Stuttgart 1996, 11.

⁶³ L. Annaeus Seneca, *Philosophische Schriften*. Lateinisch und Deutsch, Bd. 3: *An Lucilius, Briefe 1–69*, hg. v. Manfred Rosenbach, Darmstadt 1999, 15. Im lateinischen Original lautet das Postulat: „et quiescenti agendum et agentis quiescendum est“ (14).

überhaupt seine Reise immer wieder adressatenbezogen funktionalisierte.⁶⁴ Das in der *Italienischen Reise* sowie in einschlägigen *Ego*-Dokumenten geschilderte Tun kann als Bildungsarbeit, als tätige Muße bezeichnet werden.⁶⁵ Damit stellt sich Goethe implizit in die skizzierte antike Tradition einer Muße, die sich von Nichtstun abgrenzt. Dazu zählt auch jene dem älteren Scipio Africanus zugeschriebene, wirkmächtig gewordene Sentenz, die Cicero, der sich dabei auf Cato Censorius bezieht, zu Beginn des dritten Buchs *De officiis* (3,1) anführt: Publius Scipio Africanus habe zu bemerken gepflegt, „niemals sei er weniger müßig, als wenn er Zeit hätte, und nie weniger allein, als wenn er für sich wäre.“⁶⁶ Der aus dieser Bemerkung ableitbare Wunsch nach einer unmüßigen, einer tätigen Muße, die sich erfüllt, wenn man „für sich“ sein kann, bringt Goethe in seinem Brief an den Herzog vom 2. September 1786 explizit zum Ausdruck.

Insbesondere Rom inszeniert Goethe „als äußeres Museum innerer Bildung“.⁶⁷ Biographisch und werkgeschichtlich gestaltete sich die Reise nach Italien für Goethe, so Peter Boerner, als „ein paradiesisches Interludium zwischen den Jahren der Hingabe im weimarisches Staatsdienst und der Kontroverse mit der Französischen Revolution, zwischen den Nachklängen des Sturm und Drang und den philosophischen Diskursen mit Schiller“.⁶⁸ Entsprechend empfindlich zeigt sich Goethe, wenn er in Italien sein „paradiesisches Interludium“ bedroht wähnt, und warnt gelegentlich davor, ihm seine Muße allzu rigide begrenzen

⁶⁴ Ferdinand van Ingen, „Goethes Italienische Reise. Ein fragwürdiges Modell“, in: Italo Michele Battafarano (Hg.), *Italienische Reise, Reisen nach Italien* (Apollo, Bd. 2), Gardolo di Trento 1988, 177–229.

⁶⁵ Goethe habe die Absicht verfolgt, „sein individuelles Italienerlebnis in ein allgemeines Bildungsmodell zu transformieren“, so Achim Aurnhammer, „Goethes ‚Italienische Reise‘ im Kontext der deutschen Italienreisen“, in: *Goethe-Jahrbuch* 120 (2003), 72–86, 72. Der drei Jahrzehnte später entstandene und veröffentlichte Text, die *Italienische Reise*, „kombiniert [...] die objektive Informationsreise mit der subjektiven Inspirationsreise“ (83).

⁶⁶ Marcus Tullius Cicero, *De officiis / Vom rechten Handeln*. Lateinisch/Deutsch, hg. u. übers. v. Karl Büchner, 3., erw. Aufl. München/Zürich 1987, 221. Im lateinischen Original lautet die Stelle: „P. Scipionem, Marce fili, eum, qui primus Africanus appellatus est, dicere solitum scripsit Cato, qui fuit eius fere aequalis, numquam se minus otiosum esse, quam cum otiosus, nec minus solum, quam cum solus esset“ (220). Das bedeutet im Sinne Ciceros und auch für Goethes Ansinnen: „Freisein von einer verpflichtenden Tätigkeit und dadurch freisein für eine außerhalb der Pflicht gewählten Tätigkeit.“ So erläutert Ciceros *De officiis*, 3,1 Karl Gross, „Numquam minus otiosus, quam cum otiosus. Das Weiterleben eines antiken Sprichworts im Abendland“, in: Albrecht Dihle u. a. (Hg.), *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*, Bd. 26, Berlin/New York 1980, 122–137, 123. Gross zeichnet die reichhaltige und bedeutsame Wirkungsgeschichte des Cicerozitats materialreich nach.

⁶⁷ Linda Maria Pütter, *Reisen durchs Museum. Bildungserlebnisse deutscher Schriftsteller in Italien (1770–1830)* (Germanistische Texte und Studien, Bd. 60), Hildesheim/Zürich/New York 1998, 165.

⁶⁸ So Peter Boerner, „Italienische Reise“, in: Paul Michael Lützeler/James E. McLeod (Hg.), *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, Stuttgart 1985, 344–362, 344.

zu wollen. In seinem Brief aus Rom vom 6. Januar 1787 an Charlotte von Stein betont er explizit, er müsse „noch von der Unschlüssigkeit reden die mich wegen meines Aufenthaltes in Italien anwandelt“.⁶⁹ Zunächst weist er auf den geradezu unermesslichen Wert seiner Erfahrungen hin, die ihm der Freiraum seiner Reise ermögliche: „Ich bin von einer ungeheuren Leidenschafft und Kranckheit geheilt, wieder zum Lebensgenuß, zum Genuß der Geschichte, der Dichtkunst der Alterthümer geneßen und habe Vorrath auf Jahrelang auszubilden und zu kompletiren.“⁷⁰ Die Muße der Reise übt auf den Sprecher eine ähnliche Wirkung aus wie der Heilschlaf auf Faust zu Beginn des zweiten Teils der Tragödie. In der *Anmutigen Gegend* fühlt der erwachende Faust, der im Schlaf die von ihm verschuldete Tragödie Margaretes vergessen darf, seine Lebenskräfte erneuert. Mit noch schärferer Zuspitzung inszeniert Goethe diese Empfindung im *Reise-Tagebuch* unter dem Datum des 11. September 1786, also gerade einmal neun Tage nach seinem Aufbruch: „Mir ists wie einem Kinde, das erst wieder leben lernen muß.“⁷¹ In der *Italienischen Reise* fehlt diese sehr forcierte Bemerkung über einen grundlegenden Neubeginn. Aber auch Selbstbeschreibungen, dass er erst wieder zum Lebensgenuss fähig geworden sei, nachdem er eine Krankheit überwunden habe, radikalieren die Relevanz von Muße für das eigene Dasein. Mit offensichtlich legitimatorischen Absichten erklärt Goethe die Muße seiner Reise zum existenziellen Erfordernis.

Gegenüber der Briefpartnerin, die ihm ob des aus ihrer Sicht fluchtartigen Aufbruchs nach Italien zürnte, führt Goethe zunächst nicht seine eigenen – naheliegenden – Wünsche ins Feld, sondern beruft sich auf seine Freunde, die ihm dringend rieten, seinen ‚Heilungsprozess‘ nicht vorzeitig abzubrechen. Die Analogie zu Krankheit und Gesundung offenbart eine recht vordergründige Legitimationsstrategie. Wie man eine schwere Erkrankung vollständig auskurieren sollte, um nicht einen Rückschlag mit gravierenden negativen, womöglich lebensbedrohenden Folgen zu erleiden, verträgt die Muße der Reise angesichts der existenziellen Bedeutung für den Betroffenen kein vorzeitiges Ende. Ein Abschluss des beschworenen Verwandlungsprozesses, der wiederholt mit der Metapher der ‚Wiedergeburt‘ überhöht wird, kann weder künstlich beschleunigt noch terminlich vorab bestimmt werden. Es handelt sich vielmehr um einen offenen Prozess, dessen Eigenzeitlichkeit respektiert werden müsse: „Nun aber kommen mir die freundlichen Stimmen daß ich nicht eilen, daß ich mit vollständigerem Gewinn nach Hause kommen soll, ich erhalte einen gütigen, mitfühlenden Brief vom Herzog, der mich auf eine unbestimmte Zeit von meinen Pflichten losbindet und mich über meine Ferne beruhigt [...]“.⁷² Goethe erwähnt hier, am 6. Januar 1787, gegenüber Charlotte von Stein den Brief des Herzogs Carl August

⁶⁹ *Briefe* 7 I, 75.

⁷⁰ *Briefe* 7 I, 75.

⁷¹ *RT*, 629.

⁷² *Briefe* 7 I, 75.

vom 13. Dezember 1786, den er Anfang Januar 1787 erhalten hat. Wer mit den Freunden, die ihm geraten haben sollen, sich die Zeit zu nehmen, die er brauche, gemeint ist, bleibt im Dunkeln. Entsprechende Briefe sind nicht überliefert.⁷³ Das heißt aber nicht, dass sie nicht existiert haben. Wenn Goethe dennoch ein baldiges Ende seiner Reise ins Spiel bringt, v.a. ausgelöst durch einen Reitunfall Carl Augusts, stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie ernst er das gemeint haben könnte. Tatsächlich hat er eine Rückkehr nach Weimar um Ostern 1787 in Erwägung gezogen. Daneben schmiedete Goethe freilich weitergehende Reisepläne, die das Unternehmen deutlich verlängern würden und dies ja dann auch taten. Wenige Tage nach dem Brief an Frau von Stein äußert sich Goethe gegenüber seinem Schwager Johann Georg Schlosser, am 11. Januar 1787, folgendermaßen:

Noch weiß ich nicht wie lang ich bleiben kann, wenn ich schon sehe wie lang ich bleiben müßte, um mehr als ein Durchreisender zu sehen und zu erkennen. [...] In diesen dritthalb Monaten hab ich schon fast alles gesehen und fange wieder von vorne an und wie oft müßte man diese Operation wiederholen.⁷⁴

Nach vorzeitigem Abbruch klingt das jedenfalls nicht. Auch gegenüber dem Herzog selbst bietet Goethe, in seinem Brief aus Rom, <13.> – 20. Januar 1787, den Abbruch seiner Reise aufgrund von Carl Augusts Unfall an, wenngleich er, wie er ausdrücklich betont, „[j]ahrelang mit Nutzen hier verweilen könnte“.⁷⁵ Auch die positiven Begleiterscheinungen und Wirkungen der ihm gewährten Muße versäumt Goethe nicht emphatisch zu schildern: „Gesegnet fühl ich auch die Folgen auf mein Gemüth, das sich erheitert, das offner, theilnehmender und mittheilender wird.“⁷⁶ Die Erfahrungen, die ihm die neue Lebensform in Italien ermöglicht, sind auf zeitliche Unbestimmtheit angewiesen und reichern sich so in einem offenen iterativen Prozess immer mehr an. Dieser Begründungszusammenhang, der einen weitgehend offenen Zeithorizont sowie die dadurch gebotene Möglichkeit, die eigenen Studien intensiv und iterativ betreiben zu können, beinhaltet, bestimmt auch den Gedankengang der *Italienischen Reise*. Den Begriff der Teilnahme, den er in seinem Brief an den Herzog anführt, wird er gleichfalls wiederholt aufgreifen und, wie im zweiten Kapitel ausführlich darzustellen sein wird, mit Gelassenheit in Verbindung bringen.

Goethe verwendete den Muße-Begriff auch mit Blick auf die Zeit nach Italien. Nach seiner Rückkehr erhoffte er sich mehr Zeit und Ruhe für die Dichtung, halte ihn doch in Italien die Eindrucksfülle vom Schreiben auch etwas ab. So jedenfalls begründet Goethe im Brief aus Rom vom 25. Januar 1788 gegenüber Carl August seine entsprechenden Erwartungen: „Dann hoffte ich auch meine Schrif-

⁷³ Vgl. dazu *Briefe* 7 II, 170.

⁷⁴ *Briefe* 7 I, 77 f.

⁷⁵ *Briefe* 7 I, 89.

⁷⁶ *Briefe* 7 I, 89.

ten mit mehr Musse und Ruhe zu endigen als in einem Lande wo alles einem ausser sich ruft. Besonders wenn es mir nun Pflicht wird der Welt zu leben.“⁷⁷ Einmal mehr akzentuiert Goethe die offene Erlebnisstruktur seiner italienischen Existenz. Und noch ein letzter Hinweis zu Goethes Verwendung des Muße-Begriffs in diesem Kontext. Seinen Diener Philipp Seidel bittet er am 9. Februar 1788, er solle sich, wenn möglich, um Friedrich von Stein kümmern: „Überlege doch ob du Zeit Musse und Lust hast sich seiner anzunehmen und ihm einigen Unterricht zu geben.“⁷⁸ Muße ist auch hier nicht einfach nur freie Zeit, sondern meint eine innere Disposition, eine Gestimmtheit, die – ebenso grundsätzlich wie konkret gesprochen – für die Produktion und Rezeption von Kunst und Bildung, für Poiesis und Aisthesis gleichermaßen, unabdingbar ist. Das gilt in eminenter Weise auch für Goethes italienische Reise und die *Italienische Reise*.

In den Briefen, die Goethes Italienreise begleiteten, sowie in der nachträglichen literarischen Darstellung wird die zeitliche Begrenzung, die Rahmung der Reise, aber auch einzelner ihrer Stationen, ständig reflektiert. Paradigmatisch sei aus dem Brief zitiert, den Goethe am 21. Dezember 1787 aus Rom Carl Ludwig von Knebel geschrieben hat: „Ich hoffe noch einige Zeit zu gewinnen, denn es wäre sehr schmerzlich wenn ich jetzt abrechen sollte, da ich soweit vorwärts gegangen bin. Auch glaube ich, vorerst mögt ihr mich und könnt mich wohl entbehren.“⁷⁹ Und am 29.(?) Dezember 1787 heißt es im Brief an seinen Diener Philipp Seidel: „Nur leider daß die Zeit die überall geschwind vergeht, hier doppelt und dreyfach zu eilen scheint. Sie wird gewöhnlich als ein Alter mit Flügeln vorgestellt, hier sollte man sie gar als Vogel bilden.“⁸⁰ Das Bewusstsein, dass die Zeit der Rückkehr näher rückt und die Chronologik sich nicht dauerhaft suspendieren lässt, sowie die konzentrierte Abgeschlossenheit des römischen Daseins verstärken das Gefühl einer allzu rasch verfliegenden Zeit, die mit (ideal)typischen Formen der Zeiterfahrung in Muße, dem Verblässen des Empfindens, dass die Zeit voranschreitet, einerseits sowie der Intensivierung des Zeiterlebens andererseits, in einem spannungsreichen Verhältnis steht.

Die wiederholten Hinweise, das eigene Unternehmen sei ja nur von begrenzter Dauer, bedürfte aber an sich einer größeren Ausdehnung, werden mit Beteuerungen verbunden, wie fruchtbar die tätige Muße für die eigene Selbstfindung, die ‚Wiedergeburt‘ als Künstler, sei. Sie haben eine offenkundig legitimierende Funktion und adressieren implizit den zentralen Aspekt gesellschaftlicher Wertung von Muße, die in seinem Fall ja, wie dargestellt, gelinde gesagt umstritten

⁷⁷ *Briefe* 7 I, 239. Die hier sich konkret artikulierende „Absicht, nach seiner Rückkehr im Weimar die noch fehlenden Bände 6 bis 8 seiner ‚Schriften‘ möglichst rasch zu vollenden, damit sie noch zur Michaelismesse 1788 und zur Ostermesse 1789 erscheinen könnten, ließ sich nicht realisieren [...]“ (*Briefe* 7 II, 499).

⁷⁸ *Briefe* 7 I, 246.

⁷⁹ *Briefe* 7 I, 222.

⁸⁰ *Briefe* 7 I, 227/229. Die Wendung „Alter mit Flügeln“ spielt auf Chronos an.

war. Die für den Reisenden prekäre Bewertung der Muße, die er mit großem Nachdruck für sich reklamiert, sei es auf persönlich-individueller, sei es auf öffentlich-gesellschaftlicher Ebene, nötigen ihn zu ständigen impliziten wie expliziten Begründungsnarrativen, die eine geradezu existenzielle Notwendigkeit der Reise beschwören – und die ihm wirkungsgeschichtlich eine ihm ehrfurchtsvoll ergebene Philologie auch bereitwillig attestierte. Goethes autobiographische und auto(r)fiktionale Selbststilisierung erwies sich dahingehend als ein überaus erfolgreiches Unterfangen.⁸¹ So changiert, in Briefen ebenso wie in der *Italienschen Reise*, die narrative Strategie zwischen Dankbarkeit, über einen insgesamt großzügig bemessenen Zeitraum für die Reise verfügen zu können, einerseits und gleichzeitigen, diese Freiheit wieder beschränkenden (Selbst-)Erinnerungen, dass die Rahmung der Muße zwar nicht starr und festgefügt, aber doch unaufhebbar sei, andererseits. Das Privileg der Reise und damit das Privileg von Muße strukturiert und modelliert Goethes Schreiben erheblich. Ebenso intensiv reflektiert wird das Auseinanderfallen zwischen erlebter und gemessener Zeit und damit das, was Hans-Georg Soeffner grundsätzlich für die Temporalstruktur der Muße konstatiert: die Differenz von Eigenzeit der Muße und Chronologik.⁸² Goethes italienische Reise kann man als eine produktive Paradoxie im Sinne Soeffners begreifen: „Schon die Rahmenaktivität ist eine zielgerichtete Tätigkeit zur Herstellung von Zweckfreiheit, dem Spielraum für freischwebende Interessen.“⁸³ Im Falle von Goethes Italienreise war die „Rahmenaktivität“ der Urlaub auf unbestimmte Zeit von den Weimarer Amtsgeschäften. Den Aufenthalt in Italien kann man als „Paradox einer befristeten Zeitlosigkeit“⁸⁴ begreifen, jedenfalls *grosso modo* und eingedenk unterschiedlicher Zeitvorgaben bei den einzelnen Stationen der Reise.

Nach seiner Rückkehr aus Italien – am 18. Juni 1788 traf Goethe wieder in Weimar ein – rekapituliert Goethe im Rückzugsraum seines Gartens ‚Am Stern‘ im Park an der Ilm⁸⁵ seine fast zweijährige Zeit in Italien und reflektiert die Produktivität des nur vordergründig Unproduktiven, so jedenfalls in seinem Brief vom 21. Juli 1788 an Friedrich Heinrich Jacobi:

Ja mein Lieber ich bin wieder zurück und sitze in meinem Garten, hinter der Rosen Wand, unter den Aschenzweigen [Eschenzweigen] und komme nach und nach zu mir selbst. Ich war in Italien sehr glücklich, es hat sich so mancherley in mir entwickelt, das nur zulange stockte, Freude und Hoffnung ist wieder ganz in mir lebendig geworden. Mein hiesiger Aufenthalt wird mir sehr nützlich seyn. Denn da ich ganz mir selbst wie-

⁸¹ Zum Begriff der Auto(r)fiktion vgl. Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013.

⁸² Hans-Georg Soeffner, „Muße – Absichtsvolle Absichtslosigkeit“, in: Hasebrink/Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel*, 34–53, 44.

⁸³ Soeffner, „Muße – Absichtsvolle Absichtslosigkeit“, 44.

⁸⁴ Soeffner, „Muße – Absichtsvolle Absichtslosigkeit“, 45.

⁸⁵ Vgl. *Briefe* 8 II, 24.

dergegeben bin; so kann mein Gemüth, das die größten Gegenstände der Kunst und Natur fast zwey Jahre auf sich würcken ließ, nun wieder von innen heraus würcken, sich weiter kennen lernen und ausbilden.⁸⁶

Das Temporaladverb „nach und nach“ akzentuiert eine verlangsamte Sukzession bei der inneren Ankunft nach der intensiven Zeit in Italien. Die allmähliche Verarbeitung des Erlebten im abgegrenzten Schutzraum eines entsprechend stilisierten *hortus conclusus* („hinter der Rosen Wand“) und das damit wachsende Bewusstsein dessen, wie das Ich sich nun verändert und in dieser Veränderung sich selbst gefunden hat, dient einmal mehr der nun nachträglichen Legitimierung seiner außergewöhnlich langen Abwesenheit, die geradezu gebetsmühlenartig als universales Studium, als tätige Muße und nicht als müßiggängernes Nichtstun dargestellt wird. Mit der sehr viel später entstandenen *Italienischen Reise* (1816/17) sowie dem *Zweiten Römischen Aufenthalt* (1829) modellierte Goethe diese (Selbst-)Inszenierung und (Selbst-)Stilisierung in normativer Form, erhob der autobiographische Gestus doch einen Authentizitätsanspruch, der den erfolgreichen Bildungsweg einer idealen Künstlerpersönlichkeit verbürgen sollte. Im Sinne von Ciceros *De officiis* reklamierte Goethe für sich, er sei niemals weniger müßig gewesen als während seiner Mußezeit in Italien. Muße, als übergeordnete Kategorie und zugleich Rahmung der Reise, und Mühe, die eine anstrengende Bildungsarbeit nun einmal kostet, werden in der *Italienischen Reise* nicht gegeneinander ausgespielt, sondern in ihrem komplementären Verhältnis vorgeführt, als zwei Seiten ein und derselben Medaille.

Die Frage, ob und inwieweit Goethes *Italienische Reise* sich in die Tradition des Reiseberichts einfügt und wie sie sich zur Gattung ‚Autobiographie‘ verhält, ist in der Forschung ausgiebig diskutiert worden. Für die Analysen von Formen urbaner Muße spielt diese Debatte keine primäre Rolle, jedenfalls insofern nicht, als diachrone Verschiebungen von der enzyklopädischen Bildungs- zur empfindsamen Inspirationsreise nach dem Modell von Laurence Sterne nicht im Fokus der Untersuchung stehen. Erst recht geht es nicht um eine – müßige – Diskussion, ob das erzählende Ich der *Italienischen Reise* die historische Gestalt Goethe sei. Fraglos kann man auch für die *Italienische Reise* ganz allgemein „die für Autobiographien grundlegende Spannung von erzählendem und erzählten Ich“ konstatieren.⁸⁷ Die Textanalysen dieser Studie konzentrieren sich indes auf ein erzählendes Ich, das im Medium eines literarischen Textes Erinnerungen wiedergibt, die hier nicht mit der historischen ‚Wirklichkeit‘ abgeglichen werden.⁸⁸ Für den lyrischen Sprecher der *Römischen Elegien* und der *Venezianischen*

⁸⁶ *Briefe* 8 I, 9.

⁸⁷ Wild, „Italienische Reise“, 349.

⁸⁸ Eine historisch-biographische Rekonstruktion unternimmt Roberto Zapperi, *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*, München 1999; 4., durchgesehene Aufl., München 2002. Vgl. auch ders., *Römische Spuren. Goethe und sein Italien*, München 2007. Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Italienreisen Goethes, seines Vaters Johann

Epigramme gilt das in analoger Weise. Der jeweilige Adressant weist hier sowohl autorfaktuale wie autorfiktionale Züge auf.⁸⁹

Die literarische Gattung des Reiseberichts ist mittlerweile unter vielfältigen Gesichtspunkten erforscht worden⁹⁰, wobei dem 18. Jahrhundert bisher besonderes Augenmerk geschenkt wurde.⁹¹ Auf Reisen schreibt sich in die Wahrnehmung des Anderen ein kulturelles Selbstverständnis ein, das das Eigene mit dem Fremden in vielschichtiger Weise konfrontiert. In entsprechenden Berichten und

Caspar sowie seines Sohnes August diskutiert kenntnisreich Paola Paumgardhen, *I tre Goethe in viaggio per l'Italia*, Roma 2018; deutsche Ausgabe: „Auch ich in Italien!“ Johann Caspar, Johann Wolfgang, August Goethe. *Eine dreistimmige Reise-Biografie*, Würzburg 2019. Das „Italienbild der Goethes“ gestaltet sich, so Paumgardhen, als „ein sich wandelndes Leitmotiv“ (23).

⁸⁹ Zu diesen Begriffen vgl. Rüdiger Zymner, „Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge“, in: Claudia Hillebrandt/Sonja Klimek/Ralph Müller/Rüdiger Zymner (Hg.), *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*, Berlin/Boston 2019, 25–50. Bei autorfaktualer Lyrik verweist der Adressant auf den Autor und „erhebt einen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder Erfülltheit des Ausgesagten“ (31); auch bei autorfiktionaler Lyrik verweist der Adressant auf den Autor, erhebt aber „keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder Erfülltheit des Ausgesagten“ (31).

⁹⁰ Peter J. Brenner, *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M. 1989; ders., *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte* (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 2), Tübingen 1990. Gegen Brenners historischen Befund eines Verlusts von Wahrnehmungsformen in der Reiseliteratur richten sich nun Michaela Holdenried/Alexander Honold/Stefan Hermes (Hg.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*, Berlin 2017 (vgl. hierzu v.a. die Einleitung, 9–16). Mit deren Einschätzung setzt sich Walter Erhart kritisch auseinander: Walter Erhart, „Rez. Michaela Holdenried/Alexander Honold/Stefan Hermes (Hg.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*, Berlin 2017“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, NF 28 (2018), H.2, 412–416. Erhart verteidigt hier differenziert Positionen Brenners und betont dabei v.a. die jeweils angemessene Reichweite der vorgetragenen Positionen.

⁹¹ Rainer Babel (Hg.), *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*. Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern 2005; Wolfgang Griep (Hg.), *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen* (Neue Bremer Beiträge, Bd. 3), Heidelberg 1986; Wolfgang Griep (Hg.), *Sehen und Beschreiben. Europäische Reisen im 18. und frühen 19. Jahrhundert* (Eutiner Forschungen, Bd. 1), Heide 1991; Wolfgang Griep/Hans-Wolf Jäger (Hg.), *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts* (Neue Bremer Beiträge, Bd. 1), Heidelberg 1983; Uwe Hentschel, *Studien zur Reiseliteratur am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Autoren – Formen – Ziele* (Studien zur Reiseliteratur- und Imagologieforschung, Bd. 4), Frankfurt a. M. u. a. 1999; Hans-Wolf Jäger (Hg.), *Europäisches Reisen im Zeitalter der Aufklärung* (Neue Bremer Beiträge, Bd. 7), Heidelberg 1992; Michael Maurer (Hg.), *Neue Impulse der Reiseforschung* (Aufklärung und Europa. Beiträge zum 18. Jahrhundert), Berlin 1999; Ralph-Rainer Wuthenow, *Erfahrene Welt. Europäische Reiseliteratur im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1980. Der Sammelband von Holdenried/Honold/Hermes (Hg.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne* nimmt insbesondere das 20. und 21. Jahrhundert in den Blick. Auf eine globale Perspektive zielt Walter Erhart, „Weltreisen, Weltwissen, Weltvergleich – Perspektiven der Forschung“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 42/2 (2017), 292–321.

Darstellungen erscheint oftmals das „Fremde als inszenierte Alteritätsrelation einer jeweiligen Selbstbestimmung“.⁹² Es zählt daher zunächst einmal zu den wesentlichen Aufgaben der kritischen Reiseberichtsforschung, dass stets geklärt werden muss, wie sich die „Konstitution des Fremden aus den eigenkulturellen Voraussetzungen heraus entfaltet“.⁹³ Daraus leiten sich auch die entsprechenden Wahrnehmungs- und Darstellungsformen ab, die in dieser Studie differenziert reflektiert werden. Der Zusammenhang von Muße und Reise im Allgemeinen und urbaner Muße und Städtebesuch im Besonderen ist für die deutsche Literatur dagegen allenfalls ansatzweise erforscht worden.⁹⁴

In den bereits analysierten *Ego*-Dokumenten Goethes konnten wir sehen, dass Reisen, jedenfalls in der rhetorischen und auch literarischen Inszenierung, Freiräume für ästhetische Erfahrungen und Bildungserlebnisse ermöglicht, die sich einstellen können, gerade weil sie nicht erzwungen werden (müssen). Daran anschließend kann grundsätzlich festgestellt werden, dass das Mußeerleben auf Reisen einen Möglichkeitsraum konstituiert, der offen ist für unterschiedliche, unvorhergesehene Eindrücke, deren Kontingenz grundsätzlich auch in der Art ihrer Wiedergabe aufscheinen kann. Das gilt für literarische Reiseberichte im Allgemeinen wie für die Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung urbaner Muße, die im Fokus dieser Studie steht, im Besonderen. Indem sich der Reisende, der nicht im Funktionsgetriebe der Stadt involviert ist, dem Diktat der Zeit entzieht, kann er den urbanen Raum in all seiner Heterogenität erfassen. Die ent-

⁹² Ortrud Gutjahr, „Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von den Theoriedebatten zur Analyse kultureller Tiefensemantik“, in: Dieter Heimböckel/Irmgard Honnef-Becker/Georg Mein/Heinz Sieburg (Hg.), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaft*, München 2010, 17–39, 33.

⁹³ Brenner, *Der Reisebericht*, 1989, 16. Den Alteritätsaspekt in Goethes *Italienischer Reise* beleuchtet umfassend Italo Michele Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes Italienischer Reise* (IRIS, Bd. 12), Bern u. a. 1999.

⁹⁴ Für die englische Literatur kann auf folgende, im ersten Förderzeitraum des Sonderforschungsbereichs *Muße* entstandenen Untersuchungen verwiesen werden: Barbara Korte, „Against Busyness. Idling in Victorian and Contemporary Travel Writing“, in: Monika Fludernik/Miriam Nandi (Hg.), *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature*, New York/Basingstoke 2014, 215–234; dies., „Western Travel Writing, 1750–1950“, in: Carl Thompson (Hg.), *The Routledge companion to travel writing*, London 2016, 173–184; Heidi Liedke, „...and now is the time I want it‘. Laurence Sterne’s A Sentimental Journey read as Romantic Ramble versus Ego Trip“, in: Anne Bandry-Scubbi/Rémi Vuillemin (Hg.), *Real and imaginary travels. 16th–18th centuries*, 2015, 57–67; dies., *The Experience of Idling in Victorian Travel Texts, 1850–1901*, Basingstoke 2018. Zum ‚touristischen Blick‘ auf Reisen aus soziologischer Perspektive vgl. insbesondere die einschlägige Studie von John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London 1990. Vgl. jetzt auch die in der zweiten Förderphase des Sonderforschungsbereichs *Muße* entstandene Dissertation von René Waßmer, *Muße in der Metropole. Flanerie in der deutschen Publizistik und Reiseliteratur um 1800*.

sprechenden Wahrnehmungs- und Darstellungsformen urbaner Muße werden im Folgenden genauer in den Blick zu nehmen sein.⁹⁵

1.2 Urbane Muße: theoretisch-systematische, historische und methodische Vorüberlegungen

Wurden zunächst auf übergeordneter Ebene Rahmen und Charakter von Goethes Reise nach Italien mit dem dargelegten analytischen Konzept von Muße näher bestimmt, gilt nun – und in der weiteren Untersuchung – das Augenmerk den literarischen Texten, die im Zusammenhang und in der Folge der Reise entstanden sind. Im Fokus stehen dabei konkrete Formen urbaner Muße, also Goethes literarische Blicke insbesondere auf Venedig, Rom und Neapel, in gegebenem Zusammenhang aber auch auf Verona, Padua, Bologna und Palermo. Die einschlägigen Texte – die *Italienische Reise*, *Das Römische Carneval*, die *Römischen Elegien* sowie die *Venezianischen Epigramme* – werden im Folgenden nach Bedingungen und Möglichkeiten, aber auch Grenzen urbaner Muße gerade im Vergleich zu der seit der Antike wirkmächtigen Tradition der *Villeggiatura*, wie sie kurz vor Goethe z. B. Johann Joachim Winckelmann entworfen hat⁹⁶, befragt. Aus der Perspektive dieser *Villeggiatura*-Tradition, die sich topisch auf Horaz' Lob des Landlebens („*Beatus ille qui procul negotiis [...]*“) beruft⁹⁷, erscheint die Wendung ‚urbane Muße‘ zunächst wie eine *contradictio in adiecto*. Hektik und Betriebsamkeit der Städte, auch in vorindustriellen Zeiten, ihre literarisch oft postulierte ‚Unnatur‘ mit entsprechend sittlich fragwürdigen Ausprägungen sowie das unübersehbare Ausmaß von Armut, Elend, Dreck und Seuchen scheinen jedenfalls Ruhe und Kontemplation eher zu verhindern als zu begünstigen.

⁹⁵ Systematische und historische Leitgedanken zum Themengebiet urbaner Muße habe ich in einem eigenen Aufsatz entwickelt, aus dem auch einige der folgenden Gesichtspunkte aufgegriffen werden: Peter Philipp Riedl, „Urbane Muße – Muße in der Stadt. Perspektiven eines Forschungsfelds“, in: Peter Philipp Riedl/Tim Freytag/Hans W. Hubert (Hg.), *Urbane Muße. Materialitäten, Praktiken, Repräsentationen* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 19), Tübingen 2021, 17–52.

⁹⁶ Vgl. dazu Ernst Osterkamp, „Winckelmann in Rom. Aspekte adressatenbezogener Selbstdarstellung“, in: Conrad Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen* (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 8), Stuttgart 1988, 203–230.

⁹⁷ Es handelt sich hier um den ersten Vers aus dem zweiten Gedicht der *Epoden*. – Quintus Horatius Flaccus, *Sämtliche Werke*. Lateinisch und Deutsch, hg. v. Hans Färber (Sammlung Tusculum), München 1982, 226. Vgl. dazu Harter, „*De otio* – oder: die vielen Töchter der Muße“, 35–37. Zum weiteren Kontext der *otium*-Vorstellung des Horaz vgl. im selben Band (*Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur*) Franziska C. Eickhoff, „Inszenierungen von Muße durch die Gattung Brief in den *Epistulae* des Horaz“, 75–94.

Die Vorstellung, die *urbs* sei der Ort für das *negotium*, das *rus* jener für *otium*, gewann so den Charakter einer festen Zuschreibung. Besonders einschlägig und einflussreich war Francesco Petrarca's Traktat *De vita solitaria*, dessen erste Version 1346 entstand. Wer ein der Muße gewidmetes Leben führen wolle, dürfe sich nicht der von Hektik geprägten Stadt aussetzen, sondern sollte sich in die Abgeschiedenheit eines ländlichen Naturraums zurückziehen.⁹⁸ Petrarca selbst fand sein idyllisches Refugium in der Nähe von Avignon, im Dorf Fontaine-de-Vaucluse an der Quelle der Sorgue, wo er, jenseits der Stadt, sich seinen Freiraum der Muße schaffen konnte – so jedenfalls stellte er es in Briefen und Schriften dar. Die Einsamkeit, das „solus esse“⁹⁹, bedeutet dabei ein ‚secum esse‘, „ein Verweilen-Können bei sich selbst“.¹⁰⁰ Soweit Petrarca und diese prägende Diskurs-tradition, die ihren Ursprung in der römischen Antike hat. Obgleich die topische Tradition des Städtelobs¹⁰¹ und vereinzelt Würdigungen des urbanen Raums als idealen Orts humanistischer Existenz in der Frühen Neuzeit¹⁰² in ihrer Bedeutung nicht unterschätzt werden dürfen, blieb die literarische Stadtkritik ausgesprochen wirkmächtig.¹⁰³ Trotz oder gerade wegen der massiven Urbanisierungsprozesse der Moderne wird fiktionale und nicht-fiktionale Stadtflucht- und Landlust-Literatur ungebrochen geschrieben und gelesen.¹⁰⁴ Dass dabei mar-

⁹⁸ Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, Buch I. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar von Karl A. E. Enekel (Leidse romanistische reeks van de Rijksuniversiteit te Leiden, Bd. 24), Leiden u. a. 1990, 64 f. (2,1 f.).

⁹⁹ Petrarca, *De vita solitaria*, 68 (2,14).

¹⁰⁰ So der Kommentar von Karl A. E. Enekel: Petrarca, *De vita solitaria*, 287. Diese von Petrarca hervorgehobene innere Verbindung von Einsamkeit, Bei-Sich-Verweilen-Können und Muße rekurriert auch auf Ciceros *De officiis* 3,1, wie Gross, „Numquam minus otiosus, quam cum otiosus. Das Weiterleben eines antiken Sprichworts im Abendland“, 133 betont. Gross verweist hier indes auf *De vita solitaria* 2,13 und nicht auf 2,14.

¹⁰¹ Carl Joachim Classen, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts* (Beiträge zur Altertumswissenschaft, Bd. 2), Hildesheim/Zürich/New York 1986; Hartmut Kugler, *Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 88), München/Zürich 1986.

¹⁰² Linus Möllenbrink, „inter negocia literas et cum literis negocia in usu habere“. Die Verbindung von *vita activa* und *vita contemplativa* im Pirckheimer-Brief Ulrichs von Hutten (1518)“, in: Dobler/Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft*, 101–139.

¹⁰³ Zur Stadtkritik in der romantischen Literatur vgl. Uwe Hentschel, „Die Romantik und der städtische Utilitarismus“, in: Lillge/Unger/Weyand (Hg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik*, 315–328. Hentschel betont hier den Einfluss der Zivilisationskritik Rousseaus auf die Generation der romantischen Dichter: „Der Prosa des geschäftigen Alltags begegneten die Romantiker, indem sie nach naturbelassenen, refugialen Räumen Ausschau hielten; diese wurden in der Vergangenheit (im Urchristentum oder in einem griechischen Arkadien) oder in der Gegenwart, weit entfernt von den Zentren urbanen Wirtschaftens (in den Schweizer Alpen oder in der Südsee), gefunden“ (318).

¹⁰⁴ Vgl. Henri Seel, „Verloren geglaubte solidarische Räume“. Spuren des Neoliberalismus-Diskurses in der Stadtflucht-Literatur der Gegenwart“, in: Sigrun Langner/Maria Frölich-Kulik (Hg.), *Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt* (Rurale Topografien, Bd. 7), Bielefeld 2018, 65–82.

kiert oder unausgesprochen auch arkadische Topoi sowie Traditionen abendländischer Idylldichtung mitschwingen, steht ebenso außer Frage wie ihr mehr oder weniger ausgeprägter Projektionscharakter. In anspruchsvoller, kritischer Literatur wird die Verklärung dörflichen Lebens entsprechend dekonstruiert.

In literaturgeschichtlicher Perspektive ging die enge Korrelation von Muße und Idylle seit der Antike bis weit in die Neuzeit¹⁰⁵ zumindest tendenziell mit (imaginerter) Stadtflucht einher. Bereits den bukolischen Dichtungen Theokrits ist das Gegenbild der mußefernen Stadt eingeschrieben. In dieser Tradition sucht und findet das Idyllenpersonal Muße in abgegrenzten Naturräumen, in denen es sich auch kreativ entfalten kann. Das gilt freilich keineswegs nur für die Idylldichtung. Wenn der Ich-Erzähler in Jean-Jacques Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire* (1776–78), einem für die Kultur- und Literaturgeschichte der Muße besonders einschlägigen Werk, auf seinen einsamen Spaziergängen Muße erfahren will, verlässt er die Stadt und findet sie in der Natur.¹⁰⁶ Der Englandreisende Karl Philipp Moritz zeigt sich 1782 erleichtert, als er endlich „jenen großen Kerker“ London verlässt und sich aufs Land und damit ins „Paradies“ begibt¹⁰⁷ und so das „Schreckbild Stadt“ durch

¹⁰⁵ Einschlägig dazu ist Renate Böschstein-Schäfer, „Arbeit und Muße in der Idylldichtung des 18. Jahrhunderts“, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.), *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins*, Bern/München 1981, 9–30. Interferenzmodelle bei Salomon Geßner, Christian Cay Lorenz Hirschfeld und Christian Garve analysiert Jan Gerstner, „Idyllische Arbeit und tätige Muße. Transformationen um 1800“, in: Keiling/Krause/Liedke (Hg.), *Muße und Moderne*, 7–18. Vgl. auch Riedl, „Die Kunst der Muße“, 22–28; ders., „Arbeit und Muße. Literarische Inszenierungen eines komplexen Verhältnisses“, 76–87. Eine strukturgeschichtliche Signifikanz attestiert der diagnostizierten Ablösung idyllischer Muße durch urbane Hektik z. B. Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a.M. 2001 (zuerst 1986), 194: „Die Beziehung der Hirtendichtung zum Thema des Fortschritts besteht nun in der schlichten Wahrnehmung, daß jene Schäfer ein großzügiges Verhältnis zur Zeit besitzen mußten: Sie sind die Erfinder der Muße, die ihnen erst von der Unrast der Städter geraubt werden sollte, und damit der Hauptbedingung auch für die theoretische Lebensform.“ Zur Tradition bukolischer Muße in diachroner Perspektive vgl. Stefan Tilg, „Rückzug nach Arkadien: Bukolische Muße von der Antike bis in die Neuzeit“, in: Francesco Fiorucci (Hg.), *Muße, otium, σχολή in den Gattungen der antiken Literatur* (Rombach Wissenschaften – Reihe Paradeigmata, Bd. 38), Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2017, 183–195.

¹⁰⁶ Zu den stadtfernen Mußeräumen in Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* und *Les Rêveries du promeneur solitaire* vgl. Klinkert, *Muße und Erzählen*, 99–113. In Rousseaus *Cinquième Promenade* ermöglichen räumliche Abgeschiedenheit und Zurückgezogenheit das Erleben und Reflektieren von Muße – mit wirkungsgeschichtlich weitreichenden Folgen, so Anna Karina Sennfelder, *Rückzugsorte des Erzählens. Muße als Modus autobiographischer Selbstreflexion* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 7), Tübingen 2018, 63–90. Insbesondere „die Vorstellung, Muße könne besonders leicht an idyllischen, einsamen und naturschönen Plätzen erfahrbar werden“ (83), habe auch einschlägige literarische Texte des 19. Jahrhunderts geprägt.

¹⁰⁷ Karl Philipp Moritz, *Sämtliche Werke*. Kritische und kommentierte Ausgabe, hg. v. Anneliese Klingenberg, Albert Meier, Conrad Wiedemann u. Christof Wingertzahn,

das „Wunschbild Land“¹⁰⁸ ersetzen kann. Obwohl die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts oft ein Bild der ‚ungeliebten Stadt‘ zeichnet und die urbane Lebenswelt als „Hülle eines entfremdeten Daseins, das den Zusammenhang mit der Natur verloren hat“¹⁰⁹, begreift, können sich gerade deutsche Besucher, die aus einem territorial zersplitterten Land ohne zentrale Hauptstadt kommen, der Faszination großer Städte oder gar Metropolen nicht ganz entziehen.¹¹⁰ Conrad Wiedemann erkennt „in der Urbanitätsfrage“ zu Recht „ein widersprüchliches Bewußtsein [...], eine nach innen gerichtete Stadtverachtung oder zumindest Stadtindifferenz und eine nach außen gerichtete Metropolenneugier, ja -faszination“.¹¹¹

Neben ihrer architektonischen Signatur, ihren Straßen, Plätzen und Gebäuden, die selbst Räumlichkeit herstellen¹¹², gewinnt die Stadt als „ein Ort gesellschaftlicher Praxis und ihrer symbolischen Formen“¹¹³ ihr besonderes Gepräge. Die Gestalt der Stadt ist eine „Ausdrucksform der gesellschaftlichen Aneignung des Raumes und der Raumbezogenheit menschlichen Handelns“.¹¹⁴ Raum wiederum kann „als ein Komplex von Relationen zwischen möglichen Gegen-

Bd. 5/1: *Reisebeschreibungen*, Teil 1: *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*, hg. v. Jürgen Jahnke u. Christof Wingertszahn, Berlin/München/Boston 2015, 68.

¹⁰⁸ Friedrich Sengle, „Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neuen deutschen Literatur“, in: *Studium Generale* 16,10 (1963), 619–631.

¹⁰⁹ Erich Kleinschmidt, „Die ungeliebte Stadt. Umriss einer Verweigerung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 12,48 (1982), 29–49, 47. Dass entsprechende Vorbehalte bis ins 20. Jahrhundert reichten, betont z. B. Carsten Rohde, „Konkrete Totalität. Formen der Rekonstruktion und Repräsentation urbaner Kultur- und Sozialräume in der neueren Kulturgeschichtsschreibung“, in: Iwan D’Aprile/Martin Disselkamp/Claudia Sedlarz (Hg.), *Tableau de Berlin. Beiträge zur ‚Berliner Klassik‘ (1786–1815)* (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Bd. 10), Hannover-Laatzten 2005, 71–88, 72: „[...] große Teile der Kulturkritik und des Kulturestablishments [blieben] bis weit ins 20. Jahrhundert hinein stadtfeindlich“ und hätten „in der Großstadt geradezu eine Brutstätte für die Übel der modernen Zivilisation“ gesehen.

¹¹⁰ Als wesentliche Kriterien für Metropolen benennt Harald A. Mieg ihre besondere Größe mit einem ausgeprägten endogenen Wachstum, ihre Funktion als Hauptstädte bzw. zentrale Orte sowie ihre relationale Bedeutung als „Referenzorte“. – Harald A. Mieg, „Metropolen. Begriff und Wandel“, in: Jörg Oberste (Hg.), *Metropolität in der Vormoderne. Konstruktionen urbaner Zentralität im Wandel* (Forum Mittelalter – Studien, Bd. 7), Regensburg 2012, 11–33, 12. Demgegenüber bezieht sich ‚metropolitan‘ in „der anglo-amerikanischen Planungstradition [...] auf urbane Verdichtungsräume, oftmals im Kontrast zur Stadt selbst“ (18).

¹¹¹ Conrad Wiedemann, „Supplement seines Daseins? Zu den kultur- und identitätsgeschichtlichen Voraussetzungen deutscher Schriftstellerreisen nach Rom – Paris – London seit Winckelmann“, in: Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London*, 1–20, 7.

¹¹² Dazu grundsätzlich Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M. 2001.

¹¹³ Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien 1993, 14.

¹¹⁴ Karlheinz Borchert/Dirk Schubert, „Gesellschaftssystem und Stadtstruktur“, in: Dirk Schubert (Hg.), *Krise der Stadt. Fallstudien zur Verschlechterung von Lebensbedingungen in Hamburg, Frankfurt, München* (VAS, Bd. 9), Berlin (West) 1981, 3–54, 6.

stands- und Ereignisklassen“ verstanden werden.¹¹⁵ Als „institutionalisiertes Gefüge“ legt der Raum Praxis fest, wird aber auch „durch Praxis verändert“.¹¹⁶ Die räumliche Dimension der Urbanität, die eine „spezifische räumliche Vergesellschaftungsform“¹¹⁷ bildet, bezieht sich daher nicht nur auf den geographischen Raum und seine räumlich strukturierten Materialitäten, sondern ist darüber hinaus auch „als Erfahrungs-, Aktions-, Identifikations-, Kommunikations- und Sozialisationsraum von Menschen in ihrer jeweiligen Zeit zu verstehen“.¹¹⁸ Kurz gesagt: Die Stadt als physischer Raum wird durch die Kategorie der Urbanität „als Lebensraum einer Gesellschaft“ ausgewiesen, wie Konstanze Noack und Heike Oevermann herausstellen:

Die Lebens- und Organisationsweise einer Gesellschaft in ihrem Alltag und ihrem repräsentativen Selbstverständnis produziert einen charakteristisch gestalteten Raum. Der ‚urbane Raum‘ ist somit die Schnittstelle zwischen Stadtgestalt und Gesellschaft, als physisch materieller, abstrakt gesellschaftlicher, konkret sozialer und subjektiv erlebter Raum.¹¹⁹

Die Fülle unterschiedlichster Erscheinungsformen verhindert zwar eine zeit- und kulturübergreifend gültige Definition von Stadt.¹²⁰ Versteht man Städte indes nicht als rein verwaltungstechnisches Konzept, sondern soziologisch, dann können sie verallgemeinernd als „raumstrukturelle Formen der Organisation von Größe, Dichte und Heterogenität“¹²¹ bezeichnet werden. Aufgegriffen werden hier Kriterien, die Louis Wirth 1938 geltend gemacht hat: „For sociological purposes a city may be defined as a relatively large, dense, and permanent settlement of socially heterogeneous individuals.“¹²² Die urbane Vielfalt impliziert auch eine gewisse, jeweils unterschiedlich ausgeprägte Anonymität, die der So-

¹¹⁵ Martina Löw, *Vom Raum aus die Stadt denken. Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie* (Materialitäten, Bd. 24), Bielefeld 2018, 72.

¹¹⁶ Löw, *Vom Raum aus die Stadt denken*, 72.

¹¹⁷ Helmuth Berking, „Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen“ – Skizzen zur Erforschung der Stadt und der Städte“, in: Helmuth Berking/Martina Löw (Hg.), *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung* (Interdisziplinäre Stadtforschung, Bd. 1), Frankfurt a.M./New York 2008, 15–31, 18.

¹¹⁸ Jürgen Reulecke, *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1985, 12.

¹¹⁹ Konstanze Noack/Heike Oevermann, „Urbane Raum: Platz – Stadt – Agglomeration“, in: Stephan Günzel (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010, 266–279, 266.

¹²⁰ So Löw, *Vom Raum aus die Stadt denken*, 14. Vgl. auch Ludger Basten/Ulrike Gerhard, „Stadt und Urbanität“, in: Tim Freytag/Hans Gebhardt/Ulrike Gerhard/Doris Wastl-Walter (Hg.), *Humangeographie kompakt*, Berlin/Heidelberg 2016, 115–139, 116.

¹²¹ So Helmuth Berking/Jochen Schwenk, *Hafenstädte. Bremerhaven und Rostock im Wandel* (Interdisziplinäre Stadtforschung, Bd. 4), Frankfurt a.M./New York 2011, 11; vgl. auch Berking, „Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen“ – Skizzen zur Erforschung der Stadt und der Städte“, 20.

¹²² Louis Wirth, „Urbanism as a Way of Life“, in: *The American Journal of Sociology* 44/1 (1938), 1–24, 8.

ziologe Georg Simmel mit den Abstraktionserfahrungen einer durchrationalisierten Welt begründet. In seinem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) profiliert er diesen Prozess der Versachlichung in Großstädten, indem er ihn u. a. von der überschaubaren urbanen Welt Weimars zur Zeit Goethes, Schillers, Wielands und Herders abgrenzt:

Weimar ist keine Gegeninstanz, weil eben diese Bedeutung seiner an einzelne Persönlichkeiten geknüpft war und mit ihnen starb, während die Großstadt gerade durch ihre wesentliche Unabhängigkeit selbst von den bedeutendsten Einzelpersonlichkeiten charakterisiert wird – das Gegenbild und der Preis der Unabhängigkeit, die der Einzelne innerhalb ihrer genießt. Das bedeutsamste Wesen der Großstadt liegt in dieser funktionellen Größe jenseits ihrer physischen Grenzen: und diese Wirksamkeit wirkt wieder zurück und giebt ihrem Leben Gewicht, Erheblichkeit, Verantwortung.¹²³

Die „Begegnung und Auseinandersetzung mit Menschen, die man nicht kennt“, zählt Gregor Dobler, entsprechende Vorstellungen Simmels zur Urbanität aufgreifend, zu jenen Alltagserfahrungen, die der Stadt ihre besondere Form von Öffentlichkeit verleihen.¹²⁴ Die „Anonymität sozialer Beziehungen“¹²⁵ sowie die „segmentalization of human relationships“¹²⁶ korrelieren mit einer unpersönlichen Funktionalität, die den urbanen Lebensstil ebenso bestimmen wie das städtische Leben dynamisieren.¹²⁷ Begreift man die Stadt vom Raum her¹²⁸, mit den genannten Kategorien von Größe, Dichte und Heterogenität, so können die „Wirtschafts-, Umgangs- und Lebensformen“, auch Kommunikationsformen,

¹²³ Georg Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1, hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt u. Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1995, 116–131, 127. Zur „Überblendung von Theorie der Moderne und Bild der Großstadt“ bei Simmel vgl. Lothar Müller, „Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel“, in: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, 14–36, 14. Vgl. auch Annika Schlitte, „Kein Raum für Muße? Georg Simmel und die ‚ruheloze Rhythmik‘ der Moderne“, in: Keiling/Krause/Liedke (Hg.), *Muße und Moderne*, 75–97.

¹²⁴ Gregor Dobler, „Umkämpfter Freiraum: Die Erfindung des Städtischen im Norden Namibias, 1950–1980“, in: *Peripherie* 36/141 (2016), 94–114, 94.

¹²⁵ Dobler, „Umkämpfter Freiraum: Die Erfindung des Städtischen im Norden Namibias, 1950–1980“, 109.

¹²⁶ Wirth, „Urbanism as a Way of Life“, 12.

¹²⁷ „Urbanität [...] lebt davon, dass man von Unbekanntem und Fremdem nicht befremdet ist, sondern mit Unerwartetem rechnet, das sich irgendwie an die in der Stadt geltenden Regeln hält: Indifferenz trotz räumlicher Nähe, Distanz trotz räumlicher Erreichbarkeit“, betont Armin Nassehi, *Mit dem Taxi durch die Gesellschaft. Soziologische Storys*, Hamburg 2010, 51 f. Pointiert resümiert Nassehi: „Urbanität lebt [...] von Unsichtbarkeit“ (56).

¹²⁸ So Löw, *Vom Raum aus die Stadt denken*, 164: „Stadt erklärt sich ganz wesentlich aus der Hervorbringung von Räumen und der Einbindung in Räume, inklusive deren Widersprüchlichkeit und Dynamik sowie den Wandel der Einbindungen.“

die sich in der Stadt, oder genauer gesagt: in den Räumen der Stadt¹²⁹, ausbilden, mit dem Terminus ‚Urbanität‘ versehen werden.¹³⁰ Zu diesen Lebensformen zählt auch Muße, die im Raum der Stadt zu den Ausprägungen von Urbanität zählt.

Im 18. Jahrhundert bestimmten Handel und Gewerbe zunehmend das städtische Leben, dessen emsige Betriebsamkeit entsprechend oft konstatiert, aber ganz unterschiedlich bewertet wurde: begrüßt von den einen, perhorresziert von den anderen. Zu den sozial exklusiven Eigenschaften einer urbanen Lebensform und ihrer kulturellen Codierung zählen Mode und Luxus. Die Wahrnehmung der Metropole Paris um 1800 verband „Urbanität, Kunst und Mode [...] zu einem kohärenten Ensemble“.¹³¹ Entsprechend blühte die aus den Großstädten importierte „Mode-Sucht“ auf, die auf eine „Verschönerung“ des Alltags nach Maßgabe schnell wechselnder Stile“ zielte.¹³² Friedrich Justin Bertuchs seit 1787 in Weimar erscheinendes *Journal des Luxus und der Moden* ist für diese Ausdrucksform einer – von ihrer Herkunft her – urbanen Ästhetik ein besonders prominentes Beispiel. Auch hier hängt es ganz von der jeweiligen Perspektive ab, ob diese Formen einer Ästhetisierung der Lebenswelt eher als Gestaltungsraum von Muße, als Repräsentationen des Müßiggangs einer ‚leisure class‘¹³³ oder unter produktionsästhetischer Hinsicht als ökonomisiertes Kunstgewerbe begrüßt oder kritisiert worden sind. Bei Goethe stießen die entsprechenden Erzeugnisse jedenfalls auf wenig Gegenliebe.¹³⁴

Ist Mode „ein Medium der beschleunigten Zeit“¹³⁵, so sind Städte Orte der Beschleunigung, der Rast- und Ruhelosigkeit, die das menschliche Bewusstsein entsprechend herausfordern. Diesen Aspekt betont Georg Simmel, dessen grundsätzliche Diagnose auch auf Städte der vorindustriellen Zeit zutrifft:

Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d. h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein, als die rasche Zu-

¹²⁹ Zu dieser Differenzierung vgl. Löw, *Vom Raum aus die Stadt denken*, 166: „Weil die Stadt räumlich ist, lassen sich auch räumliche Muster wie Zentralität und Peripherie, aber auch Polyzentralität, d. h. Streuung und Absonderung, an ihr untersuchen.“

¹³⁰ So Basten/Gerhard, „Stadt und Urbanität“, 116.

¹³¹ Boris Roman Gibhardt, *Vorgriffe auf das schöne Leben. Weimarer Klassik und Pariser Mode um 1800* (Ästhetik um 1800, Bd. 14), Göttingen 2019, 23.

¹³² So Boris Roman Gibhardt, „Pandoras Gaben. Konsum, Luxus und die neue Muße im Umfeld der klassischen Ästhetik“, in: Lillge/Unger/Weyand (Hg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik*, 157–170, 163.

¹³³ Der Begriff stammt aus Thorstein Veblens erstmals 1899 veröffentlichter Studie *The Theory of the Leisure Class*.

¹³⁴ Goethes „Abrechnung mit der ‚falschen‘ Muße und der ‚falschen‘ Weimarer Muse, dem Mode-Journal“, gipfelte im Vorwurf des Dilettantismus, so Gibhardt, „Pandoras Gaben. Konsum, Luxus und die neue Muße im Umfeld der klassischen Ästhetik“, 167.

¹³⁵ Stierle, *Der Mythos von Paris*, 79.

sammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen. Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft – mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens – stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewußtseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert, einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes.¹³⁶

Insbesondere in Großstädten erscheinen Erfahrungen von Muße daher zunächst einmal geradezu anachronistisch. Gleichwohl werden im semiotischen Raum der Stadt auch Phänomene urbaner Muße literarisch codiert, oftmals durch Kontrastierung zum widerstrebenden Eindruck von Hektik und Geschwindigkeit. Darüber hinaus konnte ein Spaziergänger in einer Stadt im 18. und 19. Jahrhundert allein der schweren Kleidungsstücke wegen gar nicht anders als sich langsam fortzubewegen. Das Flanieren war dahingehend bereits durch die Mode induziert.

Ein wesentlicher Anstoß für die literarische Darstellung metropolitaner Lebensformen und Lebensweisen im 18. Jahrhundert kam von Louis-Sébastien Mercier, dessen – auch für Goethe – überaus wirkmächtiges *Tableau de Paris* (1781–1788) die Stadt „als eine lesbare Physiognomie“¹³⁷ in einer Form präsentierte, welche die rasche Abfolge heterogener Wirklichkeitswahrnehmung in einer Großstadt strukturell abbildete. So jedenfalls inszeniert Mercier sein *Tableau*, in dem er „das Leben der Stadt mit all seinen bizarren und verrückten Gepflogenheiten“¹³⁸ schildert. In den Fokus geraten dabei v.a. urbane Missstände, deren – dem eigenen Anspruch nach – sachliche Beschreibung durchaus als Mahnung, sie zu beseitigen, verstanden wird. In seinem utopischen Roman *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771) hat Mercier ein Jahrzehnt früher sich jenen Idealzustand der französischen Metropole im 25. Jahrhundert buchstäblich erträumt, von dem die ‚objektiven‘ Befunde des *Tableau de Paris* nicht nur zeitlich weit entfernt sind.¹³⁹ Die Reihung der einzelnen Bilder erscheint zufällig, of-

¹³⁶ Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, *Gesamtausgabe*, 7, 116 f.

¹³⁷ Stierle, *Der Mythos von Paris*, 115. Vgl. auch ders., „Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs“, in: Friedrich Knilli/Michael Nerlich (Hg.), *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York* (Reihe Siegen – Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 68), Heidelberg 1986, 81–93; Ralph-Rainer Wuthenow, „Die Entdeckung der Großstadt in der Literatur des 18. Jahrhunderts“, in: Cord Meckseper/Elisabeth Schrant (Hg.), *Die Stadt in der Literatur*, Göttingen, 1983, 7–27.

¹³⁸ Eva Kimminich, „Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris*: Chaos und Struktur – Schritt und Blick“, in: *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes/Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 18 (1994), 263–282, 264.

¹³⁹ Die „Verräumlichung der Zeit“ in Merciers utopischem Roman erfolge durch die spezifische Wahrnehmung des Ich-Erzählers, der „flâneur“ und „observateur“, „prome-neur“ und „voyeur“ in einem sei, betont Cerstin Bauer-Funke, „Zum utopischen Potential

fen sowie unabgeschlossen in dem Sinn, dass sie unerschöpflich ist. Die Reihung gibt damit den Blick in den urbanen Raum wieder. Der Beobachter nimmt disparate Erscheinungen simultan wahr, zugleich aber auch, unter den Bedingungen metropolitaner Hektik, in forcierter Sukzession. Die Disposition des *Tableau de Paris* wird in der Forschung daher auch als Ausdruck beschleunigter Zeit charakterisiert, die dem Verweilen einerseits widerstrebt, andererseits im Akt der Rezeption eigene Möglichkeiten konzentrierter Aufmerksamkeit eröffnet.¹⁴⁰ Die Fülle seiner visuellen, aber auch akustischen und olfaktorischen Eindrücke gewinnt Merciers Beobachter, wie er ausdrücklich betont, auf den Straßen selbst, die er zu Fuß durchstreift. Das letzte Kapitel des elften Bandes ist *Mes Jambes* überschrieben und beginnt folgendermaßen:

Les rameurs ont les bras nerveux, mais ils ne favent pas marcher sur leurs jambes. J'ai tant couru pour faire le *Tableau de Paris*, que je puis dire l'avoir fait avec *mes jambes*; aussi ai-je appris à marcher sur le pavé de la Capitale, d'une manière leste, vive & prompte. C'est un secret, qu'il faut posséder pour tout voir. L'exercice le donne; on ne peut rien faire lentement à Paris, parce que d'autres attendent.¹⁴¹

Die Hektik der Stadt verhindert freilich einen gemächlichen Gang, so dass hier eher von einem Erwandern als von Flanieren gesprochen werden muss. Mercier begründete jedenfalls eine pragmatische Parisliteratur¹⁴², die auch nach Deutschland intensiv ausstrahlte und hier vielfältig adaptiert wurde.¹⁴³

Das in Merciers Tableautechnik konstitutive Spannungsmoment von Zerstreuung und Konzentration bildet für die vorliegende Untersuchung eine we-

der Bewegung im Raum in Louis-Sébastien Merciers *Uchronie L'an 2440*“, in: Kurt Hahn/Matthias Hausmann (Hg.), *Visionen des Urbanen. (Anti-)Utopische Stadtentwürfe in der französischen Wort- und Bildkunst* (Studia Romanica, Bd. 172), Heidelberg 2012, 33–45, 36 f. Als ‚promeneur‘, so Bauer-Funke weiter, sei der Ich-Erzähler „vielleicht ein Verwandter des Rousseauschen ‚flâneur‘ der *Confessions* und des ‚promeneur‘ der *Rêveries*, auf jeden Fall aber der Vorläufer des ‚flâneur‘ des *Tableau de Paris*“ (39).

¹⁴⁰ Dazu ausführlich Stierle, *Der Mythos von Paris*, 105–128; Annette Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004, 117–158. „Sein *Tableau* will eine Enzyklopädie des Lebens, der sinnlichen Wahrnehmung mit all ihren Kontrasten sein, nicht eine Ansammlung rationalen Wissens. Es vermittelt subjektiv erlebte, aber auch reflektierte Wirklichkeit und wirft ein neues Licht auf allgemein bekannte Phänomene, nimmt bis dahin ignorierte überhaupt erst wahr“, resümiert Kimminich, „Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris*: Chaos und Struktur – Schritt und Blick“, 279 f.

¹⁴¹ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 12 Bde. Reimpression de l'édition d'Amsterdam 1782–1788, Genève 1979, Bd. 11, 367. „Laufen und Sehen bilden für das literarische Schaffen Merciers unabdingbare Voraussetzungen“, betont Kimminich, „Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris*: Chaos und Struktur – Schritt und Blick“, 276.

¹⁴² Angelika Corbineau-Hoffmann, *Brennpunkt der Welt. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780–1830* (Studienreihe Romania, Bd. 6), Bielefeld 1991, 56–129; dies., *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003, 43–51.

¹⁴³ Angelika Corbineau-Hoffmann, „An den Grenzen der Sprache. Zur Wirkungsgeschichte von Merciers ‚Tableau de Paris‘ in Deutschland“, in: *Arcadia* 27 (1992), 141–161.

sentliche, übergeordnete Leitkategorie der Interpretationen jener Texte Goethes, die urbane Muße in unterschiedlichen Ausprägungen diskursivieren. Erfahrungen von Muße ereignen sich oftmals in Grenzbereichen und gewinnen so einen transgressiven Charakter, d. h. sie überschreiten eine zunächst einmal situativ, funktional oder auch ortsspezifisch gesetzte Rahmung.¹⁴⁴ Die Textanalysen dieser Studie werden auch von der Frage geleitet, wie in funktional bestimmten physischen Räumen der Stadt Erfahrungen von Räumlichkeit entstehen, welche die Bestimmtheit dieser Räume zur Unbestimmtheit von Räumlichkeit hin überschreiten, z. B. wenn ein Beobachter auf einem belebten, von hektischer Betriebsamkeit geprägten Platz dessen Funktionalität ausblendet und gerade in der Fülle und Dichte von Eindrücken, die zunächst einmal Zerstreuung hervorrufen¹⁴⁵, jenen ‚archimedischen Punkt‘ findet, der sein Bewusstsein für die Räumlichkeit schärft. Besonders ergiebig sind hier Goethes Schilderungen in der *Italienischen Reise* aus Venedig und Neapel sowie die entsprechenden lyrischen Transkriptionen in den *Venezianischen Epigrammen*, die freilich erst im Zusammenhang sowie im Nachklang von Goethes Reise nach Venedig im Jahr 1790 entstanden sind. Insbesondere in den Schilderungen der *Italienischen Reise* zu Venedig und Neapel findet Goethes Gewohnheit, sich „ziellos durch die Straßen der unbekanntenen Stadt treiben zu lassen“¹⁴⁶, einen besonders markanten literarischen Ausdruck. In den Analysen der folgenden Kapitel werden dabei Position, Wahrnehmungs- und Darstellungsmodus des Beobachters danach befragt, wie dieser Umschlag ins Unbestimmte beschrieben oder inszeniert wird.

Die elementare Kategorie des Raumes, verstanden als „eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern“¹⁴⁷, gewinnt in dieser Studie dahingehend ein spezifisches Profil, dass sie einerseits physisch konkret, als Gestalt und Struktur des Stadtraums sowie seiner spezifischen „Organisationsform

¹⁴⁴ Merkmale von Transgressionen sowie die „ihnen inhärenten Strukturen und Topologien“ benennen Gerhard Neumann und Rainer Warning, „Transgressionen. Literatur als Ethnographie“, in: Neumann/Warning (Hg.), *Transgressionen. Literatur als Ethnographie* (Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae, Bd. 98), Freiburg i. Br. 2003, 7–16, 11: „zum einen die Wechseldisponierung von Grenze und Überschreitung im Sinne eines Raum-Musters; sodann ein gleichgestimmtes Spiel von Gestaltung und Entstaltung; des weiteren das Aufbrechen von Emergenzen im Spannungsfeld zwischen Disposition und Determination – es war Goethe, der dieses Begriffspaar gebrauchte – als metamorphisch-temporales Geschehen; zuletzt die Überschreitungsvorgänge, wie sie sich bei Rahmen und Rahmenüberquerung, bei Einschließung und Ausschließung, bei Kern- und Randständigkeit einstellen. Größte Aufmerksamkeit verdient dabei die Transfundierung dieses naturwissenschaftlichen in ein kulturwissenschaftliches Szenario, im Sinne eines Wahrnehmungs-, Beschreibungs- und Verstehensmusters.“

¹⁴⁵ „Temporale Zerstreuung ist die Dekonzentration der Zeit auf mannigfache oder mannigfaltige Gegenstände“, erläutert Dirk Westerkamp, *Ästhetisches Verweilen* (Philosophische Untersuchungen, Bd. 48), Tübingen 2019, 12.

¹⁴⁶ Norbert Miller, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, München/Wien 2002, 215.

¹⁴⁷ So Martina Löw, *Raumsoziologie*, 154. Die Kursivierung stammt von Löw.

des Nebeneinanders¹⁴⁸, und andererseits als mentale Erfahrung von Räumlichkeit relevant wird.¹⁴⁹ „Raum entsteht in Handlungsvollzügen, und zwar ganz wesentlich über Wahrnehmungsprozesse“, betont die Soziologin Martina Löw.¹⁵⁰ In diesem Sinn verbinden sich Handeln und Wahrnehmen im Flanieren, das eine raumkonstituierende Bewegungsform darstellt. Im Flanieren wird, im Sinne Michel de Certeaus, der Ort, *lieu*, als ein fester Punkt und eine vorgegebene Ordnung, zum Raum, *espace*. Die Erfahrung des Raums ist ein dynamischer Vorgang, bei dem „man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt“.¹⁵¹

Spaziergänger und Flaneure stellen Räumlichkeit in der Art ihrer Fortbewegung her. Im Fokus dieser Untersuchung stehen dabei ausschließlich literarische Darstellungen einschlägiger Wahrnehmungen und nicht etwa das, was etwa Walter Benjamin wirkungsmächtig ins Zentrum seiner Überlegungen stellte: den Flaneur als Sozialtypus.¹⁵² In den hier zu analysierenden literarisch inszenierten Formen von Räumlichkeit sind Erfahrungen von Muße auch an Orten möglich, die vordergründig für ein Mußeerleben ungeeignet scheinen, so z. B. auf öffentlichen Plätzen oder belebten Straßen, also urbanen Hotspots. Darüber hinaus wird auch nach der jeweils spezifischen Zeiterfahrung in der räumlichen Verdichtung der Stadt¹⁵³ gefragt, sei es als Verblässen des Bewusstseins vom Vorschreiten der Zeit, sei es als ganz besonders intensiviertes Erleben einer – in

¹⁴⁸ Martina Löw, *Soziologie der Städte*, Frankfurt a. M. 2008, 49.

¹⁴⁹ Zur Verhältnisbestimmung von ‚Raum überhaupt‘, ‚Räumlichkeit‘ und ‚besonderen Räumen‘ aus phänomenologischer Perspektive vgl. Günter Figal/Tobias Keiling, „Das raumtheoretische Dreieck. Zu Differenzierungen eines phänomenologischen Raumbegriffs“, in: Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße* (Otiom. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 2), Tübingen 2016, 9–28. Sein kulturwissenschaftliches Raumkonzept begründet Hartmut Böhme, „Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne“, in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung* (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 10), Berlin 2007, 53–72, 58: „Raum und Räumlichkeit muss, um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden. Dies bedeutet: Die Bewegungen, die wir *mit* unserem Körper und *als* Körper im Raum vollziehen – auch die technisch ermöglichten –, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen.“

¹⁵⁰ Martina Löw, „Die Kontextabhängigkeit der Raumwahrnehmung. Eine Annäherung über Taten und Bilder im Feld des Tourismus“, in: Lechtermann/Wagner/Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, 93–106, 93.

¹⁵¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1: Arts de faire*, Paris 1980; deutsche Ausgabe (zit.): *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 218.

¹⁵² Paradigmatisch und stellvertretend für diese einseitige und verengte Sicht auf den Flaneur, sein soziales Rollenverhalten und seine sozialen Charaktermasken, aus der Perspektive Walter Benjamins sei hier verwiesen auf Dietmar Voss, „Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselphänomen der Moderne“, in: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, 37–60.

¹⁵³ Vgl. dazu grundsätzlich Armin Nassehi, „Dichte Räume. Städte als Synchronisa-

der subjektiven Empfindung – gedehnten Zeit. Das Hauptaugenmerk der Untersuchung liegt also auf den jeweiligen Raum-Zeit-Strukturen urbaner Wahrnehmungsmuster, den Interferenzen von Spaziergängen, Betrachtung und Genuss sowie dem Spannungsverhältnis von erschöpfender Bildungsarbeit, Geselligkeit und jener von Goethe oftmals betonten neu gefundenen Ruhe. Ein Schwerpunkt liegt auf der Art und Weise der Kunstbetrachtung, die, zunächst einmal grundsätzlich gesprochen, zwischen erschöpfender Bildungsarbeit und kontemplativer Versenkung changiert.

Bei der Analyse der geschilderten und inszenierten Formen urbaner Muße muss zwischen Gegenstands- und Selbstbeobachtung unterschieden werden. Handelt es sich um die Muße des Beobachters oder um Mußeformen der Beobachteten? Beide Aspekte werden in dieser Studie differenziert berücksichtigt. Die Beschreibung und auch kulturelle Klärung des Verhältnisses von Arbeit, Muße und Müßiggang bei den Lazzaroni in Neapel wird ebenso beleuchtet wie Kontemplationserfahrungen des Ich-Erzählers oder lyrischen Sprechers sowie literarisch vermittelte Eindrücke eines Flaneurs. Liegen also, so eine wichtige Ausgangsfrage der Untersuchung, gleichsam ethnologische Formen teilnehmender Beobachtung vor, distanzierte Blicke auf das Andere, oder lassen sich in der Beschreibung auch Übergänge zur Adaptation entsprechender Verhaltensmuster durch den Beobachter feststellen? In der *Italienischen Reise* findet sich beispielsweise habituell der Panoramablick des Beobachters, der von einem Turm aus die Stadt betrachtet und dabei gleichsam urbane Muße durch Distanzierung mental herstellt. Michel de Certeau macht den Blick von oben, von einem hohen Turm aus, überhaupt erst zur Voraussetzung, „die Komplexität der Stadt lesbar“ zu machen „und ihre undurchsichtige Mobilität zu einem transparenten Text gerinnen“ zu lassen.¹⁵⁴ Zudem bilden – darauf wurde einleitend ja bereits hingewiesen – der Rahmen der Reise selbst sowie die eigene Anonymität und das Fremdsein, das Nicht-Involviertsein in die Geschäftigkeit der besuchten Städte Voraussetzung und zugleich Modus der Muße des (teilnehmenden) Beobachters.

Bei den zu untersuchenden Formen urbaner Muße kann heuristisch zwischen einer kontemplations- und einer erlebnisorientierten Muße unterschieden werden. Die aus der antiken (aristotelischen) *theōria*-Tradition herrührende kontemplationsorientierte Muße findet ihren idealtypischen Ort in städtischen Rückzugsräumen wie Parks, Gärten, Museen, Sammlungen, also eher fern des Großstadtturbels. Demgegenüber kann eine erlebnisorientierte Muße gerade dort erfahren werden, wo die Umstände für Ruhe und innere Versenkung *prima vista* eher widrig sind: beim Eintauchen in eine Menschenmenge. Im zweiten Band seines Werks *Ueber Gesellschaft und Einsamkeit* (1800) reflektiert der Phi-

tions- und Inklusionsmaschinen“, in: Martina Löw (Hg.), *Differenzierungen des Städtischen* (Stadt, Raum und Gesellschaft, Bd. 15), Opladen 2002, 211–232.

¹⁵⁴ de Certeau, *Kunst des Handelns*, 181.

losoph Christian Garve, der auch den bereits zitierten Aufsatz *Ueber die Muße* (1796) verfasst hat, u. a. das transgressive Verhältnis von Zerstreuung und Konzentration bei Spaziergängen im urbanen Raum. Als Beispiel wählt er den Markusplatz in Venedig, der, so Garve, „die Stelle eines großen und prächtigen Kaffeehauses“ vertrete.¹⁵⁵ Abgesehen davon, dass Garve hier das Flanieren in der Stadt zumindest im übertragenen Sinn bereits in jene Innenraumperspektive stellt, die in der Forschungsliteratur zur Flanerie in aller Regel erstmals Walter Benjamin zugeschrieben wird¹⁵⁶, gewinnt die Vorstellung des öffentlichen Kaffeehauses, eines in der Flanrieliteratur besonders einschlägigen und auch zentralen Orts, hier noch eine andere Wertigkeit, verweist sie doch auf die Möglichkeit, gerade auf öffentlichen Hotspots jene Sammlung und innere Einkehr zu finden, die man hier kaum oder gar nicht vermuten würde. Das Kaffeehaus im Freien verwandelt sich in der Darstellung Garves zu einem Marktplatz der Ideen, die gerade unter den Bedingungen von Trubel und Zerstreuung, beim ziellosen körperlichen und geistigen Spazierengehen, besonders gut gedeihen können:

Doch gewöhnt sich der Mensch nach und nach, auch unter Zerstreuungen zusammenhängend zu denken, und dieß ist selbst eine Uebung des Geistes. Ja es ist unläugbar, daß unter freyem Himmel, auf Spaziergängen, und selbst an Oertern, wo viele Zerstreuungen sind, uns unsere besten und originellsten Ideen einkommen.¹⁵⁷

Dieser Übergang von Zerstreuung zur Konzentration akzentuiert den transgressiven Charakter erlebnisorientierter Muße, die, in entsprechenden literarischen Umschriften, die Wahrnehmungsformen des Flanierens disponiert. Das subjektive Erlebnis heterogener Sinneseindrücke kann in der rückblickenden Betrachtung zu einer reflektierten und damit auch beschreibbaren Erfahrung von Muße werden. Eines sei hier aber mit großem Nachdruck hinzugefügt. Bei der Differenzierung zwischen kontemplations- und erlebnisorientierter Muße handelt es sich um keine essentialistische, sondern um eine heuristische Un-

¹⁵⁵ Christian Garve, *Gesammelte Werke*, hg. v. Kurt Wölfel, 1. Abt., Bd. II: *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben*, Teil 3 u. 4: *Über Gesellschaft und Einsamkeit*, Nachdruck der Ausgaben Breslau 1797 u. 1800, Hildesheim/Zürich/New York 1985, Teil 4, 89.

¹⁵⁶ Bezug genommen wird dabei auf entsprechende, wirkmächtig gewordene Vorstellungen Benjamins, die er im Abschnitt *Der Flaneur* seiner Studie *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, dem ersten Teil des Komplexes *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, formuliert hat: „Die Passagen sind ein Mittelding zwischen Straße und Interieur. Will man von einem Kunstgriff der Physiologien reden, so ist es der bewährte des Feuilletons: nämlich den Boulevard zum Interieur zu machen. Die Straße wird zur Wohnung für den Flaneur, der zwischen Häuserfronten so wie der Bürger in seinen vier Wänden zuhause ist.“ – Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I/2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, 537–569, 539.

¹⁵⁷ Garve, *Gesammelte Werke*, I/II, Teil 4, 92. Verbindungen und Übergänge von Zerstreuung zu Offenheit und Kreativität diskutiert Marina van Zuylen, *The Plenitude of Distraction*, New York 2017.

terscheidung. Das wird bei den zu analysierenden Texten selbstverständlich zu berücksichtigen sein.

Zur urbanen Muße, so wie sie in dieser Studie verstanden wird, zählt freilich mehr als Flanieren, auch wenn das Spaziergehen im städtischen Raum fraglos eine eminent wichtige Mußeform bildet. Dass Flanieren eine geradezu idealtypische Form von Muße ist, verdeutlichen einschlägige Definitionen. Die jeweiligen Attribute von Flanieren und Muße sind nahezu identisch. So beschreibt Harald Neumeyer das Flanieren als „ein vom Zufall bestimmtes Gehen, ein Gehen, das, was das Erreichen eines bestimmten Ortes oder das Durchschreiten eines festgelegten Raumes angeht, als richtungs- und ziellos zu verstehen ist, ein Gehen, das dabei zugleich frei über die Zeit verfügt, Zeit mithin keiner Zweckrationalität unterwirft“.¹⁵⁸ Macht des Zufalls, Ziellosigkeit, frei verfügbare Zeit, Unabhängigkeit von Zweckrationalität – all diese Eigenschaften zählen auch zu den Kernelementen des vorgestellten analytischen Konzepts von Muße. Der offene, nicht zweckrational geprägte Wahrnehmungsmodus, also die Freiheit von einer die eigene Zeit beschränkenden Tätigkeitsform, lässt sich als tätige Untätigkeit beschreiben, die sich literarisch etwa als kreative und damit produktive „Oszillation von Narration und Reflexion“¹⁵⁹ niederschlagen kann.

Die skizzierten Zusammenhänge verdeutlichen die enge Korrelation von Muße und Flanieren, die erstmals im Rahmen des Sonderforschungsbereichs *Muße* systematisch erforscht wurde.¹⁶⁰ Zumeist wird eine Verwandtschaft von Flanieren und Müßiggang erwogen, sei es zustimmend¹⁶¹, sei es ablehnend.¹⁶² Auch Christian Garve fügt seinen gerade zitierten Überlegungen zum transgressiven Potential des zugleich körperlichen und geistigen Flanierens auf belebten städtischen Plätzen die Bemerkung an, diese Lebensform eigne sich eher „für ein müßiges Volk“ wie Griechen und Römer als für heutige Europäer: „Die alten

¹⁵⁸ Harald Neumeyer, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne* (Epistemata, Bd. 252), Würzburg 1999, 11.

¹⁵⁹ So Wolfgang G. Müller, „Der Flaneur: Begriff und kultureller Kontext“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 54 (2013), 205–225, 215.

¹⁶⁰ Vgl. dazu Peter Philipp Riedl, „Die Muße des Flaneurs. Raum und Zeit in Franz Hessels *Spazieren in Berlin* (1929)“, in: Keiling/Krause/Liedke (Hg.), *Muße und Moderne*, 99–119 sowie die Dissertation von René Waßmer, *Muße in der Metropole. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Stand der Forschung* bietet das Kapitel *Flanerie als Form urbaner Muße: Ein Wahrnehmungsmodus und seine Möglichkeiten* in Waßmers Untersuchung. Die gemeinsame Arbeit mit René Waßmer in dem von mir geleiteten Teilprojekt R2 „Urbane Muße um 1800. Flanerie in der deutschen Literatur“ dokumentiert auch die Homepage des Teilprojekts: <https://www.urbane-musse.uni-freiburg.de>, zuletzt abgerufen am 10.09.2020.

¹⁶¹ Leonhard Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*, München 2008, 101; Robert Krause, „dem müßigen Flaneur den angenehmsten Zeitvertreib gewähren“. Figurationen des Müßiggangs in Heinrich Heines *Briefen aus Berlin* und *Lutezia*“, in: Lillge/Unger/Weyand (Hg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik*, 171–182.

¹⁶² Müller, „Der Flaneur: Begriff und kultureller Kontext“, 214.

Griechen und Römer waren, in Vergleichung mit uns, wirklich Müßiggänger¹⁶³. Diese ‚müßiggängerische‘, aber geistig überaus produktive Form des Flanierens schließt an antike Traditionen an und versetzt sie in einen modernen urbanen Kontext.

Der Flaneur ist ein Spaziergänger in der Großstadt. Gerade in der modernen Großstadt kontrastiert er deren von Beschleunigung und Hektik geprägte Lebensform mit seiner betonten Langsamkeit, Ziellosigkeit und Offenheit für Wahrnehmungen, die er mit einer von Kontingenz bestimmten gelassenen Haltung jenseits strenger Intentionalität zulässt. Das Flanieren lässt sich daher ohne Abstriche als urbane Ausformung von Muße charakterisieren. Es impliziert einen ästhetischen Wahrnehmungsmodus des Verweilens jenseits der von Beschleunigung und Utilitarismus geprägten Funktionszusammenhänge der Großstadt. Der Flaneur bewegt sich nicht zielgerichtet von einem Ausgangspunkt zu einem Endpunkt, er lässt sich vielmehr treiben, schlendert umher, ohne Eile, ohne festes Ziel, ohne unmittelbaren Zweck, ohne direkt in funktionale Abläufe involviert zu sein, welche die Möglichkeiten, über die eigene Zeit frei verfügen zu können, entscheidend einschränken. Er verkörpert die Bereitschaft, sich unerwarteten Eindrücken mit Offenheit und Gelassenheit hinzugeben. Ziellos bedeutet aber nicht planlos. Der Schriftsteller Franz Hessel, der mit seinem Prosawerk *Spazieren in Berlin* (1929) selbst einen wichtigen Beitrag zur modernen Flaneurliteratur geleistet hat, betont in seinem Essay *Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen* (1932): „Wenn du spazierst, beabsichtige, irgendwohin zu gelangen. Vielleicht kommst du dann in angenehmer Weise vom Wege ab. Aber der Abweg setzt immer einen Weg voraus.“¹⁶⁴ Offenheit und Unbestimmtheit des Flanierens, das freie Verweilen in Zeit und Raum, erfolgt innerhalb eines Ordnungsrahmens, der Intentionalität und Intentionslosigkeit des Gehens nicht in einem paradoxen Wechselspiel zusammenfügt, sondern gerade durch die deutliche Unterscheidung der verschiedenen Ebenen Freiräume der Muße zu generieren vermag. Der Ordnungsrahmen ermöglicht es, dass das flanierende Ich diese Freiräume ohne Orientierungsverlust oder gar Selbstverlust ausfüllen kann.

Die Erwähnung von Hessels Aufsatz soll in diesem Zusammenhang insbesondere einen wichtigen Aspekt des Flanierens, der Muße, der urbanen Muße und damit auch der spezifischen Formen urbaner Muße im Werk Goethes verdeutlichen. Die postulierte Ziellosigkeit (des Flanierens, der Muße) ist keine Orientierungslosigkeit, unter der z. B., wie erwähnt, Don Quijote leidet, fehlt diesem doch das Bewusstsein für den Ordnungsrahmen seiner Muße und damit auch für die Differenz der unterschiedlichen Ebenen seiner Lebenswelt. Zweckfreiheit meint auch nicht Zwecklosigkeit. Auf der Ebene der unmittelbaren Wahrnehmung und

¹⁶³ Garve, *Gesammelte Werke*, 1/II, Teil 4, 92.

¹⁶⁴ Franz Hessel, *Ermunterung zum Genuß. Kleine Prosa*, hg. v. Karin Grund u. Bernd Witte, Berlin 1981, 60 f.

Erfahrung herrscht zwar mehr oder weniger Intentionlosigkeit vor, die Bereitschaft, sich zufälligen Eindrücken vorbehaltlos hinzugeben. Auf der übergeordneten Ebene des Ordnungsrahmens, der die Kontingenz ästhetischer Erfahrungen organisiert, ist jedoch eine intentionale Struktur, die in eine entsprechende literarische Gestaltung mündet, unverkennbar. Hier besteht auch eine strukturelle Gemeinsamkeit zwischen modernen Konzepten des Flanierens, dem Analysebegriff und den Formen von Muße sowie – um eine weitere, bereits genannte einschlägige Referenz anzuführen – dem Bildungsideal Wilhelm von Humboldts. Die vielbeschworene Zweckfreiheit gilt in allen Fällen für die Bereitschaft, etwas ohne unmittelbare intentionale oder funktionale Erwartung zuzulassen. Der Flaneur öffnet im Schlendern seine Wahrnehmung für Phänomene, auf die er es im eigentlichen Sinne nicht abgesehen hat und die ihm mehr oder weniger zufällig begegnen. Humboldts Bildungsverständnis setzt einen Freiraum für eine humanistisch geprägte Persönlichkeitsentwicklung voraus. Muße wiederum ist ein Zustand, in dem sich etwas einstellen kann, weil sich nichts einstellen muss. Auf übergeordneter Ebene liegt der Erschließung der Stadt durch den Flaneur indes meist ein gewisses, mitunter auch genau durchdachtes topographisches Raster zugrunde. Wilhelm von Humboldt beschränkte Zweckfreiheit nur auf die Bildungsaneignung selbst. Im Ergebnis erwartete er von den humanistisch gebildeten Menschen, dass sie gute und insbesondere funktionstüchtige preußische Staatsbürger werden. Muße soll in letzter Konsequenz durchaus intentionale Erwartungen erfüllen, sei es theoretische Erkenntnis, sei es die Justierung einer Balance von *vita activa* und *vita contemplativa*¹⁶⁵, sei es eine von Selbstbestimmung und nicht-entfremdeter Arbeit geprägte, befreite Gesellschaft. Goethe erhoffte und erwartete von seiner Italienreise die Klärung der Frage nach seiner, modern gesprochen, künstlerischen Identität. Seine postulierte ‚Wiedergeburt‘ als Künstler inszeniert er in der *Italienischen Reise* als geglückte und glückhafte Selbst-

¹⁶⁵ „Musse ist gleichsam der Knotenpunkt, in dem sich die *vita activa* mit der *vita contemplativa* verknüpft; das Tor, durch das die eine zur andern Zugang erhält; die Nahtstelle, in der sich diese beiden Urweisen menschlichen Seins aufs innigste miteinander verbinden“, betont, etwas metaphernselig und emphatisch, aber nicht unzutreffend Brühweiler, *Musse (scholé)*, 7. Einen historischen Ablösungsprozess zwischen „dem 14. und dem 18. Jahrhundert [...] in Süd-, West- und Mitteleuropa“ konstatiert Wolfgang Reinhard, „Die frühneuzeitliche Wende von der *vita contemplativa* zur *vita activa*“, in: Wulf/Zirfas (Hg.), *Muße*, 15–25, 15: „Das Ideal einer *Vita contemplativa* in Muße trat in den Hintergrund und die Bejahung eines tätigen Lebens, einer *Vita activa*, setzte sich durch.“ Diese Vorstellung ist freilich zu schematisch gedacht und wird in dieser Zuspitzung den komplexen, ambivalenten bis hin zu paradoxalen Strukturen und Phänomenen nicht gerecht. *Vita activa* und *vita contemplativa* standen auch in der Neuzeit und in der Moderne in einem vielschichtigen Spannungsverhältnis zueinander. Darüber hinaus überschreitet Muße, wie die bisherigen Forschungsarbeiten des SFB *Muße* gezeigt haben, den Gegensatz von *vita activa* und *vita contemplativa*. Vgl. dazu paradigmatisch die Aufsätze von Burkhard Hasebrink, Linus Möllenbrink und Peter Philipp Riedl in dem Band: Dobler/Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft*.

findung, die nur im Freiraum seiner Reise und ihrer selbstbestimmten Gestaltung erfolgen konnte. In diesem skizzierten Verhältnis der Ebenen, bei denen die Suspendierung eines unmittelbaren Funktionalismus auf eine übergeordnete Intentionalität hin perspektiviert ist, besteht jedenfalls die grundsätzliche strukturelle Analogie zwischen Flanerie, dem Humboldtschen Bildungsideal und Muße.

In der Forschung wird das Flanieren nahezu ausschließlich als *moderne* Bewegungs- und v.a. Wahrnehmungsform seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts klassifiziert. Entsprechend wurde der Flaneur auf einen ganz spezifischen Pariser Künstlertypus des 19. Jahrhunderts (*artiste-flâneur*) festgelegt. Sein paradigmatischer Ort sind die Passagen in Paris, sein geradezu idealtypischer Protagonist ist Charles Baudelaire. Diesem Typus hat Walter Benjamin eine überaus wirkmächtige kulturelle Physiognomie verliehen, die auch die Forschung geprägt hat und nach wie vor entscheidend prägt. Selbst die Monographie von Harald Neumeyer, der die normative Rezeption Benjamins in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Figur des Flaneurs zu Recht kritisiert, kann sich nicht ganz aus diesem Bann lösen. Zwar plädiert er mit gutem Grund für eine Historisierung der Benjaminschen Positionen, in seinen Analysen arbeitet er gleichwohl ständig Differenzen zwischen unterschiedlichen literarischen Beispielen zur Flanerie und Benjamins einschlägigen Texten heraus. Damit löst er sich aber nicht von dessen Moderneverständnis und der entsprechenden historischen Eingrenzung der Flanerie. So greift Neumeyer auch Benjamins Lektürekanon – E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Des Vettters Eckfenster* (1822)¹⁶⁶, Edgar Allan Poes *The Man of the Crowd* (1840), Charles Baudelaire – in seiner Studie auf und bestätigt ihn durch seine eigene Textauswahl. Kurz gesagt: Neumeyer zieht aus seiner zutreffenden systematischen Definition des Flanierens nur unzureichende historische Konsequenzen. Frühere Beispiele für literarisches Flanieren als jene, die bereits Benjamin und nach ihm *grosso modo* die literaturwissenschaftliche Forschung insgesamt, angeführt haben, greift auch er nicht auf.

Eine signifikante Ausnahme aus der bisherigen historischen Verengung des Flanierens bildet der Aufsatz von Isabel Vila Cabanes, die zwei Dokumente der Flaneur-Tradition ediert und kommentiert hat.¹⁶⁷ Eines stammt aus dem Jahr

¹⁶⁶ Vgl. dazu jetzt Ricarda Schmidt, „Urbane Muße und kreative Einbildungskraft bei E. T. A. Hoffmann“, in: Riedl/Freytag/Hubert (Hg.), *Urbane Muße*, 111–126.

¹⁶⁷ Isabel Vila Cabanes, „Zwei Dokumente der frühen Flaneur-Tradition. Edition und Kommentar“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 54 (2013), 169–204. Zu Recht kritisiert sie in ihrem Aufsatz Benjamins Verständnis des Flaneurs als „zu vieldeutig und auch zu eng“ (169): „Ich meine, dass eines der Hauptprobleme Benjamins darin liegt, dass sein Textkorpus sehr beschränkt ist und dass er mit seinen Quellen sehr frei umgeht. Benjamin eignet sich den Flaneur als ein theoretisches Konzept an, um seine Theorie der Modernität zu veranschaulichen, und verwirft Aspekte, die seinem Aufsatz nicht entsprechen“ (172). In dieser gleichzeitigen Vagheit und Verengung sieht Wolfgang G. Müller, „Der Flaneur: Begriff und kultureller Kontext“, 215, aber auch den Erfolg von Benjamins Interpretation:

1806 und damit aus einer Zeit, als der Begriff erstmals lexikalisch nachgewiesen worden ist.¹⁶⁸ Der soziokulturelle Typus des Flaneurs ist, wie gesagt, ein Spaziergänger im urbanen Raum. Alleen, Gärten und Promenaden mögen für diese Klassifizierung als Grenzbereiche gelten, werden diese innerstädtischen Orte doch in historischer Terminologie von Spaziergängerinnen und Spaziergängern bevölkert. Spaziergänge können, rein formal betrachtet, d. h. im Sinne des negativen Freiheitsbegriffs, als eine Form von Muße verstanden werden.¹⁶⁹ Allerdings muss hier zwischen einer theoretisch-konzeptionellen Ebene und der Ebene konkreter sozialer Praktiken in ihren jeweiligen kulturellen und historischen Kontexten unterschieden werden. Spaziergänge können gegebenenfalls in einer Weise utilitaristisch ausgerichtet sein, die einem positiven Freiheitsbegriff enge Grenzen setzt. So wurde beispielsweise das Spazierengehen um 1800 zu einem Akt bürgerlicher Emanzipation mit entsprechenden funktionalen, zweckorientierten Repräsentationsformen gesellschaftlicher Selbstdarstellung, wie Gudrun M. König gezeigt hat.¹⁷⁰

Als Spaziergänge sind auch einige der städtischen Erkundigungen Goethes ausgewiesen. Die Forschung hat sich der Kulturgeschichte des Spaziergangs im 18. und 19. Jahrhundert gewidmet¹⁷¹ und auch die literarischen Traditionen von Spaziergängen sowie ihre jeweiligen Transformationen und poetischen Codierungen untersucht.¹⁷² In Forschungsarbeiten zur Literatur um 1800 finden sich allenfalls vereinzelte Bemerkungen, hier würden gewisse Attribute der Flanerie vorweggenommen. So betont etwa Heinz Brüggemann zu den beiden Korrespon-

„Dabei liegt der Grund für die stimulierende Wirkung von Benjamin gerade darin, dass er keinen klar definierten Begriff des Flaneurs entwickelt und viele Ansätze und sich zum Teil widersprechende Positionen formuliert hat.“

¹⁶⁸ Das französische Wort „flâner“ ist erstmals 1807 belegt, „flânerie“ 1826 (*Le Nouveau Petit Robert*, 1994, 931 f.).

¹⁶⁹ Vgl. Alain Montandon, „Spazieren“, in: Wulf/Zirfas (Hg.), *Muße*, 75–86. „Spazierengehen [...] ist ein als vergnüglich empfundener Zeitvertreib, den sich eine über Muße verfügende, also von Arbeit freigesetzte Person leistet: *otium* statt *negotium*“, betont Kurt Wölfel, „Geh aus, mein Herz. Kursorisches über den Spaziergang und seine poetische Praxis“, in: Axel Gellhaus/Christian Moser/Helmut J. Schneider (Hg.), *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Köln u. a. 2007, 30–50, 31.

¹⁷⁰ Gudrun M. König, *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780–1850* (Kulturstudien, Bd. 20), Wien/Köln/Weimar 1996. Der Spaziergang wurde, so König, zu einer „Probephase der neuen bürgerlichen Kultur“ (38).

¹⁷¹ Vgl. insbesondere König, *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780–1850*.

¹⁷² Angelika Wellmann, *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*, Würzburg 1991; Claudia Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zur Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen/Basel 1999, Gellhaus/Moser/Schneider (Hg.), *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Die Geschichte der Flanerie gerät in diesen Studien indes erst für die Zeit um 1900 in den Blick.

denten in Friedrich Justin Bertuchs Zeitschrift *London und Paris* (1798–1815)¹⁷³, gelegentlich „lesen sich ihre Texte wie Notizen von Flaneuren avant la lettre“.¹⁷⁴ Auch in Goethes Texten, die im inhaltlichen Zusammenhang mit seiner Reise nach Italien entstanden sind, wurden punktuell spezifische Wahrnehmungsformen und deren poetische Übersetzungen bereits als Flanerie bezeichnet, so z. B. von Wolfdietrich Rasch, Norbert Miller, Malte Osterloh und Michael Jaeger.¹⁷⁵ Dies betrifft insbesondere Venedig und die *Venezianischen Epigramme*.¹⁷⁶ Als analytisches Konzept eines bestimmten Wahrnehmungsmusters, des verweilenden Blicks eines urbanen Spaziergängers auf Disparates, Zufälliges und Kontingentes sowie deren teilweise auch assoziative Wiedergabe, wurde das Flanieren im Falle Goethes jedoch noch nicht fruchtbar gemacht. Allzu groß erscheint die Hemmschwelle, die nach wie vor weitgehend unhinterfragte Beschränkung der Flanerie auf die Literatur seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts konsequent zu hinterfragen, obgleich eine derartige historische Engführung angesichts der gängigen abstrahierend-systematischen Definitionen des Flanierens sowie einschlägiger literarhistorischer Befunde wissenschaftlich nicht haltbar ist. So ist denn für die Zeit um 1800 allenthalben von ‚Flanerie avant la lettre‘ die Rede. Die vermeintliche Vorgeschichte bildet indes in der Geschichte der Flanerie ein Kapitel eigenen Rechts. In einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung geht es darüber hinaus nicht darum, den Flaneur als Sozialfigur zu be-

¹⁷³ Dazu nun ausführlich Waßmer, *Muße in der Metropole*.

¹⁷⁴ Heinz Brüggemann, „Aber schickt keinen Poeten nach London!“ *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 1985, 208. Von „den ersten Flaneuren im 18. Jahrhundert“ spricht etwa auch Julius Erdmann, „Un moi insatiable du non-moi. Der Mythos des Flaneurs zwischen visueller und mobiler Stadtaneignung“, in: Eva Kimminich/Judith Stein (Hg.), *Mythos Stadt – Stadtmythen* (Welt – Körper – Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, Bd. 10), Frankfurt a. M. 2013, 63–89, 64. Dabei hat er insbesondere Merciers *Tableau de Paris* im Blick.

¹⁷⁵ Wolfdietrich Rasch, „Die Gauklerin Bettine. Zu Goethes *Venetianischen Epigrammen*“, in: Stanley A. Corngold/Michael Curschmann/Theodore J. Ziolkowski (Hg.), *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen 1977, 115–136, 130; Miller, *Der Wanderer*, 116 f.; Malte Osterloh, *Versammelte Menschenkraft. Die Großstadterfahrung in Goethes Italiendichtung*, Würzburg 2016, 78–86; Michael Jaeger, *Salto mortale. Goethes Flucht nach Italien. Ein philologischer Essay*, Würzburg 2018, 46, 93. Ähnlich argumentiert auch Paumgardhen, „Auch ich in Italien!“ *Johann Caspar, Johann Wolfgang, August Goethe. Eine dreistimmige Reise-Biografie*, 193, hier allerdings mit Blick auf das Berliner Tagebuch August von Goethes aus dem Jahr 1819. Das Kapitel zu Augusts Italienreise im Jahr 1830, die mit seinem Tod in Rom endete, überschreibt Paumgardhen: „Ein *Flâneur* im Süden“ (197–218). Den Flaneriebegriff macht sie für den zweiten Teil der Reise geltend, profiliert ihn aber nicht. Er wird daher eher behauptet als sachlich begründet und kategorial beschrieben.

¹⁷⁶ Demgegenüber spricht Jaeger, *Salto mortale*, 46, auch von „dem enthusiasmierten römischen Flaneur“, der die „neue Leichtigkeit des urbanen Daseins“ genossen habe. Für die römischen Erkundungen Goethes verwendet Jaeger auch den allerdings tautologischen Begriff „Stadtflaneur“ (93). Wie im zweiten Kapitel zu zeigen sein wird, verliert mit dieser Zuschreibung der Begriff des Flaneurs beträchtlich an Profilschärfe.

schreiben. Im Zentrum der Textanalysen stehen vielmehr das Flanieren als spezifische Wahrnehmungsform und ihre jeweilige sprachliche Übersetzung. Die Wahrnehmungsformen wiederum werden durch den Blick auf eine Großstadt in ihrer spezifischen urbanen Verfasstheit sowie deren Korrelationen mit dem analytischen Konzept von Muße profiliert.

Im bisher umfanglichsten Sammelband zur Großstadterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen werden einschlägige literarische Zeugnisse von Reisen nach Rom, Paris und London auch im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert diskutiert.¹⁷⁷ Die leitenden Interpretationsansätze fokussieren das Verhältnis von Patriotismus und Kosmopolitismus, von Urbanität und Naturenthusiasmus, von Eigenem und Fremdem. Beobachtungen und Erfahrungen von Muße werden nicht thematisiert; sie klingen allenfalls punktuell an. Die ältere Forschung hat sich der Darstellung von Großstädten in der Literatur eher stoff- und motivgeschichtlich angenähert.¹⁷⁸ Neuere, kultursemiotisch und diskursanalytisch geprägte Ansätze begreifen demgegenüber die Großstadt als Diskurs, Zeichensystem, Palimpsest oder „Textgewebe“¹⁷⁹, das in einem genauen Lektüreverfahren dechiffriert werden kann.¹⁸⁰ Hier schließt auch die vorliegende Untersuchung an. Die zentrale Textinstanz ist dabei die Figur des Beobachters, die nicht in die Geschäftigkeit, die im urbanen Raum vorherrscht, involviert ist. In dieser Freiheit von unmittelbaren Leistungserwartungen, die ansonsten die Verfügung über die eigene Zeit beschränken, öffnen sich dem Beobachter Mußeräume als Reflexionsräume. Der so disponierte Beobachter kann die Stadt als Medium der Selbstfindung und Selbstbildung erfahren – um 1800 darüber hinaus in einer historischen Umbruchzeit, in der sich in der Kulturgeschichte der Muße erste Beispiele für paradoxe Konstellationen in der Literatur, wie z. B. die provokante Umwertung, das heißt in diesem Fall Aufwertung von Müßiggang und Faulheit, von *idleness* und *paresse*, finden.¹⁸¹ Diese vereinzelt semantischen Verschiebungen reagierten nicht zuletzt auf den Wandel des

¹⁷⁷ Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London*.

¹⁷⁸ Karl Riha, *Die Beschreibung der „Grossen Stadt“*. *Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 – ca. 1850)* (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 11), Bad Homburg v.d.H. 1969.

¹⁷⁹ de Certeau, *Kunst des Handelns*, 181.

¹⁸⁰ Vgl. z. B. Susanne Hauser, *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910* (Reihe Historische Anthropologie, Bd. 12), Berlin 1990; Manfred Smuda (Hg.), *Die Großstadt als „Text“* (Bild und Text), München 1992; Henri Lefèbvre, *Writings on Cities*, Cambridge/Oxford 1996. Stierle, *Der Mythos von Paris* entziffert den Mythos der Hauptstadt Frankreichs, indem er die Stadt als semiotischen Raum begreift, der aufgrund dieser literarisch codierten Zeichenstruktur lesbar wird. In historischer Perspektive analysiert Brüggemann, *„Aber schickt keinen Poeten nach London!“*, wie großstädtische Erfahrungen literarische Wahrnehmungen im 18. und 19. Jahrhundert herausforderten.

¹⁸¹ So z. B. im Kapitel ‚Idylle über den Müßiggang‘ in Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* (1799); vgl. dazu Riedl, ‚Die Kunst der Muße‘, 23–27.

Verständnisses von Arbeit, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also in der sogenannten „Sattelzeit“ (Reinhart Koselleck), zunehmend als identitätsprägend begriffen wurde, und damit auf den, kurz gesagt, Siegeszug der *vita activa* in der Moderne. In diesem Kontext stand die mythologische Leitfigur Prometheus für ein Tätigkeitsdogma mit umfassendem Geltungsanspruch.¹⁸² Prometheus verkörpert idealtypisch jene *Unruhe der Welt*, die Ralf Konersmann als Signum der Neuzeit ausführlich beschrieben hat: eine Welt im permanenten Aufbruch, eine Welt der Ruhelosigkeit, eine Welt, in der auch die Reflexion die Rastlosigkeit dialektisch befeuert, eine Welt, die nur ständig vorwärtsstreben, aber nicht innehalten kann, kurz: eine prometheische Welt ohne Muße.¹⁸³ Diesen Prometheus, der die beschleunigte Welt der Moderne symbolisiert, erklärt Karl Marx in der Vorrede seiner Dissertation *Differenz der demokratischen und epikureischen Naturphilosophie* (1841) zur mythologischen Referenzfigur seiner religiös anmutenden Wertschätzung der Arbeit: „Prometheus ist der vornehmste Heilige und Märtyrer im philosophischen Kalender“.¹⁸⁴

Mit dieser prometheischen Welt der Beschleunigung¹⁸⁵ und Zeitverdichtung kontrastiert der Akt des verweilenden Beobachtens, der Ruhe erfordert und da-

¹⁸² Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 1979. Zur Prometheusfigur sowie seinem kontemplativen Gegenüber, seinem Bruder Epimetheus, in Goethes Festspiel *Pandora* vgl. Peter Philipp Riedl, „Rastlosigkeit und Reflexion. Zum Verhältnis von *vita activa* und *vita contemplativa* in Goethes Festspiel *Pandora* (1808)“, in: Dobler/Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft*, 243–265. Der Aufsatz beschreibt auch den Ort von Muße im Spannungsfeld von *vita activa* und *vita contemplativa*.

¹⁸³ Konersmann legt seinen Überlegungen indes eine unzutreffende Prämisse zur ‚vor-modernen‘ Wirkmacht der Muße zugrunde: „Wie hat die westliche Kultur es angestellt, die Muße, in der sie einmal das Ziel all ihrer Unternehmungen und Einrichtungen erkannt zu haben glaubte, beiseitezuschieben und gegen das Ideal der unabsehbaren Entwicklung und des Fortschritts einzutauschen? Wie ist, in der Sprache Hegels, die Unruhe der Welt *absolut* geworden?“ – Ralf Konersmann, *Die Unruhe der Welt*, Frankfurt a. M. 2015, 13 f. Vorstellungen zur Muße waren jedoch seit jeher hochgradig ambivalent. Auch in den Jahrhunderten des Mittelalters changierten sie zwischen Sakralisierung und Skandalisierung, wie die bisherigen Untersuchungen des Sonderforschungsbereichs *Muße* gezeigt haben. In seinem *Wörterbuch der Unruhe* setzt sich Konersmann differenzierter mit dem Phänomen ‚Muße‘ auseinander: Ralf Konersmann, *Wörterbuch der Unruhe*, Frankfurt a. M. 2017, 130–137.

¹⁸⁴ *Die Promotion von Karl Marx – Jena 1841. Eine Quellenedition*, eingeleitet u. bearbeitet v. Erhard Lange u. a., Berlin 1983, 47.

¹⁸⁵ Vgl. dazu die Studien von Hartmut Rosa, der die Beschleunigung allerdings etwas zu einseitig als *das* zentrale Signum der modernen Welt beschreibt und analysiert: Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2005; ders., *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umriss einer neuen Gesellschaftskritik*, Berlin 2012. Mit dem Beschleunigungsparadigma lassen sich aber nicht alle Aspekte der Zeitverdichtung erfassen. Das in diesem Zusammenhang oftmals angeführte *Multitasking* impliziert auch Formen unfreiwilliger Entschleunigung, ohne die Erfahrung von Stress, Gedrängtheit, Überforderung u.ä. zu mindern, im Gegenteil. Die Gleichzeitigkeit von Anforderungen wird als Zeitzwang und Zeitdruck empfunden, hat aber mit dem unbestreitbar relevanten Phänomen der Beschleunigung nicht notwendigerweise etwas zu tun.

mit *eo ipso* das vorherrschende Produktivitätsdogma herausfordert. Dieser Akt kann auch als Ausdruck spezifisch urbaner Muße beschrieben werden, setzt doch die Erfahrung der Stadt als eines semiotischen Raums „Distanz zur Welt der unmittelbaren Zwecke und Bestrebungen voraus, die die Stadt antreiben“.¹⁸⁶ Dass dabei kulturelle und ästhetische Voreinstellungen den Blick eines Autors prädisponieren, liegt auf der Hand. Um welche Muster es sich im Einzelnen handelt, wird ebenso Gegenstand der folgenden Erörterungen sein wie Konstruktionen, aber auch mögliche Dekonstruktionen nationaler und kultureller Stereotypen. Goethe schildert ja nicht nur ‚Italiener‘, sondern Venezianer, Römer, Neapolitaner, also Bewohnerinnen und Bewohner großer Städte, und hier wiederum Angehörige unterschiedlicher sozialer Schichten.

Aus den bisherigen Überlegungen mag bereits deutlich geworden sein, dass die vorliegende Untersuchung sich methodisch an der historischen Diskursanalyse und der literarischen Imagologie orientiert. Diskursanalytisch ist das methodische Vorgehen dahingehend, dass der Stadtdiskurs grundsätzlich „als ein Ort des zirkulierenden ‚wildes Wissens‘, das sich seine Ausdrucksformen sucht“¹⁸⁷, begriffen wird. Dabei werden das Was und das Wie der geschilderten Beobachtungen und literarisch codierten Spaziergänge gleichermaßen in den Blick genommen werden. Die Texte über die Stadt und die sie prägenden Lebensformen konstituieren überhaupt erst die Stadt als einen semiotischen Raum, in dem diskursive Formationen analytisch sichtbar gemacht werden müssen. Im Falle von Goethes Italienreise (1786–88), seiner *Italienischen Reise* (1816/17) sowie dem *Zweiten Römischen Aufenthalt* (1829) kommt indes noch ein weiterer Aspekt hinzu. Untersuchungsgegenstand ist hier auch der „mit Fremdheit durchsetzte kulturelle Raum“¹⁸⁸, der in den literarischen Schilderungen überhaupt erst hergestellt wird. Bei den Textanalysen werden daher transnationale Wahrnehmungsmuster in gegebenem Zusammenhang zu beachten sein. Welches Fremdbild und welches Selbstbild werden in der *Italienischen Reise*, dem *Römischen Carneval*, in den *Römischen Elegien* und den *Venezianischen Epigrammen* entworfen? Dabei muss nach fremdnationalen Identitätszuschreibungen¹⁸⁹ ebenso gefragt werden wie nach einer schichtenspezifischen Ausdifferenzierung dieser Attribuierungen. Es wird daher bei den Textanalysen genau darauf zu achten sein, von wem gerade die Rede ist: Werden die jeweils beschriebenen Lebensformen und Verhaltensweisen als anthropologisch oder als völkerpsychologisch

¹⁸⁶ Stierle, *Der Mythos von Paris*, 39.

¹⁸⁷ Stierle, *Der Mythos von Paris*, 49.

¹⁸⁸ Angelika Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, 3. überarb. Aufl., Berlin 2013, 187.

¹⁸⁹ Hans Manfred Bock, „Nation als vorgegebene oder vorgestellte Wirklichkeit? Anmerkungen zur Analyse fremdnationaler Identitätszuschreibung“, in: Ruth Florack (Hg.), *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 76), Tübingen 2000, 11–36.

typisch ausgewiesen? Charakterisieren sie exklusiv Bürger in Venedig, Bettler in Neapel oder Künstler in Rom?

Dahingehend soll die Studie auch einen Beitrag zur transnationalen Perzeptionsforschung leisten. Dabei wird die Position des textimmanenten Beobachters gründlich reflektiert: seine eigenen Erwartungen und von der eigenen Nationalkultur geprägten Vorstellungen, die dann wiederum auf das kulturell Andere projiziert werden. Der Blick des Beobachters ist nicht nur subjektiv, sondern auch kulturell prädisponiert. Politisch-kulturelle Voreinstellungen prägen Wertungen und Duktus der Schilderungen. In der Erfahrung des Anderen kann freilich dieser vorgegebene kulturelle Ordnungsrahmen auch transgressiv überschritten werden, wie das prominente Beispiel von Goethes Auseinandersetzung mit den Lazzaroni in Neapel zeigen wird.¹⁹⁰ Im Fokus stehen daher auch vielschichtige kulturelle Konstrukte von Auto- und Heterostereotypen.¹⁹¹ In den Schilderungen werden, sei es implizit, sei es explizit, Ausdrucksformen unterschiedlicher „Nationalcharaktere“¹⁹² ebenso entworfen wie Typologien eines Großstädtlers, der in seiner metropolitanen Ausprägung, insbesondere in Neapel, nur jenseits der deutschen Grenzen überhaupt gefunden werden konnte. Das jeweilige Verhältnis von Autostereotyp und Heterostereotyp sowie die grundsätzlich „enge Verflechtung zwischen der Auto- und der Heteroimago“¹⁹³ wird differenziert zu analysieren sein.

Die jüngste und umfassendste Darstellung zu Goethes literarischer Verarbeitung seiner Erfahrungen in italienischen Städten stammt von Malte Osterloh.¹⁹⁴ Die vier Städte, die Goethe in Italien bereiste, also Venedig, Rom, Neapel und Palermo, zählten um 1800 allesamt mehr als 100.000 Einwohner.¹⁹⁵ In Weimar lebten zu dieser Zeit gerade einmal 6.000 Menschen. Neapel war die größte Stadt, die Goethe zeit seines Lebens besuchte. London und Paris hat er konsequent gemieden, Berlin hat er nach einem ersten Aufenthalt 1778 nicht mehr besucht.¹⁹⁶

¹⁹⁰ Vgl. Kapitel 2.4 dieser Studie.

¹⁹¹ Vgl. dazu z. B. Manfred Beller, „Vorurteils- und Stereotypenforschung: Interferenzen zwischen Literaturwissenschaft und Sozialpsychologie“, in: ders., *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*, hg. v. Elena Agazzi in Zusammenarbeit mit Raul Calzoni, Göttingen 2006, 47–60; Franz K. Stanzel, *Europäer. Ein imagologischer Essay*, 2., aktual. Aufl., Heidelberg 1998, 13–36.

¹⁹² Vgl. dazu Beller, „Das Bild des Anderen und die nationalen Charakteristiken“, in: ders., *Eingebildete Nationalcharaktere*, 21–46; ders., „Typologie reciproca. Über die Erhellung des deutschen Nationalcharakters durch Reisen“, in: Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London*, 30–47.

¹⁹³ Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, 189. Zum historischen Profil der literarischen Imagologie vgl. auch den Forschungsüberblick bei Beller, „Das Bild des Anderen und die nationalen Charakteristiken“, 22–30.

¹⁹⁴ Osterloh, *Versammelte Menschenkraft*. Die Arbeit beleuchtet eine Fülle wichtiger Aspekte, ist indes eher deskriptiv als analytisch angelegt.

¹⁹⁵ Osterloh, *Versammelte Menschenkraft*, 9–11.

¹⁹⁶ Eine zweite Reise nach Berlin war im Jahr 1806 geplant. Goethe wollte sie zusam-

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war Neapel mit 450.000 Einwohnern nach London und Paris „die drittgrößte Stadt in Europa“.¹⁹⁷ Rom zählte zu dieser Zeit 160.000 Einwohner, Venedig knapp 140.000. Goethes Bild der (großen) Stadt ist keineswegs so einseitig negativ, wie in der Forschung oft behauptet wurde.¹⁹⁸ Gewiss finden sich negative Zuschreibungen wie Ruhelosigkeit und Reflexionsmangel. Andererseits zeichnet der gebürtige Frankfurter in den ersten sechs Büchern von *Dichtung und Wahrheit* beileibe kein Zerrbild seiner Geburtsstadt, die im 18. Jahrhundert bereits eine Handelsmetropole war.¹⁹⁹ In Goethes Stadtschilderungen finden sich vielmehr „Ambiguitäten des Urbanen“, wie Osterloh zu Recht hervorhebt.²⁰⁰ Im hohen Alter würdigt Goethe die kulturelle, politische und gesellschaftliche Magnetwirkung der Metropole Paris, gerade im Vergleich zu Deutschland, dem mit seiner Territorialstruktur ein derartiges Zentrum fehlte. Während einer Unterhaltung über die politischen Gedichte von Pierre-Jean de Béranger soll Goethe sich mit folgenden Worten, die Johann Peter Eckermann unter dem Datum des 14. März 1830 wiedergibt, geäußert haben:

Paris ist Frankreich. Alle bedeutenden Interessen seines großen Vaterlandes konzentrieren sich in der Hauptstadt und haben dort ihr eigentliches Leben und ihren eigentlichen Widerhall. Auch ist er in den meisten seiner politischen Lieder keineswegs als bloßes Organ einer einzelnen Partei zu betrachten, vielmehr sind die Dinge, denen er entgegenwirkt, größtenteils von so allgemein nationalem Interesse, daß der Dichter fast immer als große Volksstimme vernommen wird. Bei uns in Deutschland ist dergleichen nicht möglich. Wir haben keine Stadt, ja wir haben nicht einmal ein Land, von

men mit seinem Sohn und Carl Friedrich Zelter unternehmen. Aufgrund des Todes von Zelters zweiter Frau musste die Reise aber abgesagt werden. Ein erneuter Versuch, Berlin zu besuchen, scheiterte 1819 an gesundheitlichen Problemen Goethes. Vgl. Paumgardhen, „Auch ich in Italien!“ *Johann Caspar, Johann Wolfgang, August Goethe. Eine dreistimmige Reise-Biografie*, 192. Allerdings fuhren Goethes Sohn August und dessen Frau Ottilie im Frühjahr 1819 nach Berlin. Augusts Tagebuchaufzeichnungen aus Berlin bewertet Paumgardhen folgendermaßen: „Das Bruchstückhafte und Unpersönliche der Chronik, die Sicht der Dinge nur aus dem Augenblick heraus und vorläufig vermittelt der Gedanken anderer, die Aufmerksamkeit auf spezifische architektonische und urbanistische Aspekte Berlins gerichtet, fast als handle es sich um den Ortstermin eines Experten, die Überlegungen zu Land und Leuten – all das führt dazu dieses Tagebuch als eine Art Antizipation jener Werke der *Flânerie* zu betrachten, die dann wenige Jahrzehnte später eine faszinierende literarische und touristische Mode einläutet – Inspirationsquelle vieler ist tatsächlich die deutsche Metropole“ (193).

¹⁹⁷ Dieter Richter, *Goethe in Neapel*, Berlin 2012, 33.

¹⁹⁸ So z. B. von Peter Boerner, „Rom, Paris und London aus der Ferne gesehen: Beobachtungen über den Interessen- und Erfahrungshorizont nicht-reisender Reisender, dargestellt am Beispiel Goethes“, in: Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London*, 80–89.

¹⁹⁹ Vgl. dazu Osterloh, *Versammelte Menschenkraft*, 12: „Die ersten sechs Bücher von *Dichtung und Wahrheit* sind in weiten Teilen eine Hommage an die Handelsmetropole am Main. [...] Von Bränden, Verbrechen, Exekutionen und öffentlichen Bücherverbrennungen berichtet Goethe, aber kein Ereignis nimmt er zum Anlass, um eine generelle Verdorbenheit des Stadtlebens zu behaupten.“

²⁰⁰ Osterloh, *Versammelte Menschenkraft*, 16.

dem wir entschieden sagen könnten: *Hier ist Deutschland!* Fragen wir in Wien, so heißt es: Hier ist Österreich! und fragen wir in Berlin, so heißt es: Hier ist Preußen! – Bloß vor sechzehn Jahren, als wir endlich die Franzosen los sein wollten, war Deutschland überall.²⁰¹

Die deutsche Nation, so Goethes bittere Diagnose, konstituierte sich in dem ihm verhassten antinapoleonischen Befreiungskrieg *ex negativo*: „Die allgemeine Not und das allgemeine Gefühl der Schmach hatte die Nation als etwas Dämonisches ergriffen [...]“.²⁰² Nicht eine politische und kulturelle Metropole habe die Nation vereint, sondern ein Kriegstaumel, den Autoren wie Ernst Moritz Arndt, Theodor Körner und Friedrich Rückert, die Goethe hier explizit anführt²⁰³, entfacht hätten. Dies alles kommentiert Goethe aus der Provinz. Allerdings formierte sich in Weimar, in Verbindung mit Jena, ein Zentrum eigener Art: eines der Künste und der Wissenschaften.

In der *Italienischen Reise* verlieh Goethe seiner Italienreise „Züge eines geistvollen Spiels“²⁰⁴, das in seiner Verbindung von Freiheit und gesteigertem Lebensgefühl die ästhetische Erfahrung bei allen Mühen anstrengender Bildungsarbeit teilweise auch als Form von Muße ausweist. Das gilt gleichermaßen für die Darstellungen von Stadt und Land. Während insbesondere in den Schilderungen über Venedig der urbane Raum immer wieder flanierend erkundet wird, lässt sich der Reisende in Rom kaum noch treiben.²⁰⁵ Aber auch innerhalb eines Rahmens, der die Bildungsaneignung als Arbeit ausweist, finden sich Szenen und Darstellungsformen, die mit der Analysekategorie ‚Muße‘ genauer beschrieben werden können: die spezifische Haltung des Beobachters, das nicht selten sich wiederholende gründliche Versenken in spezielle Kunstwerke, gesellige Kunstgespräche, die Wahrnehmung von (auch historischer) Zeit und Raum.²⁰⁶

Urbane Muße meint im Rahmen dieser Untersuchung zweierlei. Zum einen sind, rein formal verstanden, Formen der Muße in einer Stadt gemeint. Diese Mußeformen sind grundsätzlich auch auf dem Land möglich, gewinnen aber durch den städtischen Kontext einen eigenen und spezifischen Charakter. Die

²⁰¹ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe (MA), hg. v. Karl Richter, Bd. 19: *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. v. Heinz Schlaffer, München/Wien 1986, 657 f.

²⁰² MA, 19, 658.

²⁰³ MA, 19, 658.

²⁰⁴ Hartmut Schmidt, „Die Kunst des Reisens. Bemerkungen zum Reisebetrieb im späten 18. Jahrhundert am Beispiel von Goethes erster Italienreise“, in: Jörn Göres (Hg.), *Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf und der Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, 23.10 – 30.11.86. Katalog*, Mainz 1986, 9–14, 11.

²⁰⁵ Miller, *Der Wanderer*, 116 f.

²⁰⁶ Irmgard Egger, *Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*, München 2006 weist „äußeres und inneres Sehen, die Dialektik von Wahrnehmung und Einbildungskraft und die szenische Umsetzung räumlich-bildhafter Eindrücke“ als „die medialen Paradigmen“ von Goethes „Reise(darstellung)“ aus (18).

kontemplative Versenkung in ein Kunstwerk beispielsweise hängt nicht primär davon ab, ob das Objekt in einer großen oder kleinen Stadt oder jenseits eines urbanen Raums zu sehen ist. Gleichwohl beeinflusst die Dichte von Kunstwerken in Städten das Rezeptionsverhalten. Goethes iterativer Aneignungsprozess von Kunst in Rom ist dafür ein besonders hervorstechendes Beispiel, das in Kapitel 2.9 ausführlich beleuchtet werden wird.

Inhaltlich spezifischer ist dagegen die zweite Bedeutungsebene von urbaner Muße. Hierbei geht es um Erfahrungsweisen und Erlebnisstrukturen genuin städtischer Mußepraktiken, die, wie beim Flanieren, in erster Linie von den ihnen innewohnenden Spannungsmomenten geprägt sind. Die Räume in Städten, insbesondere in großen Städten, stehen zunächst einmal konträr zu einem mußevollen Sich-Versenken-Können, verdichten sich in ihnen doch heterogene Praktiken, die zumeist von Hektik, Beschleunigung und verschiedensten Funktionszusammenhängen geprägt sind. Gerade diese Erfahrung verdichteter Heterogenität kann wiederum, in paradoxaler Wendung, transgressiv Erfahrungen von Muße ermöglichen. Das Sich-Versenken-Können ist keineswegs auf städtische Rückzugsräume wie Museen, Sammlungen, Gärten, Parks, Friedhöfe etc. beschränkt, sondern kann, je nach Situation, auch inmitten eines Trubels geschehen. In einer Menschenmenge kann der Betrachter gerade deswegen innere Ruhe finden, weil er dem städtischen Trubel zwar ausgeliefert ist, aber als anonym teilnehmender Beobachter nicht aktiv in das Geschehen und seine Funktionsbezüge eingebunden ist. Auf der anderen Seite stellt sich Muße an genuinen Mußeorten nicht ein, wenn man sie mit innerer Unruhe aufsucht. Diese Erwägungen stecken zunächst einmal nur einen abstrakten Rahmen ab, entwerfen denkbare Konstellationen und heuristische Vorannahmen, die textanalytisch zu überprüfen sein werden. Die einzelnen Formen urbaner Muße werden insbesondere auch auf ihre jeweilige raumzeitliche Struktur befragt, die wiederum vielschichtig mit der raumzeitlichen Rahmung der Reise korreliert.

Zuletzt soll dasjenige noch einmal präzisiert werden, was ich im Folgenden unter ‚Flanieren‘ verstehe. Flanieren bedeutet ein Spazierengehen im urbanen Raum und zwar im Modus einer bestimmten Unbestimmtheit, einer tätigen Untätigkeit, einer absichtsvollen Absichtslosigkeit. Diese enge Korrelation von Flanieren und dem, was wir unter die analytische Kategorie ‚Muße‘ fassen, zielt freilich nicht – das kann gar nicht nachdrücklich genug betont werden – auf einen Sozialtypus ‚Flaneur‘, sondern auf eine bestimmte Wahrnehmungsweise, die literarisch entsprechend übersetzt wird. Nur das kann in einer literaturwissenschaftlichen Studie methodisch abgesichert analysiert werden.

2. Formen urbaner Muße in der *Italienischen Reise*

Wie im Einleitungskapitel bereits ausdrücklich betont: Diese Studie betreibt keine historisch-biographische Spurensuche. Es geht nicht um das, was die historische Gestalt Goethe in Italien erlebt haben könnte, sondern um die Schilderungen einer Erzählerfigur, die man fraglos Goethe nennen kann, in einem literarischen Text, der *Italienischen Reise*. Im Sinne von Wolf Schmid's Modell der Kommunikationsebenen¹ hat der konkrete Autor Goethe ein literarisches Werk mit dem Titel *Italienische Reise* verfasst. In diesem Werk fällt ein abstrakter Autor namens ‚Goethe‘ in der dargestellten Welt mit der Figur des Ich-Erzählers in eins.² Den abstrakten Autor versteht Schmid als „Korrelat[] aller auf den Autor verweisenden indizialen Zeichen des Textes“.³ Im Gegenzug bedeutet das aber auch: Der Autor der *Italienischen Reise* kann nicht mit dem Ich-Erzähler der *Italienischen Reise*, bei dem es sich, mit Wolf Schmid gesprochen, um einen primären, diegetischen Erzähler handelt⁴, nahtlos gleichgesetzt werden, kommt hier doch auch das zum Tragen, was als *Auto(r)fiktion*⁵ bezeichnet wird. Das *Reise-*

¹ Vgl. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, 3., erw. u. überarb. Aufl., Berlin/New York 2014, 46.

² Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf, *Sich entscheiden*, 26: „Zwar lässt sich narratologisch zwischen Erzähler und Figur klar unterscheiden – und der Autor kann ohnedies außen vor bleiben, denn er stellt erzähltheoretisch kein Problem dar –, in der autobiographischen Praxis aber sind die Instanzen ‚Erzähler‘ und ‚Figur‘ nur schwer zu trennen, ist es einerseits doch der Erzähler, der die Figur erzählt, andererseits die Figur, die den Erzählanlass für den Erzähler bildet.“

³ Schmid, *Elemente der Narratologie*, 60.

⁴ Vgl. Schmid, *Elemente der Narratologie*, 80–86, 83.

⁵ Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Autofiktion wiederum meint „das konstitutive Oszillieren zwischen Realität und Fiktion“, so Wagner-Egelhaaf, *Sich entscheiden*, 135. Das literarische Verfahren der *Italienischen Reise* charakterisiert Reiner Wild, „Italienische Reise“, in: Goethe-Handbuch, Bd. 3, 331–369, 349: „Das erzählende Ich, also der Autobiograph G., ‚erzählt‘ in der Bearbeitung der Zeugnisse von einem Ich, das seinerseits als ein erzählendes oder jedenfalls berichtendes, sich in Tagebuch, Briefen und Aufzeichnungen äußerndes Ich erscheint.“ Die *Italienische Reise* werde so „zur Darstellung eines Prozesses, die aus der Spannung zwischen erinnerter, auf die authentischen Quellen gestützter Gegenwartigkeit Italiens und rückblickender Deutung lebt“ (351). Ähnlich beschreibt das Erzählverfahren der *Italienischen Reise* Paumgardhen, „Auch ich in Italien!“ Johann Caspar, *Johann Wolfgang, August Goethe. Eine dreistimmige Reise-Biografie*, 107: „In der *Italienischen Reise* zeigt sich eine Wechselbeziehung zwischen erzählendem und erzähltem Ich, die von der memorialen Differenz realisiert wird, d. h., von der durch die Erinnerung geschaffenen Distanz zum Sich, die es dem erzählenden Ich erlaubt der Vision des vergangenen Ichs von einer aktuellen Perspektive aus Form zu geben und es ihm ferner gestattet sich selbst zu verstehen vermittelt des erzählten

Tagebuch für Frau von Stein, das mit Goethes Eintreffen in Rom endet, wird hier nur ergänzend herangezogen. Primäre Textgrundlage für das folgende Kapitel ist die *Italienische Reise*, also ein Spätwerk Goethes. Den Titel *Italienische Reise* hat das Werk erst 1829, in der Ausgabe letzter Hand, erhalten. Im Erstdruck von 1816/17 bildet das entsprechende Textkonvolut die beiden ersten Teile der zweiten Abteilung des autobiographischen Gesamtwerks *Aus meinem Leben*, dessen erste Abteilung mit *Dichtung und Wahrheit* überschrieben ist. Im Unterschied zu *Dichtung und Wahrheit* hat Goethe die *Italienische Reise* im Präsens geschrieben, um den Schein des unmittelbaren Erlebens zu wahren bzw. zu erwecken. In der Terminologie von Gérard Genette handelt es sich bei der *Italienischen Reise* um einen intradiegetisch-autodiegetischen Erzähler, in *Dichtung und Wahrheit* um einen extradiegetisch-autodiegetischen Erzähler.⁶

Abweichungen der *Italienischen Reise* vom *Reise-Tagebuch*, auf das Goethe erst wieder zurückgriff, als er es als Quelle für seine Lebensdarstellung benötigte, sind in der Forschung bereits eingehend untersucht worden. Das Grundprinzip der späteren Über- und Umarbeitung fasst Jürgen C. Jacobs folgendermaßen zusammen: „Die Bearbeitung der Materialien dient vor allem der sprachlichen Glättung und Präzisierung und der Ökonomie und Ordnung der Darstellung.“⁷ Und etwas später heißt es: „Das Bemühen um darstellerische Ökonomie verlangte die Streichung von Wiederholungen und die Herstellung von Verbindungen.“⁸ Nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Aspekte der Bearbeitung identifiziert demgegenüber Dieter Heimböckel:

Ichs, des erinnerten Ichs.“ In der *Italienischen Reise* erscheine nur noch „eine Kunstfigur ‚Goethe‘“, resümiert Stefan Oswald, *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840* (Germanisch-Romanische Monatsschrift – Beiheft 6), Heidelberg 1985, 96. Zum werkgeschichtlichen Kontext von Goethes autobiographischem Schreiben vgl. Carsten Rohde, *Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben*, Göttingen 2006. Den Zusammenhang von Muße und autobiographischem Erzählen beleuchtet Georg Feitscher, *Kontemplation und Konfrontation. Die Topik autobiographischer Erzählungen der Gegenwart* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 9), Tübingen 2018, 7–126 (zu Goethes *Aus meinem Leben*: 48–57). Muße als Dispositiv autobiographischer Selbstreflexion beschreibt Sennfelder, *Rückzugsorte des Erzählens*, 53–90.

⁶ „Beide Akteure, der autodiegetische Erzähler und die Figur, bilden gemeinsam das autobiographische Ich, aber doch sind sie Akteure eines narrativen Perspektivenwechsels [...]“, präzisiert Wagner-Egelhaaf, *Sich entscheiden*, Göttingen 2020, 10.

⁷ Jürgen C. Jacobs, *Wiedergeburt in Rom. Goethes „Italienische Reise“ als Teil seiner Autobiographie* (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge, G 391), Paderborn/München/Wien/Zürich 2004, 8. Eine „stilistische Angleichung des zum Teil heterogenen Materials“ konstatiert z. B. auch Oswald, *Italienbilder*, 95. Der Text der *Italienischen Reise* sei mehrschichtig, betont Claudia Keller, *Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse* (Ästhetik um 1800, Bd. 11), Göttingen 2018, 362: „Beim Text der *Italienischen Reise* selbst handelt es sich um ein Konglomerat verschiedener literarischer Formen aus mehreren Schaffensperioden, und die Unterschiede zwischen den heterogenen Teilen und Erzählformen sind nur teilweise kaschiert.“

⁸ Jacobs, *Wiedergeburt in Rom*, 20.

Nicht allein, daß Goethe allzu Persönliches und Intimes entfernte, ganze Passagen löschte und Andeutendes ausweitete, strukturbedingte Änderungen vornahm und stilistisch mit wägender Hand eingriff, macht den Unterschied zwischen *Reise-Tagebuch* und *Italienischer Reise* aus. Es geht darüber hinaus um die alters- und mithin entwicklungsbedingte Verschiebung der Perspektive, um die gewandelte künstlerische und geistige Position, die sich ganz unmittelbar auf die Bearbeitung der Reiseaufzeichnungen auswirkte.⁹

Die „gewandelte künstlerische und geistige Position“ Goethes ist freilich in diesem Zusammenhang kein relevanter Grund für die Entscheidung, als Analysegegenstand den Text der *Italienischen Reise* heranzuziehen. In dieser Studie werden Formen urbaner Muße direkt miteinander in Beziehung gesetzt, um unterschiedliche Typologien herausarbeiten zu können. Dazu bedarf es eines Textes, der, anders als das *Reise-Tagebuch*, alle (städtischen) Stationen der Reise beinhaltet – und bei diesem Text handelt es sich um die beiden Teile der *Italienischen Reise* (1816/17) sowie den *Zweiten Römischen Aufenthalt* (1829). Das *Römische Carneval* (1789) und, seit Oktober 1788, einige Ausschnitte des Reiseberichts, die Goethe bereits kurz nach seiner Rückkehr aus Italien in unregelmäßiger Folge als kleinere Aufsätze unter dem Reihentitel *Auszüge aus einem Reise-Journal* in Christoph Martin Wielands *Teutschem Merkur* anonym veröffentlichte und die er in der Gesamtausgabe von 1808 unter dem Sammeltitle *Über Italien. Fragmente eines Reisejournals* erneut publizierte, vermittelten dem Publikum zeitnah einen Eindruck von dem literarischen Ertrag des langen Aufenthalts im Süden.¹⁰

⁹ Dieter Heimböckel, *Von Karlsbad nach Rom. Goethes „Reise-Tagebuch“ für Frau von Stein und die „Italienische Reise“ bis zum ersten römischen Aufenthalt* (Aisthesis-Essay, Bd. 11), Bielefeld 1999, 161. Zu den unterschiedlichen Textzeugen von Goethes Italienreise vgl. auch Oswald, *Italienbilder*, 88–106.

¹⁰ Die Aufsätze, die Goethe aus seinen Reiseaufzeichnungen extrahierte und in loser Folge in Wielands *Teutschem Merkur* veröffentlichte, interpretiert Elisabeth Böhm, *Epoche machen. Goethe und die Genese der Weimarer Klassik zwischen 1786 und 1796. Studien zu den ‚Römischen Elegien‘ in der Zeitschrift ‚Die Horen‘ und den ‚Venetianischen Epigrammen‘ in Friedrich Schillers ‚Musenalmanach‘* (Presse und Geschichte – Neue Beiträge, hg. v. Astrid Blome, Holger Böning u. Michael Nagel, Bd. 105), Bremen 2017, 76–108, als wesentliche Beiträge zur Ausformulierung der klassischen Kunstdoktrin, die dann die folgenden Jahrzehnte bestimmen sollte. In den *Auszügen aus einem Reise-Journal*, so Böhm, treten „die drei Aspekte der Natur, der Kunst und der Sitten, also der spezifisch italienischen Lebensart nebeneinander und entwickeln sukzessive und in spannungsreicher Beziehung untereinander das, was sich später als Grundzüge von Goethes klassischer Ästhetik erweisen soll“ (80). Zur Stützung ihrer These führt sie in erster Linie stets dieselben übergeordneten Begriffe wie Kunstautonomie, Klassizismus und Antikenbezug an, die sie ohne rechten Blick für je spezifische Formen und Verfahren in heterogenen Texten identifiziert und zu einer „Schreibstrategie Klassik“ (23) bündelt. Entsprechend zirkelschlüssig fällt die Argumentation ihrer Dissertation aus. Im Gegenzug polemisiert sie gegen Positionen, die ihrer These zuwiderlaufen, wie etwa jene Gottfried Willems, der, zweifellos überforciert, einen Klassizismus der *Römischen Elegien* und *Venetianischen Epigrammen* bestreitet: Gottfried Willems, „Ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander“. Das Italien-Bild in Goethes *Römischen Elegien* und *Venetianischen Epigrammen* und die Klassik-Doktrin“, in: Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, 127–149.

Das gilt auch *grosso modo* für die lyrischen Texte. Die *Erotica Romana / Römischen Elegien* entstanden nach der Italienreise, also in Weimar, wohingegen die *Venezianischen Epigramme* im Zuge und in Folge von Goethes Reise nach Venedig im Jahr 1790 verfasst wurden. Der Komplex der *Italienischen Reise* wird auch nicht nach seinem Gattungscharakter – Autobiographie, Reisebericht – befragt. Damit hat sich die Forschung ohnehin bereits intensiv auseinandergesetzt. In der vorliegenden Untersuchung geht es vielmehr um die Analyse von Texten, in denen ein Ich-Erzähler (in Gedichten ein lyrischer Sprecher) in fremden Städten Lebensformen urbaner Muße schildert, sich beim Beobachten selbst beobachtet und so auch eigene inszenierte Muße(erfahrungen) explizit wie implizit reflektiert, kurz: Im Fokus stehen die Muße der Beobachteten und die Muße des Beobachtenden im Medium der Literatur. Das bedeutet auch, dass die folgenden Textanalysen zur *Italienischen Reise*, anders als in den Kapiteln zu den *Römischen Elegien* und *Venezianischen Epigrammen*, Fragen der Gattungszugehörigkeit weitgehend ausblenden, auch wenn sie im gegebenen Zusammenhang punktuell angesprochen werden. Das gilt in analoger Form auch für die Interpretation von Briefen, die Goethe während seiner Italienreise schrieb. Diese Briefe, die, neben den Darstellungen der *Italienischen Reise*, insbesondere in Kapitel 2.2 näher

Diese in seiner Zuspitzung fraglos diskussionswürdige Position verwirft sie kurioserweise mit dem abfälligen Hinweis, hier handle es sich um einen Beitrag „aus der DDR-Germanistik“ (11). Abgesehen davon, dass im Kontext der sogenannten ‚Erbeaneignung‘ von einem Antiklassizismus in der DDR-Germanistik nicht gesprochen werden kann (wenn dann schon eher von Vorbehalten gegenüber der romantischen Bewegung und ‚Außenseitern‘ wie Heinrich von Kleist) – Gottfried Willems wurde 1992 an die Universität Jena berufen, nachdem er zuvor in Mainz gewirkt hat. Zur ‚Erbeaneignung‘ in der DDR vgl. z. B. Hans Kaufmann, „Zehn Anmerkungen über das Erbe, die Kunst und die Kunst des Erbens“, in: *Weimarer Beiträge* 19 (1973), 34–53. Eine differenzierte Betrachtung der Begriffe und Phänomene der Klassik, des Klassischen sowie des Klassizismus stammt von Ernst Osterkamp, „Zum Verständnis des Klassischen in der Weimarer Klassik“, in: Thorsten Valk (Hg.), *Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne* (Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, Bd. 1), Göttingen 2014, 161–178. Bei Goethes Vorstellungen zum Klassizismus unterscheidet Osterkamp zwischen bildender Kunst und Dichtung, für die sich der Begriff grundsätzlich weniger eignet als für jene. Vgl. dazu etwa auch Ilse Graham, „Der Bildner als Vollstrecker der Natur. Goethes Italienische Reise und ihre Nachwehen“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 42–63. Überzeugend ist auch der Ansatz Reiner Wilds, den Begriff der Klassik historisch-deskriptiv zu verwenden (*Goethes klassische Lyrik*, Stuttgart/Weimar 1999, VII). Als „Schauplatz seiner Theoriebildung“ interpretiert die Italien-Essays Goethes Hans-Jürgen Scheuer, *Manier und Urphänomen. Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der „geprägten Form“*. (*Über Italien, Römische Elegien, Venezianische Epigramme*) (Epistemata, Bd. 185), Würzburg 1996, 56–126, 93. Ausgehend von Goethes gescheitertem Italienprojekt, das er zwischen 1795 und 1797 mit Johann Heinrich Meyer plante und neben einer Reise ein gemeinsam verfasstes, enzyklopädisch angelegtes Werk beinhalten sollte, beschreibt Claudia Keller die grundlegende „Brüchigkeit des Klassik-Paradigmas“ und, damit einhergehend, „die Problematik der Klassizität innerhalb der Weimarer Klassik selbst“. – Keller, *Lebendiger Abglanz*, 15 f. Kellers „Zweifel an der Rigorosität des klassizistischen Formdenkens“ (55) bei Goethe sind angesichts der formalästhetischen Vielfalt, die seine Werke auszeichnen, berechtigt.

betrachtet werden, dienen nicht der Verifizierung vermeintlich historisch-biographischer Fakten, sondern sollen das spezifische Mußekonzept von Goethes Weg nach Rom im kontrastierenden Spannungsverhältnis zu den Mühen der Reise erhellen. Fragen nach dem Grad von Authentizität der Schilderungen sind dabei irrelevant. Es geht hier einzig und allein um literarische Texte, die ihre eigene ‚Wahrheit‘ hervorbringen und die nicht auf mögliche Bezüge zu biographischen Erlebnissen hin untersucht werden. Dahingehend wird hier auch das Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität nicht zu diskutieren sein.¹¹ Der Aufbau der Arbeit folgt auch nicht der Werkchronologie. Eine umfassende und differenzierte Typologie der Formen urbaner Muße lässt sich in erster Linie durch eine einlässliche Analyse der *Italienischen Reise* gewinnen. Aus diesem Grund bildet ihre Interpretation auch den Auftakt der folgenden Untersuchungen.

2.1 Muße und Mythos: das Bild eines arkadischen Italiens

Wenn Goethe selbst, wie im Einleitungskapitel dieser Studie dargelegt, seine Italienreise adressatenbezogen und forciert voluntaristisch als Form tätiger Muße legitimiert hat, insbesondere gegenüber seinem Dienstherrn, erübrigt das nicht eine kritische Sichtung einzelner Textbefunde, die nicht zuletzt daraufhin befragt werden müssen, wie sie sich zu dieser strategischen Rahmenbeschreibung verhalten. Mit seinem Brief an den Herzog verfolgte Goethe die Absicht, ein ausgesprochen großes Privileg gewährt zu bekommen. Entsprechend überzeugend musste es auch begründet werden. Das Ansinnen um einen zeitlich mehr oder weniger unbefristeten Urlaub bei fortlaufenden Bezügen war schließlich alles andere als eine Kleinigkeit. Die Bitte, die eher schon fordernd, als Anspruch, artikuliert wurde, verband sich indes mit einem Selbstanspruch, der erst noch eingelöst werden musste. Die Reise sollte Goethe in erster Linie einen Freiraum für ein immenses Bildungsprogramm verschaffen. Die Arbeitsvorhaben, die Goethe sich vornahm und auch umsetzte, erforderten erhebliche Anstrengungen; sie kosteten Mühe, wurden aber – und das ist in diesem Zusammenhang entscheidend – selbstbestimmt durchgeführt. Aufgrund dieser beiden Aspekte, der Freiheit von amtlichen Verpflichtungen sowie der Selbstbestimmung des eigenen Tuns, steht Goethes Unternehmen in der Tradition eines *otium cum literis*, einer gelehrten Muße, wie sie in der Antike ebenso programmatisch wie wirkmächtig begründet und gerade zur Zeit des Neuhumanismus nachdrücklich

¹¹ Vgl. dazu z. B. Klaus H. Kiefer, „Auch ich in Arkadien?“ (zuerst 1993), in: ders., „Die famose Hexen-Epoche“. *Sichtbares und Unsichtbares in der Aufklärung. Kant – Schiller – Goethe – Swedenborg – Mesmer – Cagliostro* (Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Bd. 36), München 2004, 265–285.

aufgegriffen wurde. Das ist gleichsam der Rahmen, der den Privilegiencharakter von Muße ebenso verdeutlicht wie ihren Freiheitscharakter, der es dem Reisenden ermöglicht, die gewonnene freie Zeit nach eigenem Ermessen zu gestalten und die sich ihm öffnenden Freiräume ohne äußere Vorgaben und unmittelbar wirksame gesellschaftliche Zwänge und Leistungserwartungen zu füllen.

Dieser Rahmen, wie ihn Goethe selbst absteckte, verweist prinzipiell auf die formale Struktur von Muße als doppelte Freiheit und skizziert deren Ermöglichungsbedingungen. Das bedeutet freilich nicht, dass damit bereits eine konkrete Praxis *in toto* vorweggenommen wäre. Die äußere Rahmung der Reise, die Goethe mit Kategorien profiliert hat, die als Muße bezeichnet werden können, liegt nicht auf der gleichen Ebene wie die Schilderungen des literarischen Textes, der *Italienischen Reise*, die nun im Mittelpunkt stehen soll. In den folgenden Unterkapiteln geht es daher um eine Binnendifferenzierung. Die temporäre Befreiung von amtlichen Verpflichtungen führt – in der literarischen Vermittlung der *Italienischen Reise* – zu verschiedenen Formen von Tätigsein, die nicht von vornherein und in jedem einzelnen Fall als mußevoll bezeichnet werden sollen. Vielmehr werden unterschiedliche Phänomene mit dem eingangs entwickelten analytischen Konzept ‚Muße‘ untersucht und zueinander in Beziehung gesetzt. Auf diese Weise, so die Intention der folgenden Überlegungen, können konkrete einzelne Formen urbaner Muße identifiziert und beispielsweise mit Formen mühevoller und unmittelbar zielgerichteter Arbeit, die in der *Italienischen Reise* ebenfalls eine erhebliche Rolle spielen, so z. B. bei Goethes Suche nach der ‚Urpflanze‘, in eine kritische Beziehung gesetzt werden. Es wird hier aber auch zu zeigen sein, dass sich Muße und Arbeit nicht ausschließen müssen, sondern in einem komplexen und v.a. komplementären Verhältnis zueinanderstehen können. In den folgenden Ausführungen werden Formen urbaner Muße einerseits kontrastierend zu divergierenden Ausprägungen des Tätigseins möglichst genau herausgearbeitet und andererseits Abgrenzungen, Verschiebungen sowie insbesondere auch Transgressionen von mühevoller Arbeit und tätiger Muße beschrieben.

Einen literarischen Traditionsbezug zur Muße stellt bereits das Motto der *Italienischen Reise* implizit her: „Auch ich in Arcadien!“¹² findet sich auf den Titelblättern der beiden, 1816 und 1817 erschienenen Bände der *Italienischen Reise*.¹³ Es verweist auf die bukolische Dichtung bzw. die Idylldichtung, also auf die „poetische Fiktion paradisischen Hirtenlebens in einer bukolischen Landschaft“.¹⁴ In Arkadien, im Goldenen Zeitalter, auch im biblischen Garten Eden, ist Muße die mythologisch verbürgte Existenzform in einem vorgeschichtlichen Paradies, das nicht unter der Herrschaft temporaler Progression steht. Die Ver-

¹² IR, 9.

¹³ In der Ausgabe letzter Hand von 1829 hat Goethe dann auf das Motto verzichtet.

¹⁴ So der Kommentar in IR, 1168.

geschichtlichung der Welt nach dem Ende des Goldenen Zeitalters bzw. nach der Vertreibung aus dem Paradies, verursacht durch den Sündenfall, brachte die Unruhe in die Welt¹⁵ und mit ihr das Bewusstsein, „eine zeitlose Ewigkeit“¹⁶ verloren zu haben. In der Pastoralpoesie wird die Arbeit der Hirten als mühelos dargestellt. Eine mühelos-mußevolle Tätigkeit eröffnet wiederum einen Ermöglichungsraum für Kreativität, die sich im Gesang der Hirten performativ entfaltet. In diesem Gesang reflektiert sich die bukolische Dichtung selbst. In der *Italienischen Reise* deutet nun der arkadische Chronotopos¹⁷, den das Motto aufruft, paratextuell auf eine Mußeexistenz in Italien, das in diesem Kontext zum *locus amoenus* idealisiert wird. Die über das Arkadienmotiv literarisch konstituierte Lebensform der Muße wird so in der *Italienischen Reise* zum Nährboden einer Wiedergeburt des Ichs als Künstler und durch die Italienerfahrung gebildeter Mensch stilisiert. Dieses Ich hat die Alltagsroutinen hinter sich gelassen und betritt einen mythischen Raum, der ein alternatives Zeiterleben ermöglicht. Die Erfahrung des Raums intensiviert sich in dem Maß, wie das Bewusstsein von der zeitlichen Progression verblasst.

Mit seinem Motto greift Goethe freilich auch eine ikonographische Tradition auf, die den Tod in die arkadische Landschaft integriert. *Et in Arcadia ego* bedeutet in dieser Lesart: ‚Auch in Arkadien bin ich, der Tod, immer anwesend‘.¹⁸

¹⁵ Konersmann, *Die Unruhe der Welt*.

¹⁶ So Bruno Hillebrand, *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*, Göttingen 1999, 11.

¹⁷ Den idyllischen Chronotopos versteht Michail M. Bachtin, der sich mit dem *arkadischen* Chronotopos nicht explizit auseinandersetzt, als eine besondere Ausprägung der Verbindung von Mensch und Natur: „die Verquickung des menschlichen Lebens mit dem Leben der Natur, der einheitliche Rhythmus beider sowie die gemeinsame Sprache für die Naturerscheinungen und die Ereignisse des menschlichen Lebens.“ – Michail M. Bachtin, *Chronotopos* [1975]. Aus dem Russischen von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, Frankfurt a.M. 2008, 161. Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Idylle und arkadischer Dichtung müssen hier nicht besprochen werden. Die Diskussion dieser Verhältnisbestimmung sowie des Zusammenhangs von arkadischer Welt und Muße skizziert und resümiert Thomas Klinkert, „Der arkadische Chronotopos als Manifestationsform von Muße und die Selbstreflexivität der Dichtung bei Iacopo Sannazaro“, in: Figal/Hubert/Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße*, 83–108, 84–90. Zu Recht betont Klinkert: „Das Zurücktreten der Zeit und die Dominanz des Räumlichen, welche man als typisches Merkmal der Muße begreifen kann, sind auch in der antiken Bukolik strukturell angelegt“ (86). Zu Formen der Muße in der Idyllyendichtung des 18. Jahrhunderts vgl. auch Riedl, „Arbeit und Muße“, 76–87.

¹⁸ Zu den Einzelheiten vgl. den ausführlichen Kommentar mit einschlägigen Literaturhinweisen in der Münchner Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe (MA), hg. v. Karl Richter, Bd. 15: *Italienische Reise*, hg. v. Andreas Beyer u. Norbert Miller, München/Wien 1992, 802–810. Als „ein synästhetisches Wunschbild, das seinen Ort in vielen Künsten findet“, beschreibt Arkadien ausführlich und quellengesättigt Petra Maisak, „Et in Arcadia ego. Anmerkungen zur Entwicklung des arkadischen Wunschbilds in Italien und zur Rezeption der Goethezeit“, in: Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, 11–37, 18.

Selbst in der zeitlosen idyllischen Schäferwelt, im bukolischen Arkadien des Goldenen Zeitalters, weiß der Mensch, dass er dem Tod nicht entinnen kann. Diese doppelte Perspektive – das Personalpronomen „ich“ des Mottos kann sowohl als Erzähler, als Goethe in Italien, verstanden werden als auch, in der ikonographischen Tradition, als Tod – führt, wenn man beide Deutungen überblendet, zu der produktiven Paradoxie der Vergänglichkeit einer an sich zeitlosen Existenz. Anders gesagt: Der Vorstellung mythologischer Zeitlosigkeit ist das Bewusstsein von der unaufhebbaren Existenz einer linearen, voranschreitenden geschichtlichen Zeit eingeschrieben. Die mythische Zeitlosigkeit entspringt einem fiktionalen Spiel, das indes auf die Wirklichkeit historischer Zeitprogression bezogen bleibt. Die Mußeexistenz im zeitentrückten, vorgeschichtlichen Raum Arkadiens hat nicht unbegrenzt Bestand, kann aber im Medium der Kunst aufgehoben und aufbewahrt werden. In diesem Deutungskontext kann Muße als das aufgefasst werden, was Thomas Klinkert für die bukolische Renaissancedichtung geltend gemacht hat: Muße versteht er „als Reflexionsdispositiv, welches eine poetologische Selbstbeschreibung literarischer Texte ermöglicht“.¹⁹ Übertragen auf Goethe bedeutet das: Die im Motto anklingende arkadische Muße ist jenes „Reflexionsdispositiv“, das die Struktur der *Italienischen Reise* paratextuell organisiert, jedenfalls in den Erstausgaben der beiden Teile, die 1816 und 1817 erschienen sind. Die arkadische Mußeexistenz des Ich-Erzählers (Goethe) in Italien ist trotz ihrer gattungsspezifischen Zeitlosigkeit ‚realgeschichtlich‘ von begrenzter Dauer, die auf mythologischer Ebene, durch die ikonographisch verbürgte Anwesenheit des Todes, zum Ausdruck gebracht wird. Die Vergänglichkeit der arkadischen Muße kann freilich im Medium der Kunst überwunden werden. Die Literarisierung arkadischer Muße durch den Künstler (Goethe) verewigt diese ideale Daseinsform in der Kunst, die selbst wiederum auf Muße als unverzichtbare Möglichkeitsbedingung und Gestaltungsraum angewiesen ist. Muße erscheint so als mythologisch verbürgter Erlebnisraum der Reise nach Italien und zugleich als fiktionaler literarischer Gestaltungsraum der *Italienischen Reise*. Im literarischen Vollzug reflektiert so die Muße sich und ihre Bedingungen sowie Konstituenten.

Zieht man die in der *Italienischen Reise* zentrale Metapher der Wiedergeburt hinzu, dann weist bereits das Motto auf Goethes nachträgliche Stilisierung seiner Reise hin. Das zeitlose Arkadien bleibt in der Kunst und nur in der Kunst lebendig. Der Künstler wiederum benötigt den arkadischen Freiraum der Muße für seine Wiedergeburt, die erst das Weiterleben des Goldenen Zeitalters im Medium der Kunst ermöglicht.²⁰ Die Metapher der Wiedergeburt gewinnt auch da-

¹⁹ Klinkert, „Der arkadische Chronotopos als Manifestationsform von Muße und die Selbstreflexivität der Dichtung bei Iacopo Sannazaro“, 89.

²⁰ Andreas Beyer und Norbert Miller betonen in ihrem Kommentar zur *Italienischen Reise* Goethes „gezielte Hinwendung zu der von Vergil, Petrarca und Sannazaro begründeten, von der Renaissance-Kunst und -Dichtung zum Allgemeingut erhobenen Idee eines

durch ihre besondere Strahlkraft, dass sie nicht nur das individuelle Bildungserlebnis überhöht, sondern es auch in einen größeren geistig-philosophischen und kulturellen Kontext einspannt. Die individuelle Wiedergeburt als Künstler und darüber hinaus neu gebildeter Mensch säkularisiert eine pietistische Vorstellung²¹, verweist aber durch „den antiken Gedanken der Palingenesie, der wiederkehrenden Erneuerung des Einzelnen wie der Gemeinschaft“²², auf eine höhere, kosmologische Ordnung sowie, im Sinne einer wörtlichen Übersetzung des Wortes ‚Renaissance‘, auch auf „kulturelle Erneuerung“²³. Mit der Referenz auf den mythologischen Mußeraum Arkadiens wird die individuelle Selbstfindung in einen geistigen und kulturellen Erneuerungsprozess eingebunden, der dem eigenen Künstlertum eine epochale Signatur verleiht. Bereits das Motto fiktionalisiert die autobiographische Reisebeschreibung und inszeniert die in Arkadien vorherrschende Existenzform der Muße als literarisches Spiel. Zugleich wird die arkadische Lebensform der Muße, die durch den *memento mori*-Bezug elegisch konnotiert ist, in ihrer Vergänglichkeit – im Sinne Schillers – sentimentalisch reflektiert.

Nachdem das erste Kapitel dieser Studie den Charakter der Reise im Spannungsfeld von Muße und Mühe diskutiert hat und nun gezeigt wurde, dass das Motto den Mußeaspekt durch eine einschlägige mythologische Referenz paratextuell verbürgt, geht es im Folgenden um den Weg nach Rom sowie den Aneignungscharakter von Kunst in der ‚Ewigen Stadt‘. Die hier sich abzeichnende Grundstruktur der inszenierten Mußeerfahrung bildet dann den Ausgangs-

vom Tode bedrohten Goldenen Zeitalters, das als innere Landschaft in jedem Künstler weiterwirkt.“ – MA, 15, 809.

²¹ Kiefer, *Wiedergeburt und neues Leben*, 378. Dreizehn Jahre später, in der Ausgabe letzter Hand (1829), hat Goethe, wie erwähnt, das Motto getilgt. In dieser Ausgabe wird die *Italienische Reise* durch ihren dritten Teil, den *Zweiten Römischen Aufenthalt*, ergänzt. Dieser dritte Teil steht, analog zu *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, im Zeichen der Entsagung, mit der auch der Verzicht auf das Motto erklärt werden könnte: Das „mag als Zeichen praktizierter ‚Entsagung‘ und der Hinwendung zu den ‚Forderungen des Tages‘ aufgefaßt werden“, heißt es dazu im Kommentar der Frankfurter Ausgabe (*IR*, 1170). „Das Motiv der ‚Entsagung‘ hebt das arkadische – dialektisch – auf“, resümiert Kiefer, *Wiedergeburt und neues Leben*, 384. Konkret bezieht sich die Entsagung im *Zweiten Römischen Aufenthalt* auf die bildende Kunst, die er, wie Goethe einsieht, nicht professionell betreiben könne. Vgl. dazu auch Jacobs, *Wiedergeburt in Rom*, 14 f.; 19.

²² Wild, „Italienische Reise“, 353.

²³ Wild, „Italienische Reise“, 353. Nicholas Boyle interpretiert Goethes Italienreise zugespitzt als nachträgliche Kopfgeburt, als Fiktionalisierung einer Erfahrung, die er zum glückhaften Dasein mythologisiert: „Goethe hat die Jahre von 1786 bis 1788 nicht in Italien verbracht, wie er selbst viel später zugab, als er ein Motto für das suchte, was wir als *Italienische Reise* kennen: Er verbrachte sie in Arkadien, in einer Schöpfung seines Kopfes und seines Herzens, seiner Bedürfnisse und Sehnsüchte, in die gerade so viel vom wirklichen Italien eingebracht wurde, wie notwendig war, um ihn davon zu überzeugen, daß das Objekt seiner Begierden Ort und Wohnung auf dieser Erde hatte“ (*Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*, Bd. I, 755).

punkt für die anschließende typologische Binnendifferenzierung der Formen urbaner Muße, die in der *Italienischen Reise* eine wichtige Rolle spielen.

2.2 Rastlosigkeit und Refugien der Muße: der Weg nach Rom

Zunächst kann von Muße in der *Italienischen Reise* allenfalls bedingt die Rede sein. Auf Goethes eigene übergeordnete Charakterisierung der Reise als Muße, verstanden im Sinne negativer und positiver Freiheit, also als bestimmte Unbestimmtheit und tätige Untätigkeit, folgen, fürs Erste, Beschleunigung und Rastlosigkeit. Die Reise nach Rom ist nicht ausschließlich, aber oft durch (inszenierte) Hast geprägt. Auf der Hinreise räumt sich Goethe – in der literarischen Darstellung – kaum Zeit zum Verweilen ein: „Was lass’ ich nicht alles rechts und links liegen, um den einen Gedanken auszuführen, der fast zu alt in meiner Seele geworden ist.“²⁴ Der ‚eine Gedanke‘, um den sich alles dreht, ist Rom. Die kulturelle Welthauptstadt, daran lassen weder das *Reise-Tagebuch* noch die *Italienische Reise* irgendeinen Zweifel, will er so schnell wie möglich erreichen. In den Städten, die er besucht, will er nur so lange geblieben sein, wie es die Reiseumstände erfordert hätten. Paradigmatisch steht dafür der Eintrag zu München, 6. September 1786: „Um sechs Uhr Morgens war ich in München, und nachdem ich mich zwölf Stunden umgesehen, will ich nur wenig bemerken.“²⁵ Zu Innsbruck heißt es am 8. September 1786: „Erst wollte ich dableiben, aber es ließ mir keine Ruhe.“²⁶ Die Reise nach Rom steht oftmals im Zeichen von Geschwindigkeit, soweit das im Postkutschenzeitalter möglich war:

Die Postillons fuhren daß einem Sehen und Hören verging, und so leid es mir tat, diese herrlichen Gegenden mit der entsetzlichsten Schnelle und bei Nacht, wie im Fluge, zu durchreisen; so freuete es mich doch innerlich, daß ein günstiger Wind hinter mir her blies, und mich meinen Wünschen zujagte.²⁷

Die Eile, nach Rom zu gelangen, betont Goethe auch unmittelbar nach seiner Ankunft an seinem herbeigesehnten Reiseziel am Abend des 29. Oktober 1786. In seinem Brief an den Freundeskreis in Weimar vom 1. November 1786 schreibt er:

²⁴ *IR*, 15.

²⁵ *IR*, 14.

²⁶ *IR*, 19. Weitere Beispiele ließen sich in nahezu beliebiger Anzahl hinzufügen. Hier sei nur noch eine Bemerkung angeführt, und zwar zu Ferrara, am 16. Oktober 1786: „Seit früh sieben Uhr, deutschen Zeigers, hier angelangt, bereite ich mich, morgen wieder weg zu gehen. Zum erstenmal überfällt mich eine Art von Unlust, in dieser großen und schönen, flachgelegenen, entvölkerten Stadt“ (*IR*, 107).

²⁷ So der Eintrag zu Trent, 11. September 1786; *IR*, 27.

Über das Tyroler Gebirg bin ich gleichsam weggeflogen, Verona, Vicenz, Padua, Venedig habe ich gut, Ferrara, Cento, Bologna flüchtig und Florenz kaum gesehn. Die Begierde nach Rom zu kommen war so groß, wuchs so sehr mit jedem Augenblicke, daß kein Bleibens mehr war, und ich mich nur drey Stunden in Florenz aufhielt.²⁸

Daran schließt sich sogleich die Wendung an: „Nun bin ich hier und ruhig und wie es scheint auf mein ganzes Leben beruhigt.“ Für ihn beginne nun „ein neues Leben“.²⁹

Im *Reise-Tagebuch* begründet Goethe explizit seinen Plan, den Reiseweg nach Rom im Vergleich zur Route, die sein zentraler Reiseführer, Johann Jacob Volkmanns dreibändiges Werk *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* (Leipzig 1770/71), vorschlägt³⁰, zu verkürzen:

Ich habe eben einen Entschluß gefaßt der mich sehr beruhigt. Ich will nur durch Florenz durchgehn und grade auf Rom. Ich habe keinen Genuß an nichts, biß jenes erste Bedürfnis gestillt ist, gestern in Cento, heute hier, ich eile nur gleichsam ängstlich vorbey daß mir die Zeit verstreichen möge, und dann mögt ich, wenn es des Himmels Wille ist zu Allerheiligen in Rom seyn um das grose Fest am rechten Orte zu sehn und also einige Tage voraus, da bleibt mir nichts übrig als ich muß Florenz liegen lassen und es auf einer frohen Rückreise mit geöffneten Augen sehn.³¹

Die einschlägigen Verben, Adjektive, Adverbien sprechen eine eindeutige Sprache. Der Ich-Erzähler hat es eilig und nimmt bewusst in Kauf, bedeutende Sehenswürdigkeiten entweder nur flüchtig, kaum oder gar nicht in Augenschein zu nehmen. Von Karlsbad nach Rom, so stellt es der Ich-Erzähler stilisierend dar, eilt, jagt, fliegt er, durchdrungen von einer inneren Unruhe, die das Zeitempfinden in der Muße kontrastiert. Von einem freien Verweilen in der Zeit, ohne der Herrschaft der Zeit zu unterliegen, kann hier nicht die Rede sein. Verblasst in der Muße das Bewusstsein vom Voranschreiten der Zeit, weil man „in einer Sache aufgeht“³², oder – auch das ist denkbar – wird die Zeit in positiver Weise intensiv erlebt, so ruft die Ruhelosigkeit des Ich-Erzählers auf dem Weg nach Rom das quälende Gefühl einer nicht vergehen wollenden Zeit hervor.³³ Mit einer Situation des langen Wartens vergleichbar, schlägt er, so suggeriert es der

²⁸ *Briefe* 7 I, 14.

²⁹ *Briefe* 7 I, 14.

³⁰ „Volkmanns Route führt ab Florenz über Pisa, Livorno, Lucca, Pistoja, Siena“, so der Kommentar zur *IR*, 1508. Goethe griff auf die erste Auflage des Reiseführers zurück, nicht auf „die erweiterte und weitaus mehr verbreitete zweite Auflage von 1777“, betont Wild, „Italienische Reise“, 343.

³¹ So am 18. Oktober 1786 aus Bologna; *RT*, 724 f.

³² So erläutert Theunissen, „Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen“, 286 die Zeitstruktur des Verweilens.

³³ Ganz ähnlich erlebt das sprechende Ich in der fünfzehnten der *Römischen Elegien* das Warten auf die Stunde der Begegnung mit seiner Geliebten: „Noch so lange bis Nacht! dann noch vier Stunden zu warten!“ (V 25) – Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe (MA), hg. v. Karl Richter, Bd. 3.2: *Italien und*

Ich-Erzähler, die Zeit gleichsam tot, indem er, ohne Genuss, nur deswegen durch Orte und Städte streift, damit „die Zeit verstreichen möge“. Ständig präsent bleibt dabei die Uhrzeit, auf die immer wieder explizit hingewiesen wird. Unter dem Diktat des Uhrzeigers ist „ein Sich-Losreißen“ von der Zeit als *Conditio sine qua non* für eine ästhetische Anschauung, bei der sich das Ich in den Gegenstand seiner Betrachtung versenkt³⁴, ausgeschlossen. Die fortwährenden Zeitangaben signalisieren, dass der Reisende bei den erforderlichen Unterbrechungen seiner Fahrt nicht zur Ruhe kommt und damit das, was er sieht, kaum genießen kann. Erst in Rom findet das Ich erklärtermaßen Ruhe und damit jenen Modus des Verweilens, der für eine ästhetische Anschauung im Sinne des Sich-Versenkens unerlässlich ist. In Rom stellt sich in den epischen Darstellungen und lyrischen Vergegenwärtigungen der *Italienischen Reise* sowie der *Römischen Elegien* auch jenes Gefühl für den urbanen Raum ein, das die beschleunigte Reise zuvor, mit Ausnahme des Aufenthalts in Venedig, eher unterdrückt hat. Das Diktat der Zeit be- oder verhindert das Empfinden von Räumlichkeit. Ästhetische Wahrnehmung spielt sich aber, so Martin Seel, „in einem Modus des Verweilens ab.“³⁵ Die Zeitlichkeit ästhetischer Wahrnehmung, das ‚Verweilen‘, geht dabei mit einer „Raum-Gegenwärtigkeit“ einher³⁶, die ein Reisender, der eingestandenermaßen eilt, jagt und fliegt, nicht zu erspüren vermag. Diesem geht so eine ästhetische Erfahrung in umfassendem Sinn verloren, denn, so Martin Seel: „Erst in der *Raumkontemplation* entfaltet sich das kontemplative ästhetische Bewußtsein in vollem Umfang.“³⁷ In vergleichbarer Weise definiert der Philosoph Dirk Westerkamp das Verweilen:

Verweilen ist weder hektische Aktivität noch reines Nichtstun, sondern eine Weise des sich Öffnens. Als *sich* Öffnen *für* die Sache bedarf es einer – sei es auch ungerichteten – Aktivität. Die Nicht-Gerichtetheit dieser Aktivität unterscheidet das Verweilen von gewöhnlicher Intentionalität. Zwar gibt es auch im Verweilen einen intentionalen Gegenstand. Denn an ihm entzündet sich das verweilende Interesse. Doch ist das Gerichtetsein auf diesen Gegenstand notwendig unbestimmt, gleichsam richtungslos, weil weder willentlich gelenkt noch begrifflich durchbestimmt. Nur wer noch nicht genau weiß, worauf die Sache hinauswill oder was ihr Gegenstand eigentlich für ihn sein soll, wird die Erfahrung seiner Andersheit machen.³⁸

Weimar 1786–1790, 2, hg. v. Hans J. Becker u. a., München/Wien 1990: RE, 65. Vgl. dazu Kapitel 4 dieser Studie.

³⁴ Theunissen, „Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen“, 287.

³⁵ Martin Seel, „Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung – mit einem Anhang über den Zeitraum der Landschaft“, in: ders., *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a. M. 1996, 36–69, 50.

³⁶ Seel, „Ästhetik und Aisthetik“, 52.

³⁷ Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M. 1991, 55.

³⁸ Westerkamp, *Ästhetisches Verweilen*, 7.

Diese Form eines ästhetischen Verweilens bestimmt auch die spezifische Art der Kunstaneignung, die Goethe in der *Italienischen Reise* insbesondere für Rom geltend macht.

In der *Italienischen Reise* artikuliert der Ich-Erzähler wiederholt Unruhe und Rastlosigkeit. Unter dem Eintrag aus Bologna, am 20. Oktober 1786, heißt es:

Wie viel hätte ich noch zu sagen, wenn ich alles gestehen wollte was mir an diesem schönen Tage durch den Kopf ging. Aber mein Verlangen ist stärker als meine Gedanken. Ich fühle mich unwiderstehlich vorwärts gezogen, nur mit Mühe sammle ich mich an dem Gegenwärtigen. Und es scheint, der Himmel erhört mich. Es meldet sich ein Veturin grade nach Rom, und so werde ich übermorgen unaufhaltsam dorthin abgehen. Da muß ich denn wohl heute und morgen nach meinen Sachen sehn, manches besorgen und wegarbeiten.³⁹

Der innere Drang, möglichst rasch – „unwiderstehlich vorwärts gezogen“, „unaufhaltsam“ – am Ziel der Reise anzukommen, erschwert es, sich zu konzentrieren, sich auf das Gegenwärtige einzulassen, sich zu sammeln, „nicht mehr zerstreut“ zu sein, wie das Verb ‚sammeln‘ im Grimmschen Wörterbuch *ex negativo* definiert wird.⁴⁰ „Um in einer Sache aufgehen zu können, bedarf es der Sammlung“, betont Michael Theunissen und fügt ergänzend hinzu: „Als Sammlung auf das je Gegenwärtige gewährt das Verweilen eine bestimmte Art von Glück.“⁴¹ Diese Glücksmomente erfährt der Reisende freilich nicht, wenn er sich „nur mit Mühe [...] an dem Gegenwärtigen“ sammeln kann. Vielmehr verhindert innere Unruhe das Verweilen im Augenblick, die Erfahrung des rein Präsentischen, bei dem das Bewusstsein für die zeitliche Begrenzung der Mußeerfahrung in den Hintergrund tritt, man ganz im Hier und Jetzt verharret, sich auf das Gegenwärtige mit allen Sinnen einlässt.⁴² All das wäre die unabdingbare Voraussetzung für einen umfassenden Genuss, der ästhetische Urteilskraft impliziert.⁴³

³⁹ IR, 119.

⁴⁰ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 14, Leipzig 1893, Nachdruck München 1984, 1742.

⁴¹ Theunissen, „Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen“, 291. In diesem Sinne argumentiert auch Westerkamp, *Ästhetisches Verweilen*, 13: „Gegenüber dem Modus der ‚Zerstreuung‘ in der unverweilenden Neugier ist das Verweilen gerade auf Sammlung aus. Seinen Zeitbezug kennzeichnet Konnexion, Konzentration, Kontemplation.“

⁴² „In der Zeit-Gestaltung der Muße wird die Präsenz nicht als Mittel zur Realisierung eines in der Zukunft liegenden Zwecks eingesetzt“, betont zu Recht Röttgers, *Muße und der Sinn von Arbeit*, 21. Muße, so Röttgers, „erfüllt die Gegenwart“ (22).

⁴³ Zum geistes- und kulturgeschichtlichen Kontext des Phänomens ‚Genuss‘ und ‚Genießen‘ vgl. Wolfgang Binder, „Genuß‘ in Dichtung und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts“ (1973), in: ders.: *Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur*, Zürich/München 1976, 7–33.

Besonders sinnfällig wird dieses Reiseverhalten im Fall von Florenz. An diesem Sammelplatz der Kunst bleibt Goethe gerade einmal drei Stunden und notiert dazu am 25. Oktober 1786: „Die Stadt hatte ich eiligst durchlaufen, den Dom, das Baptisterium. Hier tut sich wieder eine ganz neue mir unbekannt Welt auf, an der ich nicht verweilen will. Der Garten Boboli liegt köstlich. Ich eilte so schnell heraus als hinein.“⁴⁴ Eile, Schnelligkeit und das Nicht-Verweilen-Können spitzen sich an einem Ort auf besonders markante Weise zu, der als städtischer Kunstraum an sich die gegenteilige Haltung erfordern würde. Die Bauten der Frührenaissance werden lediglich als eine neue ästhetische Erfahrung registriert. Eine neue Stilerfahrung waren sie für Goethe gerade im Vergleich zu jener Renaissance-Architektur, die er bei den von ihm bewunderten Palladio-Villen im Veneto kennenlernte. Aber weder die Kathedrale mit der gewaltigen Kuppel Brunelleschis noch das Baptisterium, an dem sich über stilistische Einflüsse der Antike auf die Frührenaissance besonders sinnfällig nachdenken ließe und damit über ‚Renaissance‘ im eigentlichen, im wörtlichen Verständnis, lenken den Reisenden von seinem Ansinnen ab, möglichst rasch Rom zu erreichen. Auch der mit Skulpturen reichhaltig ausgestattete mediceische Boboli-Garten wird lediglich rasch durchquert und nicht bei einem mußevollen Spaziergang schlendernd, mit offenen Sinnen für die „Raum-Gegenwärtigkeit“⁴⁵ ästhetisch genossen. Auf seiner Rückreise nahm sich Goethe für diese Metropole der Renaissance dann aber immerhin zwölf Tage Zeit.⁴⁶

Der Eindruck reiner Rastlosigkeit auf dem Weg nach Rom trägt freilich. Es werden durchaus auch andere, intensivere Erfahrungen geschildert, die wiederholt auf das übergeordnete Ziel der Reise hin perspektiviert werden, also die Selbsterkenntnis und Selbsterfahrung beim Betrachten von Kunst und Natur: „Ich mache diese wunderbare Reise nicht um mich selbst zu betrügen, sondern um mich an den Gegenständen kennen zu lernen [...]“⁴⁷ In Verona werden Kunstwerke auch einmal eingehend, ohne enge zeitliche Begrenzung betrachtet: „Es liegt in meiner Natur das Große und Schöne willig und mit Freuden zu verehren, und diese Anlage an so herrlichen Gegenständen Tag für Tag, Stunde für Stunde auszubilden, ist das seligste aller Gefühle.“⁴⁸ Die Temporalangaben

⁴⁴ IR, 121.

⁴⁵ Seel, „Ästhetik und Aisthetik, 52.

⁴⁶ Vgl. IR, 1241.

⁴⁷ So unter dem Datum des 17. September 1786 aus Verona; IR, 49.

⁴⁸ Verona, 17. September 1786; IR, 51. Auf Widersprüche zum „gängigen Klischee“ des Reisenden, der eilig Rom zugestrebt sei, macht Siegfried Seifert, „Ouverture einer ‚Wiedergeburt‘. Goethe im Trentino, September 1786“, in: Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, 85–99, 88 aufmerksam: „Auch der zeitliche Rhythmus der Reise wird durch das widerspruchsvolle Neben- und Miteinander von unmittelbarer Anschauung und wissenschaftlicher Beobachtung geprägt. In regelmäßiger Folge wird der schnelle Weg des Reisenden unterbrochen von Tagen der Sammlung, Ordnung und Ergänzung der Nieder-

in dieser Äußerung kontrastieren das oftmals vorgetragene Empfinden, die Zeit schreite trotz einer sehr begrenzten Aufenthaltsdauer nicht rasch genug voran. Hier nun wird ein offener Zeitraum („Tag für Tag, Stunde für Stunde“) gepriesen, der konstitutiv sei für die Ausbildung des eigenen Kunstgenusses und damit auch der eigenen ästhetischen Urteilskraft.

Eine Ausnahmestellung auf der Reise nach Rom nimmt insbesondere Venedig ein. Bereits die Ankunft wird als Akt der Vorsehung herausgestellt: „So stand es denn im Buche des Schicksals auf meinem Blatte geschrieben [...]“.⁴⁹ Der Aufenthalt in der Lagunenstadt, der in den folgenden Abschnitten unter verschiedenen Gesichtspunkten noch eingehend betrachtet werden wird, unterliegt daher zunächst auch einmal keiner zeitlichen Beschränkung. Der Ich-Erzähler bekennt ausdrücklich, bleiben zu wollen, „bis ich mich am Bilde dieser Stadt satt gesehen habe.“⁵⁰ Tatsächlich waren allerdings doch „nur vierzehn Tage“ vorgesehen.⁵¹ Gleichwohl hat der Besucher den Lebensrhythmus der Stadt, dem eigenen Bekunden nach, in sich aufgenommen: „Ich bin nur kurze Zeit in Venedig, und habe mir die hiesige Existenz genugsam zugeeignet, und weiß, daß ich, wenn auch einen unvollständigen, doch einen ganz klaren und wahren Begriff mit wegnehme.“⁵²

Die äußere Möglichkeit und die innere Bereitschaft, in Ruhe verweilen zu können, bilden den *Cantus firmus* der *Italienischen Reise* und kontrastieren implizit wie explizit die voritalienische Existenz des Ich-Erzählers in Weimar. Die Vorstellung einer ‚alles ausgleichenden Ruhe‘ hatte Goethe insbesondere bei seinem Studium von Spinozas *Ethik* gewonnen, wie er in *Dichtung und Wahrheit* bekennt.⁵³ Darüber hinaus greift, wie bereits skizziert, der Gedanke, intensive Anschauung sei nur im Modus des ruhigen Sich-Versenkens, des ganz Bei-Sich-

schriften [...]“ Seifert resümiert: „[...] von Anfang an war diese Reise auch ein Unternehmen sachlichen Studiums“ (88).

⁴⁹ IR, 69.

⁵⁰ IR, 69.

⁵¹ So am 11. Oktober 1786; IR, 103.

⁵² So am 12. Oktober 1786; IR, 106.

⁵³ So im dritten Teil, 14. Buch, und im vierten Teil, zu Beginn des 16. Buchs. „Die alles ausgleichende Ruhe Spinoza’s kontrastierte mit meinem alles aufregenden Streben [...]“, heißt es im 14. Buch. – Goethe, *Sämtliche Werke*, FA, I/14: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hg. v. Klaus-Detlef Müller (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 15), Frankfurt a. M. 1986, 681. Im 16. Buch ergänzt Goethe: „Mein Zutrauen auf Spinoza ruhte auf der friedlichen Wirkung, die er in mir hervorbrachte [...]“ (730). Spinozas *Ethik* verspreche „den Adepten des philosophischen Exerzitiums der Daseinskontemplation“ eben diese „alles ausgleichende Ruhe“, betont Michael Jaeger, *Wanderers Verstummen, Goethes Schweigen, Fausts Tragödie. Oder: Die große Transformation der Welt*, Würzburg 2014, 172. Zur zentralen Bedeutung von Spinozas *Ethik* für die Figurenkonzeption der Natalie in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* vgl. Hans-Jürgen Schings, „Natalie und die Lehre des †††. Zur Rezeption Spinozas in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*“ (zuerst 1985–87), in: ders., *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg 2011, 155–208, 204.

Seins möglich, auf die Tradition einschlägiger Mußekonzepte seit der Antike zurück. Diese Ideen sind auch um 1800 lebendig geblieben, wurden aufgegriffen und fortgeschrieben.⁵⁴ Sie prägen beispielsweise Schillers Spielbegriff⁵⁵ ebenso wie Idyllendichtungen und poetische Imaginationen des Landlebens. Auch wenn man die beschriebenen gegenläufigen Tendenzen eines etwas ruhevolleren Innehaltens an einzelnen Orten angemessen berücksichtigt, so besteht in der *Italienischen Reise* die wesentliche Differenz zwischen den Stationen des Hinwegs und dem vorläufigen Ziel, Rom, v.a. in der Haltung des Reisenden: In Rom wird Eile durch Verweilen abgelöst. Der Eintrag zu Rom, 7. November 1786, beginnt folgendermaßen:

Verzeihen mir jedoch meine Freunde, wenn ich künftig wortkarg erfunden werde, während eines Reisezugs rafft man unterwegs auf was man kann, jeder Tag bringt etwas neues, und man eilt auch darüber zu denken und zu urteilen. Hier aber kömmt man in eine gar große Schule, wo ein Tag so viel sagt, daß man von dem Tage nichts zu sagen wagen darf. Ja man täte wohl, wenn man, Jahre lang hier verweilend, ein pythagoräisches Stillschweigen beobachtete.⁵⁶

Das verwendete Vokabular ist das übliche, das bereits erläutert worden ist. Auf der einen Seite stehen die Begriffe der Beschleunigung – raffen, eilen –, auf der anderen Seite jene der Entschleunigung, insbesondere das zentrale Prädikat ‚verweilen‘, das hier mit dem Substantiv „Schule“ in Verbindung gebracht wird. Etymologisch geht ‚Schule‘ auf das griechische Wort *scholē* zurück, das nichts anderes heißt als ‚Muße‘. Als „eine gar große Schule“ zeigt sich der urbane Raum Roms, an dem das verweilende Lernen das hastige Aufnehmen flüchtiger Eindrücke ablöst. Das Stillschweigen⁵⁷, d. h. das Bei-Sich-Bewahren von Eindrücken, die, losgelöst von einer strengen zeitlichen Taktung, in Ruhe innerlich wachsen und sich entfalten können, wird so zum Modus einer tätigen Muße, die implizit den Wiedergeburtsgedanken im Sinne eines Zu-Sich-Selbst-Findens aufgreift.⁵⁸ Der asketische Beiklang, das gleichsam mönchische Schweißgelübde, verstärkt diesen Grundzug des Sich-Versenkens, das eine innere Sammlung jenseits unmittelbarer zeitlicher Einschränkungen befördert. Die ‚äußere‘ Muße, das heißt die Freiheit von amtlichen Tätigkeiten, erweitert sich

⁵⁴ Vgl. Riedl, „Die Kunst der Muße“.

⁵⁵ Vgl. Stefan Matuschek, „Muße und Spiel. Schillers Wende von der freien zur befreienden Kunst“, in: Dobler/Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft*, 229–241. Den literarhistorischen und ästhetischen Kontext verdeutlicht ders., *Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel* (Jenaer Germanistische Forschungen, N.F., Bd. 2), Heidelberg 1998.

⁵⁶ IR, 140 f.

⁵⁷ Zum ‚pythagoräischen Stillschweigen‘ vgl. auch Goethes Brief aus Rom an Charlotte von Stein vom 24. November 1786 (*Briefe* 7 I, 34).

⁵⁸ Vgl. dazu auch Kiefer, *Wiedergeburt und neues Leben*. Die Vorstellung der Wiedergeburt folgt hier „dem religiösen Vorbild der *Conversio*“, betont Jaeger, *Salto mortale*, 73.

hier zu einer ‚inneren‘ Muße, bei der ein intensiver und iterativer Aufnahmeprozess von Eindrücken den Ich-Erzähler zu sich selbst führt. In diesem Sinn äußert sich Goethe auch in seinem Brief an den Weimarer Freundeskreis vom 7. November 1786:

Ich bin nun zehen Tage hier und nach und nach thut sich vor mir der allgemeine Begriff dieser Stadt auf. Wir gehen fleißig auf und ab, ich mache mir den Plan des alten und des neuen Roms bekannt, betrachte die Ruinen, die Gebäude, besuche ein und die andre Ville, alsdann nehmen wir die größten Merckwürdigkeiten ganz langsam, ich thue nur die Augen auf und sehe und gehe und komme wieder. Der Mensch wird auch nicht vergeßen und so macht sich's nach und nach. Denn gewiß man kann sich nur in Rom auf Rom bereiten.⁵⁹

Die Bildungs-Tätigkeit („fleißig“), ermöglicht durch die berufliche Untätigkeit, vollzieht sich in einem Freiraum der Entschleunigung („nach und nach“, „ganz langsam“), die das Sehen, den Akt der sinnlichen Wahrnehmung, zu einem verweilenden Betrachten werden lässt.⁶⁰ Die Begegnung mit Rom erfolgt so im Zeichen von Langsamkeit und einer iterativen Aneignung von Kunstwerken und Kulturdenkmälern in den ersten Tagen („[...] ich thue nur die Augen auf und sehe und gehe und komme wieder“). Diese Aneignung durch induktives Betrachten, für das ein zunächst einmal nicht eingeschränkter Zeitraum zur Verfügung steht, führt dann, so Goethe im selben Brief, auch zum Genuss: „Nur wenn man nach und nach alles recht durchgesehn und studirt hat wird der Genuß ganz.“⁶¹ Erst eine kontinuierliche, durchaus auch anstrengende Bildungsarbeit führt zu einem Genuss, der als ethisch-ästhetische Form von Muße im Sinne einer tätigen Untätigkeit bezeichnet werden kann. Dabei handelt es sich um eine schon idealtypisch zu nennende Form von Geistestätigkeit, die Christian Garve in seinem Aufsatz *Ueber die Muße* (1796) als eine exponierte Ausprägung von Muße folgendermaßen charakterisiert:

⁵⁹ Briefe 7 I, 19 f.

⁶⁰ Der Kommentar zu diesem Brief (Briefe 7 II, 46) verweist auf „Goethes induktive Betrachtungsweise, vom Besonderen zum Allgemeinen fortschreitend“. Das gilt gleichermaßen für die Anschauung der Natur und der Kunst. Die *Italienische Reise* lässt sich insgesamt „als eine Bildungsgeschichte des Auges lesen“, betont Ernst Osterkamp, „Goethes Beschäftigung mit den bildenden Künsten. Ein werkbiographischer Überblick“, in: *Goethe-Handbuch*, Supplemente, Bd. 3: *Kunst*, hg. v. Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, 3–27, 8. Zu Bedeutung und Ausprägung des Sehens in der *Italienischen Reise* vgl. Horst Althaus, „Goethes ‚römisches Sehen‘“, in: ders., *Ästhetik, Ökonomie und Gesellschaft*, Bern/München 1971, 142–162.

⁶¹ Briefe 7 I, 20. Zum Ablauf von Goethes Besichtigungen in Rom vgl. Briefe 7 II, 238 f.: „Seit seiner Ankunft in Rom Ende Oktober 1786 hatte Goethe in den ersten sechs Wochen seines Aufenthalts täglich nach einem festen Plan die wichtigsten Kunstwerke und Sehenswürdigkeiten Roms aufgesucht [...]“. Nach einer Pause von etwa einer Woche wiederholte er seine Besichtigungen, aber „nicht mit der gleichen Intensität wie zuvor“ (239). Zu Beginn des Jahres 1787 „wurde die Besichtigungsfolge wieder dichter“ (239).

Gelassene, ruhige Thätigkeit ist an sich schon eine herrliche Eigenschaft. Thätigkeit, aus eigner Wahl, ist ein zweyter königlicher Vorzug. Wenn sie nun auch noch ununterbrochen auf einen großen und gemeinnützigen Zweck gerichtet seyn kann, weil keine äußere Störung sie abbrucht: dann kann sie den Menschen hoch erheben und der Welt wichtige Dienste leisten.⁶²

Dass dieser Vertiefungsprozess der Kunstaneignung, also das, was Garve als „[g]elassene, ruhige Thätigkeit“ bezeichnet, keine engen zeitlichen Grenzen verträgt, bringt Goethe in seinem am 23. Dezember 1786 versandten Brief an Louise Herzogin von Sachsen-Weimar und Eisenach unmissverständlich zum Ausdruck. Auf die rasche Orientierung muss ein eingehendes Studium folgen, die Inaugenscheinnahme gewinnt ihr Zeitmaß dabei aus sich selbst heraus:

Ich habe nun den ersten flüchtigen Lauf durch Rom beynahe geendigt, ich kenne die Stadt und ihre Lage, die Ruinen, Villen, Palläste, Gallerien und Musea. Wie leicht ist es bey einer solchen Fülle von Gegenständen etwas zu denken, zu empfinden, zu phantasiren. Aber wenn es nun darauf / ankommt die Sachen um ihrer selbst willen zu sehen, den Künsten aufs Marck zu dringen, das Gebildete und hervorgebrachte nicht nach dem Effect den es auf uns macht, sondern nach seinem innern Werthe zu beurtheilen; dann fühlt man erst wie schwer die Aufgabe ist und wünscht mehr Zeit und ernsthaftere Betrachtung diesen schätzbaren Denckmalen menschlichen Geistes und menschlicher Bemühungen widmen zu können.⁶³

Die Selbstzweckhaftigkeit des Kunstgenusses („die Sachen um ihrer selbst willen zu sehen“), bei dem sich erst ein ethisch-ästhetisches Urteilsvermögen auszubilden vermag („nach seinem innern Werthe zu beurtheilen“), kann sich nur dann voll und ganz entfalten, wenn (enge) zeitliche Begrenzungen („mehr Zeit und ernsthaftere Betrachtung“) fallen. Die Nähe dieser Vorstellung iterativer Kunstaneignung zum Bildungsbegriff Wilhelm von Humboldts sowie zur Analyse­kategorie ‚Muße‘ ist evident. Goethe betont daraufhin die zwangsläufige Unabschließbarkeit eines Aneignungsprozesses, der sowohl in Einsamkeit als auch in Gesellschaft gestaltet werden kann:

Um nichts zu versäumen habe ich gleich einen Teil des ersten Genußes aufgeopfert und habe die Ruinen in Gesellschaft von Baukünstlern, die übrigen Kunstwercke mit andern Künstlern gesehen und dabey bemercken können: daß ein Leben voll Thätigkeit und Übung kaum hinreicht unsre Kenntniß auf den höchsten Punckt der Reinheit zu bringen. Und doch wäre nur diese Sicherheit und Gewißheit die Dinge für das zu nehmen was sie sind, selbst die besten Sachen einander subordiniren zu können, / jedes im Verhältnisse zum andern zu betrachten der größte Genuß nach dem wir im Kunst wie im Natur und Lebenssinne streben sollten.⁶⁴

⁶² Garve, *Gesammelte Werke*, 1/IV, Teil 1, 267 f.

⁶³ *Briefe* 7 I, 59.

⁶⁴ *Briefe* 7 I, 60.

Wahrer Genuss stellt sich erst bei einer ästhetischen Urteilskraft ein, die in der offenen Raumzeitstruktur von Muße sich ausbilden und entfalten kann: „Indessen sehe ich fleißig ohne mich aufzuspannen und freue mich wenn mir von Zeit zu Zeit ein neues Licht erscheint.“⁶⁵ Die sinnliche Aneignung von Kunst durch das Sehen erfolgt ohne fokussierte Anstrengung („ohne mich aufzuspannen“), es wird nicht erzwungen, sondern stellt sich dann womöglich ein („von Zeit zu Zeit ein neues Licht“), wenn man es nicht unter zeitlichem Diktat erzwingen will, sondern zulassen kann, weil dafür ein offener Zeitraum vorhanden ist.

Diese Haltung des zwanglosen Zulassens wurde und wird immer wieder als Muße bezeichnet, so etwa auch von Josef Pieper im dritten Abschnitt von *Muße und Kult* (1948): „Die Erquickung, die uns zuströmt im hingeebenen Anschauen einer sich erschließenden Rose, eines schlafenden Kindes, eines göttlichen Mysteriums – gleicht sie nicht der Erquickung, die uns zuteil wird in tiefem, traumlosem Schlaf?“⁶⁶ Das Anschauen mit Hingabe charakterisiert beispielsweise auch die Haltung von Goethes *Faust* zu Beginn der Szene *Wald und Höhle*, die Goethe im Laufe seiner Italienreise konzipierte, im ersten Teil des Dramas. Der Genuss der Natur in der betrachtenden Versenkung kann grundsätzlich mit Dirk Westerkamp als ein gelingendes „Verweilen am Naturschönen“ beschrieben werden. Bei diesem Verweilen „korrespondieren Natur im Subjekt und Natur als Subjekt“.⁶⁷ Pieper stellt indes einen anderen Zusammenhang zu Goethes Drama her: „In solcher schweigenden Geöffnetheit der Seele mag auch dem Menschen einmal geschenkt werden, zu gewahren, ‚was die Welt / Im Innersten zusammenhält‘ [...].“⁶⁸ Diesen Erkenntniswunsch äußert Faust titanenhaft vermessen im Eingangsmonolog des Dramas.⁶⁹ Aber erst in der ruhigen Hingabe und kontemplativen Versenkung zu Beginn der Szene *Wald und Höhle* gewinnt Faust zumindest eine Ahnung von diesem Geheimnis. Man kann dieses Wissen, im Sinne Piepers, nur als Geschenk empfangen und nicht, wie es Faust im Eingangsmonolog des Dramas beansprucht, im Akt einer hypertrophen Selbstermächtigung erlangen.⁷⁰

In diesem gleichsam ‚unfaustischen‘ Sinn schreibt Goethe an Charlotte von Stein, 20.–23. Dezember 1786: „Ich lasse mir nur alles entgegen kommen und zwingen mich nicht dies oder jens in dem Gegenstande zu finden.“⁷¹ Dieses Nicht-Erzwingen-Wollen, die Bereitschaft, etwas ohne forciertes eigenes Zu-

⁶⁵ *Briefe* 7 I, 60.

⁶⁶ Josef Pieper, *Muße und Kult*. Mit einer Einführung von Kardinal Karl Lehmann. Neuausgabe nach der fünften, neu bearbeiteten Auflage 1958, München 2007, 88.

⁶⁷ Westerkamp, *Ästhetisches Verweilen*, 18.

⁶⁸ Pieper, *Muße und Kult*, 88 f.

⁶⁹ Goethe, FA, 7/1: *Faust. Texte*, hg. v. Albrecht Schöne (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 114), Frankfurt a. M. 1999, 34 (V 382 f.).

⁷⁰ Vgl. dazu Riedl, „Arbeit und Muße“, 65–71.

⁷¹ *Briefe* 7 I, 62.

tun zuzulassen, ist Ausdruck einer Haltung der Gelassenheit, die wiederum die Selbstfindung des Künstlers in Muße ermöglicht. Diese Selbstfindung bedarf der offenen Raum-Zeit-Struktur einer Reise, die in Weimar, gelinde gesagt, umstrittenen war. Diese Freiheit von äußeren Verpflichtungen ist jedoch unabdingbar für die Haltung der Gelassenheit, wie Goethe der in Weimar hadernden Frau von Stein ein ums andere Mal nahezubringen versucht – und auch in der späteren Darstellung der *Italienischen Reise* vermittelt. Was Günter Figal über das Verhältnis von Muße und Gelassenheit resümierend feststellt, trifft im Kern auch Goethes zeitgenössische und spätere Vorstellung von der Notwendigkeit der Italienreise für die eigene Selbstfindung als Künstler und die spezifische Form der für diese Selbstbildung unabdingbaren intensiven Aneignung von Kunst: „Um der Gelassenheit willen wünscht man sich Muße, um ihretwillen sucht man letztlich die Mußeräume auf.“⁷² Gelassenheit ist dahingehend eine Disposition zur Muße, dass man sich, frei von äußeren Zwängen, auf etwas einlässt.⁷³ Dass Goethe dabei allerdings eher ein Ideal beschreibt als die Wirklichkeit, macht er im gleichen Brief an Frau von Stein deutlich: „Und doch ist das alles mir mehr Mühe und Sorge als Genuß. Die Wiedergeburt die mich von innen heraus umarbeitet, würckt immer fort, ich dachte wohl hier was zu lernen, daß ich aber so weit in die Schule zurückgehn, daß ich so viel verlernen müßte dacht ich nicht.“⁷⁴ Die anstrengende Bildungsarbeit in Italien vollzieht sich, wie schon betont, im Spannungsfeld von Muße und Mühe. Bei der selbstbestimmten Tätigkeit werden Muße und Mühe zu Komplementärbegriffen, deren jeweiliges Verhältnis in den einzelnen Fällen differenziert zu bestimmen ist.

⁷² Günter Figal, „Die Räumlichkeit der Muße“, in: Hasebrink/Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel*, 26–33, 33.

⁷³ „Die Gelassenheit macht aus der Ruhe einen Reflexionsbegriff“, betont Ralf Konersmann, *Wörterbuch der Unruhe*, Frankfurt a. M. 2017, 74. Thomas Strässle, *Gelassenheit. Über eine andere Haltung zur Welt*, München 2013 definiert Gelassenheit ganz allgemein als „eine ästhetische und existenzielle Offenheit für das, was einem begegnen kann. Diese Haltung wird aus ihrem Gegensatz zur Anspannung und Überanstrengung heraus entwickelt“ (13). Unbeschadet von dieser Bestimmung betrachtet Strässle Gelassenheit zu Recht als ein historisches Phänomen in seinen unterschiedlichen kulturellen Ausprägungen. Formen und Traditionen der Gelassenheit im Mittelalter widmet sich der Sammelband von Burkhard Hasebrink/Susanne Bernhardt/Imke Früh (Hg.), *Semantik der Gelassenheit. Generierung, Etablierung, Transformation* (Historische Semantik, Bd. 17), Göttingen 2012. Den „ontologischen Charakter der Gelassenheit“ bei Meister Eckhart untersucht Anna Keiling, *Muße in mystischer Literatur. Paradigmen geistig tätigen Lebens bei Meister Eckhart* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 11), Tübingen 2019, 60–68, 64. Religiöse und philosophische Traditionen sowie Transformationen des Begriffs und der Vorstellung von Gelassenheit skizziert Andreas Urs Sommer, „Negativ-ethische Handreichungen zur Gelassenheit“, in: Henning Ottmann/Stefano Saracino/Peter Seyferth (Hg.), *Gelassenheit – Und andere Versuche zur negativen Ethik* (Politische Philosophie und Anthropologische Studien – Political Philosophy and Anthropological Studies, Bd. 4), Berlin 2014, 31–43.

⁷⁴ *Briefe* 7 I, 62.

In seinem am 23. Dezember 1786 versandten Brief an Louise Herzogin von Sachsen-Weimar und Eisenach beschreibt Goethe, wie gerade erwähnt, eine ähnliche von Anspannung freie Offenheit der Sinne. Zwar regen auch flüchtige Eindrücke die Einbildungskraft an, aber erst das eingehende sinnliche Kunststudium, das Goethe in seiner Selbstzweckhaftigkeit von einer unmittelbaren Verwertungslogik ausdrücklich freihält, führt zur Erkenntnis, die dann wiederum, auf einer übergeordneten Ebene, nützlich ist. Goethe argumentiert hier äquivalent zum Bildungsbegriff Wilhelm von Humboldts und auch zur Kategorie ‚Muße‘, verstanden als tätige Untätigkeit und produktive Unproduktivität. Diese gleichsam ‚höhere‘ Nützlichkeit setzt eine auf den jeweiligen Gegenstand bezogene Selbstzweckhaftigkeit der Aneignung voraus. Dass Goethe hier, adressatenbezogen, bei der Gattin des regierenden Herzogs Carl August, der ihm diesen Freiraum der Muße ohne verbindlich festgelegte zeitliche Begrenzung bei fortlaufenden Bezügen ermöglicht, implizit auch um wohlwollendes Verständnis für sein in Weimar umstrittenes Unternehmen wirbt, ist fraglos ein wichtiger Zusatzaspekt dieses Schreibens, übrigens seines ersten an die Herzogin. In diesem Brief durchdringen sich ‚äußere‘ Muße (Freiheit von amtlichen Geschäften) und ‚innere Muße‘ (die Ermöglichung eines tieferen Verständnisses von Kunst durch die raumzeitliche Offenheit ihrer Aneignung).

Sowohl in seinen publizierten Texten, erst recht aber in vielen Briefen rechtfertigt Goethe den großen Zeitraum, der ihm allein in Rom zur Verfügung steht, mit einer reflektierten Kunstaneignung, die sich nur frei von temporalen Zwängen vollziehen könne. Rom, so Goethe am <27.> Oktober 1787 an Jacob Friedrich von Fritsch, sei „für jede Art des Nachdenckens und Studirens [...], wenigstens auf eine Zeitlang, der Ort“⁷⁵, der dafür ideale Voraussetzungen und Möglichkeiten biete. Wenige Tage später, am 3. November 1787, bekennt er Karl August von Hardenberg, dass er von sich selbst wisse, „wie schwer es fällt sich von einem Orte loszureissen, wo man allein für Kunst leben und die gründlichsten Betrachtungen zu machen im Stande ist.“⁷⁶ Erst allmählich in diesem iterativen Prozess beginnt „die entsetzliche Masse von Gegenständen sich zu ordnen und Licht in die Tiefen zu scheinen.“⁷⁷ Dass aber auch dieser Prozess unabschließbar sei, selbst bei einem ausgedehnten Zeitraum, vergisst Goethe nicht unmittelbar an die gerade zitierte Feststellung hinzuzufügen: „Die Kunstwercke der ersten Klasse müßte man von Zeit zu Zeit wiedersehen können, in ihnen ist ein unabsehlicher Abgrund.“⁷⁸ Ein fundiertes Kunstverständnis ist nur in diesem zeitlich großzügig bemessenen Ermöglichungsraum zu gewinnen, andernfalls reihte

⁷⁵ *Briefe* 7 I, 193.

⁷⁶ *Briefe* 7 I, 203.

⁷⁷ So im Brief an Carl August, Rom, 3. Februar 1787; *Briefe* 7 I, 111 f.

⁷⁸ *Briefe* 7 I, 112.

man sich lediglich in den Strom eines Kunst- und Kulturtourismus ein, dessen Auswüchse Goethe wiederholt kritisierte.⁷⁹

Im Zentrum nicht nur seines Aufenthalts in Rom steht das Auge, so Goethe am 13. Januar 1787 an Johann Gottfried Herder: „Die Leichtigkeit hier alles zu sehen und manches zu haben, hat nirgends ihres gleichen, ich thue die Augen auf so weit ich kann und greife das Werck von allen Seiten an.“⁸⁰ Diesen Aspekt unterstreicht Goethe auch in der *Italienischen Reise* immer wieder, z. B. am 3. Dezember 1786. Die Autopsie der Originale bedeutet ein Leben mit der Kunst; aus „neue[n] Bekanntschaften“⁸¹ werden durch intensiven Umgang enge Vertraute. Wie bei Freundschaften und menschlichen Beziehungen entsteht auch bei der intensiven Kunstbegegnung Nähe und Ferne. Ästhetische Eindrücke müssen „geduldig wirken und wachsen“ können.⁸² Zur intensiven Betrachtung kommt eine vertiefende Wissensaneignung durch Lektüre, z. B. von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764). So bewegt sich der Aufenthalt in Rom im Spannungsfeld von „Anstrengung und Zerstreung“, wie es unter dem Datum des 13. Januar 1787 heißt.⁸³ Der zweite Romaufenthalt steht dann erklärtermaßen im Zeichen der Arbeit, so Goethe im Abschnitt *Störende Naturbetrachtungen des Zweiten Römischen Aufenthalts*: „Poesie, Kunst und Altertum, jedes forderte mich gewissermaßen ganz, und ich habe in meinem Leben nicht leicht operosere, mühsamer beschäftigte Tage zugebracht.“⁸⁴ Die postulierte Arbeitsintensität erfüllt sich in einem vertieften Kunstverständnis:

Ich lebe in Reichtum und Überfluß alles dessen was mir eigens lieb und wert ist, und habe erst diese paar Monate meine Zeit hier recht genossen. Denn es legt sich nun aus einander, und die Kunst wird mir wie eine zweite Natur, die gleich der Minerva aus dem Haupte Jupiters, so aus dem Haupte der größten Menschen geboren worden.⁸⁵

Arbeit und Muße müssen einander nicht ausschließen. Sie werden dann zu komplementären Phänomenen, wenn das Subjekt ganz bei sich selbst sein kann, ohne äußeren Zwängen oder einer unmittelbaren Produktivitätslogik folgen zu müssen. So heißt es etwa am 27. Oktober 1787: „Ich bin in diesem Zauberkreise wieder angelangt, und befinde mich gleich wieder wie bezaubert, zufrieden, stille hinarbeitend, vergessend alles was außer mir ist, und die Gestalten meiner Freunde besuchen mich friedlich und freundlich.“⁸⁶ Das konzentrierte, störungsfreie, mußevolle Studium trägt Züge eines Arbeitsidylls. In tätiger Muße schließen Anstrengung und Genuss einander nicht aus. Anders formuliert: Der

⁷⁹ Vgl. z. B. *Briefe* 7 II, 260.

⁸⁰ *Briefe* 7 I, 85.

⁸¹ *IR*, 157.

⁸² *IR*, 157.

⁸³ *IR*, 169.

⁸⁴ *ZRA*, 403.

⁸⁵ So unter dem Datum des 11. August 1787; *ZRA*, 411.

⁸⁶ *ZRA*, 448.

Genuss im Sinne ästhetischer Urteilskraft resultiert aus einer Anstrengung, die freilich unter keinem streng utilitaristischen sowie zeitlichen Diktat stehen darf. In diesem Sinne schreibt Goethe am 20. Februar 1787 dem Weimarer Geheimrat Jacob Friedrich von Fritsch, seinen ersten, fast vier Monate währenden Aufenthalt in Rom (vom 29. Oktober 1786 bis 22. Februar 1787) resümierend: „Ich habe, bey besonders günstigen Umständen, meine Zeit wohl benutzen / können, und ohne mich in das Getümmel der Welt einzulaßen, habe ich nur erst diejenigen Gegenstände wohl betrachtet, die hier einzig sind und von denen man sich auswärts einen Begriff zu machen vergebens bestrebt.“⁸⁷ Im Folgenden präzisiert Goethe die spezifische Art und Weise, mit der er die ihm zur Verfügung stehende Zeit qualitativ ausgefüllt hat:

Die erste Zeit eines hiesigen Aufenthalts geht ohnedies unter Staunen und Bewunderung hin, biß man nach und nach mit den Gegenständen bekannter und sich selbst gleichsam erst gewahr wird. Alsdann lernt man erst sondern, beurtheilen und schätzen. Doch bleibt am Ende die Masse des zu Betrachtenden allzugroß, die Aufmerksamkeit wird nur zu sehr vertheilt, es gehörte zu einer gründlichen / Kenntniß daß man mit mehr Ruhe und Sorgfalt ins Einzelne der verschiedenen Künste, der Geschichte, der natürlichen Erscheinungen eingehen könnte. Und so findet man mit dem besten Willen und nach einem Aufenthalt, der soviel Mühe als Genuß gewährte, daß man eben wieder anfangen möchte, wenn man zu endigen gezwungen ist.⁸⁸

Die Selbstbeobachtung beim reflektierten, iterativen Aneignungsprozess („biß man nach und nach mit den Gegenständen bekannter und sich selbst gleichsam erst gewahr wird“), der das eigene Urteilsvermögen überhaupt erst ausbildet („sondern, beurtheilen und schätzen“), führt auch zu Selbstfindung und Selbsterkenntnis, die genau jenes Freiraums bedarf, der im Alltag amtlicher Geschäfte verschlossen geblieben ist. „Ruhe und Sorgfalt“ sind jene Phänomene, die das qualitative Moment von Muße akzentuieren.

Tätige Muße bezieht sich in diesen Äußerungen auf unterschiedliche Bedeutungsebenen. Ihr ist, erstens, das Wissen um ihre zeitliche Rahmung eingeschrieben. Das hat zur Folge, „unablässig [...] in der sorgfältigsten Benutzung der Zeit“ fortzufahren: „Unabhängiges Nachdenken, Anhören von andern, Beschauen künstlerischen Bestrebens, eigene praktische Versuche wechselten unaufhörlich oder griffen vielmehr wechselseitig in einander ein.“⁸⁹ Für Goethe heißt das konkret, zweitens, angefangene literarische Werke zu vollenden. Für dieses Unterfangen ist Muße unabdingbar, wie am Beispiel des Dramas *Egmont* erläutert wird: „Es war eine unsäglich schwere Aufgabe, die ich ohne eine ungemessene Freiheit des Lebens und des Gemüts nie zu Stande gebracht hätte.“⁹⁰ Intensive Arbeit bedeutet in erster Linie gründliches Studium, das ohne die „un-

⁸⁷ *Briefe* 7 I, 131.

⁸⁸ *Briefe* 7 I, 132.

⁸⁹ So im Bericht zum Oktober 1787; ZRA, 461.

⁹⁰ So am 3. November 1787; ZRA, 462.

gemessene Freiheit“ der Muße unvollkommen bliebe. Dieser Zusammenhang eines fürs Erste offenen Zeithorizonts und einer durch diese Offenheit geprägten Gemütsverfassung wird auch unter dem Datum des 5. Januar 1788 ausdrücklich betont:

Dieses Jahr ist mit Ernst und Fleiß angefangen worden, und ich kann mich kaum umsehen. [...] Es ist mir erlaubt, Blicke in das Wesen der Dinge und ihre Verhältnisse zu werfen, die mir einen Abgrund von Reichtum eröffnen. Diese Wirkungen entstehen in meinem Gemüte, weil ich immer lerne, und zwar von andern lerne. Wenn man sich selbst lehrt, ist die arbeitende und verarbeitende Kraft eins, und die Vorschritte müssen kleiner und langsamer sein.⁹¹

Tätige Muße führt zu vertiefter Selbsterkenntnis, zu einem Wissen der eigenen Möglichkeiten, aber auch der eigenen Grenzen:

Ich bin recht still und rein, und wie ich euch schon versichert habe, jedem Ruf bereit und ergeben. Zur bildenden Kunst bin ich zu alt, ob ich also ein bißchen mehr oder weniger pfusche ist eins. Mein Durst ist gestillt, auf dem rechten Wege bin ich der Betrachtung und des Studiums, mein Genuß ist friedlich und genügsam.⁹²

Mit dieser Gelassenheit, die sich als reflektierte Ruhe äußert⁹³, findet das Ich in Rom sich selbst: „In Rom hab’ ich mich selbst zuerst gefunden, ich bin zuerst übereinstimmend mit mir selbst glücklich und vernünftig geworden [...].“⁹⁴

Dass sich Goethe seine Methode der iterativen Kunstbetrachtung frühzeitig zurechtgelegt hat, beweist sein Eintrag im *Reise-Tagebuch* unter dem 24. September 1786 aus Vicenza: „Doch muß man auf alle Fälle wieder und wieder sehn, wenn man einen reinen Eindruck der Gegenstände gewinnen will. Es ist ein sonderbares Ding um den ersten Eindruck, er ist immer ein Gemisch von Wahrheit und Lüge im hohen Grade. ich kann noch nicht recht herauskriegen wie es damit ist.“⁹⁵ Auch am Tag später, am 25. September, findet sich ein Notat zur Praxis dieses mehrmaligen ‚reinigenden‘ Sehens: „Die Gebäude hab ich wieder und wieder besehn und begangen.“⁹⁶ Diese beiden Einträge aus Vicenza hat Goethe freilich nicht in die *Italienische Reise* übernommen. Er wollte wohl diese für sein Werk zentrale Reflexion des Prozesses einer iterativen Kunstaneignung einzig und allein seiner römischen Zeit vorbehalten und dort umso wirkungsvoller inszenieren.⁹⁷

⁹¹ ZRA, 509.

⁹² So am 6. Februar 1788; ZRA, 554.

⁹³ So Konersmann, *Wörterbuch der Unruhe*, 74.

⁹⁴ So am 14. März 1788; ZRA, 568.

⁹⁵ RT, 666.

⁹⁶ RT, 668.

⁹⁷ An dieser Stelle sei Christoph Michel, der die *Italienische Reise* in der Frankfurter Ausgabe ediert hat, für manch wertvollen Hinweis ausdrücklich gedankt. Die zuletzt geäußerte These ist auch ein Resultat eines unserer Gespräche.

2.3 Rahmungen der Muße

Wurden zunächst die Verlaufsform der Reise nach Rom und der Aufenthalt in Rom nachgezeichnet und mit Blick auf das analytische Konzept von Muße beschrieben, so sollen nun die einzelnen Kategorien urbaner Muße problemorientiert und differenziert untersucht werden. Da jede (Lebens-)Form der Muße gerahmt ist⁹⁸, sei zunächst dieser Aspekt beleuchtet. Die Rahmung von Mußeerleben ist unterschiedlich ausgeprägt: zeitlich, räumlich, gesellschaftlich. Der gesellschaftliche und zeitliche Rahmen definiert zunächst einmal Bedingungen und Möglichkeiten von Freiräumen der Muße. Dem Reisenden ist diese Rahmung seines Unternehmens bewusst, er weiß um die zeitliche Beschränkung seines Unternehmens im Kontext jener gesellschaftlichen Ansprüche, von denen er sich nur temporär dispensieren kann. Dahingehend reflektiert er auch die qualitative Ausfüllung jener freien Zeit, die ihm nur begrenzt zur Verfügung steht, so etwa im Eintrag zu Rom, 7. November 1786: „Ist auch meine Zeit nur beschränkt, so werde ich doch das möglichste genießen und lernen. / Und bei allen dem seh' ich voraus, daß ich wünschen werde anzukommen, wenn ich weggehe.“⁹⁹ Diese Bemerkung umkreist die ‚äußere‘ Muße. Werden der angesprochene Genuss sowie der Lernprozess in einer Weise erfahren, dass das Empfinden zeitlicher Progression verblasst bzw. in der Rückschau als besonders intensives zeitliches Erlebnis erscheint, in jedem Fall die erlebte Zeit in den Vordergrund und die gemessene Zeit in den Hintergrund rückt¹⁰⁰, dann stellt sich im Rahmen der quantitativen ‚äußeren‘ Muße eine qualitative ‚innere‘ Muße ein. Dass Goethe ästhetisches Urteilsvermögen als unabdingbar für Genuss betrachtet, macht er wiederholt deutlich, so auch unter dem Eintrag des 20. Januar 1787: „Was im Anfang einen frohen Genuß gewährte, wenn man es oberflächlich hinnahm, das drängt sich hernach beschwerlich auf, wenn man sieht, daß ohne gründliche Kenntnis doch auch der wahre Genuß ermangelt.“¹⁰¹ Der Romaufenthalt selbst wird in der Perspektive seiner unvermeidlichen Rahmung einmal mehr als tätige Muße charakterisiert: „Ich bin nicht hier um nach meiner Art zu genießen, befließen will ich mich der großen Gegenstände, lernen und mich ausbilden, ehe ich vierzig Jahr alt werde.“¹⁰² Dieses Vorhaben gestaltet sich in Rom aber durchaus mühsam, wie der Eintrag unter dem Datum des 22. Januar 1787 verrät: „Doch auch in Rom ist zu wenig für den gesorgt, dem es Ernst ist ins Ganze zu studie-

⁹⁸ Zu Recht betont Soeffner, „Muße – Absichtsvolle Absichtslosigkeit“, „die räumlich und zeitlich gegenalltägliche Rahmung des Mußearrangements [erzeugt] jenen Gegensatz zur Standard- und Alltagsrealität, von dem die Muße lebt“ (44). Soeffner argumentiert auf der Grundlage von Erving Goffmans *Rahmen-Analyse*.

⁹⁹ IR, 143.

¹⁰⁰ Vgl. Soeffner, „Muße – Absichtsvolle Absichtslosigkeit“, 44.

¹⁰¹ IR, 174.

¹⁰² So am 10. November 1786; IR, 145.

ren. Er muß alles aus unendlichen, obgleich überreichen Trümmern zusammenstoppeln.“¹⁰³ Die Anstrengungen konkreter Bildungsarbeit beschränken Muße mitunter auf den äußeren Rahmen der Reise, die ja nur durch die Befreiung von amtlichen Verpflichtungen ermöglicht wurde. Tätige Muße kann durch tatsächliche Mühsal auch überlagert werden. Zu den Rahmenbedingungen von Muße gehört darüber hinaus das Klima. Die südliche Hitze verhindert übermäßige Arbeit: „Diese Woche hab’ ich einigermaßen von meiner nordischen Geschäftigkeit nachlassen müssen, die ersten Tage waren gar zu heiß. Ich habe also nicht so viel getan als ich wünschte.“¹⁰⁴ Die Sommerhitze dient an sich als Anlass für jene *Villeggiatura*, die seit der Antike als eine Lebensform der Muße beschrieben worden ist. Goethe betrachtet jedoch Rom trotz mancher Widrigkeiten als idealen Ort, der Raum und Zeit für eine tätige Muße eröffnet:

Zu Anfang dieses Monats reifte bei mir der Vorsatz, noch den nächsten Winter in Rom zu bleiben; Gefühl und Einsicht daß ich aus diesem Zustande noch völlig unreif mich entfernen, auch daß ich nirgends solchen Raum und solche Ruhe für den Abschluß meiner Werke finden würde, bestimmten mich endlich; und nun, als ich solches nach Hause gemeldet hatte, begann ein Zeitraum neuer Art.¹⁰⁵

Mit dem „Zeitraum neuer Art“ ist die „große Hitze“ gemeint¹⁰⁶, die ein eigenes Zeitmaß zur Folge hat. Hinzu kommen ständige Störversuche, d. h. Menschen, die ihn aus seinem Ruheraum locken wollen: „Aus dieser kontemplativ tätigen, geschäftigen Ruhe hätte man mich gerne herausgerissen. [...] Kardinal Buoncompagni verlangte mich zu sehen, ich aber hielt fest in meiner wohlbekanntem Einsiedelei [...]“¹⁰⁷ Goethe tut alles, „um mich in einmal gewählter und ausgesprochener Abgeschiedenheit zu erhalten.“¹⁰⁸ Die Wendungen einer „kontemplativ tätigen, geschäftigen Ruhe“, „Einsiedelei“ und „Abgeschiedenheit“ greifen die Mußebestimmungen, die Cicero zu Beginn des dritten Buchs *De officiis* (3,1) anführt und auf die sich auch Montaigne in seinen *Essais* beruft, allesamt auf.¹⁰⁹ Auch Goethe zeigt sich in der Muße am wenigsten unmüßig, und er will gerade darin ganz für sich sein. Weitere einschlägige Referenzen aus der Antike und nach der Antike ließen sich in beliebiger Anzahl hinzufügen. Auch die literarische Tradition einer gestörten Idylle klingt in seiner Schilderung an. Für seine ersehnte *vita solitaria* benötigt Goethe freilich kein Refugium jenseits der Stadt wie Francesco Petrarca. Er sucht sie vielmehr innerhalb der urbanen Grenzen,

¹⁰³ *IR*, 175.

¹⁰⁴ So unter dem Eintrag aus Rom, 18. August 1787; *ZRA*, 411.

¹⁰⁵ So beginnt der Bericht über den August 1787 im *Zweiten Römischen Aufenthalt*; *ZRA*, 417.

¹⁰⁶ *ZRA*, 417.

¹⁰⁷ *ZRA*, 420.

¹⁰⁸ *ZRA*, 420.

¹⁰⁹ Vgl. Kapitel 1.1 dieser Untersuchung. Zu Montaignes Cicero-Rezeption vgl. Feitscher, *Kontemplation und Konfrontation*, 26–37.

indem er sich einen abgezirkelten Schutzraum einzurichten und ihn vor Störungen aller Art zu bewahren versucht.

Unter diesen rahmenden Bedingungen wird Rom zum Rückzugsraum für die eigene Wiedergeburt auch und gerade auch als Künstler, der erst an diesem Ort und in der Lebensform einer abgeschiedenen selbstbestimmten Tätigkeit seine Anlagen auszubilden und sich in einem umfassenden Sinn zu bilden vermag:

Freut euch mit mir, daß ich glücklich bin, ja ich kann wohl sagen, ich war es nie in dem Maße: mit der größten Ruhe und Reinheit eine eingeborne Leidenschaft befriedigen zu können und von einem anhaltenden Vergnügen einen dauernden Nutzen sich versprechen zu dürfen, ist wohl nichts Geringes. Könnte ich meinen Geliebten nur etwas von meinem Genuß und meiner Empfindung mitteilen.¹¹⁰

Muße ist zweckfrei, aber nicht zwecklos. Der Nutzen erweist sich, wie bei Humboldts Bildungsbegriff, auf einer anderen Ebene als jener der unmittelbaren Wissensaneignung, die nicht streng utilitaristisch und funktionalistisch organisiert ist, sondern „der größten Ruhe und Reinheit“ bedarf. Für seine Aneignung des urbanen Raums auch in Formen tätiger Muße seien einige Widerstände zu überwinden gewesen, wie der Ich-Erzähler nicht müde wird zu betonen. Einmal mehr spielt nicht zuletzt der Faktor Zeit dabei eine entscheidende Rolle:

Freuet euch übrigens meines hiesigen Aufenthalts. Rom ist mir nun ganz familiär, und ich habe fast nichts mehr drin was mich überspannte. Die Gegenstände haben mich nach und nach zu sich hinauf gehoben. Ich genieße immer reiner, immer mit mehr Kenntnis, das gute Glück wird immer weiter helfen.¹¹¹

Die Reinheit des Genusses ist das Ergebnis einer kontemplativen Kunstaneignung im idealen Kunstraum Rom. Dazu sind die äußere Möglichkeit und die innere Bereitschaft, sich ohne zeitliches Diktat auf das zu betrachtende Objekt einzulassen, erforderlich. Zwar verstreicht Zeit auch beim Verweilen, allerdings ohne dass die temporale Progression als solche bewusst wahrgenommen wird. Zumindest aber wird Zeit im Verweilen „nicht als heteronomer Zwang empfunden“.¹¹² Beim „Verweilen-Können“¹¹³ müssen die äußeren günstigen Umstände und die eigenen Anlagen harmonisch konvergieren: Das ‚Können‘ meint ‚pouvoir‘ ebenso wie ‚savoir‘.¹¹⁴ Die Rahmung seiner Muße in Italien beschreibt der autodiegetische Erzähler in diesem Zusammenspiel von ‚pouvoir‘ und ‚savoir‘. In der Bereitschaft, etwas jenseits von temporalen Zwängen zu betrachten, versteht auch, wie erwähnt, Michael Theunissen ästhetisches Anschauen, das sich in der Kunstanschauung vollende und zwar als ein Verweilen: „Das Aufgehen in etwas ist als verweilendes ein Eingehen auf etwas; und eingehen können wir auf

¹¹⁰ So am 6. September 1787; ZRA, 424.

¹¹¹ 15. September 1787; ZRA, 426.

¹¹² Westerkamp, *Ästhetisches Verweilen*, 10.

¹¹³ Brühweiler, *Musse (scholé)*, 11.

¹¹⁴ Brühweiler, *Musse (scholé)*, 13.

etwas nur, wenn wir es nicht an uns reißen, sondern uns ihm in aller Ruhe hingeben.“¹¹⁵ Diese Hingabe geht in eine kontemplative Versenkung über: „Sinnliche Wahrnehmung wird zur ästhetischen Anschauung, indem das Subjekt vermöge seines gewaltsamen Sich-Losreißen von der Zeit gewaltlos in den Gegenstand sich versenkt.“¹¹⁶ Dieses sich in Ruhe auf etwas Einlassen postuliert Goethe als unabdingbaren Wahrnehmungsmodus intensiver ästhetischer Kunstaneignung. Nur so kann die Eigenzeit der Muße die ihr innewohnende Kraft entfalten: „Hier trägt einen der Strom fort, sobald man nur das Schifflein bestiegen hat.“¹¹⁷ Zwar wird dieser Modus als notwendig, ja selbstverständlich bewertet und damit an sich jeder Diskussion entzogen, gegenüber anderen, insbesondere in Weimar, bleibt er dennoch legitimationsbedürftig. Nur so kann man die refrainartige Wiederholung des Hinweises, dass nur ausreichend Zeit ihn auf dieses Bildungsniveau gebracht habe, verstehen. Adressatenbezogene Wendungen dieser Art dienen der kontinuierlichen Rechtfertigung der eigenen Lebensform in Italien. Die geradezu unverschämt lange Beurlaubung von den Amtsgeschäften bei Hof sollte als sehr gute Investition erscheinen, von der alle profitieren werden, gerade in Weimar. Dazu dient auch die litaneiartige Betonung seines Eifers und Fleißes.¹¹⁸ Der Rahmen der ‚äußeren‘ Muße ermöglicht so die Erfahrung des eigenen Selbst: „Da ich durch die lange Ruhe und Abgeschiedenheit ganz auf das Niveau meiner eignen Existenz zurückgebracht bin, so ist es merkwürdig, wie sehr ich mir gleiche und wie wenig mein Innres durch Jahre und Begebenheiten gelitten hat.“¹¹⁹ Ruhe und Abgeschiedenheiten kommen v.a. der Arbeit an seinen poetischen Werken zugute: „Ich freue mich auch darauf und habe die beste Hoffnung zu den drei letzten Bänden, ich sehe sie im Ganzen schon vor mir stehen, und wünsche mir nur Muße und Gemütsruhe, um nun Schritt vor Schritt das Gedachte auszuführen.“¹²⁰ „Muße und Gemütsruhe“ – in diesem Wunsch konvergieren ‚pouvoir‘ und ‚savoir‘ des Verweilen-Könnens auf das Trefflichste.

¹¹⁵ Theunissen, „Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen“, 287.

¹¹⁶ Theunissen, „Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen“, 288.

¹¹⁷ 10. Januar 1788; ZRA, 512.

¹¹⁸ „Ich bin immer fleißig“ (15. September 1787; ZRA, 426 sowie 22. September 1787; ZRA, 428).

¹¹⁹ 1. März 1788, ZRA, 563.

¹²⁰ 1. März 1788, ZRA, 564. Im *Zweiten Römischen Aufenthalt* finden sich noch weitere Belege für das Wort ‚Muße‘. Über Angelika Kaufmann und die Auftragskunst, die sie zu übermäßiger Produktion nötigt, heißt es am 18. August 1787: „Sie ist nicht glücklich wie sie es zu sein verdiente, bei dem wirklich großen Talent und bei dem Vermögen das sich täglich mehrt. Sie ist müde auf den Kauf zu malen und doch findet ihr alter Gatte es gar zu schön, daß so schweres Geld für oft leichte Arbeit einkommt. Sie möchte nun sich selbst zur Freude, mit mehr Muße, Sorgfalt und Studium arbeiten und könnte es“ (ZRA, 412). Im Bericht über den September 1787 äußert sich Goethe über Zeichnungen, die der französische Landschafts- und Architekturmaler Louis François Cassas auf seiner Orientreise angefertigt hat: „Abends, nachdem wir alle diese schönen Sachen mit behaglicher Muße betrachtet, gingen wir in die Gärten auf dem Palatin, wodurch die Räume zwischen den Ruinen

2.4 Doppelte Perspektive: die Muße des Beobachters und die Muße der Beobachteten

Auf Reisen begegnet man dem Eigenen im Anderen. Das Eigene wird mit dem Anderen, dem Fremden, in komplexer Form konfrontiert.¹²¹ Reiseindrücke rufen darüber hinaus besonders intensive Erfahrungen hervor, wie auch Goethe festgestellt hat: „Das ist das Angenehme auf Reisen, daß auch das Gewöhnliche, durch Neuheit und Überraschung, das Ansehen eines Abenteurers gewinnt.“¹²² Im Zentrum der eindringlichen Reiseerfahrungen steht die Beobachtung, bei der das Ich seine Sinne in ausgeprägter Weise schärfen kann, ist es doch nicht in die Alltagsabläufe und Produktionsprozesse der bereisten Gegenden involviert. Diese Freiheit, sich als ein Unbekannter, anonym, also mit distanzierter Teilnahme bzw. teilnehmender Distanz, konzentriert auf das beobachtete Geschehen einzulassen, ist ein Wert an sich, der zu einer vertieften Erkenntnis führt, wie Goethe z. B. über seine Erfahrungen in Neapel, der größten Stadt, die er zeit seines Lebens bereiste, berichtet und schlussfolgert: „Eigentlich sollt' ich den Rest meines Lebens auf Beobachtung wenden, ich würde manches auffinden was die menschlichen Kenntnisse vermehren dürfte.“¹²³ Wie sich das eigene Beobachten konkret gestaltet, verdeutlicht Goethe am Tag zuvor, dem 12. März 1787: „Heute schlich ich beobachtend, meiner Weise nach, durch die Stadt und notierte mir viele Punkte zu dereinstiger Schilderung derselben davon ich leider gegenwärtig nichts mitteilen kann.“¹²⁴ Der ethnologische Charakter wird dabei noch durch die Bezeichnung der „Anzahl zerlumpfter Knaben“ als „die kleinen Huronen“ akzentuiert.¹²⁵ Das Wort ‚Hurone‘ spielt auf den Topos des ‚edlen Wilden‘ an. Wenn Goethe schreibt er, er sei „beobachtend“ geschlichen, ist damit gemeint, dass teilnehmende Beobachtung als tätige Untätigkeit dann und nur dann produktiv werden kann, wenn dies vor einem (halbwegs) offenen Zeithorizont stattfindet.¹²⁶ Seine Haltung als Reisender verdeutlicht er in einem

der Kaiserpaläste urbar und anmutig gemacht worden“ (ZRA, 432). Die eigene Wahrnehmung von Kunst und Natur wird in Muße und durch Muße kultiviert und sensibilisiert. In allen angeführten Beispielen zielt Muße auf einen Freiraum für kreative Gestaltung und ästhetische Anschauung.

¹²¹ Mit Blick auf Goethe erläutert dazu Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 108: „Im Vergleich mit dem Fremden geht es ihm um eine produktive Infragestellung von sich selbst, um eine Auseinandersetzung mit dem Anderen als Möglichkeit der Selbsterkenntnis“. Dem Zusammenhang von Fremd- und Selbsterfahrung in der *Italienischen Reise* widmet sich z. B. auch Niggel, „Goethes *Italienische Reise*“, 161–167.

¹²² Neapel, 9. März 1787; IR, 213.

¹²³ Neapel, 13. März 1787; IR, 221.

¹²⁴ IR, 215 f.

¹²⁵ IR, 216.

¹²⁶ Von Goethes „Methode der teilnehmenden Beobachtung“ spricht auch Werner Gephart, „Goethe als ‚Gesellschaftsforscher‘? Eine soziologische Lektüre der *Italienischen Reise*“, in: Willi Hirdt/Birgit Tappert (Hg.), *Goethe und Italien. Beiträge des deutsch-italieni-*

Eintrag aus Terni, 27. Oktober 1786: „Ich halte die Augen nur immer offen, und drücke mir die Gegenstände recht ein. Urteilen möchte ich gar nicht, wenn es nur möglich wäre.“¹²⁷ Die genaue, intensive Wahrnehmung von Gegenständen geht programmatisch mit der selbst auferlegten Zurückhaltung bei der Wertung von Eindrücken einher. Dieses Sich-Einlassen erfordert Unabhängigkeit von einem strengen Zeitdiktat und damit einen Freiraum, in dem sich Neugier und postulierte Vorurteilslosigkeit überhaupt erst entfalten können. Den Anspruch, die wahrgenommenen Dinge zu beschreiben, nicht aber zu bewerten, verfolgte bereits Louis-Sébastien Mercier in seinem *Tableau de Paris*¹²⁸, in dessen Tradition Goethe sich hier offenkundig stellt. Mit einem vergleichbaren Ansatz wird im 20. Jahrhundert beispielsweise Franz Hessel seine Vorstellung vom Flanieren begründen. Bei ihm konstituiert sich die Poetik und Poesie des Flanierens, zumindest in der Theorie, durch den unvoreingenommenen Blick auf die Dinge bei gleichzeitiger Wertungsabstinenz.¹²⁹

Fremdheit ist bei Reisen im Allgemeinen und in Goethes *Italienischer Reise* im Besonderen eine wichtige Kategorie für die eigene (Muße-)Erfahrung. Zu diesem Zweck wählt Goethe sein „wunderliches und vielleicht grillenhaftes Halbinkognito“¹³⁰, das es ihm ermöglicht, sich selbst zurücknehmen zu können, um dafür umso mehr von seinen Gesprächspartnern zu erfahren.¹³¹ Das Inkognito zählt dahingehend auch zu den positiven Rahmenbedingungen seines Daseins in Rom, wie er in seinem Brief aus Rom vom 2.–<9.> Dezember 1786 Johann Gottfried und Caroline Herder bekennt: „Mein decidirtes Incognito spart mir viel Zeit, ich gehe absolut zu niemanden ausser zu Künstlern.“¹³² Zeit gewinnt das Ich

schen Kolloquiums, 7.–9. Okt. 1999 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn (Studium universale, Bd. 22), Bonn 2001, 105–114, 110.

¹²⁷ IR, 130.

¹²⁸ Er wolle „*peindre, & non juger*“, betont Mercier ausdrücklich im Vorwort des ersten Bandes seines *Tableau de Paris*, reimpression de l'édition d'Amsterdam 1782, Genève 1979, XIII. Vgl. zu diesem Postulat z. B. Rüdiger Severin, *Spuren des Flaneurs in deutschsprachiger Prosa* (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 5), Frankfurt a. M. u. a. 1988, 20.

¹²⁹ Vgl. dazu Riedl, „Die Muße des Flaneurs“. Hessel selbst greift bei seiner Poetik des von ihm selbst so genannten ‚Ersten Blicks‘ auf die Tradition der Dingästhetik bei Adalbert Stifter, Hugo von Hofmannsthal und insbesondere Peter Altenberg zurück.

¹³⁰ So unter dem Datum des 8. November 1786; IR, 143.

¹³¹ 8. November 1786; IR, 143: „Da sich jedermann verpflichtet, zu ignorieren wer ich sei, und also auch niemand mit mir von mir reden darf, so bleibt den Menschen nichts übrig als von sich selbst oder von Gegenständen zu sprechen, die ihnen interessant sind, dadurch erfah' ich nun umständlich, womit sich ein jeder beschäftigt, oder was irgend merkwürdiges entsteht und hervorgeht.“

¹³² *Briefe* 7 I, 42. Bei diesem Inkognito handelt es sich um Johann Philipp Möller, Maler aus Leipzig. „Durch das Inkognito entzog sich Goethe möglicher gesellschaftlicher Verpflichtungen, die auf ihn zugekommen wären, hätte er sich als Weimarer Geheimrat oder als bereits europaweit bekannter Autor des *Werther* auf Reisen begeben. Als einfacher Reisender indes war er sein eigener Herr, konnte er Wegführung und Streckentempo selbst be-

durch die Freiheit von äußeren Verpflichtungen – und damit Muße im Sinne des zeitgenössischen Verständnisses. Die negative geht mit der positiven Freiheit der Muße einher, in diesem Fall: mit der Konzentration auf die Bildung des eigenen Ichs. Aus dieser Perspektive ist die *Italienische Reise* primär kein Reisebericht, sondern das literarische Dokument eines künstlerischen Selbstverständnisses, dessen Ausbildung und Ausformung, die keine Ablenkung vertragen, sondern nur in konzentrierter und auch arbeitsintensiver Muße erfolgen können. Die *Italienische Reise* führt so die autobiographische Darstellung – man könnte auch von Inszenierung sprechen – von *Dichtung und Wahrheit* chronologisch konsequent weiter, ohne dass die vielfältigen diachronen und synchronen Bezüge zur Gattung des Reiseberichts dadurch in ihrem Wert gemindert werden würden.

In der *Italienischen Reise* artikuliert sich wiederholt das Bewusstsein dafür, dass sich das Eigene in der Konfrontation mit dem Fremden verändert: „Überhaupt ist mit dem neuen Leben, das einem nachdenkenden Menschen die Betrachtung eines neuen Landes gewährt, nichts zu vergleichen. Ob ich gleich noch immer derselbe bin; so mein’ ich bis aufs innerste Knochenmark verändert zu sein.“¹³³ In einem Zwischenresümee nach gut einem Jahr auf Reisen reflektiert der Ich-Erzähler, in seinem Bericht über den Oktober 1787 des *Zweiten Römischen Aufenthalts*, dieses komplexe Zusammen- und Ineinanderwirken von eigenen kulturellen Dispositionen und fremden kulturellen Mustern. Das Fremde konstituiert und entfaltet sich dabei aus den eigenen kulturellen Voraussetzungen¹³⁴ ebenso wie das Ich selbst sich in diesem Prozess verändert. Der Ich-Erzähler beteuert jedenfalls, die Reise habe seinen Blick auf das Andere und damit auch auf sich selbst dadurch entscheidend verändert, dass „ich mich selbst seit einem Jahre jenen kimmerischen Vorstellungen und Denkweisen des Nordens zu entziehen gesucht, und unter einem himmelblauen Gewölbe mich freier umzuschauen und zu atmen gewöhnt hatte.“¹³⁵ Im Gegenzug suchen frisch Angekommene im Fremden stets nur das Eigene: „In der mittlern Zeit waren mir aus Deutschland kommende Reisende immerfort höchst beschwerlich; sie suchten das auf was sie vergessen sollten, und konnten das was sie schon lange gewünscht hatten nicht erkennen, wenn es ihnen vor Augen lag.“¹³⁶ Erforderlich ist daher ein radikaler Perspektivwechsel: „Der nordische Reisende glaubt, er komme nach Rom, um ein Supplement seines Daseins zu finden, auszufüllen was ihm fehlt; allein er wird erst nach und nach mit großer Unbehaglichkeit gewahr, daß er ganz den Sinn ändern und von vorn anfangen müsse.“¹³⁷ Die Sinnesänderung

stimmen und eröffneten sich ihm Welten, die dem Mann von Rang und Namen verborgen geblieben wären“, erläutert Heimböckel, *Von Karlsbad nach Rom*, 70 f.

¹³³ Rom, 2. Dezember 1786; *IR*, 157.

¹³⁴ Brenner, *Der Reisebericht*, 1989, 16.

¹³⁵ *ZRA*, 460.

¹³⁶ *ZRA*, 460 f.

¹³⁷ *ZRA*, 461.

und der damit verbundene Neuanfang erfordern einen großzügig bemessenen Zeitraum („erst nach und nach“), der es dem Ich überhaupt erst ermöglicht, sich auf das Andere in einer Weise einzulassen, die weder zwanghaft noch künstlich oder forciert ausfällt, sondern vielmehr das Fremde gelassen adaptiert. Der Beobachter lässt sich auf das Andere mit offenen Sinnen ein, er erlebt den neuen, ihm bislang unbekanntem Raum, indem er die zeitliche Progression zwar nicht suspendieren kann, aber im eigenen Bewusstsein zurückdrängt, und bereit ist, die eigenen kulturellen Voreinstellungen kritisch zu reflektieren und sie zum erfahrenen Anderen in eine spannungsreiche Beziehung zu setzen. Diese von Goethe ausdrücklich präferierte Form der reflektierten Selbsterfahrung durch intensive Fremderfahrung benötigt Raum und Zeit, die sich nicht willkürlich begrenzen lassen.

Als konzentrierter, intensiver Beobachter verschafft sich der Ich-Erzähler mit Vorliebe zunächst von einem Turm aus eine Übersicht über die Städte, die er bereist, um sich so besser orientieren zu können.¹³⁸ Im Unterschied zu Louis-Sébastien Mercier, dessen „Blick von den Türmen der Kathedrale Notre Dame [...] ins Leere“¹³⁹ fällt und der Türme als Rückzugsräume der Kontemplation und Reflexion aufsucht, bemüht sich Goethe, einen Überblick über die Struktur der Städte sowie das Treiben in den Städten zu gewinnen. Dieser Panoramablick ist konstitutiv für einen Beobachter, der von einer Anhöhe aus die Stadt betrachtet und dabei gleichsam urbane Muße durch Distanzierung herstellt. Im Fall von Rom kommt noch die besondere Ehrfurcht vor „dieser Hauptstadt der alten Welt“ hinzu, so Goethe in seinem Brief vom 1. November 1786 an den Freundeskreis in Weimar über seine Ankunft in der Ewigen Stadt am Abend des 29. Oktobers.¹⁴⁰ Den Aus- und Rundblick von oben gönnt er sich hier indes erst drei

¹³⁸ So in München (*IR*, 15), Padua (*IR*, 63), Venedig (*IR*, 75 und 99), Cento (*IR*, 108) und Bologna (*IR*, 111). Goethes Vorgehen entspricht auch ganz den Empfehlungen in der zeitgenössischen Reiseliteratur, so etwa bei Franz Posselt, *Apodemik oder die Kunst zu reisen. Ein systematischer Versuch zum Gebrauch junger Reisenden aus den gebildeten Ständen überhaupt und angehender Gelehrten und Künstler insbesondere*, 2 Bde., Leipzig 1795, hier Zweyter Band, 368 f.: „Mann [sic] kann sich dieses Studium des Lokale [sic] sehr erleichtern, und die Vorstellung von der Lage der Stadt und ihren einzelnen Theilen noch deutlicher und anschaulicher machen, wenn man das höchste Gebäude in der Stadt und die höchste Erhöhung in der Nachbarschaft, mit dem Grundrisse in der Hand, besteigt.“ Zu der Empfehlung einschlägiger Handbücher, Reisende sollten in Städten sich von einem Turm aus „mit der städtischen Topographie vertraut [...] machen und den Blick souverän schweifen [...] lassen“, vgl. Thorsten Sadowsky, „Gehen Sta(d)t Fahren. Anmerkungen zur urbanen Praxis des Fußgängers in der Reiseliteratur um 1800“, in: Wolfgang Albrecht/Hans-Joachim Kerscher (Hg.), *Wanderzwang – Wanderlust. Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung* (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Bd. 11), Tübingen 1999, 61–90, 72.

¹³⁹ Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, 140.

¹⁴⁰ *Briefe* 7 I, 14. Zur Tradition dieser Zuschreibung seit der Antike vgl. den Stellenkommentar: *Briefe* 7 II, 31 f. In späteren Äußerungen strich Goethe das Adjektiv und erklärt Rom kurzerhand zur „Hauptstadt der Welt“, so z. B. in seinen Briefen aus Rom an

Wochen später.¹⁴¹ Mit Johann Heinrich Wilhelm Tischbein besteigt er dann „die Kuppel“ des Petersdoms.¹⁴² Während seines zweiten Romaufenthalts erklimmt er noch „die Trajanische Säule, um des unschätzbaren Anblicks zu genießen. Von dort oben herab, bei untergehender Sonne, nimmt sich das Coliseum ganz herrlich aus, das Capitol ganz nahe, der Palatin dahinter, die Stadt die sich anschließt“.¹⁴³

In der nachträglichen literarischen Darstellung eignet sich der Ich-Erzähler erst in der kulturellen Metropole Rom jene exklusive Haltung an, die den Aufenthalt in der Ewigen Stadt grundsätzlich bestimmt. In Rom, so Goethes spätere Stilisierung, habe er die intensive iterative Betrachtung von Kunst überhaupt erst kultiviert. Der Eintrag zu Rom, 7. November 1786 beginnt folgendermaßen:

Nun bin ich sieben Tage hier, und nach und nach tritt in meiner Seele der allgemeine Begriff dieser Stadt hervor. Wir gehn fleißig hin und wider, ich mache mir die Plane des alten und neuen Roms bekannt, betrachte die Ruinen, die Gebäude, besuche ein und die andere Villa, die größten Merkwürdigkeiten werden ganz langsam behandelt, ich tue nur die Augen auf, und seh' und geh' und komme wieder, denn man kann sich nur in Rom auf Rom vorbereiten.¹⁴⁴

Einmal mehr verdichten sich in der tätigen Muße Entschleunigung („nach und nach“, „ganz langsam“), Intensität („fleißig“) und Iteration („komme wieder“) zu einem Prozess, der die Kunstbetrachtung zum Genuss werden lässt und damit auch zur ästhetischen Urteilskraft ausbildet.

Vermeintlich gegenläufig zum Modus konzentrierter, kontemplativer Kunstaneignung, die einsam erfolgt, stehen jene Erlebnisse des Beobachters mit dem Volk und der Volksmenge, die zwischen Chaos und Ordnung changieren. Aber auch bei der Wahrnehmung des Volkes ist es oftmals der verweilende Blick, der, sorgsam abtastend, Strukturen erfasst, die dem Amorphen Gestalt verleihen. Ein frühes Beispiel für diese spezifische Perzeption des Beobachters liefert das Amphitheater in Verona. Wenn das Volk im Amphitheater

sich so beisammen sah, mußte es über sich selbst erstaunen, denn da es sonst nur gewohnt, sich durch einander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende hin und her irrende Tier, sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine

Philipp Christoph Kayser vom 13. Januar 1787 (*Briefe* 7 I, 88), an den Freundeskreis in Weimar vom 25. Januar 1787 (*Briefe* 7 I, 96), an Ernst II. Ludwig Herzog von Sachsen-Gotha und Altenburg vom 6. Februar 1787 (*Briefe* 7 I, 114), aus Frascati an Christian Friedrich Schnauss? vom 1. Oktober 1787 (*Briefe* 7 I, 184).

¹⁴¹ Vgl. Miller, *Der Wanderer*, 115.

¹⁴² 22. November 1786; *IR*, 150.

¹⁴³ 23. Juli 1787; *ZRA*, 397.

¹⁴⁴ *IR*, 139. Der Weg von der Betrachtung zum Genuss durchlaufe „mehrere Stufen der Annäherung ans Kunstobjekt“, betont Battaferano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 102; zum Kontext vgl. 101–108.

Masse verbunden und befestigt, als Eine Gestalt, von Einem Geiste belebt. Die Simplizität des Oval ist jedem Auge auf die angenehmste Weise fühlbar und jeder Kopf dient zum Maße, wie ungeheuer das Ganze sei.¹⁴⁵

Die Architektur der Arena trägt entscheidend dazu bei, dass aus dem ungestalteten Chaos einer quirligen Menschenmenge („Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht“) eine auch ästhetisch ansprechende Ordnung, eine „Einheit“, hervorgehen kann. Dieses an Merciers Tableautechnik sich orientierende Beschreibungsverfahren, das auch typisch für *Das Römische Carneval* ist¹⁴⁶, situiert den Beobachter an einen Punkt, von dem aus er sich einen Überblick verschaffen kann und nicht im Gewühl der Menge unterzugehen droht. Dieser Standort ermöglicht einen ordnenden Blick von oben auf das städtische Gewimmel, dem sich der Beobachter nicht aussetzt, sondern durch seine einsame Position einer Vertikaldistanz gerade entzieht. Mit seinem verweilenden Blick vermag er den belebten Ort räumlich zu strukturieren:

Ich ging auf der Kante des amphitheatralischen Kraters bei Sonnenuntergang, der schönsten Aussicht genießend über Stadt und Gegend. Ich war ganz allein und unten auf den breiten Steinen des *Bra* gingen Mengen von Menschen: Männer, von allen Ständen, Weiber vom Mittelstande spazieren. Diese letztern nehmen sich in ihren schwarzen Überkleidern, aus dieser Vogelperspektive, gar mumienhaft aus.¹⁴⁷

Im Folgenden wird die Kleidung der Spaziergänger genauer beschrieben. Durch den verweilenden Blick von oben auf das städtische Treiben gewinnt der Beobachter zunächst einen die wahrgenommenen Phänomene ordnenden und strukturierenden Gesamteindruck; erst dann heftet sich sein Auge auf konkrete Einzelheiten. Die Muße der Beobachteten, ihr abendlicher Spaziergang, korreliert mit der Muße des Beobachters, der ohne Hast alles gründlich mustern und zu einem Tableau gestalten kann. Im Tableau findet das städtische Leben zu einer Ordnung, die aus distanzierter, aber eingehender Betrachtung erwächst und narrativ hergestellt wird.

In der *Italienischen Reise* wird eine Turmbesteigung mitunter auch explizit als Flucht vor dem städtischen Trubel inszeniert, so in Bologna, unter dem Datum des 18. Oktober 1786:

Gegen Abend rettete ich mich endlich aus dieser alten, ehrwürdigen, gelehrten Stadt, aus der Volksmenge, die in den gewölbten Lauben, welche man fast durch alle Straßen verbreitet sieht, geschützt vor Sonne und Witterung, hin und herwandeln, gaffen, kaufen und ihre Geschäfte treiben kann. Ich bestieg den Turm und ergetzte mich an der freien Luft. Die Aussicht ist herrlich!¹⁴⁸

¹⁴⁵ Verona, 16. September 1786; *IR*, 44 f.

¹⁴⁶ Vgl. Kapitel 3 dieser Studie.

¹⁴⁷ Verona, 16. September 1786; *IR*, 48. An der Stelle der erwähnten „*Bra*“, der Wiese, befindet sich heute die Piazza Vittorio Emanuele (*IR*, 1188).

¹⁴⁸ *IR*, 111.

Hier erscheint dasjenige ausgeschlossen, was später in Neapel eine wichtige Rolle spielen wird: Der Beobachter taucht selbst nicht in die Menge ein, bei deren Treiben, neben der erwähnten Geschäftigkeit, auch Züge des Flanierens („in den gewölbten Lauben [...] hin und herwandeln“) aufscheinen. Mit dem pejorativen Verb „gaffen“ wird zudem auf den *badaud* verwiesen, der, ähnlich wie der *musard*, der Bummler, für einen schlecht beleumundeten Müßiggang einsteht, von dem das positiv konnotierte Flanieren im Zuge der literarischen Traditionsbildung des Beobachtens im urbanen Raum erst abgegrenzt werden musste. Im ersten Band des *Tableau de Paris* (1782) charakterisiert Louis-Sébastien Mercier die Pariser als perfekte Gaffer.¹⁴⁹ Ein frühes Zeugnis der Um- und Aufwertung des nichtsnutzigen Gaffers und Bummlers zum entdeckungsfreudigen Flaneur ist das Pamphlet *Le Flaneur au salon ou Mr. Bon-Homme; Examen joyeux des tableaux, mêlé de Vaudevilles* (1808), das Isabel Vila Cabanes zusammen mit einem zweiten einschlägigen Text, dem Lied *Le Flâneur* (1818), ediert, kommentiert und historisch eingeordnet hat.¹⁵⁰ Goethes Begriffsverwendung in seiner Notiz aus Bologna, insbesondere die Verbindung von „hin und herwandeln“ und „gaffen“, entwickelt dahingehend bereits eine Vorstellung des Flanierens aus jenen Beschreibungskategorien, mit denen Mercier seine Darstellungen der Großstadt Paris profiliert hat und die auch die Flanerie-Diskurse des 19. Jahrhunderts wesentlich prägen werden.

In Bologna entzieht sich der Ich-Erzähler, der zuvor bereits betont hat, wie er durch die Stadt hetzen musste, um in kurzer Zeit möglichst viel sehen zu können, einer möglichen – und in Neapel schließlich erfolgenden – transgressiven Mußerfahrung im urbanen Trubel, auf den der Beobachter sich einlässt und gerade in der Zerstreuung zu sich selbst findet. Zum verweilenden Betrachten fehlt auf der Reise nach Rom einmal mehr die Zeit sowie die innere Ruhe. Eigene Rastlosigkeit und städtischer Trubel verstärken sich hier wechselseitig, so dass die narrativ übergangslos angeschlossene Turmbesteigung wie eine Flucht vor der Hektik des urbanen Aufenthalts erscheint und so eher an Mußevorstellungen, wie sie Horaz und Petrarca formulierten, erinnert: *Otium* kann nur an abgeschiedenen Rückzugsorten gedeihen. Auf Goethes Bologna-Schilderung gewendet: Ein kontemplatives Verweilen ist nur fern des urbanen Treibens, vertikal entrückt,

¹⁴⁹ Das 26. Kapitel trägt den Titel *Des parfaits Badauds*; Mercier, *Tableau de Paris*, I. Bd., 74–79.

¹⁵⁰ Vila Cabanes, „Zwei Dokumente der frühen Flaneur-Tradition. Edition und Kommentar“. Die „humoristischen Stadtskizzen“, die das Pamphlet *Le Flaneur au salon ou Mr. Bon-Homme* und das Lied *Le Flâneur* entwerfen, werten, so Vila Cabanes, das Umherstreifen „in den Boulevards und den Gärten“ auf und „schließen im Bewusstsein der schlechten Reputation des Flaneurs vielfach Gegendarstellungen ein, um seinen Müßiggang von dem des *musard* oder *badaud* – des Bummlers und Gaffers – abzusetzen“ (174). In einer der wirkmächtigsten Abhandlungen zum Flaneur im 19. Jahrhundert, Louis Huarts *Physiologie du Flaneur*, Paris 1841, sind dem Bummler und dem Gaffer je ein Kapitel, die aufeinander folgen, gewidmet: *Le musard* (32–38) und *Le badaud étranger* (39–45).

möglich. Der Panoramablick vom Turm bietet insbesondere die Aussicht auf die Weite der Landschaft. Ein „unbegrenzter Horizont“¹⁵¹ kontrastiert das kleinteilige städtische Gewimmel und beruhigt die Sinne, die im urbanen Raum unter den Bedingungen einer eiligen, ‚touristischen‘ Besichtigungstour zwangsläufig ermüden. Die Turmbesteigung in Bologna gestaltet sich so als eine Flucht vor der Stadt innerhalb der Stadt.

Die Beobachterfigur der *Italienischen Reise* situiert sich freilich nicht nur räumlich entrückt, sondern auch inmitten des städtischen Geschehens. Das geschieht v.a. in Venedig (dazu später) und Neapel. Seine ersten Eindrücke aus Neapel schildert Goethe Friedrich von Stein in seinem Brief vom 10. März 1787. In der geradezu schwärmerischen Darstellung, bei der sich das Fremde auch als Projektion eines Betrachters, der die eigene ‚nordische‘ Existenzform mit ihrer strengen Arbeitsethik als defizitär empfindet, verstehen lässt, mischt sich zwar noch keine explizite Auseinandersetzung mit normativen Wertungen einer Verhältnisbestimmung von Arbeit, Muße und Müßiggang, wie dann in der *Italienischen Reise*. Die zentralen Parameter dieser Axiologie klingen allerdings hier bereits an:

Hier ist ein Land so lustig und heiter wie Du gewöhnlich bist. Die See und das Land geben genug her, um die Menge Menschen leicht zu nähren. Die Märkte sind voll Fische. Blumenkohl wird auf Eseln häufig zum Verkaufe durch die Stadt getragen, und die Höcker haben Alles voll Rosinen, Mandeln, Feigen, Nüssen, Pommeranzen u. s. w. Das Brod ist gut und es fehlt nicht an Fleische. Jedermann lebt in den Tag hinein, weil ein Tag dem andern gleicht, und man sich auf keine Zeit des Mangels, keinen Winter vorzubereiten hat.¹⁵²

Goethe beschreibt ein Marktgeschehen, das die Ernährung der Bevölkerung sicherstellen kann. Die natürlichen, insbesondere klimatischen¹⁵³ Verhältnisse begünstigen eine Lebensform, die nicht von täglicher Daseinssorge und, notwendigerweise, einer entsprechenden Dominanz der *vita activa* geprägt ist. Im Umkehrschluss bedeutet das auch: Wer täglich vor der Herausforderung steht, sich angemessen zu versorgen, und mehr oder weniger ums Überleben kämpfen muss, für den scheidet Muße als lebensrelevante Kategorie von vornherein aus. Muße ist dahingehend grundsätzlich ein Privileg, bedarf sie doch einer mate-

¹⁵¹ *IR*, 111.

¹⁵² *Briefe* 7 I, 141. „Bereits auf Goethes erster Italienreise war Neapel derjenige Ort, wo Natur und Kultur gegenseitig ineinander übergehen und miteinander wetteifern, es ist der Ort der italienischen Heterotopie par excellence“, resümiert Keller, *Lebendiger Abglanz*, 186. Zum axiologischen Verhältnis von Muße, Arbeit und Müßiggang vgl. auch die Überlegungen von Sennefelder, *Rückzugsorte des Erzählens*, 20–31.

¹⁵³ „[...] das Klima ist milde und recht das Element eines leichten Lebens“, schreibt Goethe am 23. März 1787 Christian Gottlob Voigt (*Briefe* 7 I, 142). Schönheit und Fruchtbarkeit des Landstrichs zählen zu den zentralen Neapel-Topoi seit der römischen Antike, in der bereits das „Lob der *Campania felix*“ besungen wurde, so Salvatore Pisani, „Neapel-Topoi“, in: Salvatore Pisani/Katharina Siebenmorgen (Hg.), *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlin 2009, 28–37, 30.

riellen Grundsicherung. Die Frage der Reproduktionsbedingungen muss für die Menschen positiv geklärt sein, bevor eine offene, normativ nicht präjudizierte Auseinandersetzung mit Lebensformen, die von Muße bzw. Müßiggang geprägt sind, ansetzen kann. Goethes Blick auf das Leben in Neapel verrät v.a. eines: Die endogenen Bewertungsmaßstäbe stellen die vermeintlich unverrückbare Gültigkeit normativer Ansprüche des ‚Eigenen‘ in Frage, bildet doch jede Kultur ihre genuinen Muster aus, die in ihrem jeweiligen Kontext gewürdigt werden müssen. So betont Goethe in seinem Brief an Charlotte von Stein aus Neapel am 25. Mai 1787 ausdrücklich: „Wenn man diese Stadt nur in sich selbst und recht im Detail ansieht und sie nicht mit einem nordisch moralischen Polizey Maasstab ansieht; so ist es ein großer herrlicher Anblick und du weißt daß dieses eben meine Manier ist.“¹⁵⁴ Der unvoreingenommene Blick auf das Fremde fordert das eigene Wertegefüge heraus. Aus der Perspektive in sich begründeter alternativer Lebensformen – „Jedermann lebt in den Tag hinein, weil ein Tag dem andern gleicht, und man sich auf keine Zeit des Mangels, keinen Winter vorzubereiten hat“¹⁵⁵ – werden Normen und Werte folgerichtig durch ihre historisch-kulturelle Kontextualisierung relativiert. Völkerpsychologisch grundierte nationale Stereotypen wie der ‚fleißige Nordländer‘ und der ‚faule Südländer‘ werden so als Projektionen des ‚Eigenen‘ in Frage gestellt und damit dekonstruiert.

Die zentrale und auch wirkungsgeschichtlich bedeutsame Auseinandersetzung mit dem ‚südlichen‘ Leben in Neapel, seinen Bedingungen und Ausprägungen, erfolgt in der *Italienischen Reise* unter dem Datum des 28. Mai 1787.¹⁵⁶ Diese ausführliche Darstellung veröffentlichte Goethe bereits 1788 im November-Heft von Christoph Martin Wielands *Teutschem Merkur* unter dem Titel *Neapel. Auszüge aus einem Reise-Journal*, einleitend erweitert um ein thematisch zugehöriges Zitat aus dem dritten Band von Johann Jacob Volkmanns *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien*.¹⁵⁷ Goethe grenzt sich kritisch von Volkmanns Wertungen ab und erhebt im Gegenzug den Anspruch auf eine differenzierte, den historisch-kulturellen Kontext sowie v.a. die klimatischen Bedingungen berücksichtigende Betrachtung des Volks und seiner Lebensweise. Diese Kontextualisierung bringt auch die vermeintlich festgefügte Abgrenzung von Arbeit, Muße und Müßiggang ins Wanken. Die inhaltliche Bestimmung und die normative Bewertung dieser Begriffe verlieren dann ihre vordergründige Eindeutigkeit, wenn man, zum einen, die eigenen Bewertungsmaßstäbe kritisch reflektiert, d. h. auf ihre kulturellen Prädispositionen hin befragt und damit relativiert, und, zum anderen, sich unvoreingenommen dem ‚Fremden‘ zuwendet. Diese doppelte Perspektive – die Relativierung des ‚Eigenen‘ und die zunächst einmal wertfreie Betrachtung des ‚Anderen‘ in seinem kulturellen Kontext – führt dazu, dass die

¹⁵⁴ *Briefe* 7 I, 146 f.

¹⁵⁵ *Briefe* 7 I, 141.

¹⁵⁶ *IR*, 355–361.

¹⁵⁷ Vgl. *RJ*, 860–867.

Axiologie des Verhältnisses von Arbeit, Muße und Müßiggang in Bewegung gebracht wird. Konkret bedeutet das: Goethe kritisiert den postulierten Gegensatz von Arbeit und Müßiggang als ideologisches Konstrukt des protestantischen Nordens und weist damit die postulierte kulturübergreifende Gültigkeit der normativen Wertungen dieser Begriffe zurück. Den ‚Norden‘ repräsentieren dabei, ebenso explizit wie stellvertretend, die Positionen, die Volkmann in seinen *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien* unmissverständlich dargelegt hat. Goethes Überlegungen zielen darüber hinaus aber implizit auf das protestantisch geprägte Deutschland im Allgemeinen und die in Weimar Zurückgebliebenen, von denen offenkundig nicht wenige seine eigene Mußezeit in Italien als müßiggängerisches Nichtstun diskreditierten¹⁵⁸, im Besonderen. Über seinen Reiseführer Volkmann äußert sich der Ich-Erzähler gleich zu Beginn seiner Ausführungen unter dem Datum des 28. Mai 1787:

Der gute und so brauchbare Volkmann nötigt mich von Zeit zu Zeit von seiner Meinung abzugehen. Er spricht z. B. daß dreißig bis vierzig Tausend Müßiggänger in Neapel zu finden wären, und wer spricht ihm nicht nach! Ich vermutete zwar sehr bald nach einiger erlangter Kenntnis des südlichen Zustandes daß dies wohl eine nordische Ansicht sein möchte, wo man jeden für einen Müßiggänger hält der sich nicht den ganzen Tag ängstlich abmüht. Ich wendete deshalb vorzügliche Aufmerksamkeit auf das Volk, es mochte sich bewegen oder in Ruhe verharren, und konnte zwar sehr viel übelgekleidete Menschen bemerken, aber keine unbeschäftigte.¹⁵⁹

Der Ich-Erzähler begibt sich nun „in dem ungeheuren Gewirre“ Neapels auf die Suche „nach den unzähligen Müßiggängern“, die Volkmann meinte ausgemacht zu haben: „Ich fand diese Operation hier leichter als irgendwo, weil der Mensch sich hier mehr selbst gelassen ist und sich seinem Stande auch äußerlich gemäß bezeigt.“¹⁶⁰ Er beteuert, dass er alles sehr genau und gründlich beobachtet habe, beginnend „bei früher Tageszeit“.¹⁶¹ Auch Erkundigungen holt er ein.¹⁶² Die eingehende teilnehmende Beobachtung, die als tätige Untätigkeit selbst eine Mußeform darstellt und sich in einem großzügig bemessenen Zeitraum entsprechend intensiv („vorzügliche Aufmerksamkeit“) vollzieht, führt zu der Einsicht in eine Lebenshaltung, die mit dem Schlüsselbegriff ‚Gelassenheit‘ auf den Punkt gebracht wird. Die Gelassenheit als eine Disposition der Muße verfügt über eine rein positive Konnotation, die bereits für sich die Wertungen Volkmanns konkretisiert. Das „nordische“ Verständnis wird mit dem eigenen Augenschein konfrontiert und als Vorurteil entlarvt. Auf der Grundlage seiner empirischen Befunde wertet der Beobachter den vermeintlichen Müßiggang der Beobachteten zu einer von Gelassenheit bestimmten Lebensform um und insbesondere auf, bei

¹⁵⁸ Vgl. dazu Kapitel 1.1 dieser Studie.

¹⁵⁹ *IR*, 355.

¹⁶⁰ *IR*, 355.

¹⁶¹ *IR*, 356.

¹⁶² *IR*, 358: „Man hat mir versichert [...]“

der auch Arbeit und Muße in einem ausgewogenen Verhältnis stehen. Die offensichtliche Geschäftigkeit der Personengruppe, die Volkmann ins Visier nimmt, lässt deren Klassifizierung als Müßiggänger obsolet erscheinen – und damit auch jenen „Topos der *otiosa Neapolis*“¹⁶³, dessen Wirkungsgeschichte bereits in der römischen Antike einsetzte. Die Muße des Beobachters rückt die von einem harmonischen Ausgleich zwischen Arbeit und Muße geprägte Lebensform der Beobachteten ins rechte Licht. Inwieweit eigene Projektionen diese Zuschreibungen prägen, muss uns hier nicht weiter kümmern. Entscheidend für meine Argumentation ist vielmehr die Umwertung des verwerflichen Müßiggangs zu einer durchaus von Fleiß geprägten und für diese Breitengrade angemessenen Tätigkeitsform. Der mit Vorurteilen beladene Besucher des Nordens, für den hier paradigmatisch Volkmann einsteht, meint einen vorherrschenden Müßiggang zu erkennen, den er, entsprechend dem eigenen normativen Wertesystem, mit Nichtstun gleichsetzt. Diese Sicht verkenne indes die spezifischen Ausprägungen des Tätigseins, das aufgrund anders gearteter kultureller und klimatischer Umstände im Süden nicht identisch mit auf Vorsorge bedachten Arbeitsformen des Nordens sein könne. Der Ich-Erzähler weist daher die auf „einem nordisch moralischen Policy Maasstab“¹⁶⁴ basierende Unterstellung, Müßiggang sei gleichbedeutend mit Nichtstun, entschieden zurück – und wehrt damit auch vergleichbare Angriffe aus Weimar gegen ihn und seine Reise implizit ab. Jedenfalls entzieht Goethe eine spezifische kulturelle Formation einem Fundamentalverdikt, das an alle Erscheinungen distinktionslos denselben Maßstab anlegt und damit einen Anspruch auf Superiorität des eigenen Wertesystems erhebt. Demgegenüber würdigt die gleichsam ‚postkoloniale‘ Sicht des Ich-Erzählers kulturelle Ausprägungen aus ihren eigenen Voraussetzungen. Dass Goethe für das fleißige ‚Müßiggängertum‘ der neapolitanischen Lazzaroni¹⁶⁵ nicht das Wort ‚Muße‘ verwendet, kann nicht weiter verwundern. Das Wort führt er fast ausschließlich im Sinne des negativen Freiheitsverständnisses an: Muße als Freiheit von Berufsgeschäften und Alltagsroutinen. Demgegenüber muss ‚Müßiggang‘ bei Goethe nicht immer pejorativ gemeint sein, sondern kann in gegebenem Zusammenhang auch „(privilegiertes) freies Leben ohne Notwendigkeit regelmäßiger Erwerbsarbeit“ oder auch „Muße, Beschaulichkeit, schöpferisches u erholsames Nichtstun“ bedeuten.¹⁶⁶

Im Folgenden unterfüttert der Ich-Erzähler der *Italienischen Reise* die eigenen Beobachtungen mit einer Argumentation, die klimatische Bedingungen

¹⁶³ Pisani, „Neapel-Topoi“, 33.

¹⁶⁴ *Briefe* 7 I, 147.

¹⁶⁵ Vermutlich leitet sich das Wort aus dem altspanischen ‚lacería‘ her und vereint „die zwei Bedeutungen ‚leprös‘ und ‚Elend‘“, so Katharina Siebenmorgen, „Lazzaroni“, in: Pisani/Siebenmorgen (Hg.), *Neapel*, 304–306, 304. Bezeichnet wurden damit jene Neapolitaner „ohne feste Bleibe, Arbeit und Einkommen“, die „müßig in den Tag hinein lebten“ (305). Aufgekommen ist der Name im Zuge der Masinello-Revolution, eines Volksaufstands in Neapel im Jahr 1647.

¹⁶⁶ *Goethe Wörterbuch*, 6. Bd., 4. Lieferung, Stuttgart 2014, 406.

und kulturelle Dispositionen ins Zentrum rückt. Kulturelle Varianz schlägt sich auch in entsprechenden Wertzuschreibungen nieder. Ausgangspunkt der kulturhermeneutischen Einlassungen des Ich-Erzählers ist, wie gesagt, das Klima. Im Norden „werden die schönsten Tage und Stunden dem Genuß entzogen und der Arbeit gewidmet“, zwingt dort doch die Natur den Menschen „zu schaffen, vorzuarbeiten.“¹⁶⁷ Die ständig wachsende Produktivität der modernen Ökonomie wird so – argumentativ überaus waghalsig – auf die Bedingungen eines widrigen Klimas zurückgeführt. Wirtschaftlicher Fortschritt beruht in dieser Deutung auf Mangel. In seiner ausführlichen Darstellung zählt Goethe einzelne Berufsgruppen auf, bei denen sich unter den neapolitanischen Verhältnissen Muße und Arbeit durchdringen, das heißt: Der Beobachter diagnostiziert dort Arbeit in Muße, wo das nordeuropäische Vorurteil nur Müßiggang und Faulenzerei zu erkennen vermag. Ein vermeintlicher Müßiggänger entpuppt sich tatsächlich als „ein emsiger Mensch“.¹⁶⁸ Diese Form des ‚edlen Müßiggangs‘¹⁶⁹ befreit zudem die Muße von ihrem privilegiert-elitären Charakter, der ihr seit der Antike innewohnt. In der aristotelischen Tradition ist Muße der Modus philosophischer Betrachtung. Sie steht nur freien Bürgern zu. Muße blieb weitgehend ein exklusives Privileg, das gesellschaftlich normiert und reguliert wurde. Mit seiner provokanten Umwertung des neapolitanischen Müßiggangs zu einer legitimen Muße, die eine eigene Ausprägung und Taktung von Arbeit beinhaltet, wendet sich Goethe zum einen gegen ein gängiges Vorurteil des Nordens¹⁷⁰, zum anderen nimmt er implizit dem Phänomen ‚Muße‘ seine soziale Exklusivität. Der ‚edle Müßiggang‘ des neapolitanischen Müßiggängers, des sogenannten Lazzarone, stellt, zumindest tendenziell, eine Form egalitärer Muße dar, wie sie an sich erst in den libertären oder gar anarchistischen politischen Utopien des 19. Jahrhunderts, bei Charles Fourier, Karl Marx und William Morris, propagiert wird, dort allerdings bezogen auf eine (prä)sozialistisch befreite bzw. kommunistische Gesellschaft.¹⁷¹

¹⁶⁷ IR, 359. „Die Berufung auf ‚Klima‘ und ‚Natur‘ relativiert damit die Theorie vom Wert der Arbeit *an sich* als ‚nordisches‘ Vorurteil“, betont Richter, *Goethe in Neapel*, 44. Dass das Klima des Nordens im Unterschied zu dem des Südens die Mühsal der Arbeit erzwingt, betont Goethe auch in seinem Brief vom 18. August 1787 aus Rom an Johanne Susanne Bohl: „Wir / im Norden scheinen nur wie unglückliche Nachahmer uns zu quälen. Vergebens suchen wir durch Mühe, Geduld und Anhalten das zu ersetzen was uns eine gültige Natur versagt hat“ (*Briefe* 7 I, 171).

¹⁶⁸ IR, 358.

¹⁶⁹ Vgl. dazu, mit Blick auf *Faust I*, Ernst Osterkamp, *Edler Müßiggang. Über Goethes ‚Faust‘*, in: Monika Fludernik/Thomas Jürgasch (Hg.), *Semantiken der Muße aus interdisziplinären Perspektiven* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 20), Tübingen 2021 [i. Dr.].

¹⁷⁰ Dieses Vorurteil besteht mit einer staunenswerten Stabilität bis heute weiter. Man denke nur an die hitzigen Debatten um Europa und den Euro.

¹⁷¹ Vgl. zu diesem Traditionsstrang Jochen Gimmel, „Mußevolle Arbeit oder ruhelooser Müßiggang“, in: Dobler/Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft*, 47–59; Peter Philipp Riedl,

Goethe identifiziert in Neapel schichtenspezifische Praktiken¹⁷², die jene ‚Eigenlogik‘ einer Stadt essentiell profilieren, die Martina Löw ins Zentrum ihrer sinnverstehenden Stadtsoziologie rückt¹⁷³: „In Städten entwickeln sich kollektive und zeitlich überdauernde Sinnhorizonte, die Handeln auf spezifische Weise nahelegen.“¹⁷⁴ Die tätige Muße der Lazzaroni bildet so ein kollektives Handlungsmuster, in dem auch eine gewisse „Regelmäßigkeit und Routine des Fühlens“¹⁷⁵ zum Ausdruck kommt – in der Perspektive Goethes, wie nachdrücklich betont werden muss. Der Ich-Erzähler der *Italienischen Reise* nimmt als deutender Beobachter städtische Grundstrukturen wahr, die er als sinnhaft erlebt und beschreibt. Aus den ‚stadtsoziologischen‘ und arbeitstypologischen Beobachtungen seiner „ethnologischen ‚Feldforschung“¹⁷⁶, die Goethe hier betreibt, kann er nur eine Schlussfolgerung ziehen:

Man würde alsdann im Ganzen vielleicht bemerken, daß der sogenannte *Lazarone* nicht um ein Haar untätiger ist als alle übrige Klassen, zugleich aber auch wahrnehmen, daß alle in ihrer Art nicht arbeiten um bloß zu *leben*, sondern um zu *genießen*, und daß sie sogar bei der Arbeit des Lebens froh werden wollen.¹⁷⁷

Die kollektiven Praktiken, die Goethe hier beschreibt, formieren ein Integrationsmodell von Muße und Arbeit, das Tätigkeit, Gelassenheit und Genuss in ein harmonisches Gleichgewicht bringt. Durch ihren spezifischen Rhythmus¹⁷⁸, ihre besondere Taktung verändert sich die Arbeit, die unter diesen Ver-

„Entschleunigte Moderne. Muße und Kunsthandwerk in der Literatur um 1900“, in: Hasebrink/Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel*, 180–216, 193–216.

¹⁷² Die soziale Ausdifferenzierung in der Stadt betrachtet Louis Wirth 1938 („Urbanism as a Way of Life“, 15) als zentrales Signum urbanen Lebens: „The different parts of the city thus acquire specialized functions. The city consequently tends to resemble a mosaic of social worlds in which the transition from one to the other is abrupt.“

¹⁷³ „Eigenlogiken entstehen als im historischen Prozess sich verfestigende kulturelle Ordnungen an einem und in Bezug auf einen Ort. Sie erzielen ihre Stabilität durch Habitualisierung, Institutionalisierung und Materialisierung“, erläutert Löw, *Vom Raum aus die Stadt denken*, 132. „Eigenlogik“, so Löw weiter, „erfasst praxeologisch die verborgenen Strukturen der Städte, als vor Ort eingespielte, zumeist stillschweigend wirksame Prozesse der Sinnstiftung mitsamt ihrer körperlich-materiellen Einschreibung“ (138). Zu diesem Ansatz der Stadtsoziologie vgl. auch den Sammelband von Berking/Löw (Hg.), *Die Eigenlogik der Städte*.

¹⁷⁴ Löw, *Vom Raum aus die Stadt denken*, 126.

¹⁷⁵ Löw, *Vom Raum aus die Stadt denken*, 129.

¹⁷⁶ Richter, *Goethe in Neapel*, 42 f.

¹⁷⁷ *IR*, 360 f. Zu Goethes Charakterisierung der Lazzaroni vgl. auch Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 159–178.

¹⁷⁸ Vgl. dazu aus ethnologischer Perspektive und anknüpfend an Karl Büchers Untersuchung zu *Arbeit und Rhythmus* Gregor Dobler, „Arbeit, Arbeitslosigkeit und Rhythmus“, in: Dobler/Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft*, 61–85, 85: „Rhythmen sind eine der Möglichkeiten, Arbeit zur eigenen, autonomen Handlung zu machen und damit einen Gegenpol zur Bestimmung durch die Zwecke zu schaffen.“ Rhythmus ist „durch die stetige Wiederholung struktureller Ähnlichkeiten und durch seine Prozessualität gekennzeichnet“,

hältnissen keine Mühsal darstellt und sich auch nicht rein funktionalistisch in ihrem äußeren Zweck erfüllt. Die Arbeit der (vermeintlichen) Müßiggänger erscheint dem Beobachter vielmehr als selbstbestimmt und entsprechend genussvoll. Der innere Wert der Arbeit besteht nicht in der Sozialdisziplinierung des Individuums, sondern im Lebensgenuss. Es wird gearbeitet, aber nicht um der Arbeit, sondern um des Genießens willen: „[...] und es scheint als wolle jeder das große Fest des Genusses, das in Neapel alle Tage gefeiert wird, mitgenießen und vermehren.“¹⁷⁹ Gegenüber den Rezipienten dieses Textes im Norden birgt eine derartige Vorstellung ein nicht gerade geringes Provokationspotential. Darüber hinaus legitimiert Goethe mit seinen Gedanken, wie erwähnt, nicht zuletzt seine eigene Reise in verdeckter Form. Auch die fleißige Bildungsarbeit der intensiv-iterativen Kunstbetrachtung wird ja erklärtermaßen von Genuss gekrönt. Darauf weist Goethe wiederholt hin, in Briefen ebenso wie in der *Italienischen Reise*. Der Begriff des Genusses stellt so eine markante Gemeinsamkeit der tätigen Untätigkeit und produktiven Unproduktivität Goethes und des Typus des Lazzarone her. In beiden Fällen, bei Goethe und dem Lazzarone, wird der vorurteilsbeladen attestierte Müßiggang implizit zur tätigen Muße veredelt. Wenn man dafür das an sich pejorativ konnotierte Wort ‚Müßiggang‘ verwenden will, dann müsste man ihm, wie in Goethes *Faust I* (V 2596), das Adjektiv ‚edel‘ voranstellen, das, abgeleitet von einem äußeren Stand, dem Adel, als ständeübergreifende ethische Kategorie, als sittlicher Wert, zu verstehen ist.

Die Aufwertung der vermeintlich müßiggängerischen Lebensform in Neapel hat freilich auch ihre Schattenseiten. Zum einen verhindert – hier kann Goethe Volkmann nicht widersprechen – mangelnder beruflicher Ehrgeiz herausragende Leistungen auf dem jeweiligen Tätigkeitsgebiet:

Es erklärt sich hiedurch gar manches: daß die Handwerker beinahe durchaus gegen die nordischen Länder sehr zurück sind; daß Fabriken nicht zu Stande kommen; daß, außer Sachwaltern und Ärzten, in Verhältnis zu der großen Masse von Menschen wenig Gelehrsamkeit angetroffen wird, so verdiente Männer sich auch im einzelnen bemühen mögen; daß kein Maler der neapolitanischen Schule jemals gründlich gewesen und groß geworden ist; daß sich die Geistlichen im Müßiggange am wohlsten sein lassen, und auch die Großen ihre Güter meist nur in sinnlichen Freuden, Pracht und Zerstreung genießen mögen.¹⁸⁰

betonen Barbara Gronau/Nadia Ghattas/Sabine Schouten, „Zeitwahrnehmung“, in: Lechtermann/Wagner/Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume*, 23–30, 28.

¹⁷⁹ *IR*, 358. Von einer „primär anthropologisch-soziologischen Dialektik von Genuß und Arbeit“ spricht in diesem Zusammenhang Hans-Georg Werner, „Goethes Reise durch Italien als soziale Erkundung“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 27–41, 40.

¹⁸⁰ *IR*, 361.

Zum anderen lässt sich die Tendenz, dass nacktes Elend durch eine klimatheoretische Bemäntelung beschönigt wird, nicht übersehen.¹⁸¹ Der Blick auf das Andere verklärt bittere Armut zu einem selbst gewählten Lebensentwurf, der den klimatischen Bedingungen entspricht: „Ich finde in diesem Volk die lebhafteste und geistreichste Industrie, nicht um reich zu werden, sondern um sorgenfrei zu leben.“¹⁸² Gleichwohl haftet an derartigen Bewertungen der Makel, die prekären Seiten des Daseins auszublenden. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass der Ich-Erzähler die Lazzaroni in die Nähe der kynischen Philosophen rückt. Goethe bezieht sich dabei auf den zweiten, 1788 erschienenen Band der *Recherches sur les Anciens Grecs* des Kanonikus und Philosophen Cornelis de Pauw, den er zustimmend paraphrasiert und eine entsprechende Analogie herstellt:

Was Herr von Paw in seinen *Recherches sur les Grecs*, bei Gelegenheit da er von den cynischen Philosophen spricht, zu äußern wagt, paßt völlig hieher. Man mache sich, glaubt er, von dem elenden Zustande solcher Menschen nicht den richtigsten Begriff; ihr Grundsatz alles zu entbehren sei durch ein Klima sehr begünstigt das alles gewährt. Ein armer, uns elend scheinender Mensch könne in den dortigen Gegenden die nötigsten und nächsten Bedürfnisse nicht allein befriedigen, sondern die Welt aufs schönste genießen; und eben so möchte ein sogenannter neapolitanischer Bettler die Stelle eines Vicekönigs in Norwegen leicht verschmähen und die Ehre ausschlagen wenn ihm die Kaiserin von Rußland das Gouvernement von Sibirien übertragen wolle.¹⁸³

Lieber ein Bettler im warmen Süden als ein Herrscher im kalten Norden – Goethe verklärt Armut zum Privileg, „die Welt aufs schönste genießen“ zu können. Den eigenen Beobachtungskategorien fehlt hier doch entschieden die soziale Sensibilität.

Im Kontext einer Kulturgeschichte der Muße ist Goethes Artikel *Neapel. Auszüge aus einem Reise-Journal* sowie der entsprechende Eintrag in der *Italienischen Reise* nichts weniger als die aus ethnologischer Beobachtung gewonnene Einsicht, einerseits Muße und Arbeit nicht als Oppositions-, sondern vielmehr als Interdependenzverhältnis zu begreifen und andererseits die pejorative Klassifizierung von genussvoll lebenden und auf ihre Weise tätigen, ja fleißigen Menschen als Müßiggänger zu dekonstruieren. Darüber hinaus schält sich in dieser Form teilnehmender Beobachtung auch eine Konfiguration von „Fremdsein“

¹⁸¹ Vgl. dazu *IR*, 360: „Der zerlumpte Mensch ist dort noch nicht nackt; derjenige der weder ein eigenes Haus hat, noch zur Miete wohnt, sondern im Sommer unter den Überdächern <,> auf den Schwellen der Paläste und Kirchen, in <den> öffentlichen Hallen die Nacht zubringt und sich bei schlechtem Wetter irgendwo gegen ein geringes Schlafgeld untersteckt, ist deswegen noch nicht verstoßen und elend; ein Mensch noch nicht arm, weil er nicht für den andern Tag gesorgt hat.“

¹⁸² *IR*, 216. „*Industrie*: Das meinte im zeitgenössischen Sprachgebrauch die ‚Tätigkeit‘, den ‚Gewerbefleiß‘. Die gern als *fannulloni*, als Nichtsteuer, verschrienen Lazzaroni sieht Goethe also als tätige, fleißige Menschen“, erläutert Richter, *Goethe in Neapel*, 41.

¹⁸³ *IR*, 359 f.

heraus, das bedeutet, „daß der Ferne nahe ist“, wie Georg Simmel das genannt hat.¹⁸⁴ Wenn Goethe die Lebensform der Lazzaroni als edlen Müßiggang verteidigt und implizit zur tätigen Muße nobilitiert, dann rechtfertigt er implizit auch sein eigenes Tun in Italien. Mit seiner Wertschätzung der neapolitanischen Müßiggänger, die durchaus fleißig sind, aber eben auch lebensfroh und fähig zum Genuss, skizziert er auch sein eigenes Verständnis einer Bildungsarbeit, deren Produktivität gerade auf (vermeintlicher) Unproduktivität beruht. Beide Mußeformen führen gleichermaßen zum Genuss, der im Falle des Ich-Erzählers der *Italienischen Reise* die eigene Wiedergeburt als Künstler entscheidend befördert. Man kann es gar nicht nachdrücklich genug betonen: Dass Goethe gerade diesen Text über die neapolitanischen Lazzaroni zeitnah nach seiner Rückkehr aus Italien veröffentlichte, ist alles andere als verwunderlich, diente er doch wohl nicht zuletzt dazu, die eigene Reise implizit zu legitimieren.¹⁸⁵ Seine eigene tätige Muße in Italien spiegelt er gewissermaßen im fleißigen Müßiggang der Lazzaroni – und repliziert so die in Weimar erhobenen Vorwürfe, er beziehe sein üppiges Gehalt für Nichtstun. Goethes Charakterisierung der Lazzaroni sowie die Schilderungen ihrer Lebensweise offenbaren so auch jene „spiegelbildlichen Entsprechungen zwischen den Bildern vom Selbst und den Bildern vom Anderen“, die im besonderen Fokus imagologischer Forschung stehen.¹⁸⁶

¹⁸⁴ So in seinem *Exkurs über den Fremden* aus der 1908 erschienenen *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Gesamtausgabe*, Bd. 11, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1992, 764–771, 765.

¹⁸⁵ Obwohl die Artikel im *Teutschen Merkur* namentlich nicht gezeichnet wurden, war die Frage nach dem Urheber der *Auszüge aus einem Reise-Journal* kein Geheimnis. In der Nummer vom Dezember 1788 des *Merkur* wird jedenfalls die Autorschaft als bekannt vorausgesetzt: „Der unter dem bescheidenen Titel, Auszüge aus einem Reise-Journal, angefangene Artikel (dessen Verfasser wohl nicht genannt zu werden braucht, da die *Hand* oder vielmehr der *Geist* des Meisters niemand hoffentlich im Zweifel läßt) wird im Jahre 1789 fleißig fortgesetzt werden [...]“ (*IR*, 1558). Als Friedrich Justin Bertuch am 2. Januar 1789 im *Journal des Luxus und der Moden* eine anonyme Schrift ankündigte, *Das Römische Carneval*, wies er darauf hin, dass der Autor auch die besagten *Merkur*-Aufsätze verfasst habe. Die Ausführungen Bertuchs lassen keinen Zweifel, um wen es sich handelt: „Ein Mann, den Teutschland unter seine feinsten Kunstkenner so wie unter seine ersten Lieblings-Schriftsteller zählt, und den wir bloß durch seine in den letzten Stücken des T. Merkur von 1788 befindlichen vortrefflichen Auszüge aus einem Reise-Journale zu bezeichnen nöthig haben, um den Leser, der auch eben kein Ödipus wäre, über die Meister Hand nicht falsch rathen zu lassen, hielt sich bekanntlich in den letzten Paar Jahren, und bis zur Mitte des vorigen Sommers in Italien und größtentheils zu Rom auf. Er hatte die Gütigkeit uns verschiedene interessante Beyträge für das Journal des Lux. u. d. Moden, dort zu sammeln, und unter andern auch eine Beschreibung des Römischen Carnevals für dasselbe zu versprechen [...]“ (*IR*, 1560). Die Zeitgenossen wussten, dass Goethe die *Merkur*-Aufsätze sowie *Das Römische Carneval* verfasst hatte.

¹⁸⁶ Beller, „Das Bild des Anderen und die nationalen Charakteristiken“, 22. An anderer Stelle weist Beller auf „Goethes wiederholte Aufforderungen zur Überwindung trennender Denkklišees“ hin und stellt dies überzeugend in die Tradition der Aufklärung „mit der

Die Kritik am nordeuropäischen Arbeitsethos beschränkt sich in Goethes Werk freilich nicht auf die *Italienische Reise* und seine dortigen Einschätzungen über das Volksleben in Neapel. In *Wilhelm Meisters Wanderjahren* (1821/29), die werkgeschichtlich in den zeitlichen Kontext der *Italienischen Reise* (1816/17) und des *Zweiten Römischen Aufenthalts* (1829) gehören, ereignen sich die Momente von Lebensglück jenseits der utilitaristischen Logik moderner Ökonomie.¹⁸⁷ Besonders einschlägig dabei ist ein Aphorismus in den *Betrachtungen im Sinne der Wanderer*: „Unbedingte Tätigkeit, von welcher Art sie sei, macht zuletzt bankerott.“¹⁸⁸ Dieser Satz bringt gleichsam das Antiprogramm zu jenen saint-simonistischen Lehren auf den Punkt, mit denen sich Goethe in den letzten Jahren seines Lebens intensiv beschäftigte.¹⁸⁹ Die *Doctrine* der Saint-Simonisten verkündet ein striktes Arbeitsgebot und ein Verbot des Müßiggangs, der widernatürlich und gotteslästerlich sei: „Ton oisiveté est contre nature, impie, nuisible à tous et à toi-même, TU TRAVAILLERAS.“¹⁹⁰ Bereits in der *Italienischen Reise* hat Goethe die Dichotomie von ‚unbedingter Tätigkeit‘ und verwerflichem Müßiggang dekonstruiert, die sich gleichwohl als ausgesprochen wirkmächtig erwiesen hat und mit denen er sich bis zuletzt kritisch auseinandersetzte. Arbeit und Muße bilden hier keinen Gegensatz, im Gegenteil: Im Zeichen eines umfassenden Lebensgenusses stehen sie in einem harmonischen Verhältnis, das überaus Produktives hervorzubringen vermag, bei den Lazzaroni in Neapel ebenso wie bei ihm, dem Bildungsreisenden, der in tätiger Muße seine ‚Wiedergeburt‘ erwirkt.

Idee der Toleranz“ als „Quelle“ (Manfred Beller, „Die europäischen Nationalcharaktere im Urteil Goethes“, in: ders., *Eingebildete Nationalcharaktere*, 61–74, 73).

¹⁸⁷ Vgl. dazu umfassend Günter Saße, *Auswandern in die Moderne. Tradition und Innovation in Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre‘* (linguae & litterae, Bd. 1), Berlin/New York 2010.

¹⁸⁸ Goethe, *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe (FA), I/10: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, hg. v. Gerhard Neumann u. Hans-Georg Dewitz (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 50), Frankfurt a. M. 1989, 560.

¹⁸⁹ Vgl. dazu ausführlich Jaeger, *Wanderers Verstummen*, 421–453.

¹⁹⁰ *Doctrine de Saint-Simon. Exposition. Première Année*, 1828–1829. Troisième Edition, Paris 1831, 39. „Auch in Saint-Simons idealer Gesellschaft gilt das strenge Verdikt des Müßigganges und die Aufwertung geistiger und körperlicher Arbeit. Die Faulheit wird als die Ursache aller Laster und Räubereien stigmatisiert“, erläutert Richard Saage, *Utopische Profile*, Bd. III: *Industrielle Revolution und Technischer Staat im 19. Jahrhundert* (Politica et Ars, hg. v. Richard Saage, Walter Reese-Schäfer, Eva-Maria Seng, Bd. 3), Münster 2002, 26. Der fünfte Akt von *Faust II* beinhalte „Goethes sarkastische Anspielungen auf den utopischen Perfektibilismus des Saint-Simonismus“, betont Jaeger, *Wanderers Verstummen*, 500 f.

2.5 Projektionen des Eigenen und des Fremden

Goethes Auseinandersetzung mit den Lazzaroni in Neapel verdeutlicht, wie in der Erfahrung des Anderen der eigene kulturelle Ordnungsrahmen transgressiv überschritten werden kann. Transnationale Wahrnehmungsmuster offenbaren das Selbstbild im Fremdbild sowie das Fremdbild im Selbstbild. So findet sich auch in der *Italienischen Reise* jene „enge Verflechtung zwischen der Auto- und der Heteroimago“¹⁹¹, die in der transnationalen Perzeptionsforschung grundsätzlich konstatiert wird. Fremdnationale Identitätszuschreibungen werden in der *Italienischen Reise* wiederholt vorgenommen. Der Ich-Erzähler legt dabei, als teilnehmender Beobachter, seine bevorzugte Methode offen: „[...] man muß das Volk nur unter einander reden hören, was das für ein lebendiges Bild des ganzen Landes gibt.“¹⁹² Das genaue Zuhören verspricht besonders gründliche Einsichten, artikuliere sich in der Sprache eines Landes doch dessen nationaler Charakter in ausgeprägter Form: „So unübersetzlich sind die Eigenheiten jeder Sprache: denn vom höchsten bis zum tiefsten Wort bezieht sich alles auf Eigentümlichkeiten der Nation, es sei nun in Charakter, Gesinnungen, oder Zuständen.“¹⁹³

Bereits am 22. September 1786 zieht der Ich-Erzähler, nach gerade einmal zwei besuchten Städten, Verona und Vicenza, also auf einer ausgesprochen schmalen Erfahrungsgrundlage, die er auch unumwunden einräumt, ein Zwischenresümee über *die* Italiener:

Ich habe nun erst die zwei italiänischen Städte gesehen und mit wenig Menschen gesprochen, aber ich kenne meine Italiäner schon gut. Sie sind wie Hofleute die sich fürs erste Volk in der Welt halten und bei gewissen Vorteilen, die man ihnen nicht läugnen kann, sich's ungestraft und bequem einbilden können. Mir erscheinen die Italiäner als eine recht gute Nation: man muß nur die Kinder und die gemeinen Leute sehen wie ich sie jetzt sehe und sehen kann, da ich ihnen immer ausgesetzt bin, und mich ihnen immer aussetze. Und was das für Figuren und Gesichter sind!¹⁹⁴

Die Diskrepanz zwischen einer, gelinde gesagt, überschaubaren empirischen Erfassung und der Reichweite der Schlussfolgerung sticht hier besonders ins Auge.¹⁹⁵ Im Folgenden gibt der Ich-Erzähler noch seine Eindrücke über „die Vicentiner“ sowie die „Veroneserinnen“ wieder¹⁹⁶, die in ihrer Allgemeingültig-

¹⁹¹ Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, 189.

¹⁹² Terni, 27. Oktober 1786; *IR*, 129.

¹⁹³ So unter dem Datum des 5. Oktober 1786; *IR*, 87.

¹⁹⁴ *IR*, 62 f.

¹⁹⁵ Grundsätzlich sei „die anhaltende Faszination, die von der Frage der Nationalcharaktere ausgeht, [...] auf ihren Schwebestatus zwischen Fiktion und Wirklichkeit“ zurückzuführen, betont Conrad Wiedemann, „Das Eigene und das Fremde. Zur hermeneutischen und geschichtlichen Problematik des Gegenstands. Einführendes Referat“, in: ders. (Hg.), *Rom – Paris – London*, 21–29, 23.

¹⁹⁶ *IR*, 63.

keit letztlich wie Stereotypen erscheinen. Mindestens ebenso wichtig wie ‚der Nationalcharakter ‚der‘ Italiener sind dem Ich-Erzähler freilich die jeweiligen Ausprägungen von Typologien in den unterschiedlichen Städten, auf die im folgenden Unterkapitel genauer einzugehen sein wird, wirken sich diese Zuschreibungen doch auch auf die jeweils konstatierten Formen urbaner Muße unmittelbar aus. Erfreut sich der Beobachter in Vicenza an einem ausgeprägten urbanen Habitus¹⁹⁷, so kostet er in Venedig das vorherrschende komödiantische Wesen, das zwischen Opera buffa und Commedia dell'Arte changiert und sich gerade auch vor Gericht zeige¹⁹⁸, weidlich aus. Als gemeinsames Band wird freilich ein von Sinnlichkeit durchdrungenes Wesen identifiziert, das den gründlichen und ernstesten Deutschen¹⁹⁹ abgehe. Eingedenk dieser Wesensmerkmale reflektiert der Ich-Erzähler nach seiner Ankunft in Rom, am 1. November 1786, den eigenen imagologischen Standpunkt:

Wie moralisch heilsam ist mir es dann auch, unter einem ganz sinnlichen Volke zu leben, über das so viel Redens und Schreibens ist, das jeder Fremde nach dem Maßstabe beurteilt den er mitbringt. Ich verzeihe jedem der sie tadelt und schilt, sie stehn zu weit von uns ab, und als Fremder mit ihnen zu verkehren, ist beschwerlich und kostspielig.²⁰⁰

Was unter Beschwerlichkeit und Kostspieligkeit u. a. zu verstehen ist, verdeutlicht die Einschätzung, die sich unter dem Datum des 24. November 1786 findet: „Von der Nation wüßte ich nichts weiter zu sagen, als daß es Naturmenschen sind, die unter Pracht und Würde der Religion und der Künste, nicht ein Haar anders sind, als sie in Höhlen und Wäldern auch sein würden.“²⁰¹ Der konstatierte Naturzustand offenbare sich, so der Beobachter, nicht zuletzt in verbreiteter Gewaltkriminalität, in Kapitaldelikten wie Mord und Totschlag. Andererseits schlagen sich die angeführten Eigenschaften wie Sinnlichkeit, Lebendigkeit und Naturnähe auch in jenen Lebensformen nieder, die mit dem analytischen Konzept von Muße auf den Begriff gebracht werden können. Die tätige Muße bzw.,

¹⁹⁷ *IR*, 63: „Besonders muß ich die Vicentiner loben, daß man bei ihnen die Vorrechte einer großen Stadt genießt. Sie sehen einen nicht an, man mag machen was man will; wendet man sich jedoch an sie, dann sind sie Gesprächig und anmutig, besonders wollen mir die Frauen sehr gefallen.“

¹⁹⁸ Unter dem Datum des 3. Oktober 1786 schildert der Ich-Erzähler seinen Besuch einer öffentlichen Gerichtsverhandlung in der Lagunenstadt: „Ich nenne dies eine Komödie, weil alles wahrscheinlich schon fertig ist, wenn diese öffentliche Darstellung geschieht; die Richter wissen was sie sprechen sollen, und die Partei weiß was sie zu erwarten hat. Indessen gefällt mir diese Art unendlich besser, als unsere Stuben- und Kanzlei-Hockereien“ (*IR*, 81).

¹⁹⁹ Unter dem Datum des 13. Dezember 1786 wird Winckelmanns spezifische Aneignung von Kunst und Kultur als Ausdruck seines deutschen Wesens charakterisiert: „[...] ihm war es auch so deutsch Ernst um das Gründliche und Sichre der Altertümer und der Kunst“ (*IR*, 159).

²⁰⁰ *IR*, 135.

²⁰¹ *IR*, 153.

je nach Perspektive, der edle Müßiggang der Lazzaroni in Neapel ist dafür ein Beispiel, allerdings ein besonders hervorstechendes.

2.6 Die Charakterisierung von Städten

Die bisherigen Ausführungen haben bereits verdeutlicht, dass der Ich-Erzähler der *Italienischen Reise* bei seinen literarischen Beschreibungen auch signifikante Spezifika der einzelnen Städte herausstellt. Der Beobachter nimmt den jeweils eigenen Charakter der besuchten Städte wahr und setzt seine Eindrücke implizit wie explizit in ein vergleichendes Verhältnis zueinander. Dieser akzentuierte Eigencharakter bestimmt auch die jeweiligen Formen urbaner Muße. Eine übergreifende Gemeinsamkeit verbindet freilich nahezu alle Stationen der Reise. Das günstige Klima in Italien ermöglicht es an den meisten Orten, viel Zeit unter freiem Himmel zu verbringen. Die „Fußgänger bleiben weit in die Nacht“, weiß der Ich-Erzähler aus Verona zu berichten.²⁰² Das im Vergleich zum Norden milde Klima bringt ein anderes Zeitempfinden mit sich. Das öffentliche Leben findet vorwiegend im Freien statt, entsprechend folgt das *Stundenmaß der Italiener* nicht der Uhr, sondern der Einteilung von Tag, Abend und Nacht. Mit dem genannten Titel, das *Stundenmaß der Italiener*, ist einer der Artikel aus der Folge *Auszüge aus einem Reise-Journal* überschrieben, die Goethe, wie schon erwähnt, bereits im Oktober 1788 in Wielands *Teutschem Merkur* veröffentlichte.²⁰³ Dieser Artikel endet mit der Bemerkung, dass in Italien die „Art die Zeit zu rechnen [...] sehr wohl auf ein Volk kalkuliert ist, das unter einem glücklichen Himmel der Natur gemäß leben und die Hauptepochen seiner Zeit auf das faßlichste fixiren wollte.“²⁰⁴ Im Einklang mit der Natur leben (können), bedeutet eben auch, die

²⁰² 17. September 1786; *IR*, 52.

²⁰³ Vgl. *RJ*, 853–856. Der Abschnitt findet sich in der *Italienischen Reise* unter dem Datum des 17. September 1786; *IR*, 51–53.

²⁰⁴ *RJ*, 856. Die günstigen Auswirkungen des Klimas für das Leben im Süden betonte bereits Johann Joachim Winckelmann, der Harmonie und Schönheit griechischer Kunst auf den heiteren Himmel zurückführte. Auch Johann Gottfried Herder zählte zu jenen, die davon überzeugt waren, dass das Klima den jeweiligen Charakter, das gesellschaftliche Zusammenleben sowie die kulturellen Hervorbringungen eines Volkes signifikant beeinflusst. Vgl. dazu Manfred Beller, „Johann Gottfried Herders Völkerbilder und die Tradition der Klimatheorie“, in: ders., *Eingebildete Nationalcharaktere*, 239–259. Beller situiert Herders Vorstellungen insbesondere in den einschlägigen klimatheoretischen Kontext des 18. Jahrhunderts. Auf „Goethes spezifische Verwurzelung in der Klimatheorie des 18. Jahrhunderts“ weist z. B. Wilfried Barner, „Altertum, Überlieferung, Natur. Über Klassizität und autobiographische Konstruktion in Goethes ‚Italienischer Reise‘“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 64–92, 75 hin. Klimatheoretische Vorstellungen kursierten seit der Antike und gingen in entsprechende Konstruktionen des Eigenen und des Fremden ein. Vgl. dazu z. B. Beller, „Das Bild des Anderen und die nationalen Charakteristiken“, 43 f.: „Einige der häufigsten kontrastiven Eigenschaftspaare im Wechselspiel der Hetero- und Autostereotypen wie etwa die von Nord versus Süd, von kühler Zurückhaltung gegen heißblütiges Tempe-

eigenen Tagesabläufe nicht nach der Uhrzeit, sondern dem Rhythmus der Natur, d. h. den Tages- und Nachtzeiten, gemäß zu gestalten. Diese Unabhängigkeit von der ‚clock time‘²⁰⁵, die dem Ich-Erzähler selbst auf seiner weitgehend hastig zurückgelegten Reise nach Rom ständig vor Augen gestanden hat, entschleunigt das Dasein. Die (negative) Freiheit vom Diktat der Zeitökonomie geht einher mit einer (positiven) Freiheit zu einer naturgemäßen Lebensweise, die auch Arbeit, Muße und Müßiggang in ein harmonisches Gleichgewicht zu bringen vermag. Letztlich verblasst die Trennschärfe der kategorialen Abgrenzung dieser Begriffe, prägen doch die natürlichen Verhältnisse selbst das entsprechende Daseinsmuster. In dieser Perspektive erscheint die dezidierte Unterscheidung von Arbeit, Muße und Müßiggang als Konsequenz widriger klimatischer Bedingungen des Nordens. Zu dieser Erkenntnis gelangt der nördliche Besucher im Süden und rechtfertigt so auch kulturell bedingte alternative Lebensformen. Dass dieser Rehabilitation des Fremden auch eine Legitimation der eigenen Existenz in Italien eingeschrieben ist, kann nicht nachdrücklich genug betont werden. Der Ich-Erzähler spiegelt die in Szene gesetzte Verwandlung des Eigenen in der affirmativen Charakterisierung des Anderen. Dass es sich bei den entsprechenden Zuschreibungen (auch) um Projektionen handelt, liegt auf der Hand.

In Venedig nimmt der Reisende eine weitere Facette des öffentlichen Lebens wahr: das Theatralische. In der Lagunenstadt durchdringen sich soziales Leben und (Masken-)Spiel. Unter dem Datum des 4. Oktober 1786 beleuchtet der Ich-Erzähler diesen Zusammenhang aus der Perspektive eines distanzierenden Beobachters, der urban-theatralische Lebensformen wohlwollend wiedergibt, ohne sich selbst daran zu beteiligen:

Den Tag über auf dem Platz und am Ufer, auf den Gondeln und im Palast, der Käufer und Verkäufer, der Bettler, der Schiffer, die Nachbarin, der Advokat und sein Gegner, alles lebt und treibt, und läßt sich es angelegen sein, spricht und beteuert, schreit und bietet aus, singt und spielt, flucht und lärmt. Und Abends gehen sie in's Theater und sehen und hören das Leben ihres Tages, künstlich zusammengestellt, artiger aufgestutzt, mit Märchen durchflochten, durch Masken von der Wirklichkeit abgerückt, durch Sitten genähert. Hierüber freun sie sich kindisch, schreien wieder, klatschen und

rament, kämpferischer Tapferkeit gegen feiges Täuschen und Taktieren usw. sind schon in den Völkerbeschreibungen der Antike zu finden. Ihre erste Begründung entstammt der hippokratischen Lehre vom Einfluß des Klimas auf die Säfte im menschlichen Körper, was dann zu Rückschlüssen auf die charakterlichen Eigenschaften der Menschen weiterentwickelt wurde.“

²⁰⁵ Zur Differenz zwischen „nature's' time and clock time“ vgl. grundlegend die kanonisch gewordene Studie von Edward P. Thompson, „Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism“, in: *Past and Present* 38 (1967), 56–97, 56. Dass die Uhr ein entscheidendes Instrument für die soziale Ordnung urbanen Lebens ist, betonte 1938 Louis Wirth, „Urbanism as a Way of Life“, 16: „The clock and the traffic signal are symbolic of the basis of our social order in the urban world.“

lärmen. Von Tag zu Nacht, ja von Mitternacht zu Mitternacht ist immer alles ebendasselbe.²⁰⁶

Der ethnologische Blick registriert fremde Lebensformen, die vorwiegend deskriptiv und zumeist freundlich geschildert werden. Der diagnostizierte spielerisch-theatralische Grundzug des öffentlichen Lebens löst einmal mehr auf seine Weise scharf gezogene Grenzen zwischen Arbeit, Muße und Müßiggang auf. Die v.a. klimatisch bedingte Zeittaktung, die sich grundlegend von der des kalten Nordens unterscheidet, führt tendenziell dasjenige zusammen, was andernorts streng getrennt ist. Das Spielerische durchdringt die Arbeit, die so ihre eigenen Formen ausbildet, die sich von jenen des Nordens grundlegend unterscheiden. Wenn das Schauspielerische und Theatralische auf diese Weise habitualisiert werden, gerät die gesamte Stadt zu einer Bühne, auf der alle eine bestimmte Rolle übernehmen. Die Grenzen zwischen Arbeit, Muße und Müßiggang werden fließend, sind doch alle Unterschiede der Lebensäußerungen, seien es jene der *vita activa*, seien es solche des Daseinsgenusses, auf der übergeordneten Ebene des Spielerischen aufgehoben. Allein die Art, wie gearbeitet wird, befördert den Genuss, der keineswegs auf Zeiten der Untätigkeit beschränkt ist.

Von spielerischen, theatralischen Formen der Lebensgestaltung wie in Venedig ist in den Schilderungen über Rom nicht die Rede. Rom nimmt vielmehr eine Sonderstellung ein, auf die auch bereits mehrfach hingewiesen wurde. Der Grund ist denkbar einfach: In der „Hauptstadt der Welt“²⁰⁷ gibt es „nichts Kleines“.²⁰⁸ Dieses Bewusstsein drückt sich nicht zuletzt in einem ehrfürchtigen Staunen aus. Gleichwohl registriert der Beobachter sehr wohl und auch sehr zeittypisch eine starke Diskrepanz zwischen *Roma aeterna* und *Roma moderna*:

Gestehen wir jedoch, es ist ein saures und trauriges Geschäft, das alte Rom aus dem neuen herauszuklauben, aber man muß es denn doch tun, und zuletzt eine unschätzbare Befriedigung hoffen. Man trifft Spuren einer Herrlichkeit und einer Zerstörung, die beide über unsere Begriffe gehen. Was die Barbaren stehen ließen, haben die Baumeister des neuen Roms verwüstet.²⁰⁹

In der kulturellen Welthauptstadt inszeniert der Ich-Erzähler wirkmächtig seine vielbeschworene Wiedergeburt als ein erneuerter Künstler und als ein Mensch, der hier den Höhepunkt seines Bildungsprozesses erlebt: „Wie mir’s in der Naturgeschichte erging, geht es auch hier, denn an diesen Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an, und ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre

²⁰⁶ IR, 84. Zu den Interferenzen von Volksleben, Karneval und Theater in Venedig vgl. auch Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 79.

²⁰⁷ 14. September 1786; IR, 36. Vgl. auch 1. November 1786; IR, 134, 1. Dezember 1786; IR, 154, 25. Januar 1787; IR, 176, 16. Februar 1787; IR, 183.

²⁰⁸ 10. November 1786; IR, 144.

²⁰⁹ 7. November 1786; IR, 139 f.

Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat.“²¹⁰ Aber nicht nur in der rückblickenden Stilisierung, sondern auch in zeitgenössischen Äußerungen führt Goethe die Metapher der Wiedergeburt ins Feld, um den Hoffnungen und Erwartungen, die er in seine Italienreise gesetzt hat, Ausdruck zu verleihen. Aus Verona, also zu Beginn seiner Reise, schreibt er Johann Gottfried und Caroline Herder am 18. September 1786: „Bey dem Besten was mir wiederfährt hoff ich auf eine glückliche /Wiederkehr zu Euch und hoffe wiedergeboren zurückzukommen.“²¹¹ Aus Rom beteuert er am 6. Januar 1787 Charlotte von Stein, die er nicht zuletzt dadurch zu besänftigen versuchte, dass er ständig, ja gebetsmühlenhaft den existenziellen Wert der Reise für seine Selbstfindung hervorhebt: „Schon habe ich viel in meinem Innren gewonnen, schon habe ich viele Ideen auf denen ich fest hielt, die mich und andre unglücklich machten hingegeben und bin um vieles freyer. Täglich werf ich eine neue Schaale ab und hoffe als ein Mensch wiederzukehren.“²¹² Das selbstbestimmte Leben in Italien erneuert den Menschen, der in Freiheit sich selbst finden kann. Mit dieser Korrelation von tätiger, gelehrter Muße und der Idee einer Wiedergeburt stellt sich Goethe beispielsweise implizit in die wirkmächtige Tradition Michel de Montaignes, der seinen Rückzug aus dem öffentlichen Leben als symbolische Geburt des Autors zelebrierte. Den 28. Februar 1571, an dem er 38 Jahre alt wurde, feierte er als seinen eigentlichen Geburtstag, an dem er seine Mußeexistenz als Schriftsteller im Rückzugsraum seiner Bibliothek programmatisch zum Leben erweckte.²¹³ So jedenfalls verrät es die lateinische Inschrift an der Wand seiner

²¹⁰ 3. Dezember 1786; *IR*, 158. Vgl. auch, nahezu gleichlautend, Goethes Brief an Johann Gottfried und Caroline Herder vom 2.–<9.> Dezember 1786; *Briefe* 7 I, 42. Goethe säkularisiert hier den pietistischen Begriff ‚Wiedergeburt‘ (*IR*, 1273). Zur Wiedergeburt vgl. auch: 13. Dezember 1786; *IR*, 159, 20. Dezember 1786; *IR*, 160, 22. März 1787; *IR*, 234, 23. August 1787; *ZRA*, 413, 1. September 1787; *ZRA*, 421, Brief aus Rom an Ernst II. Ludwig Herzog von Sachsen-Gotha und Altenburg vom 6. Februar 1787; *Briefe* 7 I, 114. Zur Deutung der Metapher in seinen ideengeschichtlichen Bezügen vgl. Kiefer, *Wiedergeburt und neues Leben*. Gegen die Lesart Kiefers, der die pietistische Tradition der Metapher betont, wendet sich Gottfried Willems, „Ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander“. Das Italien-Bild in Goethes *Römischen Elegien* und *Venetianischen Epigrammen* und die Klassik-Doktrin“, 127–149. Willems sieht hier vielmehr eine „Verjüngung“, mit der „das Wiederaufleben des Ichs als sinnliches Wesen“ gemeint sei (141). Willems Fehlschluss liegt freilich darin, dass er Einflüsse wie jenen des Pietismus ontologisiert und sie dahingehend als systemwidrig verwirft. Er kritisiert damit aber eine Projektion, die er selbst entwirft.

²¹¹ *Briefe* 7 I, 4.

²¹² *Briefe* 7 I, 73.

²¹³ Den Zusammenhang von Muße und Autorschaft bei Montaigne beleuchten aus je unterschiedlichen Perspektiven Angelika Corbineau-Hoffmann, „Die Frucht der Muße oder Montaigne im Turm. Zur Genese der Essais als Auto(r)entwurf“, in: Figal/Hubert/Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße*, 177–206; Klinkert, *Muße und Erzählen*, 69–81; Sennefelder, *Rückzugsorte des Erzählens*, 53–63. Vgl. auch Wellmann, *Der Spaziergang*, 34.

Bibliothek. Der Geburtsvorgang der eigenen Autorschaft erfolgt beim geistigen und körperlichen Flanieren im Mußeraum der Bibliothek. Das lesende Flanieren gebiert die offene Form des Essays als eines angemessenen Ausdrucks des denkenden, geistigen Reisens, das sich im offenen Horizont der eigenen Reflexionen vollzieht. Montaigne wie Goethe knüpfen ihre Wiedergeburt als schöpferisch tätige Menschen an die Erfahrung von Muße, die auf einen Rückzugsraum angewiesen ist, sei es in der Turmbibliothek im Château de Montaigne in der Dordogne, sei es während einer ausgedehnten Reise, die im Zeichen von Anonymität und gewollter Einsamkeit unternommen wird. Ohne Muße schweigen die Musen.²¹⁴

Die insbesondere auf Rom fokussierte Idee einer Wiedergeburt als neu gebildeter Künstler und gebildeter Mensch in der Hauptstadt der Welt wird um die Erfahrung reiner Lebensfreude im quirligen Neapel kontrastierend ergänzt. Leistet der Reisende in Rom in erster Linie intensive und systematisch strukturierte Bildungsarbeit, so taucht er in Neapel ein in den Strom eines urbanen Treibens, das ihm uneingeschränkten Genuss bereitet. Unter dem Datum des 21. Februar 1787 stellt der Ich-Erzähler beide Städte, Rom und Neapel, prospektiv einander gegenüber:

Ich benutze die Augenblicke zwischen dem Einpacken um noch einiges nachzuholen. Morgen gehn wir nach Neapel. Ich freue mich auf das Neue, das unaussprechlich schön sein soll, und hoffe in jener paradiesischen Natur wieder neue Freiheit und Lust zu gewinnen, hier, im ernsten Rom, wieder an das Studium der Kunst zu gehen.²¹⁵

Die Erfahrung in Rom und die Erwartung für Neapel lässt sich mit der Unterscheidung zwischen Anstrengung und Erholung auf den Punkt bringen. Das „Studium der Kunst“ im „ernsten Rom“ erfordert ungeteilte, aber auch kraftraubende Konzentration. Es verlangt daher nach Phasen der Entspannung, die unter „paradiesischen“ Bedingungen erfolgen soll. In dieser Formulierung klingt nicht zuletzt die Tradition eines *locus amoenus* an, die ja bereits durch das Motto, „Auch ich in Arcadien!“²¹⁶, paratextuell profiliert worden ist. Die Kontrastierung von Rom und Neapel, die durchaus zeittypisch ist und den gängigen Städteklischees entspricht²¹⁷, wird in nachfolgenden Ausführungen immer wieder aufgegriffen.²¹⁸ Unter dem Datum des 16. März 1787 heißt es: „Wenn man in Rom

²¹⁴ In Montaignes Essays vollziehen sich „Muße und Selbstverwirklichung im Medium der Schrift“, betont Sennefelder, *Rückzugsorte des Erzählens*, 60. „Denn erst die Befreiung von Disziplin und Reglementierung setzt die kreativen Kräfte des Autors frei, erst die *oisiveté dangereuse* ermöglicht einen produktiven Schreibprozess“, resümiert zu Montaignes Essay *De l'oisiveté* Feitscher, *Kontemplation und Konfrontation*, 31.

²¹⁵ IR, 187.

²¹⁶ IR, 9.

²¹⁷ Vgl. Osterloh, *Versammelte Menschenkraft*, 184.

²¹⁸ Vgl. z. B. 3. März 1787: „Man mag sich hier an Rom gar nicht zurück erinnern; gegen die hiesige freie Lage kommt einem die Hauptstadt der Welt im Tibergrunde wie ein

gern studieren mag, so will man hier nur leben; man vergißt sich und die Welt und für mich ist es eine wunderliche Empfindung nur mit genießenden Menschen umzugehen.“²¹⁹ Die Metropole Neapel, für die bereits Goethes Vater eine besondere Vorliebe hegte, befördert nicht gerade den Arbeitseifer, sondern lädt eher zu einem *dolce far niente* ein: „Es geht mir gut, doch seh’ ich weniger als ich sollte. Der Ort inspiriert Nachlässigkeit und gemächlich Leben, indessen wird mir das Bild der Stadt nach und nach runder.“²²⁰ Das eher funktions- und ziellose, dem Modus des Flaneurs angepasste, von Offenheit, Kontingenz und Zufall bestimmte Betrachten des urbanen Raums fügt sich *peu à peu* zu einem Gesamteindruck, der bei einer gezielten Auslese von Kunstwerken, die intensiv und iterativ studiert werden, in dieser Form nicht zustande kommen kann. Ist Rom die urbane „Schule des Sehens“²²¹, im Sinne eines genauen Hinsehens, so wird Neapel als „Schule des leichten und lustigen Lebens“ charakterisiert.²²² Genuss und Lebensfreude der Beobachteten übertragen sich auf den Beobachter, wie der Eintrag unter dem Datum des 29. Mai 1787 verrät: „Eine ausgezeichnete Fröhlichkeit erblickt man überall mit dem größten teilnehmenden Vergnügen.“²²³ Anders als noch in Venedig handelt es sich in Neapel tatsächlich um eine teilnehmende Beobachtung. Der Beobachter kann sich in Neapel der Lebensfreude, die er in Venedig mit der Kategorie des Theatralischen zwar positiv, aber mit einer gewissen Distanz beschrieben hat, nicht entziehen. Die Muße der Beobachteten und die Muße des Beobachters gehen in der literarischen Darstellung zusehends ineinander über und gleichen sich an. Zu der genannten Fröhlichkeit zählt in elementarer Weise die Ästhetisierung der Lebens- und Alltagswelt: „[...] der Neapolitaner freut sich nicht allein des Essens, sondern er will auch daß die Ware zum Verkauf schön aufgeputzt sei.“²²⁴ In dieser Ästhetisierung erkennt der Ich-Erzähler kein exklusives, sondern ein schichtenübergreifendes Phänomen. Sie ist nicht Ausdruck von Müßiggang einer *leisure class*, sondern einer von Muße bestimmten Lebensform aller Neapolitaner.

altes, übelplaziertes Kloster vor“ (IR, 205). Vgl. auch 5. März 1787: „Wie in Rom alles höchst ernsthaft ist, so treibt sich hier alles lustig und wohlgenut“ (IR, 206).

²¹⁹ IR, 225. „Die große Stadt sei ruhiger Arbeit ganz und gar nicht zuträglich, verwirre die Sinne, versetze den Besucher in eine Art von Taumel: Das ist das wiederkehrende Bild Neapels“, resümiert Richter, *Goethe in Neapel*, 33.

²²⁰ So am 13. März 1787; IR, 220.

²²¹ Vgl. dazu sowie zu „den erkenntnistheoretischen Implikationen des sensualistischen Wahrnehmungsbegriffs“ in Goethes (nach)italienischen ästhetischen Vorstellungen Norbert Christian Wolf, *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1798* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81), Tübingen 2001, 444–449, 444.

²²² So am 22. März 1787; IR, 233. Zur fehlerhaften Datierung dieses Eintrags vgl. den Kommentar: IR, 1312.

²²³ IR, 362.

²²⁴ IR, 363.

In der *Italienischen Reise* wird Neapel nicht nur einmal zu einem Garten Eden stilisiert, in dem, vor dem Sündenfall, Muße die alleinige und allgegenwärtige Existenzform darstellt. Der Topos eines paradiesischen Urzustands, bei dem das Gefühl der eigenen raumzeitlichen Entrückung vorherrscht, wird vielmehr wiederholt aufgerufen, so auch am 16. März 1787: „Neapel ist ein Paradies, jeder mann lebt in einer Art von trunkner Selbstvergessenheit. Mir geht es eben so, ich erkenne mich kaum, ich scheine mir ein ganz anderer Mensch. Gestern dacht' ich: entweder du warst sonst toll, oder du bist es jetzt.“²²⁵ Im (vorgeschichtlichen) Raum des Paradieses, sei es Arkadiens, des Goldenen Zeitalters oder des Garten Eden, herrscht Zeitlosigkeit, eine ewig währende Gegenwart.²²⁶ Im Zustand eines umfassenden Genusses verliert das Ich das Gefühl für jedes Zeitmaß. Die Entzeitlichung im urbanen Raum verändert das Ich in einem Ausmaß, das dann prekär werden könnte, wenn diese Lebensform nicht gerahmt wäre. Geriete diese spezifische Mußeform zu einem Dauerzustand, könnte die ‚trunkene‘ Selbstvergessenheit auch zu einem Selbstverlust führen.

Die Überhöhung zum Paradies bleibt freilich nicht exklusiv auf Neapel beschränkt. In seinem Brief an Philipp Christoph Kayser vom 14. Juli 1787 greift Goethe diese Vorstellung auf, bezieht sie aber auf Rom:

Ich finde hier die Erfüllung aller meiner Wünsche und Träume, wie soll ich den Ort verlassen, der für mich allein auf der ganzen Erde zum Paradies werden kann. Mit jedem Tage scheint die Gesundheit Leibes und der Seele zu wachsen und ich habe bald nichts als die Dauer meines Zustandes zu wünschen.²²⁷

Während die eher müßiggängerische Muße in Neapel dann zur Gefahr zu werden droht, wenn sie, wie z. B. bei Don Quijote, zum Dauerzustand wird, erscheint für die Bildungsarbeit in Rom, die überaus tätige Muße, die Vorstellung eines von keinen zeitlichen Grenzen eingeschränkten Paradieses als ein Ideal. Die Glückserfahrung in Rom sollte, wenn es denn nur möglich wäre, auf Dauer gestellt sein. Demgegenüber setzt sich der Ich-Erzähler während seines insgesamt fast zweimonatigen, von Genuss und Gelassenheit geprägten Aufenthalts in Neapel²²⁸ ständig mit der Frage auseinander, ob und gegebenenfalls wie lange

²²⁵ IR, 224. Die kulturgeschichtliche Verklärung Neapels und Kampaniens zum Paradies beleuchtet Pisani, „Neapel-Topoi“, 30–34.

²²⁶ „Wenn dem Paradies die Attribution *Ewigkeit* oder *Unendlichkeit* zusteht – als Formel der exzessivsten Hoffnung, die der Mensch je und immer wieder geträumt hat – dann beginnen Zeit und Endlichkeit und Tod, als Folge des Sündenfalls, just in dem Augenblick, als Eva die Lust überkommt, vom Baum der Erkenntnis zu pflücken“, erläutert Hillebrand, *Ästhetik des Augenblicks*, 6.

²²⁷ *Briefe* 7 I, 161. Paradiesvorstellungen bei Goethe untersucht Arthur Henkel, *Goethe und die Bilder des irdischen Paradieses. Festvortrag, gehalten bei der Jahresfeier am 15. Mai 1982* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1982: Bericht, H. 4), Heidelberg 1982.

²²⁸ Die entsprechenden Einträge in der *Italienischen Reise* datieren von 25. Februar bis 29. März sowie von 17. Mai bis 3. Juni 1787.

sich diese Annehmlichkeit verlängern ließe. Das aktuelle Wohlbefinden gerät in Konflikt mit den eigenen Plänen, die aber nicht so ohne weiteres zurückgestellt werden können: „Noch nie bin ich so unentschieden gewesen, ein Augenblick, eine Kleinigkeit mag entscheiden.“²²⁹ Als das Ende des zweiten Aufenthalts in Neapel naht, registriert das der Ich-Erzähler, im Unterschied zu seiner römischen Existenz, mit einer gewissen Erleichterung. In Neapel kann man sich verlieren, die Zeit gänzlich vergessen – „Und dann wird man hier immer untätiger.“²³⁰ Das Resümee zum Abschied aus Neapel fällt schließlich uneingeschränkt positiv aus: „Und so fuhr ich denn durch das unendliche Leben dieser unvergleichlichen Stadt, die ich wahrscheinlich nicht wieder sehen sollte, halb betäubt hinaus; vergnügt jedoch daß weder Reue noch Schmerz hinter mir blieb.“²³¹ Weder Reue noch Schmerz – die gefühlte Zeitlosigkeit während dieser untätigen Muße, seines flanierenden Müßiggehens in Neapel, wirkt wie ein Rausch, aus dem das Ich freilich auch wieder herausfinden muss, um die eigene Existenz nicht zu gefährden.

Die unterschiedlichen Erfahrungen in Rom und Neapel erhellen schlaglichtartig die im Einleitungskapitel dieser Untersuchung beschriebenen Ambivalenzen und paradoxalen Konstellationen, die dem analytischen Konzept von Muße zugrunde liegen. Muße, verstanden als tätige Untätigkeit, ist eine Kippfigur, bei der das jeweils spezifische Verhältnis von Tätigkeit und Untätigkeit genau bestimmt werden muss. Die paradoxe Konstellation kann dazu führen, dass etwa in der *Bildungsarbeit* das Tätige der Muße akzentuiert wird, wohingegen das rein genießende Leben im Zeichen der Untätigkeit einerseits zu einer positiven Haltung der Gelassenheit führen, andererseits aber auch in eine problema-

²²⁹ So am 17. März 1787; *IR*, 227. Das Schwanken und Hin- und Hergerissensein zwischen Handlungsoptionen bestimmen auch einschlägige Entscheidungsprozesse in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Vgl. dazu Peter Philipp Riedl, „Am Scheideweg. Entscheidungsnarrative in Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘“, in: Martina Wagner-Egelhaaf/Bruno Quast/Helene Basu (Hg.), *Mythen und Narrative des Entscheidens* (Kulturen des Entscheidens, Bd. 3), Göttingen 2020, 171–187. Entscheidungskonstellationen in Goethes autobiographischen Schriften untersucht Wagner-Egelhaaf, *Sich entscheiden*.

²³⁰ So am 1. Juni 1787; *IR*, 366. Kurz vor seiner Abreise aus Neapel beschäftigte sich Goethe freilich in erster Linie mit dem Ausbruch des Vesuvs, ohne dabei aber seinen Neptunismus in Zweifel zu ziehen oder in zeittypischer Weise die ästhetische Erfahrung des Erhabenen zu reflektieren.

²³¹ So am 3. Juni 1787; *IR*, 370. In Neapel vollzieht sich – in der literarischen Inszenierung *ex post* – der „Prozeß geistiger Veränderung im Zeichen des Genusses“, so Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 180: „Distanz von der Hektik der Welt und Gelassenheit kennzeichnen daher seinen Zustand in Neapel.“ Gelassenheit ist auch ein Attribut des sorglos-nachlässigen und skeptisch-klugen Pulcinell aus der *Commedia dell'Arte*, wie Battafarano weiter ausführt: „Er ist die meistzitierte Maske der *Italienischen Reise*“ (177). Unter dem Datum des 19. März 1787 heißt es: „Pulcinell nun, ein wahrhaft gelassener, ruhiger, bis auf einen gewissen Grad gleichgültiger, beinah fauler und doch humoristischer Knecht“ (*IR*, 231). Pulcinell ist „die eigentliche Nationalmaske“ (*IR*, 231).

tische narkotische Selbstvergessenheit mit Gefahr des Selbstverlusts münden kann. Aus diesem Befund darf aber nicht auf ein starres, binäres Oppositionsverhältnis zwischen Muße und Müßiggang bzw. zwischen tätiger und untätiger Muße geschlossen werden. Auch die jeweiligen Ausformungen von tätiger und untätiger Muße sind in sich selbst ambivalent strukturiert. So kann die intensive Bildungsarbeit (in Rom) zwischen tätiger Muße und mühevoller Anstrengung ebenso changieren wie der ungetrübte Lebensgenuss (in Neapel) zwischen Gelassenheit und Selbstverlust. Zwischen – idealtypisch gesprochen – erfüllter Muße und prekärem Müßiggang verläuft oftmals nur ein schmaler, mitunter ein allzu schmaler Grat.

Als Goethe dann wieder in Rom eintrifft, klingt die Wiedergeburtmetaphorik erneut an: „Laßt mich auch wieder, meine Lieben, ein Wort zu euch reden. Mir geht es sehr wohl, ich finde mich immer mehr in mich zurück und lerne unterscheiden was mir eigen und was mir fremd ist. Ich bin fleißig und nehme von allen Seiten ein und wachse von innen heraus.“²³² Der ‚trunkenen‘ Selbstvergessenheit in Neapel folgt in Rom wieder die bewusste Selbstfindung und Selbstbildung im Zeichen eines umfassenden Studiums. Der Wiedergeburtsgedanke korreliert mit Selbsterkenntnis, für die wiederum die Rahmung, die Muße und Mühe der Reise, unabdingbar ist:

Es geht mit mir jetzt eine neue Epoche an. Mein Gemüt ist nun durch das viele Sehen und Erkennen so ausgeweitet, daß ich mich auf irgend eine Arbeit beschränken muß. Die Individualität eines Menschen ist ein wunderlich Ding, die meine hab' ich jetzt recht kennen lernen, da ich einerseits dieses Jahr bloß von mir selbst abgegangen habe, und von der andern Seite mit völlig fremden Menschen umzugehen hatte.²³³

Die eigene Unabhängigkeit sowie die Erfahrung von Fremdheit bilden hier die Ermöglichungsbedingungen für Selbstbildung und Selbstfindung. Konzentrierte, selbstbestimmte Tätigkeit führt das Ich schließlich zur Selbsterkenntnis. Dieser Prozess kann nicht dem Diktat der Uhr unterworfen werden; er erfordert vielmehr einen großzügig bemessenen Zeitraum, in dem die kreativen Kräfte sich frei entfalten können. Und so fängt erst beim zweiten Aufenthalt Rom „an mir lieb zu werden [...]“²³⁴ Hier erfährt der Ich-Erzähler nun das reine Glück, das er sowohl in der *Italienischen Reise* als auch gegenüber seinen Briefpartnern

²³² So am 16. Juni 1787; ZRA, 375. Der zweite Aufenthalt im Rom steht ganz besonders im Zeichen eines systematischen Arbeitsprogramms, das man auch als *tätige* Muße bezeichnen kann, aber nur dann, wenn Muße als Rahmung im Sinne des negativen Freiheitsbegriffs (Freiheit von amtlichen Verpflichtungen) in Verbindung mit der Tradition gelehrter Muße, eines *otium cum litteris*, verstanden wird. Mehrfach betont der Ich-Erzähler, dass er sehr fleißig sei. Vgl. z. B. 5. Juli 1787; ZRA, 391 f., 9. Juli 1787; ZRA, 394, 15. September 1787; ZRA, 426, 22. September 1787; ZRA, 428.

²³³ So am 27. Oktober 1787; ZRA, 450.

²³⁴ So am 16. Juni 1787; ZRA, 376.

ständig und emphatisch betonen muss, um sich zu rechtfertigen, dass er den Aufenthalt immer weiter in die Länge zieht: „Es ist nur Ein Rom in der Welt, und ich befinde mich hier wie der Fisch im Wasser und schwimme oben wie eine Stückkugel im Quecksilber, die in jedem andern Fluido untergeht. Nichts trübt die Atmosphäre meiner Gedanken, als daß ich mein Glück nicht mit meinen Geliebten teilen kann.“²³⁵ Der entscheidende Grund für die besondere Wertschätzung Roms ist offensichtlich: „Rom hat den eignen großen Vorzug, daß es als Mittelpunkt künstlerischer Tätigkeit anzusehen ist.“²³⁶

Im Unterschied zu Venedig, Rom und Neapel kritisiert der Ich-Erzähler in Palermo den das dortige Stadtbild prägenden Kunststil, der „entfernt vom guten Geschmack“ sei: „Hier ist nicht, wie in Rom, ein Kunstgeist welcher die Arbeit regelt, nur von Zufälligkeiten erhält das Bauwerk Gestalt und Dasein.“²³⁷ In diesem Verdikt artikulieren sich Goethes Vorbehalte gegenüber dem (sizilianischen) Barock. Auch „für die arabo-normannische Baukunst“²³⁸ sowie die byzantinischen Mosaiken in und um Palermo hat er keinen Sinn. Darüber hinaus moniert der Ich-Erzähler „die Unreinlichkeit“ Palermos.²³⁹ Abgesehen davon steht freilich ein anderes, übergreifendes Urteil im Zentrum. Es findet sich unter dem Datum des <13.> April 1787: „Italien ohne Sicilien macht gar kein Bild in der Seele: hier ist erst der Schlüssel zu Allem.“²⁴⁰ Dahingehend gestaltet sich letztlich auch Palermo für den Ich-Erzähler als ein „Paradies“.²⁴¹ Beim zweiten Aufenthalt in Rom würdigt er schließlich grundsätzlich große Städte, denen Goethe zeit seines Lebens ja durchaus ambivalent gegenüberstand: „Mir ist aufgefallen, daß in einer großen Stadt, in einem weiten Kreis, auch der Ärmste, der Geringste sich empfindet, und an einem kleinen Orte der Beste, der Reichste, sich nicht fühlen, nicht Atem schöpfen kann.“²⁴² In diesem Resümee klingt die sentenzhafte Übernahme eines mittelalterlichen Rechtsgrundsatzes an: ‚Stadtluft macht frei‘. Der Ich-Erzähler selbst erfährt diese Freiheit wiederholt im Modus von tätiger Muße, aber auch eines müßiggängerischen Genusses, mit jeweils vielfältigen und sehr unterschiedlichen inhaltlichen Ausfüllungen.

²³⁵ So Ende Juni 1787; ZRA, 379 f.

²³⁶ So im Septemberbericht 1787 des *Zweiten Römischen Aufenthalts*; ZRA, 430.

²³⁷ So am 5. April 1787; IR, 252.

²³⁸ IR, 1326.

²³⁹ So am 5. April 1787; IR, 253.

²⁴⁰ IR, 271.

²⁴¹ So am 16. April 1787; IR, 285.

²⁴² So am 22. September 1787; ZRA, 428.

2.7 Die Erfahrung von Raum und Zeit in der ‚Ewigen Stadt‘

Der im römischen Stadtbild sichtbare „Wechsel der Zeiten“²⁴³ an ein und demselben Ort evoziert den Eindruck einer kulturgeschichtlichen Verdichtung, die der Betrachter kaum noch chronologisch zu sortieren vermag. So nimmt er an einschlägigen Erinnerungsorten Roms historische Sedimente, ‚Zeitschichten‘²⁴⁴, wahr, die den kulturgeschichtlichen Wandel räumlich synchronisieren. Diese Form von Verdichtung führt zu der ambivalenten Erfahrung einer Gleichzeitigkeit von Ruhe (des Eindrucks) und Eile (bei der Raumerschließung): „Und dieses Ungeheure wirkt ganz ruhig auf uns ein, wenn wir in Rom hin und her eilen, um zu den höchsten Gegenständen zu gelangen.“²⁴⁵ Der Grund für diese ambivalente Erfahrung von einer ganz ruhigen Einwirkung bei gleichzeitigem Hin- und Hereilen liegt in der Dichte der kulturgeschichtlichen Denkmäler aus unterschiedlichsten Epochen. Ähnlich wie die Gelassenheit, die man etwa auch inmitten eines Menschentrubels finden kann, wie das Beispiel Neapels anschaulich zeigt, gewinnt man die ‚römische‘ Ruhe gerade aufgrund der überwältigenden Fülle von Sehenswürdigkeiten, deren Besichtigung zwar ermüdet²⁴⁶, aber den Betrachter transgressiv zu ruhiger Kontemplation nötigt. Nur in diesem Modus lässt sich „Rom als geschichtliches Palimpsest“²⁴⁷ entziffern:

Ich will Rom sehen, das bestehende, nicht das mit jedem Jahrzehnt vorübergehende. Hätte ich Zeit, ich wollte sie besser anwenden. Besonders liest sich Geschichte von hier aus ganz anders als an jedem Orte der Welt. Anderwärts liest man von außen hinein, hier glaubt man von innen hinaus zu lesen, es lagert sich alles um uns her, und geht wieder aus von uns. Und das gilt nicht allein von der römischen Geschichte, sondern von der ganzen Weltgeschichte. Kann ich doch von hier aus die Eroberer bis an die Weser, und bis an den Euphrat begleiten, oder wenn ich ein Maulaffe sein will, die zurückkehrenden Triumphatoren in der heiligen Straße erwarten, indessen habe ich mich von Korn- und Geldspenden genährt, und nehme behaglich Teil an aller dieser Herrlichkeit.²⁴⁸

²⁴³ So am 7. November 1786; *IR*, 140.

²⁴⁴ Zur Übertragung der Metapher auf Geschichte und ihre Zeitlichkeit vgl. Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2000, 19: „‚Zeitschichten‘ verweisen auf geologische Formationen, die verschieden weit und verschieden tief zurückreichen und die sich im Laufe der sogenannten Erdgeschichte mit verschiedenen Geschwindigkeiten verändert und voneinander abgehoben haben.“ Goethes Romaufenthalt sei wesentlich geprägt durch „die archäologisch-paläographische Wahrnehmung des Gegenwärtigen, die Lektüre italienischer Szenerien und Kunstwerke als Palimpseste vergangener Zeitschichten“, betont Egger, *Italienische Reisen*, 21.

²⁴⁵ So am 7. November 1786; *IR*, 140.

²⁴⁶ 7. November 1786: „[...] und dann ist man Abends müde und erschöpft vom Schauen und Staunen“ (*IR*, 140).

²⁴⁷ Miller, *Der Wanderer*, 127.

²⁴⁸ So am 29. Dezember 1786; *IR*, 164. Goethes spezifische Aneignung des kulturellen Raums in Rom charakterisiert Arnold Esch, „Deutsche Rom-Erfahrung im späten 18.“

Die Welthauptstadt, die Goethe in Rom sah, birgt jene Spuren in sich, die im gesamten Abendland historisch wirkmächtig geworden sind. Die Spurensuche kann nur im Modus des Sich-Einlassens gelingen, das seine eigene zyklische Struktur von Anspannung und Entspannung ausbildet, wie Goethe am 25. Januar 1787 Herder schreibt: „Ubrigens schwelgt man hier in Rom in soviel Kostbarkeiten daß man sich oft genötigt sieht einige Tage auszuruhen und sich mit gleichgültigern Sachen zu beschäftigen oder die Zeit zu vertrödeln.“²⁴⁹ Die tätige Muße bedarf eines Rhythmuswechsels, das heißt sie beinhaltet auch Phasen des regenerierenden Nichtstuns, also des legitimen Müßiggangs. Dieser Wechsel von Konzentration und Erholung sorgt dafür, dass dasjenige, was zuvor extensiv wahr- und aufgenommen wurde, intensiv verarbeitet werden kann. Dieser notwendige, ja unabdingbare Rhythmuswechsel allein macht den zeitlich großzügig bemessenen Freiraum für den Anspruch des Protagonisten, als Künstler ‚wiedergeboren‘ zu werden, unerlässlich und akzentuiert darüber hinaus den kreativen Charakter des vermeintlichen Nichtstuns, das sich eher als eine „schöpferische Ruhe“ erweist, die Schiller in seinen Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) als unabdingbar für den produktiven künstlerischen Prozess ansieht.²⁵⁰

Unter den postulierten Voraussetzungen und Bedingungen kann das Künstler-Ich tatsächlich nur in Rom zu sich selbst finden. Diese Selbstfindung wird als ein kathartischer Prozess beschrieben, bei dem Fokussierung, Konzentration und das Ausblenden von störenden Faktoren und Begleitumständen zusammenwirken:

Ich lebe nun hier mit einer Klarheit und Ruhe, von der ich lange kein Gefühl hatte. Meine Übung, alle Dinge wie sie sind zu sehen und abzulesen, meine Treue das Auge Licht sein zu lassen, meine völlige Entäußerung von aller Präention, kommen mir einmal wieder recht zu statten und machen mich im Stillen höchst glücklich. Alle Tage ein neuer merkwürdiger Gegenstand, täglich frische, große, seltsame Bilder und ein Ganzes, das man sich lange denkt und träumt, nie mit der Einbildungskraft erreicht.²⁵¹

und frühen 19. Jahrhundert: Winckelmann – Goethe – Humboldt“, in: Scheurmann/Bongaerts-Schomer (Hg.), „... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“ *Goethe in Rom*, Bd. 1, 72–77, 75: „Nicht ein Vollständiges also ist sein Rom, aber doch ein Ganzes – und ein Ganzes auch in der historischen Auffassung, die, nicht Jahrhunderte addierend und ihnen beflissen gleiches Recht zukommen lassend, vielmehr die hier in Jahrtausenden ineinandergeschobene Geschichte als solche zu begreifen sucht.“ Goethe sei es um „überzeitliche Gesetzmäßigkeit“ gegangen.

²⁴⁹ Briefe 7 I, 99.

²⁵⁰ So im neunten Brief: Friedrich Schiller, *Werke*. Nationalausgabe, hg. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, Bd. 20: *Philosophische Schriften*. Erster Teil, hg. v. Benno von Wiese, Weimar 1962, 334.

²⁵¹ So am 10. November 1786; *IR*, 144. Goethe griff für diese Vorstellungen, geringfügig abgewandelt, auf seinen Brief an Johann Gottfried und Caroline Herder vom 10. und 11. November 1786 zurück (*Briefe* 7 I, 24).

Das Exerzitium des Sehens verträgt alles, nur keine Hast und auch keine Ablenkung. Zeit und Ruhe führen zur Klärung des eigenen Denkens. Äußere Anschauung und innere Betrachtung, Sehen und Denken, durchdringen sich wechselseitig – und das, *idealiter*, vor einem möglichst offenen Zeithorizont:

Nun wird es mir immer schwerer von meinem Aufenthalte in Rom Rechenschaft zu geben, denn wie man die See immer tiefer findet, je weiter man hineingeht; so geht es auch mir in Betrachtung dieser Stadt.

Man kann das Gegenwärtige nicht ohne das Vergangene erkennen, und die Vergleichung von beiden erfordert mehr Zeit und Ruhe. Schon die Lage dieser Hauptstadt der Welt, führt uns auf ihre Erbauung zurück.²⁵²

In Roms Geschichte muss man buchstäblich eintauchen, sich in sie versenken, um den Kosmos dieser Stadt einigermaßen erfassen zu können. Das erfordert ein großes Maß zeitlicher Quantität und Qualität. Die objektive Menge messbarer Zeit muss mit der subjektiven Empfindung, der physikalischen Zeit in der „Ruhe“ enthoben zu sein, einhergehen. Nur so, im raumzeitlichen Modus der Muße, kann der kulturgeschichtliche, der kulturell geschichtete urbane Raum Roms einigermaßen ausgelotet werden.

Der Zeitschichtencharakter Roms verankert das Klassische im Gegenwärtigen, wie Goethe in seinem Bericht über den Dezember 1787 seines *Zweiten Römischen Aufenthalts* ausführlich darlegt:

Wie dem aber auch sei, so mag einem jeden die Art und Weise Kunstwerke aufzunehmen völlig überlassen bleiben. Mir ward bei diesem Umgang [gemeint ist die gemeinschaftliche Besichtigung von Sehenswürdigkeiten, über die der Bericht Rechenschaft abgibt, d. Verf.] das Gefühl, der Begriff, die Anschauung dessen, was man im höchsten Sinne die Gegenwart des klassischen Bodens nennen dürfte. Ich nenne dies die sinnlich geistige Überzeugung, daß hier das Große war, ist und sein wird. Daß das Größte und Herrlichste vergehe, liegt in der Natur der Zeit und der gegeneinander unbedingt wirkenden sittlichen und physischen Elemente. Wir konnten in allgemeinsten Betrachtung nicht traurig an dem Zerstörten vorüber gehen, vielmehr hatten wir uns zu freuen daß soviel erhalten, soviel wieder hergestellt war, prächtiger und übermäßiger als es je gestanden.²⁵³

Im kulturgeschichtlich verbürgten Welthauptstadtcharakter Roms überlagern sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Zeiten verdichten sich im Raum: „Kunst- und Menschengeschichte standen synchronistisch vor unseren Augen.“²⁵⁴ Die ‚Zeitschichten‘ stellen Räumlichkeit an den jeweiligen Orten der Stadt überhaupt erst her. An einem Ort, der, so die Soziologin Martina Löw,

²⁵² So am 25. Januar 1787; *IR*, 176. Goethe greift hier auf entsprechende Formulierungen aus seinem Brief an den Freundeskreis in Weimar zurück (*Briefe* 7 I, 96). Vgl. dazu auch die einleitenden Überlegungen des vierten Kapitels, das sich den *Römischen Elegien* widmet.

²⁵³ *ZRA*, 489.

²⁵⁴ *ZRA*, 489.

„einen Platz, eine Stelle, konkret benennbar, meist geographisch markiert“²⁵⁵, bezeichnet, konstituieren sich „unterschiedliche Räume“²⁵⁶, je nach Intention und Habitus desjenigen, der sich den Ort räumlich aneignet: „Räume bringen Orte hervor, und diese sind gleichzeitig die Voraussetzung jeder Raumkonstitution.“²⁵⁷ Die spezifische Raumkonstitution in der *Italienischen Reise* sowie im *Zweiten Römischen Aufenthalt* vollzieht sich in einer ästhetischen und kulturhistorischen Wahrnehmung, die im mußevollen Verweilen das historisch Disparate, das sinnlich identifiziert und kognitiv reflektiert wird, räumlich synchronisiert. Dieser sinnlich-kognitive Charakter des verweilenden Blicks, der Anschauung und Betrachtung zusammenführt, schärft das Bewusstsein für einen Raum, in dem die Zeiten im wörtlichen und übertragenen Sinn aufgehoben sind.

Diese spezifische Raumerfahrung in Rom wird am Strand von Neapel durch ein alternatives Raumempfinden ergänzt:

Aber weder zu erzählen noch zu beschreiben ist die Herrlichkeit einer Vollmondnacht wie wir sie genossen, durch die Straßen über die Plätze wandelnd, auf der Chiaja, dem unermesslichen Spaziergang, sodann am Meeres-Ufer hin und wider. Es übernimmt einen wirklich das Gefühl von Unendlichkeit des Raums. So zu träumen ist denn doch der Mühe wert.²⁵⁸

Die Raumpraktik des ‚unermesslichen Spaziergangs‘, des Flanierens, korreliert mit der ‚Unendlichkeit des Raums‘ und evoziert ein gleichsam kosmologisches Gefühl. Im Mikrokosmos des neapolitanischen Meeresufers spiegelt sich der Makrokosmos des Weltalls mit seiner unendlichen Ausdehnung von Zeit und Raum, die das Subjekt dezentriert. Für dieses Empfinden bleibt dem Ich-Erzähler nur die Beschwörung des Unsagbarkeitstopos. Die zeitlich-historische Vertikalität des synchronisierten urbanen Raums in Rom korrespondiert mit der räumlichen Horizontalität der Uferpromenade in Neapel.

2.8 Muße fern der Stadt: die Villeggiatur

Während seines zweiten Romaufenthalts zieht sich Goethe häufiger aufs Land zurück: nach Albano und, vom 6. bis 22. Oktober 1787, in die Villa des englischen Kunsthändlers und Bankiers Thomas Jenkins in Castel Gandolfo.²⁵⁹

²⁵⁵ So Löw, *Raumsoziologie*, 199.

²⁵⁶ Löw, *Raumsoziologie*, 201.

²⁵⁷ Löw, *Raumsoziologie*, 203. Die subjektive Konstruktion von Räumen erläutert auch Susanne Rau, *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen* (Historische Einführungen, Bd. 14), Frankfurt a. M./New York 2013, 171–182.

²⁵⁸ So am 5. März 1787; *IR*, 207. „Chiaja“ meint den Strand von Neapel.

²⁵⁹ Castel Gandolfo liegt in den Albaner Bergen, etwas mehr als 20 km südöstlich von Rom. Die Stadt beherbergt ein päpstliches Schloss aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts. Heute dient es den Päpsten als Sommerresidenz.

Goethe spricht in diesem Zusammenhang explizit von „Villegiatur“.²⁶⁰ Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass das Landleben in der abendländischen Geistes- und Kulturgeschichte *die* exponierte, ja exklusive Form der Muße darstellt, die gerade im Kontrast zur ruhe- und damit auch mußeelosen Geschäftigkeit der Städte profiliert wurde.²⁶¹ In diese Deutungstradition reiht sich auch Christian Garve mit seinem schon mehrfach zitierten Aufsatz *Ueber die Muße* (1796) nahtlos ein:

An keinem Orte ist die Muße so erwünscht, als auf dem Lande: mit keinem Gegenstande kann sie so völlig ausgefüllt werden, als mit dem Anbaue der Wissenschaften. Die Stadt ist der Sammelplatz der Gewerbsarbeiten, der Standort der Regierungsgeschäfte, und der Zerstreungen: das Land ist der Aufenthalt der Ruhe, der Sitz des Nachdenkens, der Freyheit, und der selbst gewählten Beschäftigung.²⁶²

Wie so ein Tag auf dem Land verläuft, deutet Goethe im *Zweiten Römischen Aufenthalt* an: „Wir leben hier wie man in Bädern lebt, nur mache ich mich des Morgens beiseite, um zu zeichnen, dann muß man den ganzen Tag der Gesellschaft sein, welches mir denn auch ganz recht ist für diese kurze Zeit; ich sehe doch auch einmal Menschen ohne großen Zeitverlust und viele auf einmal.“²⁶³ Villegiatur bedeutet in diesem Fall einsame schöpferische Muße („zeichnen“) ebenso wie gesellige Muße, die ausdrücklich gewürdigt wird. Auch diese Vorstellung schließt an die Tradition von abendländischen Mußediskursen unmittelbar an. Christian Garve betrachtet in seinem 1792 publizierten Aufsatz *Ueber die Maxime Rochefaucaults: das bürgerliche Air verliert sich zuweilen bey der Armee*,

²⁶⁰ So in seinem Brief vom 1. Oktober 1787 an Christian Friedrich Schnauß? aus Frascati (*Briefe* 7 I, 184) und z. B. auch im *Zweiten Römischen Aufenthalt*: 5. Oktober 1787 (ZRA, 442).

²⁶¹ In Darstellungen von Landpartien finden sich oftmals topische Motive der Stadtkritik. Am Beispiel einschlägiger Berichte der deutschen Schriftstellerin Helmina von Chézy in Friedrich Justin Bertuchs Zeitschrift *London und Paris* über Ausflüge rund um Paris aus dem frühen 19. Jahrhundert analysiert diese Zusammenhänge René Waßmer, „Urbane Muße jenseits der Stadt. Literarische Idyllen aus *London und Paris* (1798–1815)“, in: Riedl/Freytag/Hubert (Hg.), *Urbane Muße*, 55–81. Dabei arbeitet er die Idyllisierung des mußevollen Landaufenthalts überzeugend als urbane Projektion heraus.

²⁶² Garve, *Gesammelte Werke*, 1/IV, Teil 1, 269.

²⁶³ So unter dem Datum des 8. bzw. 12. Oktober 1787 (ZRA, 444). Ähnlich heißt es in dem an Herder adressierten Eintrag aus Castel Gandolfo, am 12. Oktober 1787: „Noch vierzehn Tage bleib' ich wohl in Castello und treibe ein Badeleben. Morgens zeichne ich, dann gibt's Menschen auf Menschen. Es ist mir lieb, daß ich sie beisammen sehe, einzeln wäre es eine große Sekkatur“ (ZRA, 448). „Sekkatur“ bedeutet Plage. Bereits in seinem Brief aus Rom an Carl August vom 23. Oktober 1787 schildert Goethe seine Zeit in Castel Gandolfo als Form geselliger Muße auf dem Land: „Ich komme eben von Castell Gandolfo zurück, wo ich ohngefähr drey Wochen der schönen Jahreszeit in guter Gesellschaft genoßen“ (*Briefe* 7 I, 187 f.). Sein Resümee entspricht dem, was er dann auch im *Zweiten Römischen Aufenthalt* betonen wird: „Während dieser Villegiatur habe ich viel Menschen auf einmal gesehen und kennen lernen, welche ich einzeln nicht würde aufgesucht haben [...]“ (*Briefe* 7 I, 189).

niemahls bei Hofe Muße als „die unentbehrliche Bedingung“ für Geselligkeit.²⁶⁴ Den überragenden Wert der Geselligkeit für Geist, Bildung und Kreativität wiederum macht bereits der Einleitungssatz von Friedrich Schleiermachers *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* (1799) unmissverständlich deutlich: „Freie, durch keinen äußern Zweck gebundene und bestimmte Geselligkeit wird von allen gebildeten Menschen als eins ihrer ersten und edelsten Bedürfnisse laut gefordert.“²⁶⁵ Schleiermacher, der in seinem *Versuch* Garves Abhandlung *Ueber die Maxime Rochefaucaults* zitiert²⁶⁶, postuliert hier eine direkte Interdependenz von Geselligkeit, Bildung und Zweckfreiheit und reichert sie dann noch mit dem Spielbegriff an, wenn er betont, in Geselligkeit könne sich der Mensch „dem freien Spiel seiner Kräfte überlassen“.²⁶⁷ Das Selbstzweckhafte („die Geselligkeit um ihrer selbst willen“²⁶⁸) und Schöpferisch-Spielerische der Geselligkeit akzentuieren implizit ihren Mußecharakter, zu dem auch die Rahmung gehört. Die Menschen, die eine Gesellschaft in diesem Sinne bilden, handeln bewusst innerhalb eines begrenzten Zeitraums, in dem sie dann aber frei und ungezwungen interagieren können. Sie verfolgen, so Schleiermacher, die „Absicht, sich auf eine Zeit lang aus ihren bürgerlichen Verhältnissen herauszusetzen, und einem freien Spiel ihrer intellectuellen Thätigkeit Raum zu geben [...]“.²⁶⁹ Mit anderen Worten: Es handelt sich um eine gesellige Form gelehrter Muße, bei der sich auch „geselliger Genuß“²⁷⁰ einstellt.

Auf Ansprüche dieser Art lassen sich fraglos auch jene Ausprägungen geselliger Muße beziehen, die Goethe aufführt, wenn er seinen raumzeitlich gerahmten Landaufenthalt, der nicht zuletzt der Erholung von den Anstrengungen städtischen Lebens und seines intensiven und oft bewusst einsamen Kunststudiums dient, charakterisiert. Im Bericht über den Oktober 1787 des *Zweiten Römischen Aufenthalts* wird näher beschrieben, wie man sich „eine förmliche Villeggiatur“²⁷¹ vorzustellen hat:

²⁶⁴ Garve, *Gesammelte Werke*, 1/I: *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben*, Teil 1 u. 2, Nachdruck der Ausgaben Breslau 1792 u. 1796, Hildesheim/Zürich/New York 1985, Teil 1, 295–452, 337. Die Bedeutung von Garves Abhandlung für Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erläutert detailliert Dieter Borchmeyer, *Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertsystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Kronberg/Ts. 1977.

²⁶⁵ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Hans-Joachim Birkner u. a., 1. Abt.: *Schriften und Entwürfe*, Bd. 2: *Schriften aus der Berliner Zeit 1796–1799*, hg. v. Günter Meckenstock, Berlin/New York 1984, 163–184, 165.

²⁶⁶ Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, 1/2, 166.

²⁶⁷ Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, 1/2, 165.

²⁶⁸ Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, 1/2, 168.

²⁶⁹ Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, 1/2, 176.

²⁷⁰ Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, 1/2, 183.

²⁷¹ ZRA, 451.

Man kann sich von einem solchen Herbstaufenthalte den besten Begriff machen, wenn man sich ihn wie den Aufenthalt an einem Badeorte gedenkt. Personen ohne den mindesten Bezug auf einander werden durch Zufall augenblicklich in die unmittelbarste Nähe versetzt. Frühstück und Mittagessen, Spaziergänge, Lustpartien, ernst- und scherzhafte Unterhaltung bewirken schnell Bekanntschaft und Vertraulichkeit; da es denn ein Wunder wäre, wenn, besonders hier, wo nicht einmal Krankheit und Kur eine Art von Diversion macht, hier im vollkommensten Müßiggange, sich <nicht> die unterschiedlichsten Wahlverwandtschaften zunächst hervortun sollten.²⁷²

Nicht nur des Wortes wegen klingt hier so manches an, was in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809) eine zentrale Rolle spielt: Spaziergänge, Lustpartien, Unterhaltungen. Auch die Erwähnung des Müßiggangs verbindet Bericht und Roman, in dem dieser allerdings melancholisch eingetrübt ist.²⁷³ Das Adjektiv im Superlativ sowie der Kontext signalisieren, dass ‚Müßiggang‘ hier, wie bereits bei den neapolitanischen Lazzaroni, nicht pejorativ gemeint ist, sondern als „Muße, Beschaulichkeit, schöpferisches und erholsames Nichtstun“²⁷⁴ verstanden werden kann. Im „vollkommensten Müßiggange“ erfüllt sich eine gesellige Muße, bei der sich gelehrte Unterhaltungen und scherzhafte Entspannung fern der Stadt ideal ergänzen.

Währt der Aufenthalt in der Ewigen Stadt lang genug, zählt die Villeggiatur für Romreisende zu einer festen Größe. Dies betont auch Karl Philipp Moritz in seinen *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (1792/93). In seinem Eintrag zu Rom, 14. September 1787 führt er dazu aus:

Es gibt in diesem Klima keinen angenehmeren Begriff, als den der Villeggiatura, oder Landlust, mit welcher die Ideen von Muße, von Befreiung von allem Zwange, und von der schönsten Jahreszeit, unzertrennlich verknüpft sind. Es liegt zugleich etwas Vornehmes in dieser Idee, und wer daher nur irgend das Geld dazu aufreiben kann, der macht im Herbst eine Villeggiatura.²⁷⁵

Er selbst, so fügt Moritz hinzu, „habe meine Villeggiatura vorweggenommen, indem ich im vergangenen Frühjahr und Sommer eine Zeitlang in Fraskati und Tivoli zugebracht habe“.²⁷⁶ Andererseits fessle ihn Rom derart, dass er die Stadt nicht unbedingt verlassen müsse. Gleichwohl skizziert Moritz den Landaufenthalt in einer Weise, die den Bezug zur Muße und der zentralen Kategorie der

²⁷² ZRA, 451.

²⁷³ Vgl. dazu die einschlägigen Kommentare von Waltraud Wiethölter im entsprechenden Band der Frankfurter Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. v. Hendrik Birus u. a., I. Abteilung, Bd. 8: *Die Leiden des jungen Werthers, Die Wahlverwandtschaften, Kleine Prosa, Epen*, hg. v. Waltraud Wiethölter (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 109), Frankfurt a. M. 1994.

²⁷⁴ *Goethe Wörterbuch*, 6. Bd., 4. Lieferung, 406.

²⁷⁵ Karl Philipp Moritz, *Werke in zwei Bänden*, hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 2: *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie* (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 145), Frankfurt a. M. 1997, 622 f.

²⁷⁶ Moritz, *Werke*, Bd. 2, 623.

Freiheit von allen zeitlichen Zwängen oder beruflichen Verpflichtungen explizit herstellt. Erst der Mußecharakter veredelt die Villeggiatur zum – in Goethes Worten – „vollkommensten Müßiggange“.

Von einer Sommerfrische auf dem Land berichtet auch Wilhelm von Humboldt. In seinem an Goethe adressierten Brief vom 23. August 1804 aus dem südöstlich von Rom in den Albaner Bergen gelegenen Marino veranschaulicht er sein Verständnis ästhetischer Kontemplation. Die kleine Bergstadt Marino stilisiert Humboldt zum Rückzugsort und Refugium einer tätigen Muße, die nur außerhalb Roms gedeihen könne. Dahingehend bezieht sich Humboldt hier auf die literarische Tradition von Horaz, den er auch zitiert, bis Petrarca, dessen Rom Avignon war und dessen Landidylle Fontaine-de-Vaucluse: „Wer verhältnismäßig nur kurz in Rom ist, den zieht Rom mehr an. Aber wer Muße hat, hier alles Einzelne zu durchgehen, der findet unbegreifliche Standpunkte, einen Reichthum in einem spannenlangen Raum, der sich immer wieder durch sich selbst vor der Phantasie neu befruchtet.“²⁷⁷ Im ästhetischen Erleben von Muße tritt – auch bei Humboldt – die Dimension des Raumes, die „Raum-Gegenwärtigkeit“²⁷⁸, in den Vordergrund. Der konkrete Raum wird durch die Vorstellung von Räumlichkeit imaginativ entgrenzt.

Mit seinem Brief schreibt sich Wilhelm von Humboldt, wie der zuvor zitierte Karl Philipp Moritz und selbstverständlich auch Goethe selbst, in die reichhaltige, aus der Antike herrührende *laus ruris*-Tradition ein: Das Lob des Landlebens ist ebenso idyllisch wie zeitkritisch akzentuiert. Rom bietet zwar reichhaltigen „Kunstgenuß“²⁷⁹, nicht aber *otium*, das der Schreiber des Briefs auf dem Land findet:

Nur gehe ich diesen Sommer, meine Geschäfte, die Gott mich bewahren soll, Thätigkeit zu nennen, ausgenommen, ein wenig müßig. Ich glaubte hier auf dem Lande viel zu arbeiten; aber wer könnte am Tisch sitzen in dieser himmlischen Gegend, in diesem Sommer der schlechterdings nicht heiß ist? Jeden Nachmittag also gehe ich, oder reite ich, zu Pferd oder Esel aus, näher und weiter, und sehe und genieße so viel und so innig, daß ich doch diesen Sommer zu der am besten angewendeten Zeit rechnen werde.²⁸⁰

Rom dagegen lebt von seiner Vergangenheit, nicht von seiner Gegenwart. Die Größe Roms verdankt sich seiner Geschichte, deren Zeugnisse in Gestalt unvergleichlicher Kulturdenkmäler entsprechend intensiv studiert und ästhetisch genossen werden können. Die enge Korrelation von Mußeerfahrung und Stadtfucht, die Wilhelm von Humboldt, wie zuvor schon Johann Joachim Winkel-

²⁷⁷ Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Andreas Flitner u. Klaus Giel, Bd. V: *Kleine Schriften, Autobiographisches, Dichtungen, Briefe*, Stuttgart 1981, 214. Zum Lob des Landlebens schreibt Humboldt: „Horaz empfand Tibur moderner, als wir Tivoli. Das beweist sein *beatus ille qui procul negotiis*“ (216).

²⁷⁸ Seel, „Ästhetik und Aisthetik“, 52.

²⁷⁹ Wilhelm von Humboldt, *Werke*, V, 216.

²⁸⁰ Wilhelm von Humboldt, *Werke*, V, 214.

mann²⁸¹, herstellt, bestätigt sich in Goethes *Italienischer Reise* in dieser Form freilich nicht, jedenfalls dann nicht, wenn man, wie in dieser Untersuchung, das vorgestellte analytische Konzept von Muße den Textinterpretationen zugrunde legt. Die beschriebene Villeggiatur bildet dahingehend *eine*, aber nicht *die* exklusive Form von Muße in der *Italienischen Reise*. Trotz anstrengender Bildungsarbeit findet das erzählende Ich gerade in Rom im kontemplativen Verweilen vor Kunstwerken zu sich selbst. Die innere Unruhe auf dem Weg nach Rom weicht einer Ruhe, die als signifikanter Ausdruck tätiger, gelehrter Muße verstanden werden kann.

2.9 Formen kontemplationsorientierter Muße

Die kontemplationsorientierte Muße leitet sich, wie in Kapitel 1.2 dieser Untersuchung betont wurde, aus der antiken Tradition ab. Der aristotelische *theōria*-Begriff liegt ihr ebenso zugrunde wie Senecas Vorstellung von *contemplatio rerum*, um nur zwei, allerdings überaus prominente Referenzgrößen zu nennen.²⁸² Die theoretische Kontemplation kann mit Martin Seel als „die Tätigkeit eines selbstgenügsamen *reflexiven* Erkennens“ verstanden werden.²⁸³ Neben den paganen Konzepten gewann die Kontemplation seit der Spätantike eine überaus folgenreiche christlich-theologische Ausrichtung.²⁸⁴ Als „Tätigkeit des auf sich selbst rückbezogenen Denkens“ entspricht die Kontemplation „in ihrer Selbst-

²⁸¹ Goethe fügte einen Auszug aus dem für seine ästhetischen Vorstellungen überaus einschlägigen Brief Humboldts, nur mit kleineren Veränderungen versehen, im Abschnitt „Rom“ seiner Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805) ein: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe (MA), hg. v. Karl Richter, Bd. 6.2: *Weimarer Klassik 1798–1806*, 2, hg. v. Victor Lange u. a., München/Wien 1988, 360 f. Neben Horaz' Lob des Landlebens findet sich hier auch der für Goethe so zentrale Gedanke, die Faszination der Antike werde in erster Linie „durch eine notwendige Täuschung“ (360) befördert, das heißt die Antike werde rückblickend idealisiert. Nur so erscheine sie „als edler und erhabener angesehene Vergangenheit“ (360). Vgl. Wilhelm von Humboldt, *Werke*, V, 216. Der Brief reicht in dieser Ausgabe von Seite 212–221. Der Abschnitt in der *Winckelmann*-Schrift findet sich auf Seite 216 f.

²⁸² „Kontemplation ist die nichtgleichgültige Betrachtung gleichgültig welchen Gegenstandes“, so die Kurzdefinition von Westerkamp, *Ästhetisches Verweilen*, 24. Zum Verhältnis von Muße und Kontemplation vgl. Gimmel/Keiling u. a., *Konzepte der Muße*, 24–31, 24: „Im Spektrum der möglichen Übersetzungen dieser Begriffe bietet sich *Kontemplation* im Gefolge der abendländischen Tradition als Übersetzung für *theoría* an.“

²⁸³ So Martin Seel, „Theoretische, ästhetische und praktische Kontemplation“, in: ders., *Ethisch-ästhetische Studien*, 260–272, 263.

²⁸⁴ Diese Zusammenhänge beleuchten eingehend die Dissertationen von Andreas Kirchner, *Dem Göttlichen ganz nah. „Muße“ und Theoria in der spätantiken Philosophie und Theologie* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 8), Tübingen 2018 und Michael Vollstädt, *Muße und Kontemplation im östlichen Mönchtum. Eine Studie zu Basilius von Caesarea und Gregor von Nyssa* (Freiburger theologische Studien, Bd. 184), Freiburg i. Br./Basel/Wien 2018.

genügsamkeit und Selbstbezogenheit strukturell dem In-Muße-Sein, da auch dieses weder auf ein außerhalb seiner selbst gerichtetes Ziel bezogen noch für seine Verwirklichung von anderem abhängig ist“.²⁸⁵ Den inneren Zusammenhang zwischen – im engeren Sinn verstanden – Funktionslosigkeit und Offenheit kontemplativer Betrachtung betont auch Martin Seel: „Kontemplation ist relevanzlose, in diesem Sinne rücksichtslose Betrachtung; nur deswegen kann sie auf alles ihr Erscheinende Rücksicht nehmen.“²⁸⁶ Kontemplation durchbricht zudem die vorherrschende lineare Zeiterfahrung, wie Dirk Westerkamp erläutert: „Kontemplation erweist sich als a-teleologische Zeiterfahrung der Simultaneität des in der Zeit Seienden.“²⁸⁷ In Städten ist eine kontemplationsorientierte Muße grundsätzlich überall möglich; ihren idealtypischen Ort findet sie gleichwohl in Rückzugsräumen wie Parks, Gärten, Museen, Sammlungen, also eher fern des Großstadtrubels. Im Unterschied zur erlebnisorientierten Muße, die sich, z. B. beim Flanieren, inmitten urbaner Lebendigkeit transgressiv entfalten kann, wird Kontemplation eher durch Distanzierung von jener Menge befördert, die zunächst einmal, zumindest tendenziell, die eigenen Sinne absorbiert und damit auch ablenkt. Kontemplation widerstrebt Zerstreungen und korreliert mit Konzentration. Diese Unterscheidung zwischen kontemplations- und erlebnisorientierter Muße ist freilich nicht als feste definitorische Zuschreibung, also gleichsam ontologisch zu verstehen, sondern als idealtypische Kontrastierung, die eine differenzierte Betrachtung sehr unterschiedlicher Formen urbaner Muße durch eine vorsichtige typologische Klassifizierung erleichtert. Mit anderen Worten: Die differenzierende Analyse von Formen kontemplations- und erlebnisorientierter Muße basiert auf einer heuristischen Unterscheidung. Die genaue Bestimmung einzelner Befunde bleibt den einzelnen Textinterpretationen vorbehalten. Die jeweiligen Sachverhalte selbst offenbaren jedenfalls ein von Übergängen und Mischformen durchsetztes Bild. Die hier vorgenommene kategoriale Differenzierung folgt einer Schwerpunktsetzung ohne trennscharfe Abgrenzung. Der jeweils spezifische Charakter der analysierten Formen urbaner Muße wird in den einzelnen Fallbeispielen konkret zu würdigen sein.

Zu den städtischen Orten, die, bei entsprechender Gestimmtheit und geeigneten Rahmenbedingungen, zu einem Rückzugsraum der Muße im urbanen Trubel werden können, zählt der Buchladen. Der Ich-Erzähler der *Italienischen Reise* sucht unter dem Datum des 27. September 1786 einen Buchladen in Padua auf, den er als einen (heterotopischen) Ort kontemplativer Versenkung und zugleich geselliger Unterhaltung schildert.²⁸⁸ Die Buchhandlung betritt er, zunächst ein-

²⁸⁵ Gimmel/Keiling u. a., *Konzepte der Muße*, 25.

²⁸⁶ Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, 39.

²⁸⁷ Westerkamp, *Ästhetisches Verweilen*, 18.

²⁸⁸ Als Sehnsuchtsort Goethes wird Italien insgesamt zu einer Heterotopie im Sinne Michel Foucaults, so Keller *Lebendiger Abglanz*, 23–47, 29: „Italien als Heterotopie wird zu einem Ort, wo die Zeit aufgehoben ist [...]“.

mal, aus einem ganz bestimmten Grund. Er erwirbt eine Faksimile-Ausgabe von Andrea Palladios *Quattro libri dell' Architettura*. Nachdem dieser Zweck erfüllt ist, nimmt er sich jedoch noch Zeit zum Verweilen und zum teilnehmenden Beobachten:

Alle Bücher stehen geheftet umher und man findet den ganzen Tag über gute Gesellschaft. Was von Weltgeistlichen, Edelleuten, Künstlern einigermaßen mit der Literatur verwandt ist, geht hier auf und ab. Man verlangt ein Buch, schlägt nach, liest und unterhält sich wie es kommen will. So fand ich etwa ein halb Dutzend beisammen, welche sämtlich, als ich nach den Werken des Palladio fragte, auf mich aufmerksam wurden. Indes der Herr des Ladens das Buch suchte, rühmten sie es und gaben mir Notiz von dem Originale und der Kopie, sie waren mit dem Werke selbst und dem Verdienst des Verfassers sehr wohl bekannt. Da sie mich für einen Architekten hielten, lobten sie mich, daß ich vor allen andern zu den Studien dieses Meisters schritte, er leiste zu Gebrauch und Anwendung mehr als Vitruv selbst, denn er habe die Alten und das Altertum gründlich studiert und es unsern Bedürfnissen näher zu führen gesucht. Ich unterhielt mich lange mit diesen freundlichen Männern, erfuhr noch einiges, die Denkwürdigkeiten der Stadt betreffend, und empfahl mich.²⁸⁹

Die Besucher verlassen das Geschäft nicht unmittelbar, nachdem sie das gesuchte Werk gefunden haben. Vielmehr widmen sie sich mehr oder weniger intensiv ihrem Buch (nachschielen, lesen), das zugleich zum Anlass einer ungezwungenen gelehrten Konversation mit den zufällig Anwesenden wird. Die gesellige Unterhaltung unterliegt von sich aus keiner zeitlichen Beschränkung, so dass die Teilnehmer, wie von Schleiermacher postuliert, dem „freien Spiel ihrer intellektuellen Thätigkeit Raum [...] geben“ können.²⁹⁰ Die Temporalangaben – „man findet den ganzen Tag über gute Gesellschaft“; „lange“ – signalisieren eine Offenheit, die weder zeitlich noch inhaltlich (man „unterhält sich wie es kommen will“) eingeengt wird. Wie bei Montaigne in seiner Bibliothek korreliert auch hier das physische (man „geht hier auf und ab“) mit dem geistigen Flanieren. Während der Öffnungszeiten des Buchladens kann sich der Besucher potentiell durchgängig hier aufhalten und sich frei zwischen einsamem Stöbern, Lesen und geselliger Unterhaltung bewegen. Diese spezifische Form eines gelehrt-geselligen Umgangs wurde in der späteren Literatur zur Flanerie typologisch erfasst. Das *Dictionnaire de la Conversation et de la lecture* (1867) führt unterschiedliche Ausprägungen des bürgerlichen Flaneurs auf. Dazu zählt auch der „flâneur lettré“, der sich bevorzugt in Buchläden aufhält.²⁹¹ Der Ich-Erzähler der *Italienischen Reise* inszeniert sich in Padua als ein „flâneur lettré“, der den Buchladen als einen Freiraum der Muße in gelehrt-geselliger Form erlebt, ohne dem Diktat

²⁸⁹ IR, 64.

²⁹⁰ Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, 1/2, 176.

²⁹¹ *Dictionnaire de la Conversation et de la lecture, inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous*, tome 9, Paris 1867, 475. Vgl. dazu Vila Cabanes, „Zwei Dokumente der frühen Flaneur-Tradition. Edition und Kommentar“, 179.

der Zeit unterworfen zu sein. Mit dem Zweck des Bucherwerbs hat sich jedenfalls sein Aufenthalt im Laden nicht erfüllt.

Neben dem „flâneur lettré“ verkörpert der Ich-Erzähler der *Italienischen Reise* noch weitere Typen des bürgerlichen Flaneurs gemäß dem französischen Konversationslexikon aus dem Jahr 1867. Als eifriger Theatergänger und, wenn auch zunächst eher misstrauischer und unwilliger, Beobachter des römischen Karnevals erweist er sich auch als ein „flâneur des parades“.²⁹² Seine Vorliebe für öffentliche Gärten macht ihn aber insbesondere zu einem „flâneur des jardins publics“.²⁹³ In Padua besucht er unter demselben Datum, an dem er seine Eindrücke im Buchladen schildert, also am 27. September 1786, den botanischen Garten. Hier verbindet sich die offene Form des Spazierengehens mit einer vergnüglichen Form des Erkenntnisgewinns: „Es ist erfreuend und belehrend unter einer Vegetation umherzugehen die uns fremd ist. Bei gewohnten Pflanzen, so wie bei andern längst bekannten Gegenständen, denken wir zuletzt gar nichts, und was ist Beschauen ohne Denken.“²⁹⁴ Das freie, ungezwungene Verweilen (umhergehen) wird in die Tradition der horazischen Funktionsbestimmung der Literatur gestellt: „erfreuend und belehrend“ erinnert jedenfalls an jene Wendung, mit der Horaz 14 v. Chr. in seiner Versepistel an L. Calpurnius Piso und seine Söhne, der später so genannten *Ars poetica*, eine Gleichzeitigkeit von Vergnügen und Nutzen postuliert hat: „Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.“²⁹⁵ Die Verbindung von „Beschauen“ und „Denken“ wiederum exponiert die Vorstellung einer eingehenden Betrachtung, eines denkenden Anschauens. Bei einer kontemplativen Betrachtung können sich im Modus des raumzeitlichen Verweilens grundsätzlich auch das Hinsehen und das Reflektieren durchdringen. Die geistige Verarbeitung des sinnlich Wahrgenommenen mündet schließlich in die Idee der Urpflanze: „Hier in dieser neu mir entgegen tretenden Mannigfaltigkeit, wird jener Gedanke immer lebendiger: daß man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus Einer entwickeln könne.“²⁹⁶

Der wichtigste und gewiss wirkmächtigste Besuch eines botanischen Gartens erfolgte in Palermo. Der erst 1777/78 angelegte Park, die Villa Flora oder Giulia, gestaltet sich für den Ich-Erzähler zu einem Fest der Sinne: „In dem öffentlichen Garten, unmittelbar an der Reede, brachte ich im Stillen die vergnügtes-

²⁹² *Dictionnaire de la Conversation et de la lecture, inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous*, tome 9, Paris 1867, 475. Der „flâneur des parades“ ist „Stammgast in den Theatern und öffentlichen künstlerischen Darbietungen“, erläutert Vila Cabanes, „Zwei Dokumente der frühen Flaneur-Tradition. Edition und Kommentar“, 179.

²⁹³ *Dictionnaire de la Conversation et de la lecture, inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous*, tome 9, Paris 1867, 475. Vgl. dazu Vila Cabanes, „Zwei Dokumente der frühen Flaneur-Tradition. Edition und Kommentar“, 179.

²⁹⁴ *IR*, 65.

²⁹⁵ *Epistulae* II,3, V 333 f. – Q. Horati Flacci *Opera*, hg. v. D.R. Shackleton Bailey, 3. ed., Stuttgart 1985, 323.

²⁹⁶ *IR*, 65.

ten Stunden zu. Es ist der wunderbarste Ort von der Welt.“²⁹⁷ Dieser Rückzugsraum lädt den Besucher zum „Spaziergang“ ein.²⁹⁸ Das zeitentrückte Betrachten führt zu einer ästhetischen Erfahrung, bei der die Naturbilder zu Kunstwerken transformiert werden: „Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder, wie sie der künstlichste Maler durch Lasieren auseinander gestuft hätte.“²⁹⁹ Wie bereits in Padua durchdringen sich „Beschauen“ und „Denken“, wobei die optische³⁰⁰ noch durch die olfaktorische³⁰¹ Wahrnehmung synästhetisch ergänzt wird. Die Vielfalt der Sinneseindrücke nimmt den Besucher des Gartens ganz gefangen. Dabei spiegelt sich die Ziellosigkeit des Spaziergangs in der kontemplativen Betrachtung des Wahrgenommenen, *et vice versa*. Erst diese Offenheit ermöglicht die Erfahrung synästhetischer Fülle sowie einer kulturgeschichtlichen und mythologischen Tiefe, deren Reflexion wiederum auf den Freiraum einer dem zeitlichen Diktat nicht unterworfenen kontemplativen Betrachtung angewiesen ist. Der „Eindruck jenes Wundergartens“³⁰² löst jedenfalls bei dem kontemplativen Betrachter Erinnerungen und Assoziationen aus, die ebenso in die Kulturgeschichte wie in die Mythologie hineinreichen. Das Gartenerlebnis in Palermo wird insbesondere mythologisch überformt, glaubt der Ich-Erzähler doch hier den geradezu mustergültigen Schauplatz für sein geplantes Drama *Nausikaa* gefunden zu haben. Jedenfalls denkt er im Garten von Palermo an den gestrandeten Odysseus, der von Nausikaa aufgenommen wird. Im paradiesischen Garten ihres Vaters Alkinoos findet Odysseus zu kontemplativer Ruhe – wie Goethe im botanischen Garten von Palermo.³⁰³ Der botanische Garten verwandelt sich imaginativ in einen kulturellen Gedächtnisraum, der durch die betrachtende Erinnerung des Ichs aktiviert wird.

²⁹⁷ Palermo, 7. April 1787; *IR*, 258.

²⁹⁸ *IR*, 258.

²⁹⁹ *IR*, 258. Die Frage nach der Natur als Vorbild oder als Nachbild der Kunst erörtert grundsätzlich Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, 11–15, 11: „Entweder folgen die Erfindungen der Künstler den Schöpfungen der Natur, oder die Betrachtung der Natur folgt den Erfindungen der Künstler.“

³⁰⁰ *IR*, 258: „Grüne Beeteinfassungen umschließen fremde Gewächse, Zitronenspaliere wölben sich zum niedlichen Laubengange, hohe Wände des Oleanders, geschmückt von tausend roten nelkenhaften Blüten, locken das Auge.“

³⁰¹ *IR*, 258: „Was aber dem Ganzen die wundersamste Anmut verlieh, war ein starker Duft der sich über alles gleichförmig verbreitete, mit so merklicher Wirkung, daß die Gegenstände, auch nur einige Schritte hinter einander entfernt, sich entschiedener hellblau von einander absetzten, so daß ihre eigentümliche Farbe zuletzt verloren ging, oder wenigstens sehr überbläut sie sich dem Auge darstellten.“

³⁰² *IR*, 259.

³⁰³ „Der Prozeß von Zeit und Geschichte ist im arkadischen Wundergarten aufgehoben“, betont zu Recht Jaeger, *Wanderers Verstummen*, 189. Jaeger, *Salto mortale*, sieht in Odysseus grundsätzlich „eine verdeckte Identifikationsfigur des Wanderers auf seinem Weg in den Süden“ (14), also des Italienreisenden Goethe.

Grundsätzlich dient der öffentliche Garten in Palermo dem Ich-Erzähler ganz konkret als Rückzugsraum in der Stadt. Unter dem Datum des 16. April 1787 verbinden sich *idealiter* das Erholsame des paradiesartigen Aufenthalts, die offene Form des Spazierengehens, das Lesen und Nachdenken sowie das gedankliche Konzipieren eines eigenen Werks zu einem Gesamtgebilde, das in seiner Ungezwungenheit als tätige Muße bezeichnet werden kann. Gerade das Bewusstsein, dass diese Form von Muße kein Normalzustand, sondern gerahmt ist, verstärkt noch einmal die eigene Erwartungshaltung, die hier auch näher beschrieben wird:

Da wir uns nun selbst mit einer nahen Abreise aus diesem Paradies bedrohen müssen, so hoffte ich heute noch im öffentlichen Garten ein vollkommenes Labsal zu finden, mein Pensum in der Odyssee zu lesen und auf einem Spaziergang nach dem Tale, am Fuße des Rosalienbergs, den Plan der Nausikaa weiter durchzudenken und zu versuchen, ob diesem Gegenstande eine dramatische Seite abzugewinnen sei. Dies alles ist, wo nicht mit großem Glück, doch mit vielem Behagen geschehen. Ich verzeichnete den Plan und konnte nicht unterlassen einige Stellen die mich besonders anzogen zu entwerfen und auszuführen.³⁰⁴

Im Rückzugsraum des Gartens kann sich die eigene Kreativität zwanglos entfalten. Auch die gedankliche Arbeit am eigenen dichterischen Werk erfolgt – „auf einem Spaziergang“ – ohne inneren oder äußeren Druck, sondern „mit vielem Behagen“. Gerade die Freiheit von einer strengen, utilitaristischen Produktivitätslogik erweist sich als überaus produktiv. Das „Glück“ des Gelingens kann sich gerade einstellen, weil man es erklärtermaßen nicht erzwingen will. So gestaltet sich der Garten, für Maël Renouard ja grundsätzlich der emblematische Ort der Muße³⁰⁵, zu einem idealen Raum für „meine dichterischen Träume“.³⁰⁶ Träume sind richtungslos, aber sie können das Ich – jedenfalls suggeriert das diese Wendung – gerade deswegen zum Ziel führen, weil sie das Zufällige und Kontingente zulassen.³⁰⁷ Aus diesen Träumen wird der Ich-Erzähler indes jäh gerissen. Ur-

³⁰⁴ IR, 285.

³⁰⁵ Renouard, „*Lotium* entre politique et rêverie“, 73: „Le recueillement promis par l'*otium* concerne les conditions de la pensée. Il est l'espace où elle est possible. Il l'accueille, la protège, la laisse croître. Le jardin est son emblème.“

³⁰⁶ So am 17. April 1787 (IR, 285).

³⁰⁷ Als ein „*Emergenz-Phänomen*“, das überraschend auftreten könne, bezeichnet die Kreativität Günter Abel, „Die Kunst des Neuen. Kreativität als Problem der Philosophie“, in: ders. (Hg.), *Kreativität*, Hamburg 2006, 1–21, 16. Die produktive Rolle von Kontingenz und Zufall bei kreativen Prozessen betont Wolfgang Welsch, „Kreativität durch Zufall. Das große Vorbild der Evolution und einige künstlerische Parallelen“, in: Abel (Hg.), *Kreativität*, 1185–1210. „Kreativität ist somit in vielen Hinsichten in ihren Effekten ein Zufallsprodukt“, resümiert auch Niklas Luhmann, „Über ‚Kreativität‘“, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?* München 1988, 13–19, 18. Dass Kreativität nicht planbar sei und dementsprechend auch nicht zielorientiert verfügbar gemacht werden könne, wird in der Forschungsliteratur durchgehend herausgestellt, so etwa auch von Siegfried J. Schmidt, „Kreativität – aus der der Beobachterperspektive“, in: Gumbrecht

plötzlich, „eh ich michs versah, erhaschte mich ein anderes Gespenst, das mir schon diese Tage nachgeschlichen“.³⁰⁸ Bei diesem „Gespenst“ handelt es sich um die „Urpflanze“³⁰⁹, nach der er freilich aktiv suchen muss, wohingegen der vorher beschriebene Freiraum für Kreativität und Synästhesie sich im Modus des Verweilens, in der Form von Muße, bei der sich alles ereignen kann, weil sich nichts ereignen muss, entfalten konnte. Nun aber wird die freie Kontemplation des „flâneur des jardins publics“ durch die zielgerichtete Tätigkeit des analytischen Wissenschaftlers auf dem zu untersuchenden Feld des botanischen Gartens abgelöst. Das Zwanghafte, Unmüßige dieser Suche kulminiert in dem beschwörenden Ausruf: „Eine solche [„Urpflanze“] muß es denn doch geben!“³¹⁰ Die Gelassenheit des Spaziergängers weicht der von *curiositas* getriebenen ‚faustischen‘ Erkenntnis-suche. Die Wortwahl des Ich-Erzählers verdeutlicht, dass nun ein aktivistisches Streben den „ruhigen Vorsatz meine dichterischen Träume fortzusetzen“³¹¹ ablöst und ersetzt: „Ich bemühte mich zu untersuchen [...]“; „es machte mich unruhig“.³¹² Statt Mühelosigkeit und Ruhe tätiger Untätigkeit erlebt der Ich-Erzähler nun im Garten das, was in der Welt seit dem biblischen Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies vorherrscht: Mühe und Unruhe.³¹³ Von diesen Zusammenhängen hat der Autor der *Faust*-Dichtungen gründliche Kenntnis. Seine Schilderungen über den plötzlichen Umschlag von kontemplativer Muße zu aktivistischer Unruhe beschließt er mit dem Ausruf: „Warum sind wir Neueren doch so zerstreut, warum gereizt zu Forderungen die wir nicht erreichen noch erfüllen können!“³¹⁴ Das Spaziergehen im Garten korreliert ästhetisch und poetisch mit Digressionen, die dann aber, bei der Suche nach der Urpflanze, durch ein analytisches Telos abgelöst werden. Die zielgerichtete *curiositas* ersetzt die selbstzweckhafte Kontemplation, der „es um nichts anderes geht, als in der Betrachtung von etwas zu verweilen“.³¹⁵ Demgegenüber hastet der Blick des Suchenden von Objekt zu Objekt, bis er das, wonach er forscht, gefunden hat. Diese Form mühseliger Suche ist jedenfalls kein „selbstzweckhaftes Tun“.³¹⁶

(Hg.), *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?*, 33–51, 45: „Man kann sich [...] auf kreative Leistungen zwar vorbereiten; man kann aber weder voraussehen noch vorausplanen [...]“.

³⁰⁸ IR, 285.

³⁰⁹ IR, 286.

³¹⁰ IR, 286.

³¹¹ IR, 285.

³¹² IR, 286.

³¹³ Vgl. Konersmann, *Die Unruhe der Welt*.

³¹⁴ IR, 286. Bei diesem fugenlosen Übergang von einem kontemplativen Spaziergang zu einem von Unruhe geprägten, gereizten Streben lässt sich eine Strukturanalogie zur Szene *Wald und Höhle* in *Faust I* erkennen. Die Szene ist ja, wie bereits erwähnt, in ihrer vollständigen Gestalt von *Faust I* eines der dichterischen Resultate der italienischen Reise Goethes. Vgl. dazu Riedl, „Arbeit und Muße. Literarische Inszenierungen eines komplexen Verhältnisses“, 65–73.

³¹⁵ So Seel, „Theoretische, ästhetische und praktische Kontemplation“, 262.

³¹⁶ Seel, „Theoretische, ästhetische und praktische Kontemplation“, 261.

Das geistig und körperlich freie Spazierengehen im botanischen Garten von Palermo bildet das Reisekonzept ab, das Goethe in seinem Brief an den Herzog entworfen hat. Konkret wird in beiden Fällen die eigene dichterische Arbeit genannt, ansonsten wird aber der Anspruch des freien Verweilens stark gemacht, bis die zielgerichtete Suche das offene Raum-Zeit-Gefüge teleologisch verengt. Der Eintrag zum 17. April 1787 bildet darüber hinaus an einem konkreten Erlebnis das übergreifende Konzept der literarischen Reisedarstellung ab. Die *Italienische Reise*, wie bereits das *Reise-Tagebuch*, durchzieht ein Spannungsverhältnis von „Stille und rastlos forschender Tätigkeit“.³¹⁷ Auch zur zeitgenössischen Theorie des Spazierengehens finden sich in Goethes Darstellung substantielle Parallelen. So stellt etwa Karl Gottlob Schelle in seiner 1802 erschienenen Schrift *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen* fest, methodisches, strenges Denken sei dem Lustwandeln fremd.³¹⁸ Nach Schelles Überzeugung widerspreche eine „gespannte Beobachtung der Natur“³¹⁹, wie sie Goethe bei der Suche nach der Urpflanze unternimmt, der offenen Form des Spaziergangs. Der postulierte Gegensatz von Lustwandeln und Naturforschen³²⁰ mündet in die Festlegung, auch botanische Spaziergänge seien keine Forschungsexpeditionen, bei denen gezielt nach bestimmten Pflanzen gesucht werde, sondern „Lustwanderungen im eigentlichsten Sinne wie die Rousseauschen“.³²¹ Beim Spazierengehen finde das Individuum Freiheit und Gemütsruhe, könne es doch – wie Goethe im Garten von Palermo vor seiner abrupt einsetzenden Suche nach der Urpflanze – alles „nach Belieben [...] betrachten“.³²² Das Spazierengehen kreierte einen offenen Reflexionsraum, in dem Wahrnehmung, Imagination und Denken sich frei entfalten können.³²³

³¹⁷ Kiefer, *Wiedergeburt und neues Leben*, 257. Das Bekenntnis zur Stille, das auch in der Tradition Winckelmanns steht, sei dem Pietismus entlehnt und werde hier säkularisiert verwendet, so Kiefer (380).

³¹⁸ Karl Gottlob Schelle, *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Markus Fauser, Darmstadt 1990, 41. Zu Schelles Abhandlung vgl. auch König, *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges*, 31–63.

³¹⁹ Schelle, *Spatziergänge*, 42.

³²⁰ Vgl. Schelle, *Spatziergänge*, 50 f.

³²¹ Schelle, *Spatziergänge*, 159. In einer ausführlichen Erläuterung zu diesem Hinweis nimmt Schelle direkt auf Jean-Jacques Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire* (1776–78) Bezug (266–272).

³²² Schelle, *Spatziergänge*, 110.

³²³ In ähnlicher Form hat bereits der Schriftsteller Joachim Christian Blum (1739–1790) Spaziergänge als physische Form eines Denkprozesses konzeptualisiert. Die *Spatziergänge* in seinem zweibändigen gleichnamigen Werk von 1774/75 beinhalten Reflexionen, ein offenes Nachdenken über verschiedene Gegenstände in ganz unterschiedlicher Länge, so wie man auch bei einem Spaziergang, der um seiner selbst willen unternommen wird, die Bereitschaft mitbringt, dasjenige mit offenen Sinnen wahrzunehmen, was einem auf seinem Weg begegnet. Ähnlich wie bei der literarischen Form des Essays ist der Weg selbst das Ziel. Auf dem Weg können die eigenen Gedanken – bei Blum handelt es sich immer wieder um moralische und religiöse Betrachtungen – auch abschweifen. Blum war ein zu seiner Zeit

Die mit Abstand wichtigste Form kontemplationsorientierter Muße in der *Italienischen Reise* stellt die Kunstbetrachtung dar. Der Ich-Erzähler unterscheidet dabei zwischen einer flüchtigen und einer intensiven Betrachtung von Kunstwerken. In Venedig, unter dem Datum des 8. Oktober 1786, nimmt er, wie er bekennt, so manches, auch durchaus Bedeutendes, lediglich *en passant* wahr: „Noch will ich einiger Werke der Bildhauerkunst erwähnen, die ich diese Tage her, zwar nur im Vorbeigehen, aber doch mit Erstaunen und Erbauung betrachtet.“³²⁴ Über den Besuch der Malerakademie in Cento bemerkt er: „Mir ist aber sehr lieb und wert, daß ich auch diesen schönen Kunstkreis gesehen habe, obgleich ein solches Vorüberrennen wenig Genuß und Belehrung gewährt.“³²⁵ In Bologna geht alles so schnell, dass der Besucher die Sehenswürdigkeiten in seinem Reiseführer nur flüchtig markieren kann:

Ein flinker und wohl unterrichteter Lohnbediente, sobald er vernahm, daß ich nicht lange zu verweilen gedächte, jagte mich durch alle Straßen, durch so viel Paläste und Kirchen, daß ich kaum in meinem Volkmanne anzeichnen konnte, wo ich gewesen war, und wer weiß ob ich mich künftig bei diesen Merkzeichen aller der Sachen erinnere.³²⁶

Nach einem von äußerster Hektik geprägten Tag in Bologna (18.10.1786) folgt unmittelbar darauf, als Kontrapunkt, indes ein betontes Innehalten:

Meinen Tag habe ich bestmöglichst angewendet, um zu sehen und wiederzusehen, aber es geht mit der Kunst wie mit dem Leben, je weiter man hineinkommt, je breiter wird sie. An diesem Himmel treten wieder neue Gestirne hervor, die ich nicht berechnen kann und die mich irre machen: die Carracci, Guido, Dominichin, in einer spätern glücklichen Kunstzeit entsprungen; sie aber wahrhaft zu genießen, gehört Wissen und Urteil, welches mir abgeht und nur nach und nach erworben werden kann. Ein großes Hindernis der reinen Betrachtung und der unmittelbaren Einsicht sind die meist unsinnigen Gegenstände der Bilder, über die man toll wird, indem man sie verehren und lieben möchte.³²⁷

Hier skizziert der Ich-Erzähler bereits den Übergang von flüchtiger zu intensiver Kunstwahrnehmung, ja, er entwirft programmatisch sein selbst auferlegtes Curriculum eines eingehenden Kunststudiums, wie er es insbesondere in Rom betreiben wird. Das Repetitive, Intensive und Iterative des Betrachtens („zu sehen

populärer Schriftsteller, der v.a. Gedichte im Stil der Anakreontik und des literarischen Rokoko sowie Idyllen nach dem Vorbild Salomon Geßners verfasste. Auch seine *Spatziergänge* waren sehr erfolgreich. Die beiden Bände erschienen 1785 in dritter Auflage. Bereits 1784 ergänzte sie Blum um *Neue Spatziergänge* (Stendal 1784). Vgl. dazu Alfred Anger/Red., „Blum, Joachim Christian“, in: Wilhelm Kühlmann (Hg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, 2., vollständig überarb. Aufl., Berlin/New York 2008, 594 f.

³²⁴ IR, 94.

³²⁵ Cento, 17. Oktober 1786 (IR, 110). Vgl. auch RT, 724.

³²⁶ Bologna, 18. Oktober 1786 (IR, 110).

³²⁷ Bologna, 19. Oktober 1786 (IR, 112 f.).

und wiederzusehen“) wird ebenso aufgerufen wie der elementare, unabdingbare Kausalzusammenhang von ästhetischer Urteilskraft („Wissen und Urteil“), der allein zu wahren Genuss führt („wahrhaft zu genießen“), und der Dauer, die ein derartiger kognitiver Prozess erfordert („nach und nach“). Auch die eindeutige, ‚klassizistische‘ Dominanz der Form über den Inhalt („die meist unsinnigen Gegenstände der Bilder“) wird erwähnt und zum zentralen Kriterium der „reinen Betrachtung“ erklärt. Die Gestalt steht im Fokus des Interesses, nicht die dargestellten Gegenstände, die in den genannten Fällen auch noch abwertend kommentiert werden. Das Wie dominiert über das Was.³²⁸ Die wesentlichen Eigenschaften und Fähigkeiten bei der Bildbetrachtung fasst der Ich-Erzähler anschließend noch einmal pointiert zusammen: „Übung, Bekanntschaft und Neigung“.³²⁹ Für diesen Dreiklang benötigt man Zeit, die der Betrachtende investieren muss. Nur so kann die tätige Muße der Reise zu einem persönlichen Gewinn werden.

Intensive Kunstbetrachtung – das geht aus ausnahmslos allen einschlägigen Bemerkungen in Briefen, im *Reise-Tagebuch* sowie in der *Italienischen Reise* hervor – erfordert kontemplative Hingabe, „ein Nichtmitgehen mit der Zeit im sich zeitnehmenden Aufgehen in der Sache“.³³⁰ Zum Charakter der Betrachtung von Kunst äußert sich Goethe im *Reise-Tagebuch*, unter dem Datum des 24. September 1786, folgendermaßen: „Ich lebe sehr diät und halte mich ruhig damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen.“³³¹ Die übergeordnete Bedeutung des Kunstwerks gebietet zunächst einmal narrative Askesese. Genuss im Sinne ästhetischer Urteilskraft wird allein durch Verweilen und konzentriertes Anschauen ermöglicht. Vorschnelle Beschreibungen stören demgegenüber einen Prozess, in dem das eigene Denken und Empfinden angesichts eines bedeutenden Kunstwerks erst purifiziert werden müssen, um angemessene Beschreibungskategorien finden und entwickeln zu können. Dass es sich hierbei um eine höchst anspruchsvolle Aufgabe handelt, die stets an die Grenze des

³²⁸ Zu Goethes entschiedener Präferenz von Formprinzipien, der ästhetischen Organisation von Kunstwerken, also deren Gestalt gegenüber den dargestellten Gegenständen und ihrer Bedeutung vgl. grundlegend: Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen* (Germanistische Abhandlungen, Bd. 70), Stuttgart 1991. Gerade in späteren Jahren, also zur Zeit, als er auch die *Italienische Reise* verfasste, forderte Goethe, „daß der Gegenstand eines Bildes aus sich selbst heraus verständlich sein müsse“: „An die Stelle des poetischen Gegenstandes ist so die Bildidee getreten, die nicht mehr beschreibbar ist als ein Stoff, der auch anders hätte ausgeführt werden können, sondern nur noch als die individuelle Ausformung eines Gegenstands, der so und nicht anders in die Anschauung tritt“ (14). Insbesondere gegen Friedrich Schlegels Fokussierung auf den Bedeutungsgehalt von Bildsujets gerichtet, beharrte Goethe auf der Autonomie des Künstlerischen und Formalästhetischen. Vgl. dazu ebd., 232–241.

³²⁹ Bologna, 19. Oktober 1786 (*IR*, 114).

³³⁰ So grundsätzlich über die Erfahrung ästhetischer Zeitlichkeit Westerkamp, *Ästhetisches Verweilen*, 55 f.

³³¹ *RT*, 665 f.

Aporetischen führt, hat Goethe selbst immer wieder eingestanden.³³² Aber allein schon das vorsprachliche, vertiefte Verstehen ästhetischer Immanenz erfordert Zeit und Hingabe, jenes schon erwähnte Zusammenspiel von Entschleunigung, Intensität und Iteration. Über Raffaels *Loggien* und seine Fresken der *Schule von Athen* in der Stanza della Segnatura des Vatikans heißt es unter dem Datum des 7. November 1786:

Die Logen von Raphael und die großen Gemälde der Schule von Athen pp. hab' ich nur erst einmal gesehen, und da ist's, als wenn man den Homer aus einer zum Teil verloschenen, beschädigten Handschrift herausstudieren sollte. Das Vergnügen des ersten Eindrucks ist unvollkommen, nur wenn man nach und nach alles recht durchgesehn und studiert hat, wird der Genuß ganz.³³³

Die einschlägigen Vokabeln werden in der *Italienischen Reise* immer wieder aufgeführt und damit in ihrer entscheidenden Relevanz hervorgehoben: die Temporaladverbien („nach und nach“) ebenso wie das Substantiv „Genuß“, der aus dem „Vergnügen des ersten Eindrucks“ nur dann hervorgeht, wenn das Kunstwerk wiederholt studiert wird. In gleicher Weise verhält sich das Ich auch zu Michelangelos *Jüngstem Gericht* sowie den weiteren Fresken in der Sixtinischen Kapelle: „Ich konnte nur sehen und anstaunen. Die innere Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck. Nachdem wir alles wieder und wieder gesehn, verließen wir dieses Heiligtum [...]“.³³⁴ Intensives Betrachten geht einher mit prononcierter Zurückhaltung, das, was man gesehen und bestaunt hat, in Worte zu fassen. Der Betrachter erkennt die immanente Vollkommenheit eines Kunstwerks allmählich durch intensiv-iteratives Anschauen; einen angemessenen sprachlichen Ausdruck für das kognitiv Erkannte zu finden, erweist sich indes mehr als schwierig. Die Deskription erfolgt, wenn überhaupt, allenfalls unvollständig, in Form von mehr oder weniger geglückten sprachlichen Annäherungsversuchen. Dies zumindest ist das skizzierte Programm. In der *Italienischen Reise* selbst hat Goethe auf Bildbeschreibungen fast vollständig verzichtet.³³⁵

Im Folgenden stellt der Ich-Erzähler akribisch dar, wie sich seine Form von Kunstbetrachtung als iterativer Prozess gestaltet: „Am 28. November kehrten wir zur Sixtinischen Kapelle zurück [...]“.³³⁶ Eingehend studiert werden erneut

³³² Auf die von Goethe reflektierte „Aporie der Bildbeschreibung“, das „Unaussprechliche“ in Worte zu fassen, verweist auch Osterkamp, *Im Buchstabenbilde*, 227. Der Ausgangsbefund für die eigenen Versuche der Bildbeschreibung ist daher auch denkbar prekär, denn: „Vor dem künstlerisch gestalteten Bild versagt die Sprache“ (16).

³³³ *IR*, 142.

³³⁴ So am 22. November 1786 (*IR*, 150).

³³⁵ Vgl. dazu Osterkamp, *Im Buchstabenbilde*, 319. Eine gewichtige Ausnahme bildet die Beschreibung von Raffaels *Transfiguration* im Dezemberbericht 1787 des *Zweiten Römischen Aufenthalts*: ZRA, 486 f.

³³⁶ So am 2. Dezember 1786 (*IR*, 155).

Michelangelos Deckenmalereien sowie Raffaels *Loggien*, diesmal aber im Vergleich. Aus dieser wiederholten, intensiven vergleichenden Betrachtung erwächst ein ästhetisches Urteil, das zugunsten Michelangelos ausfällt. Für diese iterative Form der Kunstaneignung benötigt der Besucher Muße, wie der Ich-Erzähler in diesem Fall *expressis verbis* betont: „Diese Werke nun öfterer gegen einander zu sehen, mit mehr Muße und ohne Vorurteil zu vergleichen, muß eine große Freude gewähren. Denn anfangs ist doch alle Teilnahme nur einseitig.“³³⁷ Die Aneignung von Kunst erfordert eine offene Raum-Zeit-Struktur, in der sich jene Konzentration entfalten kann, die zu einer umfassenden und eben nicht einseitigen „Teilnahme“ führt. Das entsprechend gestimmte Ich lässt sich in Muße auf das Kunstwerk ein, mit einem vergleichenden Blick als methodischer Leitkategorie. Diesen iterativen Prozess der Kunstaneignung begründet Goethe auch gegenüber Herzog Carl August, in seinem Brief aus Rom vom 12.–16. Dezember 1786: „Fast biß zur Ermüdung hab ich bisher fortgefahnen Rom zu durchwandern, auch habe ich das meiste gesehen. Was heißt aber das Sehen von Gegenständen bey denen man lange verweilen, zu denen man oft zurücke kehren müßte um sie kennen und schätzen zu lernen.“³³⁸ Die Betonung der Anstrengung („biß zur Ermüdung“), ein großzügig bemessener Zeitraum („lange verweilen“) sowie die Notwendigkeit des Iterativen für einen erfolgreichen Bildungsprozess („oft zurücke kehren“) dienen gewiss auch der kontinuierlichen Legitimation seines in Weimar kritisch beäugten bezahlten Urlaubs gegenüber seinem Dienst- und Landesherrn. Darüber hinaus beschreiben sie aber auch den Weg zur Wiedergeburt eines gebildeten Künstlers und künstlerisch Gebildeten, der, so die forcierte Selbststilisierung, nur und wirklich *nur* in diesen Muße-Formen des freien Verweilens zu sich selbst und seiner (postulierten) Bestimmung finden kann.

Kontemplative Versenkung bedeutet, sich auf das betrachtete Kunstwerk umfänglich und mit allen Sinnen einzulassen. Im Gegenzug reproduziert eine hastige Kunstrezeption lediglich Vorwissen und Vorurteile, die das Verständnis der Kunst bestimmen, wenn man aufgrund enger zeitlicher Grenzen Kunstwerke nur oberflächlich betrachten kann. Ästhetische Erfahrung ohne Muße führt zu einer Prädominanz von Projektionen, die den offenen Blick auf Kunst verstellen. Demgegenüber vertieft eine ästhetische Erfahrung in Muße das Wissen und bereitet zudem Vergnügen. Das von Goethe geschilderte Kunststudium in Rom kann dahingehend als tätige Muße verstanden werden, wobei die Betonung auf dem Adjektiv liegt. Muße und Arbeit stehen sich nicht in einer Fundamentalopposition gegenüber, sie bilden vielmehr, wie auf ihre Weise bei den Lazzaroni in Neapel, ein Komplementärverhältnis: „Ich erhole mich nun hier nach und nach von meinem salto mortale, und studiere mehr als daß ich genieße. Rom ist eine

³³⁷ So am 2. Dezember 1786 (*IR*, 156). Vgl. auch Goethes Brief an den Freundeskreis in Weimar vom 2. Dezember 1786 (*Briefe* 7 I, 38).

³³⁸ *Briefe* 7 I, 51.

Welt, und man braucht Jahre um sich nur erst drinne gewahr zu werden. Wie glücklich find' ich die Reisenden die sehen und gehn.“³³⁹ Unter dem Datum des 20. Dezember 1786 unterstreicht der Ich-Erzähler die Notwendigkeit einer bedingungslosen und umfassenden Hingabe an den Gegenstand, wenn das Studium von Erfolg gekrönt sein will:

Und doch ist das alles mehr Mühe und Sorge als Genuß. Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort. Ich dachte wohl hier was rechts zu lernen; daß ich aber so weit in die Schule zurück gehen, daß ich so viel verlernen, ja durchaus umlernen müßte, dachte ich nicht. Nun bin ich aber einmal überzeugt, und habe mich ganz hingegeben, und je mehr ich mich selbst verleugnen muß, desto mehr freut es mich.³⁴⁰

Der Wiedergeburt geht ein anstrengender und zeitaufwendiger Reinigungsprozess voran, der das betrachtende Ich erst zur Adaptation jener Kategorien disponiert, die ihm bis dahin fremd waren. Das alles erfordert eine innere Bereitschaft, sich grundlegend Neues anzueignen, aber auch einen großzügig bemessenen Zeitraum, in dem sich das eigene Umlernen, die eigene Neuorientierung entfalten können. Wie sich dieser Prozess konkret gestaltet, erläutert der Ich-Erzähler unter dem Datum des 25. Dezember 1786:

Ich fange nun schon an die besten Sachen zum zweitenmal zu sehen, wo denn das erste Staunen sich in ein Mitleben und reineres Gefühl des Wertes der Sache auflöst. Um den höchsten Begriff dessen was die Menschen geleistet haben in sich aufzunehmen, muß die Seele erst zur vollkommenen Freiheit gelangen.³⁴¹

Beschrieben wird hier ein Anreicherungsprozess, in dem Bewunderung, das „erste Staunen“, durch Intensität und Iteration der Kunstaneignung in ein tieferes Verständnis mündet. Dass dieser sukzessiv verlaufende Vorgang zur „Freiheit“ führt, verdeutlicht den geradezu existenziellen Wert, den der Ich-Erzähler seiner tätigen Muße in Italien beimisst.

Die intensiv-iterative Kunstbetrachtung in Rom erfordert einen anderen Wahrnehmungsmodus als jenen, mit dem noch der Flaneur in Venedig flüchtige Eindrücke gesammelt und entsprechend wiedergegeben hat. Seinem Diener Philipp Seidel vertraut Goethe in seinem Brief aus Rom vom 13. Januar 1787 an:

Mir geht es sehr wohl, das schönste Wetter erlaubt von allen Stunden des Tages Gebrauch zu machen, ich habe mich fast durch Rom durchgesehn, und bin an der Wiederholung, schon fängt das Gesehne an sich zu ordnen und das unendlich scheinende schließt sich

³³⁹ So am 13. Dezember 1786 (*IR*, 159). Vgl. auch Goethes Brief aus Rom an Johann Gottfried und Caroline Herder und deren Kinder Gottfried, August, Wilhelm, Adelbert, Luise und Emil vom 13. und 16. Dezember 1786 (*Briefe* 7 I, 54).

³⁴⁰ *IR*, 160. Vgl. auch Goethes Brief an Charlotte von Stein, 20.–23. Dezember 1786 (*Briefe* 7 I, 62).

³⁴¹ *IR*, 161. Vgl. auch Goethes Brief an Charlotte von Stein, 20.–23. Dezember 1786 (*Briefe* 7 I, 62).

in Gränzen. Indeß bleibt doch das Feld zu groß als man es durch solche Streifereyen recht sollte kennen lernen, es gehören Jahre es gehören Leben dazu.³⁴²

Das Nomen „Streifereyen“ rückt das eigene Kunststudium beinahe schon resignierend in die Nähe jener Flanerie, die sich für das gezielt fokussierte verweilende Betrachten gerade nicht eignet. Im Gegenzug stiftet allein das wiederholende genaue Hinsehen Ordnung, ähnlich wie ja im *Römischen Carneval* sich im (vermeintlichen) Chaos eine Ordnung durch das Auge und die narrative Wiedergabe des Gesehenen herauschält.³⁴³ Kurz vor Goethes Abreise aus Rom intensiviert sich dieser auf Wiederholung angelegte, iterative Aneignungsprozess:

Seit vierzehn Tagen bin ich von Morgen bis in die Nacht in Bewegung, was ich noch nicht gesehn such' ich auf. Das Vorzüglichste wird zum zweiten und drittenmal betrachtet, und nun ordnet sich's einigermaßen. Denn indem die Hauptgegenstände an ihre rechte Stelle kommen, so ist für viele mindere dazwischen Platz und Raum. Meine Liebschaften reinigen und entscheiden sich, und nun erst kann mein Gemüt dem Größeren und Echtesten mit gelassener Teilnahme sich entgegen heben.³⁴⁴

Die entschleunigte, intensive und iterative Form der Kunstbetrachtung wird schließlich von Erfolg gekrönt. Das Ich kann den zunächst nur bestaunten Kunstwerken, derer man sich überhaupt erst einmal intellektuell bemächtigen muss, nun „mit gelassener Teilnahme“ begegnen, jedenfalls in einem finalen Schritt. Auf die Atemlosigkeit zu Beginn seines Romaufenthalts folgt im Lauf der Zeit Gelassenheit als Ausdruck eines zwanglosen, aber konzentrierten Sich-Einlassens auf einen Gegenstand um seiner selbst willen. Gelassene Teilnahme bedeutet auch Souveränität, die auf Kennerschaft, Genuss und ästhetischer Urteilskraft beruht. Der Betrachter hat mit großem Aufwand das (vergleichende) Sehen eingeübt und kann sich nun den Objekten gegenüber gelassen und nicht länger angestrengt verhalten. Gelassene Teilnahme – darauf läuft das Kunststudium in der „Hauptstadt der Welt“ zu; sie zeugt von Bildung im eigentlichen Sinn, man kann die Wendung geradezu als Kurzparaphrase von Bildung verstehen. Bildung in diesem anspruchsvollen Sinn ist ein Prozess, der nur in Muße erfolgen kann, und, wie die Muße selbst, selbstzweckhaft Genuss, Glückseligkeit (*eudaimonia*) und ein erfülltes Leben in sich trägt, wie Aristoteles in seiner *Politik* herausstellt.³⁴⁵ Gelassene Teilnahme umschreibt das Produktive der ‚Unproduktivität‘

³⁴² *Briefe* 7 I, 80.

³⁴³ Vgl. dazu das dritte Kapitel dieser Studie.

³⁴⁴ So am 16. Februar 1787 (*IR*, 183). Nahezu gleichlautend heißt es in Goethes Brief an Charlotte von Stein, 1.–3. Februar 1787: „Meine Liebschaften reinigen und entscheiden sich mehr und mein Gemüth kann sich dem größeren mit gelaßner Theilnehmung entgegen heben“ (*Briefe* 7 I, 103).

³⁴⁵ Aristoteles, *Politik. Schriften zur Staatstheorie*, übers. u. hg. v. Franz F. Schwarz, Stuttgart 1989, VIII 3, 1338a1–7. „Das erstrebenswerteste Leben aus *Politik* VII/VIII ist in erster Linie ein gebildetes Leben in Zeiten der Muße, das im weiteren Sinne als umfassend kultiviert betrachtet werden kann“, kommentiert und resümiert Simon Varga, „Antike po-

römischer Muße, die das erkennende Ich die eigene Wiedergeburt als Künstler in einem umfassenden ästhetischen Bildungsprozess erleben lässt. Gelassene Teilnahme charakterisiert so jene Haltung des ‚wiedergeborenen‘ Künstlers, die er im Modus tätiger, gelehrter Muße gewonnen hat. Es gibt daher viele Gründe, dass ich mich bei der Wahl des Obertitels meiner Studie für diese Wendung entschieden habe. Der Kontext der Wendung verdeutlicht aber auch, dass die gelassene Teilnahme einen Idealzustand bezeichnet, dessen man sich stets aufs Neue versichern muss. Diese einmal gewonnene Haltung bedarf der gründlichen und kontinuierlichen Übung, um bewahrt werden zu können.

Die Semantik der Gelassenheit und ihr Bezug zur Muße wurde in dieser Studie ja bereits wiederholt erörtert. In diesem Zusammenhang sei noch auf eine weitere, *prima vista* nicht unbedingt naheliegende, auf den zweiten Blick aber höchst aufschlussreiche Referenz verwiesen. In einem instruktiven Aufsatz diskutiert der Mediävist Burkhard Hasebrink den inneren Zusammenhang von Urbanisierung des Wissens und raumzeitlicher Enthobenheit in Predigten Meister Eckharts. Der implizite Adressat der Predigten sei „frei, abgeschieden und gelassen“ und so „wahrhaft mit Gott im ersten Grund eins“.³⁴⁶ Der „Genuss der Erkenntnis“ erfolge in einer Haltung der „Gelassenheit“.³⁴⁷ In Rom lebt auch der Ich-Erzähler, Goethe, dem eigenen Bekunden nach frei und abgeschieden. Im Unterschied zu Konzepten der Muße geistiger Tätigkeit in der Mystik³⁴⁸ ist Goethes tätige Untätigkeit indes auf eine privilegierte Lebensform, eine raumzeitliche Abgeschiedenheit auch im äußeren Sinne einer Rahmung durch seine Reise nach Italien, angewiesen. Seine gelassene Teilnahme weist nicht, wie in der Mystik Meister Eckharts, „einen ‚Weg‘ in die Ruhe Gottes“³⁴⁹; sie ist vielmehr Ausdruck seiner ‚Wiedergeburt‘ als gebildeter Künstler und künstlerisch Gebildeter. Dass in den pietistischen Traditionsstrom, aus dem sich die Wiedergeburt-Idee der *Italienischen Reise* zwar nicht ausschließlich, aber doch signifikant speist, auch mystische Vorstellungen einfließen, soll gleichwohl nicht unerwähnt bleiben. Der Ich-Erzähler der *Italienischen Reise* bildet in der raumzeitlichen Entrückung seiner Muße-Existenz, einer modernen, säkularen Form des *otium contemplationis*, durch kontemplative Versenkung jene gelassene Teilnahme aus, bei der ein Kunstwerk im Sinne von ästhetischer Urteilskraft umfas-

litische Anthropologie. Lebensform, Muße und Theorie bei Aristoteles“, in: Jürgasch/Keiling (Hg.), *Anthropologie der Theorie*, 29–47, 43.

³⁴⁶ Burkhard Hasebrink, „Die Anthropologie der Abgeschiedenheit. Urbane Ortlosigkeit bei Meister Eckhart“, in: Jürgasch/Keiling (Hg.), *Anthropologie der Theorie*, 191–208, 195.

³⁴⁷ Hasebrink, „Die Anthropologie der Abgeschiedenheit“, 202. Zu Meister Eckharts „Postulat einer wesentlichen Einheit mußevollen Lebens in Gelassenheit“ vgl. Anna Keiling, *Muße in mystischer Literatur*, 198.

³⁴⁸ „Jeder Mensch [...] kann für Eckhart in jedem äußeren Kontext das ihm eigene ‚Zuhause‘ in Gelassenheit finden“, betont Anna Keiling, *Muße in mystischer Literatur*, 211 f.

³⁴⁹ Anna Keiling, *Muße in mystischer Literatur*, 272.

send genossen werden kann. Der Genuss stellt sich bei Goethe mit der vertieften Erkenntnis der Gestalt eines Kunstwerks ein, auf dessen ästhetische Immanenz das ganze Sinnen des Betrachters gerichtet ist. Bereits im Gestus eines Rückblicks betont Goethe in seinem Brief aus Rom an Carl August vom 25. Januar 1788: „Ich überließ mich gelassen den sinnlichen Eindrücken, so sah ich Rom, Neapel, Sicilien [...]“.³⁵⁰ Diese zwanglose, ‚unfaustische‘ Gelassenheit signalisiert eine Offenheit und heteronome Empfangsbereitschaft für Eindrücke und Erfahrungen, die ohne die Raumzeitlichkeit der Muße nicht zu gewinnen gewesen wären. Wer gelassen geistig tätig ist, will nicht zwanghaft um jeden Preis etwas erreichen. Die tätige Untätigkeit der Muße zeichnet sich durch Zwanglosigkeit aus. Es wird nicht etwas gezielt angestrebt, sondern gelassen angenommen. Gelassenheit bezeichnet die Haltung rasonierender Betrachtung, mit der Goethe darüber hinaus auch „das Gesetzmäßige und Wesenhafte des urbanen Raumes“ zu erfassen suchte, wie Uwe Hentschel betont.³⁵¹

Der zweite römische Aufenthalt verläuft dann ganz im Zeichen seiner neu gewonnenen kontemplativ-kenntnisreichen und von Genuss geprägten Kunstaneignung, die als ein offener Prozess beschrieben wird. Jedenfalls steht bei seiner Rückkehr nach Rom Anfang Juni 1787 sogleich wieder die intensive Kunstbetrachtung im Zentrum: „[...] die Anschauung der Teppiche nach Raphaels Cartonen hat mich wieder in den Kreis höherer Betrachtungen zurückgeführt.“³⁵² Mit der Rückkehr nach Rom setzt der Ich-Erzähler seine selbstbestimmte Arbeit in Form des bewährten intensiv-iterativen Kunststudiums fort. In diesem Sinn äußert er sich auch unter dem Datum des 20. Juni 1787:

Nun hab' ich hier schon wieder treffliche Kunstwerke gesehen, und mein Geist reinigt und bestimmt sich. Doch brauchte ich wenigstens noch ein Jahr allein in Rom, um nach meiner Art den Aufenthalt nutzen zu können, und ihr wißt, ich kann nichts auf andre Art. Jetzt wenn ich scheide werde ich nur wissen, welcher Sinn mir noch nicht aufgegangen ist, und so sei es denn eine Weile genug.³⁵³

Dass dieser Prozess intensiv-iterativer Kunstaneignung noch nicht abgeschlossen, womöglich unabschließbar ist, verdeutlicht folgender, unter dem Datum des 27. Juni 1787 aufgeführter Eintrag: „Ich will auch nicht mehr ruhen, bis mir nichts mehr Wort und Tradition, sondern lebendiger Begriff ist.“³⁵⁴ Das Kunststudium während des zweiten Romaufenthalts ist seine wahre „Schule“ (*scholē*), für die er ausreichend Zeit benötigt:

³⁵⁰ Briefe 7 I, 234.

³⁵¹ Uwe Hentschel, „Über die Charakteristik der Städte‘. Goethe und die urbane Landschaft“, in: *Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft* 111–113 (2007), 48–65, 50. Hentschel führt dazu weiter aus: „Gelassene Anschauung und die wissensgesättigte Betrachtung des Objekts gingen eine sich wechselseitig befruchtende Verbindung ein“ (61).

³⁵² So am 8. Juni 1787 (ZRA, 375).

³⁵³ ZRA, 377.

³⁵⁴ ZRA, 378.

Ich habe mich in eine zu große Schule begeben, als daß ich geschwind wieder aus der Lehre gehen dürfte. Meine Kunstkenntnisse, meine kleinen Talente müssen hier ganz durchgearbeitet, ganz reif werden, sonst bring' ich wieder euch einen halben Freund zurück und das Sehnen, Bemühen, Krabbeln und Schleichen geht von neuem an.³⁵⁵

Die Ausbildung des Auges, die zu einer gelassenen Teilnahme führt, erfordert ein kontinuierliches Einüben: „Überhaupt geht es gut fort, ich treibe nur, wie immer, zu viel. Meine größte Freude ist, daß mein Auge sich an sichern Formen bildet und sich an Gestalt und Verhältnis leicht gewöhnt, und dabei mein alt Gefühl für Haltung und Ganzes recht lebhaft wiederkehrt. Auf Übung käme nun alles an.“³⁵⁶ Der Konjunktiv signalisiert freilich, dass der Zeitraum für seine Vorhaben nicht unbegrenzt ist, obgleich gerade das vonnöten wäre, wie Goethe in einem zwischen dem 23. und 29. Dezember 1787 verfassten Brief aus Rom Christian Gottlob Voigt bekennt: „Die Betrachtung der Kunstwercke wird jetzt erst interessant. Vollkommne Wercke kann man nicht lang genug und nicht genau genug betrachten.“³⁵⁷ Die Kennerschaft, die sich in dieser intensiven Schulung des eigenen Sehens herausbildet, liefert darüber hinaus ein wirksames Gegengift zu einem weit verbreiteten, den Gegenständen aber nicht angemessenen Reden über Kunst, deren tiefes Verständnis nicht auf unbeholfene Versuche, sich ihrer zu vergewissern, angewiesen ist: „Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht davon spreche, als höchstens in ihrer Gegenwart. Wie schäme ich mich alles Kunstgeschwätzes, in das ich ehemals einstimmte.“³⁵⁸ Einmal mehr bemüht der Ich-Erzähler den Unsagbarkeitstopos, um die eigene asketische Zurückhaltung bei der Beschreibung von Kunstwerken in der *Italienischen Reise* zu begründen.

Der Ich-Erzähler strebt zwar unverkennbar an, die einmal gewonnene Haltung einer gelassenen Teilnahme zu habitualisieren, stößt bei diesem Unterfangen indes immer wieder an Grenzen, insbesondere dann, wenn die zeitliche Rah-

³⁵⁵ So Ende Juni 1787 (ZRA, 379). Die wiederholende Betrachtung von Kunst sowie deren intensive Wahrnehmung in Goethes Darstellung kontrastieren nicht zuletzt das väterliche Rezeptionsmuster und „dessen hastiges Abgehen aller am Wege liegenden Merkwürdigkeiten zum zweifelhaften Erwerb abendländischen Kulturbesitzes“, so Andreas Beyer, „Reisen – Bleiben – Sterben. Die Goethes in Rom“, in: Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, 63–84, 74.

³⁵⁶ So am 22. Juli 1787 (ZRA, 397).

³⁵⁷ *Briefe* 7 I, 224. Diese Haltung Goethes während seines zweiten römischen Aufenthalts beschreibt Jaeger, *Wanderers Verstummen*, 211: „Auffällig in den Korrespondenzen des dritten Buchs der *Italienischen Reise* ist der existentielle Tonfall, in dem Goethe über das römische Schulpensum berichtet. Das ganze Lebensglück, sein Wohlergehen an Leib und Seele, scheint davon abzuhängen, ob er das immense kunsthistorische Besichtigungsprogramm bewältigt oder ob er vorankommt bei den Übungen, die menschliche Gestalt auf das Papier zu bringen und derart nach der Natur zu zeichnen, daß man die Gegenstände und Landschaften auch wiedererkennt.“

³⁵⁸ So am 29. Juli 1787 (ZRA, 399). Goethe habe erst im Laufe der Zeit „sein Mißtrauen gegenüber dem Genre“ Bildbeschreibung überwunden, betont Osterkamp, *Im Buchstabenbilde*, 3.

mung seiner Italienreise schmerzlich ins Bewusstsein rückt. So verbleibt denn auch die Aneignung von Kunst stets im Spannungsfeld von Muße und Zwang: „In der Kunst muß ich es so weit bringen, daß alles anschauende Kenntnis werde, nichts Tradition und Name bleibe, und ich zwingen es in diesem halben Jahre, auch ist es nirgends als in Rom zu zwingen. Meine Säckelchen (denn sie kommen mir sehr im Diminutiv vor) muß ich wenigstens mit Sammlung und Freudigkeit enden.“³⁵⁹ Die in der Raum-Zeit-Struktur der Muße gewonnene Schulung des Auges führt zur ‚anschauenden Kenntnis‘, die auch als gelassene Teilnahme bezeichnet werden kann. Beides, „anschauende Kenntnis“ und gelassene Teilnahme, sind zwei Modi ein und derselben Eigenschaft: des tiefen kognitiv-sinnlichen Verständnisses von Kunst, das erst einen umfassenden ästhetischen Genuss ermöglicht.

Unter demselben Datum, 28. August 1787, Goethes 38. Geburtstag, heißt es zuvor: „Ich wandle starken Schrittes in den Gefilden der Natur und Kunst herum [...]“.³⁶⁰ Die städtischen Spaziergänge in Rom stellen gewissermaßen eine Hybridform von Flanerie und gezielter Bildungsarbeit dar. Sie spiegeln die paradoxe Grundstruktur von Muße sowie deren Transgressionscharakter wider. Die Ambivalenz von Gelassenheit und Zwang bricht immer wieder auf; sie findet allenfalls temporär einen harmonischen Ausgleich, insbesondere dann, wenn Sammlung und Studium konvergieren. Auf der höheren Ebene der anschauenden Kenntnis und gelassenen Teilnahme kann diese Ambivalenz indes überwunden werden. In diesem Fall führt die intensiv-iterative Kunstbetrachtung zu umfassender Erkenntnis: „Der Glanz der größten Kunstwerke blendet mich nicht mehr, ich wandle nun im Anschauen, in der wahren unterscheidenden Erkenntnis.“³⁶¹ Dieses für Goethe beglückende Ergebnis verdankt sich nicht zuletzt dem Einfluss seines Kunstlehrers Johann Heinrich Meyer, dessen Loblied Goethe unter diesem Eintrag kraftvoll anstimmt.

Die von Goethe betonte „Sammlung“ kann, jenseits der zitierten konkreten Verwendung, grundsätzlich zweierlei bedeuten. Als ‚innere‘ Sammlung meint sie eine besondere Gestimmtheit, einen Zustand, bei dem die eigenen Gedanken oder Kräfte konzentriert werden. Als eine Tätigkeit bezieht sie sich auf das Sammeln von Objekten. Verbindet man beide Aspekte, so wendet sich die ‚innere‘ wie die ‚äußere‘ Sammlung gleichermaßen gegen einen mechanischen Kunst-

³⁵⁹ So am 28. August 1787 (ZRA, 416).

³⁶⁰ ZRA, 416.

³⁶¹ So am 25. Dezember 1787 (ZRA, 478). Der anschließende „Dezemberbericht zeigt wie kaum eine andere Stelle des *Zweiten römischen Aufenthalts*, wie Goethe jene Bildung allein in Rom, im ungestörten, weltabgewandten Klima dieser Stadt hat erlangen können. Und es ist diese freie Selbstbestimmung vor der Kunst, die Betonung der Individualisierung des Kunsterlebnisses und die daraus resultierende erfolgreiche Behauptung der befreienden Kraft der Individualität, die ebenso unerhört wie folgenreich war“, erläutert Beyer, „Reisen – Bleiben – Sterben. Die Goethes in Rom“, 75.

konsum, der produktions- und rezeptionsästhetisch nur die Zerstreuung befördert und diese auch in ihren Erzeugnissen manifestiert. In diesem Sinne argumentiert Goethe jedenfalls in seinem handschriftlich überlieferten kulturkritischen Aufsatz [*Kunst und Handwerk*], der auf das Jahr 1797 datiert wird. Der Besitz kostbarer Dinge werde nur dann zu einem wahren Reichtum, wenn man sie „zeitlebens genießen, und an deren Genuß [...] sich bei immer vermehrten Kenntnissen immer mehr erfreuen könnte“.³⁶² Kostbar im eigentlichen Sinn sind freilich nur Werke von unumstrittenem künstlerischen Wert und Rang. Das ‚innere‘ intransitive sich Sammeln und das ‚äußere‘ transitive Sammeln rekurrieren in diesem Fall auf jene Fähigkeit, die auch in der *Italienischen Reise* im Zentrum konzentrierter Kunstaneignung steht: die auf konkreter empirischer Anschauung basierende, auf fundierten Kenntnissen aufbauende und zu Genuss führende ästhetische Urteilskraft. Ein derart informierter sinnlicher Genuss ästhetischer Immanenz widersetzt sich *eo ipso* einem oberflächlichen Konsumverhalten.

Das intransitive und transitive Sammeln, die ‚innere‘ und ‚äußere‘ Sammlung, die *idealiter* die Haltung einer gelassenen Teilnahme zum Ausdruck bringen, gewinnen in diesem gedanklichen Zusammenhang den Charakter einer eminenten Form von Muße. In diesem Sinn verleiht Goethe in seinem kleinen Briefroman *Der Sammler und die Seinigen*, der 1799 im zweiten Stück des zweiten Bandes der von ihm herausgegebenen Kunstzeitschrift *Propyläen* erschienen ist³⁶³, dieser Tätigkeit und der mit ihr verbundenen Haltung seine besondere Kontur. Der kurze Roman besteht aus acht fiktiven Briefen an die Herausgeber der *Propyläen*. Zunächst erzählt der Sammler, ein praktischer Arzt, der v.a. Oheim genannt wird, die Geschichte seines privaten Kunstkabinetts sowie seine eigenen Vorlieben, die ihm als Richtschnur für Ergänzungen des Bestehenden dienen. Die Pflege der Sammlung erfordert eine gründliche Beschäftigung mit der Materie:

³⁶² Goethe, MA, 4.2: *Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797*, 2, hg. v. Klaus H. Kiefer u. a., München/Wien 1986, 120.

³⁶³ Den von Goethe so bezeichneten Roman beleuchtet im Kontext seiner Veröffentlichung Norbert Christian Wolf, „Vielstimmigkeit im Kontext. Goethes ‚kleiner Kunstroman‘ *Der Sammler und die Seinigen* in entstehungsgeschichtlicher und gattungstheoretischer Perspektive“, in: Daniel Ehrmann/Norbert Christian Wolf (Hg.), *Klassizismus in Aktion. Goethes ‚Propyläen‘ und das Weimarer Kunstprogramm* (Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 24), Wien/Köln/Weimar 2016, 239–276, 244: „*Der Sammler und die Seinigen* stellt [...] eine Antwort auf das in den *Propyläen* unbefriedigt bleibende Unterhaltungsbedürfnis der Leserinnen und Leser dar.“ Darüber hinaus betreibt Goethe auf „heitere Weise [...] hier eine Selbstironisierung jenes normativen Rigorismus, dessen die *Propyläen* von manchen Zeitgenossen verdächtigt wurden“ (261). Nach einer eingehenden Gattungsbestimmung folgt Wolf *grosso modo* Goethes eigener Zuschreibung und konstatiert eine „romaneske Anlage des epistolarischen Erzähltextes“ (275).

Ordnung und Vollständigkeit waren die beiden Eigenschaften, die ich meiner kleinen Sammlung zu geben wünschte, ich las die Geschichte der Kunst, ich legte meine Blätter nach Schulen, Meistern und Jahren, ich machte Katalogen und muß zu meinem Lobe sagen, daß ich den Namen keines Meisters, die Lebensumstände keines braven Mannes kennen lernte, ohne mich nach irgend einer seiner Arbeiten zu bemühen, um sein Verdienst nicht nur in Worten nachzusprechen, sondern es wirklich und anschaulich vor mir zu haben.³⁶⁴

Kennerschaft gewinnt der Betrachter, so wie der Ich-Erzähler in der *Italienischen Reise*, zum einen durch intensives Studium der Kunstgeschichte und zum anderen in erster Linie durch vergleichendes Anschauen konkreter Kunstwerke, nicht aber durch philosophisch-theoretische Spekulationen über Kunst im Allgemeinen. Bereits 1788, auf seiner Rückreise aus Italien, bringt Goethe in seinem Notizheft diesen normativen Leitgedanken seiner Ästhetik auf den Punkt: „Nicht von der Kunst in abstracto.“³⁶⁵ Es geht also auch in *Der Sammler und die Seinigen* um ästhetische Immanenz, die nur ein geschultes Auge distinktionssicher zu erfassen und kategorial zu systematisieren vermag. Der Sammler ist, wie gesagt, Arzt, seine Kunstbegeisterung eine familiär vorgeprägte Liebhaberei, die er freilich mit Hingabe betreibt und so einen Sachverstand erwirbt, der ihn vor prekärem Dilettantismus schützt.³⁶⁶ Die in seiner Vita fehlende Reise nach Italien hat er durch seinen Besuch der Dresdner Gemäldegalerie kompensiert und dort sein Auge intensiv geschult. Die Geschmacksbildung setzt er mit der intensiven Pflege seiner Sammlung, die er gezielt ergänzt, fort. In den weiteren Briefen werden polyperspektivisch grundlegende Fragen von Kunst und Ästhetik verhandelt. Genres, Stile, Typologien, Fertigkeiten und Formen werden in Gesprächen ebenso kontrovers erörtert wie das Verhältnis von Schönheit und dem Charakteristischen³⁶⁷ in der Kunst. Die Kunstgespräche setzen sich nicht zuletzt mit der ästhetischen Programmatik der *Propyläen* vielschichtig und (selbst)ironisch aus-

³⁶⁴ Goethe, MA, 6.2, 90.

³⁶⁵ NI, 831.

³⁶⁶ „In diesem Hang zur kategorialen Erschließung und Ordnung der Sammlung markiert der Oheim eine Zäsur gegenüber den vorangegangenen Generationen; mit ihm hält ein moderner Typ von Kennerschaft Einzug, der den Horizont der Liebhaber-Sammlung sprengt“, erläutert Lothar Müller, „Der Sammler und die Seinigen“, in: *Goethe-Handbuch*, Supplemente, Bd. 3: *Kunst*, hg. v. Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, 357–368, 358.

³⁶⁷ Für die von Goethe kritisierte einseitige Präferenz der Kategorie des Charakteristischen in der Kunst standen die Positionen des Archäologen Aloys Hirt Pate. Seine Vorstellungen, die sich gegen Winckelmanns Schönheitsbegriff wandten, legte Hirt in seinen Aufsätzen *Versuch über das Kunstschöne* und *Laokoon* dar; beide Beiträge erschienen 1797 in den *Horen*. Dass Goethe dem Charakteristischen aber durchaus aufgeschlossen war, insbesondere durch seine „Verschiebung des Charakteristischen hin zu einer relationalen Kategorie“, verdeutlicht Keller, *Lebendiger Abglanz*, 199–213, 203. Mit der Kategorie des Charakteristischen wurde, so Keller, „im Weimarer Klassizismus eine Pluralisierung des Kunstschönen diskutierbar“ (208).

einander und konfrontieren einseitige, doktrinär vertretene Positionen implizit, allein durch die polyphone Form des Gedankenaustausches, mit einer von Gelassenheit geprägten Vorstellung von Offenheit, die indes nicht als Beliebigkeit missverstanden werden darf. Vielmehr erweisen sich einseitige Positionen als defizitär und bedürfen des Ausgleichs, der im Roman kommunikativ hergestellt wird. In ihrem gelehrt-geselligen Charakter³⁶⁸ bilden diese Gespräche bereits für sich eine Form von Muße. Als integraler Bestandteil der Sammlertätigkeit gestalten sie einen eigenen Bereich aus, der von dem Hauptberuf des Protagonisten getrennt ist. Das Sammeln und das eingehende, vergleichende Studium der entsprechenden Objekte sowie gelehrte Überlegungen zu Fragen der Ästhetik und Kunst in kontrovers geführten Gesprächen erfolgen um ihrer selbst willen, wenn man denn ästhetische Bildung als zunächst einmal selbstzweckhaft, im Sinne des Bildungsbegriffs Wilhelm von Humboldts, begreift. Im geselligen Gespräch werden allzu rigoros vorgetragene, einseitige Standpunkte ironisiert und damit relativiert. Das gilt, wie gesagt, auch für die klassizistisch ausgerichtete Kunstprogrammatische der *Propyläen* selbst, v.a. dann, wenn sie doktrinär vorgebracht wird. Die Ironie sowie die konsequente Gesprächsform tragen „wesentlich zum urbanen Flair dieser Erzählung bei, die ein hohes Maß an gesellschaftlicher Kultur voraussetzt und zugleich ein utopisches Modell der kommunikativen Wirkung zeichnet, auf die Goethes ‚Propyläen‘ mehr hoffen als rechnen konnten“, resümiert Peter Sprengel.³⁶⁹ Vollendete Kunst und wahre Liebhaberei konvergieren schließlich in jener Verbindung von „Ernst und Spiel“³⁷⁰, die eine ästhetische Leitkategorie in Goethes Werk darstellt.³⁷¹ Die Vermittlung von „Ernst und Spiel“ bleibt dem „Styl“ vorbehalten und damit jenem ästhetischen Leitbegriff, den Goethe im abschließenden Schema des Romans von der „Manier“ unterscheidet.³⁷² Der Begriff des Spiels wiederum referiert, insbesondere in den Überlegungen Friedrich Schillers, in eminenter Weise auf Traditionen der Muße. Im Reich des Spiels erfüllt sich das ethisch-ästhetische Humanitäts-

³⁶⁸ „Im *Sammler und die Seinigen* zeigt Goethe, daß Sammeln um 1800 nicht nur exzentrische Aktivität von Fürsten war, sondern ein kommunikativer Mittelpunkt im alltäglichen Umgang mit Objekten“, erläutert Carrie Asman, „Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung“, in: *Johann Wolfgang Goethe, Der Sammler und die Seinigen*, hg. u. mit einem Essay v. Carrie Asman, Amsterdam/Dresden 1997, 119–177, 136.

³⁶⁹ Peter Sprengel, „[Kommentar zu] Johann Wolfgang Goethe: Der Sammler und die Seinigen“, in: Helmut Pfotenhauer/Peter Sprengel (Hg.), *Klassik und Klassizismus* (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 128; Bibliothek der Kunstliteratur, hg. v. Gottfried Boehm u. Norbert Miller, Bd. 3), Frankfurt a. M. 1995, 649–662, 651.

³⁷⁰ Goethe, MA, 6.2, 129.

³⁷¹ Diese ästhetische Leitkategorie untersucht Andreas Anglet, „Das ‚ernste Spiel‘ der Kunst – Anmerkungen zum ästhetischen Perspektivismus im Romanwerk Goethes“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 121 (2002), 187–202; zum Roman *Der Sammler und die Seinigen* vgl. 190–194.

³⁷² Goethe, MA, 6.2, 130.

ideal in der Sphäre der Kunst. Den ästhetischen Staat begreift Schiller in seinen Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* als jenes Reich des zweckfreien Spiels, in dem „die Zeit in der Zeit“ aufgehoben ist.³⁷³ Das Reich des Spiels, in dem der Mensch zu sich selbst findet, ist der utopische ästhetische Staat, in dessen Konstitution implizit auch elementare Konditionen der Muße eingeschrieben sind: die Konfiguration eines ästhetischen Spielraums ebenso wie die Aufhebung der Zeit in der Zeit als Akt der Freiheit. Das zweckfreie Spiel kann sich nur in Muße, das heißt: frei von äußeren Zwängen, insbesondere im Simulationsraum von autonomer Kunst und ästhetischer Erfahrung, entfalten.³⁷⁴ In Schillers Verständnis sind Spiel und Muße eins, wie Stefan Matuschek überzeugend herausgearbeitet hat.³⁷⁵ Spiel und Muße konstituieren jene ästhetische Autonomie, die im Reich des schönen Scheins Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen begründet. Im Roman *Der Sammler und die Seinigen*, an dem Schiller und auch Johann Heinrich Meyer maßgeblich mitgewirkt haben³⁷⁶, klingt in der Verbindung von „Ernst und Spiel“ mit Blick auf die Kunst, auf das Sammeln von Kunst sowie die ästhetische Urteilskraft, die sich beim vergleichenden Betrachten von Kunstwerken ausbildet und die im gelehrt-geselligen Gespräch profiliert wird, diese Vorstellung von Spiel als Form von Muße unverkennbar an.³⁷⁷ Diese Ausprägungen und Implikationen einer „ausbalancierten Synthese von Ernst und Spiel“³⁷⁸ in Verbindung mit dem von Peter Sprengel konstatierten „urbanen Flair“ weisen das Sammeln sowie die Kunstgespräche in Goethes Roman *Der Sammler und die Seinigen* so auch als Formen urbaner Muße aus.

³⁷³ Schiller, *Werke*, NA, 20, 353.

³⁷⁴ Vgl. dazu Riedl, „Die Kunst der Muße“, 26. Auf die elementare Bedeutung von Schillers Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* für die kommunikative Form der Geschmacksbildung in Goethes *Der Sammler und die Seinigen* weist Asman, „Kunstkammer als Kommunikationsspiel“, 161–166, nachdrücklich hin: „Die *Ästhetischen Briefe* sind kongeniales Gegenstück und theoretischer Grundriß zum *Sammler*“ (162).

³⁷⁵ Matuschek, *Literarische Spieltheorie*, 198: „Diese Verknüpfung von Muße und Spiel ist der entscheidende Schritt von Kants Ästhetik zu Schillers ästhetischer Erziehung“. Zu dieser Thematik vgl. auch den Aufsatz von Matuschek, „Muße und Spiel“.

³⁷⁶ Vgl. dazu Dominik Müller, „Erzählte Systematik. *Der Sammler und die Seinigen* vor dem Hintergrund von Goethes Zusammenarbeit mit Friedrich Schiller und Johann Heinrich Meyer“, in: Barbara Naumann/Margrit Wyder (Hg.), „*Ein Unendliches in Bewegung*“. *Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe*, Bielefeld 2012, 51–68. Eine „Gemeinschaftsarbeit“ in Form einer „kollektiven Arbeitsweise“ erkennt in dem Roman Wolf, „Vielstimmigkeit im Kontext“, 246.

³⁷⁷ Von einem „letzten ganzheitlichen Konzept jenseits der Dichotomie von Arbeit und Muße“ spricht mit Blick auf den Roman *Der Sammler und die Seinigen* Gihardt, „Pandoras Gaben“, 168. Die Formulierung ist freilich etwas vage. Darüber hinaus liegt, wie ausführlich dargelegt, der vorliegenden Untersuchung ein analytisches Konzept zugrunde, das gerade eine grundsätzliche Dichotomie von Arbeit und Muße bestreitet. Ausführlich erläutert habe ich das vielschichtige Verhältnis von Arbeit, Muße und Müßiggang in Kapitel 2.4 dieser Untersuchung, am Beispiel der Schilderungen über die Lebensform der Lazzaroni in Neapel.

³⁷⁸ So Anglet, „Das ‚ernste Spiel‘ der Kunst“, 187.

2.10 Transgressionserfahrungen: Formen erlebnisorientierter Muße

Bei unserer heuristischen Unterscheidung zwischen kontemplations- und erlebnisorientierter Muße spielt der Begriff der Transgression eine entscheidende Rolle. Wird im urbanen Raum Kontemplation tendenziell eher durch Distanz von der Menge befördert, zumindest in einem idealtypischen Sinn, so entfaltet sich erlebnisorientierte Muße, ebenso idealtypisch betrachtet, gerade inmitten städtischen Lebens. Beim Flanieren kann sich Muße beispielsweise in der Transformation von Zerstreuung zur Konzentration transgressiv entfalten. In Kapitel 1.2 dieser Studie wurde dieser Zusammenhang an einem Beispiel kurz erläutert. Christian Garve schildert im zweiten Band seines Werks *Ueber Gesellschaft und Einsamkeit* (1800) einen Spaziergang über den belebten Markusplatz in Venedig als Transgressionserfahrung, bei der sich Zerstreuung in Konzentration verwandelt. Der Flaneur findet ausgerechnet an einem städtischen Hotspot jene innere Sammlung, die sich beim ziellosen körperlichen und geistigen Spazierengehen ohne eigenes aktives Zutun inmitten des Trubels einstellt. Transgressionsmerkmale wie der verweilende Blick auf heterogene Erscheinungen und die entsprechenden narrativen Versuche, im Rahmen einer erzählerischen Sukzession das Disparate zu synchronisieren, bestimmen den Wahrnehmungsmodus des Flaneurs. Beim Eintauchen in die Menge setzt sich der teilnehmende Beobachter einer Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Eindrücke aus, die ihn an sich zerstreuen müssten, ihn auch durchaus verwirren können, aber nicht unbedingt müssen. Gerade die Heterogenität kann transgressiv zu einem konzentrierten Sich-Versenken führen, wie es Garve ja anschaulich beschrieben hat.

Goethes erstes Erlebnis von öffentlichem Leben auf Plätzen in Italien ereignet sich in Verona. Hier, so schildert es der Ich-Erzähler unter dem Datum des 17. September 1786, begegnet der erstaunte Spaziergänger offenen Häusern. Dem Blick wird buchstäblich alles freigeboten. Als entscheidenden Grund führt er, einmal mehr, das günstige Klima an, das den Menschen ein sorgloses Dasein im Freien ermögliche: „Die milde Luft, die wohlfeile Nahrung, läßt sie leicht leben. Alles was nur kann, ist unter freiem Himmel.“³⁷⁹ Dieser Stilisierung ist die Alltagserfahrung im kalten Norden *ex negativo* eingeschrieben. Andererseits verklärt der Ich-Erzähler aber auch prekäre Lebensverhältnisse bis zu einem Grad, der nicht anders als zynisch bezeichnet werden kann: „Ein solches Übergefühl des Daseins verleiht ein mildes Klima auch der Armut, und der Schatten des Volks scheint selbst noch ehrwürdig.“³⁸⁰ Das im Freien lebende Volk verkörpert ständeübergreifend allein aufgrund des angenehmen Klimas die Lebensform urbaner Muße *par excellence*, ohne exklusive Beschränkung: „[...] sie sind immer

³⁷⁹ IR, 53.

³⁸⁰ IR, 53.

draußen und in ihrer Sorglosigkeit denken sie an nichts. Dem Volk ist alles recht und gut, der Mittelmann lebt auch von einem Tag zum andern, der Reiche und Vornehme schließt sich in seine Wohnung, die eben auch nicht so wohnlich ist wie in Norden.“³⁸¹ Muße und Müßiggang bilden auf den Plätzen und Straßen der italienischen Städte kein Privileg; sie sind vielmehr ein Gemeingut, von dem sich Aristokraten und wohlhabende Bürger selbst ausschließen, um sich vom Volk abzugrenzen. Allerdings verhehlt der Ich-Erzähler auch nicht die negativen Folgen des ubiquitären öffentlichen Lebens: Auf den Straßen und Plätzen italienischer Städte türmen sich Abfälle und Dreck.

Lebensformen urbaner Muße oder auch städtischen Müßiggangs beobachtet der Ich-Erzähler in der Mußeform des Verweilens. Beim Eintauchen in die Menge erfährt er Genuss durch seine selbst auferlegte Anonymität, die ihm Unabhängigkeit und Freiheit sichert und damit seine offene Wahrnehmung nicht beeinträchtigt. Gleich bei seiner Ankunft in Venedig formuliert er seine Absicht, die programmatisch die Haltung eines Flaneurs zum Ausdruck bringt: „Die Einsamkeit nach der ich oft so sehnsuchtsvoll geseufzt, kann ich nun recht genießen, denn nirgends fühlt man sich einsamer als im Gewimmel, wo man sich allen ganz unbekannt durchdrängt. In Venedig kennt mich vielleicht nur Ein Mensch, und der wird mir nicht gleich begegnen.“³⁸² Dieses Gefühl von Einsamkeit in der Menschenmenge einer Großstadt wird der Soziologe Georg Simmel hundert Jahre später in seinem ambivalenten Charakter beschreiben und als genuin urbane Erfahrung generalisieren:

Denn die gegenseitige Reserve und Indifferenz, die geistigen Lebensbedingungen großer Kreise, werden in ihrem Erfolg für die Unabhängigkeit des Individuums nie stärker gefühlt, als in dem dichtesten Gewühl der Großstadt, weil die körperliche Nähe und Enge die geistige Distanz erst recht anschaulich macht; es ist offenbar nur der Revers dieser Freiheit, wenn man sich unter Umständen nirgends so einsam und verlassen fühlt, als eben in dem großstädtischen Gewühl; denn hier wie sonst ist es keineswegs notwendig, daß die Freiheit des Menschen sich in seinem Gefühlsleben als Wohlbefinden spiegle.³⁸³

³⁸¹ IR, 55. „Sorglos‘ ist eines der Leitwörter der *Italienischen Reise*, wenn es um die Beschreibung des Lebens der Einheimischen geht“, betont Karl Eibl, „Lebe glücklich‘. Zu Goethes 13. Römischer Elegie“, in: Wolfgang Frühwald/Alberto Martino (Hg.), *Zwischen Aufklärung und Restauration. Sozialer Wandel in der deutschen Literatur (1700–1848). Festschrift für Wolfgang Martens zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1989, 249–262, 252.

³⁸² IR, 69. Dieser Gedanke findet sich auch im *Reise-Tagebuch*. Goethe hat in diesem Fall den Text lediglich stilistisch leicht verändert (vgl. RT, 679 f.). Die dieser Darstellung zugrunde liegende Haltung kommentiert Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 77 f.: „Der Genuß der Einsamkeit wird mit der Sehnsucht nach Selbsterkenntnis und -behauptung begründet. Er wird durch die Anonymität ermöglicht, die erst eine unbekannte, aber recht lebendige Menschenmenge schafft.“

³⁸³ Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, *Gesamtausgabe*, 7, 126.

Von Unbehagen ist in den Abschnitten zu Venedig in der *Italienischen Reise* freilich nicht die Rede. Vielmehr sucht der Ich-Erzähler in der Großstadt bewusst jenes Erlebnis, das ihm vor seiner Reise vorenthalten blieb. Anonymität und die positiv gewertete Einsamkeit des Flaneurs im Gewimmel einer pulsierenden Stadt – einen deutlicheren Kontrast zu Goethes Existenz in Weimar, wo er sich ständig beobachtet fühlte, ließe sich jedenfalls kaum denken. In seinen Schilderungen aus Venedig klingt dieser Gegenentwurf zum Dasein in Weimar implizit immer wieder an und verleiht der Lebensform tätiger Muße in Italien ein umso schärferes Profil. Anonymität und Einsamkeit bilden unabdingbare Voraussetzungen für ein temporäres Dasein, das es ihm, frei von amtlichen Verpflichtungen, ermöglicht, die eigene Künstlerexistenz zu reflektieren und in der Reflexion als inszenierte Wiedergeburt und „Exemplum einer Selbstbildung“³⁸⁴ neu zu konstituieren.

Wie in Verona rückt auch in Venedig das Erlebnis der Menge zunächst deutlich in den Vordergrund. Der Eintrag unter dem Datum des 29. September 1789 – am Vortag traf Goethe in der Lagunenstadt ein – beginnt folgendermaßen: „Von Venedig ist schon viel erzählt und gedruckt, daß ich mit Beschreibung nicht umständlich sein will, ich sage nur wie es mir entgegen kömmt. Was sich mir aber vor allem andern aufdringt, ist abermals das Volk, eine große Masse, ein notwendiges unwillkürliches Dasein.“³⁸⁵ Im *Reise-Tagebuch* hatte Goethe diesen Eindruck noch stärker betont und ausgeschmückt: „Ausser der Markus kirche habe ich noch kein Gebäude betreten. Es giebt aussen genug zu thun, und das Volck interessirt mich unendlich. Ich war heute lang auf dem Fischmarckt und sah ihnen zu, wie sie mit einer unaussprechlichen Begierde, Aufmercksamkeit, Klugheit feilschten und kauften.“³⁸⁶ Der ethnologische Blick will zwar durch nichts abgelenkt sein, aber selbst in einer anonymen Menge bleiben Kontakte unausweichlich: „Und weil die Einsamkeit in einer so großen Menschenmasse denn doch zuletzt nicht recht möglich sein will, so bin ich mit einem alten Franzosen zusammengekommen, der kein italiänisch kann, sich wie verraten und verkauft fühlt, und, mit allen Empfehlungsschreiben, doch nicht recht weiß woran er ist.“³⁸⁷ Die Position des Flaneurs, der das städtische Treiben beobachtet, changiert zwischen Distanz und Nähe. Beobachtungen und Begegnungen erfolgen eher zufällig. Der gerade in Venedig angekommene Ich-Erzähler sucht auf den Plätzen und in den Gassen nichts Bestimmtes, sondern überlässt sich seinen Eindrücken, die sich erst allmählich und mosaikartig zu einem Gesamtbild zusammenfügen. Die betonte Differenz zum touristischen Blick verrät der Hinweis im *Reise-Tagebuch*, er habe mit Ausnahme des Markusdoms, also des

³⁸⁴ Kiefer, *Wiedergeburt und neues Leben*, 393.

³⁸⁵ *IR*, 72. Vgl. auch *RT*, 680.

³⁸⁶ *RT*, 684.

³⁸⁷ So am 11. Oktober 1786 (*IR*, 103).

in jeder Hinsicht alles überragenden Bauwerks in Venedig, noch kein Gebäude betreten. Der Besucher beginnt seinen Aufenthalt in der Stadt ebenso ostentativ wie programmatisch als Flaneur, der fürs Erste nichts gezielt aufsucht, sondern sich eher treiben lässt, mit offenen Sinnen Eindrücke sammelt und sich betont von den üblichen Reiseführerrouten fernhält. Statt ein Besichtigungsprogramm zu absolvieren, will er zunächst lieber auf langen Spaziergängen den Charakter der Stadt erspüren. Diese Haltung entspricht exakt den Empfehlungen, die in der zeitgenössischen Reiseliteratur den Besucherinnen und Besuchern von Städten gegeben werden. In seiner *Apodemik oder die Kunst zu reisen* (1795) schlägt Franz Posselt einen Ablauf für den Aufenthalt in einer Stadt vor, den Goethe in Venedig genauso umgesetzt hat. Zunächst solle sich der Besucher vom höchsten Gebäude einen Überblick verschaffen: „Hierauf sollte er allein, oder in Begleitung des Lohnbedienten, die vornehmsten Straßen der Stadt durchwandern, und die öffentlichen Plätze besehen.“³⁸⁸ Entscheidend ist für Posselt die Reihenfolge. Es sei für den Reisenden wichtig, erst „die Topographie und das Aeußere der Stadt völlig kennen zu lernen, nur dann erst kann er sich in die Besichtigung einzelner Merkwürdigkeiten einlassen.“³⁸⁹

Die Wahrnehmungshaltung des Flaneurs in Venedig gewinnt beim Gesang der Gondolieri einen durch die spezifischen Rahmenbedingungen bestimmten, ganz eigenen Akzent. Die entsprechende Darstellung findet sich in der *Italienischen Reise* unter dem Datum des 6. Oktober 1786, genauer gesagt im dritten Eintrag des Datums³⁹⁰, ebenso im *Reise-Tagebuch*.³⁹¹ Den Text des *Reise-Tagebuchs* hat Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien bearbeitet und unter dem Titel *Volksgesang. Venedig* im März-Heft des *Teutschen Merkurs* 1789 als eine der Folgen seiner *Auszüge aus einem Reise-Journal* veröffentlicht.³⁹² Für die *Italienische Reise* hat er die Zeitschriftenpublikation noch etwas gekürzt und dabei insbesondere auf die eine oder andere kritische Bemerkung verzichtet.³⁹³ Den Gesang der Gondolieri vernimmt der Ich-Erzähler nicht in Form eines zufälligen Erlebnisses, das den Flaneur auf seinen städtischen Streifzügen überrascht, sondern, einem exklusiven Konzertbesuch vergleichbar, aufgrund einer gezielten Entscheidung:

³⁸⁸ Posselt, *Apodemik oder die Kunst zu reisen*, 369 f.

³⁸⁹ Posselt, *Apodemik oder die Kunst zu reisen*, 370.

³⁹⁰ *IR*, 90–92.

³⁹¹ *RT*, 705–707.

³⁹² *RJ*, 884–886.

³⁹³ So fehlt in der *Italienischen Reise* beispielsweise folgendes Urteil, das in dem Text, der im *Teutschen Merkur* veröffentlicht wurde, über den Gesang der Gondolieri noch zu lesen war: „Im ganzen aber war ihr Vortrag rau und schreyend. Sie schienen nach Art aller ungebildeten Menschen, den Vorzug ihres Gesangs in die Stärke zu setzen, einer schien den andern durch die Kraft seiner Lunge überwinden zu wollen, und ich befand mich in dem Gondelkästgen, anstatt von dieser Scene einigen Genuß zu haben, in einer sehr beschwerlichen Situation“ (*RJ*, 885).

Auf heute Abend hatte ich mir den famosen Gesang der Schiffer bestellt, die den Tasso und Ariost auf ihre eignen Melodien singen. Dieses muß wirklich bestellt werden, es kommt nicht gewöhnlich vor, es gehört vielmehr zu den halb verklungenen Sagen der Vorzeit. Bei Mondenschein bestieg ich eine Gondel, den einen Sänger vorn, den andern hinten; sie fingen ihr Lied an und sangen abwechselnd Vers für Vers.³⁹⁴

Die deutlich markierte Rahmung des performativen Akts grenzt die im Folgenden beschriebene ästhetische Erfahrung von den sonstigen städtischen Spaziergängen ab. Durch die Gassen und über die belebten Plätze läuft der Besucher tagsüber, dem Gesang der Gondolieri lauscht er nach Einbruch der Dunkelheit, die dafür sorgt, dass er nicht von äußeren Reizen abgelenkt wird und sich ganz auf die Töne konzentrieren kann. Im Unterschied zu einer vollständigen Finsternis, die im Zweifel eine innere Unruhe, vielleicht sogar Furcht auslösen würde, sorgt der Mondschein für eine sanfte Beleuchtung und versetzt das Ich in eine angenehme Stimmung, die das Versenken in sich selbst befördert. Die eingeschränkten optischen Möglichkeiten lenken die Aufmerksamkeit des Ichs in jedem Fall exklusiv auf das Akustische. Das Ich kann sich so sammeln, sich versenken, sich immersiv auf das Gehörte einlassen. In der nächtlichen Stille lenkt den Hörer nichts von dem Gesang ab; er erlebt ihn vielmehr als eine Immersionserfahrung, dringt er doch in sein Inneres und verdichtet sich dort zu einem intensiven ästhetischen Erlebnis: „Auf welchem Wege sich die Melodie gemacht hat, will ich nicht untersuchen, genug sie paßt gar trefflich für einen müßigen Menschen, der sich etwas vormoduliert und Gedichte, die er auswendig kann, solchem Gesang unterschiebt.“³⁹⁵

Der Gesang kann seine tiefe Wirkung entfalten, weil er einen Hörer erreicht, bei dem Muße und poetische Gestimmtheit einen idealen Resonanzboden bilden. Der Resonanzraum öffnet sich nachgerade ins Unendliche, greift doch ein Gondoliere den Gesang, den er in „der Ferne“ vernommen hat, auf und antwortet auf ihn, worauf der erste Sänger wiederum reagiert, „und so ist einer immer das Echo des andern. Der Gesang währt Nächte durch, unterhält sie ohne zu ermüden. Je ferner sie also von einander sind, desto reizender kann das Lied werden; wenn der Hörer alsdann zwischen beiden steht, so ist er am rechten Flecke.“³⁹⁶ Der Ich-Erzähler wechselt ständig seine Position, um den Gesang aus einer gewissen Distanz zu hören. So mildert sich die Wirkung „einer durchdringenden Stimme“³⁹⁷ ab und versetzt den Hörer in einen Zustand, in dem er sich innerlich sammeln und ganz bei sich selbst sein kann:

³⁹⁴ IR, 90.

³⁹⁵ IR, 91.

³⁹⁶ IR, 91.

³⁹⁷ IR, 91.

Um dieses mich vernehmen zu lassen, stiegen sie am Ufer der Giudecca aus, sie teilten sich am Kanal hin, ich ging zwischen ihnen auf und ab, so daß ich immer den verließ, der zu singen anfangen sollte, und mich demjenigen wieder näherte der aufgehört hatte. Da ward mir der Sinn des Gesangs erst aufgeschlossen. Als Stimme aus der Ferne klingt es höchst sonderbar, wie eine Klage ohne Trauer, es ist darin etwas unglaublich, bis zu Tränen rührendes. Ich schrieb es meiner Stimmung zu; aber mein Alter sagte: *é singolare, come quel canto intenerisce, e molto piu quando é piu ben cantato.*³⁹⁸

Die spezifische Stimmung entsteht zunächst einmal durch Distanz. Um die Kategorie der eigenen Gestimmtheit nicht romantisierend zu überhöhen, schränkt der Ich-Erzähler seinen Hinweis auf die Macht der Gefühle („zu Tränen rührendes“) durch die nüchterne Bemerkung der italienischen Sentenz ein, die Rührung, die der Gesang hervorrufe, nehme insbesondere mit seiner Qualität zu. Die kritische ästhetische Urteilskraft lässt sich auch durch eine noch so starke emotionale Bewegung nicht bestechen oder gar außer Kraft setzen. Sentimentale Gefühlseligkeit ist die Sache dieses Venedigbesuchers nicht.

Besonders aufschlussreich ist im Kontext dieser Überlegungen das spezifische Verhältnis von Nähe und Distanz für die ästhetische Erfahrung. Die Aufmerksamkeit des Hörers wird nicht punktuell fokussiert, sondern in einem zeitent-rückten Resonanzraum erfahren. Die Offenheit von Raum und Zeit stellt zugleich Distanz und Nähe her – und damit jene Kategorien, die etwa auch Georg Simmel ins Zentrum seiner Auseinandersetzung mit dem Erleben von Großstädten rücken wird. Die Ferne des Gesangs erhöht die Intensität der Rezeption, wird der Hörer doch durch nichts von den wahrgenommenen Tönen, die auf ein entsprechend gestimmtes Inneres treffen, abgelenkt. Der Ich-Erzähler ist bei dieser ästhetischen Immersionserfahrung ganz bei sich selbst:

Ist das nicht sehr schön? und doch lässt sich wohl denken, daß ein Zuhörer in der Nähe, wenig Freude an solchen Stimmen haben möchte, die mit den Wellen des Meeres kämpfen. Menschlich aber und wahr wird der Begriff dieses Gesanges, lebendig wird die Melodie, über deren tote Buchstaben wir uns sonst den Kopf zerbrochen haben. Gesang ist es eines Einsamen in die Ferne und Weite, damit ein anderer, gleichgestimmter, höre und antworte.³⁹⁹

Die intensiv-immersive ästhetische Erfahrung des Gesangs der Gondolieri in Venedig vollzieht sich vor einem offenen zeitlichen Horizont in einem – dem Eindruck nach – grenzenlosen Raum. In der vom Mondschein nur sanft illuminierten Nacht wird das Ich, das von den optischen Reizen des Tages nicht abgelenkt wird, in konzentrierter Form auf sich selbst zurückgeworfen. In der Dunkelheit verblasst das Empfinden für die Grenzen von Raum und Zeit. Nichts lenkt das Ich von seinem intensiven Hörerlebnis ab. Die besondere Raumzeitlichkeit dieses Resonanzphänomens weist es so auch als eine Form urbaner Muße aus.

³⁹⁸ IR, 91.

³⁹⁹ IR, 91 f.

Die wohl am stärksten ausgeprägte Form einer Transgressionserfahrung inmitten urbanen Trubels beschreibt der Ich-Erzähler unter dem Datum des 17. März 1787 aus Neapel:

Zwischen einer so unzählbaren und rastlos bewegten Menge durchzugehen ist gar merkwürdig und heilsam. Wie alles durcheinander strömt und doch jeder Einzelne Weg und Ziel findet. In so großer Gesellschaft und Bewegung fühl' ich mich erst recht still und einsam, jemehr die Straßen toben desto ruhiger werd' ich.⁴⁰⁰

Die Transgressionserfahrung gestaltet sich hier in Form einer *coincidentia oppositorum*. Eine unübersehbar große Menge, die rastlos in Bewegung ist, löst bei dem teilnehmenden Beobachter das gegenteilige Gefühl von Stille, Einsamkeit und Ruhe aus. Gerade weil er nicht in das Geschehen direkt involviert ist, kann er den Trubel mit einer inneren Distanz zur Kenntnis nehmen und jenen Übergang von Zerstreuung zu Konzentration empfinden, den Garve bei seinem Spaziergang über den Markusplatz in Venedig beschrieben hat. Seine Anonymität und Fremdheit bewahren den Flaneur davor, dass seine Aufmerksamkeit von außen gezielt gesteuert werden könnte. Seine selbst gewählte Einsamkeit nimmt so paradoxerweise in dem Maß zu, wie die Menschenmenge anschwillt, er also alles andere als allein ist. Aber gerade die immer größere äußere Nähe verstärkt die innere Distanz, macht sie dem Flaneur doch die eigene Unabhängigkeit in diesem städtischen Treiben bewusst. So erfährt der Flaneur in der dichtgedrängten Menschenmenge Freiheit und Selbstbestimmung im urbanen Raum und empfindet so im (äußeren) Tumult transgressiv (innere) Ruhe. Mit der Haltung einer ‚absichtsvollen Absichtslosigkeit‘⁴⁰¹ bewahrt oder gewinnt der Großstadtflaneur die Autonomie seines mußevollen Wahrnehmungsmodus.⁴⁰²

⁴⁰⁰ IR, 228.

⁴⁰¹ Die Wendung stammt von Soeffner, „Muße – Absichtsvolle Absichtslosigkeit“.

⁴⁰² Mit diesem Eintrag formuliert Goethe implizit eine Gegenposition zu Jean-Jacques Rousseau, der in seinem Roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) die Erfahrung der Großstadt – in seinem Fall handelt es sich um Paris – als „Wahrnehmungsirritation“ beschreibt, wie Osterloh, *Versammelte Menschenkraft* ausführt: „Die Menge der Begegnungen in der Stadt, die Mannigfaltigkeit der Eindrücke, die dauernde Abwechslung destruieren jede innere Ruhe und machen es unmöglich, die Dinge zu erfassen und sich als bewusst handelnde Person zu bewegen“ (43). In der *Italienischen Reise* führt demgegenüber gerade die Fülle heterogener Eindrücke im Trubel Neapels zu innerer Ruhe, die auch die Handlungsautonomie des Ichs konstituiert. Goethe findet in Neapel die „Möglichkeit [...], in der Volksmenge aufzugehen, ohne sich zu verlieren“, resümiert Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 187.

2.11 Formen geselliger Muße

Von Formen geselliger Muße war u. a. bereits im Unterkapitel zur Villeggiatur die Rede.⁴⁰³ Hier lässt sich die Muße der Beobachteten nicht von der des Beobachters trennen. Der Beobachter ist Teil der Gesellschaft, in der temporär bestimmte Mußeformen kultiviert werden. In der literarischen Darstellung wird dementsprechend auch das eigene Mußeerleben geschildert. Die folgenden Überlegungen ergänzen die bereits analysierten Befunde und erweitern darüber hinaus das Spektrum wahrgenommener und erlebter Formen geselliger Muße, die der Beobachter nicht distanziert, sondern teilnehmend schildert. Eine Form geselliger Muße schildert der Ich-Erzähler beim „Feste des heiligen Antonius“ in Rom.⁴⁰⁴ Das Fest gestaltet sich als „ein saturnalischer Feiertag“⁴⁰⁵, an dem alle, selbst die Lasttiere, ruhen dürfen. Nach dem Gottesdienst beginnt die eigentliche Zeit geselliger Muße, an der sich auch der Ich-Erzähler und seine Begleiter, die zuvor den katholischen Ritus in jeder Hinsicht distanziert verfolgten, beteiligen: „Nachher ergetzten wir uns an einer großen Wanderung, unter einem so glücklichen Himmel, umgeben von den interessantesten Gegenständen, denen wir doch diesmal wenig Aufmerksamkeit schenkten, vielmehr Lust und Scherz in voller Maße walten ließen.“⁴⁰⁶ Ganz bewusst unterlassen es die Spaziergänger, Sehenswürdigkeiten genauer in Augenschein zu nehmen. Das gemeinsame Gehen bereitet vielmehr Genuss durch seine Selbstzweckhaftigkeit und seine ungezwungene Geselligkeit. Diese Wahrnehmungsweise ist dementsprechend nicht angestrengt, sondern entspannt. Zugleich wird das katholische Fest augenzwinkernd mythologisiert und ironisch in einen heidnischen Zuständigkeitsbereich verlagert. Saturn herrscht über das heidnisch-mythologische Goldene Zeitalter, in dem die Menschen in Muße gelebt haben, so wie, in biblischer Perspektive, Adam und Eva im Garten Eden vor dem Sündenfall. An einem ‚saturnalischen‘ Feiertag wird der Alltag temporär suspendiert und eine paradiesische Mußeexistenz simuliert. „Lust und Scherz“ können sich hier ungebunden entfalten.

Die Fülle heterogener Eindrücke und Erfahrungen in Rom führt grundsätzlich zu einer Verdichtung des ästhetischen Genusses, der in der *Italienischen Reise* keineswegs nur einsam und anonym, sondern auch in Gesellschaft erlebt wird. Das gemeinsam geteilte Erlebnis kann den Genuss sogar intensivieren, so etwa beim Besuch des römischen Kapitols und der anschließenden Tiberfahrt:

⁴⁰³ Vgl. Kapitel 2.8.

⁴⁰⁴ So am 18. Januar 1787 (*IR*, 173).

⁴⁰⁵ *IR*, 173. Als saturnalisches Fest charakterisiert Goethe auch den Karneval in Rom. Vgl. dazu das dritte Kapitel dieser Studie.

⁴⁰⁶ *IR*, 173.

Heute machten wir uns einen guten Tag, besahen einen Teil des Capitols, den ich bisher vernachlässigt, dann setzten wir über die Tiber und tranken spanischen Wein auf einem neugelandeten Schiffe. In dieser Gegend will man Romulus und Remus gefunden haben, und so kann man, wie an einem doppelt und dreifachen Pfingstfeste zugleich vom heiligen Kunstgeiste, von der mildesten Atmosphäre, von antiquarischen Erinnerungen, und von süßem Weine trunken werden.⁴⁰⁷

In dieser geselligen Form wird die ansonsten durchaus mühevoll Kunstbetrachtung als anstrengungslos geschildert. Sie ist Teil eines entspannten Miteinanders, bei dem sich die Besichtigung, die angenehmen äußeren Umstände, die Gelegenheit, die Gedanken sich selbst zu überlassen, sowie der gemeinsame Weingenuss zu einem idealen Ganzen verschmelzen. In der eher metaphorisch zu verstehenden Trunkenheit verblasst jedenfalls das Bewusstsein äußerer Determinanten des eigenen Lebens im Allgemeinen und der Mußeexistenz in Italien im Besonderen.

In der *Italienischen Reise* reflektiert der Ich-Erzähler gelegentlich das grundsätzliche Spannungsverhältnis von Einsamkeit und Geselligkeit, dem er sich ausgesetzt sieht. Unter dem Datum des 1. März 1787 – Goethe war zu dieser Zeit bereits in Neapel – heißt es: „Schon in Rom hatte man meinem eigensinnigen Einsiedlersinne, mehr als mir lieb war, eine gesellige Seite abgewonnen. Freilich scheint es ein wunderlich Beginnen daß man in die Welt geht um allein bleiben zu wollen.“⁴⁰⁸ In Neapel gewinnen die geselligen Formen von Muße deutlich an Gewicht. In der größten Stadt Italiens hat sich Goethe auch unter seinem richtigen Namen gemeldet und sein Pseudonym abgelegt.⁴⁰⁹ Die gesellige Muße in Neapel hatte aber auch ihre Schattenseite, wie Goethe am 1. Juni 1787 Charlotte von Stein bekannte:

Ich gehe nun gern aus Neapel, ja ich muß fort. Diese letzten Tage überließ ich mich der Gefälligkeit Menschen zu sehen. Ich habe meist interessante kennen lernen und ich bin von denen Stunden sehr zufrieden die ich ihnen gewiedmet habe. Aber noch vierzehn Tage; so hätte es mich weiter und weiter und abwärts von meinem Zwecke / geführt. Und dann wird man hier immer fauler und fauler.⁴¹⁰

Goethe unterscheidet hier zwischen seiner Bildungs- und Selbstfindungsarbeit einerseits und Geselligkeit, d. h. seiner verstärkten Teilnahme am Gesellschaftsleben der Stadt, andererseits. Diese Form geselliger Muße geht allerdings mit dem prekären Gefühl des Nichtstuns einher. Muße erscheint so als eine Kippfigur, die stets von Anfechtungen eines eher ‚unedlen‘ Müßiggangs, den der Ich-Erzähler hier als Faulheit deklariert, bedroht werden kann und auch bedroht wird.

⁴⁰⁷ So am 19. Januar 1787 (*IR*, 174).

⁴⁰⁸ *IR*, 202.

⁴⁰⁹ „Neapel macht ihn gesellig“, urteilt Richter, *Goethe in Neapel*, 84.

⁴¹⁰ *Briefe* 7 I, 154.

Urbanes Straßenleben hebt darüber hinaus auch die Grenzen zwischen Tag und Nacht auf und überwindet damit die durch die Alltagstaktung vorgegebene zeitliche Rahmung. So berichtet der Ich-Erzähler unter dem Datum des 16. Juli 1787 über entsprechende Erfahrungen in Rom: „Es ist schon weit in der Nacht, und man merkt es nicht, denn die Straße ist voll Menschen, die singend, auf Cithern und Violinen spielend, mit einander wechselnd, auf und abgehn. Die Nächte sind kühl und erquickend, die Tage nicht unleidlich heiß.“⁴¹¹ Diese Verschiebung vom Tag auf die Nacht liefert dem Ich-Erzähler auch einen Anlass, im *Zweiten Römischen Aufenthalt* grundsätzlich über sein Wirken in der ‚Hauptstadt der Welt‘ nachzudenken, über die Voraussetzungen, die er mitgebracht hat, die Umstände, die er vorfindet, und was er aus alledem bisher gemacht hat. Unter dem Datum des 20. Juli 1787 räumt er jedenfalls „zwei meiner Kapitalfehler“ unumwunden ein: sein kaum ausgebildetes „*Handwerk*“ für das, was er tut, und „daß ich nie so viel Zeit auf eine Arbeit oder Geschäft wenden mochte, als dazu erfordert wird.“⁴¹² Nun will er sich aber „im Land der Künste“⁴¹³ diese Zeit einräumen:

Rom ist ein herrlicher Ort dazu. Nicht allein die Gegenstände aller Art sind hier, sondern auch Menschen aller Art denen es Ernst ist, die auf den rechten Wegen gehen, mit denen man sich unterhaltend gar bequem und schleunig weiter bringen kann. Gott sei Dank ich fange an von andern lernen und annehmen zu können.⁴¹⁴

Urbane Muße profiliert der Ich-Erzähler hier als eine gelehrte Geselligkeit, die in einem produktiven Spannungsverhältnis zur gewollten Einsamkeit seines zweiten Romaufenthalts steht:

Und so befinde ich mich an Leib und Seele wohler als jemals! Möchtet ihr es an meinen Produktionen sehen und meine Abwesenheit preisen. Durch das was ich mache und denke häng’ ich mit euch zusammen, übrigens bin ich freilich sehr allein und muß meine Gespräche modifizieren. Doch das ist hier leichter als irgendwo, weil man mit jedem etwas Interessantes zu reden hat.⁴¹⁵

Gewinnbringende Unterhaltungen ergeben sich an diesem Ort, wie schon im Buchladen in Padua, zwanglos, von allein. Hinzu kommt aber auch die gemeinsame Besichtigung von Sehenswürdigkeiten. Diese gesellige Form der Kunstbe-

⁴¹¹ ZRA, 394. In diesem Sinne äußerte sich Goethe bereits im Brief aus Rom vom 30. Juni 1787 an Gottfried, August, Wilhelm, Adelbert, Luise und Emil Herder sowie Friedrich von Stein: „Seit acht Tagen ist eine große Hitze auf einmal eingefallen, so daß man des Tages gar nicht ausgehen mag. Die Nächte sind auch sehr warm, und da es eben Vollmond ist, sehr schön und reizend. Das Volk ist die ganze Nacht auf den Straßen, besonders die Festtagsnächte, und singt und spielt auf der Zitter und jauchzt, und kein Mensch mag zu Hause und zu Bette“ (*Briefe* 7 I, 159).

⁴¹² ZRA, 395 f.

⁴¹³ ZRA, 396.

⁴¹⁴ ZRA, 396.

⁴¹⁵ ZRA, 396.

trachtung ergänzt das ansonsten vorherrschende intensiv-iterative Sich-Versenken des einsamen und anonymen Ichs:

Eine Verabredung wie die unsrige, einen flüchtigen Überblick von Rom sich in guter vereiniger Gesellschaft zu verschaffen, konnte nicht ganz, wie es wohl der Vorsatz gewesen, in völliger Abgesondertheit durchgeführt werden; ein und der andere fehlte, vielleicht zufällig abgehalten, wieder andere schlossen sich an, auf ihrem Wege dieses oder jenes Sehenswürdige zu betrachten. Dabei hielt jedoch der Kern zusammen, und wußte bald aufzunehmen, bald abzusondern, bald zurück zu bleiben, bald vorzueilen.⁴¹⁶

Der entscheidende Unterschied zwischen einsamer und geselliger Besichtigung liegt bei der jeweiligen Intensität. Die Geselligkeit neigt zu Flüchtigkeit und rückt damit die Kunstbetrachtung in die Nähe der Flanerie, bei der, ähnlich wie im Dezemberbericht beschrieben, Zufälliges und Kontingentes, Flüchtliges und Zerstreutes ein größeres Gewicht gewinnen als beim individuellen Verweilen vor einem Kunstwerk, das den Betrachter ganz in seinen Bann zieht.

2.12 Figurationen des Flanierens

Das Flanieren kann man fraglos als die idealtypische Form urbaner Muße bezeichnen. Gewiss ließen sich auch alle Formen urbaner Muße unter einem entsprechend abstrakt definierten Begriff des Flanierens subsumieren. Vom Flanieren und von Typologien des Flaneurs war in dieser Untersuchung ja auch bereits des Öfteren die Rede. So wurden etwa mit der aus der Mitte des 19. Jahrhunderts herrührenden Unterscheidung von „*flâneur lettré*“, „*flâneur des parades*“ und „*flâneur des jardins publics*“ Goethes Erfahrungen in einem Buchladen in Padua, Schilderungen von Theaterbesuchen und seine Beobachtung des römischen Karnevals sowie seine Spaziergänge in Gärten und Parks klassifiziert.⁴¹⁷ Das nicht zielgerichtete Gehen im urbanen Raum sowie die entsprechenden Wahrnehmungsformen und ihre narrative Vermittlung können *eo ipso* als Formen des Flanierens betrachtet werden. Gleichwohl verfolgt diese Studie einen etwas anderen Ansatz. Unterschiedliche Formen urbaner Muße sollen möglichst differenziert betrachtet und analysiert werden. Diese Ausdifferenzierung verlöre ihren Wert, wenn in einem zweiten Schritt die beschriebenen Einzelphänomene doch wieder nur unter einen einzigen Leitbegriff gefasst werden würden. Auch umgekehrt ließe sich dann fragen: Welchen epistemischen Wert besäße der Begriff des Flanierens, wenn mit ihm heterogene Erscheinungen ohne weitere theoretisch-terminologische Reflexion zum Ausdruck gebracht werden sollen? Aus diesem Grund gewinnt eine etwas kleinteiligere begriffliche Differenzierung heuristischen Wert. Wie schon im Fall der Unterscheidung zwischen kontempla-

⁴¹⁶ So im Bericht über den Dezember 1787 (ZRA, 487).

⁴¹⁷ Vgl. Kapitel 2.9 dieser Studie.

tions- und erlebnisorientierter Muße handelt es sich dabei aber nicht um streng phänomenale Abgrenzungen. Bei den konkreten Sachverhalten, die geschildert werden, finden sich in erster Linie Misch- und Übergangsformen, die freilich nur mit einer entsprechenden terminologischen Genauigkeit profilscharf und theoretisch einigermaßen fundiert beschrieben werden können.

Spaziergänge in der Stadt sind Errungenschaften des Bürgertums.⁴¹⁸ Die bürgerlichen Fußgänger mussten sich ihre Freiheit auf den Straßen gegen die Kutschen der Aristokraten und reichen Bürger erst einmal erkämpfen. Nach englischem Vorbild setzte sich Louis-Sébastien Mercier in seinem *Tableau de Paris* „vehement für den Bürgersteig ein“.⁴¹⁹ Das Flanieren, also das Spaziergehen im urbanen Raum, war dahingehend eine emanzipatorische Errungenschaft des Bürgertums und damit auch *eo ipso* bereits, etwas emphatisch gesprochen, ein Akt der Freiheit. Flanieren meint ein zielloses Gehen mit einem offenen Sinn, der es ermöglicht, dass Disparates wahrgenommen und literarisch als Disparates auch erzählerisch wiedergegeben wird. Erinnerung sei hier noch einmal an die Definition Harald Neumeyers: Flanieren, so Neumeyer, ist „ein vom Zufall bestimmtes Gehen, ein Gehen, das, was das Erreichen eines bestimmten Ortes oder das Durchschreiten eines festgelegten Raumes angeht, als richtungs- und ziellos zu verstehen ist, ein Gehen, das dabei zugleich frei über die Zeit verfügt, Zeit mithin keiner Zweckrationalität unterwirft“.⁴²⁰ Eine vergleichbare Kurzdefinition des Flanierens findet sich im *Reise-Tagebuch*, in dem Goethe unter dem Datum des 16. September 1786 über seine Ankunft in Verona berichtet: „Nach und nach find ich mich. Ich lasse alles ganz sachte werden und bald werd ich mich von dem Sprung über die Gebirge erholt haben. Ich gehe nach meiner Gewohnheit nur so herum, sehe alles still an, und empfang und behalte einen schönen Eindruck.“⁴²¹ Auch in Goethes Darstellung konvergieren Ziellosigkeit („nur so herum“ gehen) und ein offener Zeithorizont („ganz sachte“); beides prägt Modus und Gegenstandsbezug der eigenen Wahrnehmung. Ganz ähnlich äußert sich Goethe im *Reise-Tagebuch* auch zu Vicenza:

Ich gehe nur immer herum und herum und sehe und übe mein Aug und meinen innern Sinn. Auch bin ich wohl und von glücklichem Humor. Meine Bemerkungen über Menschen, Volck, Staat, Regierung, Natur, Kunst, Gebrauch, Geschichte gehn immer fort und ohne daß ich im mindesten aufgespannt bin hab ich den schönsten Genuß und gute Betrachtung. Du weißt was die Gegenwart der Dinge zu mir spricht und ich bin den ganzen Tag in einem Gespräche mit den Dingen.⁴²²

⁴¹⁸ Zum kulturgeschichtlichen Kontext vgl. König, *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges*.

⁴¹⁹ So Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, 139.

⁴²⁰ Neumeyer, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, 11.

⁴²¹ *RT*, 641.

⁴²² So am 21. September 1786 (*RT*, 660). Mit „Humor“ ist hier „Stimmung, Gestimmtheit“ gemeint, „Bemerkungen“ bedeuten „Beobachtungen“, so der Kommentar: *IR*, 1470.

Zur Ziellosigkeit und Freiheit von temporalen Zwängen kommt hier noch der zentrale Aspekt der Anstrengungslosigkeit, der Entspannung und inneren Sammlung hinzu. Die wichtigste Form urbaner Muße, das Flanieren, aktiviert zwanglos Sinn und Verstand und führt so zum „schönsten Genuß“.

Die Stadt, in der das Flanieren in der *Italienischen Reise* einen besonders großen Stellenwert gewinnt, ist, wie gesagt, Venedig. Hier wirft sich der Ich-Erzähler immer wieder „ins Labyrinth der Stadt“⁴²³, durchstreift die engen Gassen und verläuft sich in ‚absichtsvoller Absichtslosigkeit‘:

Gegen Abend verlief ich mich wieder, ohne Führer, in die entferntesten Quartiere der Stadt. Die hiesigen Brücken sind alle mit Treppen angelegt, damit Gondeln und auch wohl größere Schiffe bequem unter den Bogen hinfahren. Ich suchte mich in und aus diesem Labyrinth zu finden, ohne irgend jemand zu fragen, mich abermals nur nach der Himmelsgegend richtend. Man entwirrt sich wohl endlich, aber es ist ein unglaubliches Gehecke in einander, und meine Manier sich recht sinnlich davon zu überzeugen, die beste. Auch habe ich mir, bis an die letzte bewohnte Spitze, der Einwohner Betragen, Lebensart, Sitte und Wesen gemerkt, in jedem Quartiere sind sie anders beschaffen. Du lieber Gott! was doch der Mensch für ein armes, gutes Tier ist!⁴²⁴

Im *Reise-Tagebuch* findet sich im Anschluss an diese Schilderung noch der ergänzende Hinweis: „Am Ufer ist ein angenehmer Spaziergang.“⁴²⁵ Damit akzentuiert Goethe das in Venedig und auch in Neapel wichtige Moment des Promenierens am Meeresufer.⁴²⁶ In Venedig ist der Ich-Erzähler dem eigenem Bekunden nach immer wieder „gar angenehm hin und wider spaziert.“⁴²⁷ Er flaniert mit offenen Augen („sich recht sinnlich davon zu überzeugen“), und er bringt so viel Zeit mit wie nötig, um alles ganz zwanglos und in Muße zu betrachten. Die Suspension zeitlicher Beschränkung prägt eine intensive Raumerfahrung. Die Reflexivverben ‚sich werfen‘, ‚sich verlaufen‘, ‚sich suchen‘, ‚sich entwirren‘ betonen die Offenheit der nicht zielgerichteten städtischen Spaziergänge; sie charakterisieren die Haltung des Flaneurs und rücken die Objekte, die den Spaziergängen gelten, in den Hintergrund. Im Fokus steht das Gehen selbst und der durch das Gehen hervorgerufene spezifische Wahrnehmungsmodus. Erst nach diesen ersten freien, ziellosen Erkundungsgängen besorgt sich der Besucher einen Stadtplan.⁴²⁸ Von nun an geht der Ich-Erzähler planvoller vor und sucht auch gezielt Sehenswürdigkeiten auf. In der *Italienischen Reise* bilden darüber hinaus der bereits

⁴²³ So am 29. September 1786 (*IR*, 73); vgl. auch *RT*, 681.

⁴²⁴ So am 30. September 1786 (*IR*, 75); vgl. auch *RT*, 685.

⁴²⁵ *RT*, 685.

⁴²⁶ Zu Promenaden als öffentlichen Spaziergängen in der Stadt vgl. Schelle, *Die Spaziergänge*, 81–97.

⁴²⁷ So am 30. September 1786 (*IR*, 75). Bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig, 1790, verzeichnet Goethes Diener Paul Götze in seinem Tagebuch einige städtische Spaziergänge: März/April 1790 (*RV*, 932 f.).

⁴²⁸ So am 30. September 1786: „Heute habe ich abermals meinen Begriff von Venedig erweitert, indem ich mir den Plan verschaffte“ (*IR*, 75).

beschriebene Überblick von einem Turm aus⁴²⁹ und das flanierende Eintauchen in den urbanen Raum zwei Seiten ein und derselben Medaille.⁴³⁰

Obgleich Rom der Ort ist, an dem Goethe in erster Linie Kunstwerke intensiv studierte, finden sich in der *Italienischen Reise* auch hier Hinweise auf städtische Spaziergänge, die der Entspannung dienen und zudem die Sinne in einer offeneren Weise als bei der konzentrierten Kunstbetrachtung anregen. Am Fest der Heiligen Cäcilie etwa flaniert Goethe mit Tischbein über den Petersplatz: „Ich ging mit Tischbein nach dem Petersplatze, wo wir erst auf- und abgehend, und wenn es uns zu warm wurde, im Schatten des großen Obelisks, der eben für zwei breit genug geworfen wird, spazierten und Trauben verzehrten, die wir in der Nähe gekauft hatten.“⁴³¹ Und selbst während des zweiten römischen Aufenthalts, der ganz besonders im Zeichen umfassender Bildungsarbeit stand, bleibt Zeit fürs Promenieren, das allerdings in dieser Stadt stets das Auge schult, wo und wohin auch immer man gerade geht:

Und so kommt tagtäglich etwas Neues zum Vorschein, was, zu dem Alten und Bleibenden gesellt, ein großes Vergnügen gewährt. Mein Auge bildet sich gut aus, mit der Zeit könnte ich Kenner werden. [...] Man kann nicht aus dem Hause gehn, nicht die kleinste Promenade machen, ohne die würdigsten Gegenstände zu treffen. Meine Vorstellung, mein Gedächtnis füllt sich voll unendlich schöner Gegenstände.⁴³²

Der Wahrnehmungsmodus des Flaneurs wird gerade in Rom durch die Fülle der Sehenswürdigkeiten gesteuert. Auch das vermeintlich ziellose Flanieren durch die ‚Ewige Stadt‘ wird zwangsläufig zu einem ästhetischen Überwältigungserlebnis, das dadurch verarbeitet wird, dass sich der Betrachter Zeit und Raum gibt, die Kunsterlebnisse zu vertiefen.

Die Spaziergänge und Promenaden beanspruchen einerseits eine große Aufmerksamkeit der Sinne angesichts dessen, was man alles zu Gesicht bekommt, andererseits dienen sie aber auch der Entspannung. Beide Eigenschaften beschreibt der Ich-Erzähler unter dem Datum des 24. Juli 1787:

⁴²⁹ Vgl. Kapitel 2.4 dieser Untersuchung.

⁴³⁰ In Venedig „folgte als Korrektiv des Panorama-Blicks das planlose Umherwandern in den entlegensten Vierteln, durch enge Gassen und über nicht enden wollende Folgen von Brücken“, erläutert Miller, *Der Wanderer*, 91. Das entsprach Goethes Gewohnheit, sich „ziellos durch die Straßen der unbekanntnen Stadt treiben zu lassen“, wie Miller mit Blick auf Neapel weiter ausführt (215).

⁴³¹ So am 22. November 1786 (*IR*, 150).

⁴³² So am 16. Juli 1787 (*ZRA*, 395). Kulturgeschichtlich kann zwischen aristokratischer Promenade und bürgerlichem Spaziergang unterschieden werden. In der *Italienischen Reise* spielt dieser ständische Aspekt auf der Begriffsebene freilich keine Rolle. Zu dieser Differenzierung vgl. Christian Moser/Helmut J. Schneider, „Einleitung. Zur Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs“, in: Gellhaus/Moser/Schneider (Hg.), *Kopflandschaften – Landschaftsgänge*, 7–27, 11.

Nach der Villa Patrizzi, um die Sonne untergehen zu sehen, der frischen Luft zu genießen, meinen Geist recht mit dem Bilde der großen Stadt anzufüllen, durch die langen Linien meinen Gesichtskreis auszuweiten und zu vereinfachen, durch die vielen schönen und mannichfaltigen Gegenstände zu bereichern. Diesen Abend sah ich den Platz der Antoninischen Säule, den Palast Chigi vom Mond erleuchtet, und die Säule, von Alter schwarz, vor dem helleren Nachthimmel, mit einem weißen glänzenden Piedestal. Und wie viel andere unzählige schöne einzelne Gegenstände trifft man auf so einer Promenade an. Aber wie viel dazu gehört sich nur einen geringen Teil von allen diesen zuzueignen! Es gehört ein Menschenleben dazu, ja das Leben vieler Menschen die immer stufenweis von einander lernen.⁴³³

In Goethes Frühwerk intensiviert oftmals die Abenddämmerung die Wahrnehmung, die sich zu einem seelischen Gesamteindruck verdichtet.⁴³⁴ Hier nun, beim Abendspaziergang in Rom, bleibt der Bezug zur Wirklichkeit des Wahrgenommenen erhalten. Auf die betrachteten Objekte fällt nur buchstäblich ein anderes Licht, das auch die eigenen Reflexionen befördert. Entscheidend ist hier aber wohl ein anderes Moment. Im Sommer bietet der Abendspaziergang die einzige Möglichkeit, „der frischen Luft zu genießen“. Aus diesem Grund hat auch Karl Gottlob Schelle in seiner Schrift *Die Spatziergänge oder die Kunst spatzierenzugehen* (1802) empfohlen, im Sommer abends ins Freie zu gehen:

Eben so einladend und belebend sind Spatziergänge für Körper und Geist im Sommer des Abends. Der Körper ist von keinen Speisen mehr beschwert; die Hitze des Tags fällt nicht mehr zur Last, die Spatziergänge ermüden nicht mehr so leicht und die angenehmen kühlenden Winde wehen uns an mit Wohlgefühl.⁴³⁵

Mit diesem Rat, abends spazieren zu gehen und dabei Körper und Geist zu beleben, beschließt Schelle übrigens seine Ausführungen.

Neben Venedig wird in der *Italienischen Reise* in erster Linie Neapel als eine Stadt beschrieben, die der Ich-Erzähler als Flaneur erkundet: „Man darf nur auf der Straße wandeln und Augen haben, man sieht die unnachahmlichsten Bil-

⁴³³ ZRA, 398.

⁴³⁴ Die ästhetische Bedeutung der Dämmerung für den jungen Goethe würdigt Ernst Osterkamp, „Dämmerung. Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe“, in: Waltraud Wiethölter (Hg.), *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, Tübingen/Basel 2001, 145–161. In der Dämmerungsästhetik löst die poetische Imagination die Abbildung der Wirklichkeit ab. Das Italienerlebnis ließ dann, so Osterkamp, Goethes poetisch-ästhetische Wertschätzung der Dämmerung verblassen.

⁴³⁵ Schelle, *Die Spatziergänge*, 206 f. Nicht nur im Süden erfrischt ein Abendspaziergang nach einem heißen Sommertag Körper und Geist. „Der eilfte Spatziergang“ im ersten Band von Joachim Christian Blums *Spatziergängen* (1774) beginnt folgendermaßen: „An einem schönen Sommerabend mischte ich mich unter die bunte Schaar der Spatziergänger, die sich an den Ufern der Spree, in der erfrischenden Nacht eines finstern Kastanienganges, für die beschwerliche Hitze eines schwülen Tages zu erholen suchte. Nach einem oftmaligen Auf- und Niedergehen sah' ich mich nach einem Ruheplatze um. Ich fand bald genug eine unbesetzte Bank auf der ich die bequemste Stelle in Besitz nahm.“ – Joachim Christian Blum, *Spatziergänge*, Erster Theil, Berlin 1774, 81.

der.⁴³⁶ Im Folgenden werden entsprechende Impressionen geschildert. Der Beobachter taucht hier ein in die Menge und erlebt eine Form bunten und vitalen Volkstheaters, das Goethe, sprachlich leicht abgewandelt, bereits in seinen *Auszügen aus einem Reise-Journal* dargestellt und unter dem Titel *Lebensgenuß des Volks in und um Neapel* 1788 im *Teutschen Merkur* veröffentlicht hat.⁴³⁷ Goethe hat, so können wir resümierend feststellen, seiner eigenen Italienreise „Züge eines geistvollen Spiels“⁴³⁸ verliehen – eines Spiels, das in seiner Verbindung von Freiheit und gesteigertem Lebensgefühl die ästhetische Erfahrung nicht nur, aber auch als Form von Muße ausweist. Während insbesondere in den Schilderungen über Venedig der urbane Raum immer wieder flanierend erkundet wird, lässt sich der Reisende in Rom kaum noch treiben.⁴³⁹ Aber auch innerhalb eines Rahmens, der die Bildungsaneignung mit Attributen anstrengender Arbeit versieht, finden sich Szenen und Darstellungsformen, die mit der Analysekategorie der Muße genauer beschrieben werden können: die spezifische Haltung des Beobachters, das sich wiederholende gründliche Versenken in einzelne Kunstwerke, gesellige Gespräche, die Wahrnehmung von (auch historischer) Zeit und Raum sowie Transgressionserfahrungen, die gerade im größten Trubel einer Stadt zu innerer Ruhe führen und das Ich ganz zu sich selbst bringen können.

⁴³⁶ So am 19. März 1787 (*IR*, 230).

⁴³⁷ Vgl. *RJ*, 871 f.

⁴³⁸ So Schmidt, „Die Kunst des Reisens“, 11.

⁴³⁹ Vgl. Miller, *Der Wanderer*, 116 f.

3. Der ordnende Blick. Formen narrativer Muße in *Das Römische Carneval*

Dem römischen Carneval konnte Goethe zunächst überhaupt nichts abgewinnen. Am 13. Februar 1787 schreibt er Charlotte von Stein: „Das Carneval geht nun seine Wege es ist abgeschmackter Spas, besonders da innre Fröhlichkeit den Menschen fehlt und es ihnen an Geld mangelt das bißchen Lust was sie noch haben mögen auszulaßen.“¹ Er fährt dann mit einer Wendung fort, die er auch in die *Italienische Reise* aufnehmen wird: „Das Carneval in Rom muß man gesehn haben, um den Wunsch völlig loß zu werden es wiederzusehn. Beschreiben kann und mag ich nichts davon, mündlich wird es einmal ein tolles Bild geben.“² Am 17. Februar 1787 teilt er Johann Gottfried Herder mit: „Das Carnival hab ich satt! Es ist, besonders an den letzten Schönen Tagen ein unglaublicher Lärm, aber keine Herzensfreude.“³ Dieses Volksfest betrachtete Goethe offensichtlich nicht als eine Form geselliger Muße, jedenfalls nicht als eine, an der er partizipieren wollte. Im Carneval gerinnen in Goethes Wahrnehmung Menschen zu einer amorphen Masse, die spätestens seit der Französischen Revolution oftmals „als soziales Entdifferenzierungsprodukt schlechthin, an dem soziale Ordnung zunichte wird“⁴, angesehen wurde. Entsprechend argwöhnisch bäugten viele Zeitgenossen Massenphänomene unterschiedlicher Art, so auch Goethe. In formaler Hinsicht korrespondieren die Raum-Zeit-Strukturen des Karenavls mit

¹ *Briefe* 7 I, 121.

² *Briefe* 7 I, 121. In der *Italienischen Reise* heißt es unter dem Datum des 20. Februar 1787 (Aschermittwoch) nahezu gleichlautend: „Nun ist der Narrheit ein Ende. Die unzähligen Lichter, gestern Abend, waren noch ein tolles Spektakel. Das Carnival in Rom muß man gesehen haben, um den Wunsch völlig los zu werden, es je wieder zu sehen. Zu schreiben ist davon gar nichts, bei einer mündlichen Darstellung möchte es allenfalls unterhaltend sein“ (*IR*, 187).

³ *Briefe* 7 I, 126.

⁴ So Susanne Lüdemann/Uwe Hebekus, „Einleitung“, in: Lüdemann/Hebekus (Hg.), *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge*, München 2010, 7–23, 8. Dass Goethe grundsätzlich nicht explizit von ‚Masse‘ spreche, wenn er eine große Menschenmenge meine, sondern immer nur von ‚Volk‘, wie Lüdemann/Hebekus, „Einleitung“, 9, behaupten, trifft freilich in dieser Ausschließlichkeit nicht zu. Im *Römischen Carneval* verwendet er den Begriff ebenso (z. B. *RC*, 533) wie im *Reise-Tagebuch* (z. B. *RT*, 680) und in der *Italienischen Reise* (z. B. *IR*, 45; 72; 103; 361). Die angeführten Beispiele werden allesamt in dieser Studie zitiert.

jenen der Muße, geht es in beiden Fällen doch um „Frei-Raum und Frei-Zeit“⁵, die gesellschaftlich und institutionell gerahmt sind⁶. Mit der Veröffentlichung des *Römischen Carneval* revidierte Goethe freilich seine zuvor unmissverständlich vorgetragene Absicht, über das närrische Treiben nichts schreiben zu können und zu wollen. Im Jahr nach seinen ersten rein negativen Äußerungen hat er den Karneval erneut aufgesucht, beobachtet, daraufhin seinen Text verfasst und diesen dann auch unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien publiziert. Beinahe ahnungsvoll endet der Bericht, unter dem Eintrag *Aschermittwoch*, mit der Erkenntnis, „daß Freiheit und Gleichheit nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden können“.⁷ Sechs Monate später brach die Französische Revolution unter dem Banner von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aus. Die bleibende innere Distanz zum Karnevalsgeschehen modelliert seine spätere Kritik an der Französischen Revolution, die Goethe bald als politische Katastrophe historischen Ausmaßes bewertete.

In seinem Brief aus Rom vom 29. Dezember 1787 an Carl August bezeichnet Goethe den Karneval als „die Zeit der Zerstreuung“.⁸ Aus seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem Karneval macht er auch weiterhin keinen Hehl, so etwa in seinem Eintrag vom 1. Februar 1788 aus Rom: „Wie froh will ich sein, wenn die Narren künftigen Dienstag Abend zur Ruhe gebracht werden. Es ist eine entsetzliche Sekkatur andere toll zu sehen, wenn man nicht selbst angesteckt ist.“⁹ Im Februarbericht 1788 ist zunächst von „dem Gewühl der Fastnachtstorheiten und Absurditäten“ die Rede.¹⁰ Dann allerdings räumt der Erzähler ein, dass seine nun genaue und intensive Beobachtung des zweiten Karnevalsfests seine Sinne für dessen eigentliche Verlaufsstruktur geschärft und sein zunächst harsches Urteil modifiziert habe. Das jährlich Wiederkehrende des Fests objektiviert das *prima vista* verwirrende Geschehen, indem es dem Betrachter das Gesetzmäßige des scheinbar Regellosen offenbart. So lässt sich nun doch eine innere Form des Getümmels identifizieren, die dasjenige ermöglicht, was der Beobachter beim

⁵ So zum „Karnevals-Chronotop“ (in Bachtins Verständnis) Renate Lachmann im Vorwort zur Ausgabe von Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [1965], hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Renate Lachmann, Frankfurt a. M. 1987, 7–46, 22. Mit dieser Lizenz im Jahreszyklus entfaltet sich in Bachtins Konzept, so Lachmann, die „Lachkultur [...] als *regenerative Kraft*“ (21).

⁶ Zum Verhältnis von Freiraum und Institutionalisierung bei Phänomenen und Vorstellungen der Muße vgl. Dobler/Riedl, „Einleitung“, in: Dobler/Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft*, 1–17, 14–16.

⁷ RC, 552.

⁸ *Briefe* 7 I, 226.

⁹ ZRA, 553. Ähnlich äußert sich Goethe auch am 9. Februar 1788: „Die Narren haben noch Montag und Dienstag was rechts gelärmt. Besonders Dienstag Abends, wo die Raserei mit den Moccoli in völligem Flor war. Mittwochs dankte man Gott und der Kirche für die Fasten“ (ZRA, 554).

¹⁰ ZRA, 557.

ersten Besuch noch bestritten hat. Das Karnevalstreiben entzieht sich nicht länger seiner Beschreibbarkeit:

Es war das zweite Mal daß ich das Carneval sah, und es mußte mir bald auffallen daß dieses Volksfest, wie ein anderes wiederkehrendes Leben und Weben, seinen entschiedenen Verlauf hatte.

Dadurch ward ich nun mit dem Getümmel versöhnt, ich sah es an als ein anderes bedeutendes Naturerzeugnis und Nationalereignis; ich interessierte mich dafür in diesem Sinne, bemerkte genau den Gang der Torheiten und wie das alles doch in einer gewissen Form und Schicklichkeit ablief. Hierauf notierte ich mir die einzelnen Vorkommnisse der Reihe nach, welche Vorarbeit ich später zu dem so eben eingeschalteten Aufsatz benutzte, bat auch zugleich unsern Hausgenossen, Georg Schütz, die einzelnen Masken flüchtig zu zeichnen und zu kolorieren, welches er mit seiner gewohnten Gefälligkeit durchführte.

Diese Zeichnungen wurden nachher durch Melchior Krause von Frankfurt am Main, Direktor des freien Zeicheninstituts zu Weimar, in Quarto radiert und nach den Originalen illuminiert, zur ersten Ausgabe bei Unger, welche sich selten macht.¹¹

Die Modi der Wahrnehmung und der Deskription werden als betont einlässlich und behutsam klassifiziert („bemerkte genau den Gang“, „der Reihe nach“). Erst der ruhig-konzentrierte Blick vermag die Ästhetik sowie die inhärente Ordnungsstruktur des scheinbar Chaotischen zu entziffern. In Analogie zur Natur („Naturerzeugnis“) lassen sich auch bei diesem jährlich wiederkehrenden „Nationalereignis“ innere Gesetzmäßigkeiten erkennen, wenn man nur genau und gründlich genug hinsieht. Das Auge entziffert das Morphologische des scheinbar Amorphen.

Die angeführte Kategorie der „Schicklichkeit“ verweist auf die antike Rhetorik und konterkariert ein Geschehen, das der Erzähler an sich eher als wilden Tumult bewertet – und das heißt: abwertet. Mit den Kategorien der Ästhetik betrachtet, scheint hier etwas vorzuherrschen, das jener klassizistischen Norm, die Goethe in Italien gerade für sich adaptierte, schlechterdings zuwiderläuft: Formlosigkeit. Erst das verweilende Hinsehen, das Sich-Einlassen auf das verwirrende Geschehen, identifiziert eine Ordnung und damit auch eine ästhetische Form, die der rasche Blick nicht zu erkennen vermochte. Mit dem Schicklichen ist in

¹¹ ZRA, 557. Der „rezeptionsästhetische Mangel an sprachlichen Erfahrungsmustern urbaner Realität“ habe die Beschreibbarkeit von Städten, insbesondere von Großstädten, im 18. Jahrhundert grundsätzlich erschwert, betont Erich Kleinschmidt, „Die Ordnung des Begreifens. Zur Bewußtseinsgeschichte urbaner Erfahrung im 18. Jahrhundert“, in: Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London*, 48–63, 51. Die Unbeschreibbarkeit ist dahingehend auch ein Topos in Reiseberichten. Dass man, wie Kleinschmidt feststellt, in den Metropolen v.a. auch „eine Art urbanes ‚Museum‘“ (58) erlebt habe, trifft in Goethes *Italienischer Reise* für Rom weitgehend zu, allerdings mit der signifikanten Ausnahme des *Römischen Carneval*, nicht aber für Venedig und Neapel. Hier inszeniert sich der Besucher verstärkt als Flaneur, den Kleinschmidt bei erzählerisch vermittelten urbanen Erfahrungen im 18. Jahrhundert demgegenüber kaum ausgeprägt sieht: „Ernsthaftigkeit wird dabei betont und der Typus des Flaneurs oder gar Voyeurs erscheint, obwohl zuweilen durchschimmernd, in den Darstellungen eher zurückgedrängt“ (54).

der Tradition der Rhetorik das *Decorum*, das stilistisch, semantisch und pragmatisch Angemessene gemeint. In Goethes mehr oder weniger zeitgleich entstandenem und in Italien ausgearbeitetem Schauspiel *Torquato Tasso* (1790) erinnert die Prinzessin Tasso, der mit seiner Bemerkung, „[...] erlaubt ist was gefällt“ (II/1, V 994)¹², die Freiheit Arkadiens gegen die höfischen Zwänge heraufzubeschwören versucht, an die (auch) höfische Norm des Schicklichen: „[...] erlaubt ist was sich ziemt“ (II/1, V 1006).¹³ Im Kontext des Dialogs mit Tasso meint die Prinzessin hier vor allem die Idee der Sittlichkeit. Wenn Goethe nun im römischen Carneval „den Gang der Torheiten“ unvoreingenommen und einlässlich, d. h. in Muße beobachtet, erkennt er eine innere Ordnung, die er mit der rhetorischen Kategorie der „Schicklichkeit“ ästhetisch, aber auch ethisch aufwertet – und das nach all seiner harschen Kritik, ja Abscheu, die sein Bild des Karnevals bestimmten. Die formale Struktur, die der verweilende Blick identifiziert, verleiht dem „Getümmel“ nun aber eine angemessene Ästhetik, die der Beobachter wertzuschätzen vermag. Entscheidend dafür ist freilich das raumzeitliche Verweilen, bei dem das Subjekt erst dasjenige zu entdecken vermag, was dem hastigen Beobachter verborgen bleiben muss. Durch diesen verweilenden Blick und eine entsprechende narrative Ordnungsstruktur¹⁴ können, wie bei Christian Garve in Venedig¹⁵ oder bei Goethe in Neapel¹⁶, aus der Erfahrung von Zerstreung in einem urbanen Getümmel, von der Goethe ja in seinem oben zitierten Brief an Carl August vom 29. Dezember 1787 spricht, transgressiv Sammlung und Konzentration erwachsen.

Mit dem – bei aller Reserviertheit – erfolgten Meinungswandel geht eine veränderte Haltung des Erzählers einher. Die Distanz des Beobachters wird zwar räumlich, aber nicht mental aufgehoben:

Zu vorgemeldeten Zwecken mußte man sich denn mehr, als sonst geschehen wäre, unter die verkappte Menge hinunter drängen, welche denn trotz aller künstlerischen Ansicht oft einen widerwärtigen unheimlichen Eindruck machte. Der Geist, an die würdigen Gegenstände gewöhnt, mit denen man das ganze Jahr in Rom sich beschäftigte, schien immer einmal gewahr zu werden, daß er nicht recht an seinem Platze sei.¹⁷

¹² Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe (MA), hg. v. Karl Richter, Bd. 3.1: *Italien und Weimar 1786–1790*, 1, hg. v. Norbert Miller u. Hartmut Reinhardt, München/Wien 1990, 453.

¹³ MA, 3.1, 453. Zum *Decorum* vgl. Barbara Bauer, „Aptum, Decorum“, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3. neubearb. Aufl., Bd. I, Berlin/New York 1997, 115–119. Das „Richtige“ kann, so Bauer, „je nach dem kulturhistorischen Kontext eine ethische, politische oder ästhetische Konnotation haben“ (115).

¹⁴ Interferenzen von Muße und Erzählen werden durch „die Verdichtung und Veräumlichung des Textes“ hergestellt, betont, anschließend an Rainer Warning, Klinkert, *Muße und Erzählen*, 16.

¹⁵ Vgl. Kapitel 1.2 dieser Studie.

¹⁶ Vgl. Kapitel 2.10 dieser Studie.

¹⁷ ZRA, 557 f. Eine denn doch beträchtliche „Diskrepanz zwischen brüsker Ablehnung und intensiver Aneignung“ des Karnevals durch Goethe konstatiert zu Recht Eckart

Trotz aller Vorbehalte und bei einer bleibenden *reservatio mentalis* lässt sich der Erzähler, zwar widerwillig, aber dann doch mit bemerkenswerter Bereitschaft, auf das ihm fremde, im Grunde verhasste Geschehen ein. Erst bei wiederholter eingehender Betrachtung dringt der Beobachter zu den Phänomenen selbst vor. Was für die Betrachtung von Kunst gilt, wird nun auch für die eigene, sich selbst gleichsam abgerungene Wahrnehmung des Volksfests aufgerufen: Die Trias von Entschleunigung, Intensität und Iteration kommt nun auch beim Besuch des römischen Karnevals zur Geltung und im *Römischen Carneval* narrativ zum Ausdruck. Statt nur Chaos wie noch im Februar 1787 sieht Goethe ein Jahr später die tieferliegenden Sedimente des Karnevals und beschreibt sie, „indem er die antiken *saturnalia* zu der *commedia dell'arte* und der Kunst der Improvisation in Beziehung setzt“.¹⁸ Gerade auch diese Traditionsbezüge erklären seine Einschätzung des Karnevals als „bedeutendes Naturerzeugnis und Nationalereignis“.¹⁹ Die Saturnalien wiederum erinnern an das Goldene Zeitalter, in dem Muße die vorherrschende Existenzform bildet. Als zunächst widerwilliger, dann aber doch aufgeschlossen-interessierter Beobachter des römischen Karnevals wandelt sich Goethe zu einem „flâneur des parades“.²⁰

Zunächst war das *Römische Carneval* für Friedrich Justin Bertuchs *Journal des Luxus und der Moden* bestimmt. Zusammen mit den 20 Illustrationen erschien es dann aber doch als separater Druck 1789. Im Gesamtkomplex der *Italienischen Reise* ist es im *Zweiten Römischen Aufenthalt* (1829) nach dem Januarbericht 1788 eingefügt. Auf das *Römische Carneval* folgt die Korrespondenz vom Februar 1788.²¹ Als ein Muster für seine Beschreibungen des Karnevals diente Goethe auch jenes Werk, das im Kontext dieser Studie bereits öfters genannt worden ist: Louis-Sébastien Merciers zwölfbändiges *Tableau de Paris* (1781–1788).²² Auf dessen Darstellung urbanen Lebens in Paris spielt Goethe in seinem

Oehlenschläger, „Goethes Schrift *Das Römische Carneval*. Ein Versuch über die Formalisierbarkeit des Tumults“, in: Hirdt/Tappert (Hg.), *Goethe und Italien*, 221–239, 222.

¹⁸ So Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 222. Vgl. auch Horst Albert Glaser, „Karneval und Karnevalstheorien – anlässlich Goethes *Das römische Carneval*“, in: Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, 101–112, 107. Auf den „Saturnalien“-Charakter des Festes weist der Erzähler des *Römischen Carneval* ausdrücklich hin (RC, 519).

¹⁹ ZRA, 557.

²⁰ *Dictionnaire de la Conversation et de la lecture, inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous*, tome 9, Paris 1867, 475. Der „flâneur des parades“ ist „Stammgast in den Theatern und öffentlichen künstlerischen Darbietungen“, erläutert Vila Cabanes, „Zwei Dokumente der frühen Flaneur-Tradition. Edition und Kommentar“, 179. Dass Goethe im Karneval sich „nach Möglichkeit wie ein distanzierter Theaterbesucher“ verhalte, betont Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, 216: „Er koppelt die Ordnungskraft des theatralen Tableaus mit der Ordnungskraft des systematisch gliedernden Tableaus.“

²¹ Eine „Mischung von Brief- und Aufsatzform“ sieht im *Römischen Carneval* Edward M. Batley, „Das Römische Carneval‘ oder Gesellschaft und Geschichte“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 128–143, 131.

²² Vgl. *Briefe* 7 II, 332. Die narrativen Unterschiede zwischen Goethes Beschreibungen

Brief vom 25. Mai 1787 an, in dem er Charlotte von Stein über Neapel berichtet: „Wenn ich mich hier aufhielte wollte ich ein *Tableau de Naples* geben dessen man sich freuen sollte, es ist eben eine Stadt die man übersehen kann und doch so unendlich manigfaltig / und so lebendig. Es müßte aber zugleich ein wohlüberdachtes gründliches Werck werden.“²³ Bereits drei Jahre früher, am 18. Juni 1784, verdeutlicht eine kurze Notiz in einem Brief an dieselbe Adressatin prägnant die ambivalente Haltung, die Goethe gegenüber der französischen Metropole, auch vermittelt durch Mercier, eingenommen hat: „Das *Tableau de Paris* hat mein Verlangen diese Stadt zu sehen vermehrt und vermindert.“²⁴ Ein weiterer konkreter Hinweis auf die Bedeutung der literarischen Tableau-Technik Merciers für Goethes Schilderungen urbanen Alltagslebens findet sich darüber hinaus im *Reise-Tagebuch*. Unter dem Datum des 29. November 1786 notiert Goethe in

des römischen und Merciers Darstellung des Pariser Karnevals benennt Gerhard R. Kaiser, „Ordnung im Chaos? Goethes *Das Römische Carneval* und Merciers *Tableau de Paris*“, in: Raymond Heitz/Christine Maillard (Hg.), *Neue Einblicke in Goethes Erzählwerk / Nouveaux regards sur l'œuvre narrative de Goethe. Genese und Entwicklung seiner literarischen und kulturellen Identität / Genèse et évolution d'une identité littéraire et culturelle*. Zu Ehren von / En l'honneur de Gonthier-Louis Fink (Beihefte zum Euphorion, H. 56), Heidelberg 2010, 181–204.

²³ *Briefe* 7 I, 147. Zum *Tableau de Naples*, das indes das Stadium der Idee nicht überschritt, d. h. unausgeführt blieb, vgl. auch Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, 210 f. Goethe, so Graczyk, grenze sich hier freilich von Merciers Schreibverfahren deutlich ab: „Während sich Mercier gezwungen sieht, die vereinheitlichende Sichtweise aufzugeben, um dem spezifisch Städtischen Raum zu geben, will Goethe die konzentrierende Kraft des Tableaus bewahren, indem er sich ans Überschaubare und Systematisierbare hält. Das Tableau dient ihm als Medium, um (wieder) rationale Distanz – und damit Ich-Autonomie – herzustellen. Es dient ihm zugleich als Mittel, um eine ganzheitliche Weltsicht aufzubauen“ (210 f.). Die zentralen Kategorien der Ich-Autonomie sowie der ganzheitlichen Weltsicht leitet Graczyk aus Goethes eigenen Vorstellungen ab und projiziert sie eher auf die spezifische Tableau-Technik, als sie aus ihr analytisch zu entwickeln. Das von ihr behauptete „klassizistische[] Schreibprogramm“ (219), das im *Römischen Carneval* aufscheine, bleibt dahingehend eine Leerformel, die das spezifische Darstellungsverfahren nicht angemessen erfasst. Eine Parallele zwischen Goethes Schilderungen des römischen Karnevals und seiner Sicht auf das Treiben im Palais Royal von Paris sieht Gibhardt, *Vorgriffe auf das schöne Leben*, 180: „Der Karneval verhielt sich überhaupt zu Rom wie das Palais Royal zu Paris.“ Den in dem entsprechenden Unterkapitel – „Tableau de Paris und Römischer Carneval“ (175–191) – akzentuierten Bezug zu Mercier deutet Gibhardt indes allenfalls an.

²⁴ Johann Wolfgang Goethe *Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimarer Ausgabe (WA), IV. Abth., 6. Bd.: *Goethes Briefe, 1. Juli 1782 – 31. December 1784*, Weimar 1890, 304. Gibhardt, *Vorgriffe auf das schöne Leben* stellt einen direkten Zusammenhang zwischen dieser Aussage und Goethes Übersetzung von Denis Diderots *Le Neveu de Rameau* her: „Als Schauplatz des *Tableau de Paris* schlechthin konnte das Palais Royal als ambivalente Topographie zwischen Inspiration und Zerstreung auch insgesamt für die Paris-Einschätzung stehen (,hat mein Verlangen diese Stadt zu sehen vermehrt und vermindert‘); es veranschaulichte die Möglichkeit dichterischen Innewerdens im ‚Getriebe‘ der Stadt im Sinne des *Neveu de Rameau* einerseits und die Gefahr der Verlust-Erfahrung inmitten des ‚Brennpunkts‘ andererseits“ (170).

Venedig, auf die Bettlerszenen in der *Odyssee* anspielend: „Andre gehn herum pp das lebt immer mit einander und wie nothwendig die Bettler in diesen Tableaus sind. Wir hätten auch sonst die *Odyssee* nicht und die Geschichte vom reichen Manne nicht.“²⁵

Nachweislich kannte Goethe Merciers *Tableau de Paris* von dem Zeitpunkt des Erscheinens der einzelnen Bände an.²⁶ Einen expliziten Bezug seines *Römischen Carneval* zu Mercier stellte Goethe 1823 in einem für den Grafen von Saint-Leu auf Französisch verfassten tabellarischen Werkverzeichnis her. Hier, unter den *Ouvrages poétiques de Goethe*, findet sich der Eintrag: „Le Carneval de Rome, tableau mouvant“.²⁷ Allerdings legt das Adjektiv „mouvant“ nahe, dass es sich beim *Römischen Carneval* nicht um eine Tableauabfolge im Stil Merciers handelt.²⁸ Die eher statische Anlage der Einzelbilder bei Mercier, der nicht zuletzt urbane Missstände ins Visier nahm, wird bei Goethe allein schon dadurch dynamisiert, dass der Umfang der insgesamt 28 Abschnitte sowie einer Einleitung ohne Überschrift zum Teil erheblich voneinander abweicht. Insbesondere die sehr knappen Kapitel, die aufeinanderfolgen, geben die beschleunigte Folge von Bildern eines Beobachters wieder, der die Fülle seiner gewonnenen Eindrücke durch die „Beweglichkeit der Darstellung“²⁹ vermittelt. Beide, Mercier wie Goethe, teilen eine für die Technik des Tableaus zwischen 1750 und 1850 durchaus typische „Suche nach einer Ordnung der Dinge, die [...] möglichst aus der Anschauung selbst hervorgehen und auch wieder in sie zurückgebunden werden sollte.“³⁰ Die entsprechenden Darstellungsformen weisen damit strukturell eine Verwandt-

²⁵ RT, 684. Klaus Manger, „Goethes Biberrepublik“, in: Heitz/Maillard (Hg.), *Neue Einblicke in Goethes Erzählwerk*, 165–180, 179, sieht in den Venedig-Abschnitten des *Reise-Tagebuchs* und der *Italienischen Reise* Einflüsse der Zentralperspektive, wie sie Jean-Jacques Barthélemy in seiner *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788) einnimmt, ebenso ausgeprägt wie die multiperspektivische Disposition von Merciers *Tableau de Paris*, der, so Graczyk, „im Sinne einer literarischen Flanerie angelegt“ ist (Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, 126). Die ständig erweiterte „Sammlung von Berichten, Essays, Genreszenen, Anekdoten, literarischen Skizzen und Mikrobildern“ seien „Beutezüge des urbanen Spaziergängers“ (Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, 127).

²⁶ Vgl. Gerhard R. Kaiser, „Ordnung im Chaos? Goethes *Das Römische Carneval* und Merciers *Tableau de Paris*“, 183.

²⁷ Goethes *Werke* (WA), I. Abth., 53. Bd., Weimar 1914, 209. Vgl. Kaiser, „Ordnung im Chaos? Goethes *Das Römische Carneval* und Merciers *Tableau de Paris*“, 184.

²⁸ Vgl. Kaiser, „Ordnung im Chaos? Goethes *Das Römische Carneval* und Merciers *Tableau de Paris*“, 202 f.: „Zwischen dem *Tableau de Paris* und dem *Römischen Carneval*, die beide den Augenblick und das Flüchtige betonen, besteht ein chiasmischer Zusammenhang.“ Zum *Römischen Carneval* als *Tableau mouvant* vgl. auch Egger, *Italienische Reisen*, 50–57.

²⁹ Kaiser, „Ordnung im Chaos? Goethes *Das Römische Carneval* und Merciers *Tableau de Paris*“, 198.

³⁰ Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, 21. Den Ordnungscharakter des Tableaus im 18. Jahrhundert betont auch Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1976, 190: „Das Tableau ist im 18. Jahrhundert zugleich eine Machttechnik und ein Wissensverfahren. Es geht um die Or-

schaft zum Wahrnehmungsmodus des Flanierens auf, können sie doch „auch das systematisch weit Auseinanderliegende zusammenbringen und Phänomene des Mehrdeutigen, Heterogenen, Chaotischen, Unerwartbaren und Veränderlichen zur Sprache bringen“³¹.

Der Fluchtpunkt der Karnevalsdarstellung ist die explizit markierte Position des Beobachters, der die Fülle von Eindrücken innerhalb eines gesetzten Rahmens zu strukturieren vermag.³² Im *Römischen Carneval* ordnet der distanzierte Beobachter³³ das Chaos, den wahrgenommenen Taumel der entfesselten Menge, durch eine optische Fixierung, die das turbulente Geschehen in eine Reihe von Einzelbildern – ergänzt durch zwanzig handkolorierte Kupferstiche dieser Szenen von Georg Melchior Kraus und Johann Georg Schütz – auflöst. In den narrativen Einzelbildern werden Schauplätze, Figurengruppen und Ereignisse des urbanen Geschehens beschrieben, wohingegen in den Bildtafeln alles Städtische und Urbane ausgespart bleibt.³⁴ Resümierend fasst Goethe zu Beginn seines letzten Eintrags, *Aschermittwoch*, dieses Verfahren zusammen: „So ist denn ein ausschweifendes Fest, wie ein Traum, wie ein Märchen vorüber, und es bleibt dem Teilnehmer vielleicht weniger davon in der Seele zurück als unsern Lesern, vor deren Einbildungskraft und Verstand wir das Ganze in seinem Zusammenhange gebracht haben.“³⁵ Erst der Erzählakt stellt jene Ordnung („Zusammenhänge“) her, die zudem die Beschreibung als Kunstwerk konstituiert. In der raumzeitlichen Distanz der Rezeption gewinnt das Geschehen eine – geordnete – Plastizität, die jene, die den Karneval inmitten des Gewühls und Gedränges selbst erlebt haben, gar nicht wahrzunehmen imstande sind. Erlebt der Flaneur der *Italienschen Reise* in Neapel inmitten des größten Trubels transgressiv jene Ruhe, die als Erfahrung von Muße ausgewiesen werden kann, so zeigt sich im *Römischen Carneval* der Transgressionscharakter der Muße im produktionsästhetischen Akt einer Erzählweise, die jene innere Ordnung eines Geschehens herstellt, die für das Subjekt, das sich im urbanen Tumult des Volksfests verliert, unauffindbar bleibt, sowie im rezeptionsästhetischen Akt der Lektüre, die diesen narrativ hergestellten Zusammenhang nachvollzieht.

ganisation des Vielfältigen, das überschaut und gemeistert, dem eine ‚Ordnung‘ verliehen werden muß.“

³¹ Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, 22.

³² „Das Prinzip, dem jedes Einzelbild gehorcht, der Rahmen, bestimmt auch die Struktur des Ganzen“, betont Brüggemann, „*Aber schickt keinen Poeten nach London!*“, 40. Zur „distinkten und planvollen Ordnung“ von Goethes Karnevalsbeschreibung vgl. auch Susanne Lüdemann, „Vom Römischen Carneval zur ökonomischen Automate. Massendarstellung bei Goethe und E. T. A. Hoffmann“, in: Lüdemann/Hebekus (Hg.), *Massenfassungen*, 107–123, 112.

³³ Vgl. dazu auch Gunter E. Grimm/Ursula Breymayer/Walter Erhart, „*Ein Gefühl von freierem Leben.*“ *Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart 1990, 84.

³⁴ Die Bildtafeln lassen „jegliche städtische Raumzeichen vermissen“, konstatiert Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, 218.

³⁵ RC, 551.

Die Rahmung des *Römischen Carneval* betrifft zum einen Standpunkt und Haltung des Beobachters zum Geschehen und zu den Beobachteten, zum anderen aber auch die Reflexion der Möglichkeiten der Darstellung und deren Beschränkungen. Bereits in den ersten Sätzen des *Römischen Carneval* markiert der Erzähler, der „sich im pluralis auctoris vorstellt“³⁶, die Grenzen des Beschreibbaren, die implizit an der *ut pictura poesis*-Problematik, d. h. dem Spannungsverhältnis von Simultaneität (des Darzustellenden) und Sukzessivität (der Darstellung), festgemacht werden:

Indem wir eine Beschreibung des Römischen Carnevals unternehmen, müssen wir den Einwurf befürchten: daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne. Eine so große lebendige Masse sinnlicher Gegenstände sollte sich unmittelbar vor dem Auge bewegen, und von einem jeden nach seiner Art angeschaut und gefaßt werden.³⁷

Erschwerend hinzu kommt der Aspekt der Alterität, die in diesem Fall fürs Erste mit ästhetischer Distanz, ja Ablehnung einhergeht:

Noch bedenklicher wird diese Einwendung, wenn wir selbst gestehen müssen: daß das Römische Carneval einem fremden Zuschauer, der es zum erstenmal sieht und nur *sehen* will und kann, weder einen ganzen noch einen erfreulichen Eindruck gebe, weder das Auge sonderlich ergötze, noch das Gemüt befriedige.³⁸

Der Erzähler verschärft anschließend die konstatierten Schwierigkeiten, das Karnevalstreiben angemessen zu beschreiben, indem er die Problematik beispielhaft konkretisiert und veranschaulicht: „Die lange und schmale Straße, in welcher sich unzählige Menschen hin und wider wälzen, ist nicht zu übersehen; kaum unterscheidet man etwas in dem Bezirk des Getümmels, den das Auge fassen kann. Die Bewegung ist einförmig, der Lärm betäubend, das Ende der Tage unbefriedigend.“³⁹ Die optische und akustische Überwältigung der Sinne bleibt in der Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts freilich nicht auf den Sonderfall eines Volksfests wie den Karneval beschränkt. Sie wird vielmehr als typische Erfahrung von Urbanität namhaft gemacht, insbesondere dann, wenn der Beobachter selbst bis dahin nur Städte von überschaubarer Größe kannte. Ein ebenso eindringliches wie prominentes Beispiel für ein Städtebild dieser Art ist der Brief, den Georg Christoph Lichtenberg am 10. Januar 1775 an Ernst Gott-

³⁶ So Ludwig Uhlig, „Goethes *Römischer Carneval* im Wandel seines Kontexts“, in: *Euphorion* 72 (1978), 84–95, 84. Uhligs Schlussfolgerung, mit dieser Entscheidung versuche der „Wir-Erzähler“, die „Einstellung“ der Leserinnen und Leser „zum Gegenstand zu manipulieren“ (84), ist indes abwegig, basiert sie doch auf der unangemessenen Grundannahme, der Erzähler des *Römischen Carneval* sei ein grundsätzlich auf Wahrhaftigkeit und Authentizität verpflichteter autobiographischer Ich-Erzähler. Zudem erläutert Uhlig auch nicht, was er genau unter Manipulation im *Römischen Carneval* versteht.

³⁷ RC, 518.

³⁸ RC, 518.

³⁹ RC, 518.

fried Baldinger über einen Abend in London geschrieben hat. Lichtenberg lebte in Göttingen, das zu dieser Zeit etwa 8.000 Einwohner zählte, und erlebte dann eine Metropole mit ungefähr 800.000 Einwohnern:

Dem ungewöhnten Auge scheint dieses alles ein Zauber; desto mehr Vorsicht ist nöthig, Alles gehörig zu betrachten; denn kaum stehen Sie still, Bums! läuft ein Packträger wider Sie an und rufft by Your leave wenn Sie schon auf der Erde liegen. In der Mitte der Strase rollt Chaise hinter Chaise, Wagen hinter Wagen und Karrn hinter Karrn. Durch dieses Getöse, und das Sumsen und Geräusch von tausenden von Zungen und Füßen, hören Sie das Geläute von Kirchthürmen, die Glocken der Postbedienten, die Orgeln, Geigen, Leyern und Tambourinen englischer Savoyarden, und das Heulen derer, die an den Ecken der Gasse unter freyem Himmel kaltes und warmes feil haben.⁴⁰

Hier ist gleichsam der Karneval Alltag bzw. der Alltag Karneval. Lichtenberg führt eine sinnliche, eine physische Überwältigung vor, der sich der Beobachter nicht entziehen kann. Der Versuch, alles „gehörig“, also mit distanzierter Ruhe, in ruhiger Distanz, „zu betrachten“ (vielleicht sogar in Muße), so wie Goethe es für den Schreibakt seiner Karnevalsdarstellung postuliert, scheitert bei Lichtenberg an optischer Reizüberflutung und einer diffusen Geräuschkulisse mit beträchtlichem Lärmpegel einerseits und an der dicht gedrängten Menschenmenge, in der ständige Körperkontakte unvermeidlich sind, andererseits. In dieser Menge gibt es weder ein körperliches noch ein geistiges Entrinnen.

Diese irritierende Erfahrung machte auch Goethe im römischen Karneval und begründete damit sein tatsächliches Zögern, das Geschehen zu literarisieren. Davon legen ja entsprechende Bemerkungen in Briefen hinreichend Zeugnis ab. Ohne explizit auf seine früheren, eindeutigen Äußerungen, nichts über den Karneval schreiben zu können und zu wollen, Bezug zu nehmen, ruft er seine ursprüngliche Haltung zu Beginn des *Römischen Carneval* in Erinnerung, indem er, wie zur nachträglichen und zugleich vorausseilenden Legitimation, die objektive Widrigkeit seines Unterfangens betont. Der Topos des Unsagbaren wird freilich eher im Sinne einer *captatio benevolentiae* aufgerufen⁴¹, entwickelt Goethe im *Römischen Carneval* doch eine implizite Poetik, mit der die vermeintliche Aporie, die unmittelbar sinnliche Präsenz einer Überfülle simultaner heterogener Erscheinungen in eine angemessene narrative Form, die notwendigerweise sukzessiv strukturiert ist, zu bringen, überwunden werden kann. Die literarische Lösungsstrategie liegt, kurz gesagt, in einem verweilenden und in diesem Verweilen ordnenden Blick sowie seiner erzählerischen Übersetzung.

⁴⁰ Georg Christoph Lichtenberg, *Briefwechsel*, hg. v. Ulrich Joost u. Albrecht Schöne, Bd. I: 1765 – 1779, München 1983, 486–495, 489.

⁴¹ Zur grundsätzlichen rhetorischen Verfasstheit des *Römischen Carneval*, sowohl in Abgrenzung zu Merciers *Tableau de Paris* als auch zu der additiven Anlage in Goethes Reiseführer, Volkmanns *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien*, vgl. Kaiser, „Ordnung im Chaos? Goethes *Das Römische Carneval* und Merciers *Tableau de Paris*“.

Bereits unmittelbar auf den verdrießlichen Hinweis, „das Ende der Tage“ sei „unbefriedigend“, folgt bereits der positive Ausblick auf den erfolgten literarischen Ausweg in Form einer letztlich nur rhetorisch gestellten Frage: „Allein diese Bedenklichkeiten sind bald gehoben, wenn wir uns näher erklären; und vorzüglich wird die Frage sein: ob uns die Beschreibung selbst rechtfertigt?“⁴² Dem faktischen Widerruf seiner anfänglichen Weigerung, den Karneval zu beschreiben, folgt, als Rechtfertigung, das Qualitätskriterium: Der vorliegende Text selbst müsse erweisen, ob der subjektive Erzählakt die objektiven Schwierigkeiten aufzulösen oder zumindest in den Hintergrund zu drängen vermag. Der genuine Charakter des Karnevals bleibt dabei die zentrale Herausforderung für den Erzähler, handelt es sich doch hier um eine Art Selbstentfesselung des Volkes, eine zeitlich begrenzte Auflösung der Ordnung. Mit Michail Bachtin gesprochen: *Volkskultur als Gegenkultur*.⁴³ Der Karneval ist ein Volksfest im Sinne des *Genitivus subjectivus*: „Das Römische Carneval ist ein Fest, das dem Volke eigentlich *nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt*.“⁴⁴ Das Volk selbst schenkt sich dieses Fest und gestaltet es als ein Entgrenzungserlebnis, das sich dem ordnenden Blick zunächst einmal entzieht, da ein äußerer Ordnungsrahmen wie bei kirchlichen oder politischen Festen, Prozessionen u.ä. fehlt. Ein äußerer Ordnungsrahmen mit reglementierendem Charakter böte dem Beobachter Orientierungspunkte, von denen aus er seine Schilderungen organisieren könnte. Dem Fehlen eines derartigen strukturierenden Rahmens steht das sinnlich-spielerische und damit auch freiheitliche Moment des Karnevals entgegen. Dahingehend ist der Karneval auch in der Moderne noch von antikem Geist beseelt: „In diesen Tagen freuet sich der Römer noch zu unsern Zeiten, daß die Geburt Christi das Fest der Saturnalien und seiner Privilegien wohl um einige Wochen verschieben, aber nicht aufheben konnte.“⁴⁵

Zunächst wendet sich Goethe dem Ort des Geschehens zu. Nach einer gründlichen sachlichen Abmessung des Corsos und seiner Größenverhältnisse schildert er, wie der Ort durch die soziale Praxis der „Spazierfahrt“ als Raum erschlossen wird.⁴⁶ In diesem Raum bewegen sich Akteurinnen und Akteure

⁴² RC, 518.

⁴³ Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*.

⁴⁴ RC, 518. Der öffentliche und schichtenübergreifende Charakter des Karnevals er-scheine als „lebendige Manifestation des Selbstbewußtseins des Volkes, das sich in jenen Momenten als Träger eines Gemeinwesens erlebt“, betont Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 216.

⁴⁵ RC, 519.

⁴⁶ RC, 520. Der Karneval spielt so „auf jener Bühne, die sich die Römer mit der Umwandlung des Corso zu einem Festsaal selber schufen. Damit ergab sich zwar ein zusammenhängendes und abgeschlossenes Raumbild, dessen Grenzen durch die Zuschauer an den Fenstern und auf den Balkonen und Tribünen sowie durch die flankierende Zuschauer-

nicht nur zu Zeiten des Karnevals wie auf einer Theaterbühne.⁴⁷ Den stets belebten Corso nutzen v.a. die „vornehmern und reichern Römer“⁴⁸ für Spazierfahrten mit der Kutsche. Die zeitliche Rahmung⁴⁹ konkretisiert der Erzähler ebenso wie die spezifische Raumerschließung.⁵⁰ Der raumzeitliche Charakter gewinnt in der Nacht seine besondere Signatur dadurch, dass sich nun die Ordnung des Tages auflöst und „viele Fußgänger in den Corso“ strömen: „jedermann kommt, um zu sehen oder gesehen zu werden.“⁵¹ Das Publikum setzt sich nun schichtenübergreifend zusammen und durchmischt sich auch dort, wo tagsüber Rangunterschiede die Vorfahrt der Kutschen regeln.⁵² Die Funk-

menge gebildet wurde“, betont Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, 215 f. Eine euklidisch-geometrische Struktur erkennt in der Raumordnung des *Römischen Carneval* Isabella Kuhn, „Nachwort“, in: Johann Wolfgang Goethe, *Das Römische Carneval*, Frankfurt a. M./Leipzig 1995, 73–121. Das Muster für die Raumkoordinaten der 28 Abschnitte, in die *Das Römische Carneval* eingeteilt ist, verdeutlicht Irmgard Egger, „Bewegung im Raum. Goethe und Hoffmann in Rom“, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 13 (2005), 47–58, 48: „streng auf Achse und in zentralperspektivischer Sicht, wie dies auch der realen Strukturierung Roms entspricht.“ Vgl. auch Egger, *Italienische Reisen*, 53. Zur Vorstellung von Räumen als Resultaten spezifischer Aneignungsprozesse vgl. grundsätzlich Löw, *Raumsoziologie*.

⁴⁷ Der Corso ermögliche „Öffentlichkeit und Repräsentation [...], die Hauptmerkmale jeder Theatralität überhaupt“ seien, so Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 225: „Jeder öffentliche Ort ist für Goethe demnach in Italien ein Theater, in dem jeder völlig bewußt zugleich als Spieler und Zuschauer agiert.“ Dass die Karnevalssaison und die Theaterspielzeit gleichzeitig eröffnet werden, passt daher auch ins Bild: „Schon von dem neuen Jahre an sind die Schauspielhäuser eröffnet, und das Carneval hat seinen Anfang genommen“ (RC, 522). Dem „Theater“ widmet Goethe ein eigenes Kapitel (RC, 545 f.), in dem der Erzähler schildert, wie der Karnevalstag abends im Theater ausklingt. Das Theatralische verlagert sich von der Straße in den dafür vorgesehenen Raum, gerahmt von der zeitlichen Struktur des Karnevals. Die Begeisterung der Römerinnen und Römer für das Theater und alles Theatralische findet im Karneval einen idealen Resonanzraum: „Die Leidenschaft der Römer für das Theater ist groß und war ehemals in der Carnevalszeit noch heftiger, weil sie in dieser einzigen Epoche befriedigt werden konnte“ (RC, 546).

⁴⁸ RC, 520.

⁴⁹ RC, 520: „Die vornehmern und reichern Römer fahren hier eine oder anderthalb Stunden vor Nacht in einer sehr zahlreichen Reihe spazieren [...]“

⁵⁰ RC, 520: „[...] die Wagen kommen vom Venetianischen Palast herunter, halten sich an der linken Seite, fahren, wenn es schön Wetter ist, an dem Obelisk vorbei, zum Tore hinaus und auf den Flaminischen Weg, manchmal bis Ponte molle.“

⁵¹ RC, 521. Das Kapitel „Abend“ beginnt mit der Beobachtung: „Nun geht es nach dem Abend zu, und alles drängt sich immer mehr in den Corso hinein. Die Bewegung der Kutschen stockt schon lange, ja es kann geschehen, daß zwei Stunden vor Nacht schon kein Wagen mehr von der Stelle kann“ (RC, 540). Mit dem zunehmenden Gedränge wachsen auch „Unordnung und Verdruß“ (RC, 540). Die Auflösung der Ordnung, die letztlich zum Stillstand führt, wird im *Römischen Carneval* öfters erwähnt, so auch im Kapitel „Aufgehobne Ordnung“ (RC, 544 f.).

⁵² So etwa auch im Kapitel „Moccoli“: „Alle Stände und Alter toben gegen einander, man steigt auf die Tritte der Kutschen, kein Hängeleuchter, kaum die Laternen sind sicher [...]“ (RC, 550).

tion dieser raumzeitlichen Bestimmung der Hauptstraße, auf der auch der Karneval toben wird, liegt auf der Hand. Goethe überbrückt die Distanz zu dem für ihn befremdlichen und – eingestandenermaßen – an sich nicht beschreibbaren Geschehen, indem er es in einem ersten Schritt normalisiert, d. h. in die gewohnte Lebenswirklichkeit der Römerinnen und Römer integriert. Der verweilende Blick entdeckt das Wiederkehrende im Außergewöhnlichen: „Das Carneval ist, wie wir bald bemerken können, eigentlich nur eine Fortsetzung oder vielmehr der Gipfel jener gewöhnlichen sonn- und festtägigen Freuden; es ist nichts Neues, nichts Fremdes, nichts Einziges, sondern es schließt sich nur an die Römische Lebensweise ganz natürlich an.“⁵³ Mit anderen Worten: Der Karneval ist eine Form gesteigerter, intensivierter Sonn- und Feiertagsmuße und entzieht sich damit nicht jener Beschreibbarkeit, die der hastige und entsprechend befremdete Karnevalsbesucher zunächst ausgeschlossen hat, ist ihm doch die inhärente Ordnungsstruktur des *prima vista* wilden, chaotischen Treibens verborgen geblieben. Darüber hinaus – und das verdeutlicht der Erzähler in seinem letzten Kapitel, „Aschermittwoch“⁵⁴, im Sinne eines Resümees und damit entsprechend nachdrücklich – liege das Verdienst all dieser „Torheiten“ darin, dass „wir mitten unter dem Unsinne auf die wichtigsten Szenen unsers Lebens aufmerksam gemacht“ würden.⁵⁵ Die „Freuden der Liebe“ werden ebenso vorgeführt wie „die Geheimnisse der Gebärerin entweiht“ und „an die letzte Feierlichkeit“⁵⁶ erinnert – ein Durchgang durch die zentralen menschlichen Lebensstationen, die den Beobachter zudem bewusst werden lassen, dass das Dasein nicht nur im Zeichen einer *vita activa* stehen sollte. Im römischen Karneval und im *Römischen Carneval* gewinnt die Korrelation von Fest und Lebensgenuss jedenfalls plastische Gestalt:

Vielmehr wünschen wir, daß jeder mit uns, da das Leben im *Ganzen*, wie das Römische Carneval, unübersehlich, ungenießbar, ja bedenklich bleibt, durch diese unbekümmerte Maskengesellschaft an die Wichtigkeit jedes augenblicklichen, oft geringscheinenden Lebensgenusses erinnert werden möge.⁵⁷

⁵³ RC, 521. „Der römische Karneval ist demnach für Goethe keine Umkehrung, sondern eine Steigerung des normalen Lebens in Rom“, resümiert Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 226.

⁵⁴ RC, 551 f.

⁵⁵ RC, 551. „Im römischen Karneval ist unser Leben vollständig repräsentiert“, interpretiert diesen Gedanken Goethes Rolf Jucker, „Das Römische Carneval“. Mit Gesetz und Ordnung gegen Gedränge“, in: *Goethe-Jahrbuch* 111 (1994), 35–44, 38.

⁵⁶ RC, 551.

⁵⁷ RC, 552. „Man sollte daher das Leben auch als ein Fest verstehen, das es zu genießen gilt, als Spiel, das nicht zu ernst genommen werden sollte“, betont Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 239.

Mit dieser Akzentuierung des Genusses endet *Das Römische Carneval*.⁵⁸ Der Genuss stellt sich in der *Italienischen Reise* dann ein, wenn der Reisende in seiner Perzeption zu einer gelassenen Teilnahme findet. Beim römischen Carneval muss er zunächst seinen Widerwillen gegen diese Festivität überwinden, um zu jener gelassenen Teilnahme zu gelangen, die letztlich auch seine Beschreibung strukturiert und organisiert. Der Preis, den der Erzähler dafür entrichtet, ist die narrative Bändigung des Chaos durch eine Ordnungsstruktur, die das entfesselte Körperliche und Kreatürliche des Carnevals zwar benennt, aber eben nicht ins Zentrum rückt.⁵⁹ Das erzählerische Verfahren bringt jedenfalls das Ausgelas-

⁵⁸ Diese abschließende gedankliche Wendung kritisiert Michail Bachtin, der zunächst Goethes Darstellung des Carnevals gelobt hat: „Es ist ihm darin gelungen, in großer Einfachheit und Schärfe fast alle wesentlichen Momente zu sehen und zu formulieren“ (*Rabelais und seine Welt*, 286). Umso größer ist seine Enttäuschung über das Ende des *Römischen Carneval*: „Die ‚Aschermittwochs Betrachtung‘ überführt die zuvor so gut beschriebenen Carnevalsmotive fast vollständig in die Sphäre individuell-subjektiver Erfahrung. So werden sie auch die Romantiker interpretieren“ (293). Im Gegenzug findet Bachtin in anderen Texten Goethes das, was er im *Römischen Carneval* vermisst: „Goethes Verständnis der Natur als etwas Ganzem, alles Umfassendem, das auch den Menschen einschließt, hat Züge karnevalesker Erfahrung“ (294). Trotz des für seinen eigenen Deutungsansatz erheblichen Defizits von Goethes *Römischem Carneval* fällt sein Resümee grundsätzlich positiv aus: „Das Verdienst der Goetheschen Carnevalsbeschreibung und sogar der abschließenden ‚Aschermittwochs Betrachtung‘ ist dennoch groß: Goethe sah und zeigte die Einheit und den philosophischen Sinn des Carnevals. Er spürte hinter den scheinbar einzelnen, untereinander unverbundenen närrischen Carnevalshandlungen, den Obszönitäten und der plumpen Familiarität, überhaupt hinter dem ganzen Unernst die *einheitliche Weltsicht und den einheitlichen Stil*, wenn er dem auch in seiner abschließenden Betrachtung nicht den richtigen und exakten *theoretischen* Ausdruck gab“ (293). Der angemessene theoretische Ausdruck müsste in seinem Verständnis des Carnevals dem „kosmischen Zug des grotesken Körpers“ gerecht werden: „Der Mensch fühlt mit seinem Körper und mit seinem Leben die Erde, die anderen Elemente, die Sonne, den Sternenhimmel“ (298).

⁵⁹ „Es fehlt gänzlich das Lachen, die allgemeine gute Laune, die Ausgelassenheit und Lustigkeit, obwohl in den Beschreibungen aus der Nähe davon immer wieder die Rede ist“, resümiert Elena Nährlich-Slatewa, „Das groteske Leben und seine edle Einfassung. ‚Das Römische Carneval‘ Goethes und das Carnevalskonzept von Michail M. Bachtin“, in: *Goethe-Jahrbuch* 106 (1989), 181–202, 190. Goethes Text wird in ihren Augen dem Carnevalsgeschehen und seiner Lachkultur nicht gerecht, sei er doch von den grundsätzlichen Vorbehalten des Dichters gegenüber dem Volk durchdrungen (188). Aus diesem Grund binde Goethe Aktivitäten und Gebaren des Volkes während des karnevalesken Alltagsmatoriums in „das Ordnungskonzept der Bildungselite“ (188), symbolisch zum Ausdruck gebracht „in der edlen Einfassung des Amphitheaters“ (190), ein, lehne er doch die Selbstermächtigung des Volkes ab, sei es im Carneval, sei es kurz darauf in der Französischen Revolution. Dass Goethe der Volksmenge misstraute, dem Carneval aus diesem Grund nicht viel abgewinnen konnte und die Revolution ablehnte, ist ebenso unbestritten wie das narrative Ordnungsmuster des *Römischen Carneval*, das alles Chaotische und Gegenkulturelle, Körperliche und Kreatürliche erzählerisch bündigt und auch eine Umkehrung der Ordnung nicht behauptet. Nährlich-Slatewa postuliert in ihrer Argumentation freilich unausgesprochen ein Äquivalenzverhältnis zwischen literarischem Text und ‚realem‘ Geschehen, das letztlich beiden Ebenen nicht gerecht zu werden vermag. Schließlich handelt es sich auch bei Bachtins Carnevalsdarstellung sowie seiner – bei allen Vorbehalten doch

sene des tumultuarischen Treibens den Leserinnen und Lesern bewusst nicht nahe. Andernfalls, so die einleitende Begründung des Erzählers, ließe sich das an sich Unsagbare gar nicht beschreiben.

Zur Normalisierung des karnevalesken Geschehens kommt die betonte Authentizität hinzu. Der Erzähler reflektiert im Abschnitt „Gedränge“ die vermeintliche Unglaubwürdigkeit des Erzählten und beteuert die Wahrhaftigkeit des Geschilderten:

Schon gegenwärtig scheint unsere Erzählung außer den Grenzen des Glaubwürdigen zu schreiten, und wir würden kaum wagen fortzufahren, wenn nicht so viele, die dem Römischen Carneval beigewohnt, bezeugen könnten, daß wir uns genau an der Wahrheit gehalten, und wenn es nicht ein Fest wäre, das sich jährlich wiederholt und das von manchem, mit diesem Buche in der Hand, künftig betrachtet werden wird.⁶⁰

Nicht nur einmal betont der Erzähler, das, was er beschreibt, mit eigenen Augen gesehen zu haben.⁶¹ Die durchgängige Kollektivierung der Erzählerfigur durch

weitgehend zustimmenden – Auseinandersetzung mit Goethe, dem aus ihrer Sicht positiven Gegenentwurf zum *Römischen Carneval*, um die Interpretation eines Phänomens und seiner Auslegung und nicht um dieses selbst, zumal Bachtin sich im Kern selbst mit einem literarischen Werk, dem Romanzyklus von François Rabelais über die beiden Riesen *Gargantua* und *Pantagruel*, beschäftigt (zur Kritik an Bachtin und seiner Interpretation des *Römischen Carneval* vgl. z. B. Glaser, „Karneval und Karnevalstheorien – anlässlich Goethes *Das römische Carneval*“). Dass Bachtins Deutung des Karnevals als Gegenkultur zudem die Erfahrung des Stalinismus kritisch eingeschrieben ist und das Körperbild des sozialistischen Realismus konterkariert, verdeutlicht Renate Lachmann im Vorwort von *Rabelais und seine Welt* (7–46, hier v. a. 9 f.). Lachmann spricht von einem „*utopischen Materialismus* im Denken Bachtins“ (18) und konstatiert bei ihm eine „Konkurrenz zwischen weltanschaulicher und kulturdeskriptiver Einstellung“ (19). Verglichen mit Bachtins Analyse des ‚grotesken Körpers‘ kann Goethe bei Nährlich-Slatewa nur den Kürzeren ziehen: „Das Problematische seiner Einstellung besteht gerade in der angestrebten kühlen Distanz des passiven Zuschauers, der im Interesse der Wissenschaft seinen Widerwillen überwindet, um ein merkwürdiges Phänomen zu beschreiben. Es ist erstaunlich, wie es hier Bachtin gelingt, Sinndimensionen des Goetheschen Textes freizusetzen, indem er ihn gegen Goethe und mit Goethe liest“ (Nährlich-Slatewa, „Das groteske Leben und seine edle Einfassung“, 199). Die wertende Frage, ob Goethe das Wesen des römischen Karnevals angemessen wiedergegeben habe, gerade im Vergleich zu Bachtin, ist zumindest für die vorliegende Untersuchung, die sich auf der Ebene der *narration* bewegt und nicht auf jener der *histoire*, nicht relevant. Zur Unterscheidung zwischen *narration* und *histoire* vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, 3., durchges. u. korr. Aufl., übers. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort v. Jochen Vogt, überprüft u. berichtigt v. Isabel Kranz, Paderborn 2010, 12. Die signifikanten Unterschiede der Karnevalsbeschreibungen bei Goethe und Bachtin unterschlägt zu Unrecht Ralph Szukala, „Goethes Beobachtungen zum römischen Carneval“, in: Hans-Jörg Knobloch/Helmut Koopmann (Hg.), *Goethe. Neue Ansichten – Neue Einsichten*, Würzburg 2007, 159–168, 159–161.

⁶⁰ RC, 533.

⁶¹ Vgl. z. B. RC, 537: „Wir haben selbst einen solchen Streit in der Nähe gesehn, wo zuletzt die Streitenden, aus Mangel an Munition, sich die vergoldeten Körbchen an die Köpfe warfen, und sich durch die Warnungen der Wachen, welche selbst heftig mit getroffen wurden, nicht abhalten ließen.“ Oder: „Wir haben selbst einen Fall gesehn, wo ein Pferd

die erste Person Plural untermauert diesen Autoritätsanspruch mit besonderem Nachdruck. Das entscheidende Kriterium ist die *grosso modo* objektivierbare Autopsie, die ein jährlich stattfindendes Fest ermöglicht. Jahr für Jahr können Augenzeugen das Gesagte ja an der Wirklichkeit des eigenen Erlebens messen – und bestätigen. Im Unterschied zu einem einmaligen Ereignis lässt sich beim Karneval das Geschehen immer wieder in Augenschein nehmen, so dass die Schilderungen stets aufs Neue auf ihren Wahrheitsgehalt geprüft werden können. Zuletzt attestiert Goethe seinem Text noch die Genrefunktion eines künftigen Reiseführers für Karnevalstouristen und legt damit implizit nahe, dass das *Römische Carneval* seinen eigenen Reiseführer, Volkmanns *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, ersetzen könne. Das *Tableau mouvant* bringt den Karnevalsbesuchern das körperlich-kreatürliche Geschehen trotz aller erzählerischen Einhegung anschaulicher und lebendiger nahe als die nüchterne additive Auflistung bei Volkmann. So jedenfalls muss Goethes Prognose zur künftigen Verwendung des *Römischen Carneval* verstanden werden.

Was für das Treiben auf der Straße gilt, kann auch für die Kostümierung der Menschen konstatiert werden: „Eben so wenig fremd wird es uns scheinen, wenn wir nun bald eine Menge Masken in freier Luft sehen, da wir so manche Lebensszene unter dem heitern frohen Himmel das ganze Jahr durch zu erblicken gewohnt sind.“⁶² Selbst befremdlich anmutende Kleidungsstücke verlieren durch Hinweise auf einschlägige Alltagserfahrungen ihre einzigartige Sonderstellung im Karneval:

Keine Leiche wird ohne verummte Begleitung der Brüderschaften zu Grabe gebracht; die vielen Mönchskleidungen gewöhnen das Auge an fremde und sonderbare Gestalten; es scheint das ganze Jahr Carneval zu sein, und die Abbaten in schwarzer Kleidung scheinen unter den übrigen geistlichen Masken die edlern Tabarros vorzustellen.⁶³

Die programmatische Relativierung der Alterität zu Beginn des *Römischen Carneval* eröffnet die Möglichkeit einer angemessenen Beschreibung des vermeintlich Unsagbaren. Das Verständnis der Rezipientinnen und Rezipienten wird dadurch gelenkt, dass das Karnevalsgeschehen über Einzelbeobachtungen vermittelt wird, die wiederum auf allseits bekannte Alltagsbezüge rekurrieren.⁶⁴ Das vermeintlich Ungewöhnliche setzt sich so über vertraute Phänomene zusammen, die zunächst behutsam, je für sich, identifiziert werden. Die Überwin-

von einem solchen Choc niederstürzte, drei der folgenden über das erste hinausfielen, sich überschlugen und die letzten glücklich über die gefallenen weg sprangen, und ihre Reise fortsetzten“ (RC, 543).

⁶² RC, 521.

⁶³ RC, 521. Ein Tabarro ist ein Karnevalsumhang aus schwarzer Seide.

⁶⁴ „Indem Goethe die Zeichenhaftigkeit des Karnevals hervorhebt, macht er den Karneval entzifferbar“, betont zu Recht Hermann Bernauer, „Selbstbewusste Illusion‘. Zur Wirkungsabsicht von Goethes ‚Römischen Carneval‘“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2010, 151–171, 163.

derung der Distanz bedarf eines verweilenden Blicks, der durch die raumzeitliche Struktur, die mit dem Analysebegriff ‚Muße‘ ihr besonderes Profil gewinnt, gerahmt werden kann. Bei der gründlichen Betrachtung verblasst das Bewusstsein temporaler Progression, wohingegen jenes für die räumliche Dimension des Geschehens wächst. Produktiv wird das Beobachten dann, wenn es einlässlich und ohne Zeitzwang erfolgen kann. Die ruhige Betrachtung identifiziert dann Bezugs- und damit Orientierungspunkte, die wiederum die Szenenabfolge der Erzählung disponieren. Von Anfang an geht es bei der Beschreibung um das schwierige Verhältnis von Ordnung, Ordnungsauflösung und der Suche nach angemessenen Ordnungsstrukturen. Allein die Einteilung in einzelne Kapitel zeugt von Goethes Ordnungssuche.⁶⁵ Darüber hinaus gibt es eine innere Ordnungsstruktur zu entdecken, die erzählerisch zunächst einmal dadurch gestützt wird, dass die Beschreibungen dem Anordnungsprinzip vom Allgemeinen, Übergreifenden zum Spezielleren folgen. Auf die Lokalisierung des Fests folgt der Straßenschmuck⁶⁶ und ein erster Überblick über die Kostüme. All das soll suggerieren oder signalisieren, dass dem (vermeintlichen) Chaos durchaus eine gewisse Rationalität zugrunde liegt⁶⁷, die in der gewöhnlichen Lebenswirklichkeit der Protagonisten verankert ist und nicht zuletzt einer je eigenen Raumordnung folgt.

Auf die Sondierung des Raums folgt im *Römischen Carneval* die Rahmung der Zeit. Die entsprechenden Kapitelüberschriften – „Erste Zeit“, „Vorbereitungen auf die letzten Tage“⁶⁸ – richten das Augenmerk auf die Chronologie der Ereignisse, die so zunächst in ihrer raumzeitlichen Struktur erzählerisch fixiert werden. Im raumzeitlich gerahmten Festgeschehen selbst wird dann die Zeit in der Zeit aufgehoben. Das moderne Saturnal ruft mythologisch das Goldene Zeitalter in Erinnerung und ermöglicht das Erlebnis von „paradiesischen Stunden“⁶⁹. Das Fest zu Ehren des Gottes Saturn, dem die Herrschaft über das Goldene Zeitalter zugeschrieben wurde, suspendiert vorübergehend den Alltag und vergegenwärtigt durch diese Referenz auch die – in jeder Hinsicht – paradiesische Existenzform der Muße im vorgeschichtlichen Raum, der im Karneval, zeitlich gerahmt, simuliert wird. Der Glockenschlag, der das närrische Treiben eröffnet und die temporäre Verwandlung der Römerinnen und Römer einleitet,

⁶⁵ So Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 205.

⁶⁶ RC, 521: „Bei einem jeden Feste bilden ausgehängte Teppiche, gestreute Blumen, übergespannte Tücher, die Straßen gleichsam zu großen Sälen und Galerien um.“

⁶⁷ Goethe „fordert damit seine deutschen Leser auf, in dem Gedränge eine eigene Rationalität zu entdecken, hinter den Masken die Lebenslust zu sehen, das Chaos als Maske einer jahrtausendealten Ordnung zu verstehen, welche im Namen der Übertretung aller Normen doch von einer Norm regiert wird: das Karnevalsfest darf nicht in soziale Unordnung, in Raub und Mord, in Tränen und Blut ausarten, denn es ist ein Fest des Lebens und nicht des Todes“, erläutert Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 233 f.

⁶⁸ RC, 522.

⁶⁹ RC, 522.

signalisiert die Erlaubnis, „unter freiem Himmel töricht zu sein“⁷⁰, bis schließlich, am Dienstag zur „Mitternachtsstunde“, „dieses Fest allgemeiner Freiheit und Losgebundenheit, dieses moderne Saturnal, [...] sich mit einer allgemeinen Betäubung“ „endigt“⁷¹. Diese zeitlich gerahmte Verwandlung erfasst nicht nur die Protagonisten, sondern auch den Raum, den diese theatralisch bespielen. Zuvor wird er bühenbildnerisch so umgestaltet, dass die Straße „nun aufhört eine Straße zu sein; sie gleicht vielmehr einem großen Festsaal, einer ungeheuren ausgeschmückten Galerie“.⁷² Sieht Christian Garve den Markusplatz in Venedig durch die soziale Praxis des Flanierens in eine Art Kaffeehaus unter freiem Himmel transformiert⁷³, so wählt auch Goethe für die spezifische gestalterische und performative Raumeignung des Karnevals eine Innenraumperspektive. Garves Kaffeehaus ist im *Römischen Carneval* das Theater, auf dem kostümierte Protagonisten schauspielerisch agieren und von anderen, die auf Stühlen Platz nehmen, dabei betrachtet werden.⁷⁴ Während des Karnevalsfalls fällt man aus dem gewohnten Alltagsmuster, nimmt eine fiktionale, zum Teil auch theatrale Rolle an, füllt diese auch konsequent aus – und spielt Theater. Zu sehen sind „allerlei tolle Schauspiele“.⁷⁵ Der abgegrenzte Bühnenraum verstärkt das

⁷⁰ RC, 524.

⁷¹ RC, 551.

⁷² RC, 524.

⁷³ Garve, *Gesammelte Werke*, 1. Abt., Bd. II, 89.

⁷⁴ So z. B. in dem kurzen Abschnitt „Dialog am oberen Ende des Corso“ (RC, 538). Hier folgt der Erzähler einem komödiantischen Dialog zwischen einem entsprechend maskierten „Capitano des Italiänischen Theaters“ und einem „Pulcinell“. Dieser kleine Auftritt zieht nicht nur den Erzähler in seinen Bann: „Auch hier bleibt jeder Vorbeigehende stehen, und hört dem lebhaften Wortwechsel zu“ (RC, 538). Die *Commedia dell’Arte* liefert einmal mehr das Muster, das hier konkret auf die antike Komödie rekurriert. Über die Bezüge zur populären Komödie hinaus identifiziert Ingrid Broszeit-Rieger in Goethes Darstellung „the underlying structure of the Greek tragedy when he describes the set-up of the Corso for Carnival in the shape of an amphitheater“ (Ingrid Broszeit-Rieger, „Transforming Classicism into Romanticism and Beyond in Goethe’s ‚The Roman Carnival‘“, in: *Neophilologus* 94 [2010], 127–137, 130). Die Übertragung der Tragödienstruktur mit Exposition, Steigerung, Peripetie, Retardation und Katastrophe auf *Das Römische Carneval* wird jedoch textanalytisch ebenso wenig hinreichend begründet wie die These, dass die tragische Form durch eine romantische Ironie unterlaufen werde und Goethes Werk letztlich unterschiedliche Traditionen – klassische Tragödie und populäre Komödie, klassische und romantische Theorie – zusammenbringe und in einen progressiven Meta-Text („progressive meta-text“) überführe (136).

⁷⁵ RC, 539. In dem Kapitel „Nebenstraßen“ (RC, 539f.) beschreibt der Erzähler eines dieser Schauspiele, in dem ein Streit, der in eine tätliche Auseinandersetzung mit Messern aus „versilberter Papp“ mündet, so in Szene gesetzt wird, „als wenn es Ernst wäre, man sucht jede Partei zu besänftigen“ (RC, 539). Der Erzähler schildert einzelne Minidramen als Spiele im Spiel des Karnevals, bis das „Stück [...] aus“ ist (RC, 539) und andernorts wiederholt oder variiert wird. Dieses Kapitel stellt Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 289, in seiner Würdigung des *Römischen Carneval* besonders heraus: „Die Kombination von Mord und Entbindung ist charakteristisch für die groteske Konzeption des Körpers und des körperlichen Lebens, die ganze Szene in der Nebenstraße ist ein kleines groteskes Körperdrama.“

Empfinden, dass man sich eher im Innenraum eines Theaters als unter freiem Himmel bewege: „So scheint die Straße nach und nach immer wohnbarer. Indem man aus dem Hause tritt, glaubt man nicht im Freien und unter Fremden, sondern in einem Saale unter Bekannten zu sein.“⁷⁶

An besonders schönen Orten wie dem Palazzo Ruspoli „verweilt“ jeder, „der in die Gegend kommt“, und auch „die Kutschen verweilen so lange sie können in dieser Gegend [...]“.⁷⁷ Ihnen folgt der Erzähler, der es allen anderen gleichtut und auch hier verharret. Der „Schöne[n] Welt am Palast Ruspoli“⁷⁸ widmet er ein eigenes Kapitel. Wenn dann noch ein größerer Platz wie jener „vor dem Obelisk“⁷⁹ für ein Pferderennen geräumt wird, gewinnt dieser endgültig den Charakter „eines alten Amphitheaters oder Zirkus“⁸⁰. Einmal mehr überwölbt die postulierte Organisationsstruktur des Theaters (hier zusätzlich auch die des Zirkus) das Volksfest, das durch diese ständig wiederholten Vergleiche als letztlich doch in sich geordnet vorgestellt wird. Das mit diesen Vergleichen hervorgerufene räumliche Empfinden entspricht der Erwartungshaltung eines Theaterbesuchs: „Der freie Platz läßt dem Auge eine schöne Ruhe, und man sieht die leeren Schranken mit dem vorgespannten Seile voller Erwartung.“⁸¹ Das anschließende Pferderennen selbst kontrastiert indes die vorangehende „schöne Ruhe“. Es geht schnell vorüber und ist zudem höchst unfallträchtig.

Zu der narrativen Ordnungsstruktur zählt insbesondere auch der „Wechsel der Frequenz von iterativem und singulativem Erzählen“.⁸² Das Einmalige gewinnt seine besondere Kontur durch seinen Bezug zum Wiederkehrenden, auch und gerade im Sinne einer wechselseitigen Erhellung. So fahren etwa die Kutschen „nach und nach in den Corso hinein, in derselben Ordnung, wie wir sie oben beschrieben haben, als von der sonn- und festtägigen Spazierfahrt die Rede war [...]“.⁸³ In den ersten Kapiteln des *Römischen Carneval* erfolgt die Darstellung noch innerhalb des Rasters eines äußeren Ordnungsrahmens. Geht dieser im entfesselten Treiben der närrischen Tage verloren, zumindest für einen Beobachter, der sich nicht auf einen entrückten Standort zurückziehen kann, müssen neue Ordnungskriterien für die Schilderung gefunden werden. Der Beobachter sucht Fixpunkte in dem obwaltenden Chaos. Er wählt dafür die Masken, die er paradigmatisch beschreibt und die durch zwanzig handkolorierte Kupferstiche visuell ergänzt werden. In Verbindung mit den Kupferstichen gewinnen die Be-

⁷⁶ RC, 525.

⁷⁷ RC, 535.

⁷⁸ RC, 534.

⁷⁹ RC, 541.

⁸⁰ RC, 542.

⁸¹ RC, 542.

⁸² Kaiser, „Ordnung im Chaos? Goethes *Das Römische Carneval* und Merciers *Tableau de Paris*“, 200.

⁸³ RC, 530.

schreibungen den Charakter einer Ekphrasis. Die einzelnen Masken filtert er aus einem zusehends unübersichtlichen Geschehen heraus, das sich im Zeichen der (auch sexuellen) Enthemmung rasch intensiviert. Ein verweilender Blick auf einzelne Masken wie den Pulcinell, der auch in der *Italienischen Reise* wichtige Auftritte hat⁸⁴, Advokaten, Quäker und Bettler wird durch den Trubel der Menge bei einer gleichzeitigen „Enge des Raums“⁸⁵, in dem „diese gedrängte Lustbarkeit“⁸⁶ sich ereignet, erschwert bis verhindert: „Aber lange können sie die Aufmerksamkeit des Publikums nicht auf sich ziehen; der tollste Eindruck wird gleich von Menge und Mannichfaltigkeit wieder verschlungen.“⁸⁷ Goethe verwendet im *Römischen Carneval* des Öfteren Alliterationen, um nähere Bestimmungen von Phänomenen in ihrem Verwandtschaftscharakter zu akzentuieren, wie hier im Falle von „Menge und Mannichfaltigkeit“. Das Transitorische der Wahrnehmung steht in einem ständigen Spannungsverhältnis zu dem Anspruch, das Flüchtige narrativ zu fixieren. Während der Flaneur, idealtypisch gesehen, sich bewusst dem Zufälligen und Kontingenten aussetzt und zusammenhanglosen Eindrücken in einer mitunter *bricolage*-artigen Form wiedergibt, dominieren im *Römischen Carneval* Ordnungsstrukturen, von der Kapiteleinteilung über das Verfahren, vom Allgemeinen zum Besonderen vorzudringen, bis zu einer schon systematisierenden Beschreibung der aus der *Commedia dell'Arte* stammenden Masken sowie der Kutschen, die wie an gewöhnlichen Sonn- und Feiertagen auf den Straßen zu sehen sind.⁸⁸ Die Raumordnung des Theaters, die der Beobachter im Karneval allorts ausmacht, tut ein Übriges, um dem Geschehen Züge des Anarchischen und Amorphen, des Wilden und Ungebändigten zu nehmen. Im Unterschied zu diesen Ordnungsstrukturen finden sich in der *Italienischen Reise*, insbesondere in den Schilderungen aus Venedig und Neapel, im gegebenen Zusammenhang durchaus Formen der Ziellosigkeit vor einem mehr oder weniger offenen Zeithorizont.⁸⁹ Auch der teilweise unverstellte Blick des Flaneurs auf

⁸⁴ „Er ist die meistzitierte Maske der *Italienischen Reise*“, betont Battaferano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 177.

⁸⁵ RC, 527.

⁸⁶ RC, 535.

⁸⁷ RC, 526.

⁸⁸ Mit dieser erzählerischen Fokussierung und kompositorischen Anordnung wird dem „Karneval [...] der Charakter eines spontanen Volksfestes genommen und er wird in die Nähe der bühnenmäßig inszenierten Maskenzüge gerückt, die Goethe selbst in Weimar zu arrangieren gewohnt war“, betont Uhlig, „Goethes *Römischer Carneval* im Wandel seines Kontexts“, 87. Diesen Zusammenhang stellt auch Bachtin, *Rabelais und seine Welt* her: Goethe sei „in seiner Weimarer Zeit für die Organisation von Festen und Maskeraden bei Hof zuständig“ gewesen „und kannte so die späte, typisch höfische karnevaleske Fest- und Maskentradition“ (287). Die Verwandtschaft von Karneval, Redouten und Maskenzug beleuchtet Astrid Köhler, „Redouten und Maskenzüge im klassischen Weimar: Variationen zum Thema Chaos und Ordnung“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 23 (1998), 30–47.

⁸⁹ Vgl. Kapitel 2.12 dieser Studie.

die Straßen und Plätze sowie seine lyrischen Übersetzungen in den *Venezianischen Epigrammen*⁹⁰ unterscheidet sich in seiner (inszenierten) Haltung einer ‚absichtsvollen Absichtslosigkeit‘ von dem ordnenden Blick der Beobachterfigur im *Römischen Carneval*. Hier greift der Erzähler einzelne Aspekte heraus und entwickelt so zunächst ein in sich strukturiertes Gesamtszenario aus der Addition von singulären Phänomenen.

Ein besonders markantes Beispiel für das Verfahren, in dem sich aus dem vermeintlichen Chaos eine Ordnungsstruktur herauschält, ist die unter der Überschrift „Pulcinellen-König“ geschilderte Vervielfachung von Masken. Das kurze Kapitel sei hier vollständig zitiert:

Ein neuer Aufzug vermehret oft das Gedränge. Ein Dutzend Pulcinelle tun sich zusammen, erwählen einen König, krönen ihn, geben ihm ein Szepter in die Hand, begleiten ihn mit Musik, und führen ihn unter lautem Geschrei auf einem verzierten Wägelchen den Corso herauf. Alle Pulcinelle springen herbei, wie der Zug vorwärts geht, vermehren das Gefolge, und machen sich mit Geschrei und Schwenken der Hüte Platz.

Alsdann bemerkt man erst, wie jeder diese allgemeine Maske zu vermannichfaltigen sucht.

Der eine trägt eine Perrücke, der andere eine Weiberhaube zu seinem schwarzen Gesicht, der dritte hat statt der Mütze einen Käfig auf dem Kopfe, in welchem ein paar Vögel, als Abbate und Dame gekleidet, auf den Stängelchen hin und wider hüpfen.⁹¹

Der Beobachter muss die Strukturen dieser Darbietung mit einem verweilenden Blick erkennen, so wie sich die Augen erst langsam an den Übergang vom Dunklen ins Helle (und umgekehrt) gewöhnen müssen. Auf die genaue Beschreibung sukzessiv verlaufender Vorgänge folgt die mit dem Temporaladverb ‚alsdann‘ eingeleitete Erkenntnis der inhärenten Ordnungsstruktur eines Geschehens, das *prima vista* nichts Anderes als tumultuös zu sein scheint. Erst die eingehende Beobachtung offenbart eine innere Logik, die einem Regiebuch entstammen könnte, das anschließend noch kurz erläutert wird. Erst der zweite, dritte Blick enthüllt das, was dem ersten, flüchtigen Blick verborgen bleiben muss. Einzig und allein der verweilende Blick ermöglicht eine gelassene Teilnahme, die auch – und im Falle des Karnevals nur bis zu einem gewissen Grad – ästhetischen Genuss impliziert.

Analog zur selbstentworfenen Figur eines zwar anwesenden, aber doch distanzierenden Beobachters lenkt auch der Erzähler des *Römischen Carneval* den ‚Blick‘ der Leserinnen und Leser durch entsprechende Regieanweisungen, die auch dem Duktus von Reiseführern ähneln:

⁹⁰ Vgl. das fünfte Kapitel dieser Studie.

⁹¹ RC, 538 f.

Man werfe nun einen Blick über die lange und schmale Straße, wo von allen Balkonen und aus allen Fenstern, über lang herabhängende bunte Teppiche, gedrängte Zuschauer auf die mit Zuschauern angefüllten Gerüste, auf die langen Reihen besetzter Stühle an beiden Seiten der Straße herunterschauen.⁹²

Der Erzähler löst freilich das Treiben der entfesselten Menge nicht nur in statische Bilder auf. Das Beständige im Charakter des Fests erfährt immer wieder eine Dynamisierung, die nicht zuletzt durch eine Fülle von Zeitadverbien sowie einschlägiger Adjektive und Verben hergestellt wird. Zunächst bewegen sich Kutschen „langsam in dem mittlern Raum“, in dem die Menschen „sich hin und wider schieben“.⁹³ Angesichts des enormen Gedränges können nur die Mutigen ihren Gang beschleunigen, zumindest vorübergehend:

[...] wer nun mit der langsamen Masse sich fortzubewegen nicht länger ausstehen mag, und Mut hat, zwischen den Rädern und Fußgängern, zwischen der Gefahr und dem, der sich davor fürchtet, durchzuschlüpfen, der kann in kurzer Zeit einen großen Weg zurücklegen, bis er sich wieder durch ein anderes Hindernis aufgehalten sieht.⁹⁴

Das Gedränge sorgt dafür, dass die Kutschen nur „sachte vorwärts rücken“, mitunter sogar „stille halten“ müssen.⁹⁵ Gleichzeitig „strömt auch die Masse der Masken und der übrigen Fußgänger hinter dem Zuge gleich wieder in Eins zusammen.“⁹⁶ Die Wassermetaphorik verdeutlicht das Fluide des Treibens ebenso wie die Auflösung des Einzelnen in der Menge. Es handelt sich um eine „Zirkulation“⁹⁷, die immer wieder unterbrochen und dann wieder in Gang gebracht wird. Auch die unterschiedlichen Bewegungsformen und -abläufe sowie deren jeweilige Geschwindigkeit geraten in den Fokus der Darstellung. Diese Beschreibungstechniken plausibilisieren die Bezeichnung *Tableau mouvant*, die Goethe selbst für seinen *Römischen Carneval* gewählt hat. Das Verfahren beruht zudem auf dem Prinzip der Steigerung, mit dem die Leserinnen und Leser an das ‚unsagbare‘ Phänomen herangeführt werden sollen: „Denn was werden unsere Leser sagen, wenn wir ihnen erklären, alles bisher Erzählte sei nur gleichsam der erste Grad des Gedränges, des Getümmels, des Lärmens und der Ausgelassenheit.“⁹⁸ Dynamisierung und Steigerung sind Wesensmerkmale des beobachteten Geschehens. Hinzu tritt auch eine gewisse Dramatisierung in Form wörtlich wiedergegebener Ausrufe. Eines dieser dramatischen Momente findet sich in dem Kapitel „Vorbereitung zum Wettrennen“.⁹⁹ Mit dem bevorstehenden Pferderennen verbindet sich auch das ein oder andere Geschäftsinteresse: „Die Ver-

⁹² RC, 532.

⁹³ RC, 532.

⁹⁴ RC, 533.

⁹⁵ RC, 533.

⁹⁶ RC, 534.

⁹⁷ RC, 534.

⁹⁸ RC, 533.

⁹⁹ RC, 541 f.

leiher der Stühle, die Unternehmer der Gerüste vermehren nun ihr anbietendes Geschrei: Luoghi! Luoghi avanti! Luoghi nobili! Luoghi Padroni! Es ist darum zu tun, daß ihnen wenigstens in diesen letzten Augenblicken, auch gegen ein geringeres Geld, alle Plätze besetzt werden.“¹⁰⁰ Indem der Erzähler all diese Prinzipien sprachlich und rhetorisch zum Ausdruck bringt¹⁰¹, findet er eine narrative Form, das Karnevalstreiben ebenso angemessen wie eingängig, d. h. in einer Balance von dramatisierender Vergegenwärtigung und erklärender Einordnung, zu vermitteln. So beteuert er, dass „wir unsern Lesern“ gerade das „entsetzliche Gedränge [...] so viel als möglich zu vergegenwärtigen gesucht haben“.¹⁰² Das Pferderennen selbst präsentiert der Erzähler in dynamischer Verdichtung. Die gedrängte, zum Teil stakkatoartige Aneinanderreihung von Eindrücken simuliert die Geschwindigkeit des Rennens, dem der Beobachter kaum zu folgen vermag.¹⁰³

Die Beschreibungen des Karnevals folgen einer raumzeitlichen Ordnungsstruktur, die dem Beschriebenen, dem Karnevalstreiben, abgeht, wenn man sich inmitten des Trubels mittreiben lässt und sich dem Gedränge vollständig aussetzt.¹⁰⁴ Erst der distanzierte und verweilende Beobachter findet eine für die Erzählung unabdingbare Ordnung, die den Text, *Das Römische Carneval*, disponiert. Diese narrative Ordnung entsteht freilich nicht durch externe Kategorien; der Erzähler extrahiert sie vielmehr aus dem chaotischen Geschehen selbst, das dem verweilenden Blick eine innere Struktur offenbart, die narrativ vermittelt werden kann. Zur raumzeitlichen Ordnungsstruktur gehört elementar auch die raumzeitliche Rahmung. Der Aschermittwoch beendet die karnevaleske Mußeexistenz. Der Genuss ist nicht dauerhaft, sondern räumlich und zeitlich begrenzt.¹⁰⁵ Am Ende des *Römischen Carneval* akzentuiert Goethe dementsprechend den Zusammenhang von Eros und Thanatos in Gestalt von Pulcinell und

¹⁰⁰ RC, 541.

¹⁰¹ Eine vergleichbare rhetorische Struktur im Sinne einer Dramatisierung mit Ausrufen, die eine ohnehin plastische Schilderung verlebendigen, findet sich in dem Kapitel „Moccoli“ (RC, 549–551).

¹⁰² RC, 539.

¹⁰³ RC, 543: „Ohngeachtet der gestreuten Puzzolane gibt das Pflaster Feuer, die Mähnen fliegen, das Rauschgold rauscht, und kaum, daß man sie erblickt, sind sie vorbei. Die übrige Herde hindert sich unter einander, indem sie sich drängt und treibt; spät kommt manchmal noch eins nachgesprengt, und die zerrissenen Stücke Rauschgold flattern einzeln auf der verlassnen Spur. Bald sind die Pferde allem Nachschauen verschwunden, das Volk drängt zu und füllt die Laufbahn wieder aus.“ Den Aspekt der Vergegenwärtigung stellt Bernauer, „Selbstbewusste Illusion“, ins Zentrum seiner Analyse des *Römischen Carneval*: Der Leser werde so „(beinahe) zum Zuschauer“ (167).

¹⁰⁴ Im *Römischen Carneval* sind die „wohl mit Abstand am meisten verwendeten Einzelwörter [...] Ordnung und Gedränge“, betont Jucker, „Das Römische Carneval“, 35.

¹⁰⁵ So resümiert Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 240 f.: „[...] der kollektive, gleichzeitige Genuß von Freiheit und Gleichheit [ist] nur in einem Sonderstatus möglich [...], wie ihn eben der Carneval darstellt.“

Baubo, der Dienerin Demeters.¹⁰⁶ Der Genuss des Fests, das (theatralische) Spiel des Lebens, ist begrenzt – so wie auch die Existenz im irdischen Paradies.¹⁰⁷ Wie der Karneval ist auch die Lebensform der Muße nicht ubiquitär und unbeschränkt; sie ist vielmehr gerahmt. Ihre Grenzen, die räumlichen und die zeitlichen, bilden die Bedingung der Möglichkeit ihrer Existenz. Auch in Arkadien ist ja der Tod anwesend. Mit dieser ikonographischen Implikation kann das Motto der *Italienischen Reise* als Rahmung der Mußeexistenz in Italien verstanden werden¹⁰⁸, so wie Thanatos/Baubo im *Römischen Carneval* den Lebensgenuss des saturnalischen Fests begrenzt.

Der ordnende Blick des distanzierten Beobachters kann im *Römischen Carneval* unter dem Gesichtspunkt der Raum-Zeit-Struktur des Wahrgenommenen und der spezifischen Wahrnehmungsweise erhellend profiliert werden. Der Erzähler, so lässt sich resümieren, strukturiert die Eindrucksfülle durch eine räumliche Organisation und Konzentration, die dem Geschehen aber nicht formal aufgesetzt, sondern vielmehr aus ihm selbst gewonnen werden. Gerade diese Ambivalenz, dass die Ordnung dem Tumult nicht entgegengesetzt wird, sondern aus diesem selbst hervorgeht, kann durch eine gründliche Analyse der Raumzeitlichkeit des narrativ übersetzten Wahrnehmungsaktes selbst genauer beschrieben werden. Ein narrativ übersetzter verweilender Blick, der im Akt der Betrachtung transgressiv Ordnung im Chaos findet, vergegenwärtigt eine Reihe von gerahmten Einzelbildern, die das Subversive und Theatralische des tumultuarischen Geschehens plastisch vermitteln, ohne sich in ihnen aufzulösen. Dieses Verfahren kann daher auch als eine Form erzählerischer Muße im Sinne der formalen Bestimmung von Muße, wie sie im Einleitungskapitel dargelegt wurde, verstanden werden. Auf diese Weise kann der an sich widerwillige Beobachter die spezifische Festkultur des Karnevals angemessen beschreiben, indem sein verweilender Blick jene Ordnungsstrukturen im Tumult findet, die ihm beim bloßen Eintauchen in die Menge verborgen geblieben wären. Erst eine spezielle Form narrativer Muße findet Kategorien für die Beschreibbarkeit der geselligen Muße eines Kollektivs, das die Gegenwartigkeit des Fests intensiv erlebt.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Vgl. RC, 551. Den Zusammenhang von Eros und Thanatos im *Römischen Carneval* erläutert Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen*, 235–243.

¹⁰⁷ Vgl. Henkel, *Goethe und die Bilder des irdischen Paradieses*, 20.

¹⁰⁸ Vgl. Kapitel 2.1 dieser Studie.

¹⁰⁹ Zum Präsentischen des Mußeerlebens vgl. das Unterkapitel „Muße als intensive Gegenwartserfahrung“ bei Sennefelder, *Rückzugsorte des Erzählens*, 105–113.

4. Die Raumzeitlichkeit der Muße: *Römische Elegien*

In den beiden folgenden Kapiteln kann es selbstredend nicht darum gehen, die *Römischen Elegien* sowie die *Venezianischen Epigramme* in einem umfassenden Sinn, in ihrer jeweiligen zyklischen Struktur¹, ihren vielfältigen Bezügen zur Antike, ihren mythologischen Referenzen sowie grundsätzlich in ihrem komplexen poetischen und poetologischen Gehalt², zu interpretieren. Das ist, wie auch bei den übergeordneten Sachverhalten der *Italienischen Reise*, ohnehin bereits vielfältig und qualitativ voll geschehen. Im Kontext meiner Fragestellung konzentriere ich mich daher auf Spezifika meines analytischen Konzepts ‚Muße‘. Der Fokus bei den *Römischen Elegien* liegt auf der Raum-Zeit-Struktur der lyrischen Vergegenwärtigung urbanen Erlebens und seiner Reflexion, bei den *Venezianischen Epigrammen* auf dem, kurz gesagt, lyrischen Wahrnehmungsmodus des Flanierens.

Die *Römischen Elegien* sind erst nach Goethes Rückkehr aus Italien, zwischen Herbst 1788 und Frühjahr 1790, entstanden. Die handschriftliche Fassung der Elegien trug zunächst den Titel *Erotica Romana*, den Goethe dann durch *Elegien. Rom 1788* ersetzte. Erstmals erschienen sie Ende Juni 1795 im sechsten Stück des ersten Jahrgangs von Friedrich Schillers Zeitschrift *Die Horen*. Überschriften sind sie hier kurz und bündig *Elegien*. Zuvor wurde eine einzige der Elegien als Einzeldruck veröffentlicht. Es handelt sich um die dreizehnte der *Römischen Elegien*. Unter dem Titel *Elegie. Rom, 1789* wurde sie im Juli 1791 in der *Deutschen Monatsschrift* publiziert. Die Jahreszahl musste zunächst einmal irritieren, befand sich Goethe doch seit Juni 1788 wieder in Weimar. Den Titel *Römische Elegien* verwendete Goethe erstmals 1799. Er findet sich dann im Inhaltsverzeichnis der Gesamtausgaben, beginnend im Jahr 1806 mit dem ersten Band der bei Cotta erschienenen Werke. Mit anderen Worten: Den Titel *Römische Elegien* hat Goethe selbst verantwortet.

In Rom und mit Blick auf die ‚Ewige Stadt‘ reflektierte Goethe in besonderem Maß den untrennbaren Zusammenhang von Geschichte und Gegenwart.³

¹ Vgl. z. B. Gerhard Kaiser, „Wandrer und Idylle. Die zyklische Ordnung der ‚Römischen Elegien‘“, in: ders., *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, 148–174.

² Diesen Aspekt untersucht ausführlich Sebastian Kaufmann, „Schöpft des Dichters reine Hand ...“. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 291), Heidelberg 2011, 209–301.

³ Vgl. dazu auch Kapitel 2.7 dieser Untersuchung.

Das Gegenwärtige geht aus der sedimentartigen Schichtung des Vergangenen hervor, das zu ergründen einer Art kultureller Tiefenbohrung bedarf – mit entsprechenden Folgen für den zeitlichen Aufwand, den es dafür zu investieren gilt. Das macht Goethe dem Freundeskreis in Weimar in seinem Brief aus Rom vom 25. Januar 1787 unmissverständlich deutlich: „Nun wird es mir immer schwerer von meinem Aufenthalte in Rom Rechenschaft zu geben. Denn wie man die See immer tiefer findet je weiter man hineingeht; so geht es auch mir in Betrachtung dieser Stadt.“⁴ Die verallgemeinernde Schlussfolgerung aus diesem Befund fügt Goethe unmittelbar an diese Eröffnungssätze seines Briefs an: „Man kann das Gegenwärtige nicht ohne das Vergangne erkennen und die Vergleichung von beyden erfordert mehr Zeit und Ruhe.“⁵ Die räumliche Tiefe, ausgedrückt durch die Meeresmetaphorik, verbindet sich mit einem offenen Zeithorizont. Was in Goethes Brief nun folgt, ist ein knappes Exzerpt aus Livius' *Ab urbe condita*, das die Komplexität der Zusammenhänge lediglich andeuten kann, denn: „Hundert Gedanken die sich hier zu drängen weis' ich zurück, denn ich könnte ihnen auf dem Papier weder Ausdehnung noch Vollständigkeit genug geben.“⁶ Die Muße des Betrachters liegt in der kulturhistorischen Lektüre und in Betrachtungen, welche die sinnliche Kunstaneignung ergänzen und vertiefen, ohne sogleich unmittelbar produktiv werden zu können und zu müssen. Goethe trennt hier zwischen dem, was systematisierend verschriftlicht werden kann, und den zahllosen Ideen, Einfällen und Assoziationen, die das physische und mentale Eintauchen in die Stadt und seine Geschichte ungeordnet und richtungslos hervorbringt. Auch dies ist ein Ausweis von Muße, verstanden als produktive Unproduktivität. Die Eindrücke und die durch sie hervorgerufenen Reflexionen entziehen sich ihrer unmittelbaren Verwertbarkeit, ja einer strengen Verwertungslogik überhaupt; sie sind Ausdruck von Überfluss, aber nicht überflüssig. Der Überfluss entspringt vielmehr der Freiheit eines Reisenden, der sich in Muße in alles versenken, sich allem, was er will, sinnlich und kognitiv zuwenden kann – und zwar ohne funktionale und zweckgerichtete Beschränkung. Aisthesis und Kontemplation gestalten sich gleichermaßen als mußevolles Verweilen.

Goethe literarisiert Rom, kurz gesagt, zu einem heterotopischen Raum, der auch die eigene Zeiterfahrung entsprechend disponiert – dies sowohl in der *Italienischen Reise* als auch in den *Römischen Elegien*. Gerade durch die Überblendung von Geschichte und Gegenwart wird Rom in Goethes intellektueller und sinnlicher Aneignung zu einem Ort „potentiell unendlicher Zeitakkumulation“.⁷

⁴ Briefe 7 I, 96. Vgl. auch die entsprechende Wendung in der *Italienischen Reise* (IR, 176).

⁵ Briefe 7 I, 96.

⁶ Briefe 7 I, 97.

⁷ So definiert die Heterotopie der Zeit Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009, 13.

Die Stadt wird zum Möglichkeitsraum ästhetischer Erfahrung, die nicht dem zeitlichen Diktat unterliegt – und das in zweifacher Weise. Zum einen wird weder das individuelle Zeiterleben durch eine strenge Zweckorientierung bestimmt noch die ästhetische Erfahrung durch einen unmittelbar wirksamen Zeitdruck beeinträchtigt; zum anderen bilden die kulturgeschichtlichen Sedimente Roms ‚Zeitschichten‘ (Reinhart Koselleck), die das historische Nacheinander zum ästhetischen Nebeneinander verdichten. In beiden Fällen, dem individuellen Zeiterleben und der historischen Zeiterfahrung, überlagert die Simultaneität die Sukzession. Im räumlichen Nebeneinander wird zugleich das zeitliche Nacheinander sichtbar. In der unmittelbaren Anschauung synchronisieren sich die ‚Zeitschichten‘ Roms. Mit Gurnemanz aus Richard Wagners „Bühnenweihfestspiel“ *Parsifal* (1877) ließe sich zu dieser raumzeitlichen Überlagerung sagen: „zum Raum wird hier die Zeit.“⁸ Verräumlicht wird dabei sowohl das individuelle Zeiterleben als auch die historische Zeiterfahrung.

Diese historische Verdichtung im urbanen Raum Roms reflektiert auch Wilhelm von Humboldt. In dem bereits im zweiten Kapitel dieser Untersuchung zitierten Brief an Goethe, vom 23. August 1804, führt er dazu an anderer Stelle aus:

Rom ist der Ort, in dem sich für unsere Ansicht das ganze Alterthum in Eins zusammenzieht, und was wir also bei den alten Dichtern, bei den alten Staatsverfassungen empfinden, glauben wir in Rom mehr noch als zu empfinden, selbst anzuschauen. Wie Homer sich nicht mit andern Dichtern, so läßt sich Rom mit keiner andern Stadt, Römische Gegend mit keiner andern vergleichen.⁹

Im urbanen Raum der kulturgeschichtlichen Welthauptstadt gerinnen im Auge des Betrachters die historischen Zeiten zu jenem Momentum, das die Zeit in der Zeit aufzuheben vermag und die Emergenz von Räumlichkeit hervorruft. Die gleichzeitige Gegenwärtigkeit diachroner kulturgeschichtlicher Zeugnisse verwandelt die Stadt grundsätzlich in „ein Palimpsest, in dem sich die geistigen Haltungen und materiellen Bedingungen verschiedener historischer Phasen räumlich überlagern und überschreiben.“¹⁰ In der Stadt wird „die geschichtete Zeit erfahrbar als materielle Kopräsenz des Ungleichzeitigen“.¹¹ Diese räumliche Kopräsenz von Geschichte und Gegenwart wird freilich im Falle Roms oftmals alles andere als wertungsfrei konstatiert. Der Glanz einer kulturell überreichen Vergangenheit überstrahlt all das, was die Besucher aktuell zu Gesicht bekommen. So stellt Wilhelm von Humboldt, durchaus zeittypisch, die vergangene

⁸ Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Bd. 4, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, 295.

⁹ Wilhelm von Humboldt, *Werke*, V, 216.

¹⁰ Konstanze Noack/Heike Oevermann, „Urbaner Raum: Platz – Stadt – Agglomeration“, in: Stephan Günzel (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010, 266–279, 266.

¹¹ Stierle, *Der Mythos von Paris*, 45.

„Größe“ Roms dem gegenwärtigen beklagenswerten Zustand der Stadt („Oede“) gegenüber.¹²

Diese vielschichtigen Raum-Zeit-Strukturen finden sich auch in den *Römischen Elegien*, nach denen ich im Folgenden primär zitieren werde (also nicht nach den *Erotica Romana*). Wie bei der *Italienischen Reise* geht es auch in diesem Kapitel nicht um eine historische Analyse von Fassungen, sondern um Formen urbaner Muße in einer autorisierten Textfassung. Dafür bieten die *Römischen Elegien* eine geeignete und verlässliche Grundlage. Unbeschadet davon werden in gegebenem Zusammenhang aber ebenso Texte und Textvarianten der *Erotica Romana* in die folgenden Überlegungen miteinbezogen.

Gleich zu Beginn der *Römischen Elegien* betritt das sprechende Ich den Stadtraum, den es optisch abtastet, aber zunächst als fremd wahrnimmt. Die *Erste Elegie* lautet folgendermaßen:

Saget Steine mir an, o! sprecht, ihr hohen Paläste.
 Straßen redet ein Wort! Genius regst du dich nicht?
 Ja es ist alles beseelt in deinen heiligen Mauern
 Ewige Roma, nur mir schweiget noch alles so still.
 O! wer flüstert mir zu, an welchem Fenster erblick ich
 Einst das holde Geschöpf, das mich versengt und erquickt?
 Ahnd' ich die Wege noch nicht, durch die ich immer und immer,
 Zu ihr und von ihr zu gehn, opfre die köstliche Zeit.
 Noch betracht' ich Paläst und Kirchen, Ruinen und Säulen,
 Wie ein bedächtiger Mann sich auf der Reise beträgt.
 Doch bald ist es vorbei, dann wird ein einziger Tempel,
 Amors Tempel nur sein, der den Geweihten empfängt.
 Eine Welt zwar bist du, o Rom, doch ohne die Liebe
 Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.¹³

Der Reisende wäre gerne ein Flaneur, bewegt sich zunächst aber noch ohne Gelassenheit durch die Stadt. Duktus und Gehalt der Auftaktelegie stehen jedenfalls Formen und Vorstellungen von Muße zunächst einmal fern. Vorherrschend ist vielmehr ein Gefühl von Ungeduld, die zu Beginn durch einschlägige rhetorische Figuren wie *exclamatio* (V 1, 2) und *quaestio* (V 2, 6) forciert wird.¹⁴ Auch die dreimalige Verwendung des Temporaladverbs „noch“ (V 4, 7, 9) verstärkt das Empfinden einer inneren Unruhe, das freilich dadurch relativiert wird, dass das sprechende Ich im Rückblick – elegisch – bereits das in seinen Gedankengang einfließen lässt, was es in Rom noch erwarten wird: die Glückserfahrung

¹² Wilhelm von Humboldt, *Werke*, V, 216.

¹³ *RE*, 39. Zitiert wird nach der Ausgabe: MA, 3.2.

¹⁴ Vgl. Jörg Schuster, *Poetologie der Distanz. Die ‚klassische‘ deutsche Elegie 1750–1800* (Rombach Wissenschaften – Reihe Cultura, Bd. 25), Freiburg i. Br. 2002, 195: „Und wie im Prooemium des antiken Epos findet zunächst ein Musenanruf, oder genauer: eine Anrufung des *genius loci* statt.“

der Liebe, die im gelingenden Kunstwerk ihren ästhetischen Ausdruck gewinnt. In der ersten Elegie wird so ein Leitmotiv des Zyklus ostentativ eingeführt: das Warten („noch“) auf Erfüllung.¹⁵ Die Grundspannung zwischen Erwartung und Erfüllung äußert sich in einer erregten Anspannung, die mit ihrem beschwörenden Ton der Erfahrung von Muße fürs Erste entgegensteht. Die neuartigen Eindrücke, die das sprechende Ich aufnimmt, werden, betont konventionell, dadurch verarbeitet, dass der Reisende das Eigene mit dem Fremden konfrontiert *et vice versa*. Noch bleibt die Antwort der „Steine“ und „Paläste“ (V 1) Roms aus, das heißt die erste Wahrnehmung ist eine Fremdwahrnehmung in jeder Hinsicht. Erst das eigene Erleben der Beseelung (V 3) – legt man hier das lateinische Wort *animus* zugrunde, dann ist damit Herz, Geist und Seele gemeint – transformiert das hektische touristische Erkunden zu einem sowohl kognitiven als auch sinnlichen Verstehen. Der Übergang ist dabei auch räumlich gestaltet. Der Hinweis auf das „Fenster“ (V 5) verweist auf eine Schwelle zwischen Innen und Außen. Das touristische Abklappern von Sehenswürdigkeiten geht über in ein Eindringen, das von der Außenfassade der Gebäude in das Innere von „Amors Tempel“ (V 12) führt. Während „ein bedächtiger Mann [...] auf der Reise“ (V 10) „Paläst und Kirchen, Ruinen und Säulen“ (V 9) als Teil seines Besichtigungsprogramms besucht, erfolgt das – im tieferen Sinn verstanden – Ankommen erst dann, wenn dasjenige verinnerlicht wird, was das Palindrom ausdrückt: die Verschmelzung von Roma und Amor, von Stadt und Liebe. Im Vollzug dieses Übergangs verändert sich auch die Wahrnehmung von Raum und Zeit. Im von der Liebe beseelten Stadtraum verschmelzen *urbs* und *orbis* zu einer idealen Einheit („Eine Welt zwar bist du, o Rom, doch ohne die Liebe / Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom“, V 13 f.). Mit dieser erweiterten Raumwahrnehmung geht eine veränderte Zeitwahrnehmung einher. Das Empfinden der vorwärtsdrängenden linear-chronologischen Zeit weicht einem Aufgehen in einer zyklischen Zeitstruktur, bei der das Bewusstsein temporaler Sukzession verblasst. Die touristische Aktivität des Reisenden wird durch das Verweilen des Angekommenen abgelöst.¹⁶

¹⁵ Das Warten besitze „eine dramaturgische Funktion innerhalb des Zyklus“, betont zu Recht Schuster, *Poetologie der Distanz*, 197. Den Grundgedanken der *Ersten Elegie* resümiert Uwe Japp, „Amor / Roma. Goethes Liebeskonzeption in den *Römischen Elegien*“, in: Carsten Rohde/Thorsten Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800* (Klassik und Moderne, Bd. 4), Berlin/Boston 2013, 145–163, 151: „Die Liebessemantik der ersten Elegie vermittelt [...] zwischen zwei entgegengesetzten Extremen: dem munda- nen Anspruch der Liebe und der individuellen Approximation des Liebenden.“

¹⁶ Erinnert sei hier an Dirk Westerkamps Definition: „Verweilen ist weder hektische Aktivität noch reines Nichtstun, sondern eine Weise des sich Öffnens“ (*Ästhetisches Verweilen*, 7). Eine „umgepolte Pilgerfahrt“ erkennt in der inszenierten Romreise der *Römischen Elegien* Dominik Jost, *Deutsche Klassik: Goethes „Römische Elegien“*. Einführung, Text, Kommentar, 2. Aufl., München u. a. 1978, 63: „[...] kein Bußgang, eine Glückssuche: Nicht Erlösung, sondern Erfüllung wird angestrebt und bald gefunden.“

Zunächst bleibt aber die Invokation der „Steine“ ohne Antwort. Mit Hartmut Rosa könnte man hier auch von einer noch fehlenden Resonanz sprechen.¹⁷ Auf das Schweigen Roms folgt dann aber das Flüstern des Mädchens. Erst Amor beseelt Roma. Das führt zu jenen Resonanzen, die den Zyklus bestimmen. Das Palindrom verschränkt nicht nur die ästhetische Erfahrung mit der (kommenden) sexuellen Erfüllung, sondern verweist darüber hinaus selbstreflexiv auf Entstehung und Produktion der Gedichte selbst.¹⁸ „Amors Tempel“ (V 12) verwandelt den nüchternen Bildungstouristen, der das ortsübliche Besichtigungsprogramm pflichtschuldig abspult, in einen sinnlichen Liebhaber und einen beseelten Dichter, dessen Poesie und Poetik leiblichen Charakter gewinnt. Erst die Erfahrung des Sinnlichen belebt im Zeichen der Liebe auch die Sehenswürdigkeiten, die der Betrachter nicht länger als ein distanzierendes, schweigendes Gegenüber wahrnimmt, sondern als ein animiertes und animierendes, ein beseeltes Du, das in dem sprechenden Ich eine umfassende Resonanzerfahrung auslöst.¹⁹

Die in der *Ersten Elegie* evozierte Aussicht auf „Amors Tempel“ (V 12) bereitet darüber hinaus einen frühen Wechsel von einer Außen- zu einer Innenperspektive vor. Mit Auftreten der Geliebten, Faustine, verlagert sich das Geschehen zunächst einmal vom Stadtraum in den häuslichen Innenraum.²⁰ Dem bildungstouristischen Gang durch die Stadt in der *Ersten Elegie* folgt bereits in der *Zweiten Elegie* der Übergang in die auch räumlich abgetrennte Welt Faustines. In dieser Sphäre empfindet der lyrische Sprecher Geborgenheit²¹, er betrachtet sie als Rückzugsraum, auch vor den politischen Widrigkeiten der Welt, und vergleicht sie mit einem Asyl²², in dem er die Geliebte anspricht (*Dritte Elegie*) und

¹⁷ Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016. Der Ausdruck einer ersten Enttäuschung ist freilich durchaus typisch für die Romliteratur seit der Renaissance. Vgl. dazu z. B. Miller, *Der Wanderer*, 476. Auch der zitierte Brief Wilhelm von Humboldts vom 23. August 1804 fügt sich in diese Tradition nahtlos ein.

¹⁸ Die „Entstehung von Kunst ist Poiesis aus dem Körper“, resümiert Christian Begemann, „Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe“ (22.06.2006), in: *Goethezeitportal*, 1–35, 34; URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann_koerper.pdf (abgerufen am 12.04.2020).

¹⁹ Die „Selbsterfahrung der eigenen Sinnlichkeit und Körperlichkeit“ in den *Römischen Elegien* analysiert Reiner Wild, „Ich ließ mich Fremder verführen: Goethes *Römische Elegien* und *Venezianische Epigramme*“, in: Theo Stemmler/Stefan Horlacher (Hg.), *Sexualität im Gedicht*. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik, Mannheim 2000, 195–210, 199.

²⁰ Der „vorwiegende Ort“ der *Römischen Elegien* sei das „abgeschirmte Zimmer, verborgen in die Stadt eingebettet wie eine Höhle in die Landschaft“, so Jost, *Deutsche Klassik*, 55.

²¹ RE, 39, V 1: „Nun bin ich endlich geborgen!“

²² RE, 41, V 15 f.: „Nun entdeckt ihr mich nicht so bald in meinem Asyle, / Das mir Amor der Fürst königlich schützend verlieh.“ Den Zusammenhang von Politik und Dichtung, ihrer spezifischen Form, ihres Traditionsbezugs sowie dessen moderne Transformation, betont Frank Hofmann, *Goethes Römische Elegien. Erotische Dichtung als gesellschaft-*

über die Liebe räsoniert (*Vierte Elegie*). Auch der Dreiklang von einer beseelten Aneignung antiker Kultur, erfüllter Liebe und einer leiblichen, plastisch geprägten Poesie in der *Fünften Elegie* vollzieht sich im privaten Innenraum. Die lebendige Vergegenwärtigung der Antike erfolgt hier nun nicht über eine Stadtbesichtigung, sondern durch Lektüre, die wohl auch in einem Innenraum, der Unterkunft des sprechenden Ichs, stattfindet: „Ich befolge den Rat, durchblättere die Werke der Alten / Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß.“²³ In der *Sechsten Elegie* hält Faustine, nachdem sie beim lyrischen Sprecher verleumdet wurde, eine Verteidigungsrede wohl an einem vertraulichen Ort, an dem sie mit ihrem Geliebten ungestört ist. Erst in der *Siebenten Elegie* besingt der lyrische Sprecher wieder die Stadt und mit ihr die heitere, helle und farbenfrohe südliche Welt. Im Folgenden bleibt es bei einem Wechselspiel von außen und innen, wobei die Innenräume insgesamt dominieren.²⁴

In den *Römischen Elegien* ereignet sich urbane Muße in einem der Zeit entthobenen Raum der Poesie, in der die ‚Zeitschichten‘ der *Roma aeterna* in der dichterischen Imagination eines gedehnten Augenblicks des Genusses aufgehoben sind, eines Genusses, der das verweilende Betrachten der Relikte vergangener Größe Roms ebenso meint wie die – literarisch inszenierte – sexuelle Erfüllung sowie die Kunstproduktion selbst, die erotisches Begehren ästhetisch transformiert.²⁵ Im Medium der Poesie wird Vergangenes ganz unterschiedlicher Zeitebenen vergegenwärtigt: Kunst und Kultur der Antike, die erotische und ästhetische Begegnung mit dem lebendigen Leib sowie – in der Form der Elegie – die glückhafte Erinnerung an das, was literarisch vergegenwärtigt wird. Die „Liebesgeschichte der *Elegien*“ kann dabei, so Bernd Wittes zutreffendes Urteil, „als Körpergeschichte geschrieben werden“.²⁶ In den ‚priapischen‘ Elegien, die Goethe allerdings nicht in die publizierte Fassung seines Zyklus aufnahm, wird das Körperlich-Sexuelle noch gesteigert. Zu Amor gesellt sich Priap, der Gott der Gärten, der Fruchtbarkeit und der sexuellen Lust mit dem außergewöhnlich großen

liche Erkenntnisform, Stuttgart 1994, 3 f.: „Die antike Dichtung wird zum ‚Asyl‘ eines verunsicherten politischen Denkens.“

²³ RE, 47, V 3 f.

²⁴ „Wenigstens fünfzehn der RE zeigen also den Dichter oder die Liebenden zusammen von Landschaft und Stadt abgesondert, häuslich entweder bei ihm oder bei ihr, aus der Gemeinschaft der übrigen Menschen herausgetreten“, resümiert Jost, *Deutsche Klassik*, 56.

²⁵ „Die Kunstwahrnehmung wird durch Körperwahrnehmung bereichert, berichtigt und eigentlich erst verständlich, die Körperwahrnehmung aber ist umgekehrt durch die Kunstwahrnehmung bestimmt“, so Begemann, „Poiesis des Körpers“, 27. Die „umfassende Einheit des Erotischen und Ästhetischen“ in den *Römischen Elegien* betont auch Kaufmann, „Schöpft des Dichters reine Hand ...“. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, 229.

²⁶ Bernd Witte, „Roma – Amor. Antike Tradition und moderne Erfahrung in Goethes *Römischen Elegien*“, in: Bernhard Beutler/Anke Bosse (Hg.), *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa*, Köln/Weimar/Wien 2000, 499–513, 506.

erigierten Penis. Die in den Elegien in vielfältiger Form verhandelte Leiblichkeit erfährt hier eine phallische Akzentuierung.

Die Elegien gestalten die Erinnerung als Glückserfahrung, die als Erlebnis unwiederbringlich ist, im Medium der Poesie indes aufbewahrt wird.²⁷ In diesem Zusammenwirken von vergangenem (inszenierten) ‚Erleben‘, der Reflexion des künstlerischen Prozesses seiner dichterischen Gestaltung und elegischem Erinnern entwerfen die Gedichte das realisierte Ideal eines Gelingens, zu dem die raumzeitliche Erfahrung von Muße essentiell beiträgt.

Wie bereits angedeutet, kann bei den Analysen der *Römischen Elegien* die inhaltliche Bestimmung der Muße um die Sexualität ergänzt werden. Zunächst sucht der Rombesucher in der Stadt vergeblich einen Tempel für den Gott Amor. Am Ende der ersten Elegie konfrontiert das sprechende Ich, wie gesehen, die Relikte der Vergangenheit, die Paläste und Ruinen, epigrammatisch zugespitzt mit einem ‚lebendigen‘ Tempel der Liebe. Damit ist für das Ich die Identität zwischen Roma und Amor erwiesen. In der Folge transformiert sich die Stadt, Rom, selbst zum Tempel Amors, dessen Herrschaft in den *Römischen Elegien* unumschränkt ist und der in „der olympischen Hierarchie“ selbst Jupiter überflügelt.²⁸ Die Erfahrung antiker Kultur und erfüllter Liebe wird in der *Fünften Elegie* als ein Wechselspiel vorgeführt, das beide Sphären miteinander verknüpft:

Froh empfind’ ich mich nun auf klassischem Boden begeistert,
Lauter und reizender spricht Vorwelt und Mitwelt zu mir.
Ich befolge den Rat, durchblättere die Werke der Alten
Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß.

²⁷ Das „Thema der Zeitspannung“ sei charakteristisch „für die neuere Elegie“, so Karl Eibl im Kommentar des entsprechenden Bandes der Frankfurter Ausgabe: „Die Poesie wird, wenn es zu sagen erlaubt ist, eine Art ‚Zeitmaschine‘, die uns ins goldene Zeitalter bringt, gleichwohl aber ständig das Begleitbewußtsein mit sich führt, daß diese Erinnerungsleistung nur vom Medium der Poesie erbracht werden kann. In ihm aber ist es möglich, den Entwurf des geglückten Lebens aufzubewahren, als eine Botschaft an die Gegenwart.“ – Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurter Ausgabe (FA), hg. v. Friedmar Apel u. a., I. Abteilung, Bd. 1: *Gedichte 1756–1799*, hg. v. Karl Eibl (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 18), Frankfurt a. M. 1987, 1097. Indem die *Römischen Elegien* Distanz produktionsästhetisch voraussetzen, reflektieren sie zugleich ihre eigene Ästhetizität. Aus diesem Grund spricht Jörg Schuster von einer *Poetologie der Distanz*. Den selbstreflexiven Charakter der *Römischen Elegien* betont auch Begemann, „Poiesis des Körpers“, sieht diesen aber nicht in der Distanz, sondern identifiziert ihn an der Körperlichkeit: „Die Themen Körper, Liebe und Sexualität haben hier immer auch eine selbstreflexive poetologische Dimension, und in ihrer Behandlung spricht die Dichtung zugleich über die körperlichen Bedingungen ihrer Möglichkeit und ihre eigene Genese. Was sich hier abzeichnet, ist nachgerade eine Theorie der ästhetischen Produktivität in nuce, eine Anthropologie des künstlerischen Prozesses, in der noch das scheinbar Obszöne seinen Ort hat“ (1).

²⁸ So Witte, „Roma – Amor“, 504. In den *Römischen Elegien* entwerfe Goethe, so Witte, „eine Privatmythologie“ (509).

Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt,
 Werd ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt vergnügt.
 Und belehr ich mich nicht? wenn ich des lieblichen Busens
 Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab.
 Dann versteh ich erst recht den Marmor, ich denk' und vergleiche,
 Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.
 Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages;
 Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.
 Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen,
 Überfällt sie der Schlaf, lieg ich und denke mir viel.
 Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet
 Und des Hexameters Maß, leise, mit fingernder Hand,
 Ihr auf den Rücken gezählt, sie atmet in lieblichem Schlummer
 Und es durchglühet ihr Hauch mir bis ins tiefste die Brust.
 Amor schüret indes die Lampe und denket der Zeiten,
 Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan.²⁹

Urbane Muße wird in der *Fünften Elegie* im Zeichen der unauflöslchen Verschränkung von Roma und Amor vergegenwärtigt. Beides, die gelehrte Aneignung der Stadt und das sinnliche Erlebnis der Liebe in der Stadt, durchdringt

²⁹ RE, 47. Mit den „Triumvirn“ sind Catull, Tibull und Propertius gemeint. Ovid mit seiner Liebeslyrik ergänzt diese Gruppe der für die *Römischen Elegien* entscheidenden antiken Referenzdichter. Im Zentrum von Goethes Interesse standen die Elegien des Propertius, mit denen seine eigenen Elegien den ‚niederen Zugang‘ zur Stadt Rom geteilt haben, so jedenfalls argumentiert Walter Wimmel, „Rom in Goethes *Römischen Elegien* und im letzten Buch des Propertius“, in: *Antike und Abendland* 7 (1958), 121–138. Zu den intertextuellen Bezügen der *Römischen Elegien* vgl. Horst Rüdiger, „Goethes Römische Elegien und die antike Tradition“, in: *Goethe-Jahrbuch* 95 (1978), 174–198. In den *Römischen Elegien* werden die augusteischen Dichter aber „nicht als Vorbilder gesehen, die es per *imitatio* oder *aemulatio* nachzubilden und zu überbieten gilt, sondern als Fundus betrachtet“, betont Jakob Gehlen, „Zwischen Ergreifen und Berühren. Die Rom-Ankunft des Ich in Goethes *Römischen Elegien*“, in: *Komparatistik Online* 2019: *Berühren. Relationen des Taktiles in Literatur, Philosophie und Theater* (26.01.2019), 124–146, 144. URL: https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/198/152 (abgerufen am 15.04.2020). Zu diesem Ergebnis gelangte bereits Georg Luck, „Goethes ‚Römische Elegien‘ und die augusteische Liebeselegie“, in: *arcadia* 2 (1967), 173–195, 192: „Gegenüber früheren Darstellungen, die aus den *Römischen Elegien* ein Gewebe von antiken Reminiszenzen machen, haben wir festgestellt, daß Goethe zwar die römischen Elegiker aufmerksam gelesen, aber nur wenige Stellen nachgebildet hat.“ Ähnlich urteilt auch Bernhard Zimmermann, „Sprechende Antike. Goethes *Römische Elegien*“, in: ders., *Spurensuche. Studien zur Rezeption antiker Literatur* (Rombach Wissenschaften – Reihe Paradeigmata, Bd. 5), Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2009, 115–131, 129: „Goethe evoziert in vielen Zügen seiner *Römischen Elegien* die römische Elegie, ohne daß sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, direkte Bezugstexte feststellen ließen.“ In „der Bewertung Amors als der zur Poesie inspirierenden, kreativen Kraft“ (127) treffen sich freilich, so Zimmermann, die römischen Elegiker und Goethe. Als wesentliche Referenz des elegischen Amors in den *Römischen Elegien* erkennt er den philosophischen Eros von Platons *Symposion* (128).

sich und führt zu Genuss, bei dem auch eine „kontrollierte Rhythmisierung“³⁰ die Zeit in der Zeit aufzuheben vermag. Während in der *Ersten Elegie* noch das Fremdheitsgefühl bei der Ankunft in der Stadt und die davon herrührende Ungeduld mit der wiederholten Verwendung des in die Zukunft gerichteten Temporaladverbs „noch“ vorgeherrscht hat, findet sich gleich im ersten Vers der *Fünften Elegie* programmatisch das kontrastierende, ganz auf das Hier und Jetzt bezogene Zeitadverb „nun“. Heißt es in der *Ersten Elegie*: „Ewige Roma, nur mir schweiget noch alles so still“³¹, muss der lyrische Sprecher also auf die Erfüllung dessen warten, wonach er sich sehnt, so kann er diese anfängliche defizitäre Erfahrung in der *Fünften Elegie* freudvoll mit seiner ganz im Präsentischen aufgehenden frohen Empfindung, „nun auf klassischem Boden begeistert“, d. h. inspiriert vom *Genius loci*³², sich bewegen zu können und damit auch *bei sich selbst* angekommen zu sein, kontrastieren.³³ Das Temporaladverb „nun“ signalisiert das gelungene Erlebnis dessen, was das traditionsreiche und keineswegs originelle Palindrom von Roma und Amor buchstäblich anzeigt.

Zuvor noch, in der *Vierten Elegie*, bleibt das Liebeserlebnis als glückhafte Erfahrung eines günstigen Augenblicks unter dem Patronat der Göttin *Occasio*³⁴ „dem raschen tätigen Manne“ vorbehalten, der die sich ihm bietende Gelegenheit regelrecht utilitaristisch und funktionalistisch für sich auszunutzen weiß.³⁵ Schnelligkeit (rasch) und Aktivität (tätig) verbinden sich hier mit einer Zweckorientierung, der gezielten Eroberung, die mit Haltungen wie Verweilen- und Zulassen-Können oder einer gelassenen Teilnahme nichts zu tun hat. Dieses Liebeserlebnis, das u. a. an Fausts bedrängendes und übergriffiges Werben um Margarete erinnert³⁶, ist, mit anderen Worten, von einer Mußerfahrung denkbar weit entfernt. Es ist ihr vielmehr entgegengesetzt. Das aktivistische Erobern-Wollen schließt ein passives Zulassen-Können aus. Den Bruch mit dieser Form der Eroberung inszeniert die nachfolgende Elegie. Diese, die *Fünfte Elegie*, exponiert die Verbindung von Kognition und Sensualismus und damit

³⁰ So Gehlen, „Zwischen Ergreifen und Berühren“, 142.

³¹ RE, 39, V 4.

³² So Karl Eibls Stellenkommentar in FA, I/1, 1107.

³³ Die Inszenierung dieses Ankommens versteht Kaiser, „Wandrer und Idylle“, analog zur Wiedergeburtsidee der *Italienischen Reise*: „Indem der Wandrer in die antikische Idylle aufgenommen wird, erfährt er seine Wiedergeburt [...]“ (150).

³⁴ RE, 45, V 17 f.: „Diese Göttin, sie heißt *Gelegenheit!* lernet sie kennen, / Sie erscheint euch oft immer in andrer Gestalt.“

³⁵ RE, 45, V 23. Diesen Vorgang kommentiert ebenso knapp wie zutreffend Gehlen, „Zwischen Ergreifen und Berühren“, 139: „[...] kein *accipere*, keine Akzeptanz, sondern *capere*, Eroberung.“ Von einer „Fruivolisierung“ des Kairos“ spricht in diesem Zusammenhang Sandra Richter, „Götterliebe, heroische Zeiten? Präsenz und Selbstreferenz in Goethes Liebeslyrik, ausgehend von der dritten *Römischen Elegie*“, in: Rohde/Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik*, 125–144, 137.

³⁶ „*Sie macht sich los und ab*“, lautet die Regieanweisung nach V 2608 (FA, 7/1, 112), d. h. Faust hat Margarete auf offener Straße angefasst.

ein umfassendes geistig-sinnliches Verstehen: „Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand“ (V 10). Die rhetorische Figur der Antimetabole, bei der ein syntaktischer Parallelismus mit einem lexikalischen Chiasmus kombiniert wird, evoziert eine synästhetische Allerfahrung, die im Unterschied zum „raschen tätigen Manne“ die (äußere) Möglichkeit und (innere) Bereitschaft zum Verweilen-Können impliziert. Der Chiasmus, der durch die für den Pentameter typische markante Zäsur in der Mitte, also nach „Aug'“, zusätzlich betont wird, verschränkt Seh- und Tastsinn zu einem sinnlichen Gesamterlebnis, in dem – freilich exklusiv aus männlicher Perspektive³⁷ – der weibliche Körper als verlebendigte Statue mit einer Reminiszenz an den Pygmalion-Mythos die künstlerische Produktion initiiert.³⁸ Wesentlich geprägt wurde diese entscheidende Aufwertung des Tastsinns von Johann Gottfried Herder, der in seiner 1778 erschienenen Schrift *Plastik* darüber hinaus auch einen direkten Bezug zum Pygmalion-Mythos hergestellt hat. Der Untertitel seiner Schrift lautet: *Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*.

In der *Fünften Elegie* durchdringen sich die sinnliche Erfahrung von antiker Kunst, die sexuelle Erfüllung sowie eine leibliche Poesie und Poetik. Im Medium elegischer Kunst kann auch das Vergängliche und Flüchtige von Empfindungen aufbewahrt werden: „Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet / Und des Hexameters Maß, leise, mit fingernder Hand, / Ihr auf den Rücken gezählt, sie atmet in lieblichem Schlummer / Und es durchglühet ihr Hauch mir bis ins tiefste die Brust“ (V 15–18). Die zentrale Bedeutung der „Hand“ in dieser Elegie – zunächst durchblättert der Reisende „die Werke der Alten / Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß“ (V 3 f.) – akzentuiert den inneren Zusammenhang von Kognition und Sinnlichkeit. Mit der Hand durchblättert das sprechende Ich Bücher, mit der Hand klopft es den Hexameter auf den Rücken der schlafenden Geliebten, dies allerdings betont „leise“. Das Adverb folgt unmittelbar nach der Mittelzäsur des Pentameters und beschwört durch diesen Einsatz nach einer kurzen Sprechpause geradezu den geheim-intimen Vorgang des sinnlich-taktilen Dichtens. Das erotische Begehren kann so der ästhetischen Zuwendung weichen, die eine Poetisierung des lebendigen Körpers hervorruft. Die taktil, also performativ umgesetzten und damit sinnlich erlebbaren Hexameter-Rhythmen werden als Inspirationserlebnis inszeniert und auch transzendiert. Sie exponieren eine Körper-Kunst und darüber hinaus metareflexiv die

³⁷ „Der Klassizismus ist immer auch eine jener vielfältigen kulturellen Formen, in denen der inkalkulable erotische Leib der männlichen Diskursmacht unterstellt, als Kulturgut angeeignet und entmächtigt wird“, betont Begemann, „Poiesis des Körpers“, 27.

³⁸ „Die Verlebendigung der Statue aus Marmor durch die imaginative Schau des Betrachtenden war im Zeichen des Pygmalion-Mythos eines der zentralen Motive der Ästhetik des 18. Jahrhunderts“, erläutert Witte, „Roma – Amor“, 508. Goethes ambivalente Deutung des Pygmalion-Mythos beleuchtet Begemann, „Poiesis des Körpers“, 14 f. Zum Kontext ästhetischer Vorstellungen plastischer Kunstwerke vgl. auch Kaufmann, „Schöpft des Dichters reine Hand ...“. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, 234–244.

‚entschleunigte‘ Form der Gedichte selbst.³⁹ Sie bilden den Nukleus der poetologischen Selbstreflexion der *Römischen Elegien*.

Der Tastsinn kommt freilich nicht nur beim Metrum zur Geltung. Erst mit dem tastenden Blick des Auges versteht das Ich auch „den Marmor“ (V 9). Aus dem Greifen der Hand geht das Begreifen hervor, in dem Sinnlichkeit und Verstand eins werden. Taktilen Verstehen ist in dieser Elegie, aber letztlich auch in dem gesamten Zyklus, eine Form produktiver Unproduktivität, bei der sich die zeitliche Erfahrung buchstäblich verräumlicht: im verweilenden abtastenden Blick auf einen Kunstkörper ebenso wie im körperlichen Erleben der eigenen Kunstproduktion. Voraussetzung für die poetische Produktion ist der Schlaf der Geliebten, der jene Distanz herstellt, die eine ästhetische Betrachtung und lyrische Formung ermöglicht.⁴⁰ Die poetologische Selbstreflexion im achten Distichon ist im Übrigen die einzige Stelle, wo Satz und Strophengrenze nicht zusammenfallen: „Oftmals hab’ ich auch schon in ihren Armen gedichtet / Und des Hexameters Maß, leise, mit fingernder Hand, / Ihr auf den Rücken gezählt [...]“ (V 15–17). Der Wechsel vom achten zum neunten Distichon erfolgt im fließenden Übergang eines Strophenjambements, das die sinnliche Erfahrung leiblich konkretisierter Poesie weiterklingen lässt und zugleich durch den Auftakt mit dem Personalpronomen im Hexameter des neunten Distichons die Geliebte besonders hervorhebt. Grenzen werden aufgelöst, zeitliche ebenso wie räumliche. Ohne Zwang, ziel- und zweckgerichtet tätig sein zu müssen, gewinnt der lyrische Sprecher eine sinnliche und ästhetische Erfahrung, die dann wieder – zwanglos – poetisch produktiv wird, indem er sich vollständig und ausschließlich auf seine schlafende Geliebte einlässt. Produktive Unproduktivität – der lyrische Sprecher inszeniert hier eine Form von Muße, die sich der eigenen Offenheit, des eigenen Zulassen-Könnens verdankt.

Die Durchdringung von Roma und Amor, von antiker Kultur und beglückender Liebe, hebt die Differenz von Vergangenheit und Gegenwart im erfüllten Augenblick auf. Bewahrt wird er im Medium der Kunst. Ihre Gestaltungskraft gewinnt die Kreativität, die hier freigesetzt wird, durch eine synästhetische Erfahrung, die sich in der Raumzeitlichkeit der Muße entfalten kann. Im urbanen Raum der ‚Ewigen Stadt‘ wird die Zeit in der Zeit dadurch aufge-

³⁹ Den zeitlichen Charakter des Metrums bei elegischen Distichen umschreibt Jost, *Deutsche Klassik*, 44: „Im ausholenden Fluß des Hexameters vernehmen wir den behaglichen Rhythmus des Erzählens; die Zäsur im Pentameter evoziert und unterstützt die pointierte, intellektbezogene Formel.“ In den *Römischen Elegien* sieht Jost denn auch einen epischen Grundzug.

⁴⁰ „Eine Statue ist schlafendes Leben, schlafende Natur; im Schlummer wird Faustine zur Statue, deren künstlerische Form der Dichter studiert und aufnimmt und genießt [...]“, erläutert Jost, *Deutsche Klassik*, 16. Das „Telos des Gedichts“ bilde nicht „die Vergegenwärtigung des körperlichen Sexualaktes, sondern die Zeit danach, *post coitum*“, betont Scheuer, *Manier und Urphänomen*, 165.

hoben, dass sich klassische Bildung, erotisches Erlebnis und poetisches Tun im Zeichen einer alle Sinne einschließenden Gesamterfahrung ideal ergänzen.⁴¹ Nicht ein Gefühl von Verlust durch temporale Progression prägt das Zeitempfinden des sprechenden Ichs, sondern das einer harmonischen Ergänzung, die syntaktisch durch die Verschränkung von Parallelismus und Chiasmus besonders akzentuiert wird: „Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages; / Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin“ (V 11 f.). Die subjektive, individuelle Glückserfahrung wird durch die exponierte Stellung des Personalpronomens „mir“ nach der Mittelzäsur des Pentameters zusätzlich verstärkt. Das sprechende Ich sieht seine Raum- und Zeiterfahrung in einem Gleichgewicht, das es ganz bei sich selbst sein lässt, erst recht, wenn es mit seiner Geliebten zeitentrückt Tag und Nacht verbringen kann. In der *Achtzehnten Elegie* heißt es:

So erfreuen wir uns der langen Nächte, wir lauschen,
 Busen an Busen gedrängt, Stürmen und Regen und Guß.
 So erscheint uns wieder der Morgen, es bringen die Stunden
 Neue Blumen herbei, schmücken uns festlich den Tag.⁴²

Die Zeitentrückheit wird durch den anaphorisch eingeleiteten Parallelismus der beiden Hexameter hervorgehoben. Freudvolle Nächte und schmuckvolle Tage verwandeln die gemeinsame Zeit zu einem Fest, das in seiner reinen Präsenz genossen wird. Dieser Einklang mit sich selbst entspringt und entspricht zugleich der Haltung einer intellektuellen und sinnlichen Hingabe, aus der wiederum eine gesteigerte Sinneswahrnehmung, *aisthesis*, hervorgeht, die, wie in der *Italienischen Reise*, das angestrengt aktive Streben, die mehr oder weniger „hektische Aktivität“⁴³, durch eine verweilende Haltung des Sich-Öffnens ersetzt. Die synästhetische Erfahrung führt dazu, dass die zunächst schweigenden Steine rezeptionsästhetisch belebt werden und eine synästhetische Resonanzerfahrung hervorrufen. Hat die Stadt, Rom, den Reisenden in der *Ersten Elegie* zunächst noch schweigend empfangen, so spricht sie ihn in der *Fünften Elegie* mit einer Intensität an, die zu Begeisterung und Genuss führt: „Froh empfind’ ich mich nun auf klassischem Boden begeistert, / Lauter und reizender spricht Vorwelt und Mitwelt zu mir. / Ich befolge den Rat, durchblättere die Werke der Alten / Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß“.⁴⁴ Museal-antiquarische „Vorwelt“ und lebendige „Mitwelt“ stehen sich nicht länger schroff gegenüber. Sie durchdringen sich vielmehr und führen beim sprechenden Ich zu jenen Resonanzerfahrungen, die es in der *Ersten Elegie* noch so schmerzlich vermisst

⁴¹ „Sexuelles Begehren und ästhetische Bildung gehen Hand in Hand“, resümiert Kaufmann, „*Schöpft des Dichters reine Hand ...*“. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, 241 f.

⁴² RE, 69, V 15–18.

⁴³ Westerkamp, *Ästhetisches Verweilen*, 7.

⁴⁴ RE, 47, V 1–4.

hat.⁴⁵ Im Machtbereich Amors verwandelt sich ein erstarrter Klassizismus zu ‚moderner‘ Poesie.

Auch die *Römischen Elegien* selbst sind das Ergebnis eines lebendigen Gesprächs, und zwar eines Dialogs zwischen dem Dichter der *Römischen Elegien* und den römischen Elegikern.⁴⁶ Die intertextuelle Signatur unterstreicht zusätzlich die Aufhebung der geschichtlichen Distanz im Medium der Poesie, der sowohl die kulturelle Aneignung antiker Kunst und Literatur als auch die inszenierte leibhaftige Erfahrung des lebendigen Körpers eingeschrieben ist. Das Spannungsverhältnis von Historizität und Anthropologie, das ja auch in den unterschiedlichen kulturellen Ausprägungen von Muße stets zum Ausdruck kommt, konstituiert hier einen Text, in dem Vergangenes und Gegenwärtiges überblendet werden. Indem das sprechende Ich den Seh- und Tastsinn zu den entscheidenden Perzeptionsinstanzen aufwertet, gewinnt die leibliche Erfahrung – in der Kunstwahrnehmung, in der Liebesbegegnung, in der Kunstproduktion – ihr besonderes Gewicht.⁴⁷ Die Inszenierung des Körpers im urbanen Raum erfolgt so auf zwei Ebenen, die freilich aufs Engste miteinander verbunden werden. Die sinnliche Erfahrung von (antiker) Kunst und erfüllter Sexualität lassen im Empfinden und im Bewusstsein des sprechenden Ichs die Diskrepanz von Geschichte und Gegenwart ebenso verblassen wie die unmittelbare zeitliche Progression, die darüber hinaus auch noch metrisch, im Takt des Hexameters und Pentameters, auch über Strophengrenzen hinweg entschleunigt wird. Das erfüllende Erlebnis der Liebe kann nur im Medium der Kunst aufbewahrt und so der Vergänglichkeit entzogen werden. Der Gedankengang folgt der Logik des Mottos in der *Italienischen Reise*: „Auch ich in Arcadien!“⁴⁸ Auf die Transformation und damit die Aufbewahrung der glückhaften Liebeserfahrung im Medium der Kunst weist die abschließende *Zwanzigste Elegie*, einem Epilog oder, im Sinne der Rhetorik, einer *Peroratio* vergleichbar, hin: „Dir Hexameter, dir Pentameter sei es vertrauet / Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.“⁴⁹ Die Wendung ruft die *Fünfte Elegie* in Erinnerung und untermauert

⁴⁵ Auf diese Interferenz weist u. a. auch Roger Paulin, „Römische Elegien V, VII“, in: *German Life and Letters* 36 (1982/83), 66–76, 70 hin.

⁴⁶ „Die Beziehung der *Römischen Elegien* zur Antike ist die der Erinnerung. Mit den ‚Reminiszenzen‘ an die römische Liebeslyrik und mit den Anspielungen auf antike Mythologeme, die gleichfalls den Zyklus durchziehen, wird gleichsam ein Erinnerungsraum eröffnet, in dem sich Antike und Moderne begegnen“, erläutert Wild, *Goethes klassische Lyrik*, 41. Der Begriff „Reminiszenzen“ sei dabei, so Karl Eibl im Kommentar seiner Ausgabe der *Römischen Elegien*, „im wörtlichen Sinne“ zu verstehen: „ein Echo, das über die Jahrhunderte hinweg zurückgrüßt“. Es handle sich um einen „Erinnerungs-Gestus“ (FA, I/1, 1092).

⁴⁷ Eine „radikale Anthropologisierung des ästhetischen Diskurses“ in den *Römischen Elegien* konstatiert zu Recht Witte, „Roma – Amor“, 502.

⁴⁸ IR, 9. Vgl. dazu Kapitel 2.1 dieser Studie.

⁴⁹ RE, 77, V 21 f. Zum poetologischen Charakter der *Zwanzigsten Elegie* vgl. auch Kaufmann, „Schöpft des Dichters reine Hand ...“. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, 280–

die grundsätzlich zyklische Struktur der *Römischen Elegien*⁵⁰ ebenso wie die in ihr variantenreich durchgespielte Glückserfahrung und deren aufbewahrende Transformation in Kunst.⁵¹ Die beiden parallel gebauten Teile des Pentameters weisen einmal mehr und an dieser Stelle auch resümierend auf das zeitentrückte, arkadische Glück der Liebeserfahrung hin, bei der die Unterschiede von Tag und Nacht im erfüllten Augenblick aufgehoben sind.

Die Elegien, die allein aufgrund ihrer Gattungstradition das Vergängliche im Medium der Kunst aufzubewahren vermögen, synchronisieren die geschichtlichen Zeiten und präsentieren sie in einer Weise, die antike Muster produktiv aufgreift und diese in neuer Gestalt vergegenwärtigt. Der Zyklus reflektiert damit sowohl seine eigenen Entstehungsbedingungen als auch seine Traditionsbezüge. In den *Römischen Elegien* verbinden sich Antike, Liebe sowie poetische und poetologische Selbstreflexion.⁵² Kulturgeschichte, Glückserfüllung in einer imaginierten Gegenwart und elegische Erinnerung an diese umfassende Glückserfahrung werden poetisch überblendet und im Medium der Kunst selbst wieder reflektiert. Auch dies ist eine Form, die Zeit in der Zeit aufzuheben. Den Takt gibt dabei das Versmaß des Distichons vor. Hexameter und Pentameter intonieren in den *Römischen Elegien* den Rhythmus urbaner Muße im Zeichen der Entschleunigung.

Dem Bewusstsein, dass die (tätige) Muße in Italien zeitlich gerahmt ist, hat Goethe in Briefen und in der *Italienischen Reise* wiederholt schmerzhaft Ausdruck verliehen.⁵³ In den *Römischen Elegien* wird, wie dann auch in der *Italienischen Reise*, dieser Freiraum eines selbstbestimmten Daseins in Italien durch

288. Die Schlusselegie, so Kaufmann, verdeutliche den Gesamtcharakter des Zyklus: Die *Römischen Elegien* seien „erotische Poesie, die ihre eigenen Entstehungsbedingungen und Wirkungsabsichten reflektiert“ (285).

⁵⁰ Vgl. dazu Wolfgang Riedel, „Eros und Ethos: Goethes Römische Elegien und Das Tagebuch“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), 147–180.

⁵¹ In der besonderen metrischen Gestaltung der *Römischen Elegien* sieht Thomas Althaus eine Parallele zur plastischen Kunst: „Aber die Mühe des Schreibens wird hierdurch der Arbeit der Hand am Marmor analog. Es wird am Widerstand des ‚Materials‘ die Möglichkeit gewonnen, den Akt des Schreibens konkret anzuschließen an eine Ästhetik für die bildende Kunst. Und derjenige, der nach antiken Vorbildern die Verse baut, wird zu einem Renaissancearchitekten der Lyrik, ein anderer Palladio, dessen Bauwerke Goethe auf der italienischen Reise bewundert hat.“ – Thomas Althaus, „Lyrik der Klassik. Goethes ‚Römische Elegien‘“, in: Thomas Althaus/Stefan Matuschek (Hg.), *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte* (Münsteraner Einführungen – Germanistik, Bd. 3), Münster/Hamburg 1994, 43–70, 59.

⁵² In der „Reziprozität von Kunst und Liebe“ sieht Terence James Reed den poetologischen Grundzug der *Fünften Elegie* im Besonderen, aber auch des gesamten Zyklus. – Terence James Reed, „Liebeslehre. Goethes Fünfte Römische Elegie“, in: Olaf Hildebrand (Hg.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, Köln/Weimar/Wien 2003, 50–69, 66.

⁵³ Zur Kategorie der Rahmung der Muße in der *Italienischen Reise* vgl. Kapitel 2.3 dieser Studie.

Kontrastierung mit der Welt des Nordens, der das sprechende Ich temporär entflohen ist, gefeiert. Beklagt wird nicht das unwiederbringlich Vergangene; vielmehr wird die erlebte Liebe, die erfüllte Sexualität, glücklich besungen und in der ästhetischen Distanz poetisch vergegenwärtigt. Die Kontrastierung der nördlichen und südlichen Welt sowie das glückhafte Bei-Sich-Sein des sprechenden Ichs im zeitentrückten urbanen Raum der ‚Ewigen Stadt‘ wird in der *Siebenten Elegie* besungen:

O wieühl ich in Rom mich so froh! Gedenk ich der Zeiten,
 Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
 Trübe der Himmel und schwer auf meinen Scheitel sich neigte,
 Farb' und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag,
 Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes
 Düstre Wege zu spähn, still in Betrachtung versank.
 Nun umleuchtet der Glanz des hellen Äthers die Stirne,
 Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.
 Sternenhelle glänzet die Nacht, sie klingt von Gesängen
 Und mir leuchtet der Mond heller als ehemals der Tag.
 Welche Seligkeit ward mir Sterblichen! Träum' ich? Empfänget
 Dein ambrosisches Haus, Jupiter Vater, den Gast?
 Ach! hier lieg' ich und strecke nach deinen Knieen die Hände
 Flehend aus. O! vernimm Jupiter Xenius mich!
 Wie ich hereingekommen, ich kanns nicht sagen, es faßte
 Hebe den Wanderer und zog mich in die Hallen heran.
 Hast du ihr einen Heroen herauf zu führen geboten?
 Irrte die Schöne? Vergib! Laß mir des Irrtums Gewinn!
 Deine Tochter Fortuna sie auch! die herrlichsten Gaben
 Teilet sie mädchenhaft aus, wie es die Laune gebeut.
 Bist du der wirtliche Gott? O so verstoße den Gastfreund
 Nicht von deinem Olymp wieder zur Erde hinab.
 „Dichter! wo versteigst du dich hin?“ – Vergib mir, der hohe
 Capitolinische Berg ist dir ein zweiter Olymp.
 Dulde mich Jupiter hier und Hermes führe mich später,
 Cestius Denkmal vorbei, leise zum Orcus hinab.⁵⁴

Das Ich, das hier explizit als „Dichter“ (V 23) angesprochen wird, zeichnet das Bild einer hellen, glänzenden Welt der „Formen und Farben“ (V 8), die den grauen, trüben, finsternen Norden aufs Schärfste kontrastieren, ohne dass aber

⁵⁴ RE, 51/53. Mit dem „Cestius Denkmal“ ist die Cestius-Pyramide gemeint. Sie liegt über dem protestantischen Friedhof von Rom. Goethe hat sie mehrfach gezeichnet. Vgl. dazu den Kommentar der Münchner Ausgabe: MA, 3.2, 469. Es handelt sich dabei um das Grabmal für den römischen Prätor und Volkstribunen Gaius Cestius Epulo und kann im Kontext der Elegie als „ein Todes-Symbol“ (Kaufmann, „Schöpft des Dichters reine Hand ...“. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, 256) gedeutet werden. Die *Siebente Elegie* steht zudem „in der literarischen Tradition der Preislieder auf Rom“, so Jost, *Deutsche Klassik*, 166.

die Farben des Südens geschildert werden würden.⁵⁵ Rom wird zu einem Ort heiterer Betrachtung, die zu umfassendem Genuss führt. In der Imagination des Dichters, der unangestrengt-spielerisch mit der antiken Mythologie umzugehen weiß, verwandelt sich zuletzt der kapitolinische Hügel, „der besonders dem Jupiterdienst geweiht war“⁵⁶, zum Olymp der Götter. Der beseelte Sänger bittet Jupiter, dass er, „als Hüter des Gastrechts“⁵⁷, ihn in dieser höheren Welt bis zum Tod dulden möge. Das zeitliche Bewusstsein artikuliert sich als Wissen um die begrenzte Lebensspanne, an deren Ende der Abstieg „zum Orcus“ (V 26) ansetzt. Der Tod ist unausweichlich. Auch in der Welt Arkadiens ist der Tod präsent: *Et in Arcadia ego*.⁵⁸ Ähnliches gilt aber auch für die Vertreibung des Dichters aus dem Paradies urbaner Muße.⁵⁹ Die zeitliche Progression mag vorübergehend im Bewusstsein desjenigen, der ganz im Hier und Heute aufzugehen vermag, verblasen; aufhalten lässt sie sich dennoch nicht. Sie endet erst im Tod, den das abschließende Distichon der *Siebenten Elegie* imaginiert. Gleichwohl ist auch im Diesseits das beglückende und erfüllende Dasein in Rom gerahmt wie Lebensformen der Muße im Allgemeinen. Die poetische Vergegenwärtigung dieser Glückserfahrung, bei der die Zeit in der Zeit aufgehoben ist, verleiht ihr aber dennoch Dauer und gestaltet so auch diese – wenn auch nur vorübergehenden – Formen urbaner Muße als potentiell Alltagskorrektiv. In diesem Sinn formen die *Römischen Elegien* einen fiktionalen Imaginationsraum urbaner Muße, die Vergangenheit und Gegenwart im erfüllten Augenblick zu synchronisieren vermag. Aufbewahrt für die Zukunft wird diese Erfahrung in der Kunst und durch die Kunst, genauer gesagt: nur durch die Kunst.

In den *Römischen Elegien* hebt, wie dargelegt, die Verbindung von glücklich gelebter Liebe und nicht-musealem, modernem Antikenbezug die Zeit in der Zeit auf. In der *Dreizehnten Elegie* überwindet die Überblendung von Amor und Roma einmal mehr die Distanz von Antike und Gegenwart in der poetischen Imagination elegischer Distichen, die an eine vergangene Glückserfahrung erin-

⁵⁵ Die „Spaltung zwischen Goethes intensiver Suche nach analytischer Farberkenntnis und seiner literarischen Farbmissachtung“ in den *Römischen Elegien* analysiert Margrit Vogt, „Farben und Formen der Liebe. Wahrnehmungstheoretische Aspekte in Goethes *Römischen Elegien* vor dem Hintergrund der *Farbenlehre*“, in: Rohde/Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik*, 165–180, 169. Vogt kommt zu dem Schluss: „Parallel zur Strategie der Farb-evokation durch Farbvermeidung entwickelt Goethe das Verfahren der Farbtülgung durch Formpräsentation“ (170).

⁵⁶ Kaiser, „Wandrer und Idylle“, 149.

⁵⁷ So Eibl in FA, I/1, 1109.

⁵⁸ Vgl. dazu Kapitel 2.1 dieser Studie.

⁵⁹ „Die siebente Elegie ist als Ausdruck höchsten Glücks gleichsam das vorausgesetzte Gegenstück zur Verbannung aus der Ewigen Stadt“, resümiert Christoph Perels, „Eros und Geschichte. Über Goethes *Römische Elegien*“, in: Scheurmann/Bongaerts-Schomer (Hg.), „... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“ *Goethe in Rom*, Bd. 1, 168–176, 170. Einzelne topische Bezüge zur Tradition des *locus amoenus*, übertragen auf den urbanen Raum, identifiziert Jost, *Deutsche Klassik*, 62 f.

nern und diese, einem Motto vergleichbar, in eine Aufforderung, die der Dichter dem Gott Amor in den Mund legt, kulminieren lassen: „Lebe glücklich und so lebe die Vorzeit in dir.“⁶⁰ Amors Macht verschränkt hier programmatisch Erotik und Ästhetik, Leben und Kunst. Allerdings ist der lyrische Sprecher nur dann zum „stillen Genuß reiner Betrachtung“⁶¹ in der Lage, wenn die Geliebte, die sich ihm „schnell [...] ergeben“⁶² hat, ruht. Amors verheißungsvolle Worte sind ebenso verführerisch wie trügerisch, stammen sie doch von einem „Schalk“⁶³, der suggeriert, dass sich dasjenige verbinden ließe, was tatsächlich nur getrennt voneinander möglich ist: das erotische Begehren, das sich im Liebesgenuss körperlich entäußert und entsprechend Kräfte absorbiert und auch verzehrt, einerseits und der „stille[] Genuß reiner Betrachtung“ der schlafenden Geliebten, die statuengleich einen erstarrten Eros verkörpert und so – und nur so – der ‚sehenden Hand‘ des Künstlers das rechte Versmaß erspüren lässt, andererseits:

Nun verräterisch hält er [Amor] sein Wort, gibt Stoff zu Gesängen,
 Ach und raubt mir die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich,
 Blicke, Händedruck, und Küsse, gemütliche Worte,
 Sylben köstlichen Sinns wechselt ein liebendes Paar.
 Da wird ein Lispeln Geschwätze, da wird ein Stottern zur Rede,
 Solch ein Hymnus verhallt ohne prosodisches Maß.⁶⁴

⁶⁰ RE, 59, V 22.

⁶¹ RE, 61, V 48. In der <XIV>. Elegie der *Erotica Romana* sowie im Einzeldruck, der 1791 in der *Deutschen Monatsschrift* erschien, heißt es dagegen: „den schönen Genuß stiller Betrachtung“ (ER, 60, V 48). In dieser Akzentverschiebung wird nicht zuletzt der Einfluss Winckelmanns und seiner Begriffe zur Beschreibung antiker Kunst deutlich. Vgl. dazu Eibl, „Lebe glücklich“, 261 f.; Wild, *Goethes klassische Lyrik*, 45. Zu diesem Vers der Elegie vgl. auch Böhm, *Epoche machen*, 46–54.

⁶² So in der *Dritten Elegie*: RE, 43, V 1. Die mythologischen Bezüge dieser raschen Hingabe diskutiert Sandra Richter, „Götterliebe, heroische Zeiten? Präsenz und Selbstreferenz in Goethes Liebeslyrik, ausgehend von der dritten *Römischen Elegie*“, und gelangt zu dem Resümee: „Die antike ‚Götterliebe‘ wird in der dritten Elegie aktualisiert und umgedeutet. Es geht um eine Art Liebe auf den ersten Blick, eine Liebe, die – jenseits romantischer Vorstellungen – auf sexuelles Begehren beschränkt ist. Blick, Begierde und Hingabe sind dieser Liebe deckungsgleich. Eines zieht das andere zwangsläufig und natürlich nach sich – mit der ebenfalls natürlichen Folge des Genusses, nicht des Grams oder der Reue“ (136).

⁶³ RE, 59, V 1.

⁶⁴ RE, 59/61, V 27–32. Zu Recht konstatiert Begemann, „Poiesis des Körpers“, 19 f., ein „Konkurrenzverhältnis von Kunst und Liebe“, liege beiden doch dieselbe ‚Kraft‘ zugrunde: „Zum einen werden Potenzen, die für die künstlerische Arbeit erforderlich werden, in einem erfüllten Liebesleben verausgabt. Zum anderen aber ist es die Liebe selbst, die diese Energien allererst mobilisiert und beflügelt.“ Dass „die Stunde der Kunst in Abwesenheit der Geliebten schlägt“ (24), liegt freilich bereits in der Form der Elegie begründet. Die gattungstheoretischen Implikationen des Konkurrenzverhältnisses von erfüllter Liebe und der von dieser Liebe beseelten Poesie, für die Distanz und Erinnerung konstitutiv sind, berücksichtigt Begemann in seinen instruktiven Überlegungen jedoch nicht.

„Zeit, Kraft und Besinnung“ (V 28) – diese temporalen, psychisch-physischen und kognitiven Potenzen münden nur dann in Kunst, die *mit* einem ‚proso-dischen Maß‘ nicht verhallt, sondern den poetisch geformten und gebundenen Gesang aufbewahrt, wenn das Liebesglück als Empfindung lebendig, aber performativ nicht vollzogen wird: „Erhieltet ihr ruhige Stunden / Mir das Denkmal der Lust, die in den Schlaf uns gewiegt.“⁶⁵ Der petrifizierte Eros („Denkmal der Lust“) stimuliert eine Kunst am, mit Friedrich Nietzsche gesprochen, ‚Leitfaden des Leibes‘. So sehr Sexualität und Poesie aufeinander bezogen sind, bleiben sie doch voneinander getrennt. Die künstlerische Produktion beansprucht „Zeit, Kraft und Besinnung“ exklusiv für sich:

Herzliche Liebe verbindet uns immer und treues Verlangen,
 Und den Wechsel behielt nur die Begierde sich vor.
 Einen Druck der Hand, ich sehe die himmlischen Augen
 Wieder offen. – O nein! Laßt auf der Bildung mich ruhn!
 Bleibt geschlossen! ihr macht mich verworren und trunken, ihr raubet
 Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh.⁶⁶

Die Korrelation von Genuss und Betrachtung, die in der *Italienischen Reise* geradezu leitmotivartig die Raum-Zeit-Struktur der Kunstaneignung in Rom beschreibt, führt bereits in den *Römischen Elegien* zu einer gelassenen Teilnahme des Ichs an den studierten Kunstwerken, hier aber entscheidend ergänzt durch die Erfahrung der Liebe unter dem alles beherrschenden Einfluss Amors. Das Individuelle dieser Erfahrung wird, einmal mehr, durch die Stellung des Personalpronomens besonders herausgestellt: „Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung [...]“. Die erotische Liebe und die ästhetische Begegnung mit der Antike vollziehen sich gleichermaßen im Zeichen befreiter Sinnlichkeit.⁶⁷ Der erfüllte Augenblick hebt jede Form von Zeitlichkeit auf, wie der letzte Vers dieser Elegie

⁶⁵ RE, 61, V 39f. Die gattungstheoretischen Implikationen dieser Zeitbezüge unterschätzt Kaufmann, „*Schöpft des Dichters reine Hand ...*“. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, wenn er behauptet, „bei genauerem Hinsehen“ werde „der eminente Widerspruch sichtbar, der die ganze Elegie prägt, insofern dies von ihrem eigenen Scheitern handelt: Dichtend behauptet das lyrische Ich, nicht dichten zu können“ (269). Das Dichten auf dieser Ebene reflektiert jedoch die Poesis der Elegien und ist damit selbst elegisch, d. h. künstlerischer Ausdruck von Erinnerung. Von einem die Elegie prägenden Widerspruch kann also keine Rede sein.

⁶⁶ RE, 61, V 43–48.

⁶⁷ Vgl. auch Wild, *Goethes klassische Lyrik*, 45. Zum Verhältnis von „Eros und Sexus“ in der *Dreizehnten Elegie* meint Klaus H. Kiefer, „Faustines Blick – ‚Elegie. Rom, 1789‘“ (zuerst 1996), in: ders., „*Die famose Hexen-Epoche*“, 287–298, 289: „[...] man wird bis zur surrealistischen Avantgarde unseres Jahrhunderts zu warten haben, die den dem Geschlechtsakt nachgerühmten Subjekt/Objekt-Verschmelzungen zum ästhetischen Modell erklärt“. Kiefer verkennt freilich, dass erotische Ästhetik und inszenierter Geschlechtsakt in den *Römischen Elegien* zwar aufeinander bezogen sind, aber gerade nicht in eins fallen. Die zentrale Rolle des Leiblichen plastischer Kunst in der zeitgenössischen Ästhetik würdigt er in seiner Interpretation nur unzureichend. Die fraglos zutreffende Abgrenzung der *Römischen*

verdeutlicht: „Blick ihr ins Auge! Sie wacht! – Ewig nun hält sie dich fest.“⁶⁸ Für „den stillen Genuß reiner Betrachtung“ kann Amor allerdings dem Ich auch „die Zeit“ (V 28) rauben⁶⁹, wohingegen in der *Fünften Elegie* noch von einer Zeitschädigung die Rede ist. Die Kategorie der Zeit wird dabei noch durch jene der Kraft ergänzt, die sowohl die Liebe belebt als auch die Kunstproduktion aktiviert, wenn auch nicht gleichzeitig.

Ob die Geliebte der *Römischen Elegien* biographisch als römische Faustina oder als eine junge Frau anderen Namens⁷⁰, als ‚Beglückte‘ und ‚Beglückende‘ im Sinne eines fiktiven lateinischen Namens, der von *faustus* herrührt und an das Drama erinnert, an dem Goethe während und nach seiner Italienreise arbeitete, oder als Christiane Vulpius identifiziert werden kann oder soll und damit das sprechende Ich der Gedichte als Goethe⁷¹, ist textwissenschaftlich irrelevant⁷², zumal sich eine bedenkenlose Identifizierung von lyrischem Sprecher bzw. Adressant mit sowohl autorfaktualen als auch autorfiktionalen Zügen⁷³

Elegien von den ästhetischen Positionen, die Karl Philipp Moritz in seiner Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* entwickelt hat, greift hier zu kurz.

⁶⁸ RE, 61, V 52. „So sind die *Römischen Elegien* auch ein Schreiben gegen die Zeit“, betont Wild, *Goethes klassische Lyrik*, 55.

⁶⁹ Gemeint ist „die Zeit zum Dichten“, wie Schuster, *Poetologie der Distanz*, 206 ergänzt.

⁷⁰ Zum „Rätsel Faustine“ vgl. die kundigen quellenkritischen Überlegungen von Zapperi, *Das Inkognito*, 201–238. Die Zeugnisse und unterschiedlichen Deutungsansätze dokumentiert Jost, *Deutsche Klassik*, 19–28.

⁷¹ In den *Römischen Elegien* werde „das Christiane-Erlebnis in das Gewand römischer Erinnerungen und Allusionen an die antike Mythologie gekleidet“, behauptet etwa Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Studienausgabe*. Aktualisierte Neuauflage, Weinheim 1998, 186. Auch Hofmann, *Goethes Römische Elegien*, setzt das sprechende Ich der Gedichte mit Goethe sowie Faustine mit Christiane mehr oder weniger gleich: „Christiane wird zum Medium, mit dessen Hilfe Goethe die erotische Dichtung aus der Antike in sein eigenes Leben übersetzt. Er bringt die Distanz zwischen Poesie und Wirklichkeit zum Verschwinden, ohne mit Christianes Einspruch rechnen zu müssen“ (29 f.). Fruchtbare biographische Spekulationen gehen hier mit methodisch unhaltbaren Textprojektionen eine wissenschaftlich fragwürdige Liaison ein.

⁷² „Die *Römischen Elegien* schildern nicht allein die Liebeserfahrungen eines durch die italienische Hauptstadt reisenden Sprechers, sondern entwerfen zugleich einen Assoziationsraum für verschiedene weibliche Charaktere“, betont Nikolas Immer, „Die Götter Italiens. Goethes mythoerotische Elegien“, in: Rohde/Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik*, 107–124, 115. Wie die zeitgeschichtlichen Ereignisse nach Goethes Rückkehr aus Italien „auf die Klassik-Konzeption der *Römischen Elegien* [...] eingewirkt haben“, erläutert Wulf Segebrecht, „Sinnliche Wahrnehmung Roms. Zu Goethes *Römischen Elegien*, unter besonderer Berücksichtigung der *Fünften Elegie*“, in: ders. (Hg.), *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 3: *Klassik und Romantik*, Stuttgart 1984, 49–59, 50: „Die *Römischen Elegien* sind deshalb kein unmittelbares Erlebnis-Protokoll Goethes aus Rom, sondern die künstlerische Darstellung und Demonstration seines in Rom vollzogenen Bewußtseinswandels.“ Die Tendenzen in der Forschung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Goethes Liebeslyrik biographisch, teilweise biographisch und positivistisch auszulegen, beleuchten summarisch Carsten Rohde und Thorsten Valk, „Einleitung. Goethes Liebeslyrik im Spiegel der Forschung“, in: Rohde/Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik*, 1–17, 3–7.

⁷³ Vgl. Zymner, „Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge“, 26–31.

und dem Autor Goethe ohnehin verbietet. Für die Gedichtanalyse ist die fiktionale Inszenierung des Liebesakts mit einer fiktiven jungen Witwe Faustine⁷⁴ entscheidend sowie, damit einhergehend, die Raum-Zeit-Strukturen, die in diesen Begegnungen zum Ausdruck gebracht werden, sowie die von Eros beseelte Poiesis der Elegien, die diesen Prozess immer wieder selbst reflektieren. Einen besonderen Akzent setzt hier die *Fünfte Elegie*, die, wie schon die *Siebente*, zu Beginn den Gegensatz von kaltem Norden und schönem Süden beschwört. Wie bei den Lazzaroni in Neapel wird der vermeintliche Müßiggang zu einer heiteren Lebensform veredelt, bei der Arbeit, Muße und Genuss zu einer Einheit verschmelzen: „Denn mir bleiben weit mehr die Nebel des traurigen Nordens / Als ein geschäftiges Volk südlicher Flöhe verhaßt.“⁷⁵ Hier nun stilisiert sich der lyrische Sprecher zum Flaneur, der „Schenken, / Osterieen, wie euch schicklich der Römer benennt“⁷⁶, grüßt. Der Anblick der Geliebten verändert indes sogleich das Zeitmaß. Minutiös wird jedes Detail ihres Tuns und ihres gestischen und mimischen Ausdrucks beschrieben, bis sie schließlich den Namen des Geliebten sowie die römische Zahl ‚IV‘ in die Lache des auf dem Tisch verschütteten Weins zeichnet. So rasch die Zahl wieder verschwindet – sie ist nur für den flüchtigen, aber genauen Blick des Geliebten bestimmt –, so quälend zerdehnt ist das nun folgende Zeitmaß, das mit Warten auf die ersehnte Stunde der Begegnung ausgefüllt ist. Nach Einbruch der Dunkelheit wird die Geduld des sprechenden Ichs noch weitere vier Stunden auf die Probe gestellt: „Noch so lange bis Nacht! dann noch vier Stunden zu warten! / Hohe Sonne du weilst und du beschauest dein Rom!“⁷⁷ Aber auch die Sonne erhört den Liebenden nicht und verkürzt nicht die Zeit, die der Wartende in seinem subjektiven Empfinden als besonders gedehnt erfährt. Dem *Stundenmaß der Italiener* hat Goethe sich ja auch in einem seiner Italien-Artikel aus der Folge *Auszüge aus einem Reise-Journal* gewidmet und im Oktober 1788 in Wielands *Teutschem Merkur* veröffentlicht.⁷⁸ Wie in diesem Aufsatz wird auch in der *Fünfte Elegie* der in Italien vorherrschende Rhythmus der Natur hervorgehoben. Wer im Einklang mit der Natur lebt, gestaltet den Tagesablauf nicht nach der Uhr, sondern gliedert ihn in Tag und Nacht. Die Menschen orientieren sich an der „nature’s time“, nicht an der „clock time“.⁷⁹ Entsprechend sehnt das sprechende Ich den Einbruch der Nacht herbei, kann ihn aber nicht beschleunigen, im Gegenteil: Das ungedul-

⁷⁴ So wird die Geliebte das erste und einzige Mal in der *Achtzehnten Elegie* genannt: „Darum macht mich Faustine so glücklich, sie teilet das Lager / Gerne mit mir und bewahrt Treue dem Treuen genau“ (RE, 69, V 9 f.). Dass Faustine verwitwet ist, erfahren wir aus ihrem Mund in der *Sechsten Elegie* (RE, 49/51, insbes. V 1–6).

⁷⁵ RE, 63, V 3 f.

⁷⁶ RE, 63, V 5 f.

⁷⁷ RE, 65, V 25 f.

⁷⁸ Vgl. Kapitel 2.6 dieser Untersuchung.

⁷⁹ Thompson, „Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism“, 56.

dige Warten auf besagte Stunde führt ihm, wie dem Ich-Erzähler der *Italienschen Reise*, gerade die Uhrzeit ständig vor Augen und verstärkt die innere Unruhe, die dem Zustand der Muße diametral entgegengesetzt ist. Intensiviert wird die Ungeduld durch das Verlangen nach Erfüllung, die in der Zeichensymbolik der *IV* zum Ausdruck kommt.⁸⁰ Der vorangestellte ‚phallische‘ Längsstrich in Verbindung mit der Zahl V, die auf den Plural zu ‚asta‘ – ‚aste‘ – verweist und ‚Schenkel‘ bedeuten kann, signalisieren ein sexuelles Begehren, das sich im langen Warten quälend aufstaut. Aufgebaut wird dieses Gefühl eines nicht enden wollenden Wartens bereits in der *Vierzehnten Elegie*, in der das sprechende Ich den Diener bittet, die Kerze zu entzünden, obwohl, wie ihm dieser entgegnet, das Tageslicht an sich noch ausreichen würde. An Sparsamkeit will der Ungeduldige aber nicht denken, sondern in einem Akt bewusster Selbsttäuschung so tun, als könnte er seine Wartezeit künstlich verkürzen. Und so herrscht er den Diener an: „Unglückseliger! geh und gehorche! Mein Mädchen erwart’ ich, / Tröste mich Lämpchen indes lieblicher Bote der Nacht.“⁸¹ Das Kerzenlicht soll ihm vorgaukeln, dass die Frist bis zur Vereinigung mit der Geliebten kürzer wäre, als sie tatsächlich ist. Mit diesem Ansinnen, sich selbst bewusst zu betrügen, wird die Empfindung der eigenen Ungeduld zugleich verstärkt und ironisiert.⁸²

Das Zeitmaß der Liebe folgt nicht nur einem subjektiven Empfinden, das sich von der physikalisch-linearen temporalen Progression löst; es unterliegt darüber hinaus der Vergänglichkeit, und das subjektive Zeitempfinden differiert erheblich zwischen Erinnerung und Gegenwartserfahrung. Diesen Zusammenhang hat Goethe in dem um 1785 entstandenen Epigramm *Zeitmaß*, das er erstmals 1789, im achten Band seiner *Schriften*, veröffentlichte, mit dem ‚barock‘ anmutenden Bild Amors, der in jeder Hand eine Sanduhr hält, metaphorisiert:

Eine Sanduhr in jeglicher Hand erblick ich den Amor,
Wie? der leichtsinnige Gott, mißt er uns doppelt die Zeit?
Langsam rinnen aus einer die Stunden entfernter Geliebten,
Gegenwärtigen fließt eilig die zweite herab.⁸³

⁸⁰ Vgl. dazu den Kommentar in der Münchner Ausgabe: MA, 3.2, 476 f. Die sexuelle Symbolik der *IV* erläutert ausführlich Eberhard Lippert-Adelberger, „Die ‚köstliche Vier‘. Zu einem *sensus obscenus* in der fünfzehnten *Römischen Elegie*“, in: ders., *Im Zeichen der köstlichen Vier. Studien zum Liebes- und Sexualdiskurs bei Goethe*, Hannover 2008, 13–31.

⁸¹ RE, 63, V 5 f.

⁸² Auf den ironischen Ton in den *Römischen Elegien* weist u. a. Karl-Heinz Hahn, „Der Augenblick ist Ewigkeit. Goethes ‚Römische Elegien‘“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 165–180, 167 hin.

⁸³ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe (MA), hg. v. Karl Richter, Bd. 2.1: *Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775–1786*, 1, hg. v. Hartmut Reinhardt, München/Wien 1987, 102. In der „Tradition der Emblematik“ sieht das Epigramm Wild, *Goethes klassische Lyrik*, 9.

Das Bewusstsein des Vergänglichen verstärkt im augenblicklichen Erleben das Empfinden zeitlicher Progression. Erst die Erinnerung an das vergangene Liebesglück eröffnet einen imaginativen Freiraum, der die Erfahrung gedehnter Zeit ermöglicht.

Zurück zur *Fünftehnten* der *Römischen Elegien*. Die nicht enden wollende Wartezeit bis zur Begegnung mit der Geliebten verleitet den Dichter zu dem an sich anachronistischen Wunsch, dass sich dasjenige beschleunigen möge, was er ansonsten ästhetisch, mit dem Blick eines Malers, gar nicht lang genug genießen kann: der Sonnenuntergang. Ausnahmsweise solle nun aber die Sonne einmal schneller im Meer versinken und der Nacht weichen:

Noch so lange bis Nacht! dann noch vier Stunden zu warten!
 Hohe Sonne du weilst und du beschauest dein Rom!
 Größeres sahest du nichts und wirst nichts größeres sehen,
 Wie es dein Priester Horaz in der Entzückung versprach.
 Aber heute verweile ich länger und wende die Blicke
 Von dem Siebengebirg früher und williger ab.
 Einem Dichter zu Liebe verkürze die herrlichen Stunden,
 Die mit begierigem Blick selig der Maler genießt,
 Glühend blicke noch schnell zu diesen hohen Fassaden,
 Kuppeln und Säulen zuletzt und Obeliskn herauf;
 Stürze dich eilig ins Meer, um Morgen früher zu sehen
 Was du, mit göttlicher Lust, viele Jahrhunderte sahst.⁸⁴

Quälende Ungeduld verleitet das wartende Ich zu hilflosen Vorstellungen, die Zeitspanne irgendwie verkürzen zu können. Der Versuch, die Sonne gleichsam zu überreden, ausnahmsweise einmal rascher unterzugehen, „eilig ins Meer“ zu stürzen, um dafür aber am anderen „Morgen früher“ wieder aufgehen zu können, verleiht der Psychologie des Wartenden erneut (selbst)ironische Züge. Dem fieberhaft wartenden Liebenden kann es nicht schnell genug gehen.

Die Klage, dass die Sonne weile, wendet sich freilich sogleich zur Bewunderung für das, was sie bescheint. Die Herrlichkeit Roms muss alle Sinne unweigerlich betören. Unter den gegebenen Umständen wandelt sich der Besuch von Sehenswürdigkeiten in Rom indes von einem ästhetischen Genuss, der er ja an sich ist und auch an anderer Stelle entsprechend gefeiert wird, zur Ablenkung und Zeitüberbrückung, steht der Sinn dem Betrachter selbst an diesem über alle Maßen privilegierten Ort nach etwas Anderem. Auch wenn sich das sprechende Ich selbst unter diesen Umständen der Faszination des Ortes nicht entziehen kann und seiner Begeisterung einige Verse lang Ausdruck verleiht, er also doch, wenigstens temporär, von seinen Eindrücken absorbiert wird, so bleibt die Fokussierung des Blicks auf Rom dennoch eine Ablenkung und führt nicht zu dem, was in der *Italienischen Reise* zum Kulminationspunkt gelungener Kunstaneig-

⁸⁴ RE, 65, V 25–36.

nung wird: einer gelassenen Teilnahme. Der Wunsch nach Verkürzung der Tageszeit, nach zeitlicher Beschleunigung, widerspricht dem Modus des mußevollen Verweilens. Die innere Unruhe verhindert Gelassenheit. Was Kunstfreunde objektiv genießen, wird dem Liebenden subjektiv zur Qual. Dass die Zeit für Roms Schönheit in dieser Situation eine Wartezeit ohne Muße ist, wird dem sprechenden Ich immer wieder schlagartig bewusst: „Aber sie eile herbei die schön bezeichnete Stunde! – / Glücklich! Hör ich sie schon? Nein, doch ich höre schon *Drei*.“⁸⁵ Gedankenstrich, elliptischer Ausruf, hastiges Fragen und Antworten, das in seinem disruptiven Charakter durch die Mittelzäsur des Pentameters noch verstärkt wird – die Sprache dieser Verse drückt den inneren Erregungszustand des sprechenden Ichs eindringlich aus. Gegen Amors Macht kann auch Romas Schönheit nichts ausrichten. Wie der Ich-Erzähler in der *Italienischen Reise* ständig seine innere Unruhe auf dem Weg nach Rom artikuliert, so will das sprechende Ich der *Römischen Elegien* mit Blick auf die herbeigesehnte Stunde der Liebesvereinigung auch nicht verweilen:

So, ihr lieben Musen, betrogt ihr wieder die Länge
 Dieser Weile die mich von der Geliebten trennt.
 Lebet wohl! nun eil ich und fürcht euch nicht zu beleidgen,
 Denn ihr Stolzen, ihr gebt Amorn doch immer den Rang.⁸⁶

Einzig die Kunst, das Dichten, vermag die Zeit produktiv zu überbrücken. Das Empfinden gerinnt zu Kunst, die dem spannungsreichen Zeit-Raum-Bezug Gestalt verleiht. Die subjektiv empfundene Zeit, das Gefühl ihrer viel zu langsamen Progression, kollidiert mit dem objektiven Raum des ‚Ewigen Roms‘, in dem die historischen Zeiten räumlich synchronisiert und verdichtet werden.

Beim Warten auf die Geliebte kann das Ich seine Sinne und Gedanken nicht von der Zeit lassen. Die Zeit scheint in seinem subjektiven Empfinden still zu stehen. In diesem Fall impliziert aber die Zeit, die nicht verrinnen will, kein Bei-Sich-Sein in Gelassenheit, sie verweist auf kein mußevolles Verweilen. Die Zeit beherrscht vielmehr das Denken des Ichs, das in seiner Ungeduld das subjektiv erlebte Zeitmaß nur als quälend empfindet. Unter diesen Umständen des Wartens und Sehnsens scheint die Zeit nicht vergehen zu wollen, Sekunden erscheinen wie Minuten, Minuten wie Stunden. Dagegen wird die Zeit im Liebesakt selbst nicht als konsekutiv verstreichend erfahren, sondern in ihrer Augenblickspräsenz erlebt. Auf die Zeitdehnung folgt die Zeitentrückung⁸⁷, ja die Zeitvergesenheit. Im Liebesakt, den die Elegien auch inszenieren, sowie im schöpferischen Akt des Dichtens verändert sich die Zeiterfahrung in der Muße, die poetisch und poetologisch im taktil erlebten Hexameter ihren entschleunigten produktions-

⁸⁵ RE, 65, V 47 f.

⁸⁶ RE, 67, V 49–52.

⁸⁷ Zu diesen unterschiedlichen Erfahrungen von Zeit vgl. grundsätzlich Karen Gloy, *Zeit. Eine Morphologie*, Freiburg i. Br./München 2006, 49–63.

ästhetischen Rhythmus gewinnt. Die erfüllte und erfüllende Liebe erhebt sich über gesellschaftliche Konventionen; sie wird aber nicht in dem Sinn absolut gesetzt, dass die Leidenschaft seelisch existenziell wäre.⁸⁸ Vielmehr distanziert sich das sprechende Ich explizit von der moribunden Schwärmerei Werthers, allerdings nicht in den publizierten *Römischen Elegien*, sondern nur in der handschriftlichen Fassung der *Erotica Romana*:

Ach wie hab ich so oft die törigten Blätter verwünscht,
Die mein jugendlich Leid unter die Menschen gebracht.
Wäre Werther mein Bruder gewesen, ich hätt ihn erschlagen,
Kaum verfolgte mich so rächend sein trauriger Geist.⁸⁹

Diese selbstreflexive Referenz, die hier das sprechende Ich mit seinem Erfinder, Goethe, autorfaktual in eins setzt, konfrontiert die selbstzerstörerische unerfüllte und letztlich auch selbstbezügliche Leidenschaft, die der Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* („die törigten Blätter“) entfaltet, mit der beglückenden Sexualität der Elegien, in denen sich das sprechende Ich zudem nicht, wie Werther, als Dilettant erweist, sondern als Künstler, der die Kraft der Liebe nicht nur als sexuelle Erfüllung beschreibt, sondern auch in gelingende Dichtung zu formen vermag. Wenn man diese Befunde – zugegeben – überforciert epochengeschichtlich zuspitzen will, dann könnte man resümieren: Die subjektivistische, schwärmerische und damit selbstzerstörerische Verabsolutierung des Ichs im Sturm und Drang weicht der gelassenen Teilnahme der Weimarer Klassik.

Wenn wir die Textanalysen zur poetischen Vergegenwärtigung von Erinnerung in den *Römischen Elegien* überblicken, dann lassen sich drei deutlich zu unterscheidende Vorstellungen von Zeit erkennen: Erstens, die nicht verrinnende Zeit beim Warten auf die Geliebte; zweitens, die erfüllte Zeit der Liebesvereinigung einerseits und der von Eros beseelten künstlerischen Produktion andererseits – beides inszeniert als Aufhebung der Zeit in der Zeit⁹⁰ sowie, drittens, die kulturgeschichtliche Zeit der ‚Ewigen Stadt‘, bei der im kulturellen Gedächtnis der Menschheit die Zeit in der Zeit aufgehoben ist. Zugleich verschiebt sich die Perspektive des sprechenden Ichs mit dem Erlebnis sexueller Erfüllung sowie der Reflexion der eigenen künstlerischen Produktion tendenziell vom Außenraum der Stadt in den Innenraum einer Osteria (*Fünfzehnte Elegie*), eines Zimmers

⁸⁸ „In diesem Sinne handeln die *Römischen Elegien* von ‚freier‘ Liebe, die den Zwang der Konventionen vermeidet, der sinnlichen Erfüllung zustrebt, aber den Absolutismus der seelischen Identifikation fernhält“, resümiert Japp, „Amor / Roma. Goethes Liebeskonzeption in den *Römischen Elegien*“, 162.

⁸⁹ ER, 38/40, V 5–8. Es handelt sich um die vierte Elegie der *Erotica Romana*; sie korrespondiert mit der zweiten der *Römischen Elegien*. Das Distichon zu Werther ist im konditionalen Sinne zu verstehen: „Wenn Werther mein Bruder gewesen wäre und ich ihn erschlagen hätte, dann...“, so Karl Eibls erläuternde Paraphrasierung (FA, I/1, 1104).

⁹⁰ Den „Übertritt aus der Zeit in die Zeitlosigkeit“ betrachtet Kaiser, „Wandrer und Idylle“, 172 darüber hinaus als ein Strukturprinzip des gesamten Zyklus.

oder einer Kammer. Bezieht man diese Differenzierung auf die Raumzeitlichkeit der Muße, dann kann man das Palindrom von Roma/Amor noch um das Anagramm Mora ergänzen: Das lateinische *mora* kann Aufenthalt, Aufschub, Pause und Rast sowie Dauer, Zeit und Zeitraum bedeuten. Die Zeit öffnet sich in den *Römischen Elegien*, wie Norbert Miller zu Recht hervorhebt, aus „der Raumperspektive“.⁹¹ Dies vollzieht sich aber nicht voraussetzungslos. Auch hier gilt es, wie bei Vorstellungen und Formen der Muße im Allgemeinen, die konkrete Rahmung zu berücksichtigen. Im Fall der *Römischen Elegien* müssen zu den bereits diskutierten begünstigenden subjektiven Dispositionen und Verhältnisbestimmungen von Kunst und Leben noch objektive Umstände und Bedingungen hinzukommen, die ein Mußeerleben ermöglichen. Bei den *Römischen Elegien* ist das, ganz konkret, die Abwesenheit von Revolution und Krieg; man könnte auch verallgemeinernd sagen: die Abwesenheit der Politik. Implizit ist der lyrischen Erinnerung an ein zeitentrücktes sinnlich-ästhetisches, arkadisches Paradies im urbanen Raum Roms das finstere Gegenbild von Revolution und Revolutionskriegen eingeschrieben. In einem einzigen Vers wird dieser politische Akzent auch mehr oder weniger explizit gesetzt, und zwar im 17. und 18. Vers der *Zweiten Elegie*: „[...] Die Liebste / Fürchtet, römisch gesinnt, wütende Gallier nicht [...]“.⁹² Dass mit den wütenden Galliern die revolutionären Franzosen gemeint sind, liegt auf der Hand. Revolution und Krieg sind in jedem Fall jenem Zustand und jener Lebensform abhold, die auch in den *Römischen Elegien* teils umkreist, teils mit einer gewissen Profilschärfe in den Blick genommen werden: Muße. Mit dieser Referenz lassen sich die *Römischen Elegien* an antike Traditionen anschließen, beispielsweise an die Vorstellungen Ciceros, der Muße un-

⁹¹ Miller, *Der Wanderer*, 468.

⁹² RE, 41. Zu möglichen weiteren politischen Implikationen dieser Elegie vgl. Hofmann, *Goethes Römische Elegien*, 93–99. Hofmann beleuchtet in seiner Untersuchung grundsätzlich den politischen Horizont der *Römischen Elegien* als eines humanen Gegenentwurfs zu den geschichtlichen Verwerfungen infolge der Französischen Revolution. Ob sich in dem Zyklus „die offene, personalisierte Erotik [...] mit egalitären Ideen“ verbinde, wie Hofmann meint (109), ist jedoch eher fragwürdig und lässt sich jedenfalls textanalytisch nicht belegen. Womöglich verbirgt sich auch unter der Titelangabe *Elegie. Rom, 1789*, mit der die dreizehnte der *Römischen Elegien* im Juli 1791 in der *Deutschen Monatsschrift* publiziert wurde, eine politische Anspielung. Das inszenierte Erleben urbaner Muße in Rom wird dem Ausbruch der Französischen Revolution in Paris, die private erotische Glückserfahrung der politischen Zerrüttung kontradiktorisch gegenübergestellt. In diesem Sinn argumentiert z. B. Leif Ludwig Albertsen, „Rom 1789. Auch eine Revolution. Unmoralisches oder vielmehr Moralisches in den ‚Römischen Elegien‘“, in: *Goethe-Jahrbuch* 99 (1982), 183–194, 186. Als „allzu spekulativ“ bewertet diese Interpretation dagegen Segebrecht, „Sinnliche Wahrnehmung Roms“, 50. Etwas kryptisch und in jedem Fall auch spekulativ begründet den Titel *Elegie. Rom, 1789* Hofmann, *Goethes Römische Elegien*, mit Goethes „Wahn, die Jahre in Rom auch in Weimar in einer eigenen Zeitrechnung fortführen zu können“: „Dieses Gedicht setzt sich [...] nicht mit der Französischen Revolution auseinander, sondern schließt sie aus und nimmt die Jahreszahl allein für die Erkenntnis in Anspruch, daß die Epochen Grenzen in der Kunst wieder verschwinden“ (202).

trennbar mit Frieden verbunden hat. Betrachtet man die *Römischen Elegien* aus dieser Perspektive, dann fügen sie sich auf ihre Weise in die Vorstellungswelt eines *otium cum dignitate* ein.⁹³

⁹³ Zu Ciceros Verständnis von Muße als Frieden vgl. Dirk Wiegandt, „*Otium* als Mittel der literarischen Selbstinszenierung römischer Aristokraten in Republik und Früher Kaiserzeit“, in: Eickhoff (Hg.), *Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur*, 43–57, 45. Weiterführende Literatur zum Konzept eines *otium cum dignitate* findet sich hier in Fußnote 11.

5. Der urbane Blick: Lyrisches Flanieren in den *Venezianischen Epigrammen*

In den *Venezianischen Epigrammen* verwendete Goethe im Vergleich zu den *Römischen Elegien* eine andere, wenn auch verwandte lyrische Form. Das Versmaß in den Elegien und Epigrammen ist freilich identisch. Auch die Epigramme bestehen aus elegischen Distichen und lassen sich auf antike Vorbilder beziehen. Stammen einschlägige Referenztexte für die *Römischen Elegien* von den Klassikern der römischen Liebeslyrik, Catull, Tibull, Propertius sowie Ovid, so dient nun der nachaugusteische Epigrammatiker Martial als entscheidende, wenn auch nicht einzige antike Inspirationsquelle.¹ Wie bei den *Römischen Elegien* setzte sich Goethe auch in den *Venezianischen Epigrammen* mit den antiken Dichtungen aber weder im Sinne einer *imitatio* noch einer *aemulatio* auseinander, jedenfalls nicht im strengen Sinn. Bei den *Venezianischen Epigrammen* handelt es sich auch um moderne Großstadtlyrik² mit einem unverkennbar stilistischen

¹ Goethes Auseinandersetzung mit Martial würdigt detailliert und philologisch penibel Konrad Rahe, „Goethes Martial-Rezeption“, in: *Philologus* 147 (2003), 151–172. Die große Bedeutung Martials für die *Venezianischen Epigramme* steht für Rahe außer Zweifel: „Goethe schreibt in Venedig in der Nachfolge Martials; und durch den Römer sieht er sich legitimiert, seinerseits Tabubrüche zu begehen [...]“ (154). Das betrifft Obszönes ebenso wie beißenden Spott, der sich bei Goethe vornehmlich gegen das Christentum richtet. Ähnlich argumentiert auch Walter Burnikel, „Goethes ‚Venezianische Epigramme‘ und Martial“, in: *Goethe-Jahrbuch* 120 (2003), 242–261. Für die *Venezianischen Epigramme* sei Martial „Goethes Hauptmodell“, resümiert Hans Bernsdorff, „Goethes erstes *Venezianisches Epigramm* und seine antiken Vorbilder“, in: *Antike und Abendland* 47 (2001), 164–175, 165. Wie einschlägig Martial für Goethes *Venezianische Epigramme* ist, betont auch, anders als noch in seinem Artikel zu den *Venezianischen Epigrammen* im *Goethe-Handbuch* (Bd. 1: *Gedichte*, hg. v. Regine Otto u. Bernd Witte, Stuttgart/Weimar 1996, 232–237), Stephan Oswald, *Früchte einer großen Stadt. Goethes ‚Venezianische Epigramme‘* (Ereignis Weimar-Jena: Kultur um 1800 – Ästhetische Forschungen, Bd. 33), Heidelberg 2014, 115–137. Oswald erläutert hier auch den wissenschaftsgeschichtlichen Wandel bei der Bewertung dieses Einflusses, der die längste Zeit „als unliebsame Erbschaft“ (124) empfunden wurde. Die langanhaltenden literarischen Vorbehalte gegenüber Martial führten dazu, dessen Relevanz für Goethes *Venezianische Epigramme* abzuschwächen, wenn nicht gar zu leugnen. Darüber hinaus wurden auch die *Satiren* des Horaz (so bereits von Ernst Maaß, „Die ‚Venezianischen Epigramme‘“, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* 12 [1926], 68–92) sowie die *Satiren* Juvenals (Matthew Bell, „The Poetic Coherence of Goethe’s *Venetian Epigrams*“, in: *Publications of the English Goethe Society* 78/3 [2009], 117–130) als weitere mögliche Referenzwerke in Erwägung gezogen.

² Einschlägige Anthologien und Einführungen zur Großstadtlyrik setzen historisch

und formalästhetischen Traditionsbezug sowie mit nicht wenigen Motivreferenzen und inhaltlich-thematischen Anleihen, die sich in erster Linie den satirischen, gesellschaftskritischen Epigrammen Martials verdanken.³ Vergegenwärtigt werden aber in besonderem Maß auch (inszenierte) Wahrnehmungen eines Reisenden, der das pulsierende Leben einer Stadt beobachtet, in der gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf vergleichsweise engem Raum knapp 140.000 Einwohner lebten.⁴

Der in der Forschung verbreitete Titel *Venezianische Epigramme* bezieht sich zunächst einmal auf den gesamten Komplex der Texte, also sowohl auf die publizierten als auch auf die unpublizierten Epigramme.⁵ Ein lyrischer Zyklus von 103 Epigrammen erschien zuerst im Dezember 1795 im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* ohne Verfasserangabe und mit einem vorangestellten Motto, das Martial zitiert.⁶ Aus demselben Jahr stammt auch der *Horen-Druck* der Römi-

zumeist erst mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert ein. Goethes *Römische Elegien* und selbst seine *Venezianischen Epigramme* finden oftmals keine Erwähnung, so z. B. bei Karl Riha, *Deutsche Großstadtlyrik. Eine Einführung* (Artemis Einführungen, Bd. 8), München/Zürich 1983 oder Waltraud Wende (Hg.), *Großstadtlyrik*, Stuttgart 1999. Mit Blick auf Charles Baudelaire konstatiert etwa Wende in der Einleitung ihrer Sammlung: „Das Fehlen deutschsprachiger Großstadtlyrik korrespondiert mit der im Vergleich zu England und Frankreich verspäteten ‚Verstädterung‘ Deutschlands. Es stellt sich jedoch die Frage, weshalb reisende Autoren für die Daheimgebliebenen zwar Prosatexte, aber keine Gedichte über ihre Erfahrungen mit London und Paris verfassen“ (18). Goethes Venedig-Epigramme werden komplett ausgeblendet. Ähnlich argumentiert auch Riha, der „die Anfänge der modernen deutschen Großstadtlyrik“ erst „auf den Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts“ datiert (10).

³ „Namen, Formulierungen, Motive, Formen verdankt Goethe seinem Vorbild Martial. Beide verbindet das Erlebnis der Großstadt. Witz, Spott, Satire, Kritik kennzeichnen die Hauptmasse der Epigramme des Römers. All das findet man bei Goethe auch, aber Entscheidendes darüber hinaus. Für seine Art, Venedig zu verarbeiten, konnte Martial nur Ausgangs- und Stützpunkt sein“, resümiert Burnikel, „Goethes ‚Venezianische Epigramme‘ und Martial“, 253. Der Traditionsbezug habe Goethe Freiheit und Schutz zugleich geboten, betonen Jochen Golz und Rosalinde Gothe im Nachwort ihrer Edition: Johann Wolfgang Goethe, *Venezianische Epigramme. Eigenhändige Handschriften, Transkriptionen und Kommentar*, hg. v. Jochen Golz u. Rosalinde Gothe, Frankfurt a. M./Leipzig 1999, 363–376, 373: „Indem Goethe sich eines solchen Kanons von Formen und Traditionen bedient, schafft er sich einerseits die Freiheit zu unverblümt kritischer Aussage, kann sich andererseits aber immer in der schützenden Tradition verborgen halten.“

⁴ Den Vergleichsmaßstab erläutert Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 371: „Um sich die Bevölkerungsdichte Venedigs zu vergegenwärtigen, muss man sich für einen Moment vorstellen, dass auf jeden Bewohner Weimars in Venedig mehr als zwanzig Menschen kamen.“

⁵ Vgl. Karl Eibl, FA, I/1, 1130.

⁶ Das Zitat stammt aus Martial X 4,10: „Hominem pagina nostra sapit“ (VE, 83) – „Jede Seite von mir schmeckt nach dem Menschen allein“, so die Übersetzung von Rudolf Helm, 1957 (zitiert nach MA, 3.2, 494). Die Anzahl von ca. 100 Epigrammen ist seit Martials Sammlung eine kanonisierte Norm. Vgl. dazu z. B. Frieder von Ammon, *Ungastliche Gaben. Die „Xenien“ Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart* (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 123), Tübingen 2005,

schen Elegien. Beide Periodika gab Friedrich Schiller heraus. Seit der Veröffentlichung des Textkonvoluts im siebten Band der *Neuen Schriften* (1800) lautet der Titel der Sammlung *Epigramme. Venedig, 1790*. Nach dieser Edition wird im Folgenden primär zitiert. Rund ein Drittel der Epigramme, die Goethe im Zuge seines Aufenthalts in Venedig verfasste, hat er nicht in die Druckfassung aufgenommen. Die ausgeschiedenen Gedichte widmen sich vor allem zwei Themen: Zum einen wird Kritik am Christentum im Allgemeinen sowie an Klerus und Kirche im Besonderen in sehr deutlicher und teilweise polemischer, auch drastischer Sprache geübt⁷, zum anderen geht es explizit um Sexualität. Explizit bedeutet, auch in obszöner Diktion. Vor der Veröffentlichung im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* publizierte Goethe noch im Juni und Oktober 1791 jeweils zwölf Epigramme unter dem Titel *Sinngedichte* in der *Deutschen Monatsschrift*. Das gesamte Textkonvolut der Epigramme geht auf Goethes zweiten Venedig-Aufenthalt im Jahr 1790 zurück.⁸ Goethe reiste auf eigenen Wunsch der Herzoginmutter, Anna Amalia, die sich auf dem Rückweg eines längeren Italienaufenthalts befand, entgegen, um sie nach Weimar zurückzubegleiten. Fraglos wollte Goethe das Land wiedersehen, das er knapp zwei Jahre zuvor verlassen hatte. Da sich die Ankunft der Herzogin beträchtlich verzögerte, blieb Goethe fast zwei Monate in Venedig, vom 31. März bis zum 22. Mai 1790. Diese Zeit führte ihm deutlich vor Augen, dass sein erster Italienaufenthalt nicht wiederholbar war. Diese durchaus schmerzhaft Einsicht wird nicht nur in *Ego*-Dokumenten⁹, sondern auch in den

50. Die zyklische Struktur der *Venezianischen Epigramme* unter genauer Berücksichtigung ihrer Genese diskutiert Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 153–172. Nach eingehender Forschungsdiskussion gelangt Oswald zu der abwägenden Erkenntnis, dass „sich kompositorische Elemente in der Anordnung von Goethes Epigrammen eindeutig erkennen“ (159) ließen, allerdings das „Moment der Offenheit und Unabgeschlossenheit, das der Gattung als solcher inhärent ist, [...] auch für den Epigramm-Zyklus insgesamt“ gelte (159).

⁷ Die ebenso religions- und kirchenkritischen wie antichristlichen Invektiven, die das sprechende Ich der *Venezianischen Epigramme* zum Teil polemisch vorträgt, fächert Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 243–273, im Einzelnen auf. Zu den Erscheinungsformen einer „scolding voice“ in den *Venezianischen Epigrammen* vgl. auch Ralph Hexter, „Poetic Reclamation and Goethe’s *Venetian Epigrams*“, in: *Modern Language Notes* 96/3 (1981), 526–555, 543 et passim.

⁸ Vorgeschichte, Umstände und Verlauf von Goethes Venedigreise schildert ausführlich Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 21–96.

⁹ So z. B. im Brief vom <2. und> 3. April 1790 an Carl August Herzog von Sachsen-Weimar und Eisenach: „Ubrigens muß ich im Vertrauen gestehen, daß meiner Liebe für Italien durch diese Reise ein tödlicher Stos versetzt wird. Nicht daß mirs in irgend einem Sinne übel gegangen wäre, wie wollt es auch? aber die erste Blüte der Neigung und Neugierde ist abgefallen [...]“ (*Briefe* 8 I, 190). An Johann Gottfried Herder schreibt er am 3. April 1790 noch etwas deutlicher und drastischer über seine ersten Eindrücke: „Ich sollte euch allerley guts sagen und ich kann nur sagen daß ich in Venedig angekommen bin. Ein wenig intoleranter gegen das Sau Leben dieser Nation als das vorigemal“ (*Briefe* 8 I, 190). Ein ganz anderes Resümee seiner Reise zieht Goethe in seinem Brief vom 31. Mai 1790 an Carl Ludwig von Knebel: „Meine Reise, mein Aufenthalt in Venedig ehe die H. ankam waren glücklich und angenehm“ (*Briefe* 8 I, 205). Mit „H.“ ist die Herzogin Anna Amalia gemeint.

Venezianischen Epigrammen reflektiert, im vierten sogar mit explizitem Bezug auf die *Römischen Elegien*:

Das ist Italien, das ich verließ. Noch stäuben die Wege,
 Noch ist der Fremde geprellt, stell' er sich, wie er auch will.
 Deutsche Redlichkeit suchst du in allen Winkeln vergebens;
 Leben und Weben ist hier, aber nicht Ordnung und Zucht;
 Jeder sorgt nur für sich, mißtraut dem andern, ist eitel,
 Und die Meister des Staats sorgen nur wieder für sich.
 Schön ist das Land; doch, ach! Faustinen find' ich nicht wieder.
 Das ist Italien nicht mehr, das ich mit Schmerzen verließ.¹⁰

Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden in diesem Epigramm liest sich wie ein Widerruf des in den *Römischen Elegien* besungenen heiteren Südens und steht zudem in schroffem Gegensatz zu entsprechenden Schilderungen, die im Kontext der ersten Italienreise entstanden sind. Seine so hoffnungsvoll erwartete Wiederbegegnung mit Italien inszeniert das sprechende Ich als Enttäuschung. Der letzte Vers variiert den ersten durch Negation. Die Erwartung („Das ist Italien, das ich verließ“) mündet in eine Enttäuschung: „Das ist Italien nicht mehr, das ich mit Schmerzen verließ.“ Das gattungsspezifische Spannungsverhältnis zwischen „Erwartung und Aufschluß“¹¹ wird durch die Pointe einer individuellen Enttäuschung aufgelöst. Die zeittypischen Vorbehalte und Stereotypen wie schlechte Straßen, Hang zum Betrug, Eigennutz und Misstrauen können auch durch die Schönheit des Landes und den Vitalismus seiner Einwohner nicht (mehr) aufgewogen werden. Was nun fehlt, ist insbesondere die einstige Glückserfahrung. Die Geliebte Faustine¹² der *Römischen Elegien* weicht den Prostituierten der *Venezianischen Epigramme*. Die Gegenwartsdiagnosen fallen angesichts der Erinnerungen an ganz anders geartete frühere Erfahrungen nun besonders düster aus. Vielen der Epigramme fehlt so auch das, was die *Römischen Elegien* feiern: der erfüllte Augenblick, der die Zeit in der Zeit aufhebt. Während die *Römischen Elegien* die Diskrepanz von Vergangenheit und Gegenwart, von Antike und Moderne im Zeichen einer leiblichen Sinnlichkeit, einer erotischen Ästhetik, aufheben und nur gelegentlich, ganz punktuell, soziale und kulturelle Verhaltensweisen und Missstände anprangern¹³, verliert sich das sprechende Ich

¹⁰ VE, 124.

¹¹ So beschreibt Gotthold Ephraim Lessing in seinen *Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm, und einige der vornehmsten Epigrammatisten* (1771) die zweiteilige Struktur von Epigrammen, wobei er v.a. jene Martials im Blick hat: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. v. Wilfried Barner u. a., Bd. 7: *Werke 1770–1773*, hg. v. Klaus Bohnen (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 172), Frankfurt a. M. 2000, 179–290, 188.

¹² Karl Eibl zieht die Möglichkeit in Betracht, dass „das ‚Mädchen‘ erst in Venedig diesen Namen, der dann auch in die *Römischen Elegien* eingetragen wurde“, bekommen habe (FA, I/1, 1135).

¹³ „Indem Goethe solche Widerstände oder Einschränkungen erinnert, rückt er das

in den *Venezianischen Epigrammen* gelegentlich desillusioniert in der Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft. Die in den *Römischen Elegien* inszenierte Glückserfahrung lässt über die Schattenseiten des Landes hinwegsehen; fehlt jene, verdüstern diese das Gemüt des sprechenden Ichs. Erfahrungen urbaner Muße werden in dieser Stimmung so nicht gerade befördert – zunächst jedenfalls nicht.

Anders als in den *Römischen Elegien* blickt der Reisende in den *Venezianischen Epigrammen* auf das städtische Leben selbst, das Treiben in den Gassen und auf den Plätzen, den Warenverkehr und anderes mehr. Heterogene Eindrücke und zufällige Beobachtungen bestimmen die Wahrnehmung. Das „absichtslos-aufmerksame Schlendern“¹⁴, das in den ersten Venedig-Einträgen der *Italienischen Reise* geschildert wird, tritt gleichwohl in den Epigrammen eher in den Hintergrund. Nun dominieren – in jeder Hinsicht – erschöpfende Besuche der venezianischen Sehenswürdigkeiten sowie literarische und künstlerische Studien.¹⁵ Zu diesem Zweck legte Goethe Notizen und Stichworte an, aus denen er dann in seinen Epigrammen ein regelrechtes Stadtpanorama entwarf, das die vorherrschende Stimmung der ersten Italienreise oftmals schroff kontrastiert. Der kritische Blick richtet sich nun immer wieder auf politische, kirchliche und soziale Missstände. Darüber hinaus verdüsterten Ausbruch und v.a. Verlauf der Französischen Revolution grundsätzlich Goethes Weltansicht. Davon zeugen neun aufeinanderfolgende Epigramme (50–58).¹⁶ Mit der Haltung einer gelassenen Teilnahme mag man daher die *Venezianischen Epigramme* zunächst einmal kaum in Verbindung bringen, zumal, wie Goethe am 4. Mai 1790 gegenüber Caroline Herder betont, während seines Aufenthalts in Venedig sich immer wieder „die Ungeduld meiner bemächtigen wollte“.¹⁷ Doch dieser Eindruck gibt das Gesamtbild nur unvollständig wieder. Direkt an diese Bemerkung anschließend,

römische Idyll von der Utopie paradiesischer Vollkommenheit weg in die Nähe lebenswarmer Wirklichkeitstreue und Glaubwürdigkeit“, urteilt über diesen Sachverhalt der *Römischen Elegien*, vielleicht etwas forciert, Jost, *Deutsche Klassik*, 58. Die Unterschiede der jeweiligen Großstadtbilder in den *Römischen Elegien* und den *Venezianischen Epigrammen* sind gleichwohl offenkundig.

¹⁴ Miller, *Der Wanderer*, 552.

¹⁵ Miller, *Der Wanderer*, 552. Goethes „ausgedehntes Besichtigungsprogramm“ rekapituliert Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 83–96, 83: „Insgesamt hat Goethe in siebzehn Tagen nicht weniger als 45 Kirchen besucht, die eine oder andere davon einige Tage später noch einmal aufgesucht oder ist – wie bei S. Giovanni e Paolo – sogar mehrfach dorthin zurückgekehrt, um bestimmte Gemälde wiederholt zu betrachten.“

¹⁶ Paradigmatisch sei das 50. Epigramm zitiert: „Alle Freiheits-Apostel, sie waren mir immer zuwider; / Willkür suchte doch nur jeder am Ende für sich. / Willst du viele befreien, so wag' es, vielen zu dienen! / Wie gefährlich das sei; willst du es wissen? versuch's“ (VE, 136). Noch konkreter wird das 53. Epigramm: „Frankreichs traurig Geschick, es mögen's Große bedenken; / Aber bedenken fürwahr sollen es Kleine noch mehr. / Große gingen zu Grunde: wer aber schützte die Menge / Gegen die Menge? Da war Menge der Menge Tyrann“ (VE, 137). Zum Themenkomplex der politischen Schwärmer, die in den Epigrammen 50 bis 58 scharf angegriffen werden, vgl. Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 221–236.

¹⁷ *Briefe* 8 I, 202.

bekannt Goethe: „[...] ich habe aber auch gesehen, gelesen, gedacht, gedichtet wie sonst nicht in einem Jahr wenn die Nähe der Freunde und des guten Schatzes mich ganz behaglich und vergnügt macht.“¹⁸ Rückblickend, im Brief an seinen Verleger Georg Joachim Göschen vom 21. Juni 1790, weist Goethe zudem auf die längere Zeit hin, die er auf dieser zweiten Reise im nördlichen Italien im Allgemeinen und in Venedig im Besonderen verbringen konnte. Dass es sich dabei nicht nur um quantitativ gemessene, sondern v.a. auch um qualitativ erlebte Zeit gehandelt hat, verdeutlicht der Begriff ‚Muße‘, den Goethe in diesem Zusammenhang verwendet: „Ich habe eine sehr angenehme Reise vollendet und dießmal den obersten Theil von Italien mit mehr Muße als das erstemal zu betrachten Gelegenheit gehabt.“¹⁹ Wie lässt sich nun aber diese – auf Venedig bezogen – Form urbaner Muße näher beschreiben? Ist unter den skizzierten Umständen der Begriff des Flanierens für die städtischen Erkundungen eines derart gestimmten Beobachters angemessen?

Flanieren, so wie es in dieser Studie verstanden wird, ist zunächst einmal nicht gleichbedeutend mit entspanntem Schlendern. Im Kontext dieser Untersuchung geht es um eine bestimmte urbane Wahrnehmungsform, die ein Beobachter, der nicht in die städtische Betriebsamkeit direkt involviert ist, sprachlich wiedergibt. Die Großstadt in all ihrer Heterogenität wird dabei selbst Gegenstand literarischer Reflexion. Aus diesem Grund wurden die *Venezianischen Epigramme* in der Forschung auch immer wieder mit dem Flanieren in Verbindung gebracht oder gleich zu einer Art Vorläufer einschlägiger Texte der Klassischen Moderne erklärt. Insbesondere Wolfdietrich Raschs Schlussfolgerung, in den *Venezianischen Epigrammen* artikuliere sich bereits „die Haltung des Flaneurs, die sich im 19. Jahrhundert konstituiert und bedeutsam wird“²⁰, wurde nicht nur oftmals aufgegriffen und vielfach zitiert, sondern stieß wiederholt auch auf Kritik und Ablehnung. So wendet beispielsweise Elisabeth Böhm, sich auf Aleida Assmann beziehend²¹, ein, eine „moderne Wahrnehmung des Flaneurs“ sei in den *Venezianischen Epigrammen* nicht auszumachen, fehle hier doch ein durch die urbane Struktur hervorgerufener „Bewusstseinsstrom“, der die eigenen Reflexionen erst hervorrufe: „[...] zu kunstvoll ist die Sprache, zu vielfältig verknüpft sind die einzelnen Themenbereiche.“²² Kunstvolle Sprache, vielfältig verknüpfte Themenbereiche – als träfe dies nicht auch auf die Lyrik des *artiste-flâneur* Charles Baudelaire zu. Im Gegenzug ist Böhms, aber auch Aleida Assmanns Einschränkung der Flanerie auf Bewusstseinsströme, die ausschließlich durch äußere Anstöße ausgelöst werden, willkürlich und würde als Ausschlusskriterium auch die

¹⁸ *Briefe* 8 I, 202. Mit dem ‚guten Schatz‘ ist Christiane Vulpius gemeint.

¹⁹ *Briefe* 8 I, 207.

²⁰ Rasch, „Die Gauklerin Bettine“, 130.

²¹ Aleida Assmann, „Aufmerksamkeit im Medienwandel“, in: Lechtermann/Wagner/Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume*, 209–227, 210 f.

²² Böhm, *Epoche machen*, 238 f.

Flaneur-Literatur der Moderne in erheblichem Umfang reduzieren. Franz Hessels Prosawerk *Spazieren in Berlin*, dem Walter Benjamin unter dem bezeichnenden Titel *Die Wiederkehr des Flaneurs* eine zustimmende Rezension gewidmet hat²³, fiel jedenfalls nicht unter die weder systematisch noch historisch haltbare Klassifizierung, die Böhm im Anschluss an Aleida Assmann vornimmt.²⁴ Die große Bedeutung von Merciers *Tableau de Paris* für Goethes literarische Großstadtbilder nimmt Böhm im Gegenzug noch nicht einmal zur Kenntnis. Das gilt auch für die Monographie von Stephan Oswald zu den *Venezianischen Epigrammen*. Oswald weist hier die Vorstellung, Goethe sei „ein früher Flaneur“²⁵, zurück. Abgesehen davon, dass Oswalds Gleichsetzung von Autor und lyrischem Sprecher an dieser Stelle textwissenschaftlich fragwürdig ist und auch im Widerspruch zu seiner eigenen, wiederholt ausgesprochenen und völlig berechtigten Warnung steht, man dürfe die Epigramme nicht „als eine Art versifiziertes Tagebuch“²⁶ lesen, verfäht er in seiner Argumentation zirkelschlüssig. Er übernimmt die gängige Beschränkung der Figur des Flaneurs auf die Zeit der literarischen Moderne und setzt damit das voraus, was begrifflich und literarhistorisch erst zu beweisen wäre: eine normative Festlegung des Flaneurs auf die moderne Großstadt (Paris) seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts mit einem mehr oder weniger unbestimmten geschichtlichen Ende. Oswalds apodiktischer Behauptung, die „Gestalt des Flaneurs hat ihre historisch wie gesellschaftlich eindeutig definierte Physiognomie und die Züge, die diese Figur ausmachen, sind nicht beliebig in die Vergangenheit zurück zu projizieren“²⁷, ist zweierlei zu entgegen: Beliebigkeit bei der Zuschreibung der Attribute eines Flaneurs ist in der Tat zurückzuweisen. Von einer eindeutig definierten Physiognomie der Figur des Flaneurs kann dagegen nicht die Rede sein, zumal sie sich auch bei Oswalds

²³ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1972, 194–199.

²⁴ Zum Charakter der Flanerie in Hessels *Spazieren in Berlin* vgl. Riedl, „Die Muße des Flaneurs“.

²⁵ Vgl. Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 409f. „Goethe, ein früher Flaneur?“ lautet die Überschrift des entsprechenden Abschnitts im Schlusskapitel der Monographie.

²⁶ Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 15. Der „argumentative Kurzschluss“ einer biographischen Lesart „bestünde [...] darin, anzunehmen, dass sich der poetische Gehalt der Verse in ihrer Rückführung auf die bloße Faktizität erschöpfe“ (15). Auch der formale und stilistische Traditionsbezug der Epigramme erlaube, so Oswald zu Recht, „keine direkten Rückschlüsse auf die Monate in Venedig“: „Angesichts so starker Konditionierung des Werks durch die gewählte Form verbietet sich jede unmittelbare Verlängerung des biographischen Moments auf die lyrische Aussage der Gedichte“ (105). Insgesamt, so Oswalds zutreffendes Urteil, werde „Goethes Zyklus lesbar als literarisches Spiel: nicht nur die vertretenen Positionen, sondern auch die Figur des Sprecher-Ichs beanspruchen fiktionalen Charakter“ (128). Mit der Tradition biographischer Deutungen der *Venezianischen Epigramme* sowie ihrer Kritik setzt sich Oswald in einem eigenen Kapitel seiner Untersuchung umsichtig auseinander (139–151).

²⁷ Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 409.

genannten²⁸ wie ungenannten Gewährsleuten so nicht auffinden lässt. Allein im Werk Walter Benjamins, auf den sich Oswald hauptsächlich beruft, wenn auch nur indirekt, finden sich sehr unterschiedliche, teilweise sich auch widersprechende Bestimmungen und Beschreibungen des Flaneurs.²⁹ Gegen Raschs „These vom vorausweisenden Charakter“ der *Venezianischen Epigramme* wendet Oswald allerdings zu Recht ein, vermeintliche „Antizipationen der Großstadtichtung der Jahrhundertwende“ führten zu keinerlei Erkenntnisgewinn in der Sache selbst.³⁰ Das eigentliche Problem liegt aber gerade nicht in den abstrakten Attributen einer spezifischen Form literarischer Großstadt Wahrnehmung, die in ihrem jeweiligen geschichtlichen Kontext differenziert betrachtet und analysiert werden kann, sondern an einem systematisch und historisch unhaltbaren, weil normativ verengten Verständnis der Figur des Flaneurs im Zuge einer unkritischen Exegese einschlägiger Schriften Walter Benjamins. Explizit oder implizit ist hier die alles entscheidende Referenzgröße tatsächlich Walter Benjamin, der zwar Vieles zum Flaneur gesagt hat, allerdings nichts in sich Konsistentes. Anstatt Benjamins einflussreiche Vorstellungen zum Flaneur selbst zu historisieren, werden sie, zumeist ausschnitthaft, als normatives Erklärungsmuster kritiklos zum gültigen Theoriemodell erklärt. Darüber hinaus ist dieses Theoriemodell in sich auch gar nicht schlüssig. Wie im Einleitungskapitel bereits ausgeführt, wird in der Forschung – hier können Oswalds Ausführungen durchaus als repräsentativ angesehen werden – oftmals ein Sozialtypus ‚Flaneur‘ undifferenziert mit spezifischen literarischen Wahrnehmungsmustern weitgehend gleichgesetzt. Literarische Fiktionalität wird so mehr oder weniger vollständig sozialgeschichtlich verrechnet. Dies ist zum einen theoretisch und methodisch für sich betrachtet mehr als nur fragwürdig. Zum anderen geht es in dieser Studie nicht um einen Sozialtypus ‚Flaneur‘, sondern um literarisch gestaltete urbane Wahrnehmungsformen, die, anschließend an die einschlägige Definition Harald Neumeyers³¹, als Flanerie bezeichnet werden. Sozialtypologien und literarisch-fiktionale Konstruktionen liegen nicht auf ein und derselben Ebene. Formen der Flanerie in den *Venezianischen Epigrammen* müssen daher gar nicht „ins Paris des neunzehnten Jahrhunderts“³² verweisen; sie finden sich als urbane Wahr-

²⁸ Oswald bezieht sich hier lediglich auf Eckhardt Köhn, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin 1989 (Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 409).

²⁹ Eine nähere Diskussion dazu findet sich im Einleitungskapitel dieser Studie. Erinnert sei hier noch einmal an die scharfsinnige kritische Auseinandersetzung mit Benjamin und der Rezeption seiner Vorstellungen in der literaturwissenschaftlichen Forschung von Wolfgang G. Müller, „Der Flaneur: Begriff und kultureller Kontext“.

³⁰ Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 409: „Solche historischen Rückprojektionen bergen immer die Gefahr in sich, über der scheinbaren Identität die grundlegenden historischen Differenzen zu übersehen.“

³¹ Neumeyer, *Der Flaneur*, 11. Vgl. dazu ausführlicher das Einleitungskapitel.

³² Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 410.

nehmungsformen bereits vielfach ausgeprägt in der Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Flanieren, verstanden als eine spezifische Wahrnehmungsform und ihre literarische Übersetzung, meint eine ganz bestimmte ‚Lektüre‘ der Stadt.³³ Dieses Lesen wird durch Zufälliges und Kontingentes bestimmt, es erfolgt mit einer gewissen (inszenierten) Ziellosigkeit, die jedoch nicht mit Orientierungslosigkeit gleichzusetzen ist. Die Offenheit der Wahrnehmung setzt wiederum frei verfügbare Zeit ebenso voraus wie Unabhängigkeit von Zweckrationalität. Die Beobachterfigur ist in das aktive Leben der Stadt, ihre Betriebsamkeit und Funktionalität, nicht involviert, so dass sie weder in ihrer Wahrnehmungsperspektive noch im Wahrnehmungsspektrum durch äußere Faktoren eingeschränkt wird. Der Beobachter urbanen Lebens in den *Venezianischen Epigrammen* unterliegt keinen Verpflichtungen, die das eigene Schreiben disponieren würden. Diese Offenheit für disparate, heterogene und kontingente Eindrücke wird, so die These, in den *Venezianischen Epigrammen* im Medium der Lyrik inszeniert, so dass dafür der Begriff des Flanierens gerechtfertigt ist, ohne dass man dabei unhistorische Rückprojektionen aus dem literarischen Fundus der Jahrhundertwende vornehmen müsste. Das Flanieren ist freilich nur einer von vielen, sehr unterschiedlichen Aspekten der *Venezianischen Epigramme*, und ganz gewiss nicht der zentrale. Erkundungen des Stadtraums ergänzen insbesondere, wie bereits erwähnt, Betrachtungen zu Politik, Religion und Kirche. Darüber hinaus bilden Liebe, Erotik und Sexualität sowie Reflexionen zu Literatur, Ästhetik und Naturwissenschaft weitere wichtige Themenkomplexe.³⁴ All diese Betrachtungen und Einlassungen auf den Wahrnehmungsmodus eines Flaneurs reduzieren zu wollen, verbietet sich daher von selbst. Im Folgenden konzentriere ich mich indes auf diese Haltung eines flanierenden Beobachters und auf die entsprechenden lyrischen Umschriften des Beobachteten. Dass dazu die unterschiedlichsten Phänomene zählen, liegt an der Heterogenität der Eindrücke, die eine moderne Großstadt zu bieten hat.

³³ Diese Haltung des flanierenden Ichs in den *Venezianischen Epigrammen* beschreibt treffend Horst Lange, „Goethe’s Strategy of Self-Censorship: The Case of the *Venezianische Epigramme*“, in: *Monatshefte. A Journal devoted to the Study of German Language and Literature* 91/2 (1999), 224–240, 232: „At a leisurely pace he makes his way through the alleys and canals of Venice and reads the public spectacles he encounters as characteristic not just of this particular Italian town, but of modern society in general.“ Ähnlich argumentiert Kay Ehling, „Verwandte Engelsbilder: Bettina und Ottilie. Zu einem Motiv in den *Venezianischen Epigrammen* und den *Wahlverwandtschaften*“, in: *Euphorion* 108 (2014), 195–223, 204: „Goethes Rolle bei all dem ist die eines menschenfreundlichen Flaneurs und aufgeklärten Weltmannes.“ Diese Rolle nimmt freilich das epigrammatische Ich ein. Alles andere wäre rein spekulativ bzw. biographisch kurzschlüssig.

³⁴ Hinzukommen u. a. auch noch acht Epigramme, die Johann Caspar Lavater satirisch-bissig verspotten. Diese Texte hat Goethe freilich in dieser Form nicht in die publizierte Version der *Venezianischen Epigramme* aufgenommen. Vgl. dazu Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 173–191.

Das lyrische Ausloten des urbanen Raums präsentiert Venedig nicht nur als „urbanes Kunstwerk“³⁵, sondern legt darüber hinaus dessen Schattenseiten offen. Das Epigramm wird so auch zum Medium umfassender, zum Teil sarkastischer und ätzender Kritik.³⁶ Das soll aber in diesem Zusammenhang nicht näher verfolgt werden. Im Fokus der folgenden Analysen stehen vielmehr Interferenzen von Spaziergängen und den bei Goethe elementaren Phänomenen der Betrachtung und Reflexion sowie des Genusses. Auch in den *Venezianischen Epigrammen* stilisiert sich das sprechende Ich gelegentlich zum absichtslosen Wanderer, der flanierend flüchtige Eindrücke und Gesprächsfetzen aufnimmt und betont beiläufig wiedergibt.³⁷ Die Epigramme, so Goethe in seinem Brief an Charlotte von Kalb vom 30. April 1790, seien „Früchte die in einer großen Stadt gedeihen, überall findet man Stoff und es braucht nicht viel Zeit sie zu machen.“³⁸ Bereits das zweite Epigramm skizziert diese Grundsituation:

Kaum erblickt' ich die glänzende Sonn' an dem blauerem Himmel,
Reich, vom Felsen herab, Efeu zu Kränzen geschmückt,
Sah den emsigen Winzer die Rebe der Pappel verbinden,
Über die Wiege Virgils kam mir ein laulichter Wind:
Da gesellten die Musen sich gleich zum Freunde; wir pflogen
Abgeriß'nes Gespräch, wie es den Wanderer freut.³⁹

Das ‚abgerissene‘ „Gespräch“, das der „Wanderer“ mit den „Musen“ führt, kann als poetologische Selbstreflexion verstanden werden, verweist es doch auf den Grundcharakter des Formtyps: des kurzen Epigramms. Der keineswegs singuläre Bezug zu den Musen nobilitiert zudem eine Gattung, die seit der Antike als poetisch eher minderwertig galt.⁴⁰ Die gattungskonstitutive Kürze (*brevitas*)

³⁵ Klaus Mönig, *Venedig als urbanes Kunstwerk. Goethes Perspektiven auf Kultur und Öffentlichkeit der Dogenrepublik im Epochenumbruch* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 304), Heidelberg 2012.

³⁶ Bei Themen der Politik, Religion und Moral dominiere in den *Venezianischen Epigrammen* eine „hermeneutics of unmasking“, so Lange, „Goethe's Strategy of Self-Censorship“, 229.

³⁷ Die *Venezianischen Epigramme* seien „in spezifischer Weise urbane, ‚großstädtische‘ Dichtung und darin ‚realistisch‘“, betont Wild, *Goethes klassische Lyrik*, 59 und stellt dementsprechend den „urbanen Charakter“ (72) der Sammlung heraus. Venedig erscheine in den *Venezianischen Epigrammen* als „Großstadt und Weltmodell“, so Böhm, *Epoche machen*, 221 f.: „Dieses Venedig fungiert als ein im Vergleich mit dem poetischen Rom der *Elegien* moderner Stadt-Raum, in dem sich alle Arten von Alltagsleben beobachten lassen, die aber eben gerade in ihrer Alltäglichkeit nicht mehr konkret historisierbar und oft genug auch nicht definitiv an Venedig rückzubinden sind“. Eine „Verklärung des Gewöhnlichen“ sieht in den *Venezianischen Epigrammen* Heike Gfrereis, „Die Einweihung ins Gewöhnliche. Goethes Venezianische Epigramme“, in: *Goethe-Jahrbuch* 110 (1993), 227–242, 230.

³⁸ *Briefe* 8 I, 199.

³⁹ *VE*, 123.

⁴⁰ „Die ausdrückliche Billigung der Epigramme durch die Musen gehört in die Topik der Selbstaufwertung der Gattung, die sich gegen den ständigen Vorwurf der poetischen

und Prägnanz sowie Pointiertheit (*argutia*) und geistreiche Zuspitzung (*acumen*) der Epigramme⁴¹ werden hier mit dem Umstand der Reise, des Unterwegsseins, begründet. Das Gehen bestimmt im Folgenden auch immer wieder jene Wahrnehmungsformen und -möglichkeiten, die in den Epigrammen wiedergegeben werden. Wenn die Fortbewegung zu Fuß im urbanen Raum erfolgt und dabei ‚abgerissene‘ Gespräche und flüchtige Beobachtungen aufgegriffen und lyrisch transkribiert werden, dann handelt es sich um Flaneurliteratur im engeren Sinn.

Oftmals werden in den *Venezianischen Epigrammen* momentane Eindrücke und Erlebnisse zum Auslöser von Beobachtungen und Reflexionen des Reisenden, der sich des isolierten und fragmentarischen Charakters seiner Wahrnehmungen und Assoziationen durchaus bewusst ist. Es handelt sich, wie im 81. Epigramm, um flüchtige Musenküsse:

Wie die Winke des Mädchens, das keine Zeit hat, und eilig
 Im Vorbeigehn nur freundlich mir streifet den Arm,
 So vergönnt, ihr Musen, dem Reisenden kleine Gedichte:
 O, behaltet dem Freund größere Gunst noch bevor!⁴²

Die flüchtige Begegnung im „Vorbeigehn“, das durch das Enjambement und seine Stellung zu Beginn des ersten Pentameters besonders exponiert wird, bestimmt den Wahrnehmungsmodus des Flaneurs, der sich wünscht, diese Erfahrung ästhetisch buchstäblich zu erfassen sowie poetisch und poetologisch produktiv umzusetzen.⁴³ Form und Inhalt dieser „kleine[n] Gedichte“ entsprechen dem Wahrnehmungsmuster des urbanen Spaziergängers. Das Flüchtige und – ebenso wörtlich wie übertragen verstanden – Vorübergehende materialisieren sich in der kleinen Form. Die zufällige Beobachtung, der sich gerade aufdrängende Eindruck sowie der dadurch ausgelöste Gedankensplitter werden dem drohenden Verschwinden im Strom der Stadt entrissen und in einer kurzen literarischen Notiz festgehalten. Der lyrische Sprecher liefert so eine auch poetologische Begründung für das moderne Epigramm, das dem Flanieren eine literarisch angemessene Form verleiht. Der künstlerische Wert dieser Poesie und Poetik des Flüchtigen wird gleichwohl nüchtern reflektiert. Der Dichter erhofft sich von den „Musen“ noch „größere Gunst“, als sie ihm bei seinen Stadtpazier-

Nichtigkeit und Oberflächlichkeit zu verteidigen hatte“, betont Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 216.

⁴¹ Zur Theorie des Epigramms vgl. Peter Hess, *Epigramm* (Sammlung Metzler, Bd. 248), Stuttgart 1989, 1–26.

⁴² VE, 143.

⁴³ Oswald, der die Kategorie des Flanierens für die *Venezianischen Epigramme* so entschieden zurückweist, räumt in diesem Fall ein: „[...] die Ähnlichkeit zu Baudelaires berühmten Gedicht *À une passante* ist wirklich frappierend“ (Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 404). Historisch betrachtet, ist es freilich umgekehrt: Baudelaires Gedicht weist Ähnlichkeiten zu Goethes Epigramm auf. Das Flanieren als Wahrnehmungsmodus und Beschreibungskategorie ist keine Erfindung der Klassischen Moderne.

gängen gewährt wird. Zuvor, im 22. Epigramm, hat das sprechende Ich seine Kunstform freilich unter göttliche Patronage gestellt:

Jupiter Pluvius, heut erscheinst du ein freundlicher Dämon;
 Vielfach ist das Geschenk dieses Momentes führwahr:
 Gibst Venedig zu trinken, dem Lande grünendes Wachstum;
 Manches kleine Gedicht gibst du dem Büchelchen hier.⁴⁴

Jupiter Pluvius, der Regen- und Wettergott, der die Erde befruchtet, beschert Venedig ergiebige Niederschläge. Ähnlich wie in Goethes Hymne *Wandrer's Sturmlied* (entstanden 1772/74) liegt in ihm aber auch der Ursprung dichterischer Produktivkraft. Anders als bei der subjektivistischen Radikalität des Geniegedankens, wie sie sich in der Sturm-und-Drang-Hymne *Bahn bricht*, ersetzt in den *Venezianischen Epigrammen* allerdings nicht die mit Zügen von Hybris versehene Allmacht eines Dichter-Subjekts die Allmacht Gottes. Vielmehr ist in dem Epigramm der Dichter Empfänger göttlicher Inspiration.⁴⁵ Der absolute Autonomieanspruch weicht der Heteronomie des Unverfügbaren. Der flanierende Dichter sucht nicht gezielt nach Gegenständen, er liest sie vielmehr buchstäblich auf den Straßen und Plätzen der Stadt zufällig auf. Absichtslos findet er so ganz Unterschiedliches, das in seiner Zusammenhanglosigkeit in der kleinen Form des Epigramms aufgegriffen und nebeneinandergestellt werden kann. Ein offener Geist kann es zulassen, sich seinen kontingenten Eindrücken hinzugeben. Man könnte auch sagen: Kunst und Kreativität entspringen auch hier der Haltung einer gelassenen Teilnahme im Modus von Muße. Allerdings markiert der Dichter im gleich darauffolgenden, also im 23. Epigramm, ironisch und mit Reminiszenz an die antike Tradition auch die Grenzen göttlicher Verfügbarkeit über das eigene Werk:

Gieße nur, tränke nur fort die rot bemäntelten Frösche,
 Wäß're das durstende Land, daß es uns Broccoli schickt.
 Nur durchwäß're dies Büchlein mir nicht; es sei mir ein Fläschchen
 Reinen Arraks, und Punsch mache sich jeder nach Lust.⁴⁶

Arrak, ein Reisbranntwein, wurde für die Zubereitung von Punsch verwendet. Der hohe Alkoholgehalt löst sich im Punsch etwas auf. Die kleine Form des Epigramms bildet dagegen ein ‚hochprozentiges‘ Konzentrat, das in seinem reinen Charakter unbedingt bewahrt und nicht verdünnt und damit abgeschwächt

⁴⁴ VE, 128.

⁴⁵ Eine andere, eher wörtlich-konkret ausgerichtete Lesart vertritt Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 349: Die Regenfälle bieten dem Dichter, der in seinem Hotelzimmer bleiben muss, die Gelegenheit, seine ‚kleinen Gedichte‘, also seine Epigramme, zu verfassen. Der Bezug zu Jupiter Pluvius verwiese demnach nicht auf göttliche Inspiration, sondern auf erzwungene Muße.

⁴⁶ VE, 129. In der Handschrift sind die beiden thematisch zusammengehörenden Epigramme nicht getrennt. Sie bilden das Epigramm <26> (VE, 90).

werden sollte. Der eigene Gestaltungswille orientiert sich an der Gattungstradition, bei der Kürze, geistreiche Zuspitzung und Schärfe zusammengehören. Der Epigrammatiker ist ein „Schalk“, ein Spötter und Possenreißer, dem nichts heilig ist.⁴⁷ Die Abkehr von einem rigorosen Subjektivismus bedeutet nicht Aufgabe von künstlerischer Selbstbehauptung. Auch eine autoritative Zentralinstanz wie Jupiter Pluvius wird in seine Schranken verwiesen, weigert sich das epigrammatische Ich doch standhaft, seine starken und scharfen sowie prägnanten und pointierten Texte buchstäblich und metaphorisch verwässern zu lassen.⁴⁸ So werden mit dieser epigrammatischen Pointe Grenzen abgesteckt, aber auch Bezüge aufgerufen, insbesondere zur antiken Tradition, die hier mit dem „Büchlein“ explizit benannt wird. Der Begriff *Liber/Libellus Epigrammatum* stammt von Martial. Goethe griff ihn auch in seinen Briefen aus dieser Zeit auf.⁴⁹ Orientierung bedeutet aber nicht Nachahmung. Der Traditionsbezug überlagert nicht die moderne Großstadterfahrung, die im Medium des Epigramms pointiert ausgedrückt werden kann.

Wie die *Römischen Elegien*, zumindest in der veröffentlichten *Horen*-Fassung, enden auch die *Venezianischen Epigramme* mit einer poetologischen Selbstreflexion. Das 103. und letzte Epigramm lautet:

Und so tändelt' ich mir, von allen Freuden geschieden,
 In der neptunischen Stadt Tage wie Stunden hinweg.
 Alles, was ich erfuhr, ich würzt' es mit süßer Erinnerung,
 Würzt' es mit Hoffnung; sie sind lieblichste Würzen der Welt.⁵⁰

Das Wort ‚Tändeln‘ zielt zum einen auf den – seit Martial – selbstironischen Topos, die eigenen Epigramme seien nicht mehr als poetische Bagatellen, zum anderen ist hier aber auch ein freies Verweilen im urbanen Raum gemeint. Das lässt sich mit dem Begriff des Flanierens angemessen beschreiben, zumal hier ja auch eine poetische Spielerei gemeint ist. Das Tändeln – erst recht in Verbindung mit dem Präfix „hinweg“, wie in diesem Epigramm verwendet – kann so als literarischer Ausdruck eben jenes ziel- und zwecklosen Umherschweifens in der

⁴⁷ Die Selbstbeschreibung des Dichters als Schalk erfolgt im 61. Epigramm (VE, 139): „Ob ein Epigramm wohl gut sei? Kannst du's entscheiden? / Weiß man doch eben nicht stets, was er sich dachte, der Schalk.“ In den *Römischen Elegien* wird Amor als „Schalk“ bezeichnet, und zwar zu Beginn der *Dreizehnten Elegie*: „Amor bleibet ein Schalk, wer ihm vertraut ist betrogen!“ (RE, 59, V 1)

⁴⁸ Einen kritischen Bezug zur (Selbst-)Zensur sieht in diesem Epigramm Lange, „Goethe's Strategy of Self-Censorship“, 237: „Through the veil of scholarly mythological allusions, Goethe playfully signals once again to the reader that everywhere censorship threatens to alter the meaning of the text.“

⁴⁹ So etwa im Brief an Herzog Carl August vom <2. und> 3. April 1790: „Dagegen bring ich einen Libellum Epigrammatum mit zurück, der sich Ihres Beyfalls, hoff ich, erfreuen soll“ (Briefe 8 I, 190). Vgl. auch den Kommentar in der Münchner Ausgabe: MA, 3.2, 498.

⁵⁰ VE, 148. Die auffallende Betonung des Würzens spielt auf Martial und seine Selbstbeschreibung als würzender Koch an. Vgl. dazu Rahe, „Goethes Martial-Rezeption“, 162.

Großstadt, bei dem Nichtiges und Bedeutendes, Heiteres und Ernsthaftes nebeneinanderstehen und sich gegebenenfalls durchdringen, verstanden werden. Das ‚abgrissene‘ Gespräch, das der Wanderer mit den Musen im zweiten Epigramm führt, und das Tändeln des letzten Epigramms bilden den Rahmen des Zyklus.⁵¹ Aber bereits der erste Vers des ersten Epigramms – „Sarkophagen und Urnen verzierte der Heide mit Leben“⁵² – verweist auf die Gattung selbst. Die Literaturgeschichte des Epigramms soll mit Grabinschriften begonnen haben. So jedenfalls konnte es Goethe u. a. bei Herder nachlesen.⁵³ Das erste Wort der *Venezianischen Epigramme* exponiert so die gattungstypische Selbstthematizierung des Epigramms.⁵⁴ Im letzten Distichon des ersten Epigramms wird der produktionsästhetische Bezug dann noch expliziert: „So umgebe denn spät den Sarkophagen des Dichters / Diese Rolle, von ihm reichlich mit Leben geschmückt.“⁵⁵ Die *Venezianischen Epigramme* sind denn auch, wie in der Gattungstradition seit Martial, „reichlich mit Leben geschmückt“: hier nicht zuletzt mit dem bunten, vielfältigen Leben in einer Großstadt, die der flanierende Beobachter in all ihrer Vielfalt wahrnimmt.

⁵¹ Zur Rahmenstruktur der Venezianischen Epigramme vgl. Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 170–172. Vgl. auch Burnikel, „Goethes ‚Venezianische Epigramme‘ und Martial“, 256: „Es wird nicht einfach eine Reihe abgeschlossen, sondern ein Kreis geschlossen; es rundet sich im strengen Sinn ein Zyklus.“

⁵² VE, 123.

⁵³ Für seine eigenen Epigramme wurde Goethe durch Lessings *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm, und einige der vornehmsten Epigrammatisten* (1771) sowie durch Herders *Anmerkungen über das griechische Epigramm* (1785/86) angeregt. Zudem verfasste Herder Nachdichtungen aus der *Anthologia Graeca*, der bedeutendsten Sammlung griechischer Epigramme. Goethe war mit Herders Übertragungen vertraut. Bei seinen eigenen Versuchen in dieser lyrischen Form orientierte er sich freilich „weniger an der griechischen Anthologie als an dem späten lateinischen Autor Martial [...], dessen Werk all das verkörpert, was Herders Auffassung vom Epigramm entschieden zuwiderlief“, so Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 107. Dass Goethe sich bei seinen *Venezianischen Epigrammen* trotz des auch von ihm eingeräumten qualitativen Unterschieds in erster Linie an Martial orientierte, betont er z. B. in seinem Brief vom 21. Oktober 1790 an Christian Gottfried Körner: „Hier sende ich einige Epigramme sie neigen sich mehr nach der Martialischen als nach der besseren griechischen Manier“ (*Briefe* 8 I, 226). Dieser privilegierte Bezug auf Martial bestimmt „die gesamte neulateinische und nationalsprachliche Tradition bis zu Lessing“, wohingegen Herder sich „auf die ursprüngliche elegische und hymnische Tradition der griechischen Antike“ beruft, so Hess, *Epigramm*, 10 (zu Lessing und Herder im Speziellen: 47–58). Zum Grabepigramm vgl. auch Hess, *Epigramm*, 3 f. Hess weist aber auch auf die Grenzen von Ursprungstheorien hin: „Letztlich haftet aber allen Entstehungstheorien zum Epigramm etwas Spekulatives an, zumal nur Spärliches über die sozialen und kulturellen Gegebenheiten der Frühantike in Erfahrung zu bringen ist“ (3).

⁵⁴ „Der literarische und Kunstcharakter eines solchermaßen eröffneten Gedichtzyklus wird von Anfang an hervorgehoben“, betont zu Recht Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 205. Zur poetologischen Selbstreflexion als Gattungsspezifikum des Epigramms vgl. z. B. Hess, *Epigramm*, 1: „Kaum eine literarische Gattung hat je so laut über sich nachgedacht wie das Epigramm.“

⁵⁵ VE, 123.

Das erste Epigramm setzt mit der Ekphrasis bildlicher Darstellungen von Grabreliefs ein. Wie bei antiken Grabmälern durchaus typisch, schmückt eine Feier des Lebens „Sarkophagen und Urnen“. Das „Leben“ rundet das erste Epigramm ab, wird es doch im ersten und letzten Vers genannt, als letztes Wort des ersten Hexameters auch noch besonders hervorgehoben. Es bildet so den Zyklus im Zyklus ab und gewinnt damit auch den Charakter eines Leitmotivs.⁵⁶ Den Sarkophag des Dichters sollen einst die Epigramme (die „Rolle“), die das Leben feiern, umgeben. Die Fülle des Lebens wird so im Medium der Kunst aufbewahrt und überdauert damit auch den Tod. Darüber hinaus wird die antike „Bejahung des Lebens“⁵⁷ im Diesseits gegen die christliche Leibfeindlichkeit und Jenseitsorientierung gleich zu Beginn des Zyklus in Stellung gebracht. Das erste Epigramm intoniert einen dionysischen Bocksgesang, der das Leben animalisch-triebhaft, ausschweifend, ekstatisch, maß- und hemmungslos feiert. Die beiden ersten von insgesamt sechs Distichen lauten im Zusammenhang:

Sarkophagen und Urnen verzierte der Heide mit Leben.
 Faunen tanzen umher, mit der Bacchantinnen Chor
 Machen sie bunte Reihe; der ziegengefüßete Pausback
 Zwingt den heiseren Ton wild aus dem schmetternden Horn.⁵⁸

⁵⁶ „So wie das Relief den antiken Sarg zyklisch umschließt, rundet sich das Gedicht ringkompositorisch in der Wiederaufnahme des ‚Lebens‘“, betont Olaf Hildebrand, „Denkmäler des Lebens. Antike Sarkophage in Gedichten von Goethe und Rilke“, in: Olaf Hildebrand/Thomas Pittrof (Hg.), „... auf klassischem Boden begeistert“. *Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur. Festschrift für Jochen Schmidt zum 65. Geburtstag* (Rombach Wissenschaften – Reihe Paradeigmata, Bd. 1), Freiburg i. Br. 2004, 213–233, 217. Vgl. auch Bernsdorff, „Goethes erstes *Venezianisches Epigramm* und seine antiken Vorbilder“, 166. Bernsdorff weist die antiken Bezüge des ersten Epigramms minutiös nach und identifiziert hier insbesondere Verse aus Catulls 64. Gedicht „als Hauptmodell Goethes“ (168). Am Ende des Gesamtzyklus werden Schwangerschaft, Geburt und neues Leben gefeiert. Das zweite und dritte Distichon des 102. und damit vorletzten Epigramms lauten: „Wonniglicher, das Pochen des Neulebendigen fühlen, / Das in dem lieblichen Schoß immer sich nährend bewegt. / Schon versucht es die Sprünge der raschen Jugend; es klopft / Ungeduldig schon an, sehnt sich nach himmlischem Licht“ (VE, 148). Der Gesamtzyklus führt, wie schon im Auftaktepigramm vorgebildet, nicht vom Leben zum Tod, sondern, gerade umgekehrt, vom Tod zum Leben. Zu möglichen biographischen Implikationen vgl. Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 337–343, 343: „Sieht man vom Schlussepigramm, das eine poetologische Botschaft enthält, einmal ab, dann endet der Zyklus mit einer Apotheose der Liebe, jedoch nicht in abstrakter Form, sondern in der Genauigkeit des Details für die mit Goethes Lebensverhältnissen Vertrauten unverkennbar auf Christiane und den Sohn August bezogen. Es handelt sich also um eine öffentliche Liebeserklärung an exponierter Stelle.“

⁵⁷ Hildebrand, „Denkmäler des Lebens“, 214.

⁵⁸ VE, 123. Mit dem „ziegengefüßete[n] Pausback“ ist Pan gemeint.

Vergegenwärtigt wird hier „ein Bacchanal, ein orgiastisches, rauschhaftes, sexuell freizügiges Fest“⁵⁹, das die körperliche Liebe als wichtiges Thema der *Venezianischen Epigramme* einführt und den Sieg des Lebens über den Tod, des heidnisch-antiken Sensualismus über den christlichen Spiritualismus feiert: „So überwältigt Fülle den Tod; und die Asche da drinnen / Scheint, im stillen Bezirk, noch sich des Lebens zu freun.“⁶⁰

Mit diesem Auftakt schreibt sich Goethe programmatisch in die Gattungstradition seit der Antike ein. Die Gattungsreferenz mit impliziter Orientierung an Martial klingt auch an, wenn Goethe am 3. April 1790 Johann Gottfried Herder schreibt: „Meine Elegien sind wohl zu Ende, es ist gleichsam keine Spur dieser Ader mehr in mir. Dagegen bring ich euch ein Buch Epigrammen mit, die hoff ich nach dem Leben schmecken sollen.“⁶¹ Die poetische und poetologische Selbstreflexion, die im ersten Epigramm bereits exponiert wird, durchzieht das gesamte Werk – mit besonders hervorgehobenen Positionen zu Beginn und am Ende. In der Wendung, die Epigramme sollen „nach dem Leben schmecken“, klingt zudem das Martial entlehnte Motto an, das der ersten Publikation der *Venezianischen Epigramme* 1795, im *Musen-Almanach für das Jahr 1796*, paratextuell vorangestellt ist: Jede Seite der Epigramme soll nur nach dem Menschen schmecken.⁶² Hier schließt sich ein Kreis und damit der Zyklus im eigentlichen Sinn des Worts. Ähnlich wie in den *Römischen Elegien* stehen auch in den *Venezianischen Epigrammen* Prolog und Epilog im Zeichen poetologischer Selbstreflexion, die in dem letzten Epigramm in das zeitliche Verhältnis von Vergangenheit („süßer Erinnerung“) und Zukunft („Hoffnung“) eingespannt ist.⁶³ Begriffe und Attribute konnotieren Vergangenes und Künftiges positiv und akzentuieren implizit manch Defizitäres der Gegenwartserfahrung. Diese Bewertung der Zeitebenen kontrastiert jene der gleichzeitig erschienenen *Römischen Elegien* mit ihrer Feier der Präsenz und des ‚ewigen‘ Augenblicks.

Zu den Bewegungsformen im urbanen Raum Venedigs zählt, wie in der *Italienischen Reise*, neben dem Spaziergang auch die Gondelfahrt, die eine wahrnehmungsästhetische, poetische und poetologische Bedeutung sowie darüber hinaus eine symbolische Dimension aufweist, die v.a. das achte Epigramm vor Augen führt:

⁵⁹ Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 206. Vgl. auch Hildebrand, „Denkmäler des Lebens“, 216.

⁶⁰ VE, 123. Der kultische Charakter der bildlichen Szenen „entspricht der Ästhetik des Epigramms“, so Gfrereis, „Die Einweihung ins Gewöhnliche“, 233: „Mysterienfeiern sind Initiationsriten: Schwellenüberschreitungen.“

⁶¹ *Briefe* 8 I, 190/195.

⁶² Martial X 4,10: „Hominem pagina nostra sapit“ (VE, 83).

⁶³ VE, 148.

Diese Gondel vergleich' ich der sanft einschaukelnden Wiege,
 Und das Kästchen darauf scheint ein geräumiger Sarg.
 Recht so! Zwischen der Wieg' und dem Sarg wir schwanken und schweben,
 Auf dem großen Kanal träumend ins Leben dahin.⁶⁴

Die Gondel als Wiege und Sarg evoziert den Topos vom Leben als Schifffahrt. Mythologisch betrachtet, kommt die Lebensreise schließlich bei der Kahnfahrt über den Fluss der Unterwelt, Styx, in das Totenreich des Hades zu ihrem Ende. Daneben wird aber auch der Charakter der Gondelfahrt auf dem Canal Grande („großen Kanal“) selbst genauer in den Blick genommen. Die Daseinsmetaphorik greift die ästhetische Erfahrung eines Flaneurs mit auf, der nicht funktionalistisch und zielgerichtet, sondern ‚unfaustisch‘ gelassen die Eindrücke seiner Umgebung aufnimmt, sei es „träumend“ wie in den Druckfassungen seit 1795, sei es „sorglos“ wie in der Handschrift und in der Version der *Deutschen Monatsschrift* von 1791.⁶⁵ Die durch die Alliteration verstärkte Verschränkung von „schwanken und schweben“ suggeriert neben der Unsicherheit, die jeden Lebensweg auf ‚schwankendem‘ Grund begleitet, eine ‚schwebende‘ Leichtigkeit, die das Unbeschwerte des Flanierens zumindest im inszenierten Erlebnis der Gondelfahrt zu einem grundsätzlichen Lebensideal erweitert – als Traum und Sehnsucht, die zumindest im Medium der Kunst gebannt und verewigt werden können.⁶⁶

Der Fahrgast in der Gondel nimmt aber auch konkrete Szenen aus dem venezianischen Alltagsleben wahr. Als Passagier, der sich nicht orientieren und nach dem Weg suchen muss, kann er sich ganz seinen Beobachtungen hingeben, wie das die beiden ersten Distichen des fünften Epigramms verdeutlichen:

⁶⁴ VE, 125. Zu dieser Zeit war auf den Gondeln mittschiffs eine Überdachung angebracht, unter der zwei bis sechs Personen Platz fanden. Dieses „Kästchen“ vergleicht das epigrammatische Ich mit einem „Sarg“ und schließt damit auch an die ersten Worte des Gesamtzyklus an: „Sarkophagen und Urnen“ (VE, 123). „The coffin in the cradle – life containing death – is the image which the opening series of the VE establishes“, resümiert Hexter, „Poetic Reclamation and Goethe's *Venetian Epigrams*“, 539.

⁶⁵ VE, 85, 117. In der *Italienischen Reise* wird Sorglosigkeit im Sinne von Unbekümmertheit oftmals der italienischen Lebensart attestiert. Vgl. dazu Kapitel 2.10 dieser Untersuchung.

⁶⁶ Kurioserweise gelangt Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, der, wie bereits kritisch diskutiert, die Kategorie des Flanierens für die *Venezianischen Epigramme* vehement zurückweist (409 f.), bei den Epigrammen, die sich der Gondelfahrt widmen, zu einer ganz anderen – sachlich zutreffenden – Einschätzung: „Die Gondelfahrt, die im Übrigen nichts anderes ist als die Fortbewegungsart des Schlenderns oder Flanierens, nur ins venezianische Ambiente übertragen, bildet eine Grundkonstante für das Verständnis von Muße und Müßiggang in den *Venezianischen Epigrammen*“ (348).

Ruhig gelehnt in der Gondel, durchfuhr ich die Reihen der Schiffe,
 Die in dem großen Kanal, viele befrachtete, stehn.
 Mancherlei Ware findest du da für manches Bedürfnis,
 Weizen, Wein und Gemüs, Scheite wie leichtes Gesträuch.⁶⁷

Die Haltung in der Gondel – „[r]uhig gelehnt“ – ist Ausdruck jener gelassenen Teilnahme, die es dem epigrammatischen Ich wenigstens temporär ermöglicht, die Umgebung gründlich und in Muße wahrzunehmen. Der verweilende Blick registriert unterschiedliche Gegenstände ohne Hast und Hektik und geht zudem in imaginative Betrachtungen über. Die Ruhe, mit der das Epigramm programmatisch einsetzt, entspricht jenem Gemütszustand, der Wahrnehmungen in Muße besonders begünstigt. Wie das gerade zitierte fünfte Epigramm eröffnet auch das zwanzigste mit dem Adverb ‚ruhig‘, das in diesem Fall von den Objekten auf den Betrachtenden übergeht:

Ruhig am Arsenal stehn zwei altgriechische Löwen,
 Klein wird neben dem Paar Pforte, wie Turm und Kanal.
 Käme die Mutter der Götter herab, es schmiegen sich beide
 Vor den Wagen, und sie freute sich ihres Gespanns.
 Aber nun ruhen sie traurig; der neue geflügelte Kater
 Schnurrt überall, und ihn nennet Venedig Patron.⁶⁸

Die Ruhe geht hier mit einer regelrechten Idyllisierung einher. Die einst machtvolle Serenissima wird ironisierend diminuiert, die beiden Löwen, die Schutzpatrone der Stadt, werden geradezu putzig verkleinert. Das Wappentier von Venedig, der geflügelte Löwe, der den Evangelisten Markus symbolisiert, wird zum ‚geflügelten Kater‘ depotenziert. Der verweilende Blick des Flaneurs filtert das Mächtig-Erhabene zum Angenehm-Lieblichen. Neben Frachtschiffen, die ihm bei der Gondelfahrt auf dem Canal Grande begegnen, und so manchen spektakulären und unspektakulären Eindrücken, zu denen aber gerade nicht die berühmten Sehenswürdigkeiten, Kunstdenkmäler und Touristenattraktionen gehören, geraten dem epigrammatischen Ich immer wieder die Menschen der Stadt in den Blick: Einzelne Würdenträger und Waisenmädchen, bettelnde Frauen mit Kind auf dem Arm, womöglich Prostituierte, aber auch die Menge selbst, das „heftig Gedränge“ in einem „Laden“⁶⁹ beispielsweise. All das fesselt die Aufmerksamkeit des Beobachters, allerdings nur kurz und flüchtig, folgt doch die Struktur der Gedichte den flanierenden Erkundungen, sei es in Form von Spaziergängen, sei es bei einer Gondelfahrt. Sowohl die inhaltliche Anordnung als

⁶⁷ VE, 125. In der Handschrift (Epigramm <10>) und in den *Sinngedichten* lehnt der lyrische Sprecher nicht in der Gondel, sondern sitzt in ihr: „Ruhig saß ich in meiner Gondel und fuhr durch die Schiffe [...]“ (VE, 86, 118).

⁶⁸ VE, 128. Zu diesem Epigramm vgl. auch Mönig, *Venedig als urbanes Kunstwerk*, 213–218.

⁶⁹ So im 18. Epigramm: VE, 127.

auch die formalästhetische Umsetzung der Epigramme entsprechen der Logik des Transitorischen, nach der die Wahrnehmung des Flaneurs und ihre literarische Transkription disponiert sind. Die *Venezianischen Epigramme* kann man so auch als impressionistische Kunst bezeichnen – nicht im (kunst)historischen Verständnis einer bestimmten künstlerischen Richtung in einer bestimmten Zeit, sondern im eigentlichen Sinn des Wortes: die ‚kleine Form‘ des Epigramms als Kunst, einzelne Eindrücke prägnant zu fixieren. Heterogene Eindrücke eines urbanen Lebens werden in den *Venezianischen Epigrammen* genauso präsentiert: *als* heterogene Eindrücke. Die äußeren optischen und auch akustischen Impressionen lösen Reflexionen des sprechenden Ichs aus. Das moderne Epigramm gewinnt so seinen Charakter auch als eine Situationskunst. Sie bildet die ideale Form, um unterschiedlichen und unzusammenhängenden Einzeleindrücken, die sich dem Flaneur im bunten Großstadtleben zufällig darbieten, literarische Gestalt zu verleihen. Die gesamte Sammlung wird so in ihrer heterogenen Vielfalt zur paradigmatischen lyrischen Ausdrucksform für die Wahrnehmung einer Großstadt.⁷⁰

Allein die Abfolge einiger Epigramme bildet die Heterogenität unzusammenhängender Eindrücke eines flanierenden Beobachters im urbanen Raum angemessen ab. Aufgegriffen wird das, was der Blick im städtischen Geschehen scheinbar zufällig erhascht. Die satirische Identifizierung von Amts- und Würdenträgern beim Karfreitagsritus im Markusdom, wie sie im neunten Epigramm erfolgt („Siehst du neben dem Doge den Nuncius feierlich gehen?“⁷¹), geht sogleich im zehnten Epigramm in eine Betrachtung der Volksmenge über („Warum treibt sich das Volk so, und schreit?“⁷²). Das Volk erscheint aber nicht nur als laute Menge, die sich durch eine dichtbesiedelte Stadt drängt, sondern auch als politisch unterdrückt und der Willkür der Herrschenden schutzlos ausgeliefert⁷³,

⁷⁰ „Es ist die Haltung des Beobachters, der die Wirklichkeit wie ein Schauspiel betrachtet, teils bejahend, teils ablehnend, neugierig, reflektierend, kritisch, aber ohne sich persönlich bei einer der Erscheinungen dieser Realität zu engagieren“, so Rasch, „Die Gauklerin Bettine“, 129 f.

⁷¹ VE, 126. Das neunte Epigramm spielt v.a. auf die religionskritischen Vorstellungen von Hermann Samuel Reimarus an, dessen *Fragmente eines Ungenannten* Gotthold Ephraim Lessing 1777/78 veröffentlichte. Dabei geht es insbesondere um das fünfte Fragment *Über die Auferstehungsgeschichte*. Allerdings hat Goethe die Schärfe seiner Kritik in der Druckfassung deutlich abgeschwächt. Die Anspielungen auf den sogenannten „Fragmentenstreit“ im neunten Epigramm erläutert Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 193–202.

⁷² VE, 126.

⁷³ Das 14. Epigramm lautet (VE, 127): „Diesem Amboß vergleich’ ich das Land, den Hammer dem Herrscher, / Und dem Volke das Blech, das in der Mitte sich krümmt. / Wehe dem armen Blech! wenn nur willkürliche Schläge / Ungewiß treffen, und nie fertig der Kessel erscheint.“ Vgl. dazu Günter Häntzschel, „Überschriften‘ und ‚Kapitel‘. Die ‚Welt‘ der *Venetianischen Epigramme* Goethes“, in: *Goethezeitportal* (15.12.2003). URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/epigramme_haentzschel.pdf (abgerufen am

als unvernünftig und leicht manipulierbar⁷⁴ sowie mitunter auch, durchaus typisch bei Goethe, als bedrohliche Masse⁷⁵, die sich, wie in Frankreich, durch revolutionäre Parolen rasch aufwiegeln lässt⁷⁶ und einem kollektiven Wahn verfällt⁷⁷ – die Französische Revolution betrachtet der epigrammatische Sprecher als Menetekel und Warnung zugleich.⁷⁸ Nach dem Volkstreiben auf den Straßen und Plätzen der Großstadt im zehnten Epigramm verspottet das elfte Stück den Klerus, ausgelöst durch eine erneut zufällige Wahrnehmung, so jedenfalls in der kalkulierten Inszenierung des Arrangeurs: „Wie sie klingeln, die Pfaffen!“⁷⁹

Wenn sich der Dichter im urbanen Raum so auf die Flüchtigkeit unzusammenhängender Eindrücke einlässt, wird er schließlich zu einem neuen Midas, dem alles, was er berührt, zwar nicht zu Gold, aber zu einem Gedicht wird, wie er, gegen Ende der Sammlung, dem 100. Epigramm anvertraut:

16.04.2020). Häntzschel konstatiert hier bei Goethe eine „parteiliche Sympathie mit dem willkürlich unterdrückten Volk“ (12).

⁷⁴ So z. B. im 15. Epigramm, VE, 127: „Schüler macht sich der Schwärmer genug, und rühret die Menge, / Wenn der vernünftige Mann einzelne Liebende zählt. / Wundertätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde; / Werke des Geists und der Kunst sind für den Pöbel nicht da.“

⁷⁵ So z. B. im 51. Epigramm: „Könige wollen das Gute, die Demagogen desgleichen, / Sagt man; doch irren sie sich: Menschen, ach! sind sie, wie wir. / Nie gelingt es der Menge, für sich zu wollen; wir wissen's: / Doch wer versteht für uns Alle zu wollen? Er zeig's“ (VE, 137).

⁷⁶ So im 58. Epigramm: „Lange haben die Großen der Franzen Sprache gesprochen, / Halb nur geachtet den Mann, dem sie vom Munde nicht floß. / Nun lallt alles Volk entzückt die Sprache der Franken. / Zürnet Mächtige nicht! was ihr verlangt, geschieht“ (VE, 138). In diesem Epigramm klingt zudem ein grundlegender Gedanke an, den Goethe in den *Venezianischen Epigrammen*, z. B. in der Gleichsetzung von Königen und Demagogen im 51. Epigramm oder mit der im 56. Epigramm kritisierten Praxis des Münzbetrugs, den sich Fürsten zu Schulde kommen ließen („Fürsten prägen so oft auf kaum versilbertes Kupfer / Ihr bedeutendes Bild; lange betrügt sich das Volk [...]“, VE, 138), und darüber hinaus wiederholt vorgetragen hat: die Verantwortung der Herrschenden des Ancien régime für die Französische Revolution. Die Halsbandaffäre betrachtete Goethe als Fanal der Revolution. Zu Goethes Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution in dieser Zeit vgl. Peter Weber, „Von Rom nach Venedig. Bestätigung und Korrektur ‚klassischer‘ Positionen durch den Ausbruch der Französischen Revolution“, in: *Goethe-Jahrbuch* 107 (1990), 44–55.

⁷⁷ Das erste Distichon des 57. Epigramms (VE, 138) lautet: „Jene Menschen sind toll, so sagt ihr von heftigen Sprechern, / Die wir in Frankreich laut hören auf Straßen und Markt.“ Allerdings nimmt das Epigramm im zweiten Distichon noch eine erstaunliche, eine unerwartete Wendung: „Auch mir scheinen sie toll; doch redet ein Toller in Freiheit / Weise Sprüche, wenn, ach! Weisheit im Sklaven verstummt.“ Die Unvernunft, die der Revolution attestiert wird, so die Pointe des Epigramms, herrscht v. a. in einem System politischer Unterdrückung.

⁷⁸ So v. a. im 53. Epigramm: „Frankreichs traurig Geschick, es mögen's Große bedenken; / Aber bedenken fürwahr sollen es Kleine noch mehr. / Große gingen zu Grunde: wer aber schützte die Menge / Gegen die Menge? Da war Menge der Menge Tyrann“ (VE, 137).

⁷⁹ VE, 126.

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!⁸⁰

Die behauptete Anspruchslosigkeit ist freilich nur eine scheinbare, die der Gattungstradition entspricht und die Goethe u. a. durch Lessing und Herder bekannt war. Der epigrammatische Sprecher suggeriert, er vermöge seine zufälligen Beobachtungen spielerisch und mühelos, gleichsam unter der Hand und dem flüchtigen Augenblick gemäß, ‚behend‘ zum kleinen Kunstwerk zu formen. Die Großstadtkunst des Flaneurs besteht darin, das Flüchtige und Heterogene seiner Beobachtungen inhaltlich und formalästhetisch angemessen literarisch zu transkribieren. Die literarische Produktion erfolgt flink und geschickt („ein behendes Gedicht“) und entspricht so den Lebensformen einer Großstadt mit ihrem Rhythmus und mit ihrer Geschwindigkeit.

In den *Römischen Elegien* wird Rom als die von der Antike geprägte ‚Ewige Stadt‘, als Stadt der erfüllten Liebe sowie als Inspirationsort einer neuen Körper-Kunst gefeiert. Demgegenüber erscheint in den *Venezianischen Epigrammen* Venedig als moderne Großstadt⁸¹, in der sich u. a. jene Einheit von Liebe und Sexualität auflöst, die in den *Römischen Elegien* emphatisch beschworen wird. In den *Venezianischen Epigrammen* rückt die Prostitution ins Zentrum.⁸² Sexualität wird anonymisiert, Geschlechtsverkehr zum Geschäftsverkehr, allerdings mit gesundheitlichen Gefährdungen, die in den Epigrammen ebenso wenig ausgespart werden wie in den *Römischen Elegien*.⁸³ Sexualität wird dem Passanten der Stadt mit obszönen Gesten ebenso „eilig“ wie eilfertig feilgeboten, wie z. B. das 32. Epigramm verdeutlicht:

⁸⁰ VE, 147.

⁸¹ Das Verhältnis der beiden lyrischen Zyklen beschreibt Wild, „Ich ließ mich Fremder verführen: Goethes *Römische Elegien* und *Venezianische Epigramme*“, 207: „Die Beziehung der beiden Ensembles läßt sich als eine komplementäre bestimmen. Der ästhetischen Utopie in den *Römischen Elegien*, in der die Erfahrung von Einheit gefeiert wird, steht die literarische Reflexion der Gegenwart zur Seite, welche charakterisiert ist durch Aufspaltung und Zerstreung. Darin aber reflektieren beide Ensembles, gerade auch in ihrer Zusammengehörigkeit, eine spezifische Erfahrung von Modernität.“ Dieses schon von Goethe selbst konstatierte Komplementärverhältnis zwischen den *Römischen Elegien* und den *Venezianischen Epigrammen* analysiert Scheuer, *Manier und Urphänomen*, 127–212.

⁸² „Venedig genoss schon jahrhundertlang, ganz besonders aber gegen Ende des 18. Jahrhunderts, europaweit die Fama eines Eldorados der Prostitution“, erläutert Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 313 (hier auch weiterführende Literatur zu dieser Thematik).

⁸³ In der *Achtzehnten Elegie* wird die Furcht vor Geschlechtskrankheiten in folgendes Bild gefasst: „Aber ganz abscheulich ists auf dem Wege der Liebe / Schlangen zu fürchten und Gift unter den Rosen der Lust [...]“ (RE, 69, V 5 f.).

Warum leckst du dein Mäulchen, indem du mir eilig begegnest?
Wohl, dein Züngelchen sagt mir, wie gesprächig es sei.⁸⁴

Ob Goethe mit diesen Momentaufnahmen von käuflicher Liebe und schnellem Sex im urbanen Raum „Schlüssel motive moderner Großstadtlyrik antizipiert hat, wie sie uns erst durch Baudelaire und danach durch Arno Holz, Georg Heym und Gottfried Benn, Bertolt Brecht und die Dichter der ‚Neuen Sachlichkeit‘ vertraut sind“⁸⁵, sei dahingestellt. Wie schon im Fall der Begriffsbestimmung von Flanerie erübrigt eine gründliche Sondierung der Zeitgenossenschaft sowie der Traditionsbezüge Hinweise auf vermeintliche Antizipationen. In jedem Fall könnte der Kontrast zwischen der Prostitution in den *Venezianischen Epigrammen*, ausgeübt von schnellen, flinken, behenden, beweglichen jungen Mädchen, und der zeitentrückten Hingabe, die das erotische und sexuelle Verhältnis des sprechenden Ichs mit seiner Geliebten Faustine in den *Römischen Elegien* bestimmt, größer nicht sein.

In vier Epigrammen (67–70) wird das Treiben von Eidechsen, Lazerten, beobachtet. Die entsprechenden Beschreibungen beziehen sich ironisch-doppeltdeutig auch auf Prostituierte, teils implizit, teils explizit. Paradigmatisch sei das 68. Epigramm zitiert:

Wer Lacerten gesehn, der kann sich die zierlichen Mädchen
Denken, die über den Platz fahren dahin und daher.
Schnell und beweglich sind sie, und gleiten, stehen und schwatzen,
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.⁸⁶

Prostitution vollzieht sich im Zeichen von Geschwindigkeit und Beschleunigung. Die entsprechenden Wendungen, die diesem Wortfeld entstammen, bestimmen die vier Distichen des Epigramms: „fahren dahin und daher“, „[s]chnell“, „beweglich“, „rauscht“, „Eilenden“, „hier ist sie! und hier!“. Der Rückzugs- und Schutzraum einer Osteria mit schon idyllisch anmutenden Zügen in den *Römischen Elegien* weicht hier einer abgelegenen „Spelunke“, die im unmittelbar darauffolgenden Epigramm (Nr. 69) näher beschrieben

⁸⁴ VE, 130.

⁸⁵ So Hendrik Birus, „Goethe, der erste deutsche Großstadtlyriker“, in: Christian Moser (Hg.), *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*, Bielefeld 2005, 123–131, 124. Gleichzeitig weist Birus aber auch auf den „Traditionsbezug seiner antikisierenden Pornographika“ (128) in den *Erotica Romana* bzw. *Römischen Elegien* sowie den *Venezianischen Epigrammen* hin. Die sexuelle Freizügigkeit in einigen der Gedichte erklärt Birus überzeugend mit Goethes programmatischem Klassizismus nach seiner Rückkehr aus Italien (127).

⁸⁶ VE, 140.

wird: „Dunkele Häuser sind’s in engen Gäßchen [...]“⁸⁷. Käufliche Liebe vollzieht sich im Zeichen von Schnelligkeit, erfüllte Liebe im Zeichen der Muße. Auch die jeweilige Raumsemantik von Osteria und Spelunke verdeutlicht die unterschiedlichen Liebeserfahrungen. Allerdings – auch das sei ausdrücklich betont – werden Sexualität und Prostitution in den *Venezianischen Epigrammen* mit keinem Wort moralisch diskreditiert. Die teilweise zügellose Lust am Obszönen findet allenfalls dort ihre Grenzen, wo die Schwelle des Zumutbaren für das zeitgenössische Lesepublikum überschritten wird. In diesen Fällen verzichtete Goethe auf eine Publikation entsprechender Epigramme, die den – mittlerweile selbstverständlich mehrfach edierten – handschriftlichen Nachlass bestücken.⁸⁸

Eine in den Epigrammen angesprochene wichtige Erfahrung in der Großstadt ist die Langeweile. Sie erscheint hier freilich keineswegs negativ, im Sinne einer inneren Leere, sondern sie wirft das Ich in einer Weise auf sich selbst zurück, dass es die Leere als Freiraum erlebt, in dem es ‚lange weilen‘ und sich kreativ entfalten kann.⁸⁹ Die Langeweile rückt so in die Nachbarschaft von Muße. Das 27. Epigramm lautet folgendermaßen:

⁸⁷ VE, 140.

⁸⁸ Goethes Entscheidungen bei Auswahl und Bearbeitung seiner Epigramme für die Druckfassung analysiert Lange, „Goethe’s Strategy of Self-Censorship“. Anders als Hexter, der v.a. ästhetische Erwägungen Goethes für dessen Entscheidungen, welche Epigramme veröffentlicht wurden und welche nicht, geltend macht („Poetic Reclamation and Goethe’s *Venetian Epigrams*“, 529: „[...] it seems more reasonable to infer that artistic considerations were of paramount importance in Goethe’s selection process“), führt Lange überzeugend hauptsächlich inhaltliche Gründe ins Feld: eine zu explizite Sexualität, die obszön bis pornographisch dargestellt wird, eine zu drastisch vorgetragene Kritik am Christentum. Im Ergebnis unterscheidet Lange zwischen einem „esoteric text“, der intern zirkulierte und sich an die ‚Vernünftigen‘ richtete, und dem veröffentlichten „exoteric text“, in dem das freimütige Wort eingehegt worden sei (234), ohne es freilich zum Verschwinden zu bringen: „I would like to argue that this self-censorship took a highly sophisticated form that ensured the most offensive material a vicarious presence in the cycle, even after having been excised“ (235). Die beiden wichtigsten Handschriften der Epigramme, eine Konzepthandschrift und die Reinschrift, liegen in der bereits zitierten vorzüglichen Edition von Jochen Golz und Rosalinde Gothe vor: Goethe, *Venezianische Epigramme. Eigenhändige Handschriften, Transkriptionen und Kommentar*.

⁸⁹ Zur Ambivalenz von Langeweile vgl. Danzer, *Voilà un homme – Über Goethe, die Menschen und das Leben*, 227–244. Harald Hartung betrachtet die Langeweile in den *Venezianischen Epigrammen* als essentiell für „das Programm einer Poesie der Großstadt“ („Langeweile – die Ersatzmutter der Musen. *Goethes Venezianische Epigramme*“ [1999], in: ders., *Ein Unterton von Glück. Über Dichter und Gedichte*, Göttingen 2007, 18–23, 20). Goethes Epigramme, so Hartung, seien „nicht bloß poetische Emanationen, sondern ebenso Produkte eines Flaneurs und Voyeurs, eines Soziologen und Ethnologen, der sich ins Getriebe der venezianischen Gesellschaft, auch in ihre Halbwelt hineinlocken ließ“ (21 f.).

Alle Neun, sie winkten mir oft, ich meine die Musen;
 Doch ich achtet' es nicht, hatte das Mädchen im Schoß.
 Nun verließ ich mein Liebchen; mich haben die Musen verlassen,
 Und ich schielte, verwirrt, suchte nach Messer und Strick.
 Doch von Göttern ist voll der Olymp; du kamst mich zu retten,
 Langeweile! du bist Mutter der Musen begrüßt.⁹⁰

Erst in der Langeweile des ‚Lange-Weilen-Könnens‘, so die finale Pointe im abschließenden Pentameter, entfalten die Musen ihre Wirkmacht, verliert sich das Ich in diesem Modus doch nicht in den Zerstreuungen der Großstadt. Indem der flanierende Müßiggänger plötzlich die „Langeweile“ zur „Mutter der Musen“ nobilitiert, legt er deren schöpferisches Potential frei. Die inspirierende Kraft der Langeweile transformiert Müßiggang in Muße. In diesem (selbst)reflexiven und kreativen Kontext wirken Langeweile, Muße und Musen in produktiver Unproduktivität zusammen.⁹¹ Gerade die Freiheit von Verpflichtungen, die komfortable Position eines Beobachters, der nicht in das hektische Getriebe der Stadt involviert ist, konstituieren jenen Ermöglichungsraum, in dem das Ich zwanglos und gelassen Eindrücke aufnehmen kann, ohne dass aus ihnen unbedingt etwas folgen muss. Unterhalb der Ebene, auf der „die Könige“ und „die Großen der Erde“⁹² besungen werden, findet der Dichter in der Langeweile jenen Modus, der zur Kunst führen kann, gerade weil dieser kreative Vorgang nicht auf der Ebene ‚hoher‘ kanonisierter Sujets erfolgen muss, sondern auf der Ebene der kleinen Alltagsbeobachtungen geschehen kann. Gerade auf den Straßen und Plätzen der Stadt beobachtet der Flaneur das, was in der kleinen Form des Epigramms besonders angemessen wiedergegeben werden kann: das Zufällige und Kontingente, das Augenblickhafte und Vorübergehende, das Heterogene und Unzusammenhängende – also all das, was der Flaneur, der mit offenen Augen durch die Stadt streift, wahrnimmt. Das 75. Epigramm begründet poetologisch dieses literarische Verfahren, und zwar *ex negativo*:

⁹⁰ VE, 129.

⁹¹ Diesen Zusammenhang diskutiert auch Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 345–356. Allerdings unterscheidet Oswald kaum zwischen Muße und Müßiggang und gelangt so zu dem unzutreffenden Urteil: „Auch in Goethes Werk erscheint der Begriff der Muße und des Müßiggangs weithin negativ konnotiert und ist mit dem kritischen Vorbehalt gegenüber bequemer Untätigkeit behaftet“ (346). Das von Oswald konstatierte positive Verständnis von Muße in den *Venezianischen Epigrammen* bildet dahingehend auch keine Ausnahme im Werk Goethes, wie von Oswald behauptet. Zumeist verwendet Goethe, wie in dieser Studie wiederholt gezeigt wurde, das Wort ‚Muße‘ in einem formalen Sinn als Freiheit von amtlichen, beruflichen Verpflichtungen. Einen Müßiggänger mit Hang zur Melancholie sieht im epigrammatischen Ich der *Venezianischen Epigramme* Mönig, *Venedig als urbanes Kunstwerk*, 136 f.; 145; 198; 212. Dieser Lesart vermag ich indes nicht zu folgen.

⁹² So im 47. Epigramm: VE, 136.

Hast du nicht gute Gesellschaft gesehn? Es zeigt uns dein Büchlein
 Fast nur Gaukler und Volk, ja was noch niedriger ist.
 Gute Gesellschaft hab' ich gesehn; man nennt sie die gute,
 Wenn sie zum kleinsten Gedicht keine Gelegenheit gibt.⁹³

Der dichtende Midas hat die Freiheit, dasjenige autonom zum Kunstwerk zu formen, was ihm heteronom zuteilwird: das bunte Leben auf der Straße. Er ist in den *Venezianischen Epigrammen* ein Flaneur, der sich, so seine Selbststilisierung, ziellos zufälligen Eindrücken überlässt, die er dann in kleine poetische Gebilde bannt. Das gattungstypische Spannungsverhältnis von „*Erwartung* und *Aufschluß*“⁹⁴ wird hier durch Kontrastierung aufgelöst: Nicht die Vornehmen, sondern das Volk liefert den angemessenen Stoff für die kleine literarische Form. Die Epigramme gestalten sich so zu produktionsästhetisch reflektierten künstlerischen Formen urbaner Muße.

Explizit wird die Bedeutung der Muße für die eigene Dichtung im Doppelpigramm 34 hergestellt, das die Position des epigrammatischen Ichs als eines Künstlers reflektiert, seine Lebensumstände ebenso wie die Bedingungen seiner Existenz. Während der Dichter im ersten Teil durchaus selbstbewusst angemessene Lebensumstände einfordert – „Gebt ihm auch, was er bedarf!“⁹⁵ –, dies an die „Götter“⁹⁶ adressiert und in Form einer Wunschliste konkretisiert, reflektiert das sprechende Ich im zweiten Teil des Epigramms, das „vermutlich zunächst für die *Römischen Elegien* bestimmt“ war und erst in den *Neuen Schriften* von 1800 veröffentlicht wurde⁹⁷, die eigene Künstlerexistenz. Mit dem angesprochenen Fürsten ist erkennbar Carl August gemeint, mit dem Dichter Goethe, ist hier doch wörtlich von „Werthern und Lotten“ die Rede.⁹⁸ Dankbar zeigt sich der Dichter gegenüber seinem Maecenas: „Denn mir hat er gegeben, was Große selten gewähren, / Neigung, Muße, Vertraun, Felder und Garten und Haus.“⁹⁹ Man verirrt sich wohl nicht allzu sehr ins Hypothetische oder gar Spekulative, wenn man hier resümiert, dass mit Muße autorfaktual die Ermöglichung der Italien-

⁹³ VE, 142.

⁹⁴ Lessing, *Werke*, 7, 188.

⁹⁵ VE, 131. Der fordernde Ton unterscheidet sich von Martials bettelnden Bitten, die er an seinen Mäzen richtet. Eine Antwort Goethes auf Martials Epigramm X 47 erkennt hier Burnikel, „Goethes ‚Venezianische Epigramme‘ und Martial“, 245. Zu dem Doppelpigramm 34, das Danksagung und Huldigung verbindet, vgl. auch Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 283–288.

⁹⁶ VE, 131.

⁹⁷ So der Kommentar in der Münchner Ausgabe: MA, 3.2, 500.

⁹⁸ VE, 132. Ein konkreter Hinweis auf Werther findet sich auch in Nummer <IV> der *Erotica Romana* (ER, 38/40). Goethe hat ihn, anders als in den *Venezianischen Epigrammen*, jedoch nicht in die veröffentlichte Version der *Römischen Elegien* aufgenommen.

⁹⁹ VE, 132. Im entsprechenden Epigramm der handschriftlichen Fassung fehlt der Hinweis auf die Muße. Hier lautet der Vers: „Stand, Vertrauen, Gewalt, Garten und Wohnung und Geld [...]“ (VE, 93).

reise sowie eine Anpassung der Aufgabengebiete nach Goethes Rückkehr gemeint ist: eine tätige Muße, die sich erst unter den Bedingungen einer negativen Freiheit entfalten kann. Die temporäre Freiheit von amtlichen Verpflichtungen und deren spätere Ausrichtung auf die künstlerischen und wissenschaftlichen Interessensgebiete Goethes befördern eine Produktivität, die nur in Muße und durch Muße entstehen kann, als Ausprägung gelehrter Muße in der wirkmächtigen Tradition seit der Antike: *otium litteratum*.

Innerhalb des Gedichtkonvoluts bilden die Epigramme 36 bis 47 einen Binnenzklus, der eine Gauklertruppe um das Mädchen Bettine in den Blick nimmt.¹⁰⁰ Den größten Teil dieser Textgruppe schickte Goethe seinem Freund Carl Ludwig von Knebel im Brief vom 23. April 1790.¹⁰¹ Das 36. Epigramm lautet folgendermaßen:

Müde war ich geworden, nur immer Gemälde zu sehen,
 Herrliche Schätze der Kunst, wie sie Venedig bewahrt.
 Denn auch dieser Genuß verlangt Erholung und Muße;
 Nach lebendigem Reiz suchte mein schmachtender Blick.
 Gauklerin! da ersah ich in dir zu den Bübchen das Urbild,
 Wie sie Johannes Bellin reizend mit Flügeln gemalt,
 Wie sie Paul Veronese mit Bechern dem Bräutigam sendet,
 Dessen Gäste, getäuscht, Wasser genießen für Wein.¹⁰²

Mit Rückgriff auf die im zweiten Kapitel dieser Untersuchung verwendete Begrifflichkeit kann man in diesem Epigramm eine komplexe, ja ambivalente Verschiebung von einer kontemplationsorientierten zu einer erlebnisorientierten Muße erkennen. Der Übergang selbst wird mit den beiden Worten „Erholung und Muße“ markiert. Die intensive Bildungsarbeit der Kunstbetrachtung verlangt nach Entspannung. Das Adverb ‚müde‘ ist darüber hinaus in diesem Zusammenhang doppelt konnotiert. Zum einen artikuliert das sprechende Ich seine Erschöpfung nach seinem anstrengenden Besichtigungsprogramm. Zum anderen ist es übersättigt von christlicher Ikonographie, die es in den *Veneziani-*

¹⁰⁰ Insgesamt widmen sich zweiundzwanzig Epigramme und Fragmente dieser Figur. Zu den zwölf veröffentlichten kommen noch weitere sechs ausgearbeitete Epigramme, die sich im Nachlass befinden, sowie vier Fragmente hinzu. Die von Goethe letztlich getroffene Auswahl für die Publikation habe „die symbolische Überhöhung des konkreten Auslösers zu einer literarischen und damit Kunstfigur“ hervorgerufen, so Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 292.

¹⁰¹ *Briefe* 8 I, 196–198. Als Goethe an seinen *Römischen Elegien* arbeitete, übersetzte Knebel die Elegien des Properz und konnte seinen Freund entsprechend beraten. Bei den *Venezianischen Epigrammen* zog Goethe in metrischen Fragen August Wilhelm Schlegel zu Rate, der mit großer philologischer Gründlichkeit nicht wenige Korrekturen vornahm, die dann noch einmal Friedrich Wilhelm Riemer prüfte, bevor sie ins Druckmanuskript eingetragen wurden. Vgl. dazu das Nachwort der Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe *Venezianische Epigramme. Eigenhändige Handschriften, Transkriptionen und Kommentar*, hg. v. Jochen Golz u. Rosalinde Gothe, 363–376, 369 f.

¹⁰² VE, 133.

schen Epigrammen zunehmend verspottet. Das Wort „Muße“ wird, einmal mehr bei Goethe, im Sinne einer negativen Freiheit verwendet. Während Goethe unter Muße zumeist dasjenige versteht, was z. B. auch zeitgenössische Lexika zuerst anführen, also die Freiheit von beruflichen Tätigkeiten, ist hier eine Pause von der kräftezehrenden Bildungsarbeit gemeint, die indes im Rahmen des hier verwendeten analytischen Konzepts als eine Form tätiger Muße aufgefasst wird, handelt es sich doch um eine selbstbestimmte Arbeit, die nur im Kontext lizenzierter Freiheit geleistet werden kann. Die tätige Muße genussvoller Kunstbetrachtung wird nur durch die rahmende Muße, die temporäre Freiheit von amtlichen Verpflichtungen, ermöglicht. Dieser Zusammenhang wird womöglich durch das Adverb „auch“ zum Ausdruck gebracht. Es könnte sich auf die Verwendung des Wortes „Muße“ im zweiten Teil des Doppelepigramms 34, das ja in unmittelbarer Nachbarschaft zum 36. Epigramm steht, beziehen. Dort, im Epigramm 34 b, klingt das Zusammenwirken von negativer Freiheit, also der Beurlaubung des Dichters für seine Italienreise, und positiver Freiheit zu künstlerischer Selbstfindung, wissenschaftlichen Studien und Erfahrung anderer Lebensformen implizit an, wird hier doch der biographische Lebensbezug zu Goethe selbst explizit hergestellt. Im 36. Epigramm signalisiert das Adverb „auch“ die Notwendigkeit von „Erholung und Muße“ innerhalb der übergeordneten tätigen Muße einer kräftezehrenden Bildungsarbeit, die selbst wiederum „Genuß“ bereitet. Es geht also, zugespitzt gesagt, um eine Muße in der Muße sowie auch um eine Akzentverschiebung von einer kontemplations- zu einer erlebnisorientierten Muße.

Der Übergang von einer kontemplationsorientierten Muße in Form intensiver Bildbetrachtung zu einer erlebnisorientierten Muße, die im Alltagsleben der Großstadt gesucht wird und auf Ablenkung und Zerstreuung zielt, erfolgt mit der Wendung des Blicks zur „Gauklerin“ im Hexameter des dritten Distichons. Eingeleitet wird diese Verlagerung der Aufmerksamkeit im Vers zuvor, in dem der lyrische Sprecher seine Sehnsucht nach „lebendigem Reiz“ betont, den er nicht in Museen, Sammlungen oder Kirchen findet, sondern auf den Straßen und Plätzen der Stadt, beim Eintauchen in die Menge. Dass dieser Übergang indes alles andere als radikal ist, verdeutlichen die folgenden Verse. Die Bildmuster seiner tätigen, kontemplationsorientierten Muße haben sich dem Ich in einer Weise eingepägt, dass es sie unter den Menschen der pulsierenden Stadt wiedererkennt. Die Gestalt der Gauklerin, die „Künstlerin und Kunstwerk in einem“¹⁰³ ist, erscheint ihm wie das Modell für berühmte Gemälde Giovanni Bellinis und Paolo Veroneses, die er zuvor eingehend studiert hat. Indem der lyrische Sprecher in der „Gauklerin [...] zu den Bübchen das Urbild“ erkennt, erscheint sie in

¹⁰³ Begemann, „Poiesis des Körpers“, 31. „Bettine is a model for art and the image of it“, resümiert Hexter, „Poetic Reclamation and Goethe’s *Venetian Epigrams*“, 547. Ähnlich auch Ehling, „Verwandte Engelsbilder: Bettina und Ottilie“, 212: „Der Blick auf das Kind ist der durch die Kunst.“

ihrer androgynen Erscheinung zudem als eine Verwandte Mignons.¹⁰⁴ In diesem Binnenzyklus verweilt der Blick des lyrischen Sprechers auf Bettine, deren Gelenkigkeit und Körperbeherrschung sowie ihre akrobatischen Kunststücke in immer neuen Wendungen und mit einigen Bezügen zu Werken der Kunst skizziert werden.

Abgeschlossen wird der Binnenzyklus mit einem Epigramm, in dem das ‚müßige‘ Beobachten der Gauklerin sich nun gerade wieder in die tätige Muße künstlerischer Produktion verwandelt. In der früheren Fassung lautet der Beginn des entsprechenden Epigramms <59>:

„Welch ein Wahnsinn ergriff dich im Müßiggang, hältst du nicht inne?
Wird dies Mädchen ein Buch? Stimme was klügeres an.“
Wartet bald will ich die Könige singen die Großen der Erde
Wenn ich ihr Handwerk und sie besser begreife wie jetzt.
Unterdessen sing ich Bettinen denn Gaukler und Dichter
Sind gar nahe verwandt und die Verwandtschaft zieht an.¹⁰⁵

Will der lyrische Sprecher im ersten Distichon tatsächlich sich selbst (und die Leserinnen und Leser) ermahnen, sich nicht zu sehr auf die niedere Volksebene in der Kunst einzulassen? Die Epigramme selbst scheinen diesen Vorbehalt eher (selbst)ironisch zu konterkarieren. Den Lazzaroni in Neapel vergleichbar, erweist sich der vermeintliche Müßiggang des teilnehmenden Beobachters als tätige Muße, wird der Blick des Flaneurs auf Szenen der Straße doch virtuos in Verse übertragen und damit zur Kunst. In der *Italienischen Reise* werden ja neben Kunst und Natur auch das Leben und die Sitten des Volks geschildert. In den *Venezianischen Epigrammen* nimmt das Flanieren durch das, was auf den Straßen und Plätzen der Großstadt beobachtet und anschließend in lyrischer Kurzform zugespitzt wiedergegeben wird, dichterische Gestalt an. Die besondere Bedeutung der Autoreflexion¹⁰⁶, auch mit ironischer und selbstironischer Kon-

¹⁰⁴ Als „die venezianische Schwester Mignons“ sieht Bettine Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 310–312, 310. Einen direkten Bezug von Bettines akrobatischen Künsten zu Mignons Eiertanz in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* erkennt Rasch, „Die Gauklerin Bettine“, 120.

¹⁰⁵ VE, 99. In der späteren, publizierten Version hat Goethe „im Müßiggang“ durch „dich Müßigen“ ersetzt (47. Epigramm, VE, 136).

¹⁰⁶ Zu Recht weist Begemann, „Poiesis des Körpers“, darauf hin, dass gerade „die Bettine-Gedichte zu einem guten Stück ästhetische Selbstreflexion betreiben“ (31). Wie bei Martials Epigrammen nimmt auch in Goethes *Venezianischen Epigrammen* die poetische und poetologische Selbstreflexion einen erheblichen Raum ein. Vgl. resümierend dazu Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, 379: „Insgesamt vierundzwanzig Stücke, ein Viertel des ganzen Zyklus, beschäftigen sich hauptsächlich oder zumindest teilweise mit poetologischen Aspekten und stellen damit unter thematischen Gesichtspunkten die wohl umfangreichste Gruppe innerhalb des Zyklus dar.“ Die Epigramme, die sich selbst thematisieren, verteilen sich „in einem Streueffekt“ (167) über den gesamten Zyklus, „unterbrechen immer wieder den unmittelbaren Kontext und offenbaren dadurch, dass die poetologische Reflexion des Epigramms über sich selbst neben Venedig das versteckte Hauptmotiv der

notation, greift zudem die Gattungstradition seit Martial auf, finden sich doch diese Formen des Spielerischen und Selbstreflexiven in Epigrammen seit der Antike. Wenn das epigrammatische Ich eine „Verwandtschaft“ von „Gaukler und Dichter“ postuliert, ist das als Ausdruck eines ironisch-spielerischen Umgangs mit der spezifischen lyrischen Form und seiner Tradition zu verstehen. Eine gewisse Akrobatik in Verbindung mit Eingängigkeit und Gefälligkeit verbindet jedenfalls das Metier des Gauklers mit dem des Dichters, insbesondere dann, wenn er sich auf die prägnante Form der Epigrammatik einlässt.¹⁰⁷ Darüber hinaus findet der flüchtige Blick des Großstadtflaneurs gerade in den knappen, heterogenen und pointiert vorgetragenen Impressionen seine in der Gattung der Lyrik angemessene, geradezu idealtypische Gestalt. In den Blick geraten dabei immer wieder soziale Randgruppen: neben Gauklern und Akrobaten v.a. Prostituierte und Bettler. Dem Volk, nicht den Fürsten und der feinen Gesellschaft gilt das vornehmliche Interesse des Beobachters. Verwandt sind sich „Gaukler und Dichter“ auch in ihrer gesellschaftlichen Rolle als Außenseiter.¹⁰⁸ Für die Epigramme selbst, ihre inhaltlichen Tendenzen und Ausprägungen, ihre formalästhetische Gestalt sowie ihre spezifische Disposition, ist freilich ein anderer Befund wichtiger als dieses ironisch vorgetragene Rollenverständnis. Wer ziellos durch die

Venezianischen Epigramme darstellt“ (167). Diesem Hauptmotiv widmet Oswald auch das thematische Schlusskapitel seiner Monographie (379–400).

¹⁰⁷ Das „Spiel der Artistin“ und das literarische Spiel des Epigrammatikers verbinde das Prinzip der „Grenzüberschreitung“, betont Häntzschel, „Überschriften‘ und ‚Kapitel‘. Die ‚Welt‘ der *Venetianischen Epigramme* Goethes“, 20. Die Grenzüberschreitung wird im 42. Epigramm, das aus einem einzigen Distichon besteht, explizit thematisiert: „Gern überschreit‘ ich die Grenze, mit breiter Kreide gezogen. / Macht sie Bottegha, das Kind, drängt sie mich artig zurück“ (VE, 134). Die Bedeutung von „Bottegha“ erläutert Goethe in seinem Brief an Carl Ludwig von Knebel vom 23. April 1790: „far Bottegha heißt bey Taschenspielern und Gaucklern: die zudringenden Zuschauer vor Anfang des Spiels nach Verhältniß entfernen und sich den nötigen Raum verschaffen, den einige vorher mit Kreide bezeichnen“ (Briefe 8 I, 198). Das 42. Epigramm spreche „mit der Lust zur Grenzüberschreitung symbolisch zugleich eine poetische Motivation für die *Venezianischen Epigramme* insgesamt“ an, kommentiert Mönig, *Venedig als urbanes Kunstwerk*, 196.

¹⁰⁸ Vgl. auch Mönig, *Venedig als urbanes Kunstwerk*, 200; Ehling, „Verwandte Engelsbilder: Bettina und Ottilie“, 214. Ehling sieht in diesem Rollenverständnis des Dichters eine Antizipation entsprechender Entwürfe der Klassischen Moderne: „Goethe nimmt hier eine Haltung vorweg, die in gesteigerter Form später von Stefan George ästhetisiert werden sollte, der lieber in den untersten Volksschichten und mit Verbrechern verkehren wollte als mit dem ‚Bürger‘“ (214). Mit dieser Modellierung des Dichters zu einem *poète maudit* überstrapaziert Ehling seine Interpretation dieses (selbst)ironischen Distichons, zumal für eine derartige Perspektivierung, wenn man denn schon eher an eine spätere Epoche denken als historische Vorläufer identifizieren will, Charles Baudelaire, Paul Verlaine oder Arthur Rimbaud die wohl einschlägigeren Referenzautoren wären. Darüber hinaus ist auch in diesem Fall der Blick in die Zukunft unnötig. Man könnte diese Argumentation mit einem Verweis z. B. auf François Villon auch historisch untermauern. Sachlich angemessener ist freilich Burnikels Hinweis auf Martials *Liber spectaculorum* („Goethes ‚Venezianische Epigramme‘ und Martial“, 258 f.).

Straßen und Gassen streift, trifft eben hauptsächlich das einfache Volk, dessen Tun und Treiben gerade im Epigramm gattungskonform geschildert werden kann. Die Fülle ganz unterschiedlicher Eindrücke, die der Flaneur durch sein Umherstreifen im urbanen Raum gewinnt, wird in einer Kurzform wiedergegeben, die das Beobachtete unmittelbar aufgreift, bündig skizziert und knapp reflektiert. Das Moment des Flüchtigen, das in der assoziativen Aufeinanderfolge der Epigramme zum Vorschein kommt, korreliert so mit dem Wahrnehmungsmodus des Flaneurs, der gerade im Unzusammenhängenden ein urbanes Panorama zu arrangieren weiß.

Schlussbemerkung

„Muße“ ist im Werk Goethes kein Leitbegriff. Wenn Goethe das Wort verwendet, dann zumeist im Sinne der Primärdefinitionen zeitgenössischer Lexika. Muße versteht er als Freiheit von beruflichen, amtlichen Verpflichtungen. Gelegentlich greift er auch auf das Wort zurück, wenn Erholung von anstrengenden Tätigkeiten im Allgemeinen gemeint ist. Mehr ist zur semasiologischen Reichweite des Mußebegriffs bei Goethe kaum zu sagen. Ein ganz anderes Bild ergibt sich, wenn man einen onomasiologischen Ansatz wählt und mit dem in dieser Studie entwickelten analytischen Konzept von Muße in Verbindung bringt. Damit lassen sich Formen der Muße differenziert beschreiben, im Fall dieser Untersuchung v.a. Formen urbaner Muße, die das Flanieren als spezifische Wahrnehmungsweise und deren literarische Transkriptionen ebenso umfasst wie kontemplationsorientierte Formen, die sich insbesondere bei Kunst- und Naturstudien entfalten. Diese unterschiedlichen typologischen Muster lassen sich mit jener von Goethe in der *Italienischen Reise* selbst entwickelten Vorstellung auf den Punkt bringen, mit der diese Studie auch überschrieben ist: gelassene Teilnahme. In dieser Wendung gewinnen die paradoxalen Bestimmungen, mit denen im Sonderforschungsbereich *Muße* und auch in dieser Untersuchung „Muße“ konzeptualisiert wird, plastische Gestalt: bestimmte Unbestimmtheit, tätige Untätigkeit, produktive Unproduktivität. Erst die Befreiung von unmittelbarer Zweckorientierung und funktionellen Erwartungen eröffnet jene Freiräume, in denen etwas kreativ wirksam werden kann, gerade weil hier die Absicht fehlt, etwas erzwingen zu wollen. So begründet Goethe auch wiederholt seine Reise nach Italien mit dem Erfordernis von ausreichend Zeit und Raum für einen umfassenden Bildungs- und Selbstbildungsprozess, in dem sich das Ich fundamental erneuern kann. Der erwünschte Freiraum für die eigene künstlerische und menschliche Selbstfindung schließt zwar konkrete Arbeitsvorhaben ausdrücklich mit ein, wird von ihnen aber nicht utilitaristisch beherrscht. Mit dem Arkadien-Bezug in der publizierten *Italienischen Reise* mythologisiert er sein Dasein in Italien zur zeitentrückten Muße, die freilich gerahmt ist. Wie in der ikonographischen Tradition des Mottos „Auch ich in Arcadien!“ angedeutet, ist die idyllische Mußeexistenz vergänglich. Dem Tod, der sich in dem Ausruf zu Wort meldet, entspricht die zeitliche Rahmung der Reise, die der Ich-Erzähler zum Rückzugsraum für die eigene Selbstfindung stilisiert. In Briefen sowie im *Reise-Tagebuch 1786* für Frau von Stein legitimiert er mit großem Nachdruck seine Reise, der er eine existenzielle Notwendigkeit attestiert, um sie damit auch gegenüber dem in Weimar explizit erhobenen Vorwurf des Müßiggangs zu immunisieren. Mit ei-

nem kräftezehrenden Arbeitsprogramm, aber auch in der Haltung einer gelassenen Teilnahme inszeniert Goethe dann in der *Italienischen Reise* seine ‚Wiedergeburt‘ als Künstler und neu gebildeter Mensch, der mit dieser Erfahrung bisherige Alltagsroutinen überwindet und diese auch dauerhaft zu verändern vermag.

Dass auch Formen und Erfahrungen von Muße im urbanen Raum Gestalt gewinnen, verdeutlicht zunächst einmal, dass von einer v.a. in der älteren Forschung behaupteten Aversion Goethes gegen größere und große Städte so pauschal nicht die Rede sein kann. Der Flaneur der *Italienischen Reise* meidet auch nicht die Menge, im Gegenteil. Insbesondere in Venedig und in Neapel taucht er in die Volksmenge auf den Straßen, Gassen und Plätzen ein und kann hier bei allen Zerstreuungen transgressiv Konzentration und Ruhe finden, behält er doch gerade in der Nähe zur Menge durch seine Anonymität und seine gewollte Einsamkeit Distanz. Das Flanieren als eine erlebnisorientierte Form der Muße kann auf seine Weise ebenso eine Haltung gelassener Teilnahme ausprägen wie die kontemplationsorientierte Form der Muße bei der eingehenden, intensiv-iterativen Betrachtung von Kunstwerken. Hier lösen sich auch Grenzen zwischen anstrengender, mühevoller Bildungsarbeit und tätiger Muße auf, erfolgt das Studium doch selbstbestimmt und ohne unmittelbar störende zeitliche Beschränkungen und Leistungserwartungen. Selbst die anfängliche Abscheu vor dem Karneval kann der Beobachter überwinden, vermag der verweilende Blick doch Orientierungspunkte zu fixieren, die in erzählerische Ordnungsmuster überführt werden. Das nicht-teilnehmende Eintauchen in eine vermeintlich enthemmte Volksmenge führt zu strukturellen Einsichten, die in Formen narrativer Muße vermittelt werden. So kommt auch in den Schilderungen des *Römischen Carneval* jenes Zusammenwirken von Entschleunigung, Intensität und Iteration erzählerisch zum Ausdruck, das die späteren Berichte der *Italienischen Reise* wiederholt prägt. *Das Römische Carneval* endet beinahe schon programmatisch mit dem Hinweis auf den Lebensgenuss. Der ästhetische Genuss stellt sich in der *Italienischen Reise* ein, wenn das Ich, bei allen Mühen und Anstrengungen der Aneignung, zu einer gelassenen Teilnahme mit den Objekten seines Interesses findet. Dieses Ideal gilt gleichermaßen für die Kunst und für das Leben und impliziert eine Urteilskraft, die sich in tätiger Muße, als ein *otium cum litteris*, umfassend ausprägen lässt.

In der *Italienischen Reise* konfrontiert der Ich-Erzähler darüber hinaus das Eigene mit dem Fremden und überprüft dabei auch die nördlich-protestantische Axiologie, die das Verhältnis von Arbeit, Muße und Müßiggang normativ festlegt. Diese Axiologie hat der Ich-Erzähler buchstäblich mit im Reisegepäck. In Johann Jacob Volkmanns dreibändigem Werk *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* (Leipzig 1770/71) kann er nachlesen, wie sich der Autor über die vermeintlichen Müßiggänger in Neapel, die sogenannten Lazzaroni, mokiert und damit dem nördlichen Stereotyp vom ‚faulen Südländer‘ paradigmatisch Ausdruck verleiht. Der Ich-Erzähler der *Italienischen Reise* konfrontiert diese

Einschätzung Volkmanns, die er zitiert, mit eigener Anschauung. Anders als Volkmann entdeckt er im klimatisch begünstigten Süden Lebensformen, die eine wertend-dichotomische Bestimmung von verpflichtendem Arbeitsethos und perhorresziertem Müßiggang, der ja schon sprichwörtlich aller Laster Anfang ist, auflöst und auch den postulierten Gegensatz von Arbeit und Muße überwindet. Die identifizierte tätige Muße, die der Ich-Erzähler implizit für sich selbst und seine Reise reklamiert und gegen Vorwürfe aus der Heimat, er sei ein Müßiggänger, verteidigt, gewinnt aus seiner Sicht, die mit dem Begriff der Projektion wohl angemessener erfasst wird, in Neapel den Charakter eines geliebten Integrationsmodells, das die Unterschiede zwischen Muße, Müßiggang und Arbeit aufhebt, entfällt hier doch das Erfordernis, das eigene Tun ganz auf die Daseinsvorsorge auszurichten. Die tätige Muße der Lazzaroni mündet in Lebensgenuss, jene des Ich-Erzählers der *Italienischen Reise* u. a. auch in einen Kunstgenuss, der erst jene ästhetische Urteilskraft umfassend ausbildet, die der eigenen ‚Wiedergeburt‘ als Künstler und gebildeter Mensch zugrunde liegt. Die Italienreise eröffnet Freiräume, in denen das anstrengende Kunststudium durch einen Dreiklang von Entschleunigung, Intensität und Iteration zu einer innigen Vertrautheit mit den betrachteten Kunstwerken führt. Die beiden zentralen Begriffe, die in der *Italienischen Reise* für diese neu gewonnene Haltung eingeführt werden, sind Teilnahme und Gelassenheit. Sie sind gleichermaßen Ausdruck und Wirkungsweise kontemplationsorientierter tätiger Muße im urbanen Raum und ergänzen Wahrnehmungsweisen eines Flaneurs, der insbesondere in Venedig und in Neapel sich auch ziellos durch die Straßen und Plätze der Großstadt treiben lässt und diese Eindrücke – und darum allein geht es in einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung – entsprechend literarisch übersetzt.

In den beiden lyrischen Zyklen, die sich auf Rom und auf Venedig beziehen, kann eine geradezu gegensätzliche Haltung zum Phänomen der Zeit konstatiert werden. Inszenieren die *Römischen Elegien* im erfüllten Augenblick eine Präsenzerfahrung, in der die Zeit in der Zeit aufgehoben ist, und führen sie diese Zeitrückung im Medium der Kunst auf anderer Ebene weiter, indem sie Erinnerungen an Vergangenes elegisch bewahren, so akzentuieren die *Venezianischen Epigramme* Zeit als gegenwärtiges Zeitgeschehen, das ein flanierender Beobachter aufspürt und in all seiner Heterogenität pointiert wiedergibt. Erscheint der urbane Raum in den *Römischen Elegien* kulturgeschichtlich codiert und werden diese ‚Zeitschichten‘ (Koselleck) im Raum synchronisiert, so gestaltet er sich in den *Venezianischen Epigrammen* als vielfältiges Aktionsfeld einer modernen Großstadt, deren unterschiedliche Facetten sichtbar gemacht werden. Die dafür angemessene Form, das kurze Epigramm, bildet das Unzusammenhängende, Zufällige, Kontingente und Heterogene urbaner Eindrücke angemessen ab. Das Epigramm greift das Vorübergehende rasch auf, spitzt es zu und wechselt sogleich zur nächsten Beobachtung. Die *Venezianischen Epigramme* sind trotz aller Traditionsbezüge, insbesondere zu Martial, Großstadtdichtung im eigentlichen

Sinn, vielleicht sogar die erste in der deutschen Literatur. Die Heterogenität der modernen Stadt wird mit dem Blick eines Flaneurs eingefangen und pointiert literarisch übersetzt. Formen urbaner Muße finden sich in Rückzugsräumen ebenso wie in den Hotspots städtischen Lebens. In Goethes Werk sind beide Varianten facettenreich und vielschichtig ausgeprägt.

Literaturverzeichnis

Texte und Quellen

- Adelung, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, 2. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1793–1801, 4 Bde. (Documenta Linguistica. Quellen zur Geschichte der deutschen Sprache des 15. bis 20. Jahrhunderts, hg. v. Ludwig Erich Schmidt, Reihe II: Wörterbücher des 17. und 18. Jahrhunderts, hg. v. Helmut Henne), Hildesheim/Zürich/New York 1990.
- Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, auf der Grundlage der Übersetzung von Eugen Rolfes, hg. v. Günther Bien, Hamburg 1972.
- Aristoteles, *Politik. Schriften zur Staatstheorie*, übers. u. hg. v. Franz F. Schwarz, Stuttgart 1989.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser
- Bd. I/2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974.
 - Bd. III, hg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M. 1972.
- Blum, Joachim Christian, *Spatziergänge*, 2 Theile, Berlin 1774/75 (3. Aufl. 1785); *Neue Spatziergänge*, Stendal 1784.
- Cicero, Marcus Tullius, *De officiis / Vom rechten Handeln*. Lateinisch/Deutsch, hg. u. übers. v. Karl Büchner, 3., erw. Aufl. München/Zürich 1987.
- Dictionnaire de la Conversation et de la lecture, inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous*, tome 9, Paris 1867.
- Doctrine de Saint-Simon. Exposition. Première Année, 1828–1829*. Troisième Edition, Paris 1831.
- Garve, Christian, *Gesammelte Werke*, hg. v. Kurt Wölfel, 1. Abt.: *Die Aufsatzsammlungen*
- Bd. I: *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben*, Teil 1 u. 2, Nachdruck der Ausgaben Breslau 1792 u. 1796, Hildesheim/Zürich/New York 1985.
 - Bd. II: *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben*, Teil 3 u. 4: *Über Gesellschaft und Einsamkeit*, Nachdruck der Ausgaben Breslau 1797 u. 1800, Hildesheim/Zürich/New York 1985.
 - Bd. IV: *Vermischte Aufsätze, welche einzeln oder in Zeitschriften erschienen sind*, Teil 1 u. 2, Nachdruck der Ausgaben Breslau 1796 u. 1800, Hildesheim/Zürich/New York 1985.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurter Ausgabe (FA), hg. v. Friedmar Apel u. a.
- I. Abteilung, Bd. 1: *Gedichte 1756–1799*, hg. v. Karl Eibl (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 18), Frankfurt a. M. 1987.
 - I. Abteilung, Bd. 7/1 und 7/2: *Faust. Texte, Kommentare*, hg. v. Albrecht Schöne (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 114), Frankfurt a. M. 1999.

- I. Abteilung, Bd. 8: *Die Leiden des jungen Werthers, Die Wahlverwandtschaften, Kleine Prosa, Epen*, hg. v. Waltraud Wiethölter (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 109), Frankfurt a. M. 1994.
 - I. Abteilung, Bd. 10: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, hg. v. Gerhard Neumann u. Hans-Georg Dewitz (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 50), Frankfurt a. M. 1989.
 - I. Abteilung, Bd. 14: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hg. v. Klaus-Detlef Müller (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 15), Frankfurt a. M. 1986.
 - I. Abteilung, Bd. 15/1 und 15/2: *Italienische Reise*, hg. v. Christoph Michel u. Hans-Georg Dewitz (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 48), Frankfurt a. M. 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe (MA), hg. v. Karl Richter
- Bd. 2.1: *Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775–1786*, 1, hg. v. Hartmut Reinhardt, München/Wien 1987.
 - Bd. 3.1: *Italien und Weimar 1786–1790*, 1, hg. v. Norbert Miller u. Hartmut Reinhardt, München/Wien 1990.
 - Bd. 3.2: *Italien und Weimar 1786–1790*, 2, hg. v. Hans J. Becker u. a., München/Wien 1990.
 - Bd. 4.2: *Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797*, 2, hg. v. Klaus H. Kiefer u. a., München/Wien 1986.
 - Bd. 6.2: *Weimarer Klassik 1798–1806*, 2, hg. v. Victor Lange u. a., München/Wien 1988.
 - Bd. 12: *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden*, hg. v. Hans J. Becker u. a., München/Wien 1989.
 - Bd. 15: *Italienische Reise*, hg. v. Andreas Beyer u. Norbert Miller, München/Wien 1992.
 - Bd. 19: *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. v. Heinz Schlaffer, München/Wien 1986.
- Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimarer Ausgabe (WA)
- I. Abth., 53. Bd., Weimar 1914.
 - IV. Abth., 6. Bd.: *Goethes Briefe, 1. Juli 1782 – 31. December 1784*, Weimar 1890.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar/Goethe- und Schiller-Archiv hg. v. Georg Kurscheidt, Norbert Oellers u. Elke Richter, Berlin 2008 ff.
- Bd. 6: *Anfang 1785 – 3. September 1786*. 6 I: *Texte*, hg. v. Volker Giel unter Mitarbeit von Susanne Fenske u. Yvonne Pietsch; 6 II: *Kommentar*, hg. v. Volker Giel unter Mitarbeit von Yvonne Pietsch u. Gerhard Müller, Berlin 2010.
 - Bd. 7: *September 1786 – 10. Juni 1788*. 7 I: *Texte*, hg. v. Volker Giel unter Mitarbeit von Susanne Fenske u. Yvonne Pietsch; 7 II: *Kommentar*, hg. v. Volker Giel unter Mitarbeit von Yvonne Pietsch, Markus Bernauer u. Gerhard Müller, Berlin 2012.
 - Bd. 8: *20. Juni 1788 – Ende 1790*. 8 I: *Texte*, hg. v. Volker Giel u. Norbert Oellers unter Mitarbeit von Yvonne Pietsch; 8 II: *Kommentar*, hg. v. Volker Giel u. Norbert Oellers unter Mitarbeit von Gerhard Müller u. Yvonne Pietsch, Berlin/Boston 2017.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Venezianische Epigramme. Eigenhändige Handschriften, Transkriptionen und Kommentar*, hg. v. Jochen Golz u. Rosalinde Gothe, Frankfurt a. M./Leipzig 1999.

- Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, 33 Bde. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1854 – 1954, München 1984.
- Hessel, Franz, *Ermunterung zum Genuß. Kleine Prosa*, hg. v. Karin Grund u. Bernd Witte, Berlin 1981.
- Hessel, Franz, *Spazieren in Berlin*. Mit einem Geleitwort von Stéphane Hessel, München/Berlin 2012.
- Q. Horati Flacci *Opera*, hg. v. D.R. Shackleton Bailey, 3. ed., Stuttgart 1985.
- Horatius Flaccus, Quintus, *Sämtliche Werke*. Lateinisch und Deutsch, hg. v. Hans Färber (Sammlung Tusculum), München 1982.
- Huart, Louis, *Physiologie du Flaneur*, Paris 1841.
- Humboldt, Wilhelm von, *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Andreas Flitner u. Klaus Giel, Bd. V: *Kleine Schriften, Autobiographisches, Dichtungen, Briefe*, Stuttgart 1981.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. v. Wilfried Barner u. a., Bd. 7: *Werke 1770–1773*, hg. v. Klaus Bohnen (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 172), Frankfurt a. M. 2000.
- Lichtenberg, Georg Christoph, *Briefwechsel*, hg. v. Ulrich Joost u. Albrecht Schöne, Bd. I: 1765 – 1779, München 1983.
- Die Promotion von Karl Marx – Jena 1841. Eine Quellenedition*, eingeleitet u. bearbeitet v. Erhard Lange u. a., Berlin 1983.
- Mercier, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, 12 Bde. Reimpression de l'édition d'Amsterdam 1782–1788, Genève 1979.
- Moritz, Karl Philipp, *Sämtliche Werke*. Kritische und kommentierte Ausgabe, hg. v. Anneliese Klingenberg, Albert Meier, Conrad Wiedemann u. Christof Wingertzahn, Bd. 5/1: *Reisebeschreibungen, Teil 1: Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*, hg. v. Jürgen Jahnke u. Christof Wingertzahn, Berlin/München/Boston 2015.
- Moritz, Karl Philipp, *Werke in zwei Bänden*, hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 2: *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie* (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 145), Frankfurt a. M. 1997.
- Petrarca, Francesco, *De vita solitaria*, Buch I. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar von Karl A. E. Enenkel (Leidse romanistische reeks van de Rijksuniversiteit te Leiden, Bd. 24), Leiden u. a. 1990.
- Posselt, Franz, *Apodemik oder die Kunst zu reisen. Ein systematischer Versuch zum Gebrauch junger Reisenden aus den gebildeten Ständen überhaupt und angehender Gelehrten und Künstler insbesondere*, 2 Bde., Leipzig 1795.
- Schelle, Karl Gottlob, *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Markus Fauser, Darmstadt 1990.
- Schiller, Friedrich, *Werke*. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal u. a.
- Bd. 20: *Philosophische Schriften*. Erster Teil, hg. v. Benno von Wiese, Weimar 1962.
 - Bd. 24: *Briefwechsel. Schillers Briefe 17.4.1785 – 31.12.1787*, hg. v. Karl Jürgen Skrodzki, Weimar 1989.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, *Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Hans-Joachim Birkner u. a., 1. Abt.: *Schriften und Entwürfe*, Bd. 2: *Schriften aus der Berliner Zeit 1796–1799*, hg. v. Günter Meckenstock, Berlin/New York 1984.
- Seneca, L. Annaeus, *Philosophische Schriften*. Lateinisch und Deutsch, übersetzt, eingeleitet u. mit Anmerkungen versehen v. Manfred Rosenbach. Sonderausgabe, Darmstadt 1999
- Bd. 3: *An Lucilius, Briefe 1–69*.

- Bd. 4: *Ad Lucilium epistulae morales LXX – CXXIV (CXXV)/An Lucilius Briefe über Ethik 70 – 124 (125)*.
- Seneca, L. Annaeus, *De otio/Über die Muße. De providentia/Über die Vorsehung*. Lateinisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Gerhard Krüger, Stuttgart 1996.
- Wagner, Richard, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Bd. 4, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983.
- Zedler, Johann Heinrich, *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde. u. 4 Suppl.-Bde., Leipzig/Halle 1732–1754.

Forschung

- Abel, Günter, „Die Kunst des Neuen. Kreativität als Problem der Philosophie“, in: ders. (Hg.), *Kreativität*, Hamburg 2006, 1–21.
- Albertsen, Leif Ludwig, „Rom 1789. Auch eine Revolution. Unmoralisches oder vielmehr Moralisches in den ‚Römischen Elegien‘“, in: *Goethe-Jahrbuch* 99 (1982), 183–194.
- Albes, Claudia, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen/Basel 1999.
- Althaus, Horst, „Goethes ‚römisches Sehen‘“, in: ders., *Ästhetik, Ökonomie und Gesellschaft*, Bern/München 1971, 142–162.
- Althaus, Thomas, „Lyrik der Klassik. Goethes ‚Römische Elegien‘“, in: Thomas Althaus/Stefan Matuschek (Hg.), *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte (Münsteraner Einführungen – Germanistik, Bd. 3)*, Münster/Hamburg 1994, 43–70.
- Ammon, Frieder von, *Ungastliche Gaben. Die „Xenien“ Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 123)*, Tübingen 2005.
- Anger, Alfred/Red., „Blum, Joachim Christian“, in: Wilhelm Kühlmann (Hg.), *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, 2., vollständig überarb. Aufl., Berlin/New York 2008, 594 f.
- Anglet, Andreas, „Das ‚ernste Spiel‘ der Kunst – Anmerkungen zum ästhetischen Perspektivismus im Romanwerk Goethes“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 121 (2002), 187–202.
- Arlt, Hans-Jürgen/Zech, Rainer, *Arbeit und Muße. Ein Plädoyer für den Abschied vom Arbeitskult*, Wiesbaden 2015.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.), *Arbeit und Müßiggang 1789–1914. Dokumente und Analysen*, Frankfurt a. M. 1991.
- Asman, Carrie, „Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung“, in: *Johann Wolfgang Goethe, Der Sammler und die Seinigen*, hg. u. mit einem Essay v. Carrie Asman, Amsterdam/Dresden 1997, 119–177.
- Assmann, Aleida, „Aufmerksamkeit im Medienwandel“, in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 10)*, Berlin 2007, 209–227.
- Aurnhammer, Achim, „Goethes ‚Italienische Reise‘ im Kontext der deutschen Italienreisen“, in: *Goethe-Jahrbuch* 120 (2003), 72–86.

- Babel, Rainer (Hg.), *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*. Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern 2005.
- Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [1965]. Übersetzt v. Gabriele Leupold, hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1987.
- Bachtin, Michail M., *Chronotopos* [1975]. Aus dem Russischen v. Michael Dewey, mit einem Nachwort v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, Frankfurt a.M. 2008.
- Bahr, Hans-Dieter, *Zeit der Muße – Zeit der Musen*, Tübingen 2008.
- Barbey, Rainer, *Recht auf Arbeitslosigkeit? Ein Lesebuch über Leistung, Faulheit und die Zukunft der Arbeit*, Essen 2012.
- Barner, Wilfried, „Altertum, Überlieferung, Natur. Über Klassizität und autobiographische Konstruktion in Goethes ‚Italienischer Reise‘“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 64–92.
- Basten, Ludger/Gerhard, Ulrike, „Stadt und Urbanität“, in: Tim Freytag/Hans Gebhardt/ Ulrike Gerhard/Doris Wastl-Walter (Hg.), *Humangeographie kompakt*, Berlin/Heidelberg 2016, 115–139.
- Batley, Edward M., „Das Römische ‚Carneval‘ oder Gesellschaft und Geschichte“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 128–143.
- Battafarano, Italo Michele (Hg.), *Italienische Reise, Reisen nach Italien* (Apollo, Bd. 2), Gardolo di Trento 1988.
- Battafarano, Italo Michele, *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes Italienischer Reise* (IRIS, Bd. 12), Bern u. a. 1999.
- Bauer, Barbara, „Aptum, Decorum“, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3. neubearb. Aufl., Bd. I, Berlin/New York 1997, 115–119.
- Bauer, Joachim, *Arbeit. Warum sie uns glücklich oder krank macht*, München 2015 (zuerst 2013).
- Bauer-Funke, Cerstin, „Zum utopischen Potential der Bewegung im Raum in Louis-Sébastien Mercers Uchronie *L’an 2440*“, in: Kurt Hahn/Matthias Hausmann (Hg.), *Visionen des Urbanen. (Anti-)Utopische Stadtentwürfe in der französischen Wort- und Bildkunst* (Studia Romanica, Bd. 172), Heidelberg 2012, 33–45.
- Becker, Hans Joachim, „Raumvorstellung und selektives Sehen in Goethes Italienischer Reise“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997), 107–124.
- Begemann, Christian, „Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe“ (22.06.2006), in: *Goethezeitportal*, 1–35; URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann_koerper.pdf (abgerufen am 12.04.2020).
- Bell, Matthew, „The Poetic Coherence of Goethe’s *Venetian Epigrams*“, in: *Publications of the English Goethe Society* 78/3 (2009), 117–130.
- Beller, Manfred, „Typologie reciproca. Über die Erhellung des deutschen Nationalcharakters durch Reisen“, in: Conrad Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen* (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 8), Stuttgart 1988, 30–47.
- Beller, Manfred, *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*, hg. v. Elena Agazzi in Zusammenarbeit mit Raul Calzoni, Göttingen 2006.
- Beller, Manfred, „Das Bild des Anderen und die nationalen Charakteristiken“, in: ders., *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*, hg. v. Elena Agazzi in Zusammenarbeit mit Raul Calzoni, Göttingen 2006, 21–46.

- Beller, Manfred, „Vorurteils- und Stereotypenforschung: Interferenzen zwischen Literaturwissenschaft und Sozialpsychologie“, in: ders., *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*, hg. v. Elena Agazzi in Zusammenarbeit mit Raul Calzoni, Göttingen 2006, 47–60.
- Beller, Manfred, „Die europäischen Nationalcharaktere im Urteil Goethes“, in: ders., *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*, hg. v. Elena Agazzi in Zusammenarbeit mit Raul Calzoni, Göttingen 2006, 61–74.
- Beller, Manfred, „Johann Gottfried Herders Völkerbilder und die Tradition der Klimatheorie“, in: ders., *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*, hg. v. Elena Agazzi in Zusammenarbeit mit Raul Calzoni, Göttingen 2006, 239–259.
- Berking, Helmuth/Löw, Martina (Hg.), *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung* (Interdisziplinäre Stadtforschung, Bd. 1), Frankfurt a. M./New York 2008.
- Berking, Helmuth, „Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen‘ – Skizzen zur Erforschung der Stadt und der Städte“, in: Helmuth Berking/Martina Löw (Hg.), *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung* (Interdisziplinäre Stadtforschung, Bd. 1), Frankfurt a. M./New York 2008, 15–31.
- Berking, Helmuth/Schwenk, Jochen, *Hafenstädte. Bremerhaven und Rostock im Wandel* (Interdisziplinäre Stadtforschung, Bd. 4), Frankfurt a. M./New York 2011.
- Berlin, Isaiah, *Liberty. Incorporating four essays on liberty*, hg. v. Henry Hardy u. Ian Harris, Oxford 2002.
- Bernauer, Hermann, „Selbstbewusste Illusion‘. Zur Wirkungsabsicht von Goethes ‚Römischem Carneval‘“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2010, 151–171.
- Bernsdorff, Hans, „Goethes erstes Venezianisches Epigramm und seine antiken Vorbilder“, in: *Antike und Abendland* 47 (2001), 164–175.
- Beyer, Andreas, „Reisen – Bleiben – Sterben. Die Goethes in Rom“, in: Klaus Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Reihe der Villa Vigoni, Bd. 11), Tübingen 1997, 63–84.
- Binder, Wolfgang, „Genuß‘ in Dichtung und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts“ (1973), in: ders.: *Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur*, Zürich/München 1976, 7–33.
- Birus, Hendrik, „Goethe, der erste deutsche Großstadtlyriker“, in: Christian Moser (Hg.), *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*, Bielefeld 2005, 123–131.
- Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 1979.
- Blumenberg, Hans, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a. M. 2001 (zuerst 1986).
- Bock, Hans Manfred, „Nation als vorgegebene oder vorgestellte Wirklichkeit? Anmerkungen zur Analyse fremdnationaler Identitätszuschreibung“, in: Ruth Florack (Hg.), *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 76), Tübingen 2000, 11–36.
- Böhm, Elisabeth, *Epoche machen. Goethe und die Genese der Weimarer Klassik zwischen 1786 und 1796. Studien zu den ‚Römischen Elegien‘ in der Zeitschrift ‚Die Horen‘ und den ‚Venetianischen Epigrammen‘ in Friedrich Schillers ‚Musenalmanach‘* (Presse und Geschichte – Neue Beiträge, hg. v. Astrid Blome, Holger Böning u. Michael Nagel, Bd. 105), Bremen 2017.

- Böhme, Hartmut, „Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne“, in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung* (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 10), Berlin 2007, 53–72.
- Boerner, Peter, „Italienische Reise“, in: Paul Michael Lützeler/James E. McLeod (Hg.), *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, Stuttgart 1985, 344–362.
- Boerner, Peter, „Rom, Paris und London aus der Ferne gesehen: Beobachtungen über den Interessen- und Erfahrungshorizont nicht-reisender Reisender, dargestellt am Beispiel Goethes“, in: Conrad Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen* (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 8), Stuttgart 1988, 80–89.
- Böschstein-Schäfer, Renate, „Arbeit und Muße in der Idylldichtung des 18. Jahrhunderts“, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.), *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins*, Bern/München 1981, 9–30.
- Borchert, Karlheinz/Schubert, Dirk, „Gesellschaftssystem und Stadtstruktur“, in: Dirk Schubert (Hg.), *Krise der Stadt. Fallstudien zur Verschlechterung von Lebensbedingungen in Hamburg, Frankfurt, München* (VAS, Bd. 9), Berlin (West) 1981, 3–54.
- Borchmeyer, Dieter, *Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Kronberg/Ts. 1977.
- Borchmeyer, Dieter, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Studienausgabe*. Aktualisierte Neuausgabe, Weinheim 1998.
- Boyle, Nicholas, *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*, Bd. I: 1749–1790, Frankfurt a. M./Leipzig 2004 (zuerst 1995); Bd. II: 1790–1803, Frankfurt a. M./Leipzig 2004 (zuerst 1999).
- Brenner, Peter J., *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M. 1989.
- Brenner, Peter J., *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte* (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 2), Tübingen 1990.
- Bröckling, Ulrich, „Der Mensch als Akku, die Welt als Hamsterrad: Konturen einer Zeitkrankheit“, in: Sighard Neckel/Greta Wagner (Hg.), *Leistung und Erschöpfung. Burn-out in der Wettbewerbsgesellschaft*, Berlin 2013, 179–200.
- Broszeit-Rieger, Ingrid, „Transforming Classicism into Romanticism and Beyond in Goethe's ‚The Roman Carnival‘“, in: *Neophilologus* 94 (2010), 127–137.
- Brüggemann, Heinz, „Aber schickt keinen Poeten nach London!“ *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 1985.
- Brühweiler, Hans, *Musse (scholé). Ein Beitrag zur Klärung eines ursprünglich pädagogischen Begriffs*, Zürich 1971.
- Burnikel, Walter, „Goethes ‚Venezianische Epigramme‘ und Martial“, in: *Goethe-Jahrbuch* 120 (2003), 242–261.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien 1: Arts de faire*, Paris 1980; deutsche Ausgabe: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen von Ronald Voullié, Berlin 1988.
- Classen, Carl Joachim, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts* (Beiträge zur Altertumswissenschaft, Bd. 2), 2. Aufl., Hildesheim 1986.

- Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Brennpunkt der Welt. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780–1830* (Studienreihe Romania, Bd. 6), Bielefeld 1991.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika, „An den Grenzen der Sprache. Zur Wirkungsgeschichte von Merciers ‚Tableau de Paris‘ in Deutschland“, in: *Arcadia* 27 (1992), 141–161.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Einführung in die Komparatistik*, 3. überarb. Aufl., Berlin 2013.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika, „Die Frucht der Muße oder Montaigne im Turm. Zur Genese der Essais als Auto(r)entwurf“, in: Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 2), Tübingen 2016, 177–206.
- Danzer, Gerhard, *Voilà un homme – Über Goethe, die Menschen und das Leben*, Berlin 2019.
- Deiters, Franz-Josef, „Arbeit und Müßiggang und das Sprechen über Literatur um 1800“, in: Claudia Lillge/Thorsten Unger/Björn Weyand (Hg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik* (vita activa), Paderborn 2017, 39–56.
- Dischner, Gisela, „Melancholie und Müßiggang – Eine Zustandsbeschreibung“, in: Mirko Gemmel/Claudia Löschner (Hg.), *Ökonomie des Glücks. Muße, Müßiggang und Faulheit in der Literatur*, Berlin 2014, 7–15.
- Dobler, Gregor, „Muße und Arbeit“, in: Burkhard Hasebrink/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen* (linguae & litterae, Bd. 35), Berlin/Boston 2014, 54–68.
- Dobler, Gregor, „Umkämpfter Freiraum: Die Erfindung des Städtischen im Norden Namibias, 1950–1980“, in: *Peripherie* 36/141 (2016), 94–114.
- Dobler, Gregor, „Arbeit, Arbeitslosigkeit und Rhythmus“, in: Gregor Dobler/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 5), Tübingen 2017, 61–85.
- Dobler, Gregor/Riedl, Peter Philipp (Hg.), *Muße und Gesellschaft* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 5), Tübingen 2017.
- Dobler, Gregor/Riedl, Peter Philipp, „Einleitung“, in: Dobler/Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 5), Tübingen 2017, 1–17.
- Egger, Irmgard, „Bewegung im Raum. Goethe und Hoffmann in Rom“, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 13 (2005), 47–58.
- Egger, Irmgard, *Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*, München 2006.
- Ehling, Kay, „Verwandte Engelsbilder: Bettina und Ottilie. Zu einem Motiv in den Venezianischen Epigrammen und den Wahlverwandtschaften“, in: *Euphorion* 108 (2014), 195–223.
- Eibl, Karl, „Lebe glücklich‘. Zu Goethes 13. Römischer Elegie“, in: Wolfgang Frühwald/Alberto Martino (Hg.), *Zwischen Aufklärung und Restauration. Sozialer Wandel in der deutschen Literatur (1700–1848). Festschrift für Wolfgang Martens zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1989, 249–262.
- Eickhoff, Franziska C., „Inszenierungen von Muße durch die Gattung Brief in den *Epistulae* des Horaz“, in: dies. (Hg.), *Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur*.

- Mit einem Ausblick in andere Gattungen* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 1), Tübingen 2016, 75–94.
- Erdmann, Julius, „Un moi insatiable du non-moi. Der Mythos des Flaneurs zwischen visueller und mobiler Stadtaneignung“, in: Eva Kimminich/Judith Stein (Hg.), *Mythos Stadt – Stadtmythen* (Welt – Körper – Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, Bd. 10), Frankfurt a. M. 2013, 63–89.
- Erhart, Walter, „Weltreisen, Weltwissen, Weltvergleich – Perspektiven der Forschung“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 42/2 (2017), 292–321.
- Erhart, Walter, „Rez. Michaela Holdenried/Alexander Honold/Stefan Hermes (Hg.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*, Berlin 2017“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, NF 28 (2018), H.2, 412–416.
- Esch, Arnold, „Deutsche Rom-Erfahrung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert: Winckelmann – Goethe – Humboldt“, in: Konrad Scheurmann/Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.), „... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“ *Goethe in Rom*, Bd. 1: *Essays*, Mainz 1997, 72–77.
- Fechner, Jörg-Ulrich, „Zugleich völlig wahrhaft und ein anmuthiges Märchen. Goethes ‚Italienische Reise‘, keine Reisebeschreibung“, in: Italo Michele Battafarano (Hg.), *Italienische Reise, Reisen nach Italien* (Apollo, Bd. 2), Gardolo di Trento 1988, 231–255.
- Feitscher, Georg, *Kontemplation und Konfrontation. Die Topik autobiographischer Erzählungen der Gegenwart* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 9), Tübingen 2018.
- Figal, Günter, „Die Räumlichkeit der Muße“, in: Burkhard Hasebrink/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen* (linguae & litterae, Bd. 35), Berlin/Boston 2014, 26–33.
- Figal, Günter/Hubert, Hans W./Klinkert, Thomas (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 2), Tübingen 2016.
- Figal, Günter/Keiling, Tobias, „Das raumtheoretische Dreieck. Zu Differenzierungen eines phänomenologischen Raumbegriffs“, in: Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 2), Tübingen 2016, 9–28.
- Fiorucci, Francesco (Hg.), *Muße, otium, σχολή in den Gattungen der antiken Literatur* (Rombach Wissenschaften – Reihe Paradeigmata, Bd. 38), Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2017.
- Florack, Ruth (Hg.), *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 76), Tübingen 2000.
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt v. Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1976 (Originalausgabe: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975).
- Fuest, Leonhard, *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*, München 2008.
- Gamper, Michael/Hühn, Helmut (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft* (Ästhetische Eigenzeiten, Bd. 1), Hannover 2014.
- Gehlen, Jakob, „Zwischen Ergreifen und Berühren. Die Rom-Ankunft des Ich in Goethes *Römischen Elegien*“, in: *Komparatistik Online 2019: Berühren. Relationen des Taktiles in Literatur, Philosophie und Theater*, 124–146 (26.01.2019). URL: https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/198/152.

- Gellhaus, Axel/Moser, Christian/Schneider, Helmut J. (Hg.), *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Köln u. a. 2007.
- Gemmel, Mirko/Löschner, Claudia (Hg.), *Ökonomie des Glücks. Muße, Müßiggang und Faulheit in der Literatur*, Berlin 2014.
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*, 3., durchges. u. korr. Aufl., übers. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort v. Jochen Vogt, überprüft u. berichtet v. Isabel Kranz, Paderborn 2010.
- Gephardt, Werner, „Goethe als ‚Gesellschaftsforscher‘? Eine soziologische Lektüre der *Italienischen Reise*“, in: Willi Hirdt/Birgit Tappert (Hg.), *Goethe und Italien. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums, 7. – 9. Okt. 1999 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn* (Studium universale, Bd. 22), Bonn 2001, 105–114.
- Gerstner, Jan, „Idyllische Arbeit und tätige Muße. Transformationen um 1800“, in: Tobias Keiling/Robert Krause/Heidi Liedke (Hg.), *Muße und Moderne* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 10), Tübingen 2018, 7–18.
- Gfrereis, Heike, „Die Einweihung ins Gewöhnliche. Goethes Venezianische Epigramme“, in: *Goethe-Jahrbuch* 110 (1993), 227–242.
- Gibhardt, Boris Roman, „Pandoras Gaben. Konsum, Luxus und die neue Muße im Umfeld der klassischen Ästhetik“, in: Claudia Lillge/Thorsten Unger/Björn Weyand (Hg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik* (vita activa), Paderborn 2017, 157–170.
- Gibhardt, Boris Roman, *Vorgriffe auf das schöne Leben. Weimarer Klassik und Pariser Mode um 1800* (Ästhetik um 1800, Bd. 14), Göttingen 2019.
- Gimmel, Jochen, „Mußevolle Arbeit oder ruheloser Müßiggang“, in: Gregor Dobler/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 5), Tübingen 2017, 47–59.
- Gimmel, Jochen/Keiling, Tobias u. a., *Konzepte der Muße*, Tübingen 2016.
- Glaser, Horst Albert, „Karneval und Karnevalstheorien – anlässlich Goethes *Das römische Carneval*“, in: Klaus Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Reihe der Villa Vigoni, Bd. 11), Tübingen 1997, 101–112.
- Gloy, Karen, *Zeit. Eine Morphologie*, Freiburg i. Br./München 2006.
- Göres, Jörn (Hg.), *Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf und der Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, 23.10 – 30.11.86. Katalog*, Mainz 1986.
- Göres, Jörn, „Wie wahr! Wie seiend! Reflexionen zu Goethes Italien-Reisen“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 11–26.
- Goethe Wörterbuch*, hg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 6. Bd., 4. Lieferung, Stuttgart 2014.
- Goffman, Erving, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. M. 1977 (Originalausgabe 1974).
- Graczyk, Annette, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004.
- Graham, Ilse, „Der Bildner als Vollstrecker der Natur. Goethes Italienische Reise und ihre Nachwehen“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 42–63.
- Griep, Wolfgang (Hg.), *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen* (Neue Bremer Beiträge, Bd. 3), Heidelberg 1986.
- Griep, Wolfgang (Hg.), *Sehen und Beschreiben. Europäische Reisen im 18. und frühen 19. Jahrhundert* (Eutiner Forschungen, Bd. 1), Heide 1991.

- Griep, Wolfgang/Jäger, Hans-Wolf (Hg.), *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts* (Neue Bremer Beiträge, Bd. 1), Heidelberg 1983.
- Grimm, Gunter E./Brey Mayer, Ursula/Erhart, Walter, „Ein Gefühl von freierem Leben.“ *Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart 1990.
- Groh, Dieter, „Strategien, Zeit und Ressourcen. Risikominimierung, Unterproduktivität und Mußpräferenz – die zentralen Kategorien von Subsistenzökonomien“, in: ders., *Anthropologische Dimensionen der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1992, 54–113.
- Gronau, Barbara/Ghattas, Nadia/Schouten, Sabine, „Zeitwahrnehmung“, in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung* (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 10), Berlin 2007, 23–30.
- Gross, Karl, „Numquam minus otiosus, quam cum otiosus. Das Weiterleben eines antiken Sprichworts im Abendland“, in: Albrecht Dihle u. a. (Hg.), *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*, Bd. 26, Berlin/New York 1980, 122–137.
- Gutjahr, Ortrud, „Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von den Theoriedebatten zur Analyse kultureller Tiefensemantik“, in: Dieter Heimböckel/Irmgard Honnef-Becker/Georg Mein/Heinz Sieburg (Hg.), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaft*, München 2010, 17–39.
- Häntzschel, Günter, „Überschriften‘ und ‚Kapitel‘. Die ‚Welt‘ der *Venetianischen Epigramme* Goethes“, in: *Goethezeitportal* (15.12.2003). URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/epigramme_haentzschel.pdf (abgerufen am 16.04. 2020)
- Hahn, Karl-Heinz, „Der Augenblick ist Ewigkeit. Goethes ‚Römische Elegien‘“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 165–180.
- Harter, Benjamin, „*De otio* – oder: die vielen Töchter der Muße. Ein semantischer Streifzug als literarische Spurensuche durch die römische Briefliteratur“, in: Franziska C. Eickhoff (Hg.), *Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur. Mit einem Ausblick in andere Gattungen* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 1), Tübingen 2016, 21–42.
- Hartung, Harald, „Langeweile – die Ersatzmutter der Musen. *Goethes Venezianische Epigramme*“ (1999), in: ders., *Ein Unterton von Glück. Über Dichter und Gedichte*, Göttingen 2007, 18–23.
- Hasebrink, Burkhard, „*Otium contemplationis*. Zu einer Begründungsfigur von Autorschaft im *Legatus divinae pietatis* Gertruds von Helfta“, in: Gregor Dobler/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 5), Tübingen 2017, 291–316.
- Hasebrink, Burkhard, „Die Anthropologie der Abgeschiedenheit. Urbane Ortlosigkeit bei Meister Eckhart“, in: Thomas Jürgasch/Tobias Keiling (Hg.), *Anthropologie der Theorie* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 6), Tübingen 2017, 191–208.
- Hasebrink, Burkhard/Riedl, Peter Philipp (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen* (linguae & litterae, Bd. 35), Berlin/Boston 2014.
- Hasebrink, Burkhard/Riedl, Peter Philipp, „Einleitung“, in: Hasebrink/Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen* (linguae & litterae, Bd. 35), Berlin/Boston 2014, 1–11.

- Hasebrink, Burkhard/Bernhardt, Susanne/Früh, Imke (Hg.), *Semantik der Gelassenheit. Generierung, Etablierung, Transformation* (Historische Semantik, Bd. 17), Göttingen 2012.
- Hauser, Susanne, *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910* (Reihe Historische Anthropologie, Bd. 12), Berlin 1990.
- Heimböckel, Dieter, *Von Karlsbad nach Rom. Goethes „Reise-Tagebuch“ für Frau von Stein und die „Italienische Reise“ bis zum ersten römischen Aufenthalt* (Aisthesis-Essay, Bd. 11), Bielefeld 1999.
- Heitz, Raymond/Maillard, Christine (Hg.), *Neue Einblicke in Goethes Erzählwerk / Nouveaux regards sur l'œuvre narrative de Goethe. Genese und Entwicklung seiner literarischen und kulturellen Identität / Genèse et évolution d'une identité littéraire et culturelle*. Zu Ehren von / En l'honneur de Gonthier-Louis Fink (Beihefte zum Euphorion, H. 56), Heidelberg 2010.
- Henkel, Arthur, *Goethe und die Bilder des irdischen Paradieses. Festvortrag, gehalten bei der Jahresfeier am 15. Mai 1982* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1982: Bericht, H. 4), Heidelberg 1982.
- Hentschel, Uwe, *Studien zur Reiseliteratur am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Autoren – Formen – Ziele* (Studien zur Reiseliteratur- und Imagologieforschung, Bd. 4), Frankfurt a. M. u. a. 1999.
- Hentschel, Uwe, „Über die Charakteristik der Städte. Goethe und die urbane Landschaft“, in: *Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft* 111–113 (2007), 48–65.
- Hentschel, Uwe, „Die Romantik und der städtische Utilitarismus“, in: Claudia Lillge/Thorsten Unger/Björn Weyand (Hg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik* (vita activa), Paderborn 2017, 315–328.
- Hess, Peter, *Epigramm* (Sammlung Metzler, Bd. 248), Stuttgart 1989.
- Hexter, Ralph, „Poetic Reclamation and Goethe's *Venetian Epigrams*“, in: *Modern Language Notes* 96/3 (1981), 526–555.
- Hildebrand, Olaf, „Denkmäler des Lebens. Antike Sarkophage in Gedichten von Goethe und Rilke“, in: Olaf Hildebrand/Thomas Pittrof (Hg.), „... auf klassischem Boden begeistert“. *Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur. Festschrift für Jochen Schmidt zum 65. Geburtstag* (Rombach Wissenschaften – Reihe Paradeigmata, Bd. 1), Freiburg i. Br./Berlin 2004, 213–233.
- Hillebrand, Bruno, *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*, Göttingen 1999.
- Hirdt, Willi/Tappert, Birgit (Hg.), *Goethe und Italien. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums, 7. – 9. Okt. 1999 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn* (Studium universale, Bd. 22), Bonn 2001.
- Hofmann, Frank, *Goethes Römische Elegien. Erotische Dichtung als gesellschaftliche Erkenntnisform*, Stuttgart 1994.
- Holdenried, Michaela/Honold, Alexander/Hermes, Stefan (Hg.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*, Berlin 2017.
- Immer, Nikolas, „Die Götter Italiens. Goethes mythoerotische Elegien“, in: Carsten Rohde/Thorsten Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800* (Klassik und Moderne, Bd. 4), Berlin/Boston 2013, 107–124.
- Ingen, Ferdinand van, „Goethes Italienische Reise. Ein fragwürdiges Modell“, in: Italo Michele Battafarano (Hg.), *Italienische Reise, Reisen nach Italien* (Apollo, Bd. 2), Gardolo di Trento 1988, 177–229.

- Ingen, Ferdinand van, „Goethes Italienische Reise und Italienreisende seiner Zeit“, in: *Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft* 111–113 (2007), 27–47.
- Jacobs, Jürgen C., *Wiedergeburt in Rom. Goethes „Italienische Reise“ als Teil seiner Autobiographie* (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge, G 391), Paderborn/München/Wien/Zürich 2004.
- Jäger, Hans-Wolf (Hg.), *Europäisches Reisen im Zeitalter der Aufklärung* (Neue Bremer Beiträge, Bd. 7), Heidelberg 1992.
- Jaeger, Michael, *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*, Würzburg 2004.
- Jaeger, Michael, *Global Player Faust oder das Verschwinden der Gegenwart. Zur Aktualität Goethes*, Berlin 2008.
- Jaeger, Michael, *Wanderers Verstummen, Goethes Schweigen, Fausts Tragödie. Oder: Die große Transformation der Welt*, Würzburg 2014.
- Jaeger, Michael, *Salto mortale. Goethes Flucht nach Italien. Ein philologischer Essay*, Würzburg 2018.
- Japp, Uwe, „Amor / Roma. Goethes Liebeskonzeption in den Römischen Elegien“, in: Carsten Rohde/Thorsten Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800* (Klassik und Moderne, Bd. 4), Berlin/Boston 2013, 145–163.
- Jost, Dominik, *Deutsche Klassik: Goethes „Römische Elegien“. Einführung, Text, Kommentar*, 2. Aufl., München u. a. 1978.
- Jucker, Rolf, „Das Römische Karneval. Mit Gesetz und Ordnung gegen Gedränge“, in: *Goethe-Jahrbuch* 111 (1994), 35–44.
- Jürgasch, Thomas/Keiling, Tobias (Hg.), *Anthropologie der Theorie* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 6), Tübingen 2017.
- Kaiser, Gerhard, „Wandrer und Idylle. Die zyklische Ordnung der ‚Römischen Elegien‘“, in: ders., *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, 148–174.
- Kaiser, Gerhard R., „Ordnung im Chaos? Goethes *Das Römische Carneval* und Merciers *Tableau de Paris*“, in: Raymond Heitz/Christine Maillard (Hg.), *Neue Einblicke in Goethes Erzählwerk / Nouveaux regards sur l'œuvre narrative de Goethe. Genese und Entwicklung seiner literarischen und kulturellen Identität / Genèse et évolution d'une identité littéraire et culturelle*. Zu Ehren von / En l'honneur de Gonthier-Louis Fink (Beihefte zum Euphorion, H. 56), Heidelberg 2010, 181–204.
- Kaufmann, Hans, „Zehn Anmerkungen über das Erbe, die Kunst und die Kunst des Erbens“, in: *Weimarer Beiträge* 19 (1973), 34–53.
- Kaufmann, Sebastian, „Schöpft des Dichters reine Hand ...“. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 291), Heidelberg 2011.
- Keiling, Anna, *Muße in mystischer Literatur. Paradigmen geistig tätigen Lebens bei Meister Eckhart* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 11), Tübingen 2019.
- Keiling, Tobias, „Arbeit oder Muße. Über eine moderne, aber falsche Alternative“, in: Tobias Keiling/Robert Krause/Heidi Liedke (Hg.), *Muße und Moderne* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 10), Tübingen 2018, 173–194.
- Keller, Claudia, *Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse* (Ästhetik um 1800, Bd. 11), Göttingen 2018.
- Kessel, Martina, *Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Göttingen 2001.

- Kiefer, Klaus H., *Wiedergeburt und neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes „Italienischer Reise“* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 280), Bonn 1978.
- Kiefer, Klaus H., „Auch ich in Arkadien?“ (zuerst 1993), in: ders., „Die famose Hexen-Epoche“. *Sichtbares und Unsichtbares in der Aufklärung. Kant – Schiller – Goethe – Swedenborg – Mesmer – Cagliostro* (Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Bd. 36), München 2004, 265–285.
- Kiefer, Klaus H., „Faustines Blick – ‚Elegie. Rom, 1789‘“ (zuerst 1996), in: ders., „Die famose Hexen-Epoche“. *Sichtbares und Unsichtbares in der Aufklärung. Kant – Schiller – Goethe – Swedenborg – Mesmer – Cagliostro* (Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Bd. 36), München 2004, 287–298.
- Kimminich, Eva, „Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris*: Chaos und Struktur – Schritt und Blick“, in: *Cahiers d’Histoire des Littératures Romanes/Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 18 (1994), 263–282.
- Kirchner, Andreas, *Dem Göttlichen ganz nah. „Muße“ und Theoria in der spätantiken Philosophie und Theologie* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 8), Tübingen 2018.
- Kleinschmidt, Erich, „Die ungeliebte Stadt. Umriss einer Verweigerung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 12,48 (1982), 29–49.
- Kleinschmidt, Erich, „Die Ordnung des Begreifens. Zur Bewußtseinsgeschichte urbaner Erfahrung im 18. Jahrhundert“, in: Conrad Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen* (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 8), Stuttgart 1988, 48–63.
- Klinkert Thomas, „Der arkadische Chronotopos als Manifestationsform von Muße und die Selbstreflexivität der Dichtung bei Iacopo Sannazaro“, in: Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 2), Tübingen 2016, 83–108.
- Klinkert, Thomas, *Muße und Erzählen: ein poetologischer Zusammenhang* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 3), Tübingen 2016.
- Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. v. Elmar Seebold, 25., durchges. u. erw. Aufl., Berlin/Boston 2011.
- Knilli, Friedrich/Nerlich, Michael (Hg.), *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York* (Reihe Siegen – Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 68), Heidelberg 1986.
- Köhler, Astrid, „Redouten und Maskenzüge im klassischen Weimar: Variationen zum Thema Chaos und Ordnung“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 23 (1998), 30–47.
- Köhn, Eckhardt, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin 1989.
- König, Gudrun M., *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780 – 1850* (Kulturstudien, Bd. 20), Wien/Köln/Weimar 1996.
- Konersmann, Ralf, *Die Unruhe der Welt*, Frankfurt a. M. 2015.
- Konersmann, Ralf, *Wörterbuch der Unruhe*, Frankfurt a. M. 2017.
- Korte, Barbara, „Against Busyness. Idling in Victorian and Contemporary Travel Writing“, in: Monika Fludernik/Miriam Nandi (Hg.), *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature*, New York/Basingstoke 2014, 215–234.

- Korte, Barbara, „Western Travel Writing, 1750–1950“, in: Carl Thompson (Hg.), *The Routledge companion to travel writing*, London 2016, 173–184.
- Koselleck, Reinhart, *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a.M. 2000.
- Krause, Robert, „dem müßigen Flaneur den angenehmsten Zeitvertreib gewähren‘. Figurationen des Müßiggangs in Heinrich Heines *Briefen aus Berlin* und *Lutezia*“, in: Claudia Lillge/Thorsten Unger/Björn Weyand (Hg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik (vita activa)*, Paderborn 2017, 171–182.
- Kugler, Hartmut, *Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 88), München/Zürich 1986.
- Kuhn, Isabella, „Nachwort“, in: Johann Wolfgang Goethe, *Das Römische Carneval*, Frankfurt a.M./Leipzig 1995, 73–121.
- Lange, Horst, „Goethe’s Strategy of Self-Censorship: The Case of the *Venezianische Epigramme*“, in: *Monatshefte. A Journal devoted to the Study of German Language and Literature* 91/2 (1999), 224–240.
- Langner, Sigrun/Frölich-Kulik, Maria (Hg.), *Rurbane Landschaften. Perspektiven des Rurales in einer urbanisierten Welt* (Rurale Topografien, Bd. 7), Bielefeld 2018.
- Lechtermann, Christina/Wagner, Kirsten/Wenzel, Horst (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung* (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 10), Berlin 2007.
- Lefèbvre, Henri, *Writings on Cities*, Cambridge/Oxford 1996.
- Liedke, Heidi, „... and now is the time I want it‘. Laurence Sterne’s A Sentimental Journey read as Romantic Ramble versus Ego Trip“, in: Anne Bandry-Scubbi/Rémi Vuillemin (Hg.), *Real and imaginary travels. 16th-18th centuries*, 2015, 57–67.
- Liedke, Heidi, *The Experience of Idling in Victorian Travel Texts, 1850–1901*, Basingstoke 2018.
- Lillge, Claudia/Unger, Thorsten/Weyand, Björn (Hg.), „Arbeit und Müßiggang in der Romantik“, in: Lillge/Unger/Weyand (Hg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik (vita activa)*, Paderborn 2017, 11–36.
- Lippert-Adelberger, Eberhard, „Die ‚köstliche Vier‘. Zu einem *sensus obscenus* in der fünfzehnten *Römischen Elegie*“, in: ders., *Im Zeichen der köstlichen Vier. Studien zum Liebes- und Sexualdiskurs bei Goethe*, Hannover 2008, 13–31.
- Löw, Martina, *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2001.
- Löw, Martina, „Die Kontextabhängigkeit der Raumwahrnehmung. Eine Annäherung über Taten und Bilder im Feld des Tourismus“, in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung* (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 10), Berlin 2007, 93–106.
- Löw, Martina, *Soziologie der Städte*, Frankfurt a.M. 2008.
- Löw, Martina, *Vom Raum aus die Stadt denken. Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie* (Materialitäten, Bd. 24), Bielefeld 2018.
- Luck, Georg, „Goethes ‚Römische Elegien‘ und die augusteische Liebeselegie“, in: *arcadia* 2 (1967), 173–195.
- Lüdemann, Susanne/Hebekus, Uwe, „Einleitung“, in: Lüdemann/Hebekus (Hg.), *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge*, München 2010, 7–23.

- Lüdemann, Susanne, „Vom Römischen Karneval zur ökonomischen Automate. Massendarstellung bei Goethe und E. T. A. Hoffmann“, in: Susanne Lüdemann/Uwe Hebekus (Hg.), *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschmenge*, München 2010, 107–123.
- Lüders, Detlev, „Goethes Wandlung in Italien“ (1973), in: ders., *Welterfahrung und Kunstgestalt. Über die Notwendigkeit von Kunst und Dichtung*, Würzburg 2004, 35–42.
- Luhmann, Niklas, „Über ‚Kreativität‘“, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?* München 1988, 13–19.
- Maaß, Ernst, „Venetianische Epigramme“, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* 12 (1926), 68–92.
- Maisak, Petra, „Et in Arcadia ego. Anmerkungen zur Entwicklung des arkadischen Wunschbilds in Italien und zur Rezeption der Goethezeit“, in: Klaus Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Reihe der Villa Vigoni, Bd. 11), Tübingen 1997, 11–37.
- Manger, Klaus (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Reihe der Villa Vigoni, Bd. 11), Tübingen 1997.
- Manger, Klaus, „Goethes Biberrepublik“, in: Raymond Heitz/Christine Maillard (Hg.), *Neue Einblicke in Goethes Erzählwerk / Nouveaux regards sur l'œuvre narrative de Goethe. Genese und Entwicklung seiner literarischen und kulturellen Identität / Genèse et évolution d'une identité littéraire et culturelle. Zu Ehren von / En l'honneur de Gonthier-Louis Fink* (Beihefte zum Euphorion, H. 56), Heidelberg 2010, 165–180.
- Matuschek, Stefan, *Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel* (Jenaer Germanistische Forschungen, N.F., Bd. 2), Heidelberg 1998.
- Matuschek, Stefan, „Muße und Spiel. Schillers Wende von der freien zur befreienden Kunst“, in: Gregor Dobler/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 5), Tübingen 2017, 229–241.
- Maurer, Michael (Hg.), *Neue Impulse der Reiseforschung* (Aufklärung und Europa. Beiträge zum 18. Jahrhundert), Berlin 1999.
- Mieg, Harald A., „Metropolen. Begriff und Wandel“, in: Jörg Oberste (Hg.), *Metropolität in der Vormoderne. Konstruktionen urbaner Zentralität im Wandel* (Forum Mittelalter – Studien, Bd. 7), Regensburg 2012, 11–33.
- Miller, Norbert, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, München/Wien 2002.
- Möllenbrink, Linus, „inter negocia literas et cum literis negocia in usu habere“. Die Verbindung von *vita activa* und *vita contemplativa* im Pirckheimer-Brief Ulrichs von Hutten (1518“, in: Gregor Dobler/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 5), Tübingen 2017, 101–139.
- Mönig, Klaus, *Venedig als urbanes Kunstwerk. Goethes Perspektiven auf Kultur und Öffentlichkeit der Dogenrepublik im Epochenumbruch* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 304), Heidelberg 2012.
- Montandon, Alain, „Spazieren“, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.), *Muße* (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 16, H. 1), Berlin 2007, 75–86.
- Moser, Christian/Schneider, Helmut J., „Einleitung. Zur Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs“, in: Axel Gellhaus/Christian Moser/Helmut J. Schneider (Hg.), *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Köln u. a. 2007, 7–27.

- Müller, Dominik, „Erzählte Systematik. *Der Sammler und die Seinigen* vor dem Hintergrund von Goethes Zusammenarbeit mit Friedrich Schiller und Johann Heinrich Meyer“, in: Barbara Naumann/Margrit Wyder (Hg.), „*Ein Unendliches in Bewegung*“. *Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe*, Bielefeld 2012, 51–68.
- Müller, Lothar, „Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel“, in: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, 14–36.
- Müller, Lothar, „Der Sammler und die Seinigen“, in: *Goethe-Handbuch*, Supplemente, Bd. 3: *Kunst*, hg. v. Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, 357–368.
- Müller, Wolfgang G., „Der Flaneur: Begriff und kultureller Kontext“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 54 (2013), 205–225.
- Nährlich-Slatewa, Elena, „Das groteske Leben und seine edle Einfassung. ‚Das Römische Karneval‘ Goethes und das Karnevalskonzept von Michail M. Bachtin“, in: *Goethe-Jahrbuch* 106 (1989), 181–202.
- Nassehi, Armin, „Dichte Räume. Städte als Synchronisations- und Inklusionsmaschinen“, in: Martina Löw (Hg.), *Differenzierungen des Städtischen* (Stadt, Raum und Gesellschaft, Bd. 15), Opladen 2002, 211–232.
- Nassehi, Armin, *Mit dem Taxi durch die Gesellschaft. Soziologische Storys*, Hamburg 2010.
- Neumann, Gerhard/Warning, Rainer, „Transgressionen. Literatur als Ethnographie“, in: Neumann/Warning (Hg.), *Transgressionen. Literatur als Ethnographie* (Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae, Bd. 98), Freiburg i. Br. 2003, 7–16.
- Neumeyer, Harald, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne* (Epistemata, Bd. 252), Würzburg 1999.
- Niggel, Günter, „Goethes *Italienische Reise*“, in: ders., *Studien zur Autobiographie* (Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 35), Berlin 2012, 147–172.
- Noack, Konstanze / Oevermann, Heike, „Urbaner Raum: Platz – Stadt – Agglomeration“, in: Stephan Günzel (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010, 266–279.
- Nowotny, Helga, *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt a. M. 1989.
- Oehlenschläger, Eckart, „Goethes Schrift *Das Römische Carneval*. Ein Versuch über die Formalisierbarkeit des Tumults“, in: Willi Hirdt/Birgit Tappert (Hg.), *Goethe und Italien. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums, 7. – 9. Okt. 1999 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn* (Studium universale, Bd. 22), Bonn 2001, 221–239.
- Osterkamp, Ernst, „Winckelmann in Rom. Aspekte adressatenbezogener Selbstdarstellung“, in: Conrad Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen* (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 8), Stuttgart 1988, 203–230.
- Osterkamp, Ernst, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen* (Germanistische Abhandlungen, Bd. 70), Stuttgart 1991.
- Osterkamp, Ernst, „Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm“, in: Konrad Scheurmann/Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.), „... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“ *Goethe in Rom*, Bd. 1: *Essays*, Mainz 1997, 140–147.

- Osterkamp, Ernst, „Dämmerung. Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe“, in: Waltraud Wiethöler (Hg.), *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, Tübingen/Basel 2001, 145–161.
- Osterkamp, Ernst, „Goethes Beschäftigung mit den bildenden Künsten. Ein werkbiographischer Überblick“, in: *Goethe-Handbuch*, Supplemente, Bd. 3: *Kunst*, hg. v. Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, 3–27.
- Osterkamp, Ernst, „Zum Verständnis des Klassischen in der Weimarer Klassik“, in: Thorsten Valk (Hg.), *Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne* (Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, Bd. 1), Göttingen 2014, 161–178.
- Osterkamp, Ernst, „Edler Müßiggang. Über Goethes ‚Faust‘“, in: Monika Fludernik/Thomas Jürgasch (Hg.), *Semantiken der Muße aus interdisziplinären Perspektiven* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 20), Tübingen 2021 [i. Dr.].
- Osterloh, Malte, *Versammelte Menschenkraft. Die Großstadterfahrung in Goethes Italiendichtung*, Würzburg 2016.
- Oswald, Stefan, *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840* (Germanisch-Romanische Monatsschrift – Beiheft 6), Heidelberg 1985.
- Oswald, Stefan, „Venezianische Epigramme“, in: Bernd Witte u. a. (Hg.), *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Bd. 1: *Gedichte*, hg. v. Regine Otto u. Bernd Witte, Stuttgart/Weimar 1996, 232–237.
- Oswald, Stephan, *Früchte einer großen Stadt. Goethes ‚Venezianische Epigramme‘* (Ereignis Weimar-Jena: Kultur um 1800 – Ästhetische Forschungen, Bd. 33), Heidelberg 2014.
- Paulin, Roger, „Römische Elegien V, VII“, in: *German Life and Letters* 36 (1982/83), 66–76.
- Paumgardhen, Paola, „Auch ich in Italien!“ *Johann Caspar, Johann Wolfgang, August Goethe. Eine dreistimmige Reise-Biografie*. Aus dem Italienischen v. Reinhard Uhlmann u. Annalisa Cafaggi unter Bearbeitung v. Paola Paumgardhen, Würzburg 2019; Originalausgabe: *I tre Goethe in viaggio per l'Italia*, Roma 2018.
- Perels, Christoph, „Eros und Geschichte. Über Goethes *Römische Elegien*“, in: Konrad Scheurmann/Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.), „... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angekommen!“ *Goethe in Rom*, Bd. 1: *Essays*, Mainz 1997, 168–176.
- Pieper, Josef, *Muße und Kult*. Mit einer Einführung von Kardinal Karl Lehmann. Neuausgabe nach der fünften, neu bearbeiteten Auflage 1958, München 2007.
- Pisani, Salvatore/Siebenmorgen, Katharina (Hg.), *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlin 2009.
- Pisani, Salvatore, „Neapel-Topoi“, in: Salvatore Pisani/Katharina Siebenmorgen (Hg.), *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlin 2009, 28–37.
- Ponzi, Mauro, „Goethes Bild von Rom: Fiktion und Wahrheit“, in: Willi Hirdt/Birgit Tappert (Hg.), *Goethe und Italien. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums, 7.–9. Okt. 1999 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn* (Studium universale, Bd. 22), Bonn 2001, 275–291.
- Pronovost, Gilles, *The Sociology of Leisure: Trend Report*, London/Thousand Oaks/New Delhi 1998.
- Pütter, Linda Maria, *Reisen durchs Museum. Bildungserlebnisse deutscher Schriftsteller in Italien (1770–1830)* (Germanistische Texte und Studien, Bd. 60), Hildesheim/Zürich/New York 1998.
- Rahe, Konrad, „Goethes Martial-Rezeption“, in: *Philologus* 147 (2003), 151–172.

- Rasch, Wolfdietrich, „Die Gauklerin Bettine. Zu Goethes *Venetianischen Epigrammen*“, in: Stanley A. Corngold/Michael Curschmann/Theodore J. Ziolkowski (Hg.), *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen 1977, 115–136.
- Rau, Susanne, *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen* (Historische Einführungen, Bd. 14), Frankfurt a. M./New York 2013.
- Reed, Terence James, „Liebeslehre. Goethes Fünfte Römische Elegie“, in: Olaf Hildebrand (Hg.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, Köln/Weimar/Wien 2003, 50–69.
- Reinhard, Wolfgang, „Die frühneuzeitliche Wende von der *vita contemplativa* zur *vita activa*“, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.), *Muße* (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 16, H. 1), Berlin 2007, 15–25.
- Renouard, Maël, „*Lotium* entre politique et rêverie“, in: Marc Fumaroli u. a. (Hg.), *Lotium dans la République des lettres* (Cahiers de la République des Lettres, Bd. 1), Paris 2011, 73–89.
- Reulecke, Jürgen, *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1985.
- Richter, Dieter, *Goethe in Neapel*, Berlin 2012.
- Richter, Sandra, „Götterliebe, heroische Zeiten? Präsenz und Selbstreferenz in Goethes Liebeslyrik, ausgehend von der dritten *Römischen Elegie*“, in: Carsten Rohde/Thorstent Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800* (Klassik und Moderne, Bd. 4), Berlin/Boston 2013, 125–144.
- Riedel, Wolfgang, „Eros und Ethos: Goethes Römische Elegien und Das Tagebuch“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), 147–180.
- Riedl, Peter Philipp, „Die Kunst der *Muße*. Über ein Ideal in der Literatur um 1800“, in: *Publications of the English Goethe Society* 80/1 (2011), 19–37.
- Riedl, Peter Philipp, „Entschleunigte Moderne. *Muße* und Kunsthandwerk in der Literatur um 1900“, in: Burkhard Hasebrink/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen* (linguae & litterae, Bd. 35), Berlin/Boston 2014, 180–216.
- Riedl, Peter Philipp, „Arbeit und *Muße*. Literarische Inszenierungen eines komplexen Verhältnisses“, in: Hermann Fechttrup/William Hoyer/Thomas Sternberg (Hg.), *Arbeit – Freizeit – *Muße*. Über eine labil gewordene Balance*. Symposium der Josef Pieper Stiftung, Münster Mai 2014 (Dokumentationen der Josef Pieper Stiftung, Bd. 8), Berlin 2015, 65–99.
- Riedl, Peter Philipp, „Rastlosigkeit und Reflexion. Zum Verhältnis von *vita activa* und *vita contemplativa* in Goethes Festspiel *Pandora* (1808)“, in: Gregor Dobler/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße und Gesellschaft* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der *Muße*, Bd. 5), Tübingen 2017, 243–265.
- Riedl, Peter Philipp, „Die *Muße* des Flaneurs. Raum und Zeit in Franz Hessels *Spazieren in Berlin* (1929)“, in: Tobias Keiling/Robert Krause/Heidi Liedke (Hg.), *Muße und Moderne* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der *Muße*, Bd. 10), Tübingen 2018, 99–119.
- Riedl, Peter Philipp, „Am Scheideweg. Entscheidungsnarrative in Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘“, in: Martina Wagner-Egelhaaf/Bruno Quast/Helene Basu (Hg.), *Mythen und Narrative des Entscheidens* (Kulturen des Entscheidens, Bd. 3), Göttingen 2020, 171–187.
- Riedl, Peter Philipp, „Urbane *Muße* – *Muße* in der Stadt. Perspektiven eines Forschungsfelds“, in: Peter Philipp Riedl/Tim Freytag/Hans W. Hubert (Hg.), *Urbane *Muße*. Ma-*

- terialitäten, Praktiken, Repräsentationen (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 19), Tübingen 2021, 17–52.
- Riha, Karl, *Die Beschreibung der „Grossen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 – ca. 1850)* (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 11), Bad Homburg v. d. H. 1969.
- Riha, Karl, *Deutsche Großstadtlyrik. Eine Einführung* (Artemis Einführungen, Bd. 8), München/Zürich 1983.
- Röllli, Marc, „Begründete Kritik, abgründige Zweifel. Zur Pathologie der Muße in der Philosophie der Aufklärung“, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.), *Muße* (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 16, H. 1), Berlin 2007, 62–72.
- Röttgers, Kurt, „Muße“, in: Wieland Jäger/Kurt Röttgers (Hg.), *Sinn von Arbeit. Soziologische und wirtschaftsphilosophische Betrachtungen*, Wiesbaden 2008, 161–182.
- Röttgers, Kurt, *Muße und der Sinn von Arbeit: Ein Beitrag zur Sozialphilosophie von Handeln, Zielerreichung und Zielerreichungsvermeidung*, Wiesbaden 2014.
- Rohde, Carsten, „Konkrete Totalität. Formen der Rekonstruktion und Repräsentation urbaner Kultur- und Sozialräume in der neueren Kulturgeschichtsschreibung“, in: Iwan D’Aprile/Martin Disselkamp/Claudia Sedlarz (Hg.), *Tableau de Berlin. Beiträge zur „Berliner Klassik“ (1786–1815)* (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Bd. 10), Hannover-Laatzten 2005, 71–88.
- Rohde, Carsten, *Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben*, Göttingen 2006.
- Rohde, Carsten/Valk, Thorsten, „Einleitung. Goethes Liebeslyrik im Spiegel der Forschung“, in: Rohde/Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800* (Klassik und Moderne, Bd. 4), Berlin/Boston 2013, 1–17.
- Rosa, Hartmut, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2005.
- Rosa, Hartmut, *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umriss einer neuen Gesellschaftskritik*, Berlin 2012.
- Rosa, Hartmut, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.
- Rüdiger, Horst, „Goethes Römische Elegien und die antike Tradition“, in: *Goethe-Jahrbuch* 95 (1978), 174–198.
- Saage, Richard, *Utopische Profile*, Bd. III: *Industrielle Revolution und Technischer Staat im 19. Jahrhundert* (Politica et Ars, hg. v. Richard Saage, Walter Reese-Schäfer, Eva-Maria Seng, Bd. 3), Münster 2002.
- Sadowsky, Thorsten, „Gehen Sta(d)t Fahren. Anmerkungen zur urbanen Praxis des Fußgängers in der Reiseliteratur um 1800“, in: Wolfgang Albrecht/Hans-Joachim Kerscher (Hg.), *Wanderzwang – Wanderlust. Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung* (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Bd. 11), Tübingen 1999, 61–90.
- Saße, Günter, *Auswandern in die Moderne. Tradition und Innovation in Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre‘* (linguae & litterae, Bd. 1), Berlin/New York 2010.
- Scheuer, Hans Jürgen, *Manier und Urphänomen. Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der „geprägten Form“*. (Über Italien, Römische Elegien, Venezianische Epigramme) (Epistemata, Bd. 185), Würzburg 1996.
- Scheurmann, Konrad/Bongaerts-Schomer, Ursula (Hg.), „... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“ *Goethe in Rom*, Bd. 1: *Essays*, Mainz 1997.

- Schings, Hans-Jürgen, „Natalie und die Lehre des †††. Zur Rezeption Spinozas in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*“ (zuerst 1985–87), in: ders., *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg 2011, 155–208.
- Schlitte, Annika, „Kein Raum für Muße? Georg Simmel und die ‚ruheloze Rhythmik‘ der Moderne“, in: Tobias Keiling/Robert Krause/Heidi Liedke (Hg.), *Muße und Moderne* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 10), Tübingen 2018, 75–97.
- Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, 3., erw. u. überarb. Aufl. Berlin/New York 2014.
- Schmidt, Hartmut, „Die Kunst des Reisens. Bemerkungen zum Reisebetrieb im späten 18. Jahrhundert am Beispiel von Goethes erster Italienreise“, in: Jörn Göres (Hg.), *Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf und der Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, 23.10 – 30.11.86. Katalog*, Mainz 1986, 9–14.
- Schmidt, Ricarda, „Urbane Muße und kreative Einbildungskraft bei E. T. A. Hoffmann“, in: Peter Philipp Riedl/Tim Freytag/Hans W. Hubert (Hg.), *Urbane Muße. Materialitäten, Praktiken, Repräsentationen* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 19), Tübingen 2021, 111–126.
- Schmidt, Siegfried J., „Kreativität – aus der der Beobachterperspektive“, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?* München 1988, 33–51.
- Schürmann, Volker, *Muße*, 2., vollständig überarbeitete Aufl. (Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, hg. v. Andreas Hüllinghorst, Bd. 7), Bielefeld 2003.
- Schuster, Jörg, *Poetologie der Distanz. Die ‚klassische‘ deutsche Elegie 1750–1800* (Rom-bach Wissenschaften – Reihe Cultura, Bd. 25), Freiburg i. Br. 2002.
- Seel, Henri, „‚Verloren geglaubte solidarische Räume‘. Spuren des Neoliberalismus-Diskurses in der Stadtflucht-Literatur der Gegenwart“, in: Sigrun Langner/Maria Frölich-Kulik (Hg.), *Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt* (Rurale Topografien, Bd. 7), Bielefeld 2018, 65–82.
- Seel, Martin, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M. 1991.
- Seel, Martin, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a. M. 1996.
- Segebrecht, Wulf, „Sinnliche Wahrnehmung Roms. Zu Goethes *Römischen Elegien*, unter besonderer Berücksichtigung der *Fünften Elegie*“, in: ders. (Hg.), *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 3: *Klassik und Romantik*, Stuttgart 1984, 49–59.
- Seifert, Siegfried, „Ouverture einer ‚Wiedergeburt‘. Goethe im Trentino, September 1786“, in: Klaus Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Reihe der Villa Vigoni, Bd. 11), Tübingen 1997, 85–99.
- Sengle, Friedrich, „Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neuen deutschen Literatur“, in: *Studium Generale* 16,10 (1963), 619–631.
- Sennefelder, Anna Karina, *Rückzugsorte des Erzählens. Muße als Modus autobiographischer Selbstreflexion* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 7), Tübingen 2018.
- Severin, Rüdiger: *Spuren des Flaneurs in deutschsprachiger Prosa* (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 5), Frankfurt a. M. u. a. 1988.
- Siebenmorgen, Katharina, „Lazzaroni“, in: Salvatore Pisani/Katharina Siebenmorgen (Hg.), *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlin 2009, 304–306.
- Simmel, Georg, *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt
- Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908*, Bd. 1, hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt u. Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1995.
 - Bd. 11: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1992.

- Smuda, Manfred (Hg.), *Die Großstadt als „Text“* (Bild und Text), München 1992.
- Soeffner, Hans-Georg, „Muße – Absichtsvolle Absichtslosigkeit“, in: Burkhard Hasebrink/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen* (linguae & litterae, Bd. 35), Berlin/Boston 2014, 34–53.
- Sommer, Andreas Urs, „Negativ-ethische Handreichungen zur Gelassenheit“, in: Henning Ottmann/Stefano Saracino/Peter Seyferth (Hg.), *Gelassenheit – Und andere Versuche zur negativen Ethik* (Politische Philosophie und Anthropologische Studien – Political Philosophy and Anthropological Studies, Bd. 4), Berlin 2014, 31–43.
- Sprengel, Peter, „[Kommentar zu] Johann Wolfgang Goethe: Der Sammler und die Seinigen“, in: Helmut Pfothenhauer/Peter Sprengel (Hg.), *Klassik und Klassizismus* (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 128: Bibliothek der Kunstdliteratur, hg. v. Gottfried Boehm u. Norbert Miller, Bd. 3), Frankfurt a. M. 1995, 649–662.
- Stanzel, Franz K., *Europäer. Ein imagologischer Essay*, 2., aktual. Aufl., Heidelberg 1998.
- Stierle, Karlheinz, „Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs“, in: Friedrich Knilli/Michael Nerlich (Hg.), *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York* (Reihe Siegen – Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 68), Heidelberg 1986, 81–93.
- Stierle, Karlheinz, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien 1993.
- Strässle, Thomas, *Gelassenheit. Über eine andere Haltung zur Welt*, München 2013.
- Straub, Eberhard, „Das Glück, das sich verweigert“, in: Mirko Gemmel/Claudia Löschner (Hg.), *Ökonomie des Glücks. Muße, Müßiggang und Faulheit in der Literatur*, Berlin 2014, 17–30.
- Szukala, Ralph, „Goethes Beobachtungen zum römischen Karneval“, in: Hans-Jörg Knobloch/Helmut Koopmann (Hg.), *Goethe. Neue Ansichten – Neue Einsichten*, Würzburg 2007, 159–168.
- Theunissen, Michael, „Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen“, in: ders., *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt a. M. 1991, 285–298.
- Theunissen, Michael, *Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*, Berlin/New York 1996.
- Thompson, Edward P., „Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism“, in: *Past and Present* 38 (1967), 56–97.
- Tilg, Stefan, „Rückzug nach Arkadien: Bukolische Muße von der Antike bis in die Neuzeit“, in: Francesco Fiorucci (Hg.), *Muße, otium, σχολή in den Gattungen der antiken Literatur* (Rombach Wissenschaften – Reihe Paradeigmata, Bd. 38), Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2017, 183–195.
- Uhlig, Ludwig, „Goethes Römischer Carneval im Wandel seines Kontexts“, in: *Euphorion* 72 (1978), 84–95.
- Urry, John, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London 1990.
- Varga, Simon, *Vom erstrebenswertesten Leben. Aristoteles' Philosophie der Muße*, Boston/Berlin 2014.
- Varga, Simon, „Antike politische Anthropologie. Lebensform, Muße und Theorie bei Aristoteles“, in: Thomas Jürgasch/Tobias Keiling (Hg.), *Anthropologie der Theorie* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 6), Tübingen 2017, 29–47.
- Veblen, Thorstein, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*, Frankfurt a. M. 2007 (amerikanische Originalausgabe: *The Theory of the Leisure Class*, 1899).

- Vila Cabanes, Isabel, „Zwei Dokumente der frühen Flaneur-Tradition. Edition und Kommentar“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 54 (2013), 169–204.
- Vogt, Margrit, „Farben und Formen der Liebe. Wahrnehmungstheoretische Aspekte in Goethes *Römischen Elegien* vor dem Hintergrund der *Farbenlehre*“, in: Carsten Rohde/Thorsten Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800* (Klassik und Moderne, Bd. 4), Berlin/Boston 2013, 165–180.
- Vollstädt, Michael, *Muße und Kontemplation im östlichen Mönchtum. Eine Studie zu Basilios von Caesarea und Gregor von Nyssa* (Freiburger theologische Studien, Bd. 184), Freiburg i. Br./Basel/Wien 2018.
- Voss, Dietmar, „Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselphänomen der Moderne“, in: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, 37–60.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, „„Wir Cimmerier“. Goethe in Italien“, in: Carla Dauven-van Knippenberg u. a. (Hg.), *Räumliche Darstellung kultureller Begegnungen*, Heidelberg 2015, 155–173.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, *Sich entscheiden. Momente der Autobiographie bei Goethe*, Göttingen 2020.
- Wahl, Volker, „Goethes Italienreise als Zäsur in seinen amtlichen Verhältnissen in Weimar“, in: Konrad Scheurmann/ Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.), „... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“ *Goethe in Rom*, Bd. 1: *Essays*, Mainz 1997, 60–71.
- Warning, Rainer, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009.
- Waßmer, René, „Urbane Muße jenseits der Stadt. Literarische Idyllen aus *London und Paris* (1798–1815)“, in: Peter Philipp Riedl/Tim Freytag/Hans W. Hubert (Hg.), *Urbane Muße. Materialitäten, Praktiken, Repräsentationen* (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 19), Tübingen 2021, 55–81.
- Waßmer, René, *Muße in der Metropole. Flanerie in der deutschen Publizistik und Reiseliteratur um 1800*, Diss. Universität Freiburg 2020.
- Weber, Peter, „Von Rom nach Venedig. Bestätigung und Korrektur ‚klassischer‘ Positionen durch den Ausbruch der Französischen Revolution“, in: *Goethe-Jahrbuch* 107 (1990), 44–55.
- Wellmann, Angelika, *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*, Würzburg 1991.
- Welsch, Wolfgang, „Kreativität durch Zufall. Das große Vorbild der Evolution und einige künstlerische Parallelen“, in: Günter Abel (Hg.), *Kreativität*, Hamburg 2006, 1185–1210.
- Wende, Waltraud (Hg.), *Großstadtlyrik*, Stuttgart 1999.
- Werner, Hans-Georg, „Goethes Reise durch Italien als soziale Erkundung“, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 27–41.
- Westerkamp, Dirk, *Ästhetisches Verweilen* (Philosophische Untersuchungen, Bd. 48), Tübingen 2019.
- Wiedemann, Conrad (Hg.), *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen* (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 8), Stuttgart 1988.
- Wiedemann, Conrad, „„Supplement seines Daseins? Zu den kultur- und identitätsgeschichtlichen Voraussetzungen deutscher Schriftstellerreisen nach Rom – Paris – London seit Winckelmann“, in: ders. (Hg.), *Rom – Paris – London. Erfahrung und*

- Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen* (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 8), Stuttgart 1988, 1–20.
- Wiedemann, Conrad, „Das Eigene und das Fremde. Zur hermeneutischen und geschichtlichen Problematik des Gegenstands. Einführendes Referat“, in: ders. (Hg.), *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen* (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 8), Stuttgart 1988, 21–29.
- Wiegandt, Dirk, „*Otium* als Mittel der literarischen Selbstinszenierung römischer Aristokraten in Republik und Früher Kaiserzeit“, in: Franziska C. Eickhoff (Hg.), *Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur. Mit einem Ausblick in andere Gattungen* (*Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße*, Bd. 1), Tübingen 2016, 43–57.
- Wild, Reiner, „Römische Elegien“, in: Bernd Witte u. a. (Hg.), *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Bd. 1: *Gedichte*, hg. v. Regine Otto u. Bernd Witte, Stuttgart/Weimar 1996, 225–232.
- Wild, Reiner, „Italienische Reise“, in: Bernd Witte u. a. (Hg.), *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Bd. 3: *Prosaschriften*, hg. v. Bernd Witte, Stuttgart/Weimar 1997, 331–369.
- Wild, Reiner, *Goethes klassische Lyrik*, Stuttgart/Weimar 1999.
- Wild, Reiner, „Ich ließ mich Fremder verführen: Goethes *Römische Elegien* und *Venezianische Epigramme*“, in: Theo Stemmler/Stefan Horlacher (Hg.), *Sexualität im Gedicht*. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik, Mannheim 2000, 195–210.
- Willems, Gottfried, „‘Ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander’. Das Italien-Bild in Goethes *Römischen Elegien* und *Venetianischen Epigrammen* und die Klassik-Doktrin“, in: Klaus Manger (Hg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Reihe der Villa Vigoni, Bd. 11), Tübingen 1997, 127–149.
- Wimmel, Walter, „Rom in Goethes *Römischen Elegien* und im letzten Buch des *Properz*“, in: *Antike und Abendland* 7 (1958), 121–138.
- Wirth, Louis, „Urbanism as a Way of Life“, in: *The American Journal of Sociology* 44/1 (1938), 1–24.
- Witte, Bernd, „Roma – Amor. Antike Tradition und moderne Erfahrung in Goethes *Römischen Elegien*“, in: Bernhard Beutler/Anke Bosse (Hg.), *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa*, Köln/Weimar/Wien 2000, 499–513.
- Wölfel, Kurt, „*Geh aus, mein Herz*. Kursorisches über den Spaziergang und seine poetische Praxis“, in: Axel Gellhaus/Christian Moser/Helmut J. Schneider (Hg.), *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Köln u. a. 2007, 30–50.
- Wolf, Norbert Christian, *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1798* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81), Tübingen 2001.
- Wolf, Norbert Christian, „Vielstimmigkeit im Kontext. Goethes ‚kleiner Kunstroman‘ *Der Sammler und die Seinigen* in entstehungsgeschichtlicher und gattungstheoretischer Perspektive“, in: Daniel Ehrmann/Norbert Christian Wolf (Hg.), *Klassizismus in Aktion. Goethes ‚Propyläen‘ und das Weimarer Kunstprogramm* (Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 24), Wien/Köln/Weimar 2016, 239–276.
- Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.), *Muße* (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 16, H. 1), Berlin 2007.

- Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg, „Die Muße. Vergessene Zusammenhänge einer idealen Lebensform“, in: Wulf/Zirfas (Hg.), *Muße* (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 16, H. 1), Berlin 2007, 9–11.
- Wuthenow, Ralph-Rainer, *Erfahrene Welt. Europäische Reiseliteratur im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1980.
- Wuthenow, Ralph-Rainer, „Die Entdeckung der Großstadt in der Literatur des 18. Jahrhunderts“, in: Cord Meckseper/Elisabeth Schrant (Hg.), *Die Stadt in der Literatur*, Göttingen, 1983, 7–27.
- Zapperi, Roberto, *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*, München 1999; 4., durchgesehene Aufl., München 2002.
- Zapperi, Roberto, *Römische Spuren. Goethe und sein Italien*, München 2007.
- Zilcosky, John, „Learning How to Get Lost: Goethe in Italy“, in: *Eighteenth-Century Studies* 50/4 (2017), 417–435.
- Zimmermann, Bernhard, „Sprechende Antike. Goethes *Römische Elegien*“, in: ders., *Spurensuche. Studien zur Rezeption antiker Literatur* (Rombach Wissenschaften – Reihe Paradeigmata, Bd. 5), Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2009, 115–131.
- Zirfas, Jörg, „Muße und Melancholie“, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.), *Muße* (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 16, H. 1), Berlin 2007, 146–157.
- Zuylen, Marina van, *The Plenitude of Distraction*, New York 2017.
- Zymner, Rüdiger, „Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge“, in: Claudia Hillebrandt/Sonja Klimek/Ralph Müller/Rüdiger Zymner (Hg.), *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*, Berlin/Boston 2019, 25–50.

Online-Quellen

- „Muße/*muoze* digital – mittelalterliche Varianten der Muße“ (<https://musse-digital.uni-freiburg.de/index.html>, zuletzt abgerufen am 04.06.2020)
- „Urbane Muße um 1800. Flanerie in der deutschen Literatur“ (<https://www.urbane-musse.uni-freiburg.de>, zuletzt abgerufen am 10.09.2020)

Personenregister

- Adelung, Johann Christoph 2, 4 f., 7, 10, 16
Altenberg, Peter 82
Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar und Eisenach 211
Ariost 144
Aristoteles 4, 13, 16, 18, 38, 92, 118, 131 f.
Arndt, Ernst Moritz 51
- Baldinger, Ernst Gottfried 165 f.
Barthélemy, Jean-Jacques 163
Baudelaire, Charles 39, 43, 210, 214, 219, 230, 237
Bellini, Giovanni 234 f.
Benjamin, Walter 37, 39, 43 f., 215 f.
Benn, Gottfried 230
Béranger, Pierre-Jean de 50
Bertuch, Friedrich Justin 33, 45, 96, 114, 161
Blum, Joachim Christian 125 f., 154
Bohl, Johanne Susanne 92
Brecht, Bertolt 230
Buoncompagni, Ignazio Lodovico Principe di 78
- Carl August, Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 1 f., 4 f., 7 f., 11–14, 19–21, 57, 73, 114, 125, 129, 133, 158, 160, 211, 221, 233
Carracci, Agostino, Annibale und Lodovico 126
Cassas (Casas), Louis François 80
Cato Censorius, Marcus Porcius (gen. Cato der Ältere) 19
Catull (Gaius Valerius Catullus) 189, 209, 223
Cestius Epulo, Gaius 196
Chézy, Helmina von 114
Cicero, Marcus Tullius 19, 24, 28, 78, 206 f.
Cotta, Johann Friedrich 181
- Diderot, Denis 162
Domenichino (Dominichin) 126
- Eckermann, Johann Peter 50 f.
Meister Eckhart 72, 132
Ernst II. Ludwig, Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg 85, 103
- Fourier, Charles 92
Fritsch, Jacob Friedrich von 73, 75
- Garve, Christian 8, 10, 29, 39–41, 69 f., 114 f., 140, 146, 160, 174
George, Stefan 237
Geßner, Salomon 29, 126, 181
Göschen, Georg Joachim 2, 214
Goethe, August (Sohn) 25, 45, 50, 53, 223
Goethe, Christiane (geb. Vulpius) 200, 214, 223
Goethe, Johann Caspar (Vater) 24 f., 45, 50, 53, 105, 134
Goethe, Ottilie (Schwiegertochter) 50
Götze, Paul 152
Grimm, Jacob und Wilhelm 5, 65
- Hardenberg, Karl August von 73
Herder, Caroline 82, 103, 111, 130, 213
Herder, Johann Gottfried 2, 32, 74, 82, 100, 103, 111, 114, 130, 149, 157, 191, 211, 213, 222, 224, 229
Hessel, Franz 40 f., 82, 215
Heym, Georg 230
Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 29
Hirt, Aloys Ludwig 137
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 43, 164, 168
Hofmannsthal, Hugo von 82
Holz, Arno 230
Homer 128, 183
Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 27, 87, 117 f., 121, 203, 209

- Huart, Louis 87
Humboldt, Wilhelm von 13, 42 f., 70, 73,
79, 111, 117 f., 138, 183 f., 186
- Jacobi, Friedrich Heinrich 23
Jenkins, Thomas 113
Juvenal (Decimus Iunius Iuvenalis) 209
- Kalb, Charlotte von 218
Kant, Immanuel 16, 139
Kaufmann, Angelika 80
Kayser, Philipp Christoph 85, 106
Knebel, Carl Ludwig von 22, 211, 234,
237
Körner, Christian Gottfried 8, 222
Körner, Theodor 51
Kraus, Georg Melchior 159, 164
- Lavater, Johann Caspar 217
Lessing, Gotthold Ephraim 212, 222, 227,
229, 233
Lichtenberg, Georg Christoph 165 f.
Livius, Titus 182
Louise, Herzogin von Sachsen-Weimar-
Eisenach 70, 73
- Martial (Marcus Valerius Martialis)
209 f., 212, 221 f., 224, 233, 236 f., 241
Marx, Karl 47, 92
Mercier, Louis-Sébastien 34 f., 45, 82, 84,
86 f., 151, 161–163, 166, 175, 215
Meyer, Johann Heinrich 56, 135, 139
Michelangelo Buonarroti 128 f.
Montaigne, Michel de 78, 103 f., 120
Moritz, Karl Philipp 29, 116 f., 200
Morris, William 92
- Nietzsche, Friedrich 6, 199
- Ovid (Publius Ovidius Naso) 189, 209
- Palladio, Andrea 66, 120, 195
Pauw (Paw), Cornelis (Kornelius) de (von)
95
Petrarca, Francesco 28, 60, 68, 78, 87, 117
Piso, L. Calpurnius 120
Platon 16, 189
- Poe, Edgar Allan 43
Posselt, Franz 84, 143
Properz (Sextus Aurelius Propertius) 189,
209, 234
- Rabelais, François 171
Raffael (Raphael) 128 f., 133
Reimarus, Hermann Samuel 227
Reni, Guido 126
Riemer, Friedrich Wilhelm 234
Rimbaud, Arthur 237
Rousseau, Jean-Jacques 28 f., 35, 44, 125,
146
Rückert, Friedrich 51
- Saint-Leu, Graf von (ehemals König von
Holland Louis Bonaparte) 163
Saint-Simon, Henri de 97
Sannazaro, Jacopo 59 f.
Schelle, Karl Gottlob 125, 152, 154
Schiller, Friedrich 8–10, 19, 32, 55, 57, 61,
68, 111, 138 f., 181, 210 f.
Schlegel, August Wilhelm 68, 234
Schlegel, Friedrich 46, 68, 127
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst
115, 120
Schlosser, Johann Georg 21
Schmidt, Johann Christoph 8 f.
Schnauß, Christian Friedrich 85, 114
Schütz, Johann Georg 159, 164
Scipio Africanus, Publius Cornelius 19
Seidel, Philipp 22, 130
Seneca, L. Annaeus 5, 11, 18, 118
Simmel, Georg 32–34, 96, 141, 145
Spinoza, Baruch de 67
Stein, Charlotte von 1, 14–16, 20 f., 54 f.,
68, 71 f., 89, 103, 130 f., 148, 157, 162,
239
Stein, Friedrich (Fritz) von 22, 88, 149
Sterne, Laurence 24, 26
Stifter, Adalbert 82
- Tasso, Torquato 144
Theokrit (Theokritos) 29
Tibull (Albius Tibullus) 189, 209
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 85,
153

- Vergil (Publius Vergilius Maro) 60, 218
Verlaine, Paul 237
Veronese, Paolo 234 f.
Villon, François 237
Vitruvius (Vitruv), Marcus Pollio 120
Voigt, Christian Gottlob 8 f., 88, 134
Volkmann, Johann Jacob 63, 89–91, 94,
126, 166, 172, 240 f.
- Wagner, Richard 183
Wieland, Christoph Martin 32, 55, 89,
100, 201
Winckelmann, Johann Joachim 27, 30,
74, 99 f., 111, 117 f., 125, 137, 198
Zedler, Johann Heinrich 2
Zelter, Carl Friedrich 50