

Die Rettung des Priap : Betrachtungen zu Goethes erotischer Lyrik

Autor(en): **Vaget, Hans Rudolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **79 (1999)**

Heft 6

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166109>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hans Rudolf Veget,
1938 in Marienbad geboren, promovierte nach Studium in Deutschland, England und den USA an der Columbia University, New York, mit einer Arbeit über das Thema des Dilettantismus bei Goethe. Seit 1967 Professor of German Studies and Comparative Literature am Smith College, Northampton, Massachusetts. Zahlreiche Veröffentlichungen hauptsächlich zu Thomas Mann, Richard Wagner und Goethe. Die wichtigsten Titel zu Goethe: *Dilettantismus und Meisterschaft. Das Dilettantismusproblem bei Goethe* (München 1971); *Goethe. Der Mann von sechzig Jahren* (Königstein/Ts. 1982); *Goethe. Erotic Poems*, tr. David Luke (Oxford 1997). Zuletzt: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner* (Frankfurt am Main 1999).

DIE RETTUNG DES PRIAP

Betrachtungen zu Goethes erotischer Lyrik

Gegen Ende seines Lebens denkt Goethe darüber nach, was er den Deutschen gewesen sei und was er den jungen Dichtern von 1830 wohl bedeute. Das Resümee des Achtzigjährigen ist bescheiden und stolz zugleich: Nicht ihr Meister oder gar Lehrmeister sei er gewesen, sondern ihr Befreier!

Die Nachwelt hat die Vorstellung von *Goethe* als dem Befreier nie so recht vindizieren wollen. Fixiert auf eine im engeren Sinne politische Bedeutung von *befreien*, hat man immer wieder mit dem Finger auf *Goethe* gezeigt: Seht da den Fürstenknecht, den unzuverlässigen Patrioten, den grossen Unpolitischen. Immer noch weitverbreitet ist die Meinung, dass sich *Goethe*, aufs Ganze gesehen – d. h. im Hinblick auf Deutschlands langen Weg zu einer liberalen Kultur – doch eher als Hemmschuh erwiesen habe. Im Vorfeld der 250-Jahr-Feiern des Dichters, den *Thomas Mann* nicht ohne ein wenig Neid den «Allgeliebten» nannte, haben sich solche kritischen Stimmen wieder verstärkt Gehör verschafft. Besonders erregte Gemüter wollen uns sogar einreden, *Goethe* sei, was seine öffentliche Wirkung betrifft, in der Hauptsache ein Spitzel und Werkzeug der Reaktion gewesen. Von *Goethe*, dem Befreier, ist heute kaum die Rede; ihm gilt, soweit ich sehe, weder Dank noch Gedenken.

Und doch durfte sich *Goethe*, seinem profunden Alterspessimismus zum Trotz, mit gutem Grund einen Befreier nennen. Wie kein anderer hat er die wahrhaft emanzipatorische Einsicht befördert, dass so «*wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse*». Rückblickend auf den mühsamen Prozess der Zivilisation in Deutschland vermögen wir heute wieder deutlicher in *Goethe* – seinem Leben nicht weniger als seinem Werk – die Morgenröte einer modernen, selbstbewussten Subjektivität zu

erkennen. Dabei war er mitnichten blind gegenüber den Exzessen, zu denen eine völlig entbundene Subjektivität zwangsläufig tendiert. «*Faust*» ist das Monument seiner diesbezüglichen Skepsis. Gleichwohl hat der Stolz auf seine befreiende Wirkung eine tiefe Berechtigung: Kein besserer Beweis dafür als seine erotische Dichtung.

Hier sind sogleich zwei Merkwürdigkeiten zu konstatieren. *Goethes* erotische Dichtung, zumal die «*Römischen Elegien*», steht zwar in hohem Ansehen, aber um die Kenntnis seiner im engeren Sinne vom Sexus handelnden Texten ist es immer noch schlecht bestellt. *Goethe* hat sich gegenüber *Eckermann* über den von *Thomas Bowdler* zubereiteten «*Family Shakespeare*» mokiert; doch wer könnte im Ernst bestreiten, dass auch uns immer noch ein «*Family Goethe*» zugemutet wird: verhüllt und amputiert, mit einem Wort – *bowdlerized*.

Die Befreiung des Eros

Bemerkenswert ist des weiteren, dass *Goethe* die Befreiung des Eros keineswegs mit Lessingscher Streitlust oder Schillerschem Elan gleichsam frontal betrieb, sondern auf eine eher indirekte, subtile Weise, nämlich auf dem Wege einer literarischen Rettung. Befreiung, die immer um der Zukunft willen angestrebt wird, ist bei *Goethe* offenbar undenkbar ohne den Gedanken der Rettung von Vergangemem.

Auch *Goethes* erotische Dichtung verdankt ihre Existenz einem Rettungsver-



Angelika Kauffmann, *Bildnis Maddalena Riggi*, 1795, Frankfurter Goethe-Museum.

Seit der Antike war es Brauch, dass die wohlhabenden Römer zur *Villeggiatur* ihre Landsitze in den *Castelli Romani* aufsuchten, um sich vom ungesunden Klima der Stadt zu erholen. Kauffmann und ihr Mann Zucchi besaßen eine Villa in Castel Gandolfo, wo sie im Oktober 1787 im Rahmen einer grösseren Gesellschaft mit Goethe zusammentrafen, der als Gast des Kunsthändlers Thomas Jenkins in der Villa Torlonia wohnte. Hier verliebte Goethe sich in die mailändische Schauspielerin Maddalena Riggi, die allerdings bereits einem anderen versprochen war. Angelika Kauffmann, die alle Beteiligten kannte, spielte nach einigem Zögern die Rolle der Vertrauten. Später hielt sie die Züge Maddalenas mit dem «offnen, nicht sowohl ansprechenden als gleichsam anfragenden Wesen» im Porträt fest.

Text und Bild wurden dem Ausstellungskatalog der Angelika Kauffmann-Retrospektive, Verlag Gert Hatje, Stuttgart 1998, herausgegeben von Bettina Baumgärtel, entnommen. Die Ausstellung ist vom 8. Mai bis 11. Juli 1999 im Bündner Kunstmuseum Chur zu sehen.

such. Seine erotischen Gedichte – voran die «Römischen Elegien» sowie «Das Tagebuch» – stellen sich uns heute als ein in sich kohärentes Projekt dar. Dieses Projekt nenne ich die «Rettung des *Priap*», will sagen die Rehabilitierung des phallischen Gottes als einer gleichberechtigten, unverzichtbaren Figur im Pantheon nicht nur der antiken, sondern auch der modernen Dichtung.

Die Rettung des *Priap* ist kein isoliertes Phänomen bei *Goethe*; sie ist vernetzt mit einer ganzen Serie von ähnlichen Rettungen. Sie sind literarisch, psychologisch und mentalitätsgeschichtlich komplexe

Der junge
Goethe erblickte
in Faust einen
grossen
Verkannten.

Gesten, in denen sich eine eigenartige, auch eigensinnige Stellung zur Vergangenheit ausdrückt. Kein Zweifel, dass uns damit ein Schlüsselbegriff an die Hand gegeben ist für eine genauere Charakterisierung dieses Autors. Einige Beispiele mögen verdeutlichen, was gemeint ist.

Als er «*Götz von Berlichingen*» zu schreiben begann, sein folgenreiches Ritterdrama, berichtete er darüber an *Salzmann*: «*Ich dramatisiere die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andenken eines braven Mannes.*» Dass es in der Tat um eine Rettung ging, daran lässt das Stück selbst keinen Zweifel, endet es doch mit einer ungewöhnlich pathetischen Kadenz: «*Edler Mann! Edler Mann! Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stiess! Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkannt.*» Rettung schreibt sich hier aus einem eigentlich restaurativen Impuls her.

Es ist kein Zufall, dass *Goethe* eine Gestalt des 16. Jahrhunderts gewählt hat. Die Begeisterung für das Zeitalter *Luthers*, *Huttens* und Kaiser *Maximilians* gehört zum Phänotyp der literarischen Moderne von 1770, die das eigene tintenklecksende Säkulum als weibisch und unheroisch empfand und sich im fernen 16. Jahrhundert männliche Gegenbilder schuf. Wir begegnen dieser Konstellation auch in dem schönen, gleichfalls folgenreichen Gedicht von 1776 auf den Meistersinger *Hans Sachs*. Es endet ganz im Sinne, auch im Tonfall des «*Götz*»: «*In Froschpfluß all das Volk verbannt, / Das seinen Meister je verkannt.*» Man weiss, welche wunderbaren Folgen 70 Jahre später die Rettung des *Hans Sachs* durch den jungen *Goethe* zeitigen sollte: «*Die Meistersinger von Nürnberg*».

Die bei weitem folgenreichste Rettungsaktion *Goethes* wurde jedoch sein «*Faust*». Auch *Faust* stammt aus der altdutschen Sphäre; er stellte jedoch weit mehr dar als eine historische Gestalt, nämlich eine Kunstfigur von unabsehbarem mythologischen Potential. Der Begriff der Rettung erfuhr dadurch eine beträchtliche Ausweitung; Rettung findet im «*Faust*» auf mehreren Ebenen statt. Der junge *Goethe* erblickte in *Faust*, der nur noch zur Jahrmarktunterhaltung zu taugen schien, nicht anders als in «*Götz von Berlichingen*» und *Hans Sachs* einen grossen Verkannten. Um ihn zu retten, waren neue Gesichtspunkte

ins Spiel zu bringen; vor allem war das Verdammungsurteil der Reformationszeit zu revidieren, das einer modernen, aufgeklärten Sensibilität nicht mehr zugemutet werden konnte. Andererseits musste Faust aber auch vor dem Vorurteil der Aufklärung ihrerseits gerettet werden. Zu zeigen war, dass ein scheinbar überlebter, abstrus theologischer Stoff sehr wohl geeignet war, die Dialektik der Aufklärung zu gestalten. Mirakulöserweise gelang die Rettung Fausts kraft einer durchgreifenden Modernisierung der Fabel im Lichte der eigenen Erfahrung. Entscheidend war dabei die Vermählung des Faust-Mythos mit einem neuen, bürgerlichen Mythos des Ewig-Weiblichen, wodurch Eros zum Medium der Rettung erhoben wurde.

Dieses ganze verwegene Unternehmen gelang gerade noch. Gegen Ende hin musste die anfänglich konzipierte Rettung Fausts gegen *Goethes* eigene, wachsende Zweifel behauptet und gleichsam über die Zeit gerettet werden. So ist es denn eine sehr vorbehaltliche, nicht gerade triumphale Rettung geworden – eine Rettung gleichwohl.

Wo Goethe
scheitert,
da lohnt es
sich, genauer
hinzublicken.

Und indem *Goethe* dem Grenzüberschreiter Erlösung verhies, rettete er den Faust-Mythos selbst und machte ihn so zu dem repräsentativen Mythos der Deutschen, als den *Lessing* ihn erahnt hatte und der er doch erst durch *Goethe* geworden ist.

Die Rettung des *Priap*, dieses Projekt, das wie sein «Faust» eine Umwertung und Aufwertung des Eros beinhaltete, scheiterte. Wo *Goethe* scheitert, da lohnt es sich, genauer hinzublicken. Wem die Augen wehtun von dem starken Scheinwerferlicht der *Goethe*-Idolatrie, der trete hinter die Kulissen, um *Goethe* im Gegenlicht zu betrachten. Da zeigen sich mit einem Male Flächen und Konturen, die sonst überblendet sind, und neue, unvermutete Ausichten tun sich auf.

Das «Obszöne»

Auf den ersten Blick scheinen die an antiken Vorbildern orientierten «Römischen Elegien» mit ihrer Feier der geschlechtlichen Liebe und «Das Tagebuch» mit seiner eigentlich antithetischen Thematik des

TITELBILD

GOETHE UND ANGELIKA KAUFFMANN

Bildnis Johann Wolfgang von Goethe, 1787



Angelika Kauffmann,
Bildnis Johann Wolfgang
von Goethe, 1787.
Weimar, Goethe-
Nationalmuseum.

Im Alter von 38 Jahren erfüllte Goethe sich einen Lebenstraum und reiste auf den Spuren Johann Joachim Winckelmanns unter dem Pseudonym eines «Pittore Filippo Miller» nach Rom, um in die «hohe Schule der Kunst» einzutreten, nachdem das Leben in Weimar zu einer Stagnation in allen Bereichen geführt hatte. Am 1. November 1786 jubelt er: «Endlich bin ich in dieser Hauptstadt der alten Welt angelangt!» Schon eine Woche später meldet er nach Weimar: «Bey Angelika Kauffmann bin ich zweymal gewesen, sie ist gar angenehm und man bleibt gern bey ihr.» Während seines römischen Aufenthalts schloss er sich der Malerin an und verkehrte vorzugsweise im Zirkel ihrer Freunde, da er sein Künstlerinkognito beibehalten und offiziöse, seinem Rang als Staatsminister und Autor entsprechende Verpflichtungen meiden wollte. Dieses Seelenbildnis des Dichters malte sich Angelika Kauffmann zur Erinnerung und dem Freund zum Geschenk aus dem Blickwinkel der älteren Frau auf den jungen Mann. Dem vertrauensvollen Um-

gang ist es zuzurechnen, dass sie ihn von der eher privaten Seite und nicht als den Dichturfürsten oder verewigungswürdigen Heroen im Sinne Tischbeins darstellte. Goethes Unzufriedenheit mit diesem wertherischen Jünglingsporträt verstellte bis heute den Zugang zu diesem Porträt, das genaugenommen den Inbegriff eines empfindsamen Porträts darstellt. Einzig Herder verstand es und fand, dass es den Freundschaftsbund von Kauffmann und Goethe adäquat ausdrückte. ♦

Titelbild und dieser Text, sowie alle Bilder des Goethe-Dossiers in diesem Heft und die dazugehörigen Legenden wurden dem Ausstellungskatalog der Angelika Kauffmann-Retrospektive, Verlag Gert Hatje, Stuttgart 1998, herausgegeben von Bettina Baumgärtel, entnommen. Die Ausstellung ist vom 8. Mai bis 11. Juli 1999 im Bündner Kunstmuseum Chur zu sehen.

sexuellen Versagens nichts miteinander zu tun zu haben. Doch bestehen enge Beziehungen zwischen diesen beiden Hauptwerken der erotischen Dichtung *Goethes*. In beiden Texten bildet der Liebesakt den Brennpunkt des poetischen Interesses: Hier ist von der geschlechtlichen Liebe ohne scherzhafte oder symbolische Verschleierung die Rede. Dies konstituiert zunächst einmal eine bewusste Missachtung des Schamgefühls. Sowohl die «Elegien» als auch «Das Tagebuch» sind als obszön zu bezeichnen, wenn wir den im 19. Jahrhundert verbindlichen Begriff davon zum Massstab nehmen. In seiner «Ästhetik des Hässlichen» definierte *Karl Rosenkranz*: «Das Obszöne besteht in der absichtlichen Verletzung der Scham.» Über diese Geschmacksnorm setzte sich *Goethe* hinweg, indem er taktischerweise auf die lateinische Tradition rekurrierte. Die römische Liebesdichtung – und darin unterscheidet sie sich von der späteren europäischen – schöpft den ganzen Bereich der Liebeshandlung aus, die *Aelius Donatus* als eine Abfolge von fünf Schritten definiert hatte: *visus, allocutio, tactus, basium, coitus*. Die Liebeslyrik hatte sich seit dem Mittelalter auf zwei, drei, höchstens vier der fünf klassischen Situationen beschränkt. Die letzte Stufe der Liebeshandlung, der die Alten in der Figur des Priap ein Denkmal gesetzt hatten, blieb anderthalb Jahrtausende tabuisiert. *Goethes* erotische Gedichte, indem sie ausdrücklich auch vom *coitus* handeln, verstießen damit gegen eines der strengsten Tabus der europäischen Literatur.

Einer solchen massiven Tabuverletzung muss eine programmatische Absicht zugrundeliegen: Der Wille, eine neue Form moderner erotischer Dichtung zu schaffen. Das Scherzen und Tändeln, die papierne Lüsterheit, aus der ein zutiefst unfreies Schamgefühl spricht, sollten einer wahrhaft scham-losen Liebesdichtung Platz machen, in der das zwischenmenschliche Liebesgeschehen – im «Faust» wird es als «der Menschheit Krone» bezeichnet – ernsthaft und ausdrücklich zu Wort kommen konnte. Nach dem durchbruchartigen Gelingen der «Elegien» stellte sich *Goethe* die Aufgabe, diese befreite Form der erotischen Dichtung auf moderne bürgerliche Verhältnisse zu übertragen. In den «Elegien» war diese Aufgabe erst teilweise er-

füllt; sie sind zwar mit dem sentimentalischen Bewusstsein der Moderne geschrieben, doch stehen sie noch ganz auf klassischem Boden und bedienen sich der klassischen Mythologie. Das grosse Stanzas-Gedicht trägt hingegen ein durchaus modern-bürgerliches Gepräge: Wir bewegen uns in der Welt von 1800, mit Handelsreisenden, Geschäftsreisen, Gasthöfen und gefälligen Kellnerinnen sowie dem zwischen Pflicht und Liebe schwankenden Bewusstsein eines verheirateten, vom Dämon Gelegenheit verunsicherten, modernen Bürgers.

Die «Römischen Elegien» werden in fast allen Ausgaben als ein 20-teiliger Zyklus präsentiert, so wie sie zuerst in *Schillers* «Horen» erschienen sind und wie *Goethe* selbst sie in der Ausgabe letzter Hand autorisiert hat. Auch die jüngsten Gesamtausgaben halten sich noch an die hergebrachte Darbietungsform. Diese Anordnung kann aber schwerlich dem Willen des Dichters entsprochen haben, denn sie schreibt sich unleugbar aus dem Diktat der Konvention her und der daraus resultierenden Selbstzensur.

Goethe hatte *Schiller* zunächst 22 Elegien vorgelegt, zog jedoch aus Rücksicht auf die Zeitschrift seines neuen Verbündeten zwei der Elegien gleich wieder zurück. Selbst mit diesen beiden, nur leicht anstössigen Elegien hätten wir nicht den ganzen Zyklus in seiner integren Gestalt vor uns, denn ursprünglich muss *Goethe* einen 24-teiligen Zyklus konzipiert haben, zu dem zwei priapeische Elegien gehörten. Diese fielen aber schon der Vorzensur zum Opfer, noch bevor *Schiller* die Gedichte zu sehen bekam.

Über die strukturelle Funktion der beiden priapeischen Elegien kann es eigentlich keinen Zweifel geben: Sie bilden einen sinnvollen Rahmen für die 22 anderen Elegien. In der ersten ernennt der Dichter den phallischen Gott zum Hüter und Schutzherrn seines literarischen Liebesgartens, also der «Römischen Elegien», und fordert ihn auf, alle Heuchler, die vorgeben, sich vor den hier ausgebreiteten «Früchten der reinen Natur» zu ekeln, zu strafen und ihnen «von hinten» eine kräftige Lektion zu erteilen. In der zweiten lässt der Dichter *Priap* selbst zu Wort kommen. Der Gott dankt dem «redlichen Künstler» für die «Elegien», durch die er

Das sexuelle
Versagen
eines älteren
Mannes
vor einem
zur Liebe
bereiten jungen
Mädchen ist
ein seltenes,
doch nicht
gänzlich
unbekanntes
Motiv der
erotischen
Dichtung.
*Ovid, Ariost
und der Earl
of Rochester
sind als die
bekanntesten
Vorgänger
Goethes
anzusehen.*

den ihm gebührenden Platz unter den Göttern wiedererlangt habe. Zur Belohnung für diesen literarischen Liebesdienst verheißt er dem Dichter eine nimmererlahmende Zeugungskraft.

Der vermisste Sohn

Es versteht sich von selbst, dass die Mitteinbeziehung der beiden priapeischen Elegien für jede Lektüre des Zyklus von ausschlaggebender Bedeutung ist. Offenbar liegt die Funktion der beiden Rahmengedichte darin, den phallischen Gott als den geheimen Mittelpunkt dieser Dichtung auszuweisen. Damit kommt der kurzen 13. von 24 Elegien («*Euch, o Grazien*») eine besondere Bedeutung zu. Der Dichter vergleicht sich dort mit einem bildenden Künstler, dessen Atelier eine Art Pantheon vorstellt. *Jupiter, Juno, Apoll, Minerva, Merkur* sowie *Bachus* und *Venus* haben ihren Platz darin. *Bachus* steht jedoch in Träumen versunken, *Venus* blickt mit dem Ausdruck «*der süßsen Begier*» und scheint zu fragen: «*Sollte der herrliche Sohn uns an der Seite nicht stehn?*» Der vermisste Sohn ist niemand anders als *Priap*. Er ist, wie diese zentrale Stelle zu erkennen gibt, aus dem Atelier des modernen Künstlers verbannt – aus Gründen, die im Jahre 1790 nicht ausdrücklich genannt zu werden brauchten.

Auch die implizite Dichter-Persona der «Elegien» ist sich der Abwesenheit des phallischen Gottes bewusst; er ist es ja, der den Mangel am stärksten empfindet und ihn den bleichen Göttern von den Augen abliest. Er reagiert darauf mit einer Geste der Rettung, indem er die «*wenigen Blätter*» seiner Dichtung, also seine Elegien, den Grazien zum Opfer bringt. Was ist der Sinn dieses Opfers? Offenbar sollen die «Römischen Elegien» für den verbannten Gott eintreten und ihn literarisch zu neuem Leben erwecken: Es wäre die Heimholung *Priaps* in den Tempel der Kunst – seine Rettung.

Damit ist nun aber auch der zu Anfang der «Elegien» angerufene «*Genius*» neu zu bestimmen: «*Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste! / Strassen, redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht?*» In den einschlägigen Kommentaren wird dieser *Genius* meist als der Geist der Stadt Rom gedeutet, als *genius loci*. Es ist aber wohl eher

.....

Offenbar
sollen die
«Römischen
Elegien» für
den verbannten
Gott eintreten
und ihn
literarisch zu
neuem Leben
erwecken:
es wäre die
Heimholung
Priaps in
den Tempel
der Kunst –
seine Rettung.

.....

der Geist der poetischen und geschlechtlichen Zeugungskraft gemeint; er ist auch der gute Geist des ganzen, gewagten Unternehmens, eine genuin moderne erotische Dichtung neu zu begründen. Die abschliessende Elegie, in der *Priap* dem Dichter für seine Rettung dankt, liefert die endgültige Bestätigung der hier aufgewiesenen Zusammenhänge: «*Nun, durch deine Bemühung, o! redlicher Künstler, gewinn ich / Unter Göttern den Platz, der mir und andern gebührt.*»

Ironische Fabel

Das Hauptmotiv des «Tagebuch»-Gedichts: Das sexuelle Versagen eines älteren Mannes vor einem zur Liebe bereiten jungen Mädchen, ist ein seltenes, doch nicht gänzlich unbekanntes Motiv der erotischen Dichtung. *Ovid, Ariost* und der *Earl of Rochester* sind als die bekanntesten Vorgänger *Goethes* anzusehen. Situation und Ton der Darstellung sind dort jedoch jeweils anders als bei *Goethe*; als Vorbilder kommen diese Texte nicht in Frage. Einen näherliegenden, plausibleren Anknüpfungspunkt bieten die eigenen «Römischen Elegien»: Hier wie dort die 24-Teiligkeit, die Rahmenstruktur, die symmetrische Anordnung. Dort wurde dem Dichter von *Priap* selbst eine nie versagende Zeugungskraft versprochen; hier nun begegnen wir demselben Dichter, älter geworden und in bürgerlicher Verkleidung als Tagebuchschreibendem Handelsmann, der sich unerwartet veranlasst sieht, über das Versagen jener sonst so verlässlichen Gabe zu reflektieren. Beiden Texten liegt zudem dieselbe Figurenkonstellation zugrunde: die Liebesbegegnung eines reisenden Schriftstellers mit einer jungen Frau. Daraus erwächst das zentrale poetische Interesse, im Tagebuch noch entschiedener als in den «Römischen Elegien»: der intime Zusammenhang von Schreibakt und Liebesakt, den beiden paradigmatischen Formen menschlicher Kreativität.

Goethe kleidet diese Thematik in eine ironische Fabel: Ein älterer, verheirateter Mann kehrt von einer Geschäftsreise zurück; ein Unfall nötigt ihn, ein weiteres Mal ausser Haus zu übernachten. Im Gasthof bedient ihn eine reizende Kellnerin. An diesem Abend ist er unfähig, auch nur eine Zeile in seinem Tagebuch zu schrei-

ben, in dem er sonst regelmässig die Ereignisse des Tages für seine Ehefrau festzuhalten pflegt. Wie sich herausstellt, ist er auch unfähig zur geschlechtlichen Vereinigung mit der gefälligen Kellnerin, der er beim Abendessen etwas heftig den Hof gemacht hatte und die nun gekommen ist, das Lager mit ihm zu teilen. Dieses namenlose Mädchen – eine zweite Philine und in gewissem Sinne die emanzipierteste Frauengestalt *Goethes* – hat beschlossen, den fremden Gast zu ihrem angeblich ersten Liebhaber zu machen. Wachliegend und verzweifelt über sein Versagen gerade bei dieser traumhaften Gelegenheit erinnert er sich seiner Gattin und der ungetrübten Freuden, die ihm die Liebe in seiner Jugend- und Brautzeit gewährte. Mit besonderer Lebhaftigkeit gedenkt er der Trauungszeremonie. Geheimnisvollerweise, doch ersichtlich durch den blossen Akt der Erinnerung, findet er seine Potenz wieder hergestellt. Entgegen unseren Erwartungen weckt der Schlaflose die neben ihm schlummernde Schöne jedoch nicht. Stattdessen springt er aus dem Bett, eilt zu seinem Tagebuch und fängt an zu schreiben, wozu er sich nun auch wieder in den Stand gesetzt sieht.

Wider den moralinsauren Geist

Wo steckt in diesem Gedicht *Priap*? In prüder Zeit, also auch in der Weimarer Klassik, ist es das Schicksal des phallischen Gottes, sich verstecken zu müssen. Goethe hat ihn in eine rätselhafte Vokabel gekleidet. Er nennt das edle Glied «*Iste*», d.h. dieser hier, dieses Ding da. Ein Fall von Benennungsnot, wenn man will, auf die *Goethe* ebenso korrekt wie witzig aufmerksam macht. Er hatte dieser Benennungsnot zuvor schon in den «Venetianischen Epigrammen» sarkastisch Ausdruck verliehen: «*Gib mir statt der Schwanz ein ander Wort, o Priapus*». Da die deutsche Sprache kein poetisch akzeptables Wort für den Penis zu bieten hat, auch heute noch nicht, nennt *Goethe* ihn «*Iste*» oder zärtlich «*Meister Iste*.» Darin steckt jedoch auch eine gewisse Tücke, denn *Iste* reimt sich perfekt mit *Christe*. Und gerade auf diese Konfrontation des blutigen Kruzifixes mit dem eregierten Penis steuert das Gedicht zu. Die betreffenden Zeilen – es ist die 17. Stanze – wurden stets als die anstössigsten

.....

In prüder
Zeit, also
auch in der
Weimarer
Klassik,
ist es das
Schicksal des
phallischen
Gottes, sich
verstecken
zu müssen.
Goethe hat
ihn in eine
rätselhafte
Vokabel
gekleidet.

.....

aus *Goethes* Feder empfunden und lange nur mit diskreten Pünktchen gedruckt: «*Und als ich endlich sie zur Kirche führte: / Gesteh ichs nur, vor Priester und Altare, / Vor deinem Jammerkreuz, blutrünstger Christe, / Verzeih mirs Gott! Es regte sich der Iste.*» In den «Römischen Elegien» zwar rehabilitiert, aber immer noch verbannt, muss sich der phallische Gott in der fremden Vokabel verbergen. Ein weiteres «Venetianisches Epigramm», in dem der gekreuzigte Gott ausdrücklich mit dem Gott von Lamp-sacus, der mythischen Heimat des *Priap*, konfrontiert wird, liefert den Beweis, wenn es denn eines weiteren Beweises bedürfte. So erweist sich denn auch das grosse «Tagebuch»-Gedicht als ein Rettungsversuch *Goethes* – als eine vorausblickende Rettung des *Priap* vor dem moralinsauren Geist, der, wie *Goethe* ahnte, mit dem bürgerlichen Zeitalter zur Herrschaft gelangen würde.

Wovon dieses erstaunliche Gedicht jedoch eigentlich kündigt, was es feiert, ist die mysteriöse und eigenwillige Kraft, die den priapeischen Apparat steuert. Als die Urform dieser Kraft figuriert hier der wilde, priapeische Eros jenseits bürgerlicher Konvention und christlicher Moral, vor der Ehe und ohne den Segen der Kirche. Auch die Ehe, die einzige sanktionierte Erscheinungsform von Geschlechtlichkeit in der bürgerlichen Gesellschaft, wird im Innersten von der elementaren priapeischen Kraft zusammengehalten. Das Gedicht feiert also letztlich die Ehe, und zwar auf eine verschlagene Weise, indem es von einem Ehebruch erzählt – einem auf geheimnisvolle Weise verhinderten Ehebruch – und indem es die bewusste Untreue mit einer höheren, unbewussten Treue versöhnt. Dementsprechend endet das Gedicht mit einer ausgesucht ironischen Moral: «*Wir stolpern wohl auf unsrer Lebensreise, / Und doch vermögen in der Welt, der tollten, / Zwei Hebel viel aufs irdische Getriebe: / Sehr viel die Pflicht, unendlich mehr die Liebe.*»

Tyrann Zeitgeschmack – Modelle der Rettung

Im Gegensatz zu *Götz*, *Sachs* und *Faust* hat *Priap* weder bei der Mitwelt noch bei der Nachwelt auf Dauer Aufnahme gefunden; der phallische Gott blieb noch lange nach

Goethes Tod aus der Dichtung verbannt. Eine naheliegende Erklärung wäre *Goethes* Selbstzensur, seine Entscheidung, die priapeischen Texte dem ohnehin nicht sonderlich geschätzten Publikum vorzuenthalten. Die tiefe Ursache ist aber zweifellos bei dem Tyrannen Zeitgeschmack zu suchen, über den *Goethe Eckermann* gegenüber so beredt Klage führte und der den Deutschen schliesslich, nach dem unrühmlichen Muster des «*Family Shakespeare*», einen «*Family Goethe*» beschert hat.

Noch im Scheitern aber bestätigt das priapeische Projekt, dass mit dem Gestus der Rettung ein wesentlicher Zug in *Goethes* geistigem Habitus bezeichnet ist. Die frühen Beispiele des *Götz von Berlichingen* und des *Hans Sachs* gehören einem einfachen Modell von Rettung an, wie es *Lessing* vorschwebte, als er die antiquarische Beschäftigung mit der Vergangenheit vor sich selbst zu rechtfertigen suchte. Ihr Sinn sei es, «*die Namen berühmter Männer zu mustern*» und «*ihr Recht auf die Ewigkeit zu untersuchen*». Dieses Lessingsche Modell von Rettung hat sich im Verfolg des Priapeischen Projekts und vollends mit dem *Faust*-Projekt beträchtlich erweitert und kompliziert. Rettung in diesem komplexeren Sinn hat eine unverkennbar geschichtsphilosophische Dimension: Sie ist das Ergebnis einer kritischen Reflexion auf die Frage, was wert ist, bewahrt zu werden.

Die fundamentale Bedeutung des Gestus der Rettung ist nicht zuletzt darin zu erblicken, dass sich darin ein sehr charakteristisches, bisher jedoch wenig bedachtes Merkmal seines Schaffens manifestiert, das von seinen bahnbrechenden Anfängen bis zu seinem – Thomas Mannisch gesprochen – «Greisenavantgardismus» Gültigkeit besitzt. Der Gedanke der Rettung wird in zahlreichen Dichtungen thematisiert. Erwähnt seien hier lediglich «*Iphigenie*», «*Hermann und Dorothea*», «*Die natürliche Tochter*», «*Die Wahlverwandtschaften*». Darüber hinaus hat der Impuls zur Rettung *Goethes* Schaffen in einem umfassenden Sinne geprägt. So stellen sich

.....

Goethe
rettet auch
sein eigenes
Bild im
Gedächtnis der
Nachgeborenen
als eines
Dichters, der
den erotischen
Energien des
ewig neuen
Lebens und
somit auch
dem stets neu
ersehten
Versprechen
von Befreiung
noch im Alter
die Treue
bewahrte.

.....

uns seine theoretischen Schriften heute weitgehend als ein Versuch dar, den Dilettanten zu retten, ihn gegen die Einschüchterungen durch die Fachleute und die bedrohlichen Anforderungen der Spezialisierung in Schutz zu nehmen. Sein wissenschaftliches Hauptwerk, die «*Farbenlehre*», wollte er als eine dringliche Rettungsaktion verstanden wissen – als Rettung des Lichts vor den Gewalttätigkeiten der Newtonschen Physik.

Die wohl denkwürdigste Rettung steht am Ende seines letzten Romans, «*Wilhelm Meisters Wanderjahre*». Dieser Roman, der meist als ein Plädoyer für Entsagung gelesen wird, endet mit einer ebenso wunderbaren wie tief sinnigen Rettungsaktion. Felix, die Verkörperung des Willens zu einem unverkürzten Leben – er ist die Nicht-Entsagung *par excellence* – stürzt vom Pferd, fällt in den Fluss und wird leblos aus dem Wasser gezogen. Sein Vater, der nun zum Wundarzt ausgebildete Wilhelm Meister, bringt ihn kraft seiner ärztlichen Kunst wieder ins Leben zurück – eine Rettung im schönsten Wortsinn. Retter und Geretteter stehen «*fest umschlungen, wie Kastor und Pollux, Brüder, die sich auf dem Wechselwege vom Orkus zum Licht begegnen*». So endet das grosse Buch der Entsagung mit der Rettung der Nicht-Entsagung. *Goethe* rettet so aber auch sein eigenes Bild im Gedächtnis der Nachgeborenen als eines Dichters, der den erotischen Energien des ewig neuen Lebens und somit auch dem stets neu ersehnten Versprechen von Befreiung noch im Alter die Treue bewahrte.

Damit lässt sich nun abschliessend auch das eigentümliche Profil *Goethes* als historische Gestalt deutlicher bezeichnen. Dem Alten zugetan, aber des Neuen begierig, stand seine Mittler-Rolle zwischen Vergangenheit und Zukunft im Zeichen der Rettung. Letztlich ist Rettung das bewahrende Erinnern eines Gewesenen, an dem gegen den Sturmwind des Fortschritts festzuhalten ist, weil es im Namen einer menschlich ungeschmälerten Zukunft nicht verloren gehen darf. ♦