Zuerst ersch. in: Konstanzer Universitätsreden 172 (1989), S. 7 - 62

I

Gerhart von Graevenitz

Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe

Ich möchte zu einem sehr allgemeinen Thema der Literaturwissenschaft, dem Verhältnis von Ich und Schreibweise, einige spezielle Beobachtungen anstellen. Spezielle Beobachtungen insofern, als ich literarische Verwendungen eines bislang nicht beobachteten Bildmotivs vom »Ich am Rande« rekonstruiere, eines Bildmotivs, mit dessen Hilfe Texte das Verhältnis von Ich und Schreibweise zum Thema erheben. Die Geschichte dieses Topos gewinnt allerdings schon darum prinzipielle Bedeutung, weil anders als ›topisch‹ vom Ich sich nur schwer reden läßt. »Topisch« meint dabei zunächst nur die einfache Bedeutung des griechischen ›topos‹ als Ort. Anders, wie gesagt, als in der Metaphorik des Orts läßt sich vom Ich schwer reden: Das »Haus der Seele« des Augustinus ist so topisch wie das neuere Subjekt am ›Schnittpunkt‹ der Diskurse. Auch der »Rand« ist ein ganz konkreter Ort für das Ich, der Rand der Buchseite nämlich, an den Dürer sein ›Ich‹ in Gestalt eines Monogramms gerückt hat (Abb. 1). Zugleich hat Dürer diesen Rand mit Bildern gefüllt, deren innere Organisation wiederum »topisch« zu nennen ist. Der Begriff des »Topischen« meint in dieser zweiten Bedeutung allerdings mehr nur als die einfache Metaphorik des Orts. Er bezeichnet jetzt eine bestimmte Denkmethode, in der die Ortsmetaphorik strukturierende Funktion besitzt. Da heißt Topik dann Erfindungskunst mit dem »Topos« als Sitz, als Quellpunkt von Argumenten, oder sie heißt Gedächtniskunst mit den Topoi als Stellplätzen von Erinnerungen und Erinnerungsbildern. Topik also, so könnte man auch sagen, ist Sammelbegriff für die vielfältigen Traditionen des kombinatorischen Denkens. Im Bezug auf das kombinatorische Denken werde ich den Topos vom »Ich am Rande« betrachten, und ich werde

Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS)
URL: http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2008/5169/
URN: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-51690

gleich im Detail zeigen, inwiefern Dürers Randleiste organisiert ist von den Strukturen der Kombinatorik.

Topos ist das »Ich am Rande« schließlich auch in der uns eigentlich geläufigen Bedeutung, die »Topoi« versteht als Klischees, als standardisierte Formeln und als Allgemeinplätze. Solche Topoi stehen für traditionsgebundenes Denken und verbinden meist mit prägnanter Zeichenhaftigkeit eine ebenso unprägnante, diffuse Bedeutung. Dürers Randzeichnung steht am Anfang einer historischen Reihe, in deren Abfolge die Bildformel »Ich am Rande« das Schicksal aller literarischen Topoi teilt, bei jedem neuerlichen Gebrauch zugleich variiert und standardisiert zu werden. Die Besonderheit unseres Topos vom »Ich am Rande« liegt nun darin, daß er in jeder seiner Variationen die Erinnerung an den ursprünglichen Kontext der ›Kombinatorik‹ wachhält. Es ist ein Topos, der gerade das ursprüngliche kombinatorische Verfahren der Topik zum Thema hat. Er ist ein Topos, der uns daran erinnern kann, daß unser vereinfachter Wortgebrauch von den Allgemeinplätzen und Klischees nur Schwundstufe ist eines ehedem hochkomplexen Umgangs mit Zeichen- und Bedeutungsordnungen. Meine Rekonstruktion des Topos vom »Ich am Rande« hat das Ziel, einige Aspekte dieser hochkomplexen Ordnungen zurückzugewinnen, zurückzugewinnen für die Beschreibung von Texten, für die Charakteristik von Schreibweisen und für die Bestimmung des Verhältnisses von Schreibweisen zu ihrem Ich. Ich muß dazu ganz nah an den Zeugnissen argumentieren. Denn die Bild- und Textzeugnisse des »Ich am Rande« praktizieren genau die Kombinatorik, die sie mit ihrer Bildformel bezeichnen. Die Frage erhebt sich natürlich, lassen sich topische Textverfahren nur *topisch* in Bildern und Formeln thematisieren? Sind sie nicht theoriefähig? Hier deutet sich eine zweite Hinsicht des allgemeinen Begriffes von »Topik« an. Als wissenschaftliche Methode ist sie seit Descartes' abschließender Kritik endgültig verbannt ins Reich des vor-theoretischen Meinens.[1] Als ein nur »mittleres Allgemeines« hält sie den Normen logisch kohärenter Prinzipienkonstruktion nicht

stand. Vielleicht liegt darin aber auch ihre Chance. Ich behaupte, ein Topos wie der vom »Ich am Rande« thematisiert literarische Ordnungen des Verstehens, die einschlägigen Theorien des Textverstehens, die den Hermeneutiken abhanden gekommen sind. Ich werde auf das Verhältnis der topischen Ordnungen zu hermeneutischen Konzepten am Schluß kurz zurückkommen. Vorderhand ist von den kombinatorischen Ordnungen nur in der Selbstthematisierung von Bildern und Texten die Rede. Dort will ich sie aufsuchen und wende darum in prinzipieller Absicht meine Aufmerksamkeit ganz auf das Konkrete.

Sehen wir uns zunächst Dürers Randzeichnungen zum *Gebetbuch Kaiser Maximilians* von 1514/1515 an.[2] Die vorletzte der Dürerschen Randleisten zeigt das »Ich« in Gestalt des Monogramms. Der Ort am Seitenrand ist zugleich Stelle im präzise strukturierten Bildsystem aller Randleisten. Die kombinatorische Struktur dieses Bildsystems läßt sich auf vier Ebenen beobachten: im Aufbau der einzelnen Randleisten, in ihrer Aufeinanderfolge, in der Verknüpfung ihres Gesamtzusammenhangs, schließlich im Verhältnis von Text und Rand.

Schon jede einzelne Randleiste wird durch den Stil der *Groteske* zu einem kleinen System von Kombinationen. Groteske Verbindungen, wie die von Tatzen, Weihrauchfaß, Putto, Monogramm und Fratze (vgl. Abb. 1), solche Verbindungen entnaturalisieren vertraute Bildzusammenhänge. Die Groteske, ganz allgemein verstanden als »Kombination des Heterogenen«, zerreißt gewohnte Verbindungen, um das solchermaßen De-Totalisierte in harten Fügungen wieder zu re-totalisieren. Dürers »Ich am Rande« ist Teil einer solchen harten Fügung. Das vom Putto umkränzte Monogramm-Schild zitiert italienische Varianten eines antiken Triumph-Topos. Anführen läßt sich Mantegnas ›Putto am Rande‹ aus dem Palazzo Ducale in Mantua (Abb. 2).[3] Zur antikisierenden Selbstapotheose fügt Dürer die christliche »Erhebung«/elevatio seines Werks. Zwei Engel erheben das Schweißtuch der Veronika mit dem Bild des Erlösers, das von jeher als Urbild aller Bildnis-

kunst gilt und das auch als Urbild des Dürerschen Werkes gelten muß. Denn das Schweißtuchbild ist eines der zahlreichen Selbstzitate Dürers, durch die in den Randleisten sein Gesamtwerk allgegenwärtig ist. Die antikisierende Selbstapotheose und die christliche Werkerhebung stellt der Text, neben dem die Randleiste steht, in die richtigen theologischen Relationen. Zusammen mit der ›Erhebung der Wasser‹, von denen Psalm 93 spricht, ist die doppelte Apotheose, die doppelte ›elevatio‹ Zeugnis der Herrlichkeit Gottes.

Beim Umblättern nun schlägt diese *Elevation* um in den Bauern- und Gauklertanz (Abb. 3). Zweimal also ist das Dürersche Monogramm Teil einer harten Fügung, einer Kombination von Oppositionen: Teil der Opposition ›heidnisch-christlich‹ innerhalb seiner angestammten Randleiste, Teil der Opposition ›erhaben-komisch‹ in der Abfolge zweier Randleisten.

Immer wieder hat Dürer den Kontrast von ›erhaben‹ und ›komisch‹, ›hoch und nieder‹ inszeniert als Augenblick des Umschlagens beim Umblättern. So schlägt zum Beispiel beim Umblättern die ›erhabene‹ Marienkrönung (Abb. 4) um in die ›niedere‹, schwanenbekrönte Bäuerin (Abb. 5). Doch hat Dürer diesen Umschlagsaugenblick nicht nur inszeniert, er hat ihn als *Moment des Einfügens,* als Augenblick der Kombination zu einem eigenen Bildthema gemacht. Genauer gesagt: Eine heidnische Bildsäule (Abb.6), Repräsentantin des Heterogenen, ja des Entgegengesetzten im christlichen Gebetbuch, sie wird gezeigt in jenem labilen Augenblick, in dem beide Bewegungen möglich sind, die Einpassung in die Halterung oder das Herausheben aus der Einfügung. Diese Verbildlichung des kombinatorischen Augenblicks ist selbst aber sogleich wieder Teil eines kombinatorischen Gefüges: die heidnische Bildsäule eröffnet eine Sequenz von Randleisten, an deren Ende die Monogramm-Apotheose stehen wird (Abb. 6–8) und die zusammengehalten wird durch variierende Motiventsprechungen. Am auffallendsten sind die Entsprechungen der Putti. Sie balancieren heidnische Bildsäulen, klettern in Bäumen, pflücken

Zweige und dienen bei Elevationen. Das dreimalige Treiben der Putti markiert die Entwicklung eines theologischen Themas. Die heidnische Bildsäule ist dem Psalmtext an die Seite gesetzt, in dem von der ›iniquitas‹, den ›peccata‹ und ihrer Tilgung die Rede ist. Die Doppelseite (Abb. 7) läßt die ›iniquitates‹ und ›peccata‹ in Gestalt des Bösen unter der Duldung Gott Vaters erscheinen, und sie läßt zugleich mit der Verkündigungsgeschichte die Sündentilgung beginnen. Die Vollendung der Sündentilgung bezeichnet das Schweißtuchbild des Erlösers. Der in der heidnischen Bildsäule dargestellte Moment zwischen Einfügen und Trennen, das kombinatorische Verfahren der Randleisten also überhaupt, wird theologisch gedeutet. Kontrast und Verflechtung von Gottebenbildlichkeit und Sündhaftigkeit des Menschen machen den Heilsplan nötig, der alles sündhaft Geschiedene wieder zusammenfügt. Der Umschlag des Erhabenen ins Niedere bezeichnet den Moment der Inkarnation, der zugleich die Weltgeschichte teilt in ihre heidnischen und ihre christlichen Hälften.

Die Monogrammleiste mit ihren christlichen und heidnischen Hälften ist selbst wieder Hälfte einer kombinatorischen Fügung (Abb. 8). Im linken Teil der Doppelseite endet eine andere Sequenz, die in mehreren Blättern Engeldarstellungen mit Kampfszenen kombiniert und die das Ritterideal des kaiserlichen Auftraggebers in den heilsgeschichtlichen Zusammenhang buchstäblich einfügen soll.

Es ist nach diesen wenigen ausgewählten Beispielen vielleicht deutlich geworden, was es heißen sollte, wenn ich von der Stelle der Monogramm-Apotheose im kombinatorischen Bildsystem der Randleisten gesprochen habe. Die *Stelle* des Monogramm-Ich ist definiert durch die Beziehungslinien verschiedener Bildkontexte, die an dieser und keiner anderen Stelle sich treffen: die Kombination von antiker und christlicher Selbstapotheose, die Kombination von erhabener Apotheose und komischer Rückseite, die Entfaltung der Kombination zum theologischen Thema und die Kombination dieses Themas mit der kaiserlichen Idee, Engel und

Ritter seien kombinierbar. Das Monogramm-Ich steht am Schnittpunkt dieser Kontextlinien. Man könnte versucht sein, das solchermaßen Kombinierte zusammenzulesen zu einem kohärenten künstlerischen Selbstbekenntnis Dürers. Das aber würde den besonderen Charakter dieses Dürerschen »Ich am Rande« wieder verwischen, nämlich ›Topos‹ zu sein im genauen Sinne dessen, was »topisches Denken« für Dürers Zeitgenossen heißt: Begriffe, Vorstellungen und Bilder zu konstruieren als solche kombinatorischen Schnittpunkte in einem riesigen System der Überlieferungen.
Das gleiche Prinzip der topischen Kombinatorik, das die Stelle des Monogramm-Ich im Bildsystem der Randleisten definiert, reguliert auch das Verhältnis der Ränder zum Text. Die Bilder illustrieren nicht einfach den Text, neben dem sie stehen, wie das der Fall ist bei Hans Holbeins d. Jüngeren nahezu gleichzeitig entstandenen Randzeichnungen zum *Lob der Torheit* des Erasmus von Rotterdam. Holbeins Illustrationen fügen sich optisch und inhaltlich ein in die Randkommentare des Buches (Abb. 9).[4] Gelegentlich kommentiert und illustriert auch Dürer direkt den Text, aber nur dann, wenn es im selbständigen System der Bilder gemeinsame Berührungspunkte mit dem Text gibt. Topische ›medii termini‹[5] wie die ›elevatio‹ (vgl. Abb. 1) oder die ›peccata‹ (vgl. Abb. 6) schaffen solche Anknüpfungspunkte, von denen aus die Bildzusammenhänge um die Textzusammenhänge oder umgekehrt die Texte um den selbständigen ›Text‹ der Bilder erweitert werden können. Grundsätzlich aber dominiert die selbständige Logik des Bildsystems. Wo sie zum Beispiel den Umschlag des Erhabenen ins Komische vorsieht, da verliert die zweite, die ›komische‹ Randleiste den unmittelbaren Zusammenhang mit dem benachbarten Text. Erst auf einer allgemeinen Ebene der theologischen Bedeutung stellt sich die Berührung mit dem Text wieder her. In den Bildersequenzen zum Heilsgeschehen (vgl. Abb. 6–8) ist das Umschlagen, die Verwandlung des Hohen ins Niedere, denkbar als bildliches Analogon der Inkarnation.
Es ist für das Folgende wichtig festzuhalten, daß das Dürersche

Monogramm-Ich gewissermaßen zwei Plätze hat: es ist *Stelle* im kombinatorischen System der Bilder, und es hat seinen *Ort* am Rande der Bildseite, ein Ort, der über seine Bilder wiederum kombinatorische Beziehungen unterhält zum Text in der Mitte. Mit Hilfe seines kombinatorischen Verfahrens hat Dürer den simplen Sachverhalt, daß Randleisten immer *neben* einem Text stehen, in ein Abbild verwandelt für die Basisstruktur seiner ästhetischen Zusammenhangsbildung, die *Systembildung durch Beifügung*. Das Dürersche »Ich am Rande« zeigt mit dem *Ort* des Randes auf das Prinzip des kombinatorischen Beifügens, mit dessen Hilfe es selbst zur Schnittstelle wird im kombinatorischen System.

Die späteren literarischen Formeln vom »Ich am Rande« werden sich zunächst mit der einfachen Metaphorik des Ortes begnügen, dem Rand einer Bild- oder Buchseite, der für das Prinzip der Beifügung steht. Doch die literarischen Kontexte dieser Ortsmetaphorik vom Rand werden sich als kaum weniger komplexe Ordnungen erweisen, als es die Dürerschen Bildleisten waren.

II

Bei Montaigne wird aus dem »Ich am Rande« ein literarischer Topos. Wie das geschieht, zeige ich in drei Schritten. Erstens belege ich den Gebrauch der Bildformel vom Rand. Zweitens erläutere ich, wie Montaigne die Bildformel zur Charakteristik einer Schreibweise benützt. Drittens stelle ich die Beziehung her zwischen der Bildformel, der Schreibweise und dem Problem des »Ich«.

Der Anfangsabschnitt in Montaignes Essay *Von der Freundschaft* erzählt von der Arbeitsweise eines Malers, dessen Beispiel Montaigne nacheifern will.

»Er wählte die beste Stelle in der Mitte jeder Wand, um darauf mit seinem ganzen Können ausgearbeitete Gemälde zu setzen; und die leeren Stellen rundum«, den *Rand* also, »füllte er mit Grotesken.«[6] Montaigne fährt fort mit einer Erklärung, was Grotesken seien, und die Passage gilt in der Regel als erster Beleg für den literarischen Gebrauch des Groteske-Begriffs.[7] »Grotesken, das sind phantastische Malereien, deren Anmut nur in ihrer Abwechslung und Wunderlichkeit liegt.« Und sogleich wendet Montaigne diese Groteske-Definition auf sein eigenes essayistisches Schreiben an:

> »Was ist dies hier in Wahrheit auch anderes als Grotesken und Zerrgebilde, aus verschiedenen Gliedern zusammengestückt, ohne bestimmte Gestalt, ohne andere als zufällige Ordnung, Folge und Verhältnis?
> ›Oben ein schönes Weib, unten als Fischschwanz endend‹
> Ich halte wohl in diesem zweiten Teil mit meinem Maler Schritt, aber im andern und bessern Teil bleibe ich stecken ...«

Eine groteske Kombination des Heterogenen also ist dieser Rand, den Montaignes Maler, als wolle er dem Beispiele Dürers folgen,

um die Bildmitte legt. Eine groteske Kombination von Heterogenem heißt auch die Schreibweise, die von diesem Rand erzählt hat. Und Montaigne benennt diese Schreibweise nicht nur, er praktiziert sie auch. Er kombiniert in der kurzen Passage die Bildfelder des ›Randes‹, des ›Zerstückelten‹ und der ›Bewegung‹. Es sind die Bildfelder, die Montaigne immer wieder zur Charakteristik seiner Essays benützt.[8] Der »Rand«, das »Ufer« bezeichnen den Standort des Essayisten, der nur »Zerstückeltes« hervorbringt, »schlecht gefügte Einlegearbeit«. Das Zerstückelte wird in Bewegung versetzt. Sprunghaft und hüpfend ist die Gangart des essayistischen Denkens. Als »flaneur«, der sein Urteil spazierenführt, als Vagabund der Abschweifungen ist der Essayist tatsächlich nicht in der Lage, »Schritt zu halten« mit dem Maler.[9] Er kann die Mitte des Bildes nicht ausfüllen, die Metaphorik wendet sich zurück zum Ausgangspunkt, zum »Rand« gehört die »leere Mitte«.[10] Die »leere Mitte« bezeichnet jetzt den Gegenstand des Schreibens, oder seine Stelle, die auszufüllen sich Montaigne nicht in der Lage fühlt. Montaigne wollte eigentlich das Bild seines Freundes Etienne de la Boëtie zeichnen. Dem sieht er sich nicht gewachsen. So ersetzt er das Bild des Freundes durch ein Bild von dessen Abhandlung »Die freiwillige Knechtschaft«. Der Text des Freundes ersetzt seine Person. Gleiches gilt für den »Doppelgänger« des Freundes, für sein »Spiegelbild«, den Autor des Essays selbst. Was er schreibt, ersetzt sein Ich, ja, es ist sein Ich: »Ich bin es, den ich darstelle«, behauptet die Vorrede zu den Essays, »ich bin selber, Leser, der einzige Inhalt meines Buches.«[11]

Über eine ganze Kette von Ersatzstellen und Verschiebungen erobert sich Montaignes Bild vom grotesken Rand schrittweise sein Thema, das »Ich«: der Rand ersetzt die Mitte, in der Mitte ersetzt der Text des Freundes dessen Charakterbild, das Beispiel des Freundes ersetzt das zentrale Thema aller Essays: das Verhältnis des Autor-Ichs zu seinem Buch. In diesem Verhältnis ist die Austauschbarkeit von Ich und Buch allerdings nur ein Aspekt. Immer wieder bricht Montaigne die Scheinidentität auf, die das Ich

reduziert auf die Aussagefunktion seines Textes. »Das Buch ist reicher als ich, wie ich weiser bin als mein Buch.«[12] Dabei widersprechen Gleichsetzung und Unterscheidung von Ich und Buch einander nicht, vielmehr markieren sie zwei komplementäre Bedingungen aller sprachlichen Repräsentation. Repräsentation wird dabei aufgefaßt in ihrer allgemeinsten Form als *Alterität*, als Anders- und Fremdheit zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die zugleich eine unaufhebbare *Beziehung* einschließt. Nur im Zusammenhang des Bezeichnens entsteht ein Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem, dessen Charakter die Alterität ist. Die *Essays* zeigen das zwischen Ich und Buch obwaltende Repräsentationsproblem in seiner konkreten Entfaltung. Wie fremd wird der Text dem Ich schon dadurch, daß das andere der Sprache selbst immer ein anderes wird:

> »Ich schreibe mein Buch für wenige Menschen und für wenige Jahre. Wäre es zur Dauer bestimmt, so hätte ich es einer dauerhafteren Sprache [Latein] anvertrauen müssen. Wer kann, nach der unaufhörlichen Veränderung zu schließen, der die unsere bis auf diesen Tag unterliegt, wohl hoffen, daß ihre gegenwärtige Form in fünfzig Jahren noch gebräuchlich sein wird? Sie gleitet uns täglich aus den Händen und hat sich im Lauf meines Lebens um die Hälfte gewandelt.«[13]

Doch auch in der Andersheit der Sprache reißt nicht der Bezug zum Ich. Die Entäußerung in die Sprache bleibt eine Funktion des Ich, die schreibende Selbstentfremdung dient der Selbstfindung und Selbsterkundung.

> »Ich habe mein Buch nicht mehr gemacht, als mein Buch mich gemacht hat - ein seinem Autor wesenseigenes Buch, nur mit mir selbst beschäftigt, Glied meines Lebens und nicht mit einem fremden Zweck beschäftigt wie alle anderen Bücher.«[14]

Das eigene Buch ist anders als andere Bücher, und doch ist auch das Schreiben des eigenen Buches wie ein intensiviertes Lesen fremder Bücher:

»... wenn ich mich in sie [die Bücher anderer Autoren] versenke, so suche ich darin nur die Wissenschaft, die von der Erkenntnis meiner selbst handelt ...«[15]

Die Alteritätsbeziehung von Ich und Buch wird in der Instrumentalisierung für die Selbsterkenntnis nicht ausgelöscht, sie wird in das Ich hineingetragen. Das Buch schafft ein doppeltes Ich, ein zurechtgemachtes neben dem verborgenen.

»Immerhin muß man sich erst kämmen, muß sich zurichten und bürsten, um sich öffentlich zu zeigen. So aber putze ich mich ohne Unterlaß; denn ich stelle mich ohne Unterlaß dar.«[16]

Eine andere vom Buch erzeugte Doppelung ist die von vergangenem und gegenwärtigem Ich. Das Buch ist immer ganz präsent, in all seiner Sprunghaftigkeit und planlosen Entstehung. Doch das Ich, das es zeigt, ist das *geteilte* der Entstehungsphasen:

»Meine ersten Bücher erschienen im Jahre 1580. Seitdem bin ich um ein gutes Bündel Jahre älter geworden; aber weiser geworden bin ich gewiß nicht um Daumesbreite. Ich heute und ich einst, das sind zweierlei Menschen: aber welches der bessere, wüßte ich nicht zu sagen.«[17]

Auch der Leser wird hineingezogen in den unaufhebbaren Repräsentations-*Zusammenhang* der *Alterität*. Die Mitteilung und ihr Verstehen bleiben einander fremd, gleichzeitig entsteht diese Fremdheit nur, weil es eine Mitteilung gibt, und das Ich im Text will geradezu erzwingen, daß die Fremdheit des Verstehens überwunden, daß das Ich im Text dasselbe Ich beim Leser werde.

»So gebe ich denn hier, soweit es die Schicklichkeit erlaubt, meine Neigungen und Liebhabereien zu erkennen; aber noch lieber und freimütiger tue ich es mündlich einem jeden, der darüber Aufschluß wünscht. Wie dem auch sei, wer diese Erinnerungen recht ansieht, wird finden, daß ich darin alles gesagt oder alles bedeutet habe. Was ich nicht ausdrücken kann, darauf weise ich mit dem Finger. [...] Ich lasse nichts von mir zu erfragen und zu erraten.

> Wenn man sich über mich unterhalten soll, so will ich, daß es wahrhaft und richtig sei. Ich käme gern aus dem Jenseits zurück, um den Lügen zu strafen, der mich zu einem andern machen wollte, als ich war, wäre es auch, um mich zu ehren.«[18]

Es läge nahe, gerade dieser Alterität von Buch und Leser das hermeneutische Modell unterzuschieben und zu zeigen, wie alles Fremde und andere im Horizont des Lesens und Verstehens sich auflösen kann. Entsprechend ließe sich mit den anderen Konkretisationen der Alterität verfahren: Ich und Buch träten in die Ausdruckseinheit eines Selbstdeutungsaktes, das alte und das gegenwärtige Ich verbänden sich im hermeneutisch strukturierten Erzählzusammenhang, das Ich würde zur Norm einer Sinneinheit, in der alle Alteritäten nur aufzufassen wären als Entwürfe zu ihrer hermeneutischen Überwindung. Gerade dieser nächstliegenden Lösung aber widerspricht die konkrete Schreibweise der *Essays*. Mit ihrer *grotesken Kombination des Heterogenen* vermeidet sie, daß die Alteritätsstruktur der Repräsentation verwischt wird, daß die Beziehung der Alterität der Norm ihrer Aufhebung unterliegt. Groteske Kombinationen halten die *Fremdartigkeit* ihrer Teile aufrecht und bleiben doch *Beziehungen*. Montaignes Buch verzichtet keineswegs auf die Kategorien von Beziehung, Einheit und Zusammenhang. Aber deren Ordnung ist kombinatorischer und nicht hermeneutischer Natur. In gewisser Weise ist Montaignes Buch organisiert wie Dürers Randleisten. Das Dürersche »Umblättern«, der inszenierte Moment des Zusammenfügens, ist verwandelt in die sprunghafte »Bewegung« der kombinatorischen Schreibweise.

> »Ich schweife ab, doch mehr aus Mutwillen denn aus Versehen. Meine Einfälle hängen zusammen, aber mitunter sehr locker, und verlieren sich nicht aus den Augen, selbst wenn sie einander krumm ansehen.«[19]

Wie Dürer aus einzelnen Motivkombinationen Sequenzen von Bildthemen und Randleisten zusammenfügt, also Einheiten höherer Ordnung organisiert, so setzt auch Montaigne seine so sprung-

haften Kombinationen in thematische Zusammenhänge, in höhere Einheiten, deren wichtigste sein Thema »Ich« ist.
Die höhere Einheit des ›Ich‹ wiederum wird nur dargestellt in den wechselnden Konstellationen seiner Alteritätsbeziehungen, nicht als organisierende Totalität des ›Sinns‹. Auch die Ganzheit von Montaignes Buch bleibt ohne normative Kraft, bedeutet keinerlei Totalitätsentwurf:

> »Ich füge hinzu, doch ich verbessere nicht.« [20]

Von Ganzheit des Buches kann nur gesprochen werden, insofern das Buch den Raum absteckt für die Kombinationen der Schreibweise, nicht wesentlich verschieden von Dürers Randleisten, in deren Gesamtheit erst die Kombinatorik des einzelnen und der Sequenzen ein Bildsystem aufbaut, ein kombinatorisches System, das zu keiner Zeit der regulierenden Norm einer Sinnganzheit unterliegt und dennoch einen strukturierten Zusammenhang darstellt. Weniges könnte die Textordnung der Essays besser veranschaulichen als das Bild vom grotesken Rand um die leere Mitte: Das Schreiben bildet als groteske Kombination des Heterogenen die Alteritätsstruktur allen sprachlichen Repräsentierens ab. Der *volle* Rand, das Bild des Schreibens, bleibt im Verhältnis der Alterität zu seiner *leeren* Mitte, dem ›Bild‹ des Ich. Zugleich stellen Rand und Mitte zusammen die formale Ganzheit einer Beziehung dar, in deren *Rahmen* die Kombinatorik des Schreibens sich in ein kombinatorisches Verhältnis setzt zu seinem Thema, dem Ich.

III

Goethe, der ein eifriger Leser Montaignes war, greift die Bildformel vom »Rand« auf und mit ihr die Themen von Schreibweise und Ich. Die *Venetianischen Epigramme* erweitern die Fläche der Buchseite und ihres Randes um die dritte Dimension und machen einen Kasten daraus. Den heidnischen Sarkophag schmücken antike Ingredienzien des Grotesken, die Doppelwesen der Faune, Pane, das vogelbesetzte Blätter- und Rankenwerk. Die Mitte im Rand ist nicht leer, aber tot.

> »So überwältiget Fülle den Tod; und die Asche da drinnen
> Scheint, im stillen Bezirk, noch sich des Lebens zu freun.«
> (HA, I, 174)[21]

Doch auch in dreidimensionaler Kastenform bleibt der Rand ein Buchrand. In wahrhaft kombinatorischer Künstlichkeit wird das Buch zur Rolle entfaltet und um den Sarkophag gelegt.

> »So umgebe denn spät den Sarkophagen des Dichters
> Diese Rolle, von ihm reichlich mit Leben geschmückt.«
> (HA, I, 174)

So ist das Ich gleich an zwei Stellen anwesend, im Innern des Kastens oder der Urne, in der toten Mitte also, und am Rand, um den der Text seines Lebens als Schriftrolle herumgelegt worden ist. Rand und Mitte sind austauschbar, beide hält das Ich besetzt.
Schon das zweite Epigramm aber verschiebt den Akzent. Es kehrt gleichsam zurück zum Verfahren Montaignes, das darin bestand, erst im Verlauf des kombinatorischen Schreibens, erst in einer Kette von Verschiebungen und Umbesetzungen die Bildformel vom »Rand« zu verknüpfen mit der Charakteristik einer Schreib-

weise und dem Problem ihres »Ich«. Auch in Goethes Zweitem Venetianischen Epigramm sind, in veränderter Reihenfolge, die drei Schritte dieses Verfahrens zu beobachten: die Präsentation der Bildformel, ihre Besetzung mit dem Thema »Ich« und mit der Charakteristik einer Schreibweise.

»Kaum an dem blaueren Himmel erblickt' ich die glänzende Sonne,
Reich, vom Felsen herab, Efeu zu Kränzen geschmückt,
Sah den emsigen Winzer die Rebe der Pappel verbinden,
Über die Wiege Virgils kam mir ein laulicher Wind:
Da gesellten die Musen sich gleich zum Freunde; wir pflogen
Abgerißnes Gespräch, wie es den Wanderer freut.«
(HA, I, 174)

Entnaturalisiert man die Landschaftsimpression, dann fügen sich »Sonne« und »Wind« mit der »Wiege Vergils« zu geläufigen Topoi der Dichter- und Genie-Apotheose. Der »sol invictus« und der »wehende Geist« öffnen ein reiches Assoziationsfeld, nicht weit entfernt vom christlichen Kontext der Künstlerapotheose in Dürers Randleisten.[22] Die Versatzstücke der kleinen Vergil-Apotheose rahmen das Rankenmotiv, das pars pro toto der grotesken Randleisten und ihres Pflanzenwerks.

»Reich, vom Felsen herab, Efeu zu Kränzen geschmückt,
Sah den emsigen Winzer die Rebe der Pappel verbinden.«

Der Rand aus Efeu und Weinranken ist in die Mitte der Epigrammverse gerückt. Diese Inversion[23] soll den Rand-Topos neu akzentuieren, soll ihn in einem erweiterten Beziehungskontext wieder zum »topischen« Ort des Ich machen.
In seiner konkreten Bildlichkeit nämlich ist das Rankenmotiv des zweiten Epigramms Zitat, und zwar eine eigenartige Mischung aus Fremd- und Eigenzitat.

»Sah den emsigen Winzer die Rebe der Pappel verbinden.«

Die so bezeichnete landwirtschaftliche Praxis hatte schon Goethes Vater aus der Gegend um Vergils Geburtsort geschildert. In die

Handschrift des väterlichen Reiseberichts war, möglicherweise sogar von der Hand des Sohnes, eine *Rand*zeichnung eingefügt worden (Abb. 10), eine harmlose Illustration des beschriebenen Sachverhalts.[24] Aber auch Goethe-Sohn beschrieb während seiner eigenen Italienreise das Phänomen, das er aus dem Text des Vaters schon kannte. Und zwar beschreibt er es zugleich als landwirtschaftliche Technik *und* als ikonographisch-ornamentales Motiv. In einem Brief an Frau von Stein heißt es:

> »Der [...] Weg geht durch fruchtbares Feld, an Reihen von Bäumen sind die Reben in die Höhe gezogen, von denen sie, als wärens Zweige, herunter fallen. Hier kann man sich eine Idee von Festons bilden.«[25]

»Feston« ist Terminus technicus für ›Gehänge aus Bändern, Blumen und Früchten‹. Auf derselben Reise sieht Goethe das Bild seines Freundes Jacob Philipp Hackert »Die Weinlese bei Sorrent« (Abb. 11). Beide, die primitive Randzeichnung im Manuskript des Vaters und das Hackertsche Gemälde, benutzen die Weinranken als Rahmenmotiv, um die antike Ruine die eine, um das Panorama von Sorrent das andere.

Demnach ist das Ranken- und Randmotiv des zweiten Epigramms mit Text-, Reise- und Bilderinnerungen des Autors besetzt. Es ist damit das erste und noch versteckte Beispiel für den prinzipiellen Erinnerungscharakter der »Venetianischen Epigramme«. An ihrem Schluß heißt es:

> »Alles, was ich erfuhr, ich würzt' es mit süßer Erinnrung.«
> (HA, I, 184)

Vielfältige Erinnerungen sind da aufeinandergelegt: Erinnerungen an einen früheren Aufenthalt in Venedig, dahinter Erinnerungen an den Reisetext des Vaters; aber auch Erinnerungen an die eigenen Werke, die in Gestalt gehäufter Selbstzitate[26] in den *Venetianischen Epigrammen* allgegenwärtig sind. Alle diese Erinnerungen aber sind an den *Ort* Venedig gebunden, der gerade als

Ort längst ein europäischer Topos für Erinnerung ist, ein Denkmal für eine versunkene Epoche. Auch die *Venetianischen Epigramme* haben, wie Montaignes *Essays*, einen »flaneur«.[27] Dieser »flaneur« führt nicht, wie der der Essays, sein Urteil spazieren. Er durchstreift ein Erinnerungstheater. Und der erste Stellplatz für Erinnerungen, an dem er vorüberkommt, sind die Weinranken aus der Gegend um Vergils Geburtsort.

Die Vorstellung vom Erinnerungstheater leistet zweierlei. Sie verknüpft auf unkomplizierte Weise das Rand- und Rankenmotiv mit den Erinnerungen des »Ich«. Wir können jetzt wieder in genauem Sinne vom »Ich am Rande« sprechen. Zugleich aber wird mit der Vorstellung des Erinnerungstheaters der *topische* Charakter solcher Art des Verknüpfens und Kombinierens thematisch: die Stellplätze der Gedächtniskunst, in die man das Zu-Erinnernde einsortiert, gehören zu den ältesten Konkretisationen der Topik und der ars combinatoria.

Dürer hat in seinen Bildleisten das strukturelle Grundelement der ars combinatoria verbildlicht, die labile Position der heidnischen Bildsäule über ihrer Halterung, den irreduziblen *Augenblick* also zwischen Trennen und Einfügen. Vergleichbares geschieht im Zweiten *Venetianischen Epigramm:* die Landschaftsimpression wird durch das einleitende »kaum« dargestellt als flüchtiger Augenblick, abgegrenzt und abgekürzt durch das folgende »da«. »Kaum an dem blaueren Himmel erblickt' ich [...] – Da gesellten die Musen sich gleich zum Freunde [...].« Die Temporalkonstruktion ›kaum-da‹ bindet im flüchtigen Augenblick zusammen, was von der Sache her noch nichts miteinander zu tun hat: eine Landschaftsimpression und ein ›Musengespräch‹, genauer das »abgerißne Gespräch« mit den Musen. Das ›abgerißne Gespräch‹ ist zu verstehen als Terminus technicus aus der Poetik. Er bezeichnet eine Qualität der epigrammatischen Schreibweise, ihre momenthafte und isolierte Zuspitzung einer Pointe, und zwar die Zuspitzung aus dem Gesprächszusammenhang heraus. Das pointierte Antworten auf eine nicht hörbare Frage, die ›Replik ohne

Provokation‹ hat Wolfgang Preisendanz[28] dieses Strukturmoment der Goetheschen Epigrammatik und Spruchdichtung genannt. Das »abgerißne Gespräch« des zweiten Epigramms bedeutet nichts anderes als die Thematisierung seiner eigenen, seiner epigrammatischen Schreibweise.

Dürer hatte den ›Moment des Einfügens‹ als Strukturaspekt der Groteske verbildlicht, aus ihm wird bei Montaigne der sprunghafte, augenblicksorientierte Charakter der grotesken Schreibart. Goethe setzt an die Stelle des Grotesken das Epigrammatische. Aber auch unter dem Begriff des »Epigrammatischen« bleiben der »Moment des Einfügens«, das kombinatorische Herstellen einer Konstellation die wesentlichen Merkmale der Schreibweise.

Das Ich und das Buch, die im Ersten Epigramm so selbstverständlich zusammengehörten, stehen wieder in einem brüchigeren Zusammenhang. Nur im momenthaft konstruierbaren Zusammenhang des Zweiten Epigramms gibt es eine kombinatorische Berührung zwischen Ich und Schreibweise.

IV

Der gleiche kombinatorische Vorgang, den in extremer Verkürzung und Verdichtung das Zweite *Venetianische Epigramm* vollzog, der gleiche Vorgang wird im 7. Buch von *Dichtung und Wahrheit* in großer epischer Breite inszeniert.[29] Ich rekonstruiere das nicht, um Beispiel auf Beispiel zu häufen, sondern weil in *Dichtung und Wahrheit* eine ganz neue Situation eintritt. Das Textprinzip der kombinatorischen Konstellation von Bildformeln und Themen, unter denen das Ich nur eines ist, dies Prinzip taucht jetzt auf in einem Buch, dessen Grundsatz ganz anders lautet. Bilder, Themen und Schreibweisen sind die des *einen* autobiographischen Ich; in *seiner* Geschichte sind sie *organisch* verwachsen, oder, wenn man eine andere Metaphorik vorzieht, in seinem Horizont sind sie verschmolzen. Verdampft also das Prinzip der kombinatorischen Konstellation im Schmelztiegel des autobiographischen Ich? Oder zerreißt sich der Text zwischen dem kombinatorischen Prinzip und dem Prinzip der Ich-Totalität? Oder entdeckt der Text, wie ich glaube, angesichts solcher Scheinalternativen den prinzipiellen Rang seines kombinatorischen Verfahrens?
Um zu einer Antwort zu gelangen, muß ich zuerst deutlich machen, wie unser Topos vom ›Ich am Rande‹ und seine charakteristische Konstellation in *Dichtung und Wahrheit* realisiert werden. Ich muß, dem Text folgend, die Reihenfolge der drei, bei Montaigne und im Zweiten *Venetianischen Epigramm* beobachteten Schritte erneut ändern. Es geht zuerst um die Schreibweise, und zwar in direkter Anknüpfung an die *Venetianischen Epigramme* um die ›epigrammatische‹ Schreibweise. Es geht dann um ihr Verhältnis zum Ich, und erst ganz zuletzt taucht dann die Bildformel vom »Rand« auf.

Das 7. Buch von *Dichtung und Wahrheit* handelt in dreierlei Hinsicht von Schreibweisen, von den Schreibweisen der Epoche, von der Schreibweise des Goetheschen Werks im allgemeinen und schließlich von der Schreibweise des autobiographischen Buches im besonderen. Von diesen drei Hinsichten entwirft das 7. Buch in einer Art »doppeltem Kursus« ein zweifaches Bild. Der erste Durchgang bezeichnet und erläutert den Charakter der ›epigrammatischen‹ Schreibart im historischen und biographischen Kontext von Goethes Leipziger Zeit. Der zweite Durchgang führt die »epigrammatische« Schreibweise in actu vor als Verfahren des autobiographischen Textes.

Im *ersten Durchgang* des 7. Buches demonstriert Goethe, daß sein Werk strukturgleich ist mit den literarischen Tendenzen der Epoche und daß sein Werk darum als notwendige Frucht der Epoche gelten kann. Er bezeichnet diese Strukturgleichheit von Werk und Epoche mit Hilfe zweier Begriffsoppositionen, der Oppositionen von ›Weitschweifigkeit‹ und ›Lakonismus‹ und der Opposition von ›Ernst‹ und ›Humor‹. Lessing, »ganz epigrammatisch in seinen Gedichten, knapp in der ›Minna‹, lakonisch in ›Emilia Galotti‹«, Lessing weist dem jungen Dichter den Weg »aus der wäßrigen, weitschweifigen, nullen Epoche«, ein Weg, auf dem der erste Schritt »nur durch Bestimmtheit, Präzision und Kürze getan werden könne« (HA, IX, 269). Die andere Opposition, die von Ernst und Scherz, von Erhabenem und Niederem verkörpert Wieland mit seinem »Widerwillen gegen erhöhte Gesinnungen« (HA, IX, 271). Lessings epigrammatische Kürze und Wielands parodistischer Spott vereinigen sich zu der Schreibweise, die Goethe aus seiner eigenen »weitschweifige[n] Periode« herausführt (HA, IX, 282). Paradigmen dieses neuen Schreibens sind zum einen die auf eine Begebenheit, auf eine Erfahrung gegründeten »kleine[n] Gedichte in Liederform oder freierem Silbenmaß«, die »eine *epigrammatische* Wendung« (HA, IX, 283; Hervorh. G.v.G.) nehmen. Paradigmen sind zum anderen »humoristische Kühnheiten« (HA, IX, 286) auf dem Theater, die sich abwenden vom »Ernst«

und dem düsteren Hintergrund der früheren Stücke. Bevorzugte Stoffgebiete werden »die Angelegenheiten des Herzens«: »Auch hier suchte ich das, was mich quälte, in einem Lied, in einem *Epigramm*, in irgendeinem Reim loszuwerden« (HA, IX, 287; Hervorh. G.v.G.).

Ein Goethe der ›epigrammatischen‹ und ›humoristischen‹ Schreibweise ist zweifellos nicht der Goethe der Klassikerlegende. Und doch fällt gerade in unmittelbarem Kontext mit der Beschreibung des Epigrammatischen und Humoristischen die in der Goethe-Legende oft genug mißbrauchte Formel von den »Bruchstücke[n] einer großen Konfession«:

> »Alles, was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist.« (HA, IX, 283)

Diese generalisierende Formel bewirkt zweierlei: daß das »Epigrammatische« und das »Humoristische« über die Produkte der Leipziger Zeit hinaus Geltung für das ganze Goethesche Schreiben erhalten und daß auf die Merkmale dieses generell ›epigrammatischen‹ und ›humoristischen‹ Schreibens die Funktion der Autobiographie bezogen wird. Denn das autobiographische Buch hat die Aufgabe, die »Bruchstücke« der großen Konfession zu vervollständigen. Es soll, wie es in der »Vorrede« heißt, »die Lücken zwischen dem bereits Bekanntgemachten« ausfüllen. Das Buch soll dem Eindruck entgegenwirken, Goethes Werk bestehe aus unzusammenhängenden Produktionen, von denen zweifelhaft bleibe, ob »sie von demselben Schriftsteller entsprungen seien« (HA, IX, 7). Einer Vielzahl von Bruchstücken ohne erkennbare Urheberidentität soll die Autobiographie zur Ganzheit eines Werkes und zur Einheit eines Autorsubjekts verhelfen. Mit diesem Auftrag, Ganzheit und Einheit von Ich und Werk zu konstruieren, tut sich die in *Dichtung und Wahrheit* praktizierte Schreibweise allerdings auffallend schwer. Das 7. Buch erzählt, »was ich gegenwärtig stück- und sprungweise [...] zu sagen gedenke« (HA, IX,

258).[30] In Montaignes sprunghafter Gangart füllt dieses Schreiben die Lücken des Werks mit den Bruchstücken der Autobiographie. Nicht Ganzheit und Einheit von Werk und Ich kann daraus entstehen, sondern, wie bei Montaigne, ›schlecht gefügte Einlegearbeit‹.

Tatsächlich beginnt der *zweite Durchgang* des 7. Buchs mit einer überdeutlichen Inszenierung des bruchstückhaften Schreibens, mit der gesucht schwächlichen Motivation eines Exkurses über die katholischen Sakramente.[31]

> »Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht unterlassen, aus meiner früheren Jugend etwas nachzuholen, um anschaulich zu machen, wie die großen Angelegenheiten der kirchlichen Religion mit Folge und Zusammenhang behandelt werden müssen ...« (HA, IX, 288)

Folge und *Zusammenhang* sind das eigentliche Thema, der Zusammenhang der katholischen Sakramente in der Folge der Lebensstationen, ein Zusammenhang, von dem die protestantischen Sakramente nur Bruchstücke übriggelassen haben. Bruchstücke, deren ärgerlichstes die protestantische Beichte, die ›Konfession‹ ist, denn sie erleichtert das Beichtkind nicht, sondern treibt es in »hypochondrische Zustände« und »düstre Skrupel« (HA, IX, 293, 294). Ist aber die Beichte, die Konfession nur ein Bruchstück, dann kommt auch der ihr nahe verwandte Text der autobiographischen »Confessiones« vom Bruchstückhaften nicht los.[32] Wieder erzählt Goethe mit Hilfe historischer Personifikationen. Gellert ist der Exponent dieser von der Beichte erzeugten »seltsame[n] Gewissensangst« (HA, IX, 294). Ihm steht als Oppositionsfigur der Held der letzten Erzählsequenz des 7. Buches gegenüber, der Possenreißer und Humorist Ernst Wolfgang Behrisch. Sein Verdienst ist ein doppeltes: er stellt ein mit Vignetten verziertes »allerliebste[s] Manuskript« (HA, IX, 298) der Goetheschen Dichtungen her, und er liefert das Stichwort für die dialogisch herbeigeführte Schlußpointe des 7. Buches: »daß die Erfahrung nichts anderes sei, als daß man erfährt, was man nicht zu erfahren wünscht, worauf es

wenigstens in dieser Welt meistens hinausläuft« (HA, IX, 308). Das ist deutliche Replik auf die Charakteristik der epigrammatischen Schreibweise im 1. Teil des Buches: was dort das kleine Lied mit ›epigrammatischer Wendung‹ hieß, das auf *Erfahrung* gegründet ist, das ist jetzt am Ende des Buches umgesetzt in eine epigrammatische Schlußwendung über das Thema ›Erfahrung‹.

Überblicken wir die Bewegungen dieser sprunghaften Erzählweise: »Epigrammatisch« heißt die Schreibweise, deren Bruchstückhaftigkeit die Autobiographie zur Ganzheit und Einheit vervollständigen soll. In Wirklichkeit verdoppelt das bruchstückhafte Erzählen dieser »Confessiones« nur die Bruchstückhaftigkeit des Werkes. Die Verdoppelung des Bruchstückhaften sichtbar zu machen ist Zweck des zweiten Durchgangs im 7. Buch. Er demonstriert in einer entschieden stück- und sprunghaften Erzählweise, wie aus der Ganzheit der katholischen Sakramente das Bruchstück der protestantischen Beichte entstand. Er setzt diesem Bruchstück eine humoristische Opposition entgegen, Behrisch, der über die Inszenierung des Manuskriptschreibens zurücklenkt zum Ausgangspunkt, der Schreibweise des ›Epigrammatischen‹. Das »Epigrammatische« aber, so der Sinn des Vorspiels in den *Venetianischen Epigrammen*, war von Anfang an die Schreibweise des Kombinatorischen, zugespitzt im Moment des Einfügens.

Es bleibt eine kleine Entdeckung zu machen. An einem Wendepunkt dieser Bewegungen, an der Nahtstelle zwischen den beiden Durchgängen des 7. Buches, unmittelbar nach der letzten expliziten Nennung des »Epigrammatischen« und unmittelbar vor dem Exkurs über Ganzheit oder Bruchstückhaftigkeit der Sakramente kommt Goethe beiläufig auf seine äußeren Verhältnisse zu sprechen. Diese äußeren Verhältnisse haben wieder zwei personifizierte Exponenten, einen Rechtsprofessor und Gellert, den Mentor der Gewissensskrupel. Der Rechtsprofessor war unzufrieden.

> »Besonders nahm er es mir sehr übel, als ihm verraten wurde, daß ich im deutschen Staatsrechte, anstatt gehörig nachzuschreiben, die

darin aufgeführten Personen, als den Kammerrichter, die Präsidenten und Beisitzer, mit seltsamen Perücken *an dem Rand meines Heftes* abgebildet und durch diese Possen meine aufmerksamen Nachbarn zerstreut und zum Lachen gebracht hatte.« (HA, IX, 287f., Hervorh. G.v.G.)

Ein unscheinbares Detail, diese humoristische Randzeichnung, dem im Umgang mit Dürer, Montaigne und Goethe gewitzten Topiker aber bemerkenswert. Bemerkenswert, weil an der Schnittstelle eines Textes, der in bruchstückhafter und hochgradig kombinatorischer Manier vom Problem einer prinzipiell bruchstückhaften Schreibweise handelt, weil an der Baufuge dieses Textes die Bildformel von der *Randzeichnung* auftaucht. Und es ist nach allem, was wir von der topischen Konstellation dieser Bildformel wissen, die einzige Stelle, an der sie im 7. Buch auftauchen kann. Ich wiederhole: zwischen die letzte Nennung des Epigrammatischen einerseits und andererseits den historischen Exkurs zur Bruchstückhaftigkeit der Beichte, der Ich-Aussprache gestellt, nur in *dieser* Stellung vervollständigt die Randzeichnung die vertraute kombinatorische Konstellation von Bildformel, Charakteristik einer Schreibweise und Ich-Thema.[33] Bei Dürer war der Rand noch selbst Ort für die kombinatorische Stellung des Ich. Seit Montaigne ist der Topos vom Bildrand Index für eine kombinatorische Schreibweise und für das kombinatorische Verhältnis der Schreibweisen wieder zu ihrem Ich. Näher wieder zu Dürers und Montaignes Grotesken akzentuiert *Dichtung und Wahrheit* das Moment des *Heterogenen*. Was würde weniger zusammengehören als der Rechtsprofessor am Heftrand und die katholischen Sakramente? Oder was wäre grotesker gepaart als Gellerts Gewissenswurm und Behrischs Narrenkappe?

Uns bleibt eine letzte Frage zu klären. Wie verhält sich das im Topos vom Rand thematisierte Textprinzip, wie verhält sich das Textprinzip der Kombination von Heterogenen zur vertrauten Lesart von *Dichtung und Wahrheit?* Den Germanisten ist *Dichtung und Wahrheit* ja eine Art Leitfossil geworden für das Gegen-

teil von Kombination und Heterogenität. Organische Einheit und Totalität des Ich, organische Ausdruckseinheit zwischen Ich und Text, lauteten die Maximen.

Die Sinntotalität des Ich galt, durchaus in Übereinstimmung mit dem Programm der Vorrede, immer als Telos der Lektüre. Die Brüche des Texts waren zwar unübersehbar. Sie konnten aber als Spuren der Lebensepochen, als Spuren ihrer Krisen und Bewältigungskämpfe, eingeholt werden in die Einheit und Ganzheit der »Persönlichkeit«.[34] Goethe nimmt in *Dichtung und Wahrheit* auffallend oft zu diesem Thema Stellung und behandelt es konsequenterweise als Problem der Hermeneutik. Konsequent darum, weil allenfalls *hermeneutisch* sich die Lücke zwischen den Bruchstükken des Texts und der Programmatik der Ich-Totalität schließen läßt. Auch die Schreibweise solcher Stellungnahmen ist die der Kombinatorik. Da wird die Straßburger Münsterfassade erwähnt, die früher schon zum Zeugnis für die ästhetische Einheit des Heterogenen erklärt worden war.[35] Neben diese Münsterfassade kommen Überlegungen zur Bibelhermeneutik zu stehen. Auch da gilt zunächst die Maxime vom »innern Urwesen« (HA, IX, 509), von der verborgenen Einheit alles in Bruchstücken Erscheinenden. Doch der am Bibeltext unternommene Deutungsversuch läßt die Sicherheit der Sinntotalität schwinden. Die Einheit des Bibeltexts zerbricht, und dieses Zerbrechen lenkt den Blick auf die Brüche des eigenen biographischen Zusammenhangs.

> »Man weiß, wie ich schon früher mich in den Zustand der Urwelt, die uns das erste Buch Mosis schildert, einzuweihen suchte. Weil ich nun schrittweise und ordentlich zu verfahren dachte, so griff ich, nach einer langen Unterbrechung, das zweite Buch an. Allein welch ein Unterschied! Gerade wie die kindliche Fülle aus meinem Leben verschwunden war, so fand ich auch das zweite Buch von dem ersten durch eine ungeheure Kluft getrennt.« (HA, IX, 511)

Solchen nur schwer harmonisierbaren Erfahrungen mit Einheit und Bruchstückhaftigkeit von Bibeltext und Biographie, Buch und Ich, fügt die kombinatorische Erzählsequenz zuletzt eine Charak-

teristik der Hamannschen Werke an. Deren Grundsatz, »alles Vereinzelte [sei] verwerflich«, gerät in Widerstreit mit Hamanns Schreibweise des ›Vereinzelns‹, der »Sonderung« und der überfrachteten Kombinatorik. Dieser Widerstreit erzeugt »ein zweideutiges Doppellicht, das uns höchst angenehm erscheint, nur muß man durchaus auf das Verzicht tun, was man gewöhnlich Verstehen nennt« (HA, IX, 514, 515).

Das »gewöhnliche Verstehen« kennt nur die gewöhnliche Alternative des einen totalen Sinns oder der Heterogenität vieler Sinne. Anders *Dichtung und Wahrheit,* dort herrscht das Doppellicht, das Nebeneinander von Einheitsmaxime und Heterogenität des Textes. Der Entwurf einer Sinntotalität und die Vielfalt nicht harmonisierbarer Textkonstellationen koexistieren in *einem* Text. Mit dem Topos vom »Ich am Rande« gesprochen: die Einheitsmaxime des Ich steht am Rande einer heterogenen Mitte, und das »gewöhnliche Verstehen« zerstört die Spezifik dieses Textes, wenn es die Mitte leert und deutend reduziert auf den Einheitsentwurf des Randes. Abstrakter, aber immer noch topisch gesagt: die Sinnstruktur des Textes ist eine kombinatorische Konstellation aus zentraler Heterogenität und marginaler Totalisierung.

Die grundsätzliche Bedeutung dieser Formel läßt sich am leichtesten *historisch* bestimmen, und zwar im Rahmen einer Konzeptgeschichte von Hermeneutik, wie ihn Goethe selbst mit seinen Exkursen zur Bibelexegese und Sakramentenlehre abgesteckt hat. Das unverändert kontrovers diskutierte Problem einer Hermeneutik der Sinntotalität hat uns ja dieselbe Reformation beschert, der Goethe auch die Fehlentwicklung der »confessio« zur Last gelegt hat. Die protestantische Hermeneutik des »einen Geistes« der Schrift löste ein Konzept *kombinatorischer Hermeneutik* ab. Die Hermeneutik des sogenannten »Vierfachen Schriftsinns« zum Beispiel wollte Vieldeutigkeit oder widersprüchliche Bedeutungen nicht in *einem* totalen Sinn aufheben.

Totalität meinte dort zunächst nur den formalen Rahmen der im Buch der Bücher geoffenbarten *significatio divina,* ein noch unor-

ganisiertes, aber durch Gott in seiner Sinnhaltigkeit garantiertes Bedeutungssystem. In diesem Rahmen war ein sehr freies Inbezugsetzen und punktuelles Allegorisieren möglich, möglich, weil jede einzelne Textkonstellation, jede deutende Kombination oder Analogisierung eine der nicht ausschöpfbaren Sinnpotenzen göttlicher Offenbarung zur Anschauung brachte. Doch herrschte in dieser nur formalen Totalität des göttlichen Sinns nicht blankes Chaos der Bedeutungen. Die endlos scheinende Vieldeutigkeit wurde gebändigt in der Konstellation von drei Lesarten: zwei thematischen Bedeutungsordnungen, die ihre Basis, den Wortsinn, überschritten. Diese drei Lesarten, meist *sensus litteralis, sensus allegoricus* und *sensus tropologicus* genannt, blieben voneinander abgegrenzt als hierarchisch geordnete Pluralität positiven Sinns. Innerhalb dieser Ordnung geschah der sehr freie Umgang mit dem Einzelnen. Erst in einer eigenen vierten Lesart, dem *sensus anagogicus,* wurde die Einheit all dieser Verstehensoperationen in den Blick genommen, wurde gedeutet unter der Maxime, daß alles Einzelne sein Ziel habe in der Einheit Gottes.[36] Wie aber die Vielheit der Einzeldeutungen, so wurde auch das *Nebeneinander* von getrennten thematischen Lesarten *und* der Reflexion ihrer Einheit zusammengehalten vom Totalitätsrahmen der *significatio divina.* Drei Ebenen also der ›Einheit‹ von Sinn besaß dieses Konzept: das sehr freie punktuelle und kombinatorische Vereinigen des Einzelnen, die Zusammenfassung des Kombinierten in thematischen Einheiten höherer Ordnung, deren eine dann das Thema ›Einheit‹ in ausgezeichneter Weise zur Geltung brachte, und schließlich die stillschweigend vorausgesetzte, von Gott garantierte, aber nur formale Sinneinheit der Offenbarung überhaupt.

Aus dieser kombinatorischen und hierarchisch geordneten Koexistenz von Heterogenität und Totalisierung brach die Lutherische Hermeneutik die Lesart der ›Einheit‹, das Postulat des »*einen* Geistes« und des »*einen* Sinns« heraus und verabsolutierte sie. Die drei Ebenen des Vereinigens und der Einheit sollten ihre kombina-

torische Systematik aufgeben und zur fugenlosen Totalität zusammenwachsen. Die Ganzheit der Offenbarung war nicht mehr nur eine formale, sondern auch eine inhaltlich bestimmte. In ihrem *einen* Sinn sollten nur noch solche Einzeldeutungen möglich sein, die diesen einen und totalen Sinn auch im Einzelnen repräsentieren konnten. Zumindest tendenziell sollte Auslegung die Pluralität von Bedeutungen so lange bearbeiten, bis die Einheit des göttlichen Sinns auch als Einheit der Bedeutungen aufscheinen konnte. Freilich blieb ein Nebeneinander von Totalität und Pluralität erhalten: nicht mehr als Ordnung eines hermeneutischen Konzepts, sondern als verschärfter Bruch zwischen der hermeneutischen Theorie und der Deutungspraxis. Denn unbeschadet seines theoretischen Postulats einer Hermeneutik des ›*einen* Geists‹ gestaltete Luther seine exegetische Praxis und seine Dichtungen nach der alten Technik der kombinatorischen Sinnvielfalt. Das Verstehen der biblischen Offenbarung ereignete sich jetzt im Nebeneinander von theoretischer Totalisierung und praktischer Pluralität.[37]

Dieses Nebeneinander aber besitzt seine literaturhistorische Relevanz. Die Geschichte der hermeneutischen Theorie, bis in die jüngste Methodendiskussion hinein, ereignet sich *neben* der Geschichte literarischer Text- und Sinnordnungen. So können in der Praxis der Texte Sinnordnungen realisiert werden, die an älteren Konzepten kombinatorischer Pluralität orientiert sind und die aus der Perspektive nach-Lutherischer oder nach-Schleiermacherscher Hermeneutik nur unzureichend beschrieben werden können. Dabei ist die Struktur des vierfachen Schriftsinns nur ein Modell kombinatorischer Sinnordnung, die Konzeptgeschichten der ›Topik‹ und der ›memoria‹ bieten andere. Und selbst solche von mittelalterlicher Hermeneutik und traditioneller Topik gleichermaßen radikal befreiten, ganz subjektiven Lösungen, wie Montaignes *Essays*, bewahren die dreigliedrige Struktur kombinatorischer Einheit: die nur formale Ganzheit des Buchs, die unendlichen und unendlich beweglichen ›Kombinationen des Heteroge-

nen‹, die übergeordneten thematischen Gliederungen, unter denen die Einheit des Ich nur eine ist. Bei Montaigne kann gewiß keine Rede sein von ›vierfachem Schriftsinn‹, aber doch von einer analogen Abstufung: dem Nebeneinander von gleichermaßen freier und geordneter Pluralität und der kombinatorischen Erprobung ihrer Einheit.

Wie zumindest historisch die ›objektive‹ Ganzheit der göttlichen Offenbarung und die ›subjektive‹ Ganzheit des Buches zusammengefunden haben, davon gibt *Dichtung und Wahrheit* insofern indirekten Bericht, als über jene Epoche der Literaturgeschichte ausführlich erzählt wird, in der die Dichter sich zu den ›zweiten Schöpfern‹ und ihre Bücher zu den ›zweiten Schöpfungen‹, den *Werken,* gemacht haben. Wenn Goethe in *Dichtung und Wahrheit* sowohl im Hinblick auf die ganz subjektive Kombinatorik Montaignes schreibt, als auch im Hinblick auf die alten Ordnungen der Bibelhermeneutik und der Sakramente, dann ist damit zweierlei erreicht. Zum einen bleibt Goethe trotz allen Herunterspielens der Genie-Ideologie seiner Jugend beim *Werk*-Begriff der ästhetischen Offenbarung, beim *Werk*-Begriff, in dem die formale Ganzheit des subjektiven Buchs sich die göttliche Garantie der Sinneinheit ausleiht. Zum anderen aber gelten nicht die nach-Lutherischen hermeneutischen Ausgestaltungen dieser Totalität göttlichen Sinns als Strukturmodell des Buches und seiner Schreibweise, sondern die älteren Ordnungen der Kombinatorik. Ob auf Montaigne oder auf Bibelhermeneutik beziehbar, auch *Dichtung und Wahrheit* realisiert eine Textordnung der kombinatorischen Pluralität, in der die Heterogenität des Einzelnen *neben* die Reflexion möglicher Totalisierung zu stehen kommt. Dieses Nebeneinander hat einen formalen Rahmen, der aber ist *Bedingung* freier Kombinatorik des Heterogenen und Totalisierten und gerade nicht das normative Telos für ihre interpretatorische Aufhebung.

Die kombinatorische Textordnung und die hermeneutische Deutungsordnung gehören dann in verschiedene Regionen eines historischen Feldes von Sinnkonstitution. *Dichtung und Wahrheit*

stünde als Repräsentant von literarischer Praxis, die am älteren Modell kombinatorischer Pluralität orientiert ist, *neben* dem Theoriemodell »Schleiermacher« einer neuen Totalitätshermeneutik. Und es fragt sich, ob diese historische Konstellation einfach umgewandelt werden sollte zur methodischen Unterwerfung: die hermeneutische Deutung in Schleiermacherscher Tradition fügt den Text einer Sinnordnung, die seiner eigenen zuwiderläuft. Tatsächlich hat die Geschichte des »Modells Schleiermacher« das Nebeneinander von literarischen und hermeneutischen Sinnordnungen nicht aufgehoben. Es zeichnet sich auch heute ab. Wir beobachten einerseits die Fixierung der theoretischen Hermeneutik auf das Thema des »einen Sinns«, und zwar unter der Leitmetapher der »Verschmelzung«. Verstehen unter dieser Leitmetapher heißt unverändert, die Deutungswiderstände und Sinnbrüche, die Heterogenität der Horizonte verschwinden zu machen im Konstrukt der Sinntotalität. Seitdem diese hermeneutische Tradition unter den Druck der »dekonstruktivistischen Debatte« geraten ist, hat sich ihre Fixierung auf das Einheitsproblem noch akzentuiert. Wo sie überhaupt bereit ist, die Herausforderung anzunehmen, betrachtet sie gerade den Einheitsbegriff als Gegenstand der Auseinandersetzung. Galt der hermeneutischen »Verschmelzung« die Einheit des Sinns als Ziel, da gilt umgekehrt, so scheint es den Hermeneuten, die Negation dieser Einheitsteleologie als historische Absicht der »Dekonstruktion«. Seither ist die theoretische Diskussion zur Hermeneutik eingeklemmt zwischen den Leitmetaphern »Verschmelzung« und »Dekonstruktion«.[38] Daneben aber, das sollte gezeigt werden, gibt es literarische Sinnordnungen, denen sich diese Probleme so gar nicht stellen. Jene seit der Lutherischen Wende ins theoretische Abseits geratene »kombinatorische Hermeneutik« ist zumindest ihren strukturellen Möglichkeiten nach produktiv geblieben als Sinnordnung einer bestimmten Klasse literarischer Texte. Sie können, wie zum Beispiel Montaignes *Essays* oder Goethes *Dichtung und Wahrheit,* ihre Ordnung aufbauen als Nebeneinander von Bruchstückhaftigkeit und

Einheit. Keines der beiden Prinzipien zehrt das andere auf. Es bleibt bei einem grundsätzlichen Nebeneinander, dessen kombinatorische Logik am besten in der Metapher von »Rand« und »Mitte« zu veranschaulichen war. Ich wiederhole die Formel: der Text erscheint als kombinatorische Konstellation aus zentraler Heterogenität und marginaler Totalisierung.

Solche kombinatorischen Strukturen der Hermeneutik sind, so sagte ich, seit langem im theoretischen und begrifflichen Abseits. Gleichwohl sind sie in Texten zu beobachten. Das zeigt einmal mehr, daß literarische Texte nicht einfach Objekte oder Spiegelungen der theoretischen Paradigmen sind, sondern daß sie ihre eigenen Sinnordnungen entwerfen können und daß sie in der Lage sind, sie mit ihren eigenen Metaphern und Topiken zu thematisieren und zu reflektieren.

Das war mit dem Titel dieser Vorlesung gemeint: es ging um den einen Topos vom »Ich am Rande«, dessen unmittelbarer Bezug die Selbstdarstellung des Autor-Ich war und der zum Musterfall wurde für die topische Selbstdarstellung kombinatorischer Sinnordnungen.

Der hier vorliegende Text gibt die am 5. Dezember 1988 vom Verfasser in Konstanz gehaltene öffentliche Antrittsvorlesung wieder.

ANMERKUNGEN

[1] Zu den hier angedeuteten Zusammenhängen vgl. WILHELM SCHMIDT-BIGGEMANN, *Topica universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft,* Paradeigmata 1 (Hamburg, 1983).

[2] *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians: Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d.Ae.,* Rekonstruierte Wiedergabe, Einführung von HINRICH SIEVEKING (München, Prestel 1987). Siehe dort S. XXXVff.: »Ausgewählte Literatur« zu den Randzeichnungen.
Besonders charakteristisch für die bislang vorherrschende Tendenz der Forschung, die Ikonographie der Randleiste isolierend und ohne Rücksicht auf ihr System zu deuten: WALTER STRAUSS, *The Book of Hours of Emperor Maximilian the First,* ed. and detailed commentary (New York, 1974).

[3] Vgl. den Kommentar von HINRICH SIEVEKING (Anm.1), S. XXXIV, Anm.12. Zum Selbstzitat im Schweißtuchbild vgl. ebd., S. XXVIII.

[4] ERASMUS VON ROTTERDAMS *Lob der Torheit: Erasmi Roterodami Encomium moriae [...]* Basler Ausgabe von 1515 mit den Randzeichnungen von Hans Holbein d.J. in Faksimile mit einer Einführung herausgegeben von HEINRICH ALFRED SCHMIDT (Basel, 1931). Abb.9 zeigt die Seite mit dem Erasmus-Porträt. Die Randzeichnungen Holbeins fügen sich in das »Rand«-Prinzip der Kommentare (Kommentar der Ausgabe von 1515 von Gerhard Lister, handschriftlicher Kommentar von Oswald Myconius) ein. Der Text dieser Seite wiederum parodiert das Kommentarprinzip der *Adagia,* seine Überakzentuierung der topischen *inventio* gegenüber dem Prinzip der *dispositio.* Es ist darum konsequent, wenn Holbeins Randzeichnungen nur den Text ›vervielfachen‹ (inventio, copia) und nicht, wie die Dürerschen Randzeichnungen, untereinander in Verbindung stehen und ein eigenes kombinatorisches System (dispositio) bilden.

[5] Zu den Strukturen humanistischer Topik, ihrer spezifischen Terminologie und ihren »strukturalistischen Folgeerscheinungen« vgl. Kap. 2 in: Verf., *Mythos: Zur Geschichte einer Denkgewohnheit* (Stuttgart, 1987), S. 45-120.

[6] Die Passage im Zusammenhang: »Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élabouré de toute sa suffisance; et, le vuide tout au tour, il le remplit de crotesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crotesques et corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite?
Desinit in piscem mulier formosa superne.
Je vay bien jusques à ce second point avec mon peintre, mais je demeure court en l'autre et meilleure partie; car ma suffisance ne va pas si avant que d'oser entreprendre un tableau riche, poly et formé selon l'art. Je me suis advisé d'en emprunter un d'Estienne de la Boitie, qui honorera tout le reste de cette besongne. C'est un discours auquel il donna nom ›La Servitude Volontaire‹;

mais ceux qui l'ont ignoré, l'ont bien proprement depuis rebaptisé ›Le Contre Un‹. Il l'escrivit par maniere d'essay, en sa premiere jeunesse, à l'honneur de la liberté contre les tyrans.« (I, 28, S. 181-182a) MONTAIGNE, *OEuvres complètes,* textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, introduction et notes par Maurice Rat, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1962).
Die kleinen Buchstaben nach der Seitenangabe entsprechen der in der Montaigne-Philologie üblichen Bezeichnung der Textstufen: a = 1580; b = 1588; c = Zusätze seit 1589 im Exemplar von Bordeaux. Die Übersetzung folgt, abgesehen von gelegentlich notwendigen, nicht eigens vermerkten Abweichungen, der Ausgabe: MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais,* Auswahl und Übersetzung von HERBERT LÜTHY, Manesse (Zürich, 1953, [6]1985); hier S. 219f.

7 WOLFGANG KAYSER, *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg, 1957, [2]1961), S. 25-29.

8 Vgl. dazu und zum Folgenden HUGO FRIEDRICH, *Montaigne* (Bern, München, 1949, [2]1967), S. 306-330. Zu der für Goethe wichtigen Nähe zum ›Epigramm‹ vgl. ebd., S. 325.

9 »Marqueterie mal jointe« (III, 9; S. 941c). »Je veux qu'on voye mon pas naturel et ordinaire, ainsin detraqué qu'il est.« (II, 9; S. 388a). »J'ayme l'alleure poetique, à sauts et à gambades« (III, 9; S. 973b). »Mon stile et mon esprit vont vagabondant de mesmes« (III, 9; S. 973c).

10 Zum Thema »leere Mitte« vgl. den Abschnitt »Aspekte der Bewegung« in JEAN STAROBINSKI, *Montaigne: Denken und Existenz* [Montaigne en mouvement, 1982], aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen (München, 1986), S. 338-362: »Von sich selbst sprechen wird eine Leere füllen bedeuten. [...] An der Peripherie ruft der leere Raum einen wuchernden Überfluß von freien Formen hervor, der Mangel läßt eine verrückte ›Wunderlichkeit‹ entstehen. Man kann in der Tat von einer paradoxen Fruchtbarkeit der Leere sprechen ...« (Ebd., S. 352, 353).
Goethe übrigens hat die Dürerschen Randzeichnungen auch mit »leerer Mitte«, ohne Text kennengelernt. (Vgl. zur Strixnerschen Ausgabe oben Anm. 9).

11 »Car c'est moy que je peins [...]. Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre« (Au lecteur, S. 9).

12 »Il est plus riche que moy, si je suis plus sage que luy« (II, 8; S. 383c), vgl. HUGO FRIEDRICH, *Montaigne,* S. 307.

13 »J'escris mon livre à peu d'hommes et à peu d'années. Si ç'eust esté une matiere de durée, il l'eust fallu commettre à un langage plus ferme. Selon la variation continuelle qui a suivy le nostre jusques à cette heure, qui peut esperer que sa forme presente soit en usage, d'icy à cinquante ans? Il escoule tous les jours de nos mains et depuis que je vis s'est alteré de moitié.« (III, 9; S. 960-61b); Übersetzung vgl. LÜTHY, S. 771.

14 »Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict, livre consubstantiel à son autheur, d'une occupation propre, membre de ma vie; non d'une occupation et fin tierce et estrangere comme tous autres livres.« (II, ~~8~~ 18; S. 648c), vgl. HUGO FRIEDRICH, S. 307.

[15] »[...] si j'estudie, je n'y cherche que la science qui traicte de la connoissance de moy mesmes [...]« (II, 10; S. 388a), vgl. LÜTHY, S. 387.

[16] »Encore se faut-il testoner, encore se faut-il ordonner et renger pour sortir en place. Or je me pare sans cesse, car je me descris sans cesse.« (II, 6; S. 358c), vgl. LÜTHY, S. 365.

[17] »Mes premieres publications furent l'an mille cinq cens quatre vingts. Depuis d'un long traict de temps je suis envieilli, mais assagi je ne le suis certes pas d'un pouce. Moy à cette heure et moy tantost, sommes bien deux; mais, quand meilleur? je n'en puis rien dire.« (III, 9; S. 941c), vgl. LÜTHY, S. 759.

[18] »Or, autant que la bienseance me le permet, je faicts icy sentir mes inclinations et affections; mais plus librement et plus volontiers le faits-je de bouche à quiconque desire en estre informé. Tant y a qu'en ces memoires, si on y regarde, on trouvera que j'ay tout dict, ou tout designé. Ce que je ne puis exprimer, je le montre au doigt. [...] Je ne laisse rien à desirer et deviner de moy. Si on doibt s'en entretenir, je veux que ce soit veritablement et justement. Je reviendrois volontiers de l'autre monde pour démentir celuy qui me formeroit autre que je n'estois, fut-ce pour m'honorer.« (III, 9; S. 961b), vgl. LÜTHY, S. 771f.

[19] »Je m'esgare, mais plustost par licence que par mesgarde. Mes fantasies se suyvent, mais par fois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veuë oblique.« (III, 9; S. 973a), vgl. LÜTHY, S. 775.

[20] »J'adjouste, mais je ne corrige pas.« (III, 9; S. 941b), vgl. LÜTHY, S. 758.

[21] Die Angaben beziehen sich auf die »Hamburger Ausgabe«: Goethes Werke, hrsg. von ERICH TRUNZ, 14 Bde. ([13]1982).

[22] Die »kleine« Vergil-Apotheose des 2. Epigramms wird das 1800 eingeschobene Epigramm Nr. 17 (HA, I, 178f.) breiter und eindeutiger ausführen: Karl August von Weimar als Augustus und »Mäzen« eines nicht genannten Vergil.
Die ungekürzte Musenalmanach-Fassung der Venetianischen Epigramme von 1796 setzt dagegen den Apotheose-Topoi deutlicher den komischen Kontrast der »Gaukler« entgegen.

Welch ein Wahnsinn ergriff dich im Müßiggang; hältst du nicht inne?
Wird dies Mädchen ein Buch? Stimme was klügeres an.
Wartet, bald will ich die Könige singen, die Großen der Erde,
Wenn ich ihr Handwerk und sie besser begreife wie jetzt.
Unterdessen sing ich Bettinen, denn Gaukler und Dichter
Sind gar nahe verwandt, ziehen sich überall an.

JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Gedichte*, hrsg. von KARL EIBL, Bibliothek deutscher Klassiker 18 (Frankfurt a. M., 1987), S. 453f.
Epigramm Nr. 41 hatte die Gauklerin in eine Reihe gestellt mit den Malern des Grotesken und Apokalyptischen, Breughel und *Dürer*; und mit dem Dichter »von Sphinxen, Sirenen, Centauren« (ebd., S. 452).

[23] Die *Inversion* ist die kombinatorische Figur, mit deren Hilfe der Gesamttext der *Venetianischen Epigramme* strukturiert wird. Der »Sarkophag« ist doppelt besetzt: zur Metaphorik von Kasten und Inhalt, innen/außen kommt die der Station im Lebenszyklus. Die Behältnis- und Zyklus-Metaphoriken werden

immer wieder kombiniert, z. B. die Venetianische Gondel als Wiege und Sarg (Nr. 6, HA, I, 176), der Schoß der schwangeren Geliebten als Behältnis des neuen Lebens (Nr. 42, HA, I, 183f.). Die Inversion von Sarkophag und Schoß, von Ende und Anfang des Lebenszyklus markieren Anfang (1. Epigramm) und Ende (vorletztes Epigramm) der Sammlung, und zwar in beiden Fassungen, der Musenalmanach-Fassung von 1796 und der Fassung »Ausgabe letzter Hand« von 1800.

[24] JOHANN CASPAR GOETHE, *Reise durch Italien im Jahre 1740* (Viaggio per l'Italia) [...] übersetzt und kommentiert von Albert Meier (Frankfurt a. M., 1986), die Beschreibung im 38. Brief vom 5. Juli 1740. Die Gründe für die Überlegung des Übersetzers, die Zeichnung könne vom Goethe-Sohn stammen, in Anm. 389, S. 569. Reproduktion der Seite aus dem Manuskript mit freundlicher Erlaubnis der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar.

[25] *Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder,* Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 2 (Weimar, 1886), S. 90.

[26] Im Vordergrund der Selbstzitate stehen die »Römischen Elegien«.

[27] Zum »flaneur« in den *Venetianischen Epigrammen* vgl. WOLFDIETRICH RASCH, »Die Gauklerin Bettine. Zu Goethes Venetianischen Epigrammen«, in: Festschrift Victor Lange, *Aspekte der Goethezeit*, hrsg. von STANLEY A. CORNGOLD et al. (Göttingen, 1977), S. 115–136, bes. S. 130ff.

[28] WOLFGANG PREISENDANZ, *Die Spruchform in der Lyrik des alten Goethe und ihre Vorgeschichte seit Opitz,* Heidelberger Forschungen (Heidelberg, 1952), bes. Kap. 2: »Die Spruchform. a) Das replikhafte Sprechen als Modifikation einer Grundstruktur des Epigrammatischen...«, S. 116ff.
Zum »Replikcharakter« des Epigramms, seinem »konversationellen Gepräge« und seiner »Diskontinuität der Inhalte« vgl. auch WOLFGANG PREISENDANZ, »Gattungshorizont des Epigramms und ›style marotique‹«, in: *Die Pluralität der Welten: Aspekte der Renaissance in der Romania,* hrsg. von W. D. STEMPEL, K.-300, S. 286, 290.

[29] Drei Jahre vor der Entstehung des hier zu analysierenden 7. Buches von *Dichtung und Wahrheit* erschien 1808 die Strixnersche Edition von Dürers Randzeichnungen: *Albrecht Dürers christliche-mythologische Handzeichnungen: nebst Titel, Vorrede und Albrecht Dürers Bildnis* in lithographischer Manier gearbeitet von N. STRIXNER (München, 1808).
Goethe hat den Band in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung vom 19. März 1808 ausführlich und enthusiastisch besprochen.

[30] Der Schluß des ›ersten Durchgangs‹ legitimiert das Verfahren durch einen Leserbezug: »Habe ich durch diese kursorischen und desultorischen Bemerkungen über deutsche Literatur meine Leser in einige Verwirrung versetzt, so ist es mir geglückt, eine Vorstellung von jenem chaotischen Zustande zu geben, in welchem sich mein armes Gehirn befand [...]« (HA, IX, 282).
Das Chaotische, Bruchstückhafte wird einmal auch als Sprechweise dargestellt: »denn als ich in den Jünglingsjahren immer mehr auf die Deutschheit des

sechzehnten Jahrhunderts gewiesen ward, so schloß ich gar bald auch die Franzosen jener herrlichen Epoche in diese Neigung mit ein. Montaigne, Amyot, Rabelais, Marot waren meine Freunde, und erregten in mir Anteil und Bewunderung. Alle diese verschiedenen Elemente bewegten sich nun in meiner Rede chaotisch durcheinander, so daß für den Zuhörer die Intention über dem wunderlichen Ausdruck meist verloren ging, ja daß ein gebildeter Franzose mich nicht mehr höflich zurechtweisen, sondern geradezu tadeln und schulmeistern mußte.« (HA, IX, 480; vgl. dazu S. 281)

[31] Zum poetologischen Inhalt des sogenannten ›Sakramenten-Exkurses‹ vgl. BERND WITTE, »Autobiographie als Poetik: Zur Kunstgestalt von Goethes ›Dichtung und Wahrheit‹«, *Neue Rundschau*, 89 (1978), S. 384–401.

[32] Den Zusammenhang zwischen protestantischer Beichte und schriftlichem Selbstbekenntnis stellt das 7. Buch narrativ her: »so verfaßte ich mir eine Beichte«; sie kommt im Beichtstuhl nicht zum Vortrag und wird durch eine »Formel« ersetzt (HA, IX, 293).

Allgemeiner äußert sich Goethe über den Zusammenhang in einem Brief an Göttling vom 4. März 1826:

»Die Betrachtung über die Selbstbiographie ist sehr wichtig und erfreulich. Es wäre schön zu untersuchen, ob nicht Protestanten mehr als Katholiken zu Selbstbiographien geneigt sind. Diese haben immer einen Beichtvater zur Seite und können ihre Gebrechen hübsch einzeln los werden, ohne sich um eine fruchtbare Folge zu bekümmern; der Protestant im entgegengesetzten Falle trägt sich selbst die Fehler länger nach und ihm ist es doch um ein sittliches Resultat zu tun. *Montaigne* und Descartes sind mir deshalb merkwürdig: ohne selbst Protestanten zu sein, leben sie doch in einer Epoche des vielanregenden Protestantismus.«

Goethes Briefe, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von KARL ROBERT MANDELKOW, Hamburger Ausgabe in 4 Bänden (^{2}1976), IV, 187, Hervorh. G.v.G. Der gleiche Gedanke, auf Montaigne allein bezogen, in: *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* (HA, XIV, 84).

[33] Die hier rekonstruierte Konstellation der Topoi und Themen variiert das 13. Buch mit der Entstehungsgeschichte des *Werther:* Hintergrund für die Geschichte des *Werther* ist im 12. Buch das Thema ›Bruchstücke/Ganzes‹:

1) Reichskammergericht in Wetzlar und der Zustand des Hl. Römischen Reiches: »der Unzusammenhalt des Ganzen, das Widerspiel der Teile« (HA, IX, 539).
2) »Meine innere Natur«: »ein Mitstimmen ins Ganze« (541).
3) Wiederholung des Programms aus der Vorrede von *Dichtung und Wahrheit:* »die Lücken eines Autorlebens auszufüllen, manches Bruchstück zu ergänzen ...« (541).

Über den *Werther* selbst:

1) Bildformel vom »Rand« / »Rahmen«:
»Das nunmehr fertige Manuskript lag im Konzept, mit wenigen Korrekturen und Abänderungen, vor mir. Es ward sogleich geheftet: denn der Band dient

der Schrift ungefähr wie der Rahmen einem Bilde: man sieht viel eher, ob sie denn auch in sich wirkliche bestehe.« (587, Ganzheit als formaler Rahmen)

2) Ich-Thema, Beichte:
»Ich fühlte mich, wie nach einer Generalbeichte, wieder froh und frei, und zu einem neuen Leben berechtigt.« (588)

3) Epigrammatische Schreibweise:
Dem »Ernst« des *Werther* und dem Mißverhältnis seines Verfassers zu seinem Publikum wird die Lust »zu dramatisieren« gegenübergestellt. »Durch ein geistreiches Zusammensein an den heitersten Tagen aufgeregt, gewöhnte man sich, in *augenblicklichen kurzen Darstellungen* alles dasjenige zu *zersplittern*, was man sonst zusammengehalten hatte, um größere Kompositionen daraus zu erbauen. [...] An dieser genialisch-leidenschaftlich durchgesetzten Übung bestätigte sich jene *eigentlich poetische Denkweise*. [...] Man könnte diese Produktionen *belebte Sinngedichte* nennen. [...] Das ›Jahrmarktsfest‹ ist ein solches, oder vielmehr eine Sammlung solcher *Epigramme*.« (HA, IX, 594f., Hervorh. G. v. G.)
Völlig konsequent endet das Buch mit dem Lob von Mösers »Patriotischen Phantasien«: »kleinen Aufsätzen, welche sämtliche in *einem* S i n n e verfaßt, ein wahrhaft G a n z e s ausmachen« (HA, IX, 596; Sperrung im Original): der kombinatorischen Darstellung des Zersplitterten wird das Prinzip des *einen* Sinns *zur Seite* gestellt.
Neben der Schreibweise des Umschlagens (Ernst-Scherz, »Epigrammatisch«) steht die Rationalisierung des Zerstückelten im Vielheit-/Ganzheits-Prinzip des Möserschen Fragmentarismus. Vergleichbares geschieht in der Makrostruktur von *Dichtung und Wahrheit:* im 20. Buch wird der Begriff des »Dämonischen« eingeführt, um neben das heterogene Schreiben über eine zerstückelte Biographie eine Totalisierungsmöglichkeit zu stellen.

Am differenziertesten setzt sich mit der Problemkonstellation von Bruchstückhaftigkeit und Totalitätsanspruch in *Dichtung und Wahrheit* KLAUS-DETLEF MÜLLER auseinander: *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Studien zur deutschen Literatur, 46 (Tübingen, 1976). »Die Autobiographie wird damit zum Vorgang der Lebensbewältigung, nicht zum Zeugnis eines bewältigten Lebens. Durch das dichterische Verfahren ist der utopische Anspruch auf Totalität, der an der Geschichte notwendig versagen muß, auf einleuchtende Weise eingelöst.« (S. 332) Dieses Fazit folgt der Programmatik der »Vorrede« von *Dichtung und Wahrheit*, daß die Autobiographie die ›Lücken‹ des Werkes und der Autoridentität zu schließen habe.

9. Buch: »unmögliche Verbindung« des »Erhabenen« und »Gefälligen«, des »Ungeheuren« und »Angenehmen«. Es folgt eine »Darstellung, wie so widersprechende Elemente sich friedlich durchdringen und verbinden konnten« (HA, IX, 383).

Die verkürzte Darstellung des »vier«- oder »vielfachen« Schriftsinns bezieht sich auf HENRI DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les Quatre Sens le l'écriture*, Théologie 41.1, 41.2; 42. 1.2. (Paris, 1959). Über das Verhältnis des vierten

Schriftsinns zu den vorausgehenden: »Au-de là de cette division, elle réalise leur unité« (ebd., Bd 41.2, S. 632).
Paul Ricoeur schreibt, gestützt auf MARIE-DOMINIQUE CHENU, *La Théologie au XIIe siècle* (1957), von der mittelalterlichen Exegese: »C'est dans une *économie d'ensemble* que les valeurs différentielles se détachent et que la polysémie s'indique.« »A partir de là peut être élaborée abstraitement une syntaxe des arrangements de signes à des niveaux multiples.« PAUL RICOEUR, »Structure et herméneutique«, Esprit NS 31, Nr. 11 (1963), S. 596–627.

[37] Zu dieser Charakteristik der Lutherschen Hermeneutik auf dem Hintergrund der mittelalterlichen Exegese und der ihr analogen poetischen Produktion vgl. HANS-GEORG KEMPER, »Allegorische Allegorese. Zur Bildlichkeit und Struktur mystischer Literatur (Mechthild von Magdeburg und Angelus Silesius)« in: WALTER HAUG (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie* (Stuttgart, 1979), S. 90–125.

[38] Vgl. die Gegenüberstellung von »Verschmelzung« und »Dissemination« in bezug auf die Metapher: ANSELM HAVERKAMP, »Einleitung«, in: ders. (Hrsg.), *Theorie der Metapher,* Wege der Forschung 389 (Darmstadt, 1983), S. 26 oder eine der neueren Darstellungen der hermeneutischen Debatte: ERNST BEHLER, »Nachwort: Dekonstruktion und Hermeneutik«, in: ders., *Derrida-Nietzsche. Nietzsche-Derrida* (München, Paderborn, Wien, Zürich, 1988), S. 147–168.

Abbildungen

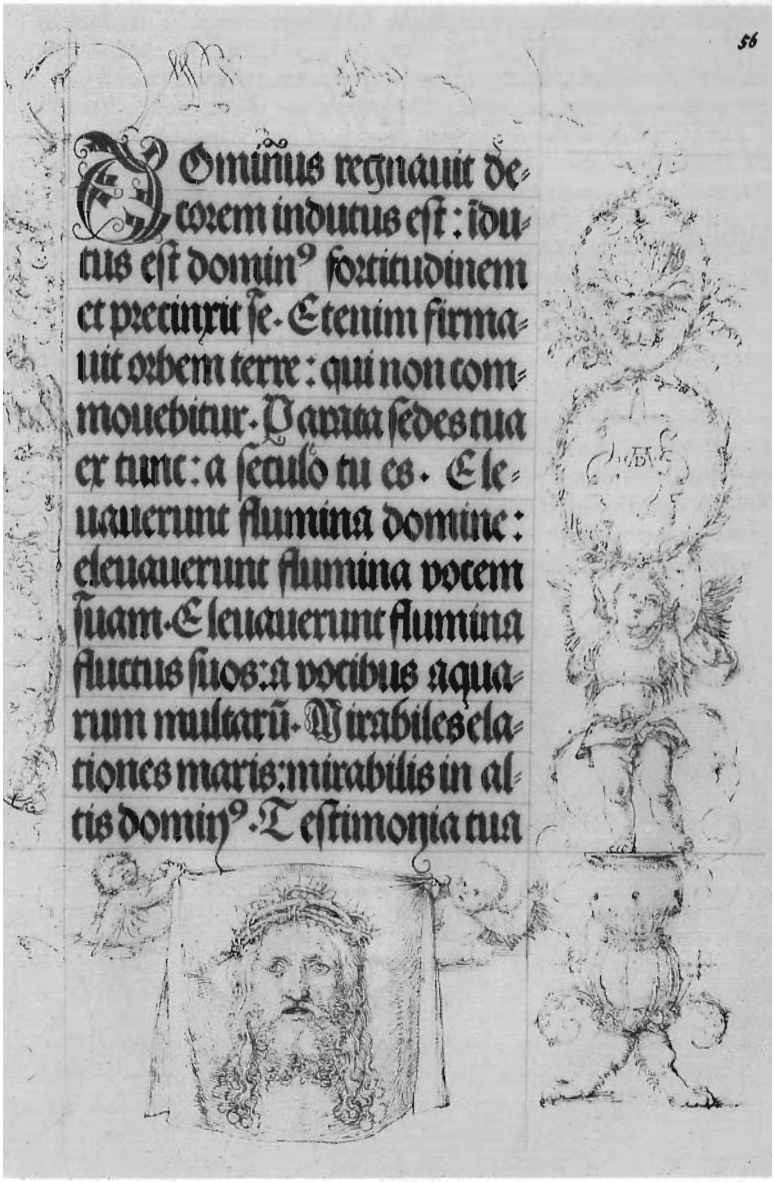


Abb. 1: Albrecht Dürer, Randzeichnung zum *Gebetbuch Kaiser Maximilians,* fo 56r.

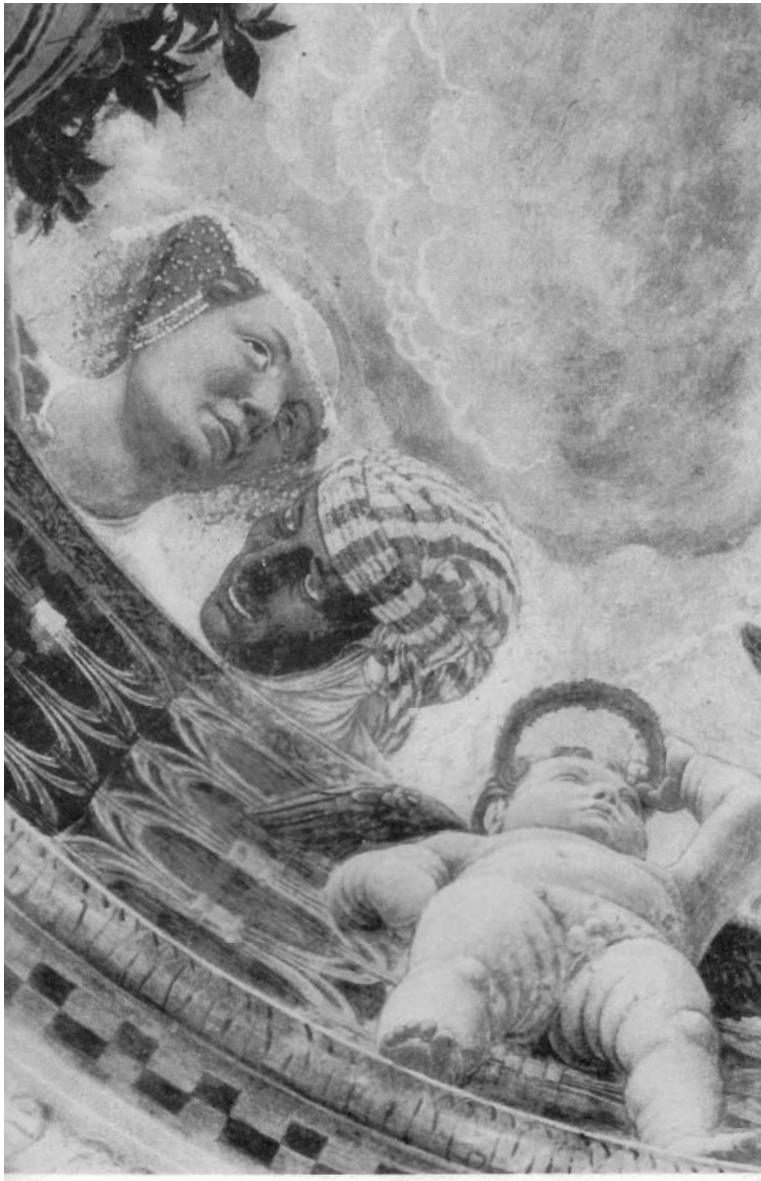


Abb. 2: Andrea Mantegna, Deckenfresko der Camera degli Sposi. Mantua, Palazzo Ducale (Ausschnitt).

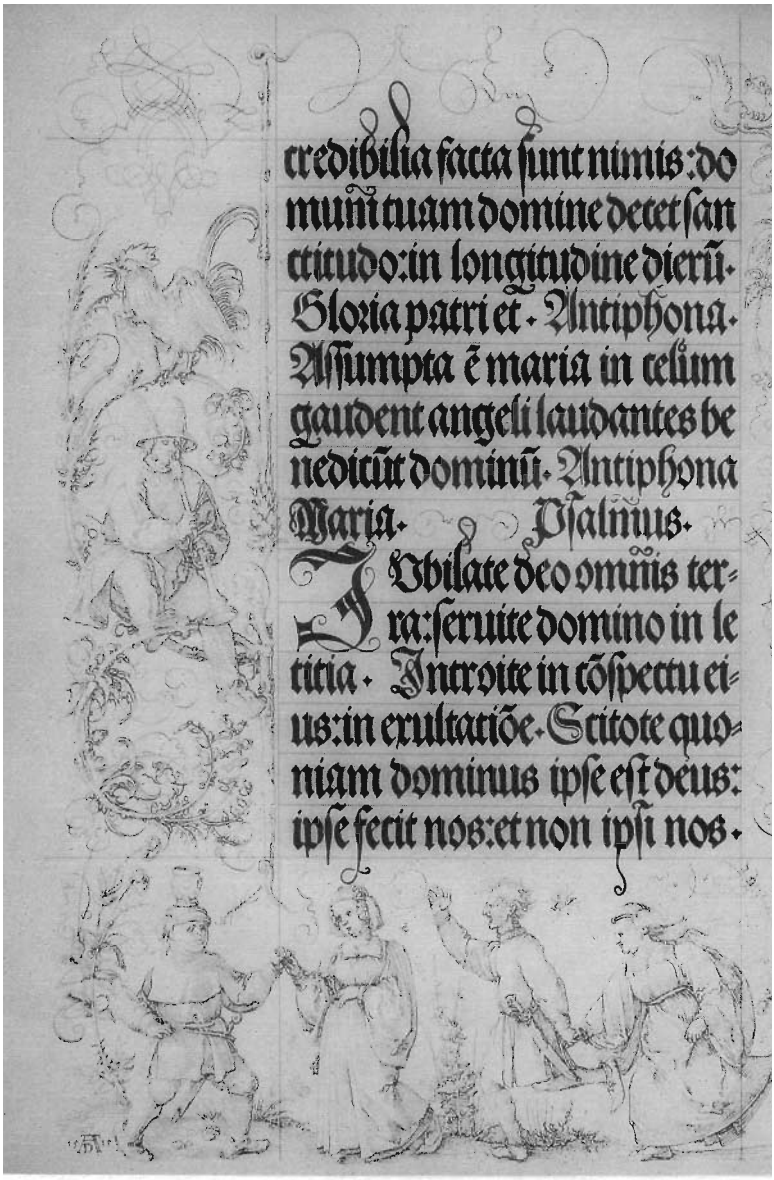


Abb. 3: Albrecht Dürer, Randzeichnung zum *Gebetbuch Kaiser Maximilian* fol. 56v.

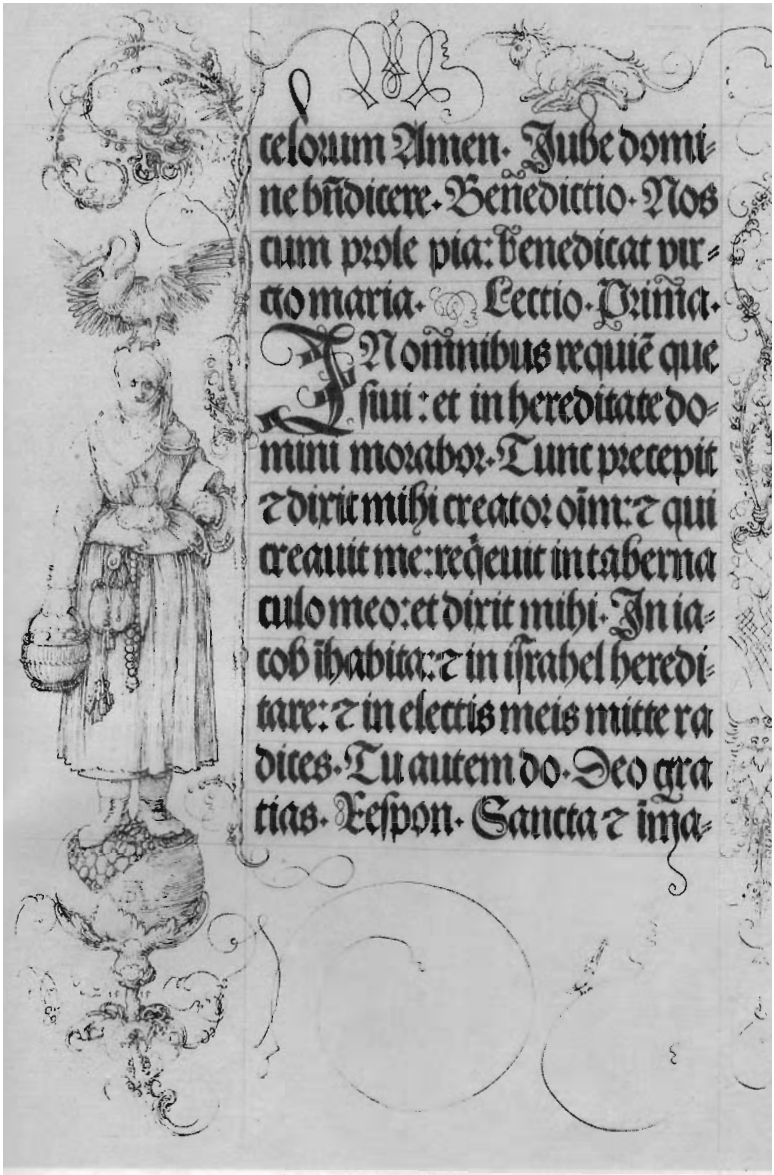

celorum Amen. Jube domi-
ne bñdicere. Benedictio. Nos
cum prole pia: benedicat vir-
go maria. Lectio. Prima.
IN omnibus requiē que
siui: et in hereditate do-
mini morabor. Tunc precepit
et dixit mihi creator oīm: et qui
creauit me: requeuit in taberna
culo meo: et dixit mihi. In ia-
cob habita: et in israhel heredi-
tare: et in electis meis mitte ra
dices. Tu autem do. Deo gra
tias. Respon. Sancta et imma-

Abb. 4: Albrecht Dürer, Randzeichnung zum *Gebetbuch Kaiser Maximilians*, fol. 51r.

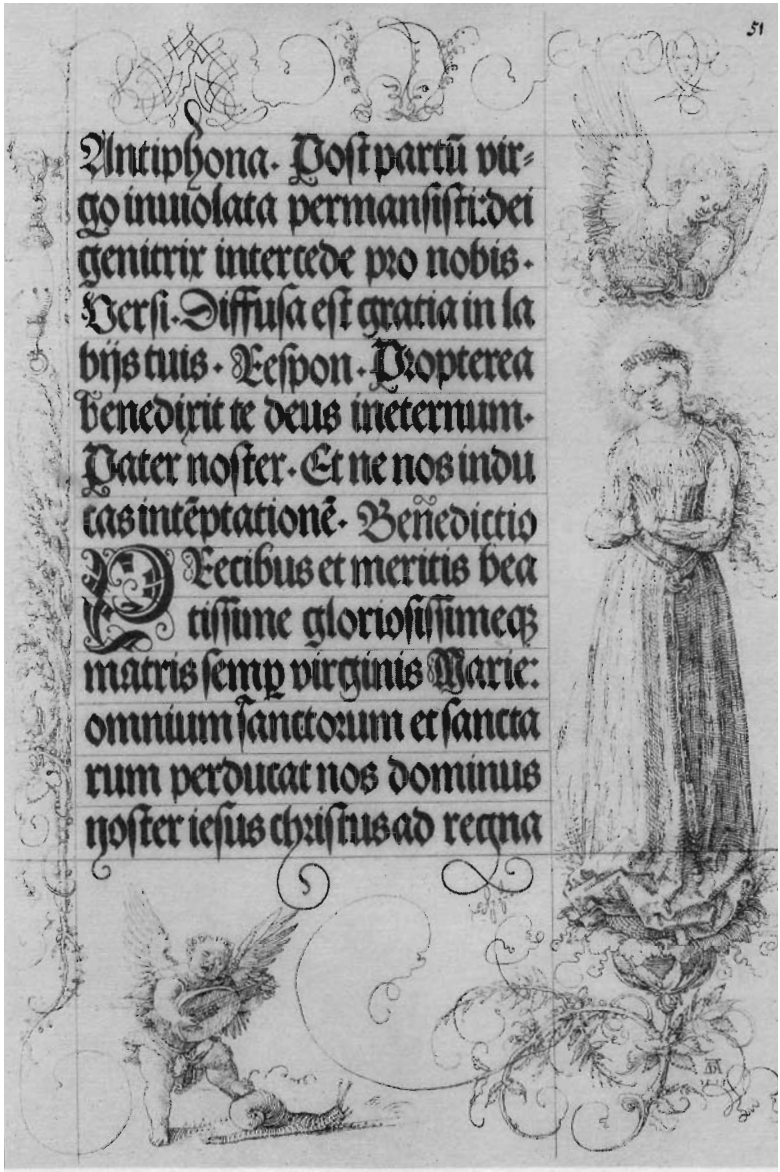


Abb. 5: Albrecht Dürer, Randzeichnung zum *Gebetbuch Kaiser Maximilians*, fol. 51v.

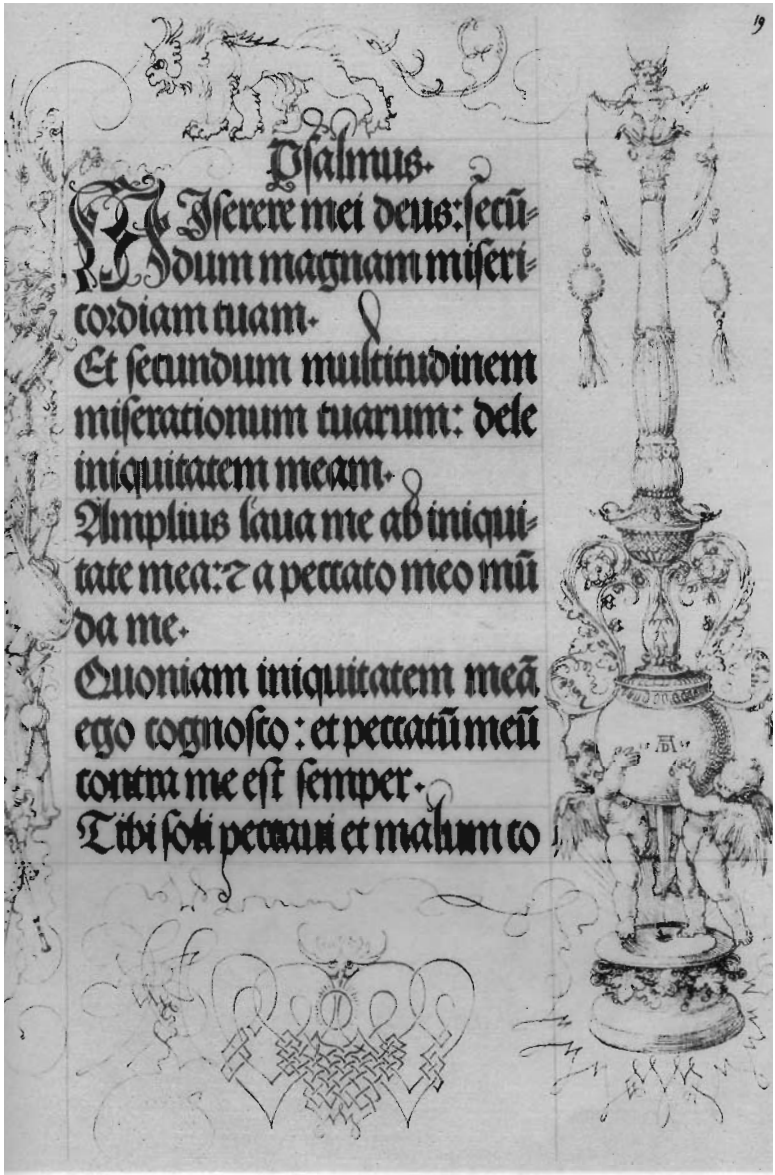


Abb. 6: Albrecht Dürer, Randzeichnung zum *Gebetbuch Kaiser Maximilians*, fol. 19r.

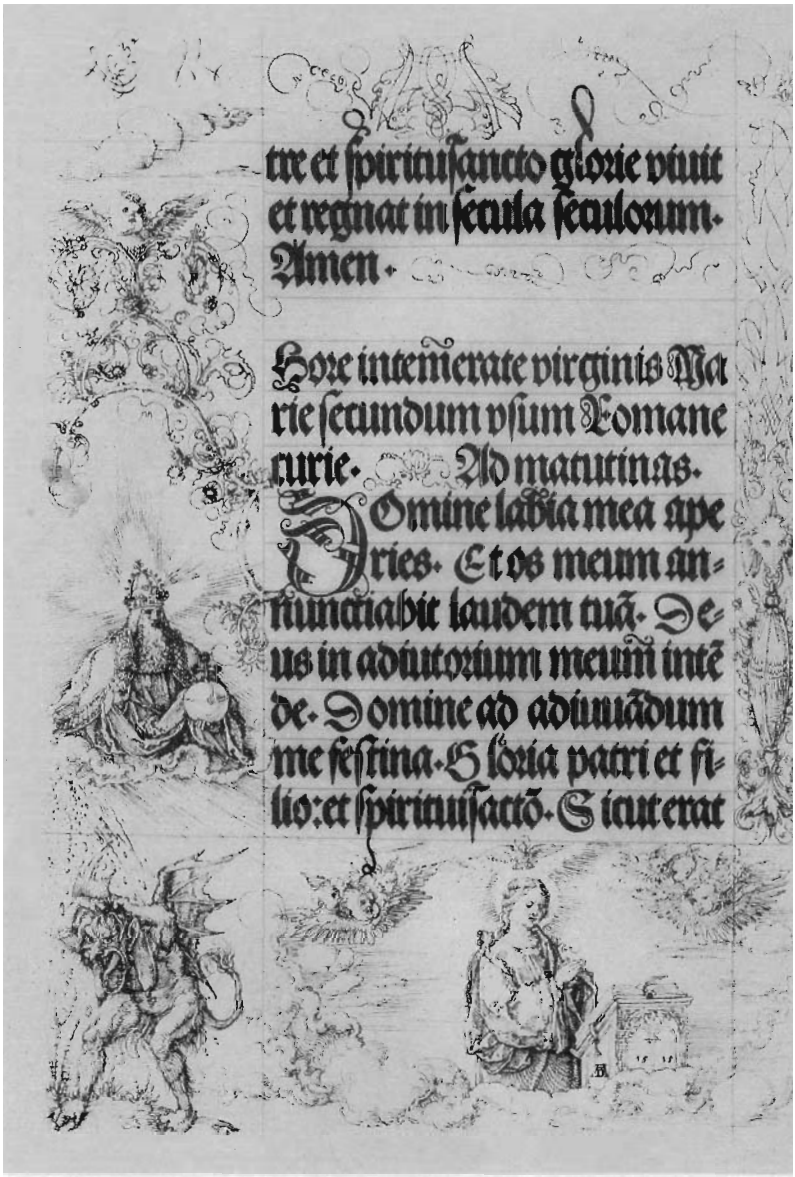
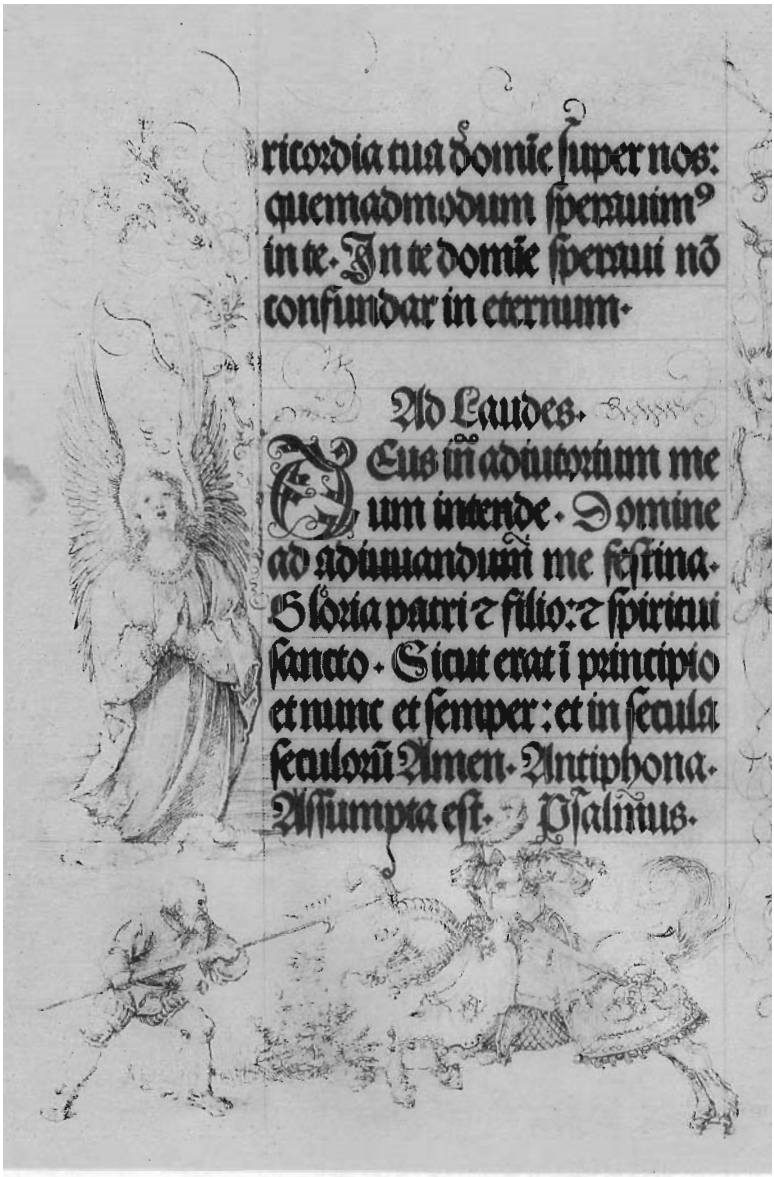


Abb. 7: Albrecht Dürer, Randzeichnung zum *Gebetbuch Kaiser Maximilians*, fol. 35v, fol. 36r.

in principio ⁊ nunc ⁊ semper:
et in secula seculorum Amen.
Alleluia. Et d̃: Alleluia a pa-
scha vsq̃ ad septuagesimam:
et a septuagesima vsq̃ ad pa-
scha dicitur. Laus tibi domi-
ne: rex eterne glorie. Inuitato
rium. Aue maria gratia ple-
na. Dominus tecũ. Aue ma-
ria. Psalmus.

VEnite exultemus domi
no: iubilemus deo salu
tari nostro: preoccupemus fa-
ciem eius in confessione: et in



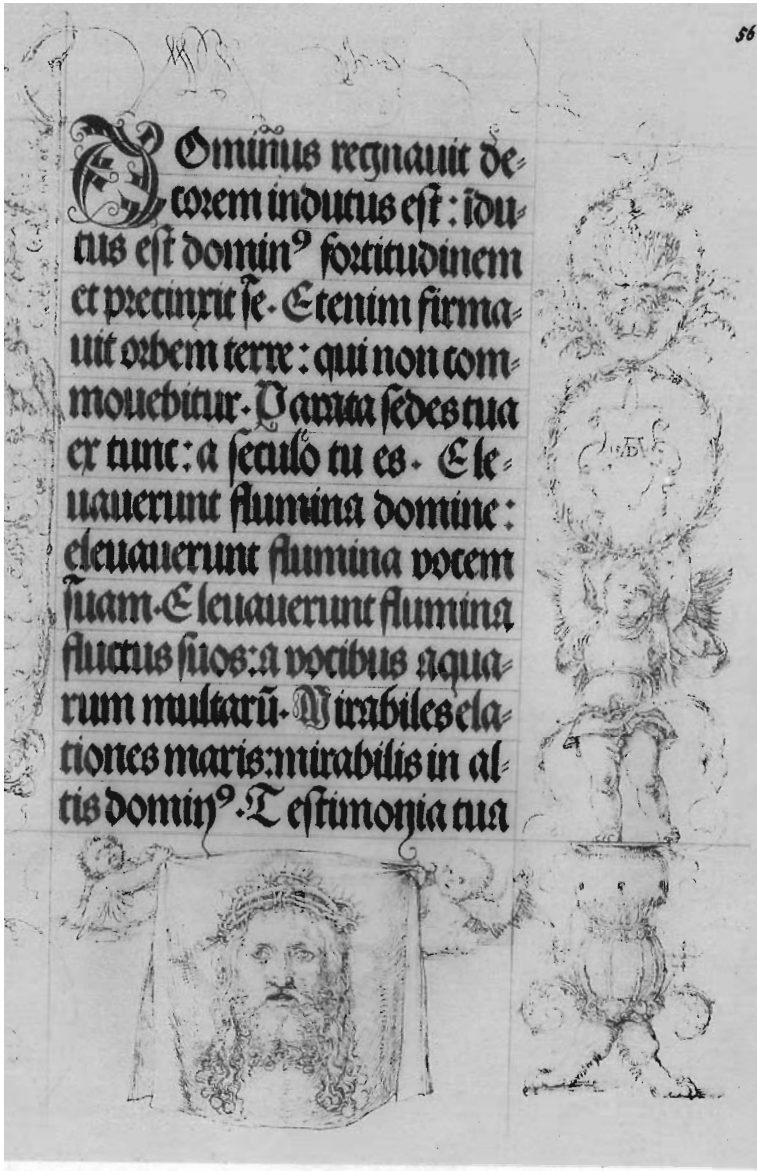
ricordia tua domie super nos:
quemadmodum sperauim⁹
in te. In te domie sperauí nõ
confundar in eternum.

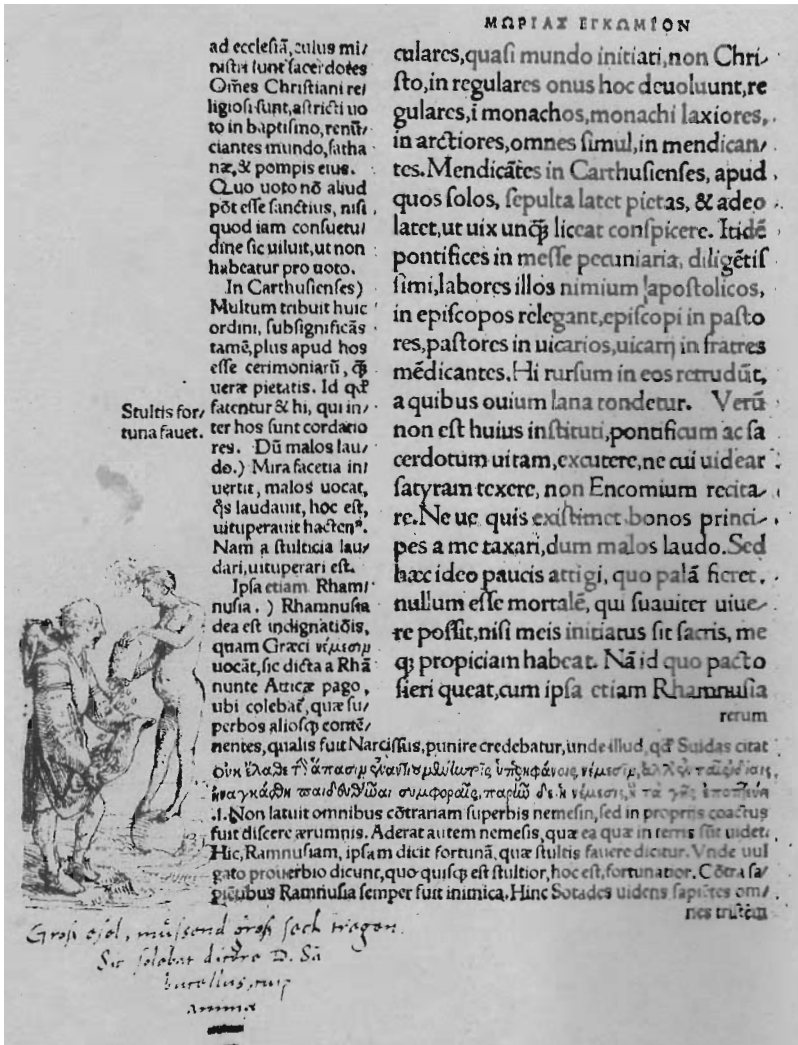
Ad Laudes.

Deus in adiutorium me
um intende. Domine
ad adiuuandum me festina.
Glória patri ⁊ filio: ⁊ spiritui
sancto. Sicut erat i principio
et nunc et semper: et in secula
seculorũ Amen. Antiphona.
Assumpta est. Psalmus.

Abb. 8: Albrecht Dürer, Randzeichnung zum *Gebetbuch Kaiser Maximilian* fol. 55v, fol. 56r.

Dominus regnauit de-
corem induitus est: idu-
tus est dominꝰ fortitudinem
et precinxit se. Etenim firma-
uit orbem terre: qui non com-
mouebitur. Parata sedes tua
ex tunc: a seculo tu es. Ele-
uauerunt flumina domine:
eleuauerunt flumina vocem
suam. Eleuauerunt flumina
fluctus suos: a vocibus aqua-
rum multarũ. Mirabiles ela-
tiones maris: mirabilis in al-
tis dominꝰ. Testimonia tua





ΜΩΡΙΑΣ ΕΓΚΩΜΙΟΝ

ad ecclesiã, cuius ministri sunt sacerdotes. Omnes Christiani religiosi sunt, astricti uoto in baptismo, renũciantes mundo, sathanæ, & pompis eius. Quo uoto nõ aliud põt esse sanctius, nisi quod iam consuetudine sic uiuit, ut non habeatur pro uoto.

In Carthusienses) Multum tribuit huic ordini, subsignificãs tamẽ, plus apud hos esse cerimoniarũ, q̃ ueræ pietatis. Id qd̃ fatentur & hi, qui inter hos sunt cordatiores. Dũ malos laudo.) Mira facetia inuertit, malos uocat, q̃s laudauit, hoc est, uituperauit hactenũ. Nam a stulticia laudari, uituperari est.

Stultis fortuna fauet.

Ipsa etiam Rhamnusia.) Rhamnusia dea est indignatiõis, quam Græci νέμεσιν uocãt, sic dicta a Rhãnunte Atticæ pago, ubi colebãt, quæ superbos aliosq̃ comẽnentes, qualis fuit Narcissus, punire credebatur, unde illud, qd̃ Suidas citat οὐκ ἔλαθε τὸν ἅπασιν ἐναντιομανίας ὑπερηφάνειαν νέμεσις, ἀλλὰ φανερὰ τοῖς πᾶσι, ἠναγκάσθη παιδοφθορῆσαι συμφορᾶς, παρὰ τῶν θεῶν νέμεσις, ἡ τὰ γῆς ἐπιτιμῶν. .I. Non latuit omnibus cõtrariam superbis nemesin, sed in propriis coactus fuit discere ærumnis. Aderat autem nemesis, quæ ea quæ in terris fiũt uidet. Hic, Ramnusiam, ipsam dicit fortunã, quæ stultis fauere dicitur. Vnde uulgato prouerbio dicunt, quo quisq̃ est stultior, hoc est, fortunatior. Cõtra sapiẽtibus Ramnusia semper fuit inimica. Hinc Sotades uidens sapiẽtes omnes tristẽ

culares, quasi mundo initiati, non Christo, in regulares onus hoc deuoluunt, regulares, i monachos, monachi laxiores, in arctiores, omnes simul, in mendicantes. Mendicãtes in Carthusienses, apud quos solos, sepulta latet pietas, & adeo latet, ut uix unq̃ liceat conspicere. Itidẽ pontifices in messe pecuniaria, diligẽtissimi, labores illos nimium apostolicos, in episcopos relegant, episcopi in pastores, pastores in uicarios, uicarij in fratres mẽdicantes. Hi rursum in eos retrudũt, a quibus ouium lana tondetur. Verũ non est huius instituti, pontificum ac sacerdotum uitam, excutere, ne cui uideat satyram texere, non Encomium recitare. Ne uc quis existimet bonos principes a me taxari, dum malos laudo. Sed hæc ideo paucis attigi, quo palã fieret, nullum esse mortalẽ, qui suauiter uiuere possit, nisi meis initiatus sit sacris, meq̃ propiciam habeat. Nã id quo pacto fieri queat, cum ipsa etiam Rhamnusia rerum

Abb. 9: Hans Holbein, Randzeichnung zu Erasmus von Rotterdam, *Lob der Torheit*, Basler Ausgabe von 1515.

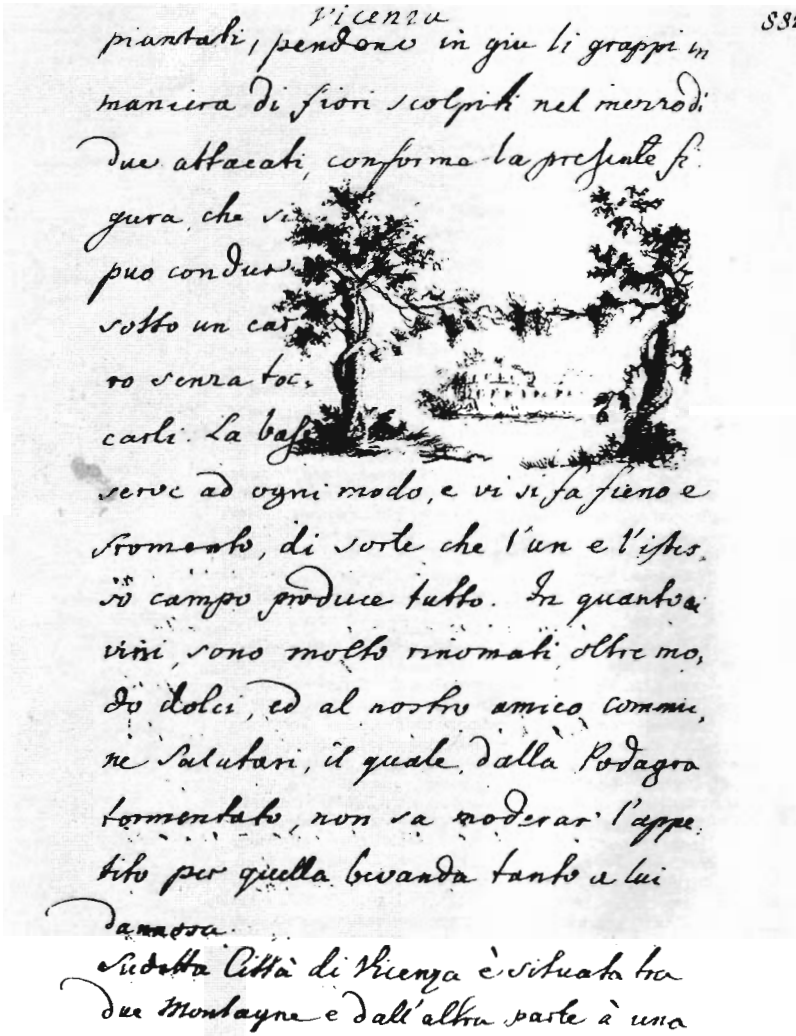
rerum humanarum fortunatrix, mecũ adeo consentiat, ut sapiẽtibus istis semper fuerit inimicissima. Contra stultis etiam dormientibus, omnia commoda adduxerit? Agnoscitis Timotheum illum, cui hinc etiam cognomen, & proueruium ἐὐδοιπος κύρης αἵρει. Rursum aliud γλαὺξ ἱπτατη. Contra in sapientes q̃drant illa, ὦ πρᾶδι γεννηδέντες, & equũ habet Seianum, & aurum Tolosanũ. Sed desino παροιμιάζεσθε, ne uidear Erasmi mei cõmentaria, suppilasse. Ergo ut ad rem

nes, triste i fere habui isse exitũ, idignatus, scripsit, Σωκράτλω ὁ κόσμος πεποίκκε σοφὸν εἶναι καὶ κακῶς. ἀνῆλε τὸν σωκράτλω ὁ κόσμος ἐν τῇ φυλακῇ, κώνειον πίνι πιὼν τέθνηκεν πολύποδα φαγὼν ὁ διογένης ὠμὸν τέθνηκεν Αἰσχύλω γεφφοῦν ἐπιπέσωκε χελώνη Σοφοκλῆς ῥᾶδα φαγὼν σαφυλῆς πνίγεις τέθνηκε κανεῖς ὁ καλὸς Θρᾴκιος, ἐνιπτᾴδν ἐξωγον τὸν θεόν.

Dum ad iuuenum ipsum mittebat Erasmus, ipse nullus exclamauit, Stoicus. Si Erasmus alibi tacuisset, duxerat profecto in carcerem.

ὄμικρον, λιμὸς κατεδ' ἀπάνκστον. .i. Socratem mundus fecit sapientem esse. Et male sustulit Socratem mundus. In carcere cicutã, quonã bibens mortuus est. Polypedẽ comedens Diogenes crudum mortuus est. Aeschylo scribenti incidit testudo. Sophocles acinũ comedens uuæ, suffocatus perijt. Canes Thracij Euripidem uorauerunt. Diuinum Homerũ fames confecit. Timotheum.) Hic dux erat Athenienſiũ, longe omniũ fortunatissimus, de q̃ Suidas sic scripsit, ἐποίουν τε αὐτὸν εὐδοκίμον οἱ ζωγράφοι κοιμώμενον. κοὶ τὰς τύχας φερούσας αὐτῷ εἰς δίκτυα πόλεις, καὶ πορθοῦντα αὐτάς, ἀνεπτόμμοι τὴν εὐδαιμονίαν αὐτῷ, ἀλαζονευόμενος ἢ ἐπὶ εὐτυχίᾳ ὁ τιμόθεος, ἔφη αὐτὸν εἶναι μᾶλλον, ἢ τὴν τύχης, τὰ κατορθώματα. διὸ καὶ ἐπίχκστον ὕστερον, νεμεσησάσης αὐτῷ τὴν τύχης. .i. Finxerũt ipsum in imaginibus pictores dormientẽ, & fortunas ferentes ipsi in retia ciuitates, & populantẽ eas inuentes felicitatẽ ipsius, supbiens aũt propter bonã fortunã Timotheus, dixit ipsius magis q̃ fortunæ esse, egregie facta. Quocirca infelicior euasit postea, indignãte ipsi fortuna. ἐὐδοιπος κύρης αἵρει) .i. dormiẽtes rete capit. Hoc puerbiũ q̃drat in eos, q̃bus citra laborẽ & conatũ, oi.r q̃ cupiũt, euenĩũt. Natũ ab ipso Timotheo, q uulgo εὐτυχὴς .i. felix cognominat' est, qd' fortunatior q̃ prudẽtior haberet. γλαὺξ ἱπτατη) .i. nocturna uolat. Noctua sacra est Mineruæ. Ea dicta est Atheniẽsiũ male cõsulta, in bonũ uertere exitũ, unde puerbiũ, Noctua uolat. ἐν πρᾶδι γεννηδέντες) .i. q̃rta luna nati, puerbiũ est in eos, q ex durissimis laboribus, q̃b' alijs prosunt, ipsi nihil fructus capiunt. Quod Hercules hac luna natus ferat.

Equũ habet Seianũ) Vtrũq puerbiũ dicebat' de extremo infortunio, unde natum sit, explicat Au. Gellius. παροιμιάζεσθε) .i. puerbiari, siue puerbijs uti. Suppilasse) .i. furtim usurpasse. Neminẽ nominatim taxauit, prater ipsum


Vicenza 332.

piantati, pendono in giu li grappi in
maniera di fiori scolpiti nel mezzo di
due attacati, conforme la presente fi-
gura, che si
puo condur
sotto un car
ro senza toc,
carli. La bas
serve ad ogni modo, e vi si fa fieno e
frumento, di sorte che l'un e l'istes
so campo produce tutto. In quanto a
vini, sono molto rinomati, oltre mo,
do dolci, ed al nostro amico commu,
ne salutari, il quale, dalla Podagra
tormentato, non sa moderar l'appe,
tito per quella bevanda tanto a lui
dannosa.
Sudetta Città di Vicenza è situata tra
due Montagne e dall'altra parte à una

Abb. 10: Johann Caspar Goethe, *Viaggio per l'Italia*, Randzeichnung im Manuskript.

Abb. 11: Jacob Philipp Hackert, *Der Herbst: Weinlese und Blick auf Sorrent, den Golf und die Inseln* (Wallraf-Richartz-Museum, Köln).

BILDNACHWEIS

Abb. 1, 3, 4, 5, 6, 7 und 8 aus: *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians:* Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ae., Rekonstruierte Wiedergabe, Einführung von Hinrich Sieveking (München, Prestel 1987).

Abb. 2 aus: *Mantegna: Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche,* Gesamtausgabe von E. Tietze-Conrat (Köln, Phaidon 1956).

Abb. 9 aus: Erasmus von Rotterdam, *Lob der Torheit: Erasmi Roterodami Encomium moriae,* Basler Ausgabe von 1515 mit den Randzeichnungen von Hans Holbein d. J. in Faksimile mit einer Einführung herausgegeben von Heinrich Alfred Schmidt (Basel, 1931).

Abb. 10 aus: Johann Caspar Goethe, *Viaggio per l'Italia fatta nel anno 1740 ed in 42 lettere descritto,* Manuskript, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar.

Abb. 11 aus: Jacob Philipp Hackert, *Der Herbst: Weinlese und Blick auf Sorrent, den Golf und die Inseln,* Wallraf-Richartz-Museum Köln.

Konstanzer Universitätsreden
Begründet von Gerhard Hess, fortgeführt von Horst Sund

Auswahl:

139. Odo Marquard: Krise der Erwartung – Stunde der Erfahrung · Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes
140. Dieter Haack: Forschungspolitik des Bundes auf den Gebieten des Städtebaues und der Raumordnung
141. Carsten-Thomas Ebenroth: Universität und weltwirtschaftliche Entwicklung
142. Lothar Späth: Bildungsexport – die zweite Seite eines exportorientierten Landes
143. Hugo Seiter: Juristenausbildung zwischen Tradition und Reform
144. Wilfried Guth: Das internationale Finanzsystem in der Bewährungsprobe
145. Volkert Haas: Vorzeitmythen und Götterberge in altorientalischer und griechischer Überlieferung · Vergleiche und Lokalisation
146. Martin Walser: Goethes Anziehungskraft
147. Manfred Fuhrmann: Rhetorik und öffentliche Rede · Über die Ursachen des Verfalls der Rhetorik im ausgehenden 18. Jahrhundert
148. Manfred Timmermann: Hat die Marktwirtschaft noch eine Chance? Vom Wirtschaftswunder zur Wachstumskrise
149. Hubert Markl: Dasein in Grenzen: die Herausforderung der Ressourcenknappheit für die Evolution des Lebens
150. Jürgen Mittelstraß: Fortschritt und Eliten · Analysen zur Rationalität der Industriegesellschaft
151. Karlheinz Stierle: Sprache und menschliche Natur in der klassischen Moralistik Frankreichs · Vortrag zum Gedächtnis von Gerhard Hess
152. Hans Mohr: Homo investigans / Homo politicus · Zum Selbstverständnis des Naturwissenschaftlers
153. Horst Baier: Vom bewaffneten zum ewigen Frieden? · Die Zähmung der Gewalt als Thema der Sozialphilosophie und Soziologie
154. Eugène Ionesco: Pourquoi j'écris / Warum ich schreibe
155. Bernd Rüthers: Rechtsordnung und Wertordnung · Zur Ethik und Ideologie im Recht

156. Horst Siebert: Entwicklungstendenzen der Weltwirtschaft
157. Hans Rudolf Picard: Die Darstellung von Affekten in der Musik des Barock als semantischer Prozeß · Veranschaulicht und nachgewiesen an Beispielen aus den ›Pièces de Clavecin‹ von François Couperin
158. Jürgen Mittelstraß: Die Modernität der Antike · Zur Aufgabe des Gymnasiums in der modernen Welt
159. Hubert Markl: Das akademische Ökosystem · Festvortrag aus Anlaß des 60. Geburtstages von Horst Sund, Rektor der Universität Konstanz
160. Winfried Fluck: Theorien amerikanischer Literatur
161. Masayuki Yamamura: Liberalisierung des japanischen Kapitalmarktes und japanisches Bankmanagement
162. Franz Huber: Neuroethologie: Vom Verhalten zur einzelnen Nervenzelle
163. Carsten-Thomas Ebenroth: Globale Herausforderungen durch die Verschuldungskrise
164. Alfred Grosser: Deutsche und französische Politik heute
165. Alain Robbe-Grillet: Neuer Roman und Autobiographie
166. Hans Robert Jauß: Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte
167. Rolf Knippers: Die schöne neue Welt und ihre Folgen
168. Horst Baier: Soziologie als Aufklärung – oder die Vertreibung der Transzendenz aus der Gesellschaft · Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag
169. Arno Borst: Wie kam die arabische Sternkunde ins Kloster Reichenau?
170. Wolfgang Preisendanz: Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers »Der Schmied seines Glückes«
171. Felix Thürlemann: Mantegnas Mailänder Beweinung · Die Konstitution des Betrachters durch das Bild
172. Gerhart von Graevenitz: Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe
173. Jürgen Mittelstraß: Die Wahrheit des Irrtums · Über das schwierige Verhältnis der Geisteswissenschaften zur Wahrheit und über ihren eigentümlichen Umgang mit dem Irrtum

Die Reihe Konstanzer Universitätsreden wird fortgesetzt.