

0



CHRISTIAN BEGEMANN

Poiesis des Körpers.

**Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes
in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe**

Vorblatt

Publikation

In leicht gekürzter Form zuerst erschienen in: German Life and Letters 52.2 (1999),
Special Number: The Body in German Literature around 1800, hg. von Nicholas Saul,
S. 211-237.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann_koerper.pdf>

Eingestellt am 22.06.2006

Autor

Prof. Dr. Christian Begemann

Universität Bayreuth

Neuere deutsche Literaturwissenschaft

95440 Bayreuth

E-mail-Adresse: <Christian.Begemann@uni-bayreuth.de>

Homepage: <<http://www.uni-bayreuth.de/departments/ndl/begemann.htm>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des
letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser
Online-Adresse anzugeben: Christian Begemann: Poiesis des Körpers. Künstlerische
Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassi-
schen Goethe (22.06.2006). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/begemann_koerper.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

CHRISTIAN BEGEMANN

Poiesis des Körpers.

**Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes
in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe**

ABSTRACT

Goethes *Römische Elegien* und *Venezianische Epigramme* entfalten eine "Poiesis des Körpers" in einem doppelten Sinn. 1. In ihren selbstreflexiven poetologischen Passagen zeigen sie Liebe und Sexualität als die Affektbasis der Hervorbringung von Kunst, die sich selbst erotisch auflädt. Sie entwerfen damit eine Anthropologie des künstlerischen Prozesses in nuce. 2. Damit verzahnt ist die Arbeit an einem neuen Blick auf den weiblichen Körper und an der Konstitution eines spezifischen Geschlechtskörpers des Künstlers selbst. Dieser Vorgang beinhaltet zugleich eine Verschiebung und Umformierung der Sexualität.

Diese Aspekte werden in Zusammenhang gebracht 1. mit epochenspezifischen kulturhistorischen Phänomenen (Attitude und Tableau vivant; Blick auf die antiken Statuen; Konjunktur des Pygmalionmythos), 2. mit Goethes ästhetischen Reflexionen. Im Zusammenhang mit der Bestimmung des ambivalenten Verhältnisses von Kunst und Natur entwerfen diese eine Ästhetik des lebendigen Kunstwerks: Kunst wird in Natur verankert und in Analogie zum natürlichen Leben - so die Leitmetaphorik - "gezeugt" und "geboren". Diese Gesichtspunkte umreißen eine Art Biologie der Kunst, in die sich die erotische Dichtung nahtlos einfügt, indem sie Kunstschöpfung auf Sexualität bezieht.

Zu den vielfältigen Erträgen von Goethes italienischer Reise gehört jene spezifische Poetik, die in der erotischen Dichtung entfaltet wird. Obwohl diese alles andere als unbesprochen geblieben ist, obwohl sie in literaturwissenschaftlichen Studien untersucht und in uferlosen biographistischen Spekulationen auf ihr angebliches lebensgeschichtliches Substrat bezogen worden ist, hat man doch zuwenig bemerkt, daß das "Anstößige" und "Gewagte" dieser Texte nicht allein in dem liegt, was sie über die Liebe und die Begegnung der Körper sagen. Zum Thema scheint der Eros in Goethes italienischen Erotica nicht zuletzt erst darum zu werden, weil er in einem so zwingenden wie spannungsreichen Verhältnis zur Poesie steht. 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. Körper und Kunst treten dabei in ein Wechselverhältnis: In einer intrikaten Weise geht es zugleich um die poetische Pro-

duktivkraft des Leibes wie um dessen poetische Produktion selbst. Und weil davon alle Beteiligten am erotischen Szenario betroffen sind, exponieren die Texte zugleich eine charakteristische Konfiguration der Geschlechter. Entfalten die *Römischen Elegien* und die *Venezianischen Epigramme* im Medium der Poesie eine solche doppelte "Poiesis des Körpers", so treten uns deren zentrale Elemente in der *Italienischen Reise* in einem breiteren kulturhistorischen bzw. kulturanthropologischen Horizont entgegen. Das belegt den Anschluß von Goethes Erotica an diskursive Strukturen und kulturelle Phantasmen seiner Epoche.¹

1 TABLEAU VIVANT / NATURE MORTE

In Caserta wird Goethe Zeuge der berühmten 'Attitudes' von Emma Hart (1765-1815), der Geliebten des Kunstsammlers und Archäologen Sir William Hamilton (1730-1803).² In zwei vielzitierten Passagen berichtet er von seinen Eindrücken.

Der Ritter Hamilton, der noch immer als englischer Gesandter hier lebt, hat nun, nach so langer Kunstliebhaberei, nach so langem Naturstudium den Gipfel aller Natur- und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Shawls und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen pp., daß man zuletzt wirklich meint man träume. Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig, in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, knieend, sitzend, liegend, ernst, traurig, nekisch, ausschweifend, bußfertig, lokend, drohend, ängstlich pp. eins folgt aufs andere und aus dem andern. Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit densel-

¹ Die folgenden Überlegungen berühren sich in einigen Punkten, insbesondere in der Analyse der XIII. *Römischen Elegie*, mit meinem Aufsatz 'Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus', in: Michael Titzmann (Hg.), *Zwischen Goethezeit und Realismus: Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, Tübingen 2002, S. 79-112.

² Zu den beteiligten Personen vgl. Brian Fothergill, *Sir William Hamilton. Envoy Extraordinary*, London 1969, v.a. S. 219 ff. - Flora Fraser, *Emma Lady Hamilton*, New York 1987, v.a. S. 67 ff. - Zum Genre der Attitüden und lebenden Bilder vgl. Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Uppsala 1967. - August Langen, 'Attitude und Tableau in der Goethezeit', *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 12 (1968), S. 194-258. - Norbert Miller, 'Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und "tableau vivant" als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts', in: Helga de la Motte-Haber, *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, Frankfurt 1972, S. 106-130. - Hannelore Schlaffer, *Klassik und Romantik 1770-1830* (Epochen der deutschen Literatur in Bildern), Stuttgart 1986, S. 51 ff. - Dagmar von Hoff, Helga Meise, 'Tableaux vivants. Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder', in: Renate Berger, Inge Stephan (Hgg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln / Wien 1987, S. 69-86. - Besonders verwiesen sei hier auf zwei neuere Arbeiten: Ulrike Ittershagen, *Lady Hamiltons Attitüden*, Zabern 1999, sowie die bisher materialreichste Studie zum Thema überhaupt: Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Zur körperlichen Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.

ben Tüchern. Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der Sicilianischen Münzen, ja den Belveder'schen Apoll selbst. Soviel ist gewiß, der Spaß ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen. Heute früh malt sie Tischbein.³

Sir William, so scheint es, arbeitet nicht nur an einem höchst populären ästhetischen Projekt, sondern auch an einem Programm der dezidierten Ästhetisierung seiner Affektsphäre. Die noch frische Liebe des alternden Mannes und ihr 'Gegenstand' nehmen in den seinerzeit gefeierten Arrangements die Gestalt oder doch wenigstens das Air bekannter Bildwerke an. Orientieren sich die Attitudes dabei eher an der Plastik, so imitieren die lebenden Bilder, in denen Emma gleichfalls posiert, Gemälde. Davon berichtet eine weitere, zwei Monate später datierte Stelle. Mit Jakob Philipp Hakert besucht Goethe in Neapel Hamiltons 'alle Epochen' umfassendes 'geheimes Kunst- und Gerümpelgewölbe'.

Auffallend war mir ein aufrechtstehender, an der Vorderseite offener, inwendig schwarzangestrichener Kasten, von dem prächtigsten goldenen Rahmen eingefasst. Der Raum war groß genug um eine stehende menschliche Figur aufzunehmen, und dem gemäß erfuhren wir auch die Absicht. Der Kunst- und Mädchenfreund, nicht zufrieden das schöne Gebild als bewegliche Statue zu sehen, wollte sich auch an ihr als an einem bunten, unnachahmbaren Gemälde ergötzen und so hatte sie manchmal innerhalb dieses goldenen Rahmens, auf schwarzem Grund vielfarbig gekleidet, die antiken Gemälde von Pompeji und selbst neuere Meisterwerke nachgeahmt. (FA I, 15.1, S. 353f.)

Unter der gelehrten und kunstsinnigen Regie ihres späteren Mannes wird Emma nach dem Vorbild von Kunstwerken und mythologischen Figuren inszeniert, ja sie wird selbst nachgerade zum 'Gegenstand' von Sir Williams Kunstsammlung, aus der ihre Vorlagen teilweise stammten. Ihr Körper wird zur Projektionsfläche und zum Schnittpunkt dichter intermedialer und intertextueller Bezüge, in denen sich seine Eigenkonturen aufzulösen beginnen. Sie verwandelt sich nicht nur bekannten Vor-Bildern an und etabliert sich so inmitten des kulturellen Wissens und der kulturellen Gestik ihrer Zeit, sondern wird umgekehrt auch in diesen Posen wieder als Bild verewigt. Schon vor ihrer italienischen Zeit hatte Emma Hart verschiedenen Malern Modell gestanden, insbesondere George Romney, der sie u.a. als heilige Cäcilie, Bacchantin, Circe, Agrippina, Ariadne, Medea, Thetis und - ausgerechnet - als 'Nature' porträtierte und damit offenbar auch

³ Zitate aus Goethes Werken werden, soweit möglich, im Text mit Sigle der Ausgabe, (gegebenenfalls römischer Abteilungs-,) arabischer Band- und Seitenzahl sowie nötigenfalls Versangabe nachgewiesen.

Zitiert wird nach den folgenden Ausgaben:

FA = Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., Frankfurt (Deutscher Klassiker Verlag) 1987 ff., hier I, 15.1, S. 225f.

HA = Goethes *Werke*. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, 14 Bde., 10. Aufl. München 1974.

WA = Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 133 Bde., Weimar 1887 ff.

zum Grundstock der späteren Attitudes beitrug.⁴ In Italien wird sie dann von Angelika Kauffmann und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein gemalt, dessen Iphigenie-Darstellung wiederum von Goethes Lesungen aus seinem Drama angeregt ist;⁵ etwas später gesellen sich noch Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun und Thomas Lawrence zu den Porträtisten. So werden aus den 'beweglichen Statuen' wieder gemalte Bilder, so daß es nicht zuviel gesagt ist, daß Emma 'denn überhaupt als Typus für alle Heroinen, Musen und Halbgöttinnen gelten mußte' (FA I, 15.1, S. 408). Die Summe dieses Prozesses bilden die 1794 erschienenen klassizistischen Umrißzeichnungen ihrer Attitudes von Friedrich Rehberg, die freilich nur einen kleinen Ausschnitt aus Emmas immensem Repertoire bieten (Abb. 1 und 2).



Abb. 1: Emma Hamilton als Niobe
Abb. 2: Emma Hamilton als Priesterin
Beide in: Friedrich Rehberg, *Drawings faithfully copied from Nature at Naples*, Rom 1794.

Der Körper Emma Harts wird in dieser potenzierten Bildwerdung zu einer ganz und gar artifiziellen und synthetischen Erscheinung, in der nahezu alle Züge der kulturellen Imagines des Weiblichen versammelt sind. Das mag nicht zuletzt die Attraktion der lebenden Bilder und Attitüden erklären: Sie führen die Einpassung des weiblichen Körpers in kulturelle Muster, die Kontrolle und Verfügung über ihn vor und appellieren letztlich an das Phantasma einer Umbildung, ja Neuschöpfung der Frau durch den überlegenen "kreativen" Mann. Nicht umsonst bleiben die Attitüden eine nahezu ausschließlich von Frauen ausgeübte Form der 'Performance', wie die Reihe der berühmten Nachfolgerinnen von Emma Hart belegt: Elise Hahn, Henriette Hendel-Schütz, Sophie

⁴ Vgl. Fraser (Anm. 2), S. 24 ff. und die Abbildungen ebd., nach S. 118 und nach S. 246. - Patricia Jaffé, *Lady Hamilton in Relation to the Art of Her Time*, Kat. London 1972.

⁵ Abbildung im Katalog *Goethe und die Kunst*, hg. von Sabine Schulze, Frankfurt / Weimar 1994, S. 305. Vgl. zu diesem Gemälde auch Heinrich Wilhelm Tischbein, *Aus meinem Leben*, Berlin 1956, S. 292 ff.

Schröder oder Ida Brun.⁶

An diesem Szenario sind zwei Seiten zu unterscheiden. Auf der einen Seite wächst den dargestellten Kunstwerken 'Leben' zu. Der Regisseur wird in gewisser Hinsicht zu dessen Schöpfer und realisiert damit, 'was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten'. Dem Mangel am Kunstwerk, der hier formuliert wird, wird durch den Akt einer Substitution abgeholfen. Können Statue und Bild Leben nur *repräsentieren*, sind sie als bloße Zeichen tot, weil von der Absenz ihres lebendigen Gegenstands bestimmt, so fließt jetzt Leben in sie hinüber, das Leben ihrer Darstellerin. Der semiotische Verweischarakter des Arrangements wird zwar keineswegs annulliert, jedoch überspielt, indem die ikonische Differenz zwischen dem Signifikanten und dem von ihm Repräsentierten scheinhaft verringert wird. Es kommt zu einer Art Transfer, der einen doppelten Eindruck bewirkt. Das dargestellte Werk erscheint animiert, die lebendige Schauspielerin aber, die zum Zeichen wird, erstarrt - und das ist die andere Seite - zur Statue. Zwar hebt Goethe, wie andere Zeitgenossen auch, gerade die 'Bewegung und überraschende Abwechslung' der Attitudes hervor, doch bezieht sich das vor allem auf die unvermittelten Übergänge zwischen den einzelnen Szenen, die ja ihrerseits gerade von der völligen Bewegungslosigkeit der Frau "leben". Dem Medium des Tableau vivant entspricht, daß seine Darstellerin sich zur "Nature morte" transformiert - wenn eine solche Ausweitung des Begriffs hier einmal erlaubt sei. Susan Sontag hat Sir William daher mit Recht einen 'umgekehrten Pygmalion' genannt,⁷ und es ist unter dieser Perspektive signifikant, daß zu Emmas Repertoire eine Niobe gehörte (Abb. 1). Auch die auffallende Ähnlichkeit des schwarzen Bühnenkastens in Hamiltons Kunstgewölbe mit einem Sarg gibt zu denken. Dieses Erwachen von (künstlichem) Leben aus einem (imaginierten körperlichen) Tod zeigt Emmas Darstellungen als Teil desselben zugleich ästhetischen wie körpergeschichtlichen Phantasmas, für das Edgar Allan Poe ein halbes Jahrhundert später mit seiner Erzählung vom *Oval Portrait* den vollkommensten Ausdruck finden wird. Ähnlich wie im Falle Emmas und ihrer Nachfolgerinnen läßt sich bei Poe das Gemälde, auf dem ein Maler seine Frau porträtiert, mit dem Leben des Modells auf, das diesem im Vorgang seiner Bildwerdung buchstäblich entzogen wird. Am Ende dieses Übergangs erscheint das Bild als '*Life itself*', während das Gegenteil von der Frau gilt: '*She was dead!*'.⁸

Die Rolle dieses mortifikatorischen Moments wird transparenter, wenn man sich die erotische Dimension der Aufführungspraxis der Attitudes vergegenwärtigt. In den zahllosen Maskeraden seiner Geliebten inszeniert der 'Kunst- und Mädchenfreund' Sir William nicht zuletzt auch ein Spiel mit Promiskuität und Prostitution. Er eignet sich gleichsam alle Facetten des Weiblichen, alle Frauen der Weltgeschichte an und "besitzt" sie.

⁶ Vgl. Holmström (Anm. 2), S. 145 ff.

⁷ Susan Sontag, *Der Liebhaber des Vulkans*, Frankfurt 1996, S. 191.

⁸ In: Ders., *Complete Tales and Poems*, New York 1975, S. 290-292, hier S. 292.

Zwei andere Zuschauer, die Herzogin Anna Amalia und ihr Reisebegleiter Herder, haben diesen erotischen Aspekt mehr als klar formuliert. Für eine Vorzugsbehandlung durch Emma, die sich in der Rolle einer Bacchantin vorzugsweise an ihn gewendet hatte, bedankt sich Herder, indem er sie als 'Hamiltons H[ure]' bezeichnet.⁹ Das soll nicht allein die in Frage stehende konkrete Situation sowie die Liebschaft von Sir William mit Emma überhaupt charakterisieren, sondern gibt auch einer verbreiteten - unter anderem von Schiller drastisch artikulierten - Einschätzung Ausdruck, derzufolge der Einbruch der Frau in die Sphäre der Öffentlichkeit sie zur 'öffentlichen Frau' stempelt.¹⁰ Den Tatbestand der Prostitution erfüllt für den bürgerlichen deutschen Philosophen schon der bloße Sachverhalt einer Verletzung jener Grenzen, die die Topographie der eben sich etablierenden neuen Ordnung der Geschlechter spalten, bleibt hier doch der Raum des Öffentlichen weithin den Männern vorbehalten.¹¹

Es scheint also plausibel, im Zusammenhang mit den Attitudes und Tableaux vivants von einer 'öffentlichen Erotisierung der Frau' zu sprechen,¹² - und muß doch problematisch bleiben, wenn man nicht den genauen Charakter dieses Eros ins Auge faßt. Dieser bezieht sich auf die Frau nur auf dem Umweg über das Kunstwerk, ist mithin gänzlich medialisiert. Der Blick auf die Frau ist der Blick der Kunstfreunde, Antikenliebhaber und der Maler, die sie in ihren Posen verewigen werden. Die Distanz der Körper ist damit ein bestimmender Teil des Szenarios, in dem die Augenlust am künstlerischen Effekt dominiert. Die Frau wird als Kunstwerk inszeniert und soll als solches angeschaut werden, ästhetisch distanziert, nicht etwa als erotisches Objekt sui generis. Der Kunstcharakter wird noch dadurch verstärkt, daß die Frau in einen Rahmen gesetzt wird, der die Schwelle zum Betrachter markiert. Der Rahmen ist die Mediengrenze, die dem Betrachter unmißverständlich signalisiert, daß er es zuallererst mit einer artifiziellen Darbietung zu tun habe. Dieser Effekt wird schließlich durch das Moment der Staturisierung und der Mortifikation verstärkt, der der weibliche Körper in seiner Bildwerdung unterzogen wird. Wie man gesehen hat, wird damit allerdings keineswegs sein erotischer 'appeal' ausgelöscht, doch wechselt dieser das Register. Der männliche Eros

⁹ In einem Brief an Caroline Herder vom 1.3.1789 weiß Anna Amalia nichts Besseres, als der Adressatin vom Triumph der 'zauberischsten Syrene' über ihren Mann durch 'zauberische Attitüden' zu berichten: 'er wurde ein Gott u wollte selbst schaffen [...] wollte ein Mann sein'. Der Vertreter einer 'kalten [...] Philosophie' sieht sich daraufhin in einem Postskriptum genötigt, seine Frau aufzuklären, daß 'Mad. Hardt' 'ihre bacchantischen Attitüden in der Gesellschaft immer an mich adressierte' - offenbar eine Revanche für vorangegangene Neckereien. Johann Gottfried Herder, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*, hg. von Albert Meier und Heide Hollmer, München 1988, S. 361 ff.

¹⁰ Vgl. Schillers Gedicht *Die berühmte Frau. Epistel eines Ehemanns an einen andern*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, 8. Aufl. München (Hanser) 1987, 1, S. 154-158.

¹¹ Vgl. dazu den klassischen Aufsatz von Karin Hausen, 'Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere" - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben', in: Heidi Rosenbaum (Hg.), *Familie und Gesellschaftsstruktur*, Frankfurt 1978, S. 161-191.

¹² Vgl. v. Hoff / Meise (Anm. 2), S. 85; Schlaffer (Anm. 2), S. 57.

wird in einem gewissen Sinn entkörperlicht, er geht aufs Auge über, das Distanzorgan par excellence, und er bedarf dazu eines Szenarios, in dem der scheinbar 'natürliche' Leib der Frau in seiner unkontrollierten Eigenständigkeit stillgestellt, gebannt und durch einen anderen ersetzt wird, einen Kunstkörper quasi, der der Frau durch die Inszenierung zugewiesen wird.

Die bildende Kunst wirkt derart auf eine Modellierung der Wahrnehmung hin. Wird der weibliche Körper ins Kunstwerk verwandelt, so wird der Blick auf ihn durch ein Medium gelenkt und geschult, den Leib zu betrachten, als handle es sich um ein ästhetisches Objekt. Goethe selbst neigt nicht nur dazu, Landschaften und Menschen nach dem Muster von Gemälden und Plastiken zu betrachten, wie die *Italienische Reise* vielfältig zeigt,¹³ sondern er formuliert diesen Vorgang auch ganz ausdrücklich, wenn er von seiner 'alte[n] Gabe' spricht, 'die Welt mit Augen desjenigen Malers zu sehen, dessen Bilder ich mir eben eingedrückt', und bemerkt, 'daß sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend auf erblickt' (FA I, 15.1, S. 93). Ebenso verhält es sich mit den Attitudes und Tableaux vivants. Sie wirken selbst im Sinne eines Wahrnehmungstrainings und führen zugleich damit eben jenen Prozeß vor Augen, in dem der Körper den kulturellen Vor-Bildern anverwandelt wird.

Daß deren Anschauung ihrerseits von interpretativen Akten durchdrungen und bestimmt wird, schwingt in Goethes Bemerkung mit, Hamilton habe in Emma sogar den 'Belveder'schen Apollo' gefunden. Dieser nämlich war am Ende des Jahrhunderts ohne die ausladende Diskussion im Zeichen des Klassizismus weder zu sehen noch zu denken und mußte den Namen Winckelmanns assoziieren. Hatten Winckelmanns Statuenbeschreibungen paradigmatischen Charakter, insofern sie vorführen wollten, was über die vollkommenen Werke der Alten 'zu denken und zu sagen wäre' und 'mit was für einem Auge' man die steinernen Körper der Plastik 'ansehen müsse',¹⁴ so wird nun, wo Emma als Apollo betrachtet wird, der Winckelmannsche Blick von den Statuen auf den lebendigen Leib übertragen. Konkret heißt das, daß der sinnfällige Körper in gewisser Weise 'übersprungen' und substituiert wird durch eine Körperlichkeit, die sich gleichsam selber überschreitet. Die Kunst der Alten geht Winckelmann zufolge über die bloße

¹³ Man kann geradezu feststellen, daß Goethe vorgefundene Szenen als lebendige Bilder auffaßt. Dafür nur zwei Beispiele. 'Die aufgebundenen Zöpfe der Frauen, der Männer bloße Brust und leichte Jacken, die trefflichen Ochsen, die sie vom Markt nach Hause treiben, die beladenen Eselchen, alles bildet einen lebendigen bewegten Heinrich Roos' (FA I, 15.1, S. 29). Beim Ballspiel in Verona: 'Besonders schön ist die Stellung in welche der Ausschlagende gerät, indem er von der schiefen Fläche herunter läuft und den Ball zu treffen ausholt, sie nähert sich der des Borghesischen Fechters' (S. 49). Vgl. auch ebd., S. 26, 56, 230 u.ö.

¹⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* in der Fassung aus der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* von 1762, in: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse* (Bibliothek der Kunstliteratur, hg. von G. Boehm und N. Miller, Bd. 2), hg. von H. Pfothner, M. Bernauer und N. Miller, Frankfurt / Main 1995, S. 174-180, hier S. 174, 179.

Nachahmung der Natur hinaus, vollendet diese vielmehr im Rekurs auf ihr geistiges Urbild und schafft damit paradoxerweise eigentlich erst die wahre Natur mit dem Mittel der Kunst: 'ihr Urbild war', wie es in den *Gedancken über die Nachahmung* heißt, 'eine blos im Verstande entworfene geistige Natur'.¹⁵ Bei aller Genauigkeit im Registrieren des Sichtbaren geht es Winckelmann zuletzt hauptsächlich um jenes Immaterielle, das nur *mittels des Körpers* ausgedrückt wird: den 'Geist', die 'unkörperliche Schönheit' und die 'himmlische Natur' der Gestalt.¹⁶ Die Beschreibung der Belvedereschen Plastiken als zum Vollkommenen veredeltes Menschentum, als anthropologisches Ideal schließt den Versuch ein, alle Affekte und Leidenschaften aus ihnen herauszuinterpretieren,¹⁷ und das betrifft natürlich nicht zuletzt die sexuelle Dimension des nackten Körpers. Wenn nun Emma Hart als Apollo - und übrigens auch in anderen männlichen Rollen, als Pylades oder Ödipus etwa¹⁸ - auftritt, kommt noch ein weiteres hinzu: Der sichtbare weibliche interferiert mit dem dargestellten männlichen Körper. Auch darin findet die Attitude Anschluß an den Klassizismus Winckelmanns, der die idealische Schönheit der Antiken als tendenziell hermaphroditisch, als zwei- und übergeschlechtlich auffaßt.¹⁹ Züge davon lassen sich auch in der berühmten Apollo-Beschreibung auffinden. Im Fall Emmas scheint diese Vorstellung beim Wort genommen zu werden. Männliches und Weibliches überlagern sich und machen die Darstellerin zu einem Wesen, dessen eindeutiger Geschlechtskörper ausgelöscht ist.

2 KUNST - LEBEN

Die epochale Faszination von den Attitudes und Tableaux vivants scheint aus dem Kreuzungspunkt zweier Linien zu erwachsen: einer Neuformierung der Konstellation der Geschlechter einerseits und einer ästhetischen Programmatik andererseits. Letztere steht im Zeichen des "Lebens", und das legt, wie noch zu zeigen sein wird, ihren Zusammenhang mit ersterer nahe. In seinen Kunstbetrachtungen und -reflexionen arbeitet

¹⁵ Ebd., S. 11-50, hier S. 20.

¹⁶ 'Gehe', fordert die *Geschichte der Kunst des Alterthums* den Leser anlässlich der Beschreibung des Apollo im Belvedere auf, 'gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert' (ebd., S. 165). Zum Problem vgl. Christian Begemann, 'Klassizismus und Physiognomik. Aspekte der klassizistischen Körperkonzeption', in: Elena Agazzi, Manfred Beller (Hgg.), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, Viareggio 1998, S. 87-102.

¹⁷ 'Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper,' heißt es in der *Apollo-Beschreibung*, 'sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strohm ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt' (ebd., S. 165).

¹⁸ Vgl. Fraser (Anm. 2), S. 106.

¹⁹ *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wien 1934, ND Darmstadt 1972, S. 151, 157, 160.

Goethe häufig, und an privilegierten Stellen, mit der Opposition von lebendig und tot,²⁰ und er folgt nur einem Konsens seiner Zeit, wenn er immer wieder das Leben von Kunstwerken betont oder diesen dazu verhelfen will. Dieses Leben soll nicht allein ein Effekt der Faktur des Werks sein, sondern ist auch einer der Betrachtung. Kleine Manipulationen arbeiten ihm zu. Dazu gehört insbesondere die beliebte Praxis, die Sammlungen antiker Statuen bei Fackellicht zu besuchen, wodurch eine vergleichbare Wirkung erzielt wurde wie bei den Tableaux vivants und Attitüden. Goethe berichtet davon in der *Italienischen Reise* (FA I, 15.1, S. 470 ff.) und reflektiert den Wahrnehmungsvorgang im Aufsatz *Über Laokoon*. Goethe geht von der Prämisse aus, daß das Kunstwerk ein Petrefakt von Leben und Bewegung sei, diesen unvermeidlichen Zustand aber zugleich zu überschreiten habe, insofern es 'sich wirklich vor dem Auge bewegen' und 'Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig' werden solle.

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen, davor, man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe Nachts bei der Fackel sieht. (FA I, 18, S. 493)

Es liegt auf der Hand, daß derartige Überlegungen im engsten Zusammenhang stehen mit der besonderen Konjunktur des Mythos vom Bildhauer Pygmalion, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geradezu zum Inbild des Künstlers wie des Kunstbetrachters wird, weil sich anhand seiner Geschichte zentrale Aspekte der Konfiguration von Kunst und Leben, Kultur und Natur verhandeln lassen.²¹ Goethe steht Pygmalion allerdings ambivalent, ja, so könnte man zunächst denken, überwiegend ablehnend gegenüber. Der mythische Künstler erscheint mit Bezug auf Rousseaus Mo-

²⁰ Vgl. beispielsweise in der *Italienischen Reise*, FA I, 15.1, S. 32, 92, 104f., 130, 161f., 211f., 257, 345 u.ö. - Zum Lebensbegriff in Goethes Kunstauffassung vgl. auch die Bemerkungen bei Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991, S. 115.

²¹ Vgl. Oskar Bätschmann, 'Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts', in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 183-224 (dort S. 196 ff. auch zu den Tableaux vivants und der Fackelbeleuchtung). - Gerhard Neumann, 'Pygmalion. Metamorphosen eines Mythos', in: Mathias Mayer / Gerhard Neumann (Hgg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997, S. 11-60, v.a. S. 23-35. - Nur auf den ersten Blick steht es in völligem Gegensatz zu der hier und im folgenden vorgenommenen Lektüre, wenn Mathias Mayer Goethe auf dem Weg zu einer 'Ästhetik des Todes' sieht, deren Leitmythos nicht Pygmalion, sondern Midas ist. Wie sich schon angedeutet hat, wäre der Aspekt der Mortifikation durch Kunst demgegenüber wohl eher als Teilelement in einer umfassenden Ästhetik des lebendigen Kunstwerks zu begreifen. Vgl. Mathias Mayer, 'Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser', *DVjs*, 64 (1990), S. 278-310, hier v.a. S. 285-293.

nodrama *Pygmalion* als Symbolgestalt einer kardinalen ästhetischen Verwechslung, des 'falschen Bestrebens' nämlich, Kunst in Natur 'aufzulösen'.

Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt. [...] [In Rousseaus *Pygmalion* sehen wir] einen Künstler, der das Vollkommenste geleistet hat, und doch nicht Befriedigung darin findet, seine Idee außer sich, kunstgemäß dargestellt und ihr ein höheres Leben verliehen zu haben; nein! sie soll auch in das irdische Leben zu ihm herabgezogen werden. Er will das Höchste was Geist und Tat hervorgebracht, durch den gemeinsten Akt der Sinnlichkeit zerstören.²²

Kunst entfaltet sich für Goethe, soviel ist geläufig, in einer komplexen Beziehung zur Natur. Diese ist ihr Fundament, ihr Material und ihr Ausgangspunkt, weswegen Goethe dem Künstler bekanntlich dringend empfiehlt, 'daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden' solle.²³ Doch will das nicht als Aufforderung zu einer 'einfachen Nachahmung', einem naturalistischen Illusionismus verstanden sein. Denn der Künstler selektiert sein Material, ordnet es und läßt es auf ein Anderes hin transparent werden.

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante, abgewinnt oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt. (Ebd., S. 465)

Der 'rohe Stoff' der Natur wird im Prozeß seiner Bearbeitung überschritten und gleichsam neu 'erschaffen', und darum ist die Natur 'von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt' (ebd., S. 461). Überbrückt wird diese für den Betrachter durch jenen 'Schein' von Wahrheit und Wirklichkeit, der zu den symptomatischen Mißverständnissen Anlaß gibt, die für *Pygmalion* und seine Nachfolger bestimmend sind und die der Aufsatz *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* auszuräumen sucht. Was von Dilettanten gerne verkannt wird, ist, daß der 'Schein' keineswegs aus dem Kopieren des gemeinen Vorfindlichen erwächst, sondern eben der einer 'höheren Wirklichkeit' ist. Dieser wahrhaft künstlerische Effekt geht ganz auf die ästhetische 'Notwendigkeit',²⁴ die 'innere Wahrheit' des Kunstwerks zurück, das 'eine kleine Welt für sich' ist, die zuerst und zuletzt 'mit sich selbst' übereinstimmt und nicht etwa mit einem externen Vorbild.²⁵ Die mit Begriffen wie 'Schein' und 'Täuschung' umschriebene unbedingte Plausibilität

²² *Dichtung und Wahrheit*, FA I, 14, S. 532 ff.

²³ *Einleitung <in die 'Propyläen'>*, FA I, 18, S. 457-475, hier S. 461.

²⁴ *Italienische Reise*, FA I, 15.1, S. 424. Vgl. ebd., S. 130: 'Das steht nun alles totgeboren da, denn was nicht eine wahre innere Existenz hat, hat auch kein Leben, und kann nicht groß sein'.

²⁵ *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, FA I, 18, S. 501-507, hier S. 504.

verdankt das Werk also einzig sich selbst. Sie ist mithin das Resultat der Autonomie der Kunst, ihrer Unabhängigkeit von Darstellungskonventionen, von fremden Zweckvorgaben und sogar von der Verpflichtung zur Wahrscheinlichkeit (vgl. ebd., S. 502f.). Goethe arbeitet damit an der Vermittlung einer unabdingbaren Naturorientierung des Künstlers mit dessen absoluter Schöpferkraft.

Ermöglicht wird diese Operation dadurch, daß die schöpferische Potenz des wahren Künstlers selbst Natur ist, *Natura naturans*. Auf die Natur greift der Künstler als seinen Stoff zurück, und er lernt von ihr sein Verfahren, nämlich 'die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt'.²⁶ Was dabei aber entsteht, ist 'Kunst[:] eine andere Natur aber eine auch geheimnißvoller aber verständlicher [!] denn sie entspringt aus dem Verstande'.²⁷ Im Begriff der 'anderen Natur' wie in dem des 'Geistig-Organischen' ist die doppelte Relation der Kunst zur Natur formuliert, der sie zugleich angehört und von der sie durch eine Kluft als ihr Anderes getrennt ist. Sie ist 'natürlich zugleich und übernatürlich',²⁸ 'gehört zur Natur'²⁹ und läßt ihre Werke doch nur '*wie* freie Naturerzeugnisse' erscheinen.³⁰ Der Sprung aus der Natur in ihre geistige Neuschöpfung, der dem Künstler abgefordert wird, vollzieht sich mithin innerhalb der Natur selbst, die derart durch ebenjene 'ungeheure Kluft' von sich geschieden scheint. Der Dualismus von Natur und Geist wird in Form eines Re-entry wiederum in die Natur eingetragen,³¹ der dadurch ein Moment der Selbsttranszendierung zugesprochen wird, die Fähigkeit, sich selbst als ein Anderes zu (re)produzieren. Daher sind die Produktionsorgane der anderen Natur, 'Verstand' und 'Geist', selbst Natur, wie Goethe im Aufsatz *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* noch einmal expressis verbis formuliert: 'Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur' (FA I, 18, S. 506).

Es ist im Rahmen dieser Denkfiguren nur konsequent, daß Goethe zur Illustration der vorgeblich naturförmigen künstlerischen Kreativevorgänge immer wieder genau jene Metaphorik wählt, die in der Tat wie keine andere vor Augen führt, wie die Natur 'bei Bildung ihrer Werke verfährt', und damit die Renaturalisierung von Kunst, Kultur und Geist wahrhaft "prägnant" macht: die Metaphorik von Zeugung, Schwangerschaft

²⁶ *Einleitung <in die 'Propyläen'>*, FA I, 18, S. 463.

²⁷ *Sprüche in Prosa*, FA I, 13, S. 84, Nr. *1.575. Vgl. auch die Bemerkungen über die Werke der 'alten Künstler' in der *Italienischen Reise*: 'Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott' (FA I, 15.1, S. 424).

²⁸ *Einleitung <in die 'Propyläen'>*, FA I, 18, S. 462.

²⁹ *Sprüche in Prosa*, FA I, 13, S. 392, Nr. *6.29.44.

³⁰ *Antik und modern*, HA 12, S. 172-176, hier S. 176.

³¹ Zu dieser nicht auf das Problemfeld der Metaphorik beschränkten Figur vgl. David Wellbery, 'Retrait / Re-entry. Zur poststrukturalistischen Metapherndiskussion', in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart / Weimar 1997, S. 194-207, v.a. S. 203f.

und Geburt.³² Ganz in diesem Sinne imaginiert Goethe seine eigenen Schreibprozesse. Im 16. Buch von *Dichtung und Wahrheit* berichtet er von seiner Neigung, 'das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten'. Die Vorstellung von der völligen Naturhaftigkeit der poetischen Schöpfung kulminiert dabei in der Metapher von der plötzlichen Niederkunft des Künstlers, von einer Art Sturzgeburt, die allerdings immer in Gefahr schwebt, durch den poetischen Kunstfehler, sich selbst als einen kulturellen Akt wahrzunehmen und zu reflektieren, zur Fehlgeburt zu werden - mithin aus der Natur wieder herauszufallen.

Ich war so gewohnt mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammen finden zu können, daß ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb. In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab; denn es war mir einige Mal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Produkt in der Geburt erstickte. Für solche Poesien hatte ich eine besondere Ehrfurcht, weil ich mich doch ohngefähr gegen dieselben verhielt, wie die Henne gegen die Küchlein, die sie ausgebrütet um sich her piepsen sieht.³³

Wie auf der einen Seite die Natur noch den (poetischen) Geist umgreift, der sie überschreitet, so arbeitet dieser Geist auf der anderen Seite so spontan, ja so unbewußt wie die Natur im Akt der genuinen Fortzeugung ihrer selbst. Daraus erklärt sich unter anderem die völlige Unzulänglichkeit der Selbstaussagen von Künstlern, obwohl diese doch mit Geist und Verstand arbeiten.

Was Canova bey seinem Zug durch Deutschland gesprochen, davon hab ich manches gehört und begreife es nicht recht. Die Künstler kommen mir oft vor wie Väter und Mütter, welche recht hübsche Kinder zeugen ohne zu wissen wie es zugeht.³⁴

Die keineswegs beiläufige, sondern grundsätzliche Dimension der Geburtsmetaphorik zeigt sich am deutlichsten in einem zentralen Satz der *Italienischen Reise*, der einen entscheidenden Durchbruch der Erkenntnis artikuliert:

³² Zu dieser verbreiteten, bei Goethe jedoch in spezifischer Weise begründeten Metaphorik vgl. vor allem David E. Wellbery, 'Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation', in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt "Darstellen"?*, Frankfurt 1994, S. 175-204. - Ders., *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford 1996, v.a. § 5 und 7. - Ders., 'Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz', in: Odo Marquard / Gerhart von Graevenitz (Hgg.), *Kontingenz (Poetik und Hermeneutik XIX)*, München 1997, S. 317-343. - Christian Begemann, 'Kunst und Liebe' (Anm. 1).

³³ FA I, 14, S. 732f. Auch in der *Italienischen Reise* greift Goethe auf diesen Metaphernkomplex zurück, wenn er die *Iphigenie* als sein 'Schmerzenskind' bezeichnet (FA I, 15.1, S. 167).

³⁴ Brief an S. und M. Boisserée vom 29.1.1816, WA IV, 26, S. 237.

Ich [...] 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. (FA I, 15.1, S. 411)

Kaum etwas könnte die doppelte Bestimmung der zweiten Natur der Kunst besser verdeutlichen: Wie die natürlichen Lebewesen wird das Kunstwerk geboren, aber nicht aus dem Leib der Frau, sondern aus dem Kopf des Mannes - Teil des Körpers, aber Sitz des Geistes. Wie es eine Analogie zwischen zweiter und erster Natur gibt, so zeigt sich nun eine zwischen dem weltenschaffenden Künstler und dem Gott auf der einen Seite und zwischen dem Kunstwerk und der Frau auf der anderen, die selbst zum Geschöpf des Mannes wird. Implizit wird damit das weibliche Gebären ausgeschlossen und ersetzt: Es geht in die Kompetenz des Mannes über. Die zweite Natur wird derart zum Supplement der ersten, zu der sie nicht nur hinzukommt, sondern an deren Stelle sie zu treten tendiert.

In diesem Geflecht von Begriffen und Metaphern, in dem es um den dunklen Grund der künstlerischen Kreativität des Mannes geht, ist die Rede vom 'Leben' des Kunstwerks situiert, die in völlig vergleichbarer Weise behandelt wird wie der Begriff der Natur oder der Wirklichkeit. Wenn Kunst als Welterschöpfung ein selbst natürliches Analogon naturae ist und ihre Werke gezeugt und geboren werden, dann muß ihnen in der Logik der Metapher auch 'Leben' zukommen. Und wenn die Kunst dabei ihren natürlichen Ursprung zu überschreiten hat, dann ist dieses Leben ein 'höheres Leben', das sich wiederum nicht der Illusion einer mimetischen Naturtreue verdankt, sondern der 'inneren Wahrheit' und 'Notwendigkeit' der Kunst selbst. Es ist nicht erborgt, sondern wird erschaffen. Ein solches "anderes Leben" ist es offenbar, was Goethe in den von Fackeln beleuchteten Statuen entgegentritt, deren vom Licht geschaffene Bewegtheit immer als Effekt eines Arrangements bewußt bleibt und nicht als platte Naturwahrheit aufgefaßt wird - 'eine Art von selbstbewußter Illusion', wie es in einem anderen Kontext heißt.³⁵ Ähnliches gilt wohl von den Attitudes und Tableaux vivants, die uns ja immerhin sehen lassen, 'was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten' (FA I, 15.1, S. 225). Die Faszination von der Vorstellung des lebendigen Kunstwerks läßt Goethe zunächst über die unverkennbaren Schwächen, die banalisierende Tendenz nämlich dieser Kunstform hinwegsehen, die eine vergeistigte zweite mit den Mitteln der ersten Natur zu imitieren sucht. Allerdings läßt sich dieser Befund schließlich nicht länger verleugnen, erweist sich doch Emma Hart zusehends als ein buchstäblich unbedeutendes und 'geistloses Wesen' (ebd., S. 354).

Auch Goethes Haltung zu Pygmalion bleibt von der Apologie des ästhetischen Le-

³⁵ *Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt*, WA I, 47, S. 267-274, hier S. 272.

bens nicht unbetroffen. Der mythische Bildhauer wird nicht etwa kritisiert, weil der Lebensbegriff der Kunst unangemessen wäre, sondern weil er falsch bestimmt wird. Zur negativen Gestalt wird Pygmalion nur als Protagonist der 'Lehre von der falschen Natürlichkeit', der das Kunstwahre mit dem Naturwahren verwechselt und damit sich selber mißversteht.³⁶ Denn zugleich ist der Künstler Pygmalion ja einer, 'der das Vollkommenste geleistet hat', gerade indem er seinem Werk 'ein höheres Leben' zu geben wußte. Die wahre Natur, so ist dieser Formulierung zu entnehmen, ist erst das Produkt der Kultur. Wenn Goethe sich also in einem positiven Sinne auf Pygmalion beziehen will, muß er diese Differenz markieren. Das ist der Fall in einer weiteren Episode der *Italienischen Reise*. In Neapel sieht Goethe eine schöne 'weibliche Statue', die im selben Grade der medialen Entfernung von einem eventuellen Urbild steht wie die Gemälde der Attitudes der Emma Hart.

Sie wird für die Nachbildung einer Tänzerin schon von Winkelmann gehalten, wie denn solche Künstlerinnen, in lebendiger Bewegung, auf das mannigfaltigste dasjenige vorstellen was die bildenden Meister uns als erstarrte Nymphen und Göttinnen aufbewahren. (FA I, 15.1, S. 211f.)

Diese Statue nun wird Goethe in Rom zum Kauf angeboten, und ihre 'lieblich bewegte Gestalt' rückt nicht nur ihren Schöpfer, sondern auch ihren Betrachter in die Nähe zu Pygmalion.

Wie aber denn doch zwischen einer leidenschaftlichen Liebesneigung und einem abzuschließenden Heiratskontrakt noch manche Gedanken sich einzudringen pflegen, so war es auch hier, und wir durften ohne Rat und Zustimmung [...] des Herrn Zucchi und seiner wohlmeinenden Gattin [Angelika Kauffmann], eine solche Verbindung nicht unternehmen, denn eine Verbindung war es im ideell-pygmalionischen Sinne, und ich läugne nicht, daß der Gedanke dieses Wesen zu besitzen, bei mir tiefe Wurzel gefaßt hatte.³⁷

Die Passage zeigt zweierlei. Mit dem Begriff des 'Ideell-Pygmalionischen' demonstriert sie Goethes Abstand von der gemeinen Sinnlichkeit des Pygmalion, der die Statue nicht mit geistigem Auge als Kunstwerk ansah, sondern als natürlichen Körper begehrte. Und

³⁶ *Dichtung und Wahrheit*, FA I, 14, S. 533. Daß Goethe in der Auseinandersetzung mit Diderot durchaus auch einmal der lebendigen Natur das tote Kunstwerk gegenüberstellen kann (*Diderots Versuch über die Malerei*, FA I, 18, S. 559-608, hier S. 563), ist kein Widerspruch dazu, sondern lediglich der Effekt der pointierenden Abgrenzung von einem falschen, weil naturalistisch-mimetischen Begriff des künstlerisch produzierten Lebens. Die zahlreichen Postulate eines spezifischen Lebens der Kunst belegen im Zusammenhang damit, daß Goethe an verschiedenen Fronten kämpft und dabei ein differenziertes Argumentationsfeld gewissermaßen von einer Seite zur anderen abschreitet.

³⁷ Ebd., S. 592. Eine Abbildung findet sich im Katalog *Goethe und die Kunst* (Anm. 5), S. 59. - Mit derselben Metaphorik beschreibt Goethe den Erwerb einer Kopie des Kopfes der Juno Ludovisi: 'Es war dieses meine erste Liebschaft in Rom und nun besitz' ich sie. Keine Worte geben eine Ahnung davon. Es ist wie ein Gesang Homers' (ebd., S. 165). Ebenso die Rede von 'meinen Liebschaften', wo die Kunstgegenstände Roms gemeint sind (ebd., S. 183).

selbstverständlich ist die Rede von Liebe und Heirat eine metaphorische Rede, die von ihrer eigentlichen Bedeutung so weit entfernt ist wie der ästhetische vom sexuellen Besitz. Aber andererseits ist diese Metaphorik mitnichten eine zufällige. Sie belegt vielmehr eine neuerliche und veränderte Erotisierung des Kunstwerks, die vom gleichen Schlage ist wie die Erotik der Attitudes. Wird das Kunstwerk gezeugt, geboren und belebt, so kann es auch wieder in den Kreislauf einer ins "Geistige" transponierten biologischen Prokreation eintreten und erotische Impulse abgeben. Doch ist dieser Eros nicht einer, der die Repräsentation des fleischlichen Körpers durch den steinernen nur als mangelhaftes Substitut betrachten und am liebsten rückgängig machen würde - eine Haltung, wie sie in dem aus Gründen der Abgrenzung immer wieder zitierten Topos der Statuenschändung zum Ausdruck kommt.³⁸ Es handelt sich vielmehr um eine spezifische Kunsterotik, die durchs Medium hindurchgegangen und damit in einem gewissen Sinn entkörperlicht ist, eine Kunsterotik, die sich aufs Werk selbst und nicht auf dessen Urbild bezieht - aber eben doch eine Erotik. Die Kunst ersetzt die Natur des Körpers durch eine 'andere Natur' des Geistes, aber auch hier bestätigt sich, daß sie jener ersten Natur zugehörig bleibt. Das Ideelle selbst besitzt gleichsam eine eigene Körperlichkeit.

3 BIOLOGIE DER SEXUALITÄT UND 'BIOLOGIE DER KUNST'

Die bisher genannten Aspekte fügen sich zu einem Imaginationshorizont, in dem der klassische Goethe Kunst, und auch seine eigene Dichtung, reflektiert und situiert. Sie belegen zugleich Goethes Anschluß an kulturelle Leitbilder und Konfigurationen seiner Epoche. In den *Römischen Elegien* und zum Teil auch den *Venezianischen Epigrammen* formieren sie sich zu einer spezifischen Poetik. Auch diese steht im Zeichen des Pygmalion wie seiner Umkehrung, im Zeichen von Animation und Erstarrung, Leben und

³⁸ Zur Vorgeschichte vgl. Berthold Hinz, 'Statuenliebe. Antiker Skandal und mittelalterliches Trauma', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 22 (1989), S. 135-142. - Ders., *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*. München / Wien 1998, S. 17 ff. Dieser Topos wird mit dem gehörigen Abscheu regelmäßig angeführt, wo der neue klassizistische Blick auf den Körper Anzüglichkeiten oder gar moralische Diffamierungen antizipiert, so beispielsweise in Herders *Plastik* - wogegen der Antiklassizist Heinse kein Hehl aus seinem durchaus fleischlichen Begehren der steinernen Körper macht. Auch Goethe folgt im Kommentar zu seiner Übersetzung von *Diderots Versuch über die Malerei* den Bahnen der ritualisierten Abgrenzung: 'Dem Dichter kann man wohl verzeihen, wenn er, um eine interessante Situation in der Phantasie zu erregen, seinen Bildhauer in eine selbsthervorgebrachte Statue wirklich verliebt denkt, wenn er ihm Begierden zu derselben andichtet, wenn er sie endlich in seinen Armen erweichen läßt. Das gibt wohl ein lusternes Geschichtchen, das sich ganz artig anhört; für den bildenden Künstler bleibt es ein unwürdiges Märchen. Die Tradition sagt: daß brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art; sie gleicht der frommen heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seiner Statue begehren können, so wäre er ein Pfuschler gewesen, unfähig eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden.' (FA I, 18, S. 569f.)

Tod, setzt aber gewissermaßen noch eine Ebene tiefer an. Goethes Texte werfen unausdrücklich, aber dezidiert die Frage nach dem Agens jenes poetischen Lebens auf und geben die wahrhaft bio-logische Antwort, daß es die Liebe, der Eros, der Sexus sei, aus dem Leben entstehe. Es ist darum gerade die "erotische Dichtung" - in einem gleich mehrfachen Sinne -, der hier eine paradigmatische Bedeutung zukommt: Im Rahmen einer Ästhetik des lebendigen Kunstwerks wird sie zum Experimentierfeld der poetischen Selbstreflexion, auf dem sich zeigt, daß Poesie nicht allein Eros zum Gegenstand haben kann - das wäre nur ein Spezialfall -, sondern daß sie aus ihm entsteht und überdies selbst mit Eros aufgeladen ist. Sie kulminiert derart in einer Theorie künstlerischer Produktivität und beweist, daß Goethe auch auf diesem Gebiet seinem durchgängigen Interesse an der Genese aller, sei es historischen, sei es natürlichen Erscheinungen treu bleibt.³⁹

Die Rolle und die Beschaffenheit von Liebe bzw. Sexualität sowie deren Verhältnis zur Kunst sind in diesem Kontext freilich so wenig geradlinig und einsinnig wie in den bisher beobachteten Konstellationen. Sie verdienen daher eine genauere Betrachtung gerade angesichts einer Deutungslinie, die sich in den letzten Jahren durchgesetzt hat. War die früheste Rezeption von Goethes erotischer Dichtung, sofern diese überhaupt veröffentlicht und nicht "sekretiert" wurde, von Prüderie und moralischen Vorbehalten bestimmt, so hat sich in den letzten Jahrzehnten das Blatt entschieden gewendet. Merkwürdig ist, daß sich dabei zwar die Einschätzung der Texte geradezu revolutioniert hat, nicht eigentlich aber die Wahrnehmung des Sexuellen innerhalb der Dichtung. Daß Liebe und Sexualität ohne moralische Vorbehalte als erfüllt imaginiert werden, wird hier wie dort konstatiert, nur gilt das heute als legitim, dient es doch 'der vorbehaltlosen Integration von Sinnlichkeit und Sexualität in das klassisch-humanistische Menschenbild'.⁴⁰ Auch Wolfgang Riedel hat jüngst in einer eindringlichen Studie die These entwickelt, in den *Römischen Elegien* werde die Sexualität als Bestandteil einer umfassenden 'Konstruktion des Glücks' aufgewertet, mit Reflexion und Ethos versöhnt und damit 'entschieden in die Anthropologie des ganzen Menschen hereingeholt'.⁴¹ Dies steht, so Riedel, nicht zuletzt im Zusammenhang mit Goethes intensiver Beschäftigung mit der Biologie, die ihm 'die Zentralrolle des Begriffs der Sexualität für eine "Philosophie der le-

³⁹ Zur 'genetischen Denkweise' und 'genetischen Behandlung' im Bereich der Naturwissenschaften vgl. etwa Goethes Schriften zur Morphologie, FA I, 24, S. 352f., 842.

⁴⁰ Reiner Wild, 'Römische Elegien', in: *Goethe-Handbuch*, hg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto, Peter Schmidt, Bd. 1, Stuttgart / Weimar 1996, S. 225-232, hier S. 231. So bereits Hans Rudolf Veget, *Goethe - Der Mann von 60 Jahren*, Frankfurt 1982, S. 74. Vgl. auch Wulf Segebrecht, 'Sinnliche Wahrnehmung Roms. Zu Goethes *Römischen Elegien*, unter besonderer Berücksichtigung der *Fünften Elegie*', in: *Gedichte und Interpretationen, Band 3: Klassik und Romantik*, hg. von Wulf Segebrecht, Stuttgart 1984, S. 49-59, hier S. 52.

⁴¹ Wolfgang Riedel, 'Eros und Ethos. Goethes *Römische Elegien* und *Das Tagebuch*', *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), S. 147-180, hier S. 162, 172f.

benden Natur" vor Augen führte.⁴²

Als zentraler Belegtext einer solchen uneingeschränkt positiven Sicht des Sexus dient dabei die Elegie XII / <XIII>. Sie legitimiere die sinnlich erfüllte Liebe des Sprechers zu seiner Geliebten in einer Art Kontrafaktur der eleusinischen Ceresfeiern mit dem Rekurs auf den Mythos von der selbstvergessenen Liebe zwischen der Fruchtbarkeitsgöttin und dem Kreterkönig Jasion.

Da war Kreta beglückt, das Hochzeitbette der Göttin
Schwoll von Ähren und reich drückte den Acker die Saat.
Aber die übrige Welt verschmachtetete, denn es versäumte
Über der Liebe Genuß Ceres den schönen Beruf. (FA I, 1, S. 417, V. 27 ff.)

Der Text baut sowohl eine Opposition wie eine Parallele zwischen dem modernen und dem mythischen Paar auf. Die Opposition liegt im Argument der Folgenlosigkeit, mit dem der Sprecher die Geliebte zur Hingabe bewegen will: 'Unsre Zufriedenheit bringt keine Gefährde der Welt' (V. 34). Dadurch wird der Weg frei zur 'Apotheose des Liebesakts', von der Riedel spricht. Vor dem Hintergrund der mythischen Erzählung kann der Geliebten (und dem Leser) das sexuelle Glück als 'Imitatio Deae' suggeriert werden, als 'Mimesis' des 'göttlichen Ur-Aktes'.⁴³

So plausibel diese Interpretation ist, so unvollständig muß sie bleiben ohne den Kontext der nachfolgenden Elegie XIII / <XIV>, die die Vergöttlichung der Liebe nicht annulliert, ihr jedoch einen empfindlichen Widerspruch zumutet. Das zeigt, daß die *Römischen Elegien* nicht homophon, sondern polyphon komponiert sind. Die Opposition zwischen zwei Formen der Fruchtbarkeit, einer hochzeitlichen und einer beruflichen, wie sie die Verse 27 bis 30 der XII. Elegie entfalten, wird im letzten Vers (34) keineswegs endgültig entkräftet, sondern vielmehr in das folgende Gedicht hinübergetragen. Die Feststellung, Ceres, der die Vermittlung von Natur in Kultur obliegt, habe 'über der Liebe Genuß [...] den schönen Beruf' versäumt, weist unmittelbar auf die Kernproblematik der XIII. Elegie voraus, und wenn von dem dort thematisierten Versäumnis keine 'Gefährde der Welt' ausgeht, so doch eine der Kunst. Die XIII. Elegie nämlich, die nachdrücklich vor Augen führt, wie sehr Liebe in Goethes erotischer Dichtung in stetem Bezug zur Kunst gedacht wird, verdeutlicht dabei nicht nur, in welchem Vorstellungskomplex die biologische Metaphorik von Goethes kunsttheoretischen Äußerungen gründet, sie zeigt auch einen Widerspruch zwischen der Biologie der Sexualität und der "Biologie der Kunst" als zwei Formen analoger, aber auch konkurrierender Fruchtbarkeit. Das nötigt zu Modifizierungen der These von Goethes 'Apotheose des Liebesakts'.

⁴² Ebd., S. 173.

⁴³ Riedel (Anm. 41), S. 160f.

Der Amor der XIII. Elegie ist eine zwiespältige Figur.⁴⁴ In seiner Selbstanpreisung empfiehlt er sich dem Dichter, indem er auf die fundamentale Rolle der Liebe für Produktion und Rezeption von Kunst hinweist. Die Argumentation deckt sich völlig mit der lapidaren Feststellung der *Italienischen Reise*, daß 'dem Dichter die Liebe ganz unentbehrlich ist' (FA I, 15.1, S. 515) - offensichtlich eine Anspielung auf ein Argument in Platons *Symposion* (196e-197a). Die antiken Bildhauer, so Amor, habe er 'stets in der Werkstatt besucht', und von ihren plastischen 'Gestalten' weiß er: 'ich lehrte sie formen' (FA I, 1, S. 417, V. 12f.). Eine adäquate Rezeption kann darum auch nicht aus dem Geist gelehrter Rekonstruktion erfolgen, sondern nur aus dem sinnlichen Nachvollzug dessen, was der Kunst der Alten als lebendige Erfahrung zugrunde lag - ein Gedanke, den bereits die Elegie V / <VI> ausgedrückt hatte. Dem Künstler, der in der 'Schule der Griechen' (V. 17) lernen und damit zugleich eine "Re-Naissance" seines eigenen Schaffens bewirken will, wird geraten:

"Nicht so altklug getan! Munter! Begreife mich wohl!
Das Antike war neu da jene Glückliche lebten,
Lebe glücklich und so lebe die Vorzeit in dir.
Stoff zum Liede, wo nimmst du ihn her? Ich muß dir ihn geben
Und den höheren Styl lehret die Liebe dich nur." (V. 20-24)

Die Bedeutung der Liebe als künstlerische Basiskraft ist also keineswegs auf die Liebesdichtung beschränkt, sondern gilt auch für andere Kunstformen, wie etwa die Plastik. Und Amor liefert dabei nicht nur den 'Stoff', er schafft als der eigentliche Bildhauer der antiken Statuen und als Stillehrer des Liebesdichters auch die Form der Werke, die er inspiriert.

Amor aber 'bleibet ein Schalk' (V. 1), und seine Rede ist doppelzünftig. 'Nun verräterisch hält er sein Wort, gibt Stoff zu Gesängen, | Ach und raubt mir die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich' (V. 27f.). Was Amor allererst ermöglicht, das vereitelt er zugleich.⁴⁵ Der "Naturlaut" der Liebe, 'gemütliche Worte, Sylben köstlichen Sinns', 'verhallt ohne prosodisches Maß' (V. 29 ff.). Er zeugt vom Mangel ästhetischer 'Besinnung' und taugt als solcher allenfalls zum poetischen Rohmaterial. Doch der Morgen findet den Dichter nicht am 'Altar' der Musen, dem Schreibtisch, sondern an dem A-

⁴⁴ Die für das vorliegende Interesse einschlägigste Interpretation der XIII. Elegie stammt von Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen*, Frankfurt 1988, 2. Teil, S. 356-360.

⁴⁵ Die ersten Verse des 27. *Venezianischen Epigramms* entwerfen dieselbe verwirrende Konstellation: Koppelung der dichterischen Inspiration an die Liebe einerseits und Absorption des Dichters durch deren Erfüllung andererseits.

Oft sind alle neune gekommen, ich meine die Musen;
Doch ich hörte sie nicht, hatte das Mädchen im Schoß.
Nun verließ ich mein Liebchen, mich haben die Musen verlassen,
Und ich schielte, verwirrt, seitwärts nach Messer und Strick. (Ebd., S. 119, V. 1 ff.)

mors, dem Leib der Geliebten (V. 33-36). Der Raub an 'Zeit, Kraft und Besinnung' trifft somit das poetische Vermögen in seinem Kern und markiert ein Konkurrenzverhältnis von Kunst und Liebe. Das Motiv des Opfers der Zeit, des Raubs der Stunden durch die Geliebte schlägt Goethe, der in Italien gerne seine Überbeschäftigung beklagt und ein 'Gelübde' leistet, 'mich durch dergleichen [amoureuse] Verhältnisse von meinem Hauptzwecke nicht abhalten zu lassen' (FA I, 15.1, S. 452), bereits in der I. Elegie (V. 8) an und wiederholt es dann noch einmal in der V. (V. 11). Auch der alte Topos von der Zerstörung geistiger 'Besinnung' durch Unruhe und Unordnung im Zeichen der Liebe ist bei Goethe, dem erklärten Gegner jeder Form von 'Anarchie',⁴⁶ ständig präsent, besonders sinnfällig etwa in dem in Italien entstandenen Gedicht *Cupido, loser eigensinniger Knabe!*, das Goethe sowohl in *Claudine von Villa Bella* als auch in die *Italienische Reise* aufgenommen hat (FA I, 1, S. 373f.).

Im Zusammenhang damit steht der Verschleiß von 'Kraft'. Man darf vielleicht interpolieren, daß es sich hier nicht um irgendeine Kraft handelt, sondern um eine ganz spezifische, nämlich die 'Lebenskraft', deren Begriff, ausgehend von den sich formierenden 'Lebenswissenschaften', der Physiologie, Anthropologie und Biologie, seine steile Karriere in dieser Zeit längst angetreten hat, um seit der Mitte des 19. Jahrhunderts dann der Kritik zu verfallen.⁴⁷ Dieser Begriff ist insofern aufschlußreich, als er das Verhältnis von Liebe, sprich Sexualität, und Kunst zu konkretisieren erlaubt. Wenn der Vorgang des Kunstschaffens in Vorstellungen von Natur, Liebe, Zeugung, Geburt, Leben, Organismus usw. imaginiert wird, dann könnte man vermuten, daß beide Bereiche nicht nur, wie bisher zu sehen war, in einer metaphorischen, sondern durchaus in einer realen Beziehung zueinander stehen, daß sie also aus demselben Grund, derselben Kraft hervorgehen: der Lebenskraft. Bestätigung fände diese Vermutung in der anthropologischen und diätetischen Literatur der Epoche, insbesondere in der 1796, nur wenige Jahre nach Entstehung der *Römischen Elegien* - übrigens unter einem Goethe-Motto -, erschienenen *Makrobiotik* des zeitweiligen Weimarer Hofmedikus Christoph Wilhelm Hufeland, der auch Goethe zu seinen Patienten zählte.⁴⁸ Jeder Mensch, so Hufeland, verfüge über eine gewisse 'Summe der Lebenskraft', die auf die eine oder andere Weise, schneller oder langsamer verbraucht werden könne.⁴⁹ Wichtig ist dabei, daß Hufeland

⁴⁶ *Italienische Reise*, FA I, 15.1, S. 340.

⁴⁷ Vgl. dazu Michael Sonntag, "'Lebenskraft'. Die Biologie vor 1859', in: *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, hg. von den Wiener Festwochen, Wien 1989, S. 543-550. - Ilse Jahn, *Grundzüge der Biologiegeschichte*, Jena 1990, S. 226, 291f. - Jutta Müller-Tamm, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*, Berlin / New York 1995, S. 68-83.

⁴⁸ Einen Gedankenaustausch über diese Fragen darf man wohl unterstellen. Die *Kunst, das menschliche Leben zu verlängern* (so der Titel der Erstauflage) jedenfalls scheint Goethe gleich gelesen zu haben. Vgl. den Brief an Christiane Vulpius vom 24.8.1797, WA IV, 12, S. 253f.

⁴⁹ Christoph Wilhelm Hufeland, *Makrobiotik oder die Kunst das menschliche Leben zu verlängern*, 2 Bde., 3. Aufl. Berlin 1805, Bd. 1, S. 50.

ein und dieselbe Kraft als Motor sowohl der Sexualität wie auch der geistigen Arbeit darstellt. Ein bestimmtes Quantum an Zeit und biologischer Energie kann sexuell verausgabt oder, dem Triebziel entfremdet und umgelenkt, in die Produktion "höherer" Kulturleistungen investiert werden. Die Freudsche Sublimierungstheorie ist in diesem Punkt nur der prominenteste Ausläufer einer solchen, einigermaßen mechanistischen Vorstellung.

Es scheint, daß diese beyden Organe, die Seelenorgane (Gehirn) und Zeugungsorgane, so wie die beyden Verrichtungen, des *Denkens* und der *Zeugung* (dies ist eine geistige, das andre physische Schöpfung) sehr genau mit einander verbunden sind, und beyde den veredeltesten und sublimirtesten Theil der Lebenskraft verbrauchen. Wir finden daher, daß beyde mit einander im umgekehrten Verhältniß stehen, und einander gegenseitig ableiten. Je mehr wir die Denkkraft anstrengen, desto weniger lebt unsre Zeugungskraft; je mehr wir die Zeugungskräfte reizen und ihre Säfte verschwenden, desto mehr verliert die Seele an Denkkraft, Energie, Scharfsinn, Gedächtniß. Nichts in der Welt kann so sehr und so unwiederbringlich die schönsten Geistesgaben abstumpfen, als diese Ausschweifung.⁵⁰

Hufeland folgt hier Denkmustern der Sexualitätsdebatte des 18. Jahrhunderts, in der völlige geistige Erschöpfung zu den Folgen der sexuellen Ausschweifung wie der perhorreszierten Onanie gehört.⁵¹ Wie eine Illustration seines Arguments wirkt Goethes Bild des blaß schleichenden, von den branlierenden 'Fingerchen' der 'Lazerten' geschwächten Venezianers in den nachgelassenen *Venezianischen Epigrammen* - Inbild einer nicht allein gesundheitlichen, sondern zunächst einmal kräfteökonomischen Gefahr, der sich der Sprecher denn auch zu entziehen weiß (FA I, 1, S. 471, Nr. <37>).

Auch in der XIII. Elegie ist es offenbar ein und dieselbe 'Kraft', die der Kunst wie der Liebe zugrunde liegt. Zum einen werden Potenzen, die für die künstlerische Arbeit erforderlich wären, in einem erfüllten Liebesleben verausgabt. Zum anderen aber ist es die Liebe selbst, die diese Energien allererst mobilisiert und beflügelt. Amor liefert den Stoff des Kunstwerks und bildet seine Form - wovon noch zu sprechen sein wird -, er leistet aber noch mehr als das: Er ist die maßgebliche Inspirationsquelle der Kunst. Die Liebe ist der göttliche Atem, der den Künstler erst dazu bewegt, etwas ins Werk zu setzen. Waren in der antiken Tradition für diesen Vorgang die Musen zuständig, so werden diese in den *Römischen Elegien*, genauer in der Elegie XX / <XXII>, mehr oder weniger mit Amor identisch, also der Liebe selbst, die die poetische Rede freisetzt: 'Es löset scherzend die Muse, | Amor löset, der Schalk! mir den verschlossenen Mund' (ebd., S. 173, V. 5f.).

⁵⁰ Ebd., Bd. 2, S. 14f. Diese Auffassung darf man durchaus als Konsens ansehen. Vgl. z.B. Ph. K. Hartmann, *Glückseligkeitslehre für das physische Leben des Menschen; oder die Kunst, das Leben zu benutzen und dabey Gesundheit, Schönheit, Körper- und Geistesstärke zu erhalten und zu vervollkommen*, Dessau / Leipzig 1808, S. 155.

⁵¹ Vgl. Christian Begemann, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt 1987, S. 45 ff., 208 ff.

Mit Blick auf das Verhältnis von Sexualität und Kunst ist es aufschlußreich, daß Goethe beide Bereiche in homologen Begriffen denkt. Ausgehend von seinen botanischen Studien, formuliert er die Einsicht, daß die Sexualität als Kraft der Selbstreproduktion ein Wesensmerkmal des Lebendigen und entscheidender Teil der Lebenskraft sei. Lehrsatzartig heißt es in einem Notizheft aus der italienischen Zeit:

An allen Körpern, die wir lebendig nennen bemercken wir die Kraft ihres gleichen hervorzubringen. [...] Die Ausübung dieser Kraft nennen wir das Hervorbringen | Wenn wir an dieser Ausübung zwey Momente unterscheiden können nennen wir den ersten das Zeugen, den zweyten das Gebären.⁵²

Es ist nur konsequent, daß auch der Begriff der Liebe in allernächste Nähe zu dem der 'Productivität' rückt,⁵³ einer biologischen Produktivität offenbar, aber nicht nur das. Seine künstlerische Tätigkeit bezeichnet Goethe, wie die *Italienische Reise* vielfältig zeigt, mit denselben Begriffen des Hervorbringens, des Produzierens, der Produktion und des Produkts,⁵⁴ und da die Liebe ursächlicher Faktor auch in *diesem* Prozeß der Poiesis sein soll, kann es kaum verwundern, daß Kunstwerke als alternative Hervorbringungen einer identischen 'Kraft' gedacht werden, die in Analogie zum Organischen und Lebendigen stehen. Legt der Dichter in der Elegie XI / <XII> den Grazien 'die wenigen Blätter | Auf den reinen Altar, Knospen der Rose dazu' (FA I, 1, S. 413f., V. 1f.), dann wird das Schreibmaterial kraft der Homonymie zum Laub der Liebesblume, und diese hier noch nachvollziehbare Um-Schreibung des Artifiziiellen ins Organische - auch eine 'Metamorphose der Pflanzen' - nimmt dann in der XX. / <XXII.> Elegie endgültigen Charakter an: 'Und ihr, wachset und blüht, geliebte Lieder' (ebd., S. 437f., V. 29). Ähnlich verhält es sich in der I. priapeischen Elegie, wo die Gedichte als 'Blumen der Liebe', 'Früchte des Lebens' und 'Früchte der reinen Natur' einerseits aus Leben erwachsen, andererseits selbst Leben sind (ebd., S. 440, V. 1, 3, 9). Dieses 'Leben' ist mehr als eine bloße Metapher, denn es entspringt aus demselben Seinsgrund wie die organische Natur selbst.

Von daher wird begreiflich, warum die Frau im männlichen Schöpfungsprozeß anwesend sein muß. Man darf ihr in diesem Szenario vor allem zwei Funktionen zuweisen. 1. bedarf es der Frau, weil der männliche Liebesaffekt durch ein Objekt entzündet

⁵² *Sprüche in Prosa*, FA I, 13, S. 179, Nr. *2.52.1 ff. Vgl. auch <*Gesetze der Pflanzenbildung*>, FA I, 24, S. 98-108, hier S. 99, sowie *Metamorphose der Pflanzen. Zweiter Versuch*, ebd., S.152-156, hier S. 152. Vgl. dazu auch Riedel, S. 173f. Zum Begriff der Lebenskraft bei Goethe vgl. den Aufsatz *Betrachtung über Morphologie überhaupt*, FA I, 24, S. 364-369, hier S. 367.

⁵³ 'Die Liebe, deren Gewalt die Jugend empfindet, ziemt nicht dem Alten; so wie alles was Productivität voraussetzt' (*Sprüche in Prosa*, FA I, 13, S. 126, Nr. 2.15.1.).

⁵⁴ Naturprodukte: FA I, 15.1, S. 221 ('die vesuvianischen Produkte'). Kunstprodukte: ebd., S. 320 ('wurde ich gar bald zu eigener Produktion angeregt'), 396 ('möchtet ihr es an meinen Produktionen sehen'), 399 ('Welche Freude wird mir's sein, von euch zu hören, daß ihr dieser Produktion einigen Beifall gebt'), 427 ('Ich mag nun von gar nichts mehr wissen als etwas hervorzubringen').

werden muß. Die Lebenskraft, Triebkraft auch der Kunst, muß in Aktivität gesetzt werden. Es scheint, als habe eine Hypothese über die 'genetische Kraft' oder 'Lebenskraft', die Herder im 7. Buch seiner *Ideen* im Anschluß an die *Theoria Generationis* des Epigenetikers Caspar Friedrich Wolff entwickelt, Geltung auch für den Akt der künstlerischen Schöpfung: Es müsse wohl, so Herder, 'in der Vereinigung zweier lebendigen Wesen die Ursache liegen, die diese organische Kraft in Wirksamkeit setzt, dem todten Chaos der Materie lebendige Form zu geben'.⁵⁵ 2. Wird der kreative Prozeß als ein eigentümlich verschobenes Abbild der bürgerlichen Kleinfamilie mit ihrer Trias von Mann, Frau und Kind imaginiert und der männliche Künstler als Erzeuger und Gebärer seines Werk-Kindes in Personalunion, so dient die Frau als Urbild natürlicher Schöpfungskraft, zu der sich die künstlerische Produktivität in Parallele setzt. Der schaffende Mann trägt neben seinen männlichen auch mütterliche Züge, die er offenbar nur im steten Blick auf die Frau gewinnen kann, in Form einer Mimesis oder einer Entwendung. Vielleicht darf man sagen, daß die Anwesenheit der Frau in diesem Zusammenhang notwendig ist, weil es sich um eine symbolische Konstellation handelt, die einer besonderen Logik der Enteignung gehorcht, insofern die biologische Produktivität der Frau auf den Mann übergeht und diesem eine generative Autarkie zu sichern scheint. Dieser Verschiebung von der Frau zum Mann entspricht, wohlgemerkt innerhalb desselben Naturzusammenhangs, die von der Sexualität zur Kunst.

Beide Aspekte verdeutlichen aber auch, warum der Inklusion der Frau in den männlichen Schöpfungsakt eine Exklusion entspricht. Wird die Frau zum einen nach erfolgter 'Beerbung' funktionslos, ja muß sie als eine heimliche Konkurrenz aus dem männlichen Produktionszusammenhang ausgeschlossen werden, so verführt sie als sexuelles Wesen zum anderen zu einer Fehlinvestition der von ihr aktivierten Lebenskraft. Die *Römischen Elegien* und die *Venezianischen Epigramme*, die in der Tat immer wieder die erfüllte Sexualität preisen, sind daher auf der anderen Seite von Strategien einer offenkundigen Sexualvermeidung durchzogen. Auch das zeigt sich in aller Deutlichkeit in der XIII. Elegie. Das Bemühen des Sprechers, dem Leib der Geliebten gegenüber seine Souveränität zu retten, indem er eine rein ästhetische Perspektive auf ihn einnimmt, mißlingt jedoch zunächst. Der Versuch, sich dem an Winckelmann und Herder geschuldeten interesselosen Studium der weiblichen Körperformen und ihrer 'Bildung' zu überlassen und daraus 'den stillen Genuß reiner Betrachtung' zu ziehen, der Versuch mithin, die Frau als Statue zu betrachten, um daraus schließlich Text zu machen, wie es das Gedicht selbst denn auch tut, dieser Versuch kollidiert mit dem erotischen Impuls, der vom weiblichen Blick ausgeht. Störend und verwirrend bricht das Begehren in das sublimatorische Szenario ein, und panisch fast wehrt es der Sprecher ab, darin in geradem Gegen-

⁵⁵ Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin 1877 ff., Bd. 13, S. 275.

satz zur 'heroischen Zeit', in der, wie die III. Elegie behauptet, 'Begierde dem Blick' und 'Genuß der Begier' folgte (FA I, 1, S. 399, V. 7f.).

Einen Druck der Hand, ich sehe die himmlischen Augen
Wieder offen. - O nein! Laßt auf der Bildung mich ruhn!
Bleibt geschlossen! ihr macht mich verwirrt und trunken, ihr raubet
Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh.
Diese Formen wie groß! Wie edel gewendet die Glieder!
Schließ Ariadne so schön, Theseus du konntest entfliehn!
Einen Kuß nur auf diese Lippen! O Theseus! und scheid! - -
Blick ihr ins Auge! Sie wacht! - Ewig nun hält sie dich fest.
(Ebd., S. 419f., V. 45-52)

Verfällt der Sprecher im vollen Wissen um die Folgen erneut der erotischen Versuchung, so mutet es paradox an, daß es das Gedicht, das genau diese Konstellation entfaltet, überhaupt gibt. Der Text spielt mit der Unmöglichkeit seines eigenen Daseins. Dieses verdanken wir einer ironischen textuellen Operation, die nicht zuletzt darum Aufmerksamkeit beanspruchen darf, weil sie symptomatisch ist. Im letzten Augen-Blick, in dem die Geliebte dem Sprecher seine kostbarsten Produktionsmittel, 'Zeit, Kraft und Besinnung', zu rauben droht, nimmt dieser eine Verschiebung vor. Klammert man in den zuletzt zitierten Zeilen die bereits in der Handschrift zu findende Parenthese der Verse 46 bis 51 ein, so bezieht sich das 'dich' der letzten Zeile auf das 'ich' des Sprechers selbst. Das entspricht ganz der Logik der erotischen Bannung durch den Blick der Geliebten: 'ich sehe die himmlischen Augen | Wieder offen. - [...] - Blick ihr ins Auge! Sie wacht! - Ewig nun hält sie dich fest.' Genau im Moment des Augenaufschlags aber tritt rettend eine Fluchtphantasie dazwischen, die Erinnerung an Theseus, dem es gelang, seine Ariadne auf Naxos zu verlassen.⁵⁶ Dieser Einschub macht es möglich, daß sich die 2. Person des letzten Verses auf die an Theseus gerichtete Apostrophe beziehen kann. Das Ich des Sprechers ersetzt sich durch die mythische Figur des Fliehenden, der nun bleiben muß, wo dem Sprecher die Flucht gelingt, von der die Existenz seines Textes zeugt. Die Geliebte wird distanziert und die als Beraubung begriffene Erfüllung des Begehrens aufgeschoben - im Interesse der Kunst. Die künstlerisch produktive Liebe scheint nur als 'Fernliebe' (Musil) denkbar. Männliche Kunstschöpfung erweist sich als Akt eines Zölibatärs, der an die Frau fixiert bleibt, sie aber sozusagen mit dem Werk betrügt. Das Begehren, das sie geweckt hat, wird an ihr vorbei- und auf bzw. in die poetische Produktion gelenkt, in der nichts anderes geschaffen werden soll als Leben.⁵⁷

⁵⁶ Der Fortgang der Geschichte paßt mehr als gut in die Konstellation der XIII. Elegie. "Auf seiner Zurückreise landete er in der Insel Delos an, woselbst er dem Apollo ein Opfer brachte, und ihm das von der Ariadne erhaltene Venusbild wiedmete [!]" . Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexicon*, Leipzig 1770, ND Darmstadt 1986, Art. Theseus, Sp. 2345-2354, hier Sp. 2350.

⁵⁷ Vgl. Andreas Ammer, 'Lust und *** und Litteratur. Zur Ökonomie und Verstümmelung von Goethes "Erotischem Werk"', in: Johann Wolfgang Goethe, *Erotische Gedichte. Gedichte, Skizzen und*

4 FRAU UND SCHRIFT

Bestätigung für diese Rekonstruktion des Zusammenhangs läßt sich vielfältig finden. Abgesehen vom mehrfach auftauchenden Motiv der Flucht, das, wie auch immer verkappt, auf das Wirken eines gegenläufigen Begehrens hindeutet,⁵⁸ wird der Konflikt von Kunstproduktion und Liebeserfüllung auch in anderen Texten greifbar. Daß er auch zugunsten der Liebe ausgehen kann, deutet sich an, wenn der Dichter in der Elegie XI / <XII> nur 'wenige Blätter' auf dem Altar der Grazien niederzulegen hat (V. 1). Aber schon die bloße Existenz der "unmöglichen" XIII. Elegie belegt eine Wendung, und auch die Elegie XV / <XVII> macht deutlich, daß die Stunde der Kunst in Abwesenheit der Geliebten schlägt. Ganz im Sinne der landläufigen Vorstellung, daß Liebesdichtung etwas mit erfüllter Liebe zu tun habe, ruft der Sprecher, der die nächtliche Stunde des Rendezvous mit der Geliebten ungeduldig erwartet, zunächst die Sonne an: 'Einem Dichter zu Liebe verkürze die herrlichen Stunden' (ebd., S. 427, V. 31). Der Text selbst aber, der ähnlich wie die XIII. Elegie die Bedingungen seines eigenen Zustandekommens reflektiert, indem er beschreibt, wie er geschrieben wird, zeigt demgegenüber vielmehr, daß dem Dichter gerade zugute kommt, was den Begehrenden peinigt. Es ist gerade das von 'Begierde' (V. 26) bestimmte Intervall zwischen den Begegnungen, es ist die Absenz der Geliebten, die die poetische Arbeit erst ermöglicht: 'So, ihr lieben Muses, betragt ihr wieder die Länge | Dieser Weile die mich von der Geliebten getrennt.'⁵⁹ Gleichwohl wirkt die Wendung versöhnlich, denn anschließend bricht der Dichter zu der heimlich vereinbarten Verabredung auf. Mit der Vorstellung von einem phasenverschobenen Nebeneinander von Liebeserfüllung und Texterzeugung wird hier freilich keineswegs ein verbindliches Modell für die Lösung des Konflikts präsentiert. Es han-

Fragmente, hg. von Andreas Ammer, Frankfurt 1991, S. 235-244, hier S. 237f.: 'Will man Goethes Dichtung [...] Glauben schenken, so hat der Klassiker geliebt, um sich in sein Werk zu ergießen. Die Frau ist dem Dichter ein Aphrodisiakum der Schrift.' - Hans Rudolf Vaget gebührt das Verdienst, das Verhältnis von 'Liebesakt und Schreibakt' in Goethes erotischer Dichtung als Teil einer 'tiefblickenden Reflexion auf das Geheimnis der künstlerischen Schaffenskraft' erkannt zu haben (Anm. 40, S. 86). Diese Relation aber wird, jedenfalls für die *Römischen Elegien*, wohl doch zu direkt als 'Zusammengehörigkeit' konstruiert (S. 105 ff.), wogegen das Moment des Konflikts ausgespart bleibt. Dabei weist auch *Das Tagebuch*, dem Vagets Studie in erster Linie gilt, nicht zuletzt gerade darauf hin: 'die wiedergewonnene sexuelle Potenz führt nicht [...] zu einem Liebesakt, sondern zu einem Schreibakt' (S. 74). Den Konflikt zwischen der Kunst und der Liebe, die gleichzeitig verherrlicht wird, betont dagegen Gerhard Kaiser (Anm. 44, S. 356 ff.).

⁵⁸ Vgl. Elegie VI <VII>, FA I, 1, S. 407f., V. 22; Elegie XVI <XVIII>, S. 427f., V. 1 ff. Noch in den viel später entstandenen *Sonetten* wird sich das Mädchen über den Dichter-Geliebten beschweren, der so kalt ist wie seine eigene marmorne Büste (*Das Mädchen spricht*, FA I, 2, S. 252).

⁵⁹ V. 49f. Vgl. auch die Nr. 49 der *Venezianischen Epigramme*: 'Wißt ihr, wie ich gewiß euch Epigramme zu Scharen | Fertige, führet mich nur weit von der Liebsten hinweg.' (Ebd., S. 454)

delt sich lediglich um *eine* Variante in einer verschiedene Möglichkeiten experimentell durchspielenden poetischen Konstellation, eine Variante zumal, die die grundsätzliche Dimension des Konflikts eher verdeckt. Über der Liebesbeziehung des Dichters jedenfalls schwebt als Menetekel der Modus der geheimen Verabredung selbst, der diese zu substituieren droht: der rein textuelle Liebesakt der mit dionysischem Rebensaft auf den Wirtshaustisch geschriebenen, ineinander verschlungenen 'Namen' der Liebenden (V. 15ff.), der in der Schrift des Gedichts selbst noch einmal verdoppelt wird.

So deutet sich hier an, was die *Venezianischen Epigramme* direkter aussprechen. 'Wird dies Mädchen ein Buch?' fragt sich der Sprecher im 47. Epigramm (ebd., S. 454, V. 2), und das 100. begreift den Dichter als einen zweiten Midas, dem zwar nichts zu Gold, aber alles zu Tinte wird.

Traurig, Midas, war dein Geschick! in bebenden Händen
Fühltest du, hungriger Greis, schwere verwandelte Kost.
Lustiger geht mirs auf ähnliche Weise, denn was ich berühre
Wird mir unter der Hand gleich ein behendes Gedicht.
Gern ertrag' ich das Schicksal, ihr Musen, nur daß ihr mein Liebchen,
Drück' ich sie fest an die Brust, mir nicht zum Märchen verkehrt. (Ebd., S. 463)

Der Vergleich mit Midas benennt die Unkosten der poetischen Gabe und deutet in der Geschichte poetischen Gelingens auf eine Gegengeschichte der Entsagung. Wie der phrygische König nach der fragwürdigen Erfüllung seiner Bitte seinen Hunger nicht mehr stillen kann und an seinem Leben bedroht ist, so geht es auch dem Dichter, dem alles Leben zu Text wird. Die Verwandlung ist jeweils eine völlige Transformation des natürlichen Objekts und scheint keinen Rückweg offenzulassen. Dieses Schicksal scheint erträglich, aber nur, sofern es nicht die elementaren Bedürfnisse betrifft. Denn die Poetisierung des Liebchens und seine Umarmung schließen sich offenbar aus, und darum erscheint diese Metamorphose hier als eine "Verkehrung", eine Per-Version, überspitzt gesagt, die das fetischisierte Gedicht an die Stelle seines Gegenstandes zu setzen neigt. Nur solche Unumkehrbarkeit, nur die Unmöglichkeit, die Liebeserfüllung zu genießen und sie zugleich zu bedichten, gibt einen hinreichenden Grund für eine weitere Verwandlung, die Verkehrung nämlich der traditionellen Invokation der Musen in die poetologisch gesehen einigermaßen spektakuläre Bitte, nicht dichten zu müssen. Daß der Dichter das nicht so ganz ernst meinen kann, bestätigt die spätere Fassung des Epigramms von 1815, die den Schlußpunkt des Gedichts durch ein Fragezeichen ersetzt (FA I, 2, S. 228). Auch sie aber kann nicht zurück hinter den Ausdruck einer tiefreichenden Ambivalenz des Dichters gegenüber seinem poetischen 'Schicksal'.

Neben der XIII. Elegie ist es vor allem die berühmte V., in der das zweideutige Verhältnis von Liebe, Körperlichkeit und Kunst konzentriert zur Sprache kommt. Im Zyklus der *Römischen Elegien* markiert sie eine Zäsur: Erstmals wendet sich der erotische Text

auf sich selbst und seine Entstehungsbedingungen zurück, und damit setzt die kontrapunktische Gegenlinie zu jener Haltung des Lobpreises der erfüllten Liebe ein, die in den ersten Gedichten dominierte. Hatte die I. Elegie in komplexer Schachtelung der Zeitebenen die Belebung der bislang nur antiquarisch betrachteten 'ewigen Roma' im Zeichen Amors verheißen, so hat sich die Triftigkeit des Anagramms inzwischen bewahrheitet. Daß dem Sprecher die antike Welt zum Leben erwacht, verdankt er in der Tat nicht so sehr dem gelehrten Wissen als der Erfahrung der Liebe: Es ist das "Erkennen" des lebendigen weiblichen Körpers neben ihm, das ihn die antike Plastik allererst begreifen läßt.

Ich befolge den Rat, durchblättere die Werke der Alten
Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß.
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt,
Werd ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt vergnügt.
Und belehr ich mich nicht? wenn ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab.
Dann versteh ich erst recht den Marmor, ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand. (FA I, 1, S. 405, V. 7 ff.)

Die Opposition gegen einen rein antiquarischen Klassizismus, die sich in der I. Elegie ankündigt, hier anklingt und sich am deutlichsten in Amors Rede in der XIII. Elegie ausspricht, steht in Zusammenhang mit Goethes Anschaulichkeitspostulat, das in der *Italienischen Reise* gerade mit Blick auf die Antike immer wieder erhoben wird. 'In der Kunst muß ich es so weit bringen, daß alles anschauende Kenntnis werde, nichts Tradition und Name bleibe' (FA I, 15.1, S. 416 u.ö.). Goethes Wendung zum 'Studio der Menschengestalt, welche das non plus ultra alles menschlichen Wissens und Tuns ist', dient genau diesem Zweck und wird in unverkennbarer Nähe zu den Versen der V. Elegie formuliert.

Meine fleißige Vorbereitung im Studio der ganzen Natur, besonders die Osteologie, hilft mir starke Schritte machen. Jetzt seh' ich, jetzt genieß' ich erst das Höchste was uns vom Altertum übrig blieb, die Statuen. (Ebd., S. 511f.)

Man ist versucht, für die V. Elegie von einer erotischen Weiterführung dieses Programms zu sprechen. Die Belehrung, die der nackte Leib der Geliebten gewährt, liegt nur vordergründig in der anatomischen Anschauung. Darüber hinaus besteht sie in einem Evidenzerlebnis: in der plötzlichen Einsicht in einen doppelten Zusammenhang von natürlichem Körper und Kunst. Statuen werden als Stein gewordenes lebendiges Fleisch erfahren, und in dieser Erfahrung ist auch der körperliche, der erotische Grund ihrer Entstehung spürbar: Dieselbe Kraft Amors, die das Ich 'beschäftigt', den Körper der Frau spannungsvoll auflädt und dann in Schrift überführt wird (V. 15 ff.), lag auch dem antiken Kunstschaffen zugrunde. Plastik ist petrifizierter Eros. Ihre adäquate Re-

zeption verhält sich spiegelbildlich zum Vorgang ihrer Genese und muß diese gewissermaßen rückwärts durchlaufen, um im Stein das inwohnende Leben wieder in die Anschauung zu holen. Darum ist es erst die Erfahrung der sinnlichen Liebe, die solche Einsichten eröffnet und den Betrachter zum Pygmalion macht, dem alles sprechend und beseelt erscheint.

Doch das ist nur die eine Seite des Vorgangs. Diesem liegt nämlich sowohl die Doppelstruktur der Attitudes und Tableaux vivants als auch das ambivalente, ja aporetische Argument der XIII. Elegie zugrunde. Die Geliebte wird im Blick des Sprechers zum lebenden Bild; unwissentlich stellt sie 'den Marmor' nach und macht dessen Lebenssubstrat sinnfällig. Auf der anderen Seite aber ist darin impliziert, daß dieser Blick sie primär in Hinsicht auf die Plastik betrachtet und deren Formen geradezu in ihr sucht. Der männliche Betrachter 'denkt und vergleicht' und geht dabei zu seinem weiblichen Objekt auf reflexive Distanz. Der lebendige Leib ist mithin nicht mehr Gegenstand des erotischen Begehrens, sondern der ästhetischen Untersuchung. Der Naturkörper wird im Blick des Mannes - und das entspricht ganz dem Anliegen des Sprechers in der XI-II. Elegie (V. 46 ff.) - zum Kunstkörper, er wird gleichsam selbst zur Statue, erstarrt und erstirbt. So verschmelzen hier zwei Bewegungen: zum einen die Entdeckung der erotischen Dimension der antiken Plastik und deren Belebung, zum anderen der mortifizierende Blick auf den lebendigen Körper in seiner sinnlichen Präsenz. Die Kunstwahrnehmung wird durch Körperwahrnehmung bereichert, berichtigt und eigentlich erst verständlich, die Körperwahrnehmung aber ist umgekehrt durch die Kunstwahrnehmung bestimmt. Kunst wird derart zum Medium des Blicks, gleichsam zum Filter, in dem eine Bearbeitung der Wahrnehmung und des Bewußtseins erfolgt. Goethe demonstriert damit nicht nur erneut seine 'alte Gabe', Natur, die der Kunst doch zugrunde liegt, allererst nach deren Vor-Bild zu sehen, sondern markiert zugleich als einer der ersten einen epochalen kulturanthropologischen Vorgang. Die exzessive Neigung der Literatur des 19. Jahrhunderts, lebendige Frauen als Marmorbilder zu beschreiben, belegt, daß der Klassizismus, dessen Theoretiker Winckelmann und Herder von Goethe in kaum verdeckter Form zitiert werden,⁶⁰ nicht allein ein kunsthistorisches Phänomen ist, sondern einen wesentlichen Beitrag zu einer neuen Kodierung der Wahrnehmung des Körpers, ja nachgerade zu einer Form seiner Konstruktion geleistet hat.⁶¹ 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. Goethes V. Elegie *praktiziert* jedoch nicht lediglich diesen spezifischen Blick des Mannes auf die Frau, sie führt ihn gewissermaßen vor in seinem Zu-

⁶⁰ Elegie V <VI>, S. 405, V.10; Elegie XIII <XIV>, S. 421, V. 48f.

⁶¹ Vgl. Christian Begemann, 'Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts', *Aurora*, 59 (1999), 135-159.

standekommen und seiner Vermitteltheit. Das macht sie zu einem metadiskursiven Text, und das wird sich in anderer Hinsicht noch einmal in den folgenden Versen bestätigen.

Auch die V. Elegie nämlich gehört zu jenen, die ihre eigene Entstehung thematisieren. Wenn der Sprecher verrät, er habe oftmals 'auch schon in ihren Armen gedichtet | Und des Hexameters Maß, leise, mit fingernder Hand, | Ihr auf den Rücken gezählt' (V. 15), dann könnte man gegen die bisherige Lektüre zu dem Eindruck gelangen, der Konflikt von Kunst und Liebe sei hier versöhnt, beide befänden sich in Harmonie und es vollziehe sich ein unmittelbares Dichten aus der körperlichen Liebe heraus: Geschlechtsakt und Kunstzeugung in einem. Tatsächlich nähert sich der vielstimmige und variationsreiche Zyklus in der V. Elegie dieser Position an wie nirgendwo sonst, um sich dann immer weiter von ihr zu entfernen. Auch hier aber ist es allererst der Schlaf der Geliebten, eine Art anwesender Abwesenheit, der das Dichten möglich macht. Der 'Hauch' der Geliebten 'durchglühet' dem Dichter 'bis ins tiefste die Brust' (V. 18), doch diese buchstäbliche Inspiration, die vom Körper ausgeht, weckt nicht das Begehren nach diesem, sondern die andere, die poetische 'Productivität', auf die hier unverkennbar alles hinausläuft. Die V. Elegie ist von einem ironisch kaum gebrochenen Gestus der Rechtfertigung durchzogen, die die Belehrung in der Liebesbegegnung betont, (V. 7), den Zeitverlust dabei kalkuliert (V. 11f.), Küssen und Sprechen in ein hierarchisches Verhältnis setzt (V. 13) und schließlich die poetische Arbeit am Eros in den von der Tradition beglaubigten Formen vor Augen führt. Ist Amor anfangs der, der den Sprecher 'anders beschäftigt' (V. 5), so steht er am Ende ganz im 'Dienst' der Dichtung (19f.). Blickt man von hier aus auf die Marmorisierung und Ästhetisierung der Frau zurück, die im ersten Teil der Elegie aufgefallen waren, so läßt sich feststellen, daß diese Strategie buchstäblich in den Bereich der Voraussetzungen der Dichtung gehört, insofern sie jene erotische Distanzierung des weiblichen Körpers bewerkstelligt, deren die Dichtung bedarf und die sie selbst betreibt. Die 'fingernde Hand' des Sprechers ist nicht mehr das Werkzeug eines körperlichen Begehrens, sondern macht den Leib der Frau zum Objekt einer Einschreibung und verwandelt ihn in das, was auf seiten des Dichters dem Marmor des Bildhauers entspricht: in Text (Abb. 3).

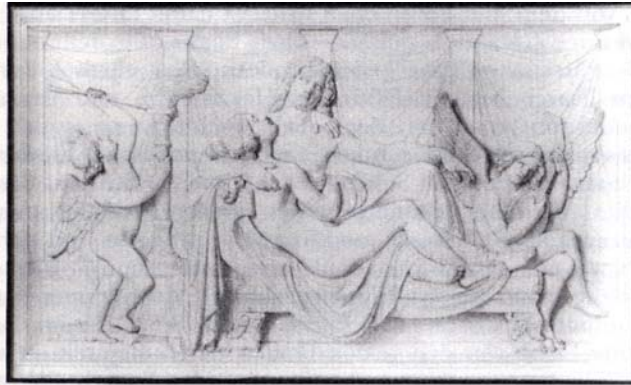


Abb. 3: Joseph Caspar (1799-1880), *Der Dichter und seine Geliebte*, nach 1832. Zeichnung nach dem Marmorrelief von Friedrich Drake zu Goethes V. Römischer Elegie (Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Casa di Goethe, Rom).

Der Pfeil, den Amor an der Lebensfackel entzündet, gibt eine Kompositionslinie vor, die durch den Kopf der schlafenden Geliebten sowie das Herz und den Arm des Dichters führt, um in der Hand des lautenschlagenden Genius zu enden. Das Relais zwischen Amor und Genius sind die ineinander verschlungenen, jedoch unübersehbar statuarischen Leiber der Liebenden.

5 NARZISS ODER DIE LUST AM TEXT

Wie die XIII. so verdeutlicht auch die V. Elegie den Zusammenhang jener beiden Aspekte, die den Doppelsinn des Begriffs einer "Poiesis des Körpers" erfüllen. Zum einen scheint die Antriebskraft der Kunst mit der körperlichen Fortpflanzung identisch zu sein, zum anderen wird im Akt der poetischen oder bildnerischen Arbeit ein neuer Leib "geschaffen". Nur vordergründig betrifft das allein die Frau, denn durch die Umorganisation der erotischen Energien, die der Kunstproduktion zugrunde liegt, gibt sich auch der Mann in gewisser Hinsicht einen neuen Körper. Angesichts der Strategien einer Unterbrechung, eines Aufschubs oder einer Vermeidung der Liebeserfüllung, die in den selbstreferentiellen poetologischen Texten des Zyklus zu beobachten sind, muß man sich fragen, wem denn dann eigentlich das vielbeschworene Liebesbegehren gilt. Die Antwort liegt nahe: Ausgelöst von der Frau, gilt es der Kunst selbst. Kaum einen Zweifel daran läßt die Elegie XX <XXII>, die vom unwiderstehlichen Drang, um nicht zu sagen: vom Trieb zur Versprachlichung der Liebesbegegnung handelt und damit die Entstehung des Zyklus selbst thematisiert.

Dir Hexameter, dir Pentameter, sei es vertrauet
Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.
[...]
Und ihr, wachset und blüht, geliebte Lieder und wieget
Euch im leisesten Hauch lauer und liebender Luft,
Und, wie jenes Rohr geschwätzig, entdeckt den Quiriten

Eines glücklichen Paars schönes Geheimnis zuletzt. (FA I, 1, S. 437f., V. 21ff.)

Die den Zyklus abschließende letzte Apostrophe des Sprechers wendet sich an den eigenen Text, der vom 'schönen Geheimnis' der Liebe redet. Doch diese Liebe wurde dank der imaginierten Dazwischenkunft des Theseus nicht verschwenderisch an die Geliebte verausgabt, sondern in die poetische Arbeit investiert. Sie hat sich auf den Text verschoben und richtet sich auf die von organischem Leben beseelten 'geliebten Lieder', die neuen und wahren Objekte des Begehrens. Das schöne Geheimnis der Liebe, von dem hier gesprochen wird, ist damit immer auch das der Poesie und ihres Zustandekommens - einer Poesie, die nicht nur elegisch von einem 'glücklichen Paar' redet, sondern selbst elegisch aus ebenso glücklichen Paaren besteht: Distichen, Hexametern und Pentametern. Darin scheint auf, was Amor, der Schalk, meint, wenn er sich nicht nur als den Spender von Stoff, sondern auch von poetischer Form darstellt. Eros wird zum Antrieb, zum Stoff und zur formalen Struktur des Textes. Er kann dies aber, laut Bekunden seines eigenen Produkts, nur, indem er den Bezug auf sein Objekt modifiziert, ja preisgibt und sich in das verwandelt, was man als 'Auto(r)erotik' bezeichnen kann.⁶² 'Dichter sind', bemerkt wenig später August Wilhelm Schlegel, 'doch immer Narzisse.'⁶³

Damit kommt ein weiteres Mal Pygmalion ins Spiel, der im Ovidischen Mythos seine Liebe von den realen Frauen der Außenwelt ab- und der von ihm geschaffenen weiblichen Statue zuwendet. Unzweifelhaft steht er Pate auch bei einem weiteren, noch in Italien entstandenen Gedicht, aus dem erneut hervorgeht, daß Amors Zuständigkeit sich nicht nur auf die Liebesdichtung, sondern auch auf die Landschaftsmalerei erstreckt, also, so darf man verallgemeinern: auf *alle* Sparten und Themenbereiche der Kunst. In *Amor ein Landschaftsmaler* (FA I, 1, S. 351ff.) evoziert der Liebesgott ein Bild, in das er zum Schluß 'das allerliebste Mädchen' einträgt (V. 46), so 'vollkommen' (V. 58), daß es schließlich zum Leben erwacht. Die galante Schlußwendung, die dem Sprecher alle erotischen Optionen zugesteht, belegt, daß die kreative erotische Energie, aus der die Kunstgeburt gezeugt ist, sich danach nicht einfach wieder auf eine reale Frau richtet, sondern dem eigenen Werk gilt, das die Frau hier ist. Das Werk erscheint erotisiert und wird gleichsam als ein weibliches Wesen begehrt. Das sollte freilich im Kontext von Goethes Auseinandersetzung mit Pygmalion gesehen und nicht als Verwechslung von Kunst und Natur, als ein kruder sexueller Impuls gegenüber dem Kunstprodukt mißverstanden werden. Es wird vielmehr ein Eros in Szene gesetzt, der das Register gewechselt hat, ein "Begehren" nach dem Werk, nach poetischer Realisation der erotischen Kraft und der davon ausgehenden Befriedigung, eine spezifische Kunsterotik mithin, die

⁶² Ich entlehne den Begriff einem Buchtitel: Annette Keck, Dietmar Schmidt (Hgg.), *Auto(r)erotik. Gegenstandlose Liebe als literarisches Projekt*, Berlin 1994.

⁶³ *Athenäum. Eine Zeitschrift*, hg. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 3 Bde., Berlin 1798-1800, ND Darmstadt, Bd. 1, S. 211.

zirkulär und narzißtisch strukturiert ist und im Kunstwerk gespeichert bleibt.

Ihr Charakter läßt sich mit Blick auf die *Venezianischen Epigramme* illustrieren, genauer: auf jene Gedichte, die in Form einer Art Binnenzzyklus der 'Gauklerin' Bettine gewidmet sind, einer unverkennbar mignonartigen Straßenakrobatin.⁶⁴ Die Faszination, die sie auf den Betrachter ausübt, gründet in der komplexen Verzahnung von Artistik und erotischem "Appeal". Bettine beeindruckt nicht nur durch ihre schwindelerregende Virtuosität, sondern ist selbst ganz Kunstfigur, wie 'von der künstlichsten Hand geschnitzt' (FA I, 1, S. 451, Nr. 37, V. 1). Sie ist Künstlerin und Kunstwerk in einem und eignet sich daher gleichermaßen dazu, Probleme der Produktion wie der Rezeption zu verhandeln. Es ist kein Widerspruch, sondern entspricht vielmehr durchaus Goethes ästhetischen Theoremen zum Verhältnis von Kunst und Natur, daß sie auf der anderen Seite reiner Körper sein kann, der der 'Natur' zugeordnet wird: 'Alles ist Glied, und alles Gelenk' (V. 3 ff.). Die im Motiv des Schnitzens gegebene Anspielung auf Pygmalion⁶⁵ erklärt sich nicht nur aus der Lebendigkeit des kunstgemäßen 'Figürchens', sondern auch aus seiner erotischen Wirkung. Daß diese nicht in schlichten Kopulationsphantasien liegt, wie man vielleicht zunächst vermuten möchte (vgl. S. 470, Nr. <32>), zeigt sich jedoch schnell. Das Eigentümliche an der Erotik der Gauklerin nämlich besteht gerade darin, daß sie von ihrer akrobatischen Kunst gar nicht zu trennen ist, sondern geradezu mit ihr zusammenfällt. Das gilt für die Akrobatin selbst wie für ihren Betrachter. Das durch Eingriffe der Nachlaßverwalter zum Teil unleserlich gemachte Epigramm <35> verrät immerhin soviel, daß Bettines Entjungferung das Resultat ihrer öffentlich praktizierten Körperkunst ist. Goethe bedient sich hier der bereits zitierten topischen Metaphorik, nimmt sie jedoch buchstäblich und überträgt sie aus ihrem ursprünglich pejorativ moralisierenden Kontext in einen ganz anderen, höchst folgenreichen ästhetischen Horizont. 'Ach wer einst zuerst dich liebet, er findet die Blüte | Schon verschwunden, sie nahm frühe das Handwerk hinweg' (ebd., S. 471, V. 3f.). Daß Kunst hier eine - wie auch immer modifizierte - Form der Sexualität *ist*, ist darum so entscheidend, weil die Artistin zugleich ein Spiegel des Poeten ist. Einem imaginären Kritiker gegenüber rechtfertigt der Sprecher seinen scheinbar fragwürdigen Gegenstand mit dem Argument, 'Gaukler und Dichter' seien 'gar nahe verwandt, ziehen sich überall an' (ebd., S. 454, Nr. 49, V. 5f.). Diese Analogie, die sich bei Goethe auch sonst (beispielsweise in der *Theatralischen Sendung*) findet, enthüllt, daß die Bettine-Gedichte zu einem guten Stück ästhetische Selbstreflexion betreiben. Das gilt auch, und gerade, für das von den Interpreten aus naheliegenden Gründen weder wahr- noch ernstgenommene, zwischen Ko-

⁶⁴ FA I, 1, S. 451 ff., Nr. 36-47 sowie die Nachlaßepigramme S. 470f., Nr. <30> bis <35>. Vgl. dazu auch Wolfdietrich Rasch, 'Die Gauklerin Bettine. Zu Goethes *Venetianischen Epigrammen*', in: *Aspekte der Goethezeit*, hg. von Stanley A. Corngold, Michael Curschmann und Theodore J. Ziolkowski, Göttingen 1977, S. 115-136.

⁶⁵ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. von Erich Rösch, 10. Aufl. München / Zürich 1983,

mik und Obszönität changierende Nachlaßepigramm <34>.

Was ich am meisten besorge: Bettina wird immer geschickter,
Immer beweglicher wird jegliches Gliedchen an ihr;
Endlich bringt sie das Züngelchen noch ins zierliche F[ötzchen]
Spielt mit dem artigen Selbst, achtet die Männer nicht viel. (Ebd., S. 470f.)

Akrobatik, Kunst, ist hier nachgerade dasselbe wie sexuelle Befriedigung.⁶⁶ Deren besondere Ausprägung gründet im eigenen Können, findet an diesem - und also an sich selbst - Genüge und schließt das andere Geschlecht aus. Sie entspricht darin ganz der Auto(r)erotik des Dichters, der seine sexuellen Energien von der Frau aufs begehrte und geliebte Werk umlenkt, sich in dieser Hinsicht autark macht und darin narzißtisch auf sich selbst zurückwendet.

Daß diese Zusammenhänge nicht punktuell bleiben, freilich in dieser Kraßheit auch nur im Medium der erotischen Dichtung entfaltet werden können, zeigt die zweite priapeische Elegie, von der man mit guten Gründen vermutet hat, sie habe eine Art Epilog zu den *Römischen Elegien* bilden sollen.⁶⁷ Diese nämlich sind der eigentliche Gegenstand der Danksagung, die Priapus, der phallische Gott der Gärten, der Fruchtbarkeit und der sexuellen Lust, an den Dichter richtet. Bisher habe er, häßlich, beschmutzt und mißachtet, 'hinten im Winkel des Gartens' stehen müssen, und erst die 'Bemühung' des Künstlers habe ihn verschönt, ja vergöttlicht und damit gesellschaftsfähig gemacht (ebd., S. 440f., V. 1, 11 ff.). Das ist allerdings ein Geschäft auf Gegenseitigkeit. Denn für seine Erhebung und Veredelung im Medium der Kunst zeigt sich Priapus erkenntlich, indem er dem Dichter grenzenlose Potenz schenkt:

Dafür soll dir denn auch halbfußlang die prächtige Rute
Strotzen vom Mittel herauf, wenn es die Liebste gebeut
Soll das Glied nicht ermüden, als bis ihr die Dutzend Figuren
Durchgenossen wie sie künstlich Philänis [eine sagenhafte griechische Hetäre] erfand.
(V. 19 ff.)

Der Elegie läßt sich eine triadisch gegliederte Kulturgeschichte der Sexualität in nuce unterlegen, die mit dem für die *Römischen Elegien* auch sonst maßgeblichen Ge-

Liber X, S. 370f., V. 247f.

⁶⁶ Vgl. dazu auch das 81. Epigramm. Hier werden die Musen, die dem Reisenden lediglich 'kleine Gedichte' vergönnen, mit dem Mädchen verglichen, 'das keine Zeit hat, und eilig | Im Vorbeigehn nur freundlich mir streifet den Arm'. Wenn der folgende Musenanruf bittet 'O! behaltet dem Freund größere Gunst noch bevor', dann wird auch hier - wenngleich weniger drastisch - erfüllte Sexualität mit dem Dichten gleichgesetzt (ebd., S. 460).

⁶⁷ Vgl. Vaget (Anm. 40), S. 104. Zuletzt dazu Riedel (Anm. 41), S. 156ff.; dort auch zur bisherigen Forschung. Goethes intensives Interesse an der Gestalt des Priapus belegt der Band *Die Erotica und Priapeia aus den Sammlungen Goethes*, hg. von Gerhard Femmel und Christoph Michel, Frankfurt / Leipzig 1990.

gensatz von antik und modern operiert. Hatte die Antike, die Epoche einer "Ars amatoria", einen unbefangenen Umgang mit den Liebesgottheiten gepflegt, so regrediert der Repräsentant der Sexualität anschließend in eine Verfassung, für die seine Situierung im verwilderten hinteren Winkel des Gartens symptomatisch ist, in einem an die Natur zurückfallenden Raum einstmals kultivierter Natur. '[S]chlimm hatte die Zeit mich verletzt', klagt Priapus (V. 2), und das Schlimmste ist, daß er in der Epoche seiner Mißachtung um seine wesentliche Eigenschaft zu kommen scheint. Der 'veraltete Stamm', das 'dürre Gereisig', das 'faule verlorene Holz' (V. 3, 5, 10) deuten auf Impotenz, ja Kastation hin, die auf der einen Seite auf eine nicht geerntete Überfülle, eine ungelebte Sexualität bezogen werden ('Kürbisranken schmiegt sich auf am veralteten Stamme, | Und schon krachte das Glied unter den Lasten der Frucht', V. 3f.), auf der anderen Seite auf das Ekelhafte des fäkalen 'Unflats', mit dem Priapus 'besudelt' ist (V. 7, 9). Wenn das eine Diagnose der Gegenwart Goethes ist, dann könnte man hier eine Anspielung auf Strategien sexualpädagogischer Schriften der Aufklärung vermuten, die den Geschlechtsverkehr durch Hinweis auf die Nähe bzw. Identität von Sexual- und Ausscheidungsorganen ekelhaft zu machen suchten.⁶⁸ Charakteristisch also ist, daß die Mißachtung, Vernachlässigung und Verwerfung des Sexus ihn verkümmern lassen, ihn blockieren und mit Versagen bedrohen. Erst in einer dritten Phase, so wird hier in ironischem Optimismus die (tatsächlich völlig andersartige) Reaktion der Leser vorweggenommen, komme es durch die Bemühung des Dichters zu einer Rehabilitierung der sinnlichen Liebe.

Das eigentlich Aufschlußreiche dieser Passage ist jedoch etwas anderes: Wird suggeriert, daß die Sexualität im gegebenen Zustand unkultivierter Verwahrlosung recht eigentlich gar keine sei, so wird strotzende Potenz erst über den Akt des poetischen Schreibens gewonnen. Der Dichter rehabilitiert und veredelt den Sexus nicht nur, er konstituiert ihn für seine Person allererst, indem er über ihn schreibt. Daß Sexualität dabei in den 'künstlichen' Stellungen der Philänis, einer umgekehrten Bettine quasi, selbst Kunstcharakter annimmt, ist nur konsequent. Die Schrift ist Aphrodisiakum, Medium und Ziel des Eros: Dichtung ist selbst ein Modus von Sexualität, die keineswegs bloß *Metapher* für dichterische Potenz ist, sondern als durchaus körperlich in Szene gesetzt wird. Einer solchen Imagination von Kunst ist mit dem Begriff der Sublimierung schlecht beizukommen. Es mag irritieren, daß Goethe andernorts die Kunst als 'aus dem Verstande' entsprungen (vgl. o. FA I, 13, S. 84, Nr. *1.575), aus dem Kopf geboren bezeichnet (vgl. o. FA I, 15.1, S. 411). Auch dort aber weicht er den traditionellen Gegensatz von Geist und Körper, Kultur und Natur auf, indem er die geistigen Vermögen renaturalisiert und die künstlerische Überschreitung der Natur in deren eigener Immanenz ansiedelt. Die im Bild der 'Kluft' gefaßte fundamentale qualitative Differenz beider

⁶⁸ Vgl. zu diesem Aspekt Begemann, Furcht und Angst (Anm. 51), S. 224f. u.ö.

Pole wird mit der einen Hand bestätigt und mit der anderen kassiert. Goethes erotische Dichtung macht mit der zuletzt genannten Seite dieses Vorgangs Ernst und nähert sich dabei entschieden einem Punkt, an dem die absolute Unterscheidung von Körper und Geist ihren Sinn einbüßt. Sie zeigt, was die Rückholung des Geistes in Natur im Extrem heißen kann: Entstehung von Kunst ist Poiesis aus dem Körper. Ein "sublimatorisches" Moment wäre dabei allenfalls im Modell der Kräfteökonomie dingfest zu machen, in der Konkurrenz von körperlicher Erfüllung und poetischer Verarbeitung der Liebe, in der Rückung, die den Körper des Künstlers von dem der Frau distanziert. Dagegen spricht, daß die Kunst dabei weniger als Vergeistigung denn als eine alternative erotische Erfüllung gezeigt wird, als eine andere Form des Sexus, die der Denkfigur der 'anderen Natur' entspricht und belegt, daß Sexualität bei Goethe implizit als eine multiple, eine polymorphe Energie aufgefaßt wird, die sich nicht allein in der Berührung der Körper realisiert. Diese Befunde klären, beiläufig gesagt, auch darüber auf, daß kein Widerspruch vorliegt zwischen dem ausdrücklichen Lobpreis der sexuellen Liebe, den die neuere Forschung hervorhebt, und ihrer Substitution durch die Poesie: Das *Reden* vom Sexus ist ja selbst schon das Erotische an der erotischen Dichtung und seine eigene Erfüllung.

Goethes Entfaltung der erotischen Dimension der Dichtung geht einher mit einer spezifischen Selbstkonstitution des Dichters als Geschlechtswesen - in mancher Hinsicht das Komplement jener zweiten Geburt zum Dichter, als die Goethe seine *Italienische Reise* inszeniert.⁶⁹ Mit der Umpolung männlicher sexueller Energien und ihrem Registerwechsel arbeiten die selbstreflexiven poetologischen Texte, so war zu sehen, nicht nur an einem besonderen Blick auf den Körper der Frau, sondern auch an einer Imagination der Physis des Dichters. Dessen Geschlechtscharakter ist zunächst uneindeutig. Adaptiert der Poet im Paradigma der strikten Naturalisierung seines Tuns die mütterlichen Qualitäten eines Gebärenden und eines Aufziehenden (das Bild von Henne und Küken), so werden diese in der Vorstellung der paternalen Kopfgeburt männlich umkodiert. Der Einschluß genuin weiblicher Fähigkeiten trägt Züge einer Kompletierung des Männlichen um das, was diesem von "Natur" aus fehlt, Züge aber auch einer Aneignung, die mit dem Ausschluß der Frau aus dem männlichen Schöpfungsakt einhergeht und der Autarkie des Mannes dient. Wie sich die Sexualität des Dichters tendenziell von der Geliebten als ihrem Objekt ablöst und in Gestalt der Kunsterotik eine neue, gleichfalls im Körper gründende, aber doch (im Hinblick auf ihren Gegenstand) entkörperlichte Form annimmt, so löst sich auch die alleinige Fähigkeit des Gebärens von der Frau und geht in die Kompetenz des Künstlers ein. Es ist darum auch weniger befremdlich, als es zunächst vielleicht wirken mag, daß der Dichter am anderen

⁶⁹ In der Identifikation mit der eigenen Autorschaft kulminiert am Ende die für die *Italienische Reise* zentrale Motivik der 'Wiedergeburt', der zweiten Geburt und des neuen Lebens, vgl. FA I, 15.1, S. 158, 160 u.ö., v.a. dann S. 416, 556.

Begemann: Poiesis des Körpers, S. 35

Ende der Skala seiner Selbstimaginationen - in der zweiten priapeischen Elegie - ganz in eine phallisch-männliche Geschlechtsidentität zurückkehrt. Wie ihr Gegensatz aber ist sie bei allem Rekurs auf die Faktizität der Natur, der Goethes Reflexionen und seine Bildlichkeit durchzieht, selbst keine "natürliche" Gegebenheit, sondern der Effekt einer spezifisch dichterischen Poiesis.