

HERMANN BERNAUER

»Selbstbewusste Illusion«

Zur Wirkungsabsicht von Goethes ›Römischem Carneval‹

1.

Die Rezeption des ›Römischen Carnevals‹¹ ist von den kritischen Bemühungen um Goethes frühklassische Ästhetik bloß gestreift worden.² Zwar hat die neuere Kritik wiederholt den Formwillen thematisiert, der sich, deutlich genug, in dem kurzen Text ausspricht (und der Name des Autors lässt ja auch mehr erwarten als eine Schilderung fremder Gebräuche, kurioser Masken und Kostüme, wie sie, begleitet von illuminierten Kupfern, in einem ›Journal des Luxus und der Moden‹ anzutreffen waren).³ Doch hat man die Disziplinierung, die Goethes Text dem

- 1 Wir zitieren ›Das Römische Carneval‹ (unter Verwendung der Sigle RC) nach der Münchner Ausgabe (künftig als: MA), Bd. 3/2: Johann Wolfgang Goethe, Italien und Weimar. 1786-1790, hrsg. Hans J. Becker u. a., München 1990, S. 215-270.
- 2 Das gilt sowohl für die nicht sehr zahlreichen Studien zum ›Römischen Carneval‹ (siehe im Folgenden Anm. 3, 4, 5, 6, 7) wie für die Forschung zu Goethes Ästhetik, die es unterlassen hat, ›Das Römische Carneval‹ als Beispiel heranzuziehen. Auch die neue, weit ausgreifende Studie von Norbert Christian Wolf, *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*, Tübingen 2001, verzichtet darauf.
- 3 »Ursprünglich sollte das Werk [d. i. ›Das Römische Carneval‹] in Bertuchs Journal des Luxus und der Moden erscheinen, aber das kleine Format dieses Journals hätte die Wirkung der Bilder beeinträchtigt. Daher wurde die Schrift schließlich [1789] als selbständiges Buch in Quartformat von Unger in Berlin gedruckt«, informiert uns Ludwig Uhlig in seiner, in mehrerer Hinsicht wichtigen, Studie (ders., *Goethes Römisches Carneval im Wandel seines Kontexts*, in: *Euphorion* 72, Heidelberg 1978, S. 84-95, hier S. 85). Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte vgl. auch den Herausgeberkommentar in Bd. 3/2 der Münchner Ausgabe, S. 547-553, ferner den Kommentar in MA 15: *Italienische Reise*, S. 1168-1171). Zum ›Journal des Luxus und der Moden‹, in dessen Januarausgabe 1790 dann die Zweitauflage erschien, vgl. Angela Borchert u. Ralf Dressel (Hrsg.), *Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*, Heidelberg 2004; zur Praxis der Illustrierung besonders

Volksfest auferlegt, meist psychologisch, mit seiner Aversion gegen Massenaufläufe, erklärt;⁴ manchmal auch historisch-politisch, mit seinem Vorbehalt gegen alles, was an die zeitgenössischen revolutionären Umtriebe gemahnen mochte.⁵ Einen Erklärungsversuch ästhetischer Art hat einzig Graczyk unternommen, mit ihrer Rückführung des goetheschen Textes auf das Genre des Tableaus.⁶ Davon wird im Folgenden zu handeln sein. Die übrigen Versuche haben sich im Hinweis auf Goethes »in Rom gewonnene klassizistische Position« erschöpft.⁷

Hingegen hat man bemerkt, dass ein anderer, noch kürzerer Text aus dem nachrömischen Jahr, »Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt«,⁸ eine Ästhetik in nuce enthält, die über den Anlass seiner Publikation hinausweist.⁹ Berichtet wird da von Theaterbesuchen, besonders von einer Aufführung der Locandiera Goldonis, bei welcher die Rolle der jungen Gastwirtin von einem männlichen Schau-

den Beitrag von Renate Müller-Krumbach, »Da ich den artistischen Theil ganz zu besorgen habe«. Die Illustrationen für das Journal des Luxus und der Moden von Georg Melchior Kraus (S. 217-225).

- 4 So vor allem Ralf Jucker, »Das Römische Karneval«. Mit Gesetz und Ordnung gegen Gedränge, in: Goethe-Jahrbuch 111, Weimar 1994, S. 35-44, bes. S. 42-44.
- 5 So Horst Albert Glaser, Karneval und Karnevalstheorien – anlässlich Goethes »Das römische Karneval«, in: Klaus Manger (Hrsg.), Italienbeziehungen des klassischen Weimar, Tübingen 1997, S. 101-112, bes. S. 104-106.
- 6 Annette Graczyk, Das Tableau als Ordnungsfunktion im »Römischen Carneval« (1789), in: dies., Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft, München 2004, S. 211-224.
- 7 So Gerhard R. Kaiser, E. T. A. Hoffmanns »Prinzessin Brambilla« als Antwort auf Goethes »Römisches Carneval«. Eine Lektüre im Lichte Baudelaires, in: Klaus Manger (Hrsg.), Italienbeziehungen, a. a. O. (Anm. 5), S. 215-242, das Zitat S. 232. Der Fairness halber sei unterstrichen, was schon der Titel seines Beitrags zu verstehen gibt: dass es dem Autor nicht in erster Linie um Goethes Carneval geht, sondern darum, die Rezeption dieses Textes literarhistorisch zu perspektivieren.
- 8 Wir zitieren »Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt« (unter Verwendung der Kürzel FR) nach Band 3/2 der Münchner Ausgabe (vgl. Anm. 1), S. 171-175.
- 9 Vgl. Dieter Borchmeyer, »Saat von Göthe gesäet ...«. Die »Regeln für Schauspieler« – Ein theatergeschichtliches Gerücht, in: Wolfgang F. Bender (Hrsg.), Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1992, S. 261-287: »In diesem Begriff [der »selbstbewussten Illusion«] ist beinahe die ganze klassisch-weimarische Theaterästhetik in einer Nuss enthalten« (S. 286); und nochmals zugespitzt (ohne das einschränkende »beinahe«) in: ders., Goethe der Zeitbürger, München 1999, S. 230.

spieler interpretiert wurde.¹⁰ Eine alte Praxis dies, die sich zu Goethes Zeiten nur noch in Rom (und im übrigen Kirchenstaat¹¹) erhalten hatte, und die sein Ich-Erzähler explizite mit dem Karneval in Zusammenhang bringt.¹² Indem er auf die Wirkung reflektiert, die sie bei ihm hervorruft, wird er inne, weshalb die Kunst des Schauspielers sein »Vorurteil«¹³ gegen eine so unnatürliche, distanzierende Art der Repräsentation verstummen lässt. Ein gesteigertes, »doppelte[s] Vergnügen«¹⁴ ist die Wirkung, in welcher das »römische Herkommen«¹⁵ seine Rechtfertigung findet.

Umgekehrt wird das Vergnügen am römischen Karneval (wie es der Erzähler der Karnevalsschrift für wünschbar hält¹⁶) durch eine doppelte Schwierigkeit in Frage gestellt, die jenem »doppelten Vergnügen« mit einiger Genauigkeit entspricht. Kommt hinzu, dass der Erzähler im »Römischen Carneval« auf den nur wenige Wochen zuvor publizierten Text der »Frauenrollen« verweist.¹⁷ Beiläufig allerdings,¹⁸ so dass die Spur von der Kritik bislang nicht aufgenommen wurde.¹⁹ Das soll nunmehr

10 Vgl. Carlo Goldoni, *La locandiera*, hrsg. von Sara Simone u. Teresa Megale, Venezia 2007.

11 Mit Ausnahme der damals auch noch zum Kirchenstaat gehörigen Stadt Bologna, wie der Erzähler (in: FR, S. 172) gelegentlich festhält.

12 Vgl. FR, S. 172.

13 FR, S. 173.

14 Ebd.

15 FR, S. 172.

16 Dazu im Folgenden mehr.

17 »Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt« erschien erstmals in Wielands *Teutschem Merkur*, im Novemberheft des Jahres 1788. »Das Römische Carneval« erschien zur Ostermesse 1789.

18 Am Ende des Abschnitts »Theater«, RC, S. 244: »Es würde uns hier zu sehr von unserm Zwecke abführen, wenn wir uns in eine umständliche Beschreibung der Theater, und was die römischen allenfalls besonderes haben möchten [!], hier einlassen wollten. Unsre Leser erinnern sich, dass an andern Orten von diesem Gegenstande gehandelt worden.«

19 Glaser 1997 wirft als einziger der Carneval-Interpreten einen Seitenblick auf die »Frauenrollen«, interessiert sich aber nicht für den ästhetischen Aspekt des Rollentauschs. Diskutiert werden bei ihm vielmehr die zeitgenössischen Spekulationen über den Ursprung des Karnevals in den antiken Saturnalien. Die »Frauenrollen« seien der Beleg, dass Goethe »in dem Transvestismus eines der energetischen Potentiale des Karnevals ahnte« (S. 107). Italo Michele Battafarano, der dem »Römischen Carneval« sechsundvierzig Seiten widmet (Ders., *Die im Chaos*

geschehn. Zunächst folgen einige Beobachtungen zur Karnevalsschrift; dann kommen wir auf die ›Frauenrollen‹ zurück.

2.

Die Wirkung des Karnevals auf Goethe war zunächst so negativ, dass er darüber erklärtermaßen nichts zu sagen hatte. »Zu schreiben ist davon gar nichts«, bemerkt er in einem Brief an Charlotte von Stein.²⁰ Diese Stelle wird von der Kritik oftmals zitiert. Fast ebenso oft auch jene zweite, die einen Hinweis gibt, weshalb er ›Das Römische Carneval‹ dennoch geschrieben hat. Es sei vor allem die Einsicht in die dem »Volksfest« zugrundeliegende Form gewesen, in seinen »entschiedenen Verlauf«, die ihn dazu gebracht habe, das »bedeutende Naturerzeugnis und National-Ereignis« zu beschreiben. So der späte Goethe im »Zweiten Römischen Aufenthalt«.²¹

Der Widerstreit zwischen spontaner Ablehnung und dem doch noch gefassten Entschluss, über das Volksfest zu schreiben, hat im ›Römischen Carneval‹ deutliche Spuren hinterlassen. Denn es ist ein Text, der seine Problematik selber anzeigt. Gleich eingangs kommt die Befürchtung zur Sprache, »daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne«.²² Der »Einwurf« kommt von Seiten eines fiktiven Lesers, dem der Erzähler beizustimmen scheint. Bringt er doch selbst eine zweite Schwierigkeit vor, welche die erste »[n]och bedenklicher« erscheinen lässt. Die Schwierigkeit nämlich, dass »das Römische Carneval einem fremden Zuschauer, der es zum erstenmal sieht [...] weder einen ganzen, noch einen erfreulichen Eindruck gebe, weder das Auge sonderlich ergötze, noch das Gemüt befriedige«.²³ Da muss es

blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes »Italienischer Reise«, Bern 1999), weckt mit seinen Kapitelüberschriften ›Der Corso als Theaterraum‹ (S. 211) und ›Der Carneval als Volkstheater‹ (S. 215) große Hoffnungen; doch erwähnt er die ›Frauenrollen‹ nicht und sieht überhaupt von bühnenästhetischen Erwägungen ab.

20 Vom 17. Februar 1787, zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe, Briefe aus Italien. 1786-1788, hrsg. von Peter Goldhammer, München 1982, S. 78.

21 Zitiert nach: MA 15, S. 612. 1829 nahm Goethe den Text des ›Römischen Carneval‹ in den dritten Band seiner ›Italienischen Reise‹ auf.

22 RC, S. 218.

23 Ebd.

überraschen, wenn nur wenige Zeilen später der Erzähler frohgemut verspricht, dass »diese Bedenklichkeiten [...] bald gehoben« seien, und in der Folge, im Kapitel »Gedränge«, sogar einen Leser imaginiert, der künftig den Karneval mit dem Buch in der Hand betrachten wird.²⁴

Doch sei der Blick zunächst auf den Beginn des Textes selbst zurückgelenkt. Denn ›Das Römische Carneval‹ zeigt seine Problematik nicht nur an, sondern entfaltet sie bereits in den ersten drei Abschnitten so weit, dass uns ein Lektüreschlüssel an die Hand gegeben ist. Angezeigt wird eine Schwierigkeit des Sehens. Und eine Schwierigkeit der Beschreibung. Und zugleich wird die Bühne bereitet für eine Inszenierung des prekären Verhältnisses zwischen den beiden. Prekär, so will uns scheinen, ist indes bereits die Art und Weise, wie sich der Erzähler die (supponierte) Schwierigkeit des Sehens argumentativ zunutze macht. Ist die Schwierigkeit des Fremden, auf den er sich beruft, wirklich dazu angetan, auch den Versuch einer Beschreibung zu entwerten? Ließe sich nicht ebensogut, vielleicht sogar mit besseren Gründen argumentieren, dass gerade die (supponierte) Unmöglichkeit, den Karneval unvermittelt aufzunehmen, eine Beschreibung legitimiert?

Die ersten Zeilen sind von der Kritik bisher nicht hinterfragt worden. Auch von Graczyk nicht, die doch mit ihrer These, dass Goethes ›Römisches Carneval‹ zum Genre des Tableaus gehöre, das Verständnis des Textes maßgeblich befördert hat.²⁵ Allerdings schränkt Graczyk den Interpretationsspielraum auch wieder ein und zwar, wie wir schon hier anzeigen wollen, in unzulässig verkürzender Weise. Denn wenn »Tableau« für Graczyk impliziert, dass der Karneval zu einem »Wissensbereich« wird, oder, wie sie ebenfalls formuliert, dass im ›Römischen Carneval‹ »[d]as ästhetische Potential [des realen Karnevals] zur Ordnung des didaktischen Bildungsinteresses verengt« wird,²⁶ so verengt sie ihrerseits das Bedeutungspotential des goetheschen Textes.

Statt von einem »didaktischen Gestus« wie Graczyk,²⁷ möchten wir lieber von einem pädagogischen Gestus sprechen, der mehr umfasst, als die Vermittlung von Wissen. Unbestritten bleibt dabei, dass Goethes

24 »... und das von manchem, mit diesem Buche in der Hand, künftig betrachtet werden wird« (RC, S. 232).

25 Vgl. Graczyk 2004 (wie Anm. 6), S. 211-224.

26 Ebd., S. 222.

27 Ebd.

Text prononciert auf Wirkung aus ist. Sobald man aber nach dem Modell-Leser fragt,²⁸ wird deutlich, dass ihm nicht nur die Rolle eines Empfängers von Belehrung zugeschrieben wird. Wir haben bereits jenen fiktiven Leser erwähnt, der die Vermittlerrolle des Erzählers in Frage stellt, mit seinem Zweifel am Gelingen einer (bloßen) Beschreibung. Jenem Leser ist der Modell-Leser zumindest verwandt; schon deshalb, weil er ebenfalls in engem Bezug zu dem »fremde[n] Zuschauer« steht, der, wir ergänzen nun das Zitat, »nur *sehen* will und kann«.²⁹

Ein beliebiger Zuschauer ist Goethes Fremder kaum. Das lässt schon die Auszeichnung seines Sehenswollens bei der Nennung im Druck vermuten.³⁰ Zugleich wird auch sein Sehenkönnen ausgezeichnet, doch gibt die Formel »nur [...] will und kann« nicht ohne weiteres preis, wie sich Sehenswollen und Sehenkönnen bei dem Fremden zueinander verhalten. Denn könnte er, was er will (wie die Formel, losgelöst vom Kontext, besagt), so wäre über ihn, seine Wahrnehmung und den Karneval auch kein Wort weiter zu verlieren.³¹ Offenbar, so müssen wir schließen, will der Fremde anders sehen als er kann: sehen in einem emphatischen Sinne. Und sein Anspruch wird ja auch im Text umschrieben. Wir haben den Passus bereits zitiert. Der Karneval vermag sein Auge nicht zu »ergötzen«, noch »befriedigt« er sein Gemüt; so dass er weder einen »erfreulichen« noch einen »ganzen« Eindruck gewinnt. In kunstvoll geordnetem Periodenbau wird angezeigt, dass seine Schwierigkeit, die Schwierigkeit des Sehens bereits eine doppelte ist.

Einen »ganzen« Eindruck zu gewinnen, zu fassen, was vors Auge tritt, ist indessen ein stetes Anliegen Goethes selbst. Das darf nicht unerwähnt bleiben, auch wenn wir die Diskussion vorerst nicht ausweiten

28 Zum Modell-Leser vgl. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano 1979.

29 RC, S. 218.

30 Unter den gängigen Goetheausgaben, geben nur die Münchner Ausgabe (Bd. 3/2) und die Frankfurter Ausgabe im Kontext der »Italienischen Reise« (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* in 40 Bänden (künftig: FA), Bd. 15/1: *Italienische Reise*, hrsg. Christoph Michel u. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt am Main 1993, S. 518), den Schrägdruck von »sehen« wieder, so, wie das Wort in der Erstausgabe (Weimar & Gotha 1789, bei Unger) stand.

31 Erstaunlicherweise ist dieser Passus von der Goethe-Forschung bisher nicht problematisiert worden.

möchten. Apel spricht sogar von einem »Sehprogramm«,³² das Goethe (in Absetzung von den Wahrnehmungskonventionen der Aufklärung) bereits in seiner Jugend aufgenommen habe, im Anschluss zunächst an Herder (und damit auch an Hamann³³), um es dann in allen drei Bereichen weiter zu verfolgen, denen sein Studium in Italien galt. Integrativer Zug sei immer das Streben nach Wesenserkenntnis gewesen.³⁴ Und dieses gerade auch im Verfolg seiner eigenen Kunst. Denn »Styl[,] der höchste Grad[,] wohin [die Kunst] gelangen kann«, ruhe »auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge«. So Goethe in einer weiteren kurzen Schrift des nachrömischen Jahrs, in dem programmatischen Aufsatz »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl.«³⁵ Kunst war (wie auch dieses Zitat belegt) für Goethe letztlich mimetische Kunst. Und da er niemals zweifelte an der »Organisiertheit des Menschen auf die Natur hin«,³⁶ konnte er vom Künstler fordern, die (Erfahrungs-)Wirklichkeit zu rekonstruieren,³⁷ nachdem er

32 Friedmar Apel, Die Wiederherstellung der Wirklichkeit. Goethes Kunstanschauung 1771-1805, in: FA I, 18: Ästhetische Schriften 1771-1805, hrsg. Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1998, S. 1007-1048; »Sehprogramm« S. 1023 u. ö., ähnlich »Sehprojekt« S. 1024 u. ö.

33 Vgl. Ebd., S. 1014-1022.

34 Vgl. das berühmte Selbstzeugnis in dem Brief an Herder vom 10. November 1786: »Meine Übung, alle Dinge wie sie sind [!], zu sehen und zu lesen, meine Treue, das Auge licht sein zu lassen, meine völlige Entäußerung von aller Präention machen mich hier höchst im stillen glücklich« (Goethe, Briefe aus Italien [wie Anm. 20], S. 20).

35 MA 3/2, S. 186-191. Der eben zitierte Passus S. 188. Goethe gewinnt seine Argumente an Beispielen der Malerei, doch handelt er ausdrücklich von »alle[r] Kunst« (S. 174). Daran erinnert auch Wolf, Streitbare Ästhetik (Anm. 2), S. 348.

36 Vgl. FA I, 18, S. 1025.

37 Ebd., S. 1024: »Als subjektiv geformtes Material, als stillgestellter Übertragungsprozess, bildet die Kunst sistiert den objektiven Prozess der Entstehung von Wirklichkeit ab. Mit dieser Erkenntnis will Goethe die Wirklichkeit [...] neu erfinden, um sie wiederherzustellen.« Vorwurf der Analyse sind für Apel hier die Spinoza-Studien; doch könnte er weitere Goethetexte heranziehen zur Bestätigung, »Literarischer Sansculottismus« etwa, von 1795, oder die »Einleitung [in die Propyläen]« von 1798. Vgl. auch Erich Kleinschmidt, Klassik als »Sprachkrise«. Probleme des Sprachbewusstseins um 1800, in: Wilhelm Vosskamp (Hrsg.), Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, Stuttgart 1993, S. 25-41: »Die sprachliche Neuerschaffung der Welt durch den Dichter [ist] »klassisch« aus der im Text eine »andere« Natur schaffenden Eigenkraft der Gegenstände abgeleitet« (S. 30).

sie erfasst, in ihren »Gestalten«,³⁸ direkt in der Natur³⁹ oder durch die klassisch-antiken Kunstzeugnisse vorbildlich vermittelt; oder drittens auch, nachdem er sie erfasst aufgrund eines (selektiven) Studiums der »Sitten der Völker«.⁴⁰ Wobei die Frage allerdings offenblieb, wie der Übertritt von den Natur- in Kunstgestalten zu denken sei,⁴¹ zumal der produktive Spielraum des Künstlers nicht geregelt werden sollte, nach dem Selbstverständnis Goethes, der ihn ja auch selbst in Anspruch nahm bei der Wahl seiner Darstellungsmittel.⁴²

Dem Fassenwollen entspräche nun ein Tableau ganz gewiss. Und gewiss lässt sich ›Das Römische Carneval‹ über weite Strecken als Tableau begreifen. Denn es zeigt manche der Züge, die für ein Tableau typisch sind. Vor allem den Zug zur Unterteilung und zur Fixierung des darzustellenden Geschehens in einzelne Momente. Graczyk betont, dass

38 Der oben zitierte Passus aus ›Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl‹ läuft weiter: »... auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist[,] es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.«

39 Zum Beispiel durch ein Studium der Metamorphose der Pflanzen.

40 Vgl. Goethes Rückblick in dem Aufsatz ›Schicksal der Handschrift‹, der 1817, als eine Beigabe zur Neuauflage seiner in Italien konzipierten Studie ›Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären‹, erschien: »Wie die begünstigte griechische Nation verfahren um die höchste Kunst im eignen Nationalkreise zu entwickeln, hatte ich bis auf einen gewissen Grad einzusehen gelernt, so dass ich hoffen konnte nach und nach das Ganze zu überschauen, und mir einen reinen, vorurteilsfreien Kunstgenuss zu bereiten. Ferner glaubte ich der Natur abgemerkt zu haben wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen. Das dritte was mich beschäftigte waren die Sitten der Völker. An ihnen zu lernen, wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand ein drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, notwendig und zufällig, absichtlich und blind. Ich verstehe die menschliche Gesellschaft« (Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden, in: MA 12, S. 69).

41 Goethe versagt uns die Auskunft, wenn er seine begriffliche Unterscheidung von »einfache Nachahmung der Natur«, »Manier« und »Styl« mit den Worten beschließt: »Die Ausführung des oben gesagten würde ganze Bände einnehmen [...]; der reine Begriff aber ist allein an der Natur und den Kunstwerken zu studieren« (wie Anm. 35, S. 174).

42 Vgl. die Ausführungen bei Apel (FA I, 18, S. 1024-1028), und im Folgenden Anm. 96.

Goethe den Karneval »ruhig stellt«. ⁴³ Doch tut er weniger und mehr zugleich.

Dem Fassenwollen widerstrebt, dass der Karneval ein Fest ist, das »sich das Volk selbst gibt«. ⁴⁴ Er unterscheidet sich darin von anderen römischen Festen, deren der Erzähler mehrere nennt. Im Gegensatz zum »Feuerwerk vom Castell Sanct Angelo«, ⁴⁵ bietet der Karneval nicht

43 Graczyk 2004 (wie Anm. 6), S. 220.

44 RC, S. 218. Das hat Graczyk selbst als ein Problem erkannt (vgl. Graczyk 2004 [wie Anm. 6], S. 216): »Der Karneval in Rom [...] war ein *Massenfest*. Er hatte zwar eine gemeinsame Bühne; das Treiben auf dieser Bühne war aber nicht einheitlich und ließ sich nicht in einer Reihe von Einzelnummern im Sinne des *Tableau vivant* vor einem zentralen Zuschauerstandpunkt auflösen. Der Karneval war ein Ereignis, das nur einen lockeren Ablauf hatte; er lebte vor allem aus der Spontaneität der Personen und der Gleichzeitigkeit ihrer Handlungen. Die Zuschauer rings um den Corso bildeten gewissermaßen einen lebenden Rahmen, der wesentlich mit zum »Schauspiel« des Festes gehörte. Hinzu kommt, daß der Karneval keine strikte Trennung zwischen Teilnehmer und Zuschauer kennt [!]. Rahmen und Bild sind nicht statisch [!], sondern werden von lebendigen Menschen gebildet, die sich hin- und herbewegen und miteinander kommunizieren [...]. Im Nachhinein, aus der Distanz von Weimar zur Karnevalssaison in Rom, stellt sich ihm [d. i. Goethe] erneut die Frage, wie er das Gesamtgeschehen im Text und den begleitenden Abbildungen darstellend ordnen kann. Er koppelt die Ordnungskraft des theatralen Tableaus mit der Ordnungskraft des systematisch gliedernden Tableaus. Er nimmt die Tableauformen modifizierend im Sinne eines bewegten Bildes auf und koppelt sie, wie vorher schon Buffon, an den Ordnungswillen des Stils.« Mit dem »Stil« ist auch Graczyk bei Goethes »klassizistische[m] Schreibprogramm« angelangt, auf das sie in der Folge mehrmals (unter Verwendung dieser Bezeichnung) verweist. Zudem kehrt sie, gerade mit der Nennung des Namens Buffon, den Anspruch Goethes hervor, das »Naturerzeugnis« (vgl. Anm. 21) des Karnevals nicht nur »systematisch« zu »gliedern«, sondern zu gliedern nach Maßgabe der Natur selbst (vgl. S. 201, ferner S. 159). Damit legt Graczyk schon an dieser Stelle den Akzent aufs normativ Didaktische – und hatte doch im selben Satz noch einräumen müssen, dass Goethe die Tableauformen bloß »modifizierend« aufnimmt. Wir hätten, wenn so viel zugestanden wird, anders gewichtet und den Akzent eher auf eine Spielart des theatralen Tableaus gelegt: auf die »scènes composée[s]« (von denen Graczyk, in ihrem Kapitel zu Diderot (S. 100 f.) selber handelt). Szenen, bei denen »die eine Gruppe der andern [...] zuschaut und so auf der Bühne im Kleinen beispielhaft die Situation des Publikums zum Spielgeschehen vorführt« (S. 100). Mit welcher Evidenz sich diese Doppelung im »Römischen Carneval« inszeniert findet, wird im Folgenden noch deutlicher werden.

45 RC, S. 218.

einen »einzigem überraschenden Anblick«.46 Er »befriedigt«47 auch nicht das Auge wie die Erleuchtung der Peterskirche mit ihrer riesigen Kuppel. Noch beeindruckt er durch seinen Glanz wie die katholischen Prozessionen in den Straßen von Rom. Jedesmal, so lässt sich beobachten, wird bei dieser Aufzählung das Visuelle thematisiert. Und es sind alles Feste, die dem Volke dargeboten werden. Beim letzten wird sogar gesagt, wie es aufzunehmen sei: »beten und staunen« solle das Volk. Gerade bei den Prozessionen, die doch in mancher Hinsicht dem Karneval gleichen,48 tritt die Einseitigkeit des kommunikativen Bezugs am grellsten zutage.

Dem Satz, der im Unterschied hierzu die Selbstbezüglichkeit des Karnevals hervorhebt (»ein Fest [...] das sich das Volk selbst gibt«), geht jener voraus, der die eingangs bedachten Schwierigkeiten suspendiert. Es ist ein merkwürdig reflexiver Satz: »... solche Bedenklichkeiten sind bald gehoben, wenn wir uns näher erklären; und vorzüglich wird die Frage sein: ob uns die Beschreibung selbst rechtfertigt«. Dass der reflexiven Hinwendung des Erzählers auf die eigene Beschreibung ein so deutlicher Hinweis auf die selbstbezügliche Natur des zu beschreibenden Gegenstands folgt, dürfte kaum zufällig sein. Wo aber »erklärt« sich der Erzähler näher? Und wie vermag die Beschreibung den Erzähler zu »rechtfertigen«? Wir werden sehen, dass es gerade die Selbstbezüglichkeit des Karnevals ist, die der Erzähler zu seinem Vorteil wendet, um sich in seiner Beschreibung selbst gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Und dass er dies bewirkt durch eine oftmals wiederholte Thematisierung des Blicks.

Bevor wir aber untersuchen, wie der goethesche Text, der ja (qua Text) nicht geradezu aus eigenen Mitteln »das Auge [...] ergötze[n]« kann,49 doch immerhin einen erfreulichen Eindruck von ergötzten

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Vgl. das Kapitel »Klima, geistliche Kleidungen« (RC, S. 221). Zum Kontrast zwischen dem Karneval und den katholischen Prozessionen vgl. auch Battafarano 1999 (Anm. 19), S. 219-221.

49 Wenn man von den Figurengedichten des Barock und später der Konkreten Poesie einmal absieht. Rainer Falk, *Sehende Lektüre. Zur Sichtbarkeit des Textes am Beispiel von Goethes Römischem Carneval*, in: *Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, hrsg. vom Sonderforschungsbereich 626, Berlin 2006 (http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/auf-

Augen vermittelt, sei noch einiges zum Fassenwollen nachgetragen. Denn die metadeskriptiven Kommentare, in welchen sich der Erzähler wohl am ehesten »näher erklär[t]« (und von denen es im ›Römischen Carneval‹ mehrere gibt), bieten auch zum Fassenwollen Aufschluss. Es sei also auf jene Stelle gemerkt, an der der Erzähler kundtut, wie er seine Beschreibung einzurichten gedenkt: »wir haben [...] vor allen Dingen den Corso zu beschreiben«. ⁵⁰

Goethe beschreibt den Corso nicht nur vorbereitend, im zweiten Kapitel, das ihm ausdrücklich gewidmet ist, sondern fügt im weiteren Verlauf des Textes immer genauere Details hinzu. Er verhehlt auch nicht, was seine Gründe sind. Durch »[d]iese Straße« nämlich werde die »öffentliche« Feierlichkeit »beschränkt und bestimmt«. Dass es um Eingrenzung geht, ist schon im Kapitel ›Der Corso‹ deutlich erkennbar. Die Straße wird ausgemessen. In der Länge und auch in der Breite. »[O]hngefähr viertehalb tausend Schritte« sei sie lang zwischen dem Obelisken auf der Piazza del Popolo als dem einen und dem Venetianischen Palast als dem anderen Endpunkt. Und bei der Messung der Breite wird hervorgehoben, dass der Corso mehrfach »eingefaßt« sei. ⁵¹ Eingefasst zu äußerst durch die beiden Reihen der »hohen, meistens prächtigen Gebäude«; weiter innen durch die »Pflastererhöhungen« für Fußgänger. Später kommen noch Gerüste für Zuschauer, ⁵² Stuhlreihen ⁵³ und Schranken hinzu. So erscheinen die Einfassungen mehrfach gestaffelt. Und der öffentliche Raum, der dem Carneval noch zugestanden wird, ist schließlich eng begrenzt. Zudem wird der Carneval auch zeitlich eingebunden. Er sei nichts weiter als eine »Fortsetzung« ⁵⁴ der sonntäglichen Spazierfahrten, wie sie das ganze Jahr über im Corso stattfänden und

saetze/falk.pdf) erinnert aber daran, dass die Erstausgabe in Antiqua gesetzt war, was von der zeitgenössischen Leserschaft als besonders luxuriös empfunden wurde. Das bezeugt u. a. ein anonymer Rezensent der ›Tübingischen gelehrten Anzeigen‹ 62 (1789), der das Büchlein gerade wegen seiner »in Teutschland noch nicht gewöhnlichen typographischen Schönheit« lobt (S. 490, zitiert nach Falk, Absatz 12). Die Zweitaufgabe erschien dann in der üblichen Fraktur.

⁵⁰ RC, S. 219.

⁵¹ Ebd.

⁵² RC, S. 223.

⁵³ RC, S. 224 und S. 230.

⁵⁴ RC, S. 220.

zwar, solange die Nacht nicht eingeläutet sei, allemal »in der besten Ordnung«. ⁵⁵

Der Kritik ist bereits aufgefallen, wie sehr Goethes Text um die Einbindung und Begrenzung des Karnevals bemüht ist, und wir haben in den voranstehenden Zeilen bloß zusammengefasst, was sie hie und da bereits bemerkt hat. ⁵⁶ Zweierlei bleibt aber zu ergänzen. Erstens dass der Text auf der Zeichenhaftigkeit der Mittel zur Disziplinierung insistiert. Zweitens, dass mit den Schranken und Verknüpfungen oft zugleich ihre Wahrnehmung thematisiert wird.

»[A]lles bezeichnet genug, daß die ganze Feierlichkeit sich in dem *langen und schmalen Corso* einschränken solle und werde«. ⁵⁷ Und ebenso wie die räumlichen, werden auch die zeitlichen Grenzen bzw. Abteilungen in markanter Weise »bezeichnet«. Ein Glockenzeichen vom Capitol her markiert den Beginn des Karnevals, am ersten Tag. Böllerschüsse markieren den Beginn der abendlichen Pferderennen. Die Schüsse werden immer dann gelöst, wenn der General auf seinem Ross, »zum Zeichen«, ⁵⁸ dass die Rennbahn freizuhalten sei, den Corso vom Anfang her durchmessen hat, bis an sein Ende.

Den konventionellen, sicht- und hörbaren Zeichen, die der Text nennt, kommt aber nicht nur zeitlich oder räumlich regulierende Funktion zu. Vielmehr verdankt sich der Karneval überhaupt einem Zeichen: »... hier wird [...] nur ein Zeichen gegeben: daß jeder so töricht und toll sein dürfe als er wolle«. ⁵⁹ Dass ein Zeichen genügt, um das Fest auszulösen, macht den prinzipiellen Unterschied zu den anderen römischen Festen aus, die Goethe im ersten Kapitel aufgezählt hat. Ins Einzelne gehend ließe sich nun auch die Zeichenhaftigkeit der Masken bedenken (zum Beispiel der Hörner, die manche Pulcinelle auf dem Kopfe tragen) oder auch der karnevalistischen Rituale (jenes des gegenseitigen Lichter-ausblasens zum Beispiel). Ferner wäre die Schlussbetrachtung des Kapitels ›Aschermittwoch‹ zu interpretieren, welche dem Karneval insgesamt ein allegorisches Sinngefüge hinterlegt. Worauf es uns ankommt,

55 Ebd.

56 Vgl. v. a. Uhlig 1978 (Anm. 3), S. 86 f. und Jucker 1994 (Anm. 4), S. 37 f. Ferner Graczyk 2004 (Anm. 6), S. 215.

57 RC, S. 223.

58 RC, S. 240.

59 RC, S. 218.

ist jedoch dies: Indem Goethe die Zeichenhaftigkeit des Karnevals hervorhebt, macht er den Karneval entzifferbar. Sein Zuschauer wird (in dem Bemühen, das zunächst formlos⁶⁰ anmutende Volksfest zu erfassen) tendenziell zu einem Leser. Umgekehrt wird der Modell-Leser, den sich Goethes Text entwirft, tendenziell zu einem Zuschauer.

Wir hatten oben schon gesagt, dass mit den Schranken und Verknüpfungen oft zugleich ihre Wahrnehmung thematisiert wird. Um wessen Wahrnehmung handelt es sich aber dabei? Zu dieser Frage geben bereits die ersten Stellen Anlass, an denen sie zur Sprache kommt:

[...] und *man sieht also leicht*, daß höchstens drei Fuhrwerke sich in dieser Breite neben einander bewegen können.

Das Carneval ist, *wie wir bald bemerken können*, eigentlich nur eine Fortsetzung oder vielmehr der Gipfel jener gewöhnlichen sonn- und festtägigen Freuden [...].

Ebenso 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*.⁶¹

Im ersten Zitat markiert die Passage, die wir hervorgehoben haben (»man sieht also leicht«), den Übergang von einem zuvor Exponierten (»In der Mitte bleibt für die Wagen an den meisten Orten nur der Raum von zwölf bis vierzehn Schritten«) zu einer Folgerung, die sich fast automatisch ergibt. Der Übergang ließe sich auch mit den Worten »und der Leser gelangt unschwer zum Schluss« sinngemäß bewirken. Mit dem »man« ist der Modell-Leser gemeint, der, im ersten Passus, lesend die Verkehrsbeschränkung »sieht«. Im zweiten Passus erscheint, statt dem folgernden »also« im ersten, ein »bald« zur modalen Bestimmung des Verbs. Um zu erkennen, dass der Karneval nur eine Fortsetzung ist, bedarf es einer gewissen Zeit, wenn auch nur einer kurzen. Die hervorgehobene Stelle begegnet am Ende des Kapitels, das von den allsonntäglichen Spazierfahrten im Corso berichtet. Wohl mag die Zeitspanne, deren »wir« bedürfen, auch die kurze Zeit sein, die über der Lektüre des Kapitels verstreicht. Eher ist aber die Zeit angesprochen, die verfließt,

60 Vgl. RC, S. 218: »Die Bewegung ist einförmig, der Lärm betäubend ...«

61 RC, S. 220 f. (unsere Hervorhebungen).

bis ein Beobachter der lokalen Gebräuche (es mag ein Neuankömmling sein, der sich als Filippo Miller, Pittore,⁶² ausgibt) von den regelmäßig wiederkehrenden Spazierfahrten zur Einsicht auch in das Regelhafte des Karnevals gelangt. Das »wir« begreift also wohl den Leser mit ein, verweist aber zugleich auf einen Beobachter in den Straßen von Rom.

Mit dem »wir« der dritten Passage, welche das darauf folgende Kapitel ›Klima, geistliche Kleidungen‹ eröffnet, kann eigentlich der Leser nicht mit gemeint sein. Denn die Wahrnehmung »so mancher Lebensszene«, von der da die Rede ist, erfolgt das »ganze Jahr hindurch« immer wieder erneut, und ist so bereits zur Gewohnheit geworden. Wenn der Leser dennoch einbezogen wird in das »wir«, so ist dies als Teil einer rhetorischen Strategie zu verstehen, der Vergegenwärtigung. Zur Vergegenwärtigung trägt im ›Römischen Carneval‹ mancherlei bei. Szenen werden beschrieben, als würden sie sich hier und jetzt abspielen: »Hier kommt ein Pulcinell gelaufen [...]. Hier kommt ein anderer seines Gleichen.«⁶³ Mit deiktischen Ausdrücken, die so tun, als würden die Ereignisse vor unseren Augen stattfinden, als wäre der Text der mitlaufende, erklärende Kommentar eines Cicerone.⁶⁴ Erklärungen, die, abgesehen von ein paar wenigen historischen Rückblicken, im Präsens daherkommen.

Wohin diese Strategie führt, zeigt das Kapitel ›Gedränge‹. Offenbar ist, als es einsetzt, die Assimilierung⁶⁵ des Lesens ans Sehen soweit eingeübt (zumindest beim Modell-Leser), dass der Erzähler dazu einladen

62 Goethes Pseudonym während seines Romaufenthalts. Zu seinem Inkognito vgl. Roberto Zapperi, *Una vita in incognito. Goethe a Roma*, Torino 2000, S. 37-53.

63 RC, S. 225.

64 Uhlig zitiert denselben Passus wie wir gerade eben und erinnert daran, dass sich die deiktischen Ausdrücke zunächst auf die Bildtafeln der Erstausgabe bezogen. Mit dem Wegfall der Illustrationen in späteren Ausgaben änderte sich indessen ihre Funktion: »Ursprünglich verband eine Fußnote diesen Satz [»Hier kommt ein anderer seines Gleichen«] mit einer Tafel, die einen Pulcinello mit seiner Pulcinella zeigt. Ohne diese Anmerkung verweist das deiktische ›Hier‹ nicht mehr auf einen anderen Teil des Buches selbst, sondern beschwört eine imaginäre Szene in der Phantasie des Lesers herauf. So verwandelte sich überall die Beschreibung beigegebener Bilder in die rhetorische Figur der *evidentia*« (Uhlig 1978 [Anm. 3], S. 86).

65 In der rhetorischen Tradition wird die Assimilierung des Lesens (bzw. Rezipierens einer kunstvoll lenkenden bzw. suggestiv wirkenden Rede) ans Sehen unter dem Stichwort der *Evidentia* abgehandelt; vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 3. Aufl., Stuttgart 1990: *Evidentia*, §§ 810-819, S. 399-407.

kann, »einen Blick« zu werfen, »über die lange und schmale Straße«. Folgen wir aber der Aufforderung (indem wir weiterlesen), so »erblicken« wir nicht etwa gleich das Karnevalsgetümmel:

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.⁶⁶

Zuschauer erblicken wir zunächst, die ihrerseits auf Zuschauer blicken. Eine Abfolge der Betrachter und der Blicke also, in die wir einbezogen werden. Zwar ist, genau genommen, die Rede bloß von einer hierarchischen Sequenz der Blicke, nicht von einem Wechselspiel. Doch dürfen wir wohl annehmen,⁶⁷ dass manche der Blicke auch hin und hergehen zwischen den Balkonen und den Fenstern, zwischen den Fenstern, Balkonen und den Zuschauern auf den Stühlen und Gerüsten. Zudem erscheint an späterer Stelle ein »Zuschauer, der ruhig an seinem Fenster steht«.⁶⁸ Er wird, in dieser seiner Haltung, einerseits beschrieben, andererseits blickt er hinab, auf die »[a]ufgehobene Ordnung« der Kutschen am Abend, nachdem das Pferderennen geendet. Und ist so beides, Betrachter und Betrachteter zugleich.

Hinzu kommt überdies, dass sich der Zuschauer am Fenster des »ungeheure[n] Gedränge[s]« zu erinnern scheint,⁶⁹ das zuvor (im Kapitel »Gedränge«, dessen Lektüre wir seinetwegen unterbrochen haben) beschrieben worden war. Denn »selbst« ihm, so hebt der Text hervor, wird der Moment, in dem die Wache ihren Posten verlässt und damit alle Ordnung aufhebt, zu einem »ängstliche[n] und verdrießliche[n] Zeitpunkt«.⁷⁰ Und so dürften auch ihm »Vernunft und Billigkeit das Gesetz ein[geben] daß eine jede Equipage nur suchen solle, in ihrer Ordnung das nächste ihr bequeme Gäßgen zu erreichen«, um dann »nach Hause zu eilen«.⁷¹ Der Text gibt allerdings, nicht ganz so eindeutig, zu lesen: »Wenn *wir* [...] auf das ungeheure Gedränge im Corso zurückblicken

66 RC, S. 231.

67 Vgl. die Ausführungen zur »Frame Theory« bei Eco 1979 (Anm. 28), S. 79-81.

68 Im Kapitel »Aufgehobene Ordnung«, RC, S. 243.

69 Ebd.: »Wenn wir nun auf das ungeheure Gedränge im Corso zurückblicken«.

70 Ebd.

71 Ebd.

[...] so scheint *uns* Vernunft und Billigkeit das Gesetz einzugeben«.72 Das heißt, der Text erlaubt, den Zuschauer am Fenster einzubeziehen, in das »wir«, und also in ihm den Erzähler selbst zu erblicken – er nötigt aber nicht dazu. Lassen wir uns auf die *lectio difficilior* ein, so ist der Kreis der Blicke geschlossen. Ein derart simuliertes, allseitiges Wechselspiel der Blicke würde nun aber der Selbstbezüglichkeit des Karnevals als eines Festes entsprechen, das »sich das Volk selbst gibt«.73 Und vor allem deswegen empfiehlt sich die vorgeschlagene Lesart.

Denn Goethes Text sucht den Karneval in manchen seiner Züge zu simulieren.74 Er kreiert damit ein Drittes, das sich zwischen das karnevalische »Naturerzeugnis«75 und den Zuschauer schiebt. Das zeigt sich noch deutlicher, wenn wir weiterlesen. Als endlich der mittlere Raum zwischen den Zuschauerreihen in den »Blick« kommt, lassen sich die Masken immer noch nicht mit Muße betrachten (und »fassen«). Vielmehr werden wir durch die Kutschen daran gehindert.

Zwei Reihen Kutschen bewegen sich langsam in dem mittlern Raum, und der Platz, den allenfalls eine dritte Kutsche einnehmen könnte, ist ganz mit Menschen ausgefüllt, welche nicht hin und wider gehen, sondern sich hin und wider schieben.76

Das Gedränge der »Menschen«, der verummten Karnevalisten zwischen den Kutschen, das doch (wenn immer wir dem Titel Glauben schenken) der eigentliche Gegenstand des Kapitels wäre, wird in der Folge unter einem, wir möchten beinahe sagen, verkehrspsychologischen Aspekt beschrieben. Die Stichworte sind »Mut« und »Gefahr«. Gefahr, die erzeugt wird durch die bedrohliche Nähe der Kutschen. Mut, der erfordert wird, um vorwärts zu kommen in dem »Gedränge«. Wie aber geht es weiter im Text?

Schon gegenwärtig scheint unsere Erzählung außer den Grenzen des Glaubwürdigen zu schreiten, und wir würden kaum wagen fort-

72 Ebd. (unsere Hervorhebungen).

73 RC, S. 218. Vgl. Anm. 44.

74 Vgl. Anm. 37.

75 Wie Anm. 21.

76 RC, S. 231 f.

zufahren, wenn nicht so viele, die dem römischen Carneval beige-
gewohnt, bezeugen könnten [...].⁷⁷

Der Corso scheint da in den Text hinein verlängert zu werden, auch die
Erzählung wird durch Hindernisse und Beschränkungen (der Auflage
der aristotelischen Poetik zumal, im Rahmen des »Glaubwürdigen« zu
verharren)⁷⁸ in Gefahr gebracht; es braucht Mut, um auch in ihr vor-
wärtzukommen. So zeigt sich Goethes Text auch in dieser Hinsicht
dem Carneval ähnlich.

An dieser Stelle sei nun das bisher Beobachtete zusammengefasst.
Goethe, so hat sich im Verlauf unserer Lektüre gezeigt, begnügt sich
nicht damit, den römischen Carneval zu beschreiben. Er sucht ihn viel-
mehr zu vergegenwärtigen. Dazu entwickelt er Strategien der Simula-
tion. Um den Carneval geordnet »vor die Einbildungskraft unserer
Leser zu bringen«,⁷⁹ versieht er ihn mit Zeichen und zieht sich einen
Zuschauer heran, der sie, ähnlich einem Leser, zu entziffern weiß. Um-
gekehrt wird dem Modell-Leser von Goethes Erzähler ein Platz unter
den Zuschauern angewiesen.

Der also (beinahe) zum Zuschauer gewordene Leser, befindet sich
nun im Vergleich zu jenem Fremden, der anfangs auftrat und sich, an-
gesichts des Carnevals, vor eine doppelte Schwierigkeit gestellt fand, im
Vorteil. Denn er hat nicht mehr das krude »Naturerzeugnis« vor Augen,
sondern (dank dem Erzähler, der ihm vorgearbeitet hat im Beobachten
und Erfassen) ein »Ganzes in seinem Zusammenhang«. ⁸⁰

3.

Gerade weil »nicht die Sache, sondern das Resultat der Sache vorgestellt
wird«, die »jemand beobachtet, jemand überdacht hat«, ⁸¹ empfindet
nun aber eine dritte Zuschauerfigur, die wir zum Abschluss noch einmal
ins Spiel bringen möchten, ein »doppeltes Vergnügen«: Goethes Zu-

77 RC, S. 232.

78 Selbst literarische Fiktionen müssen wahrscheinlich sein, vgl. dazu das neunte
Kapitel in: Aristoteles, Poetik, hrsg. von Manfred Fuhrmann, München 1976,
S. 58 f.

79 RC, S. 219.

80 RC, S. 249.

81 FR, S. 174.

schauber im römischen Theater.⁸² Ähnlich wie der Fremde dem Karneval, hat auch er sich der semi-karnevalesken Darbietung,⁸³ die ihn im Theatersaal erwartete, »nicht ohne Vorurteil« genähert.⁸⁴ Doch anders als beim Karneval selbst, wird hier die Abneigung bald überwunden. ›Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt‹ ist ein ganz kurzer Text⁸⁵ und weniger komplex angelegt als ›Das römische Carneval‹. Er kommt im Duktus eines Berichts daher, und – da der Zuschauer eins ist mit dem Erzähler, der auf seine (früheren) Empfindungen reflektiert – kann hier auch unmittelbar gesagt werden, weshalb sich das Vergnügen einstellt.

Das »doppelte Vergnügen« ist Verdienst des männlichen Akteurs, der nicht nur das halbe Dutzend kleiner Listen nachzuahmen weiß, mit denen eine routinierte Gastwirtin ihre männliche Kundschaft in Schach hält (die »Ästhetik in nuce« wird, wie bereits erwähnt, am Beispiel von Goldonis ›La locandiera‹ entwickelt⁸⁶). Denn das wüsste eine weibliche Schauspielerin, die ihr Fach beherrscht, ebenfalls zu tun, und sie würde uns ebenfalls Vergnügen bereiten, doch nur ein einfaches Vergnügen. Dem männlichen Schauspieler aber mag es darüber hinaus gelingen, wenn er ein Virtuose ist,⁸⁷ die weibliche Natur zu erfassen und sie darzustellen, interpretierend, wo eine Aktrice bloß ihre Natur auf die Bühne zu bringen vermag:

Der Jüngling hat die Eigenheiten des weiblichen Geschlechts in ihrem Wesen und Betragen studirt; er kennt sie und bringt sie als *Künstler* wieder hervor; er spielt nicht sich selbst, sondern eine dritte und

82 Vgl. Anm. 14.

83 Auch beim Karneval ist der Rollenwechsel der Geschlechter beliebt. Das wird in beiden Texten betont, sowohl in FR, S. 172 f. wie in RC, S. 224 f.

84 FR, S. 173.

85 In der Münchner Ausgabe nimmt er vier Seiten ein, im Teutsche[n] Merkur waren es sechs Seiten (vgl. Wolf, Streitbare Ästhetik (Anm. 2), S. 264).

86 Vgl. Anm. 10. Goethes Parteinahme für die römische Praxis wirkt noch pointierter, wenn man sich erinnert, dass Goldoni die Rolle der Wirtin Mirandolina einer Schauspielerin aus seiner Bekanntschaft auf den Leib geschnitten hat: »Maddalena Raffi Marliani, ispiratrice e prima interprete di Mirandolina« (so der Herausgeberkommentar in Goldoni 2007, S. 235; vgl. auch das Vorwort zu derselben Ausgabe S. 21 f.).

87 Vgl. FR, S. 173: »durch das geschickte Spiel«.

eigentlich fremde Natur. Wir lernen diese dadurch nur desto besser kennen, weil sie jemand beobachtet, jemand überdacht hat, und uns nicht die Sache, sondern das Resultat der Sache vorgestellt wird.⁸⁸

Zum zweiten Vergnügen kommt es, weil wir Einsicht gewinnen in eine »fremde Natur«.⁸⁹ Das Vergnügen ist damit an einen Erkenntnisgewinn geknüpft, so, wie ihn ›Das Römische Carneval‹ ebenfalls bietet. Im ›Römischen Carneval‹ ist es der Erzähler selbst, der das »Naturerzeugnis« des Carnevals in seinem Wesen und seiner charakteristischen Ausformung studiert hat; der ihn kennt; und der ihn als Künstler (im Verein mit dem Schöpfer der Illustrationen),⁹⁰ wieder hervorbringt.

Damit hätten wir die Parallele weit genug verdeutlicht. Für den klassischen Goethe, um das noch anzumerken, gewinnt »alle Kunst«⁹¹ durch das Verfahren⁹² von Beobachten, abstrahierendem Fassen und Wiederhervorbringen ihren Wert, vor der »einfachen Nachahmung« der Natur. Also auch die Kunst der Poesie.⁹³

Die »Bemühung sich eine allgemeine Sprache zu machen« wird in dem berühmtesten der ›Auszüge aus einem Reisejournal‹ (zu denen auch der Text der ›Frauenrollen‹ gehört) der höchsten Stufe zugeordnet, die ein Künstler zu erreichen vermag; derjenigen des Stils.⁹⁴ »[A]llgemeine Sprache« meint, in dem programmatisch daherkommenden

88 FR, S. 173 f.

89 Dass Goethes Erzähler einen männlichen Betrachter voraussetzt, mag die Gender-Forschung interessieren; es ist nicht unser Thema. Vgl. aber die sorgfältige Studie von Birgit Wiens, »Grammatik« der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater, Tübingen 2000, bes. S. 91-102.

90 Graczyk 2004 (Anm. 6) betont die distanzierte Darstellungsweise der Figurinen durch den Künstler Georg Melchior Kraus (vgl. S. 216-218). Sie legt dabei den Akzent erneut aufs Didaktische.

91 FR, S. 174: »Da sich nun alle Kunst hierdurch vorzüglich von der einfachen Nachahmung der Natur unterscheidet«.

92 Vgl. Wiens 2000 (Anm. 89), welche den zur Debatte stehenden »künstlerischen Akt« als »Prozess des Ordnen, der Auswahl und schließlich der Übersetzung« beschreibt (S. 95).

93 Vgl. Wolf, Streitbare Ästhetik (Anm. 2), der »alle (!) Kunst« betont (S. 348).

94 Wir zitieren erneut nach MA 3/2, S. 186-191, hier S. 188. Wolf stellt heraus, dass sich die »theoretischen Kernaussagen« der meisten anderen ›Auszüge aus einem Reisejournal‹ in die »Begriffstrias« dieses Aufsatzes »einfügen lassen« (Wolf, Streitbare Ästhetik [Anm. 2], S. 328).

Traktat ›Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl«, eine transparente, objektbezogene und gerade mit diesem Anspruch ihre Allgemeingültigkeit postulierende Sprache (im Unterschied zur individualistischen, auch Dunkelheit nicht scheuenden Manier der Genieästhetik).⁹⁵ Wie prekär dieser Anspruch war, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden.⁹⁶ Es genügt darauf hinzuweisen, dass mit dem

- 95 Vgl. Wolf, *Streitbare Ästhetik* (Anm. 2), S. 272 f. Vgl. ferner die Argumente, mit denen Wolf die These untermauert, dass »die Begriffsarchitektur von ›Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl« [...] implizit [auf] die Schematisierung einer idealtypischen Stufenfolge von Goethes eigener ästhetischer Entwicklung« ausgerichtet sei (S. 336).
- 96 Vgl. aber Kleinschmidt 1993 (Anm. 37), der daran erinnert, dass mit der Befreiung von der Regelpoetik die Mitteilung (bzw. Rezeption) des nunmehr frei(er) Ausdrückbaren zum Problem wird. »Wo liegt die mögliche Ausdrucksgrenze [der Sprache]? G[alt] es, sie hinauszuschieben um den Preis letztlich Kryptisierung [wie Hölderlin dies tun sollte], oder bed[urfte] es der Orientierung am ›fasslich‹ Vermittelbaren [S. 28]?« Goethe hat sich die zweite Option zu Eigen gemacht. Und hat dabei, wie Kleinschmidt moniert, die Eigendynamik der Sprache unterschätzt. Denn er habe zu sehr auf die Autonomie des künstlerischen Subjekts gebaut und dabei unterstellt, dass die Beschreibungssprache nicht nur frei verfügbar, sondern auch beliebig kontrollierbar sei. Die eigenen Beschreibungen habe er durch eine immer verfeinerte Kenntnis des zu erfassenden Objektbereichs zu sichern gesucht, besonders nach der Rückkehr aus Italien. Kriterium der gelingenden Mitteilung sei ihm nun gerade ihre ›Fasslichkeit‹ (im kommunikativen Austausch) geworden; ein Begriff, den Kleinschmidt einer Äußerung Goethes zur Poetik von John Keats entnimmt, welche uns Eckermann überliefert hat (Gespräch vom 24. Februar 1825, vgl. MA 19, S. 132 f.).- Vor dem diskursgeschichtlichen Hintergrund, den Kleinschmidt in der eben angedeuteten Weise aufspannt, gewinnt die Seh- und Beschreibungsproblematik, die, wie wir eingangs lasen, schon in den ersten Zeilen des ›Römischen Carnevals‹ thematisiert wird, eine weiterreichende Bedeutung. Goethe hat mit seinem Hinweis auf das (nicht nur im Falle des römischen Treibens) prekäre Verhältnis von sinnlichem Eindruck und sprachlichem Ausdruck, von wesentlichem Fassenwollen und angestrebtem Fasslichmachen in Beschreibung und Rekonstruktion, die Krise zumindest angedeutet, welche nach Kleinschmidts Diagnose als »Sprachkrise um 1800« verortet werden darf. Allerdings bezeugt die Karnevalsschrift auch, was Kleinschmidt ebenfalls behauptet (ohne ein Beispiel anzuführen): dass Goethe die Diskrepanz zwischen Vorstellungs- und Sprachvermögen als bloße Irritation wahrgenommen hat, die es zu beherrschen galt. Lässt er doch seinen Erzähler am Anfang des ›Carnevals‹ zuversichtlich behaupten, dass »diese Schwierigkeit bald gehoben sei«, um sie im Verlauf seines Textes (scheinbar) auch zu heben.

Obsoletwerden der Regelpoetik⁹⁷ in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts und mit dem »Gewinn eines Sprachbewusstseins als ›freie Darstellung des Verstandes‹«,⁹⁸ endlich mit der »Einführung der Spielmetapher« für »textliche Formierungsprozesse«,⁹⁹ ein Sprachkunstwerk am Ausgang des Jahrhunderts kaum mehr anders gedacht werden konnte als selbstbewusst verfasst und auf selbstbewusste Rezeption abzielend. Anders gewendet: der Erzähler des ›Römischen Carnevals‹ spielt, indem er »selbstbewusste Illusion«¹⁰⁰ erzeugt, mit einem genuin künstlerischen Verfahren. Folglich erscheint er, zumal er sich vielleicht (es ist Karneval, und da gibt man sich nicht offen zu erkennen) selbst beschreibt in dem Betrachter, der ans Fenster tritt, und sich damit selber einbezieht in das eigens inszenierte, reflexive Spiel der Blicke, »[ge]rechtfertigt[t]«. ¹⁰¹

97 Vgl. Kleinschmidt 1993 (Anm. 37), S. 26: »Sprachhandeln verliert [zumindest im Kontext der Poesie] seinen Werkzeugcharakter und erhält eine bewusstseins-schöpferische Position zuerkannt.«

98 Ebd., S. 28. Mit »freie Darstellung des Verstandes« zitiert Kleinschmidt seinerseits, aus A. F. Bernhardt, Anfangsgründe der Sprachwissenschaft, Berlin 1805, S. 277.

99 Durch Wieland, wie Kleinschmidt festhält und zum Beleg auf die Wieland-Zitate in Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. X.1, Leipzig 1899, Sp. 2279 (Artikel ›Spiel‹) verweist (Kleinschmidt 1993 [Anm. 37], S. 28.

100 Vgl. nochmals im Text der ›Frauenrollen‹, FR, S. 173: »dass bei einer solchen Vorstellung, der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst, immer lebhaft blieb, und durch das geschickte Spiel nur eine Art von selbstbewusster Illusion hervorgebracht wurde.«

101 Vgl. RC, S. 218: »[U]nd vorzüglich wird die Frage sein: ob uns die Beschreibung selbst rechtfertigt.«