

III.

Materialität und Medien der Fortsetzung

Nachleben in Serie

Goethes *Das Römische Carneval*

Goethes persönliche Erfahrung und schriftstellerische Bearbeitung des römischen Karnevals ist von Strukturen der Wiederholung und Fortsetzung geprägt. Zweimal, in den Jahren 1787 und 1788, wohnt er den Festlichkeiten bei und ist fasziniert von diesem »Naturerzeugnis und National-Ereignis« (MA 15, 612), welches sich durch sein »anderes wiederkehrendes Leben und Weben« sowie seinen »entscheidenden Verlauf« auszeichnet (MA 15, 611f.). In seiner ausführlichen Darstellung des Karnevals, die 1789 unter dem Titel *Das Römische Carneval* erstmals erscheint, versucht er diese Erfahrung in einer Kombination von empirischer Beobachtung und ästhetischer Formgebung zu erfassen. Wie er später erklärt, habe er hierfür zunächst »die einzelnen Vorkommnisse der Reihe nach [notiert]« und seinen Text dann durch eine Reihe kurzer Skizzen gegliedert, die von zwanzig Abbildungen begleitet wurden (MA 15, 612). Von Interesse ist der Carneval für Goethe dabei vor allem in zeitlicher Hinsicht, insofern dieser aus einer Reihe flüchtiger Ereignisse und Geschehnisse besteht, die zum einen eine klare Struktur von Anfang, Mitte und Ende aufweisen, zum anderen aber jährlich wiederkehrt und dadurch den Anschein zyklischer Wiederholung erweckt. Diese Struktur greift auch auf die komplexe Publikationsgeschichte von *Das Römische Carneval* über, die von wiederholten, seriellen ›Blicken‹, von ›Revisionen‹ also geprägt ist. Nachdem Goethe an Friedrich Justin Bertuch herangetreten war und ihm den kleinen Text für das *Journal des Luxus und der Moden* vorgeschlagen hatte, veröffentlichen die beiden den Aufsatz im Frühjahr 1789 zunächst in einer Buchausgabe in limitierter Auflage; das übliche publizistische Vorgehen, einen Text erst als Vorabdruck in einer Zeitschrift und danach als eigenständiges Werk zu veröffentlichen, kehren sie damit gleichsam um.¹ Bekannt ist der *Carneval* heute jedoch vor allem durch die *Italienische Reise*, in die Goethe den Text nach mehreren Umstellungen und Umschriften 1829 einfügte.

1 Wie Unseld bemerkt, ist der *Carneval* länger als die meisten anderen Artikel in der Zeitschrift; darüber hinaus verweist er auch auf Bertuchs Ehrgeiz, sich an einer profitableren Luxusausgabe zu versuchen. Vgl. Siegfried Unseld: Goethe und seine Verleger, 2. Aufl., Frankfurt a.M./Leipzig 1993, S. 156–174.

Goethes wiederholte Revision des Karnevals legt daher eine Auseinandersetzung mit der spezifischen Zeitlichkeit verschiedener Druckformate nahe, mit dem Verhältnis von Zeitschriften zu flüchtigen Moden, mit Luxusbüchern zu klassizistischer Dauerhaftigkeit sowie mit Werkausgaben und der vom Autor selbst verfügbaren lebensgeschichtlichen ›Ordnung‹ seiner Werke. Je nachdem, ob man den *Carneval* als eigenständiges Werk, als Teil einer Artikelserie über das antike Rom wie im *Journal des Luxus und der Moden*, als Teil einer breiteren publizistischen und historiografischen Faszination für das klassische Rom im Gegensatz zum zeitgenössischen Frankreich oder als eine von Goethes vielen Einzelschriften betrachtet, die in eine der Werkausgaben aufgenommen wurden, eröffnen sich unterschiedliche Perspektiven auf den Text. Dem zeitlichen Kontext der Veröffentlichung kommt dabei, so die Ausgangsvermutung der folgenden Überlegungen, eine besondere Bedeutung zu. Denn auch wenn die ersten beiden Veröffentlichungen des *Carneval* jeweils in die Zeit des Karnevals selbst fallen, erscheint die Journalausgabe im unmittelbaren Kontext der Französischen Revolution, die die mit Blick auf den Karneval getroffene Feststellung, »daß Freiheit und Gleichheit nur in dem Tausel des Wahnsinns genossen werden können«, in einem anderen Licht erscheinen lässt (MA 3.2, 250).

Im Folgenden möchte ich erkunden, wie der *Carneval* in Strukturen der Wiederholung und Fortsetzung oder, mit George Kubler gesprochen, in verschiedene ›Formen der Zeit‹ eingebunden ist,² und zeigen, wie diese Zeitstrukturen wiederum neue Zugänge zu serieller Literatur und zum Prozess der Transformation bestimmter serieller Formate zu Werken im emphatischen Sinn eröffnen.³ Dabei interessiert mich der *Carneval* als eine Form, die in gleich doppelter Hinsicht durch Serialität gekennzeichnet ist: als eine Form, die aus einer Serie kurzer Textvignetten mit dazugehörigen Bildern besteht, aber auch durch eine Serie verschiedener Wiederholungen und Manifestationen desselben Texts bestimmt ist. Solche Strukturen von Entwicklungen und Wiederholungen geben formatspezifische Antworten auf die jeder seriellen Form inhärente Frage nach dem, was als Nächstes kommt und was wiederum darauf folgt. Solche Formen der Fortführungen und Fortsetzungen können

2 Vgl. George Kubler: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Conn. 1962.

3 Vgl. Wolfgang Thierse: »Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat«. Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Wolfgang Thierse (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin 1990, S. 378–414.

der Kontrolle des Autors unterstehen und Teil einer bewussten ›Werkpolitik‹ sein, sich der Absicht des Autors aber auch entziehen.⁴ Die Auseinandersetzung mit Goethes Veröffentlichungen zum römischen Karneval zeigt, wie Druckformate das zeitliche Imaginäre sowohl über das einzelne Werk als auch über Konstellationen von Druckobjekten formen, die sich in keine einheitliche Form bringen lassen und eher einem breiten ›Strom‹ von Darstellungen des Volkslebens zugehören als dem Œuvre eines einzelnen Autors. Auch wenn der *Carneval* nicht eindeutig dem Spätwerk zuzuordnen ist, gibt sein Nachleben Aufschlüsse über die Logik von Anschlüssen, Fortsetzungen und Enden beim späten Goethe. Die Untersuchung der Verwandlungen, die der *Carneval* in verschiedenen Publikationen und Werkausgaben erfährt, erlaubt eine Schreibweise gerade des Spätwerks in den Vordergrund zu rücken, die Carlos Spoerhase als »Poetik des Nachdrucks« bezeichnet hat.⁵ Die philologische Aufmerksamkeit dafür, wie das Publikationsformat die Ausformung jeweiliger literarischer Texte prägt, ist hierbei von entscheidender Bedeutung. Im Folgenden werde ich daher drei ›Blicke‹ auf verschiedene Ausgaben von *Das Römische Carneval* werfen – auf die Buchausgabe, die kurz darauf folgende Journalausgabe und zuletzt die Veröffentlichungen des Texts in Werkausgaben und anderen Anthologien.

1. Ein erster Blick: Die Buchausgabe von 1789

Im Frühjahr 1789 erscheint *Das Römische Carneval* zunächst als Buch in einer Auflage von knapp 300 Exemplaren. In einer Anzeige im *Journal des Luxus und der Moden* kündigen Bertuch und Georg Melchior Kraus es als »ein kleines interessantes Werk« an, das »vielleicht jetzt noch das erste und einzige in seiner Art über diesen berühmten Zweig des neuern Luxus« sei.⁶ Da Bertuch jedoch noch nicht über die Kapazitäten verfügt, um das Buch allein zu drucken, veröffentlicht er es letztlich in einem gemeinschaftlichen Unternehmen, an dem neben Goethe, Kraus und ihm sowie dem Maler und Kupferstecher Christian Georg Schütz auch die Verlage von Johann Friedrich

4 Zum Konzept der ›Werkpolitik‹ vgl. Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin/New York 2007.

5 Vgl. Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen 2018, S. 459–624.

6 Georg Melchior Kraus, Friedrich Justin Bertuch: *Das Römische Carnival*, in: *Intelligenz-Blatt des Journals des Luxus und der Moden* 4 (Februar 1789), S. XVII–XVIII, hier S. XVII.

Unger in Berlin und Carl Wilhelm Ettinger in Gotha beteiligt sind. Dass Bertuch in der Anzeige auf die Produktionsweise des Buchs verweist, zeigt seinen Anspruch, sich als Verleger auf dem Luxusbuchmarkt zu etablieren.⁷ Denn auch wenn Bücher, die Trachten und nationale Kleidungsstile darstellen, auf dem europäischen Buchmarkt nicht unüblich waren, ist die Ausgabe des *Carneval* zumindest in Deutschland als ein Meilenstein anzusehen und wird sich schließlich als das teuerste Einzelbuch in Goethes Karriere erweisen.⁸ Als Beweis für die hohe Qualität der Ausgabe hebt Bertuch in der Anzeige auch die Kolorierung der Abbildungen und die »Schönheit« von Druck, Papier und Typografie hervor und bezeichnet das Buch auf nur drei Seiten gleich fünfmal als »Werk«.⁹ Dass er die Produktion und Ausstattung so stark herausstellt, belegt sein grundsätzliches Interesse an Typografie und erinnert an seine Begeisterung für Göschens Wieland-Ausgabe von 1794. Die bevorzugte Schriftart solcher Luxusausgaben war die Antiqua, und der *Carneval* wird eines der wenigen Bücher Goethes bleiben, das in dieser Schriftart gedruckt wurde.¹⁰ Allerdings assoziiert Bertuch das Buch in der Anzeige auch ganz explizit mit der Antike, indem er erwähnt, dass der Karneval in Rom »sogar Form und Geschmack der Antiken mit zu Hülfe nimmt, um seine Lustbarkeiten desto piquanter zu machen«.¹¹ Damit nutzt er den *Carneval* letztlich auch, um neue Maßstäbe für ›klassische‹ Buchausgaben zu setzen.

Angeichts dieser Anlehnung an eine klassizistische Ästhetik mag die Charakterisierung des Buchs als ›klein‹ zunächst als merkwürdig erscheinen, vor allem wenn man bedenkt, dass Bertuch ›Werke‹ gemeinhin mit einer gewissen Monumentalität assoziiert. Nicht umsonst bestimmt er Luxuseditionen auch als »National-Monumente«.¹² Die Kennzeichnung ›klein‹ bezieht sich

7 Zu dieser Ausgabe und dem zeitgenössischen Markt an Luxusbüchern vgl. Ludwig Uhlig: *Goethes Römisches Carneval* im Wandel seines Kontexts, in: Euphorion 72 (1978), S. 74–85, hier S. 75. Matt Erlin bestimmt Göschens Wieland-Ausgabe von 1794 als den entscheidenden Wendepunkt in der Produktion von Luxuseditionen zu prominenten Autoren. Vgl. Matt Erlin: *Necessary Luxuries. Books, Literature, and the Culture of Consumption in Germany, 1770–1815*, Ithaca, NY 2014.

8 Vgl. Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (1737–1806). Maler – Pädagoge – Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis, Dissertation, Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2003, S. 213.

9 Kraus, Bertuch: *Das Römische Carnival* (Anm. 6).

10 Bertuch bezog Unger auch deshalb mit in das Projekt ein, weil dieser als einziger deutscher Drucker damals das Privileg besaß, ganze Bücher in Antiqua drucken zu dürfen.

11 Kraus, Bertuch: *Das Römische Carnival* (Anm. 6), S. XVII.

12 Friedrich Justin Bertuch: Ueber den Typographischen Luxus mit Hinsicht auf die neue Ausgabe von Wielands sämtlichen Werken, in: *Journal des Luxus und der Moden* 8 (November 1793), S. 599–609, hier S. 606.

hier vor allem auf den Umfang des Buchs, der einschließlich der Abbildungen wenig mehr als 100 Seiten betrug, und nicht so sehr auf sein Format, das das Oktavformat des *Journal des Luxus und der Moden* wie auch das Duodezformat der zeitgenössischen illustrierten ›Taschenbücher‹ übertraf.¹³ So lassen die Quarto-Seiten des *Carneval* einen beträchtlichen Freiraum um Text und Bilder und lenken den Blick dadurch auch auf die Ausstattung und Gestaltung der Ausgabe. Auch war es für einige Zweige des europäischen Buchmarkts nicht unüblich, kleinere, erschwinglichere Ausgaben von aufwändig gestalteten mehrbändigen Werken zu publizieren und dadurch, wie Thora Brylowe gezeigt hat, »the cosmopolitan grandeur« monumentaler Ausgaben in »a comparatively affordable domestic product« zu übersetzen.¹⁴ Die Charakterisierung ›klein‹ referiert darüber hinaus auf den Bereich des zeitgenössischen Kulturjournalismus und der Reiseschriftstellerei, aus dem der *Carneval* hervorgeht. In der Anzeige im *Journal des Luxus und der Moden* weist Bertuch Goethe auch explizit als Autor des Buchs aus, indem er sich auf eine weitere Zeitschrift aus seinem Verlag bezieht. Es handle sich bei dem Autor um einen »Mann, den Teutschland unter seine feinsten Kunstkenner sowie unter seinen ersten Lieblings-Schriftstellern zählt, und den wir bloß durch seine in den letzten Stücken des T[eutschen] Merkurs von 1788 befindlichen vortrefflichen Auszüge aus einem Reise-Journale zu bezeichnen nöthig haben.«¹⁵ An dieser Stelle korrespondiert die ›Kleinheit‹ des Werks auch mit der Tatsache, dass die zeitgenössischen Zeitschriften zu Kunst, Kultur und Mode eine grundlegende thematische und strukturelle Offenheit gegenüber der Reiseschriftstellerei aufweisen und Veröffentlichungen in diesen Zeitschriften oft aus größeren, fortlaufenden Reisetagebüchern herausgelöst wurden. Solche Vorabveröffentlichungen erwiesen sich für alle Seiten als vorteilhaft, da sie den Autoren erlaubten, einen Einblick in längere Werke zu geben, und prominente Korrespondenten wiederum das Prestige der Zeitschriften zu steigern vermochten.¹⁶

13 In diesem Zusammenhang charakterisiert Bernhard Fischer die Taschenbücher deshalb auch als »Luxus-Artikel im Kleinen«. Bernhard Fischer: Johann Friedrich Cottas *DamenCalender* (›Taschenbuch für Damen‹), in: Peter-Henning Haischer u.a. (Hrsg.): Kupferstich und Letternkunst. Buchgestaltung im 18. Jahrhundert, Heidelberg 2016, S. 539–570, hier S. 558.

14 Thora Brylowe: Two Kinds of Collections. Sir William Hamilton's Vases, Real and Represented, in: *Eighteenth-Century Life* 32/1 (2008), S. 23–56, hier S. 49.

15 Kraus, Bertuch: Das Römische Carnival (Anm. 6), S. XVII.

16 Diesen Zusammenhang von Zeitschriften und Reiseschriftstellerei akzentuiert auch Meyer: »Besonders ergiebig als Stofflieferanten waren Reisen. Von ihnen brachte man fremdartige Geschichten, seltsame Begebenheiten mit – oder schrieb schon gleich unterwegs seine

In *Das römische Carneval* verfolgt Goethe das Ziel, die Leser:innen durch die Festivitäten des Karnevals zu führen, ihnen das römische Volk als Ganzes vorzustellen und ihnen »Übersicht und Genuß einer überdrängten und vorbeirauschenden Freude« zu vermitteln (MA 3.2, 219). Die künstlerische Darstellung des Karnevals wird dabei gegenüber dem direkten Erleben profiliert: »So ist denn ein ausschweifendes Fest, wie ein Traum, wie ein Märchen vorüber, und es bleibt dem Teilnehmer vielleicht weniger davon in der Seele zurück, als unseren Lesern, vor deren Einbildungskraft und Verstand wir das Ganze in seinem Zusammenhange gebracht haben.« (MA 3.2, 249) Das gesamte Buch hindurch setzt Goethe sich mit der Herausforderung auseinander, sich während des Karnevals in Raum und Zeit zu orientieren. Wie er schreibt, gipfele das Festival schließlich in »ein[em] Gedränge, das alle Begriffe übersteigt.« (MA 3.2, 248) »Gedränge« dient Goethe dabei als Formel für die unbändige visuelle und physische Erfahrung, die der Karneval sowohl für die Menschenmassen bedeutet, die den Karneval auf den Straßen Roms erleben, als auch für diejenigen, die ihn beobachten.¹⁷

Zur Darstellung dieses »Gedränges« greift Goethe auf verschiedene Verfahren zurück. Zunächst einmal werden die insgesamt 28 kurzen Textvignetten durch die sequenzielle Beobachtung als dem primären Organisationsprinzip zusammengehalten, das auch mit dem bereits erwähnten Anspruch korrespondiert, »die einzelnen Vorkommnisse der Reihe nach« darzustellen (MA 15, 612). Diese kurzen Textpassagen schildern jeweils einzelne Szenen und verweisen zugleich auf entsprechende Bilder. Indem sie sich diachron durch die knapp einwöchige Zeit des Karnevals bewegen, befördern diese Texte und Bilder eine serielle Rezeption, die sich in und mit der Zeit entfaltet und das »Gedränge« als eine fortlaufende Bewegung auffasst.

Darüber hinaus verwendet Goethe auch Techniken der Selektion und Isolation, wenn er etwa das zeitweilige Bedürfnis der Teilnehmenden heraushebt, sich aus dem Chaos der Menschenmasse in ruhigere Seitenstraßen zurückzuziehen (MA 3.2, 612). In den Illustrationen wird eine solche Isolation durch die Darstellung von meist zwei bis fünf Figuren vor einem leeren Hintergrund wiedergegeben (Abb. 1). Ähnlich wie in Modedarstellungen wird der Blick

Berichte für ein Journal.« Reinhart Meyer: *Novelle und Journal*, Bd. 1: Titel und Normen. Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen, Wiesbaden/Stuttgart 1987, S. 199.

17 Zum »Gedränge« als dem »Grundgerüst des beschreibenden Karnevalstreibens« vgl. Elena Nährlich-Slatewa: Das groteske Leben und seine edle Einfassung. *Das Römische Carneval* Goethes und das Karnevalskonzept von Michail M. Bachtin, in: *Goethe-Jahrbuch* 106 (1989), S. 181–202, hier S. 187.



Abb. 1: Ein Advokat. Puchinellen, Mann und Weib. Georg Melchior Kraus, nach einer Zeichnung von Christian Georg Schütz. Goethe: Das Römische Carneval (Weimar/Gotha: Ettinger, 1790), Universitätsbibliothek Leipzig, Hirzel.A.159.

hierbei auf spezifische Kostüme und Gesten gelenkt,¹⁸ auch weil das im Text beschriebene Chaos auf den Straßen durch den leeren Hintergrund ausgespart und die unübersichtliche Zeitlichkeit des Augenblicks in leicht erfassbare Segmente aufgeteilt wird. Zudem enthält der Text indexikalische Marker, die an die Gesten eines Reiseführers oder Cicerones erinnern: »Hier kommt ein Pulcinell gelaufen [...]. Hier kommt ein anderer seines Gleichen« (MA 3.2, 225). Dadurch, dass die Leser:innen zu bestimmten Tafeln geführt werden, entsteht zusätzlich der Eindruck einer Bewegung, in der die verschiedenen Masken und Kostüme ebenso aufgeteilt wie aufgezählt werden. Darüber hinaus werden die Leser:innen durch Fußnoten auf den hinteren Teil des Buchs verwiesen, von dem aus sie jeweils wieder zur vorigen Stelle im Text zurückblättern müssen. Dieses Verfahren ist in den zeitgenössischen Journalen, in denen Tafeln jeweils am Anfang oder am Ende eines Bandes platziert werden, durchaus üblich. Die Leser:innen waren es insofern gewohnt, hin und her zu blättern, auch wenn der Effekt eines ununterbrochenen Bilderflusses durch die separate Platzierung der Tafeln leicht abgeschwächt wird.

Eine weitere zentrale Darstellungsstrategie besteht darin, dass Goethe Anfänge und Enden markiert. Hierbei nutzt er die grundlegende Eigenschaft serieller Formate, immer wieder Enden zu inszenieren und verschiedene Formen der Fortsetzung zu versprechen, zu denen nicht zuletzt das wiederholte Betrachten und Lesen gehören. Damit wird der Karneval einerseits zu einem umso flüchtigeren Ereignis stilisiert, das durch das Alltagsleben schnell wieder aufgehoben wird, andererseits aber als ein modernes »Saturnal« aufgefasst, als »eine Fortsetzung oder vielmehr der Gipfel jener gewöhnlichen sonn- und festtäglichen Freuden«: »[E]s ist nichts neues, nichts fremdes, nichts einziges, sondern es schließt sich nur an die römische Lebensweise ganz natürlich an.« (MA 3.2, 220) In dieser eigentümlichen Mischung aus Flüchtigkeit und Dauer liegt auch der Grund dafür, dass der Karneval eine wiederholte Betrachtung herausfordert und die jährliche Wiederholung, wie Goethe anmerkt, ein Verständnis des Fests vertieft:

Schon gegenwärtig scheint unsere Erzählung außer den Grenzen des Glaubwürdigen zu schreiten, und wir würden kaum wagen fortzufahren, wenn nicht so viele,

18 Bachtins Feststellung, dass romantische Darstellungen des Karnevals das befreiende Potenzial des Fests vom sozialen Leben auf die subjektive Imagination verschieben, ist besonders hilfreich, um die Abstraktion und Isolation zu verstehen, die diese Bilder kennzeichnen. Stärker als Bachtin möchte ich hier jedoch die Rolle betonen, die spezifische Druckformate hierbei ausüben. Vgl. Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World*, übers. von Hélène Iswolsky, Bloomington, Ind. 1984, S. 36–38 und 244–256.

die dem römischen Carneval beigewohnt, bezeugen könnten, daß wir uns genau an der Wahrheit gehalten, und wenn es nicht ein Fest wäre, das sich jährlich wiederholt und das von manchem mit diesem Buche in der Hand künftig betrachtet werden wird. (MA 3.2, 232)

An dieser Stelle greift Goethe auf das zu seiner Zeit zunehmend vertraute Klischee des lächerlichen Touristen zurück, der mit dem Reiseführer in der Hand durch die Straßen Roms läuft. Zudem verweist die hypothetische Szene aber auf eine klassizistische Vorstellung von Zeit, in der die ›richtige‹ Darstellung des Karnevals eine Antwort auf die Frage verspricht, wie kulturelle Formen durch zyklische Wiederholungen über Jahrhunderte hinweg aufrechterhalten werden können, wodurch eine gleichsam kontinuierliche Präsenz der Antike noch in der Gegenwart möglich wird. Goethes Text erzeugt somit eine Form von Dauerhaftigkeit, indem er an die Möglichkeiten einer wiederholten Betrachtung erinnert, die in einem Wiederlesen wie auch in einer Aktualisierung aus dem Gedächtnis der Leser:innen bestehen kann. Da das Ende des Karnevals jedes Jahr wiederkehrt, erzählt er somit auch etwas Bleibendes über das römische Volk. Diesen Kunstgriff nutzt neben Goethe auch Karl Philipp Moritz, wenn er 1791 in seiner *Anthousa* durch das Kalenderjahr der religiösen Feste des antiken Roms führt und mit dem Beginn des neuen Jahrs endet.¹⁹

Die Evokation einer klassizistischen Vorstellung von Zeit unterstützt auch die Vignette auf dem Titelblatt der Buchversion (Abb. 2), die ein Gefäß inmitten mehrerer Theatermasken auf einem abstrakten, gitterartigen Grund zeigt und von dem an der Weimarer Zeichenschule lehrenden Schweizer Maler und Kupferstecher Johann Heinrich Lips stammt, den Goethe in Italien kennengelernt hatte.²⁰ Die amphorenartige Vase ist mit Satyrmasken und einem Widderfell verziert, die an die Ursprünge des antiken Dramas erinnern. Mit ihren übertriebenen Gesichtsausdrücken sind zwei der größeren Masken eindeutig dem antiken Theater zuzurechnen, die dritte hingegen blickt eher auf die Masken auf der Vase als in Richtung der Betrachter:innen. Auch weil diese Maske sich in ihrem ›Realismus‹ deutlich von den anderen abhebt und den Eindruck eines modernen Betrachters erweckt, der auf die Artefakte der Antike zurückblickt, ist in der Forschung vermutet worden, dass es sich bei

19 Vgl. Karl Philipp Moritz: *Anthousa, oder Roms Alterthümer*. Ein Buch für die Menschheit, Berlin 1791.

20 Goethe war während der Erstellung des Buchs mit Lips in Kontakt und hatte deshalb vermutlich auch Einfluss auf Gestaltung des Bildes. Vgl. Michael Schütterle (Hrsg.): »Untadeliche Schönheit«. Kommentarband zum Rudolstädter Faksimile von Johann Wolfgang Goethe: *Das Römische Carneval*, Rudolstadt 1993, S. 20.

DAS
RÖMISCHE CARNEVAL.



Berlin, gedruckt bey Johann Friedrich Unger.

Weimar und Gotha.
In Commission bey Carl Wilhelm Ettinger.
1789.

Abb. 2: Titelblatt von *Das Römische Carneval* (Weimar/Gotha: Ettinger, 1789). Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar.

diesem Gesicht um ein Abbild Goethes selbst handelt.²¹ Dieses Bild inszeniert nun eine weitere Form der seriellen Betrachtung, indem es den Blick von den größeren Masken zu den kleineren auf der Vase führt. Dass die kleineren Masken sich gleichsam um die Vase herumdrehen, evoziert eine zyklische Bewegung entweder der Vase, die sich um einen festen Mittelpunkt dreht, oder einer Person, die um das Objekt herumgeht, um es von allen Seiten zu betrachten. Ebenso wie Goethes Text versprechen die Vase und die sich um sie drehenden Figuren, dass ganz verschiedene Perspektiven eines Gegenstandes geboten werden. Damit zeigt schon die Titelvignette, wie Druckobjekte die Dauerhaftigkeit kultureller Formen behaupten können. Die symmetrische Form der Vase und ihre angedeutete Rotation erinnern dabei sowohl an die jährliche Wiederkehr des Karnevals als auch an die Dauerhaftigkeit und Beständigkeit von Goethes Werk selbst.

2. Ein zweiter Blick: Die Journalausgabe von 1790

Das doppelte Versprechen einer Wiederkehr sowohl des Karnevals als auch der Lektüre von Goethes Text durch zukünftige Leser:innen wirft die für serielle Unterhaltung und das Nachrichtenwesen in Zeiten der Revolution drängende Frage auf, was als Nächstes kommt. Tatsächlich lädt die Wiederveröffentlichung von *Das Römische Carneval* im *Journal des Luxus und der Moden* im Januar 1790, also genau zur Zeit des Karnevals, dazu ein, den Text und seinen Status als materielles Objekt noch genauer zu kontextualisieren. Schließlich treten der Text und seine Bilder hier in neue Zusammenhänge ein, die nahelegen, dass mit der Auffassung des Karnevals als eines Ereignisses, das – vergleichbar der sich drehenden Vase – kein Ende kennt und ewig wiederkehrt, nicht alles gesagt ist.

Das vielleicht auffälligste Merkmal der Veröffentlichungsgeschichte ist natürlich, dass seit dem Erscheinen der Buchfassung auch die Französische Revolution stattgefunden hat. Zugleich rückt die Neuveröffentlichung den Text in die Nähe anderer Berichterstattungen über den Karneval und ähnliche wiederkehrende Ereignisse. Der Umstand, dass der *Carneval* ausgerechnet im Modejournal erneut veröffentlicht wird, wirft darüber hinaus die Frage nach seinem Status als eigenständiges Werk auf, die sich letztlich nicht nur für die Journalausgabe, sondern auch für spätere autorisierte und unautorisierte Ver-

21 Vgl. Katja Gerhardt: Goethe und *Das Römische Carneval*. Eine Betrachtung zu Text und Bild, in: Weimarer Beiträge 42/2 (1996), S. 289–296, hier S. 293f.

öffentlichungen stellt. Schließlich präsentiert die Journalausgabe ein anderes Druckobjekt als die Buchversion. Ein ›Blick‹ auf die Ausgabe verkompliziert daher notwendigerweise die Diskussion über den Status des *Carneval* als materielles Objekt, da sich die Frage der Fortsetzung nun auch auf weitere und andere Texte und Bilder im Umkreis des *Journal des Luxus und der Moden* bezieht. Doch welche ›Formen der Zeit‹, die möglicherweise mit denjenigen des Buchs in Konflikt stehen, generieren diese materiellen Objekte? Und wie verhalten diese sich wiederum zu den Formen des Klassizismus, die das Journal aufruft?

Als Inbegriff eines flüchtigen Ereignisses, das regelmäßig wiederkehrt und ebenso als Manifestation der Energien des Volkes wie als wichtiges Datum im Kalender der höheren Gesellschaft begriffen werden kann, ist der Karneval ein passender Gegenstand für das Modejournal. Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass Goethe den *Carneval* zunächst Bertuch zur Publikation vorschlägt. Der Karneval und seine Kostüme spielen im Modejournal sowohl vor als auch nach der Veröffentlichung im Januar 1790, in der die Abbildungen zu Goethes Text übrigens nicht abgedruckt, sondern die Leser:innen auf eine separate Publikation mit diesen verwiesen werden, eine Schlüsselrolle.²² Wie wichtig der *Carneval* für das Modejournal ist, zeigt sich zudem daran, dass in späteren Ausgaben wiederholt auf ihn verwiesen wird und sogar einzelne Bilder aus ihm zitiert werden. Selbst als Goethe schon in eine zunehmende Distanz zu Bertuchs Projekten getreten war, weil ihm diese als zu kommerziell erschienen, wandte er sich weiterhin an das Modejournal und veröffentlichte hier Berichte über die Maskenzüge, die er selbst am Weimarer Hof organisiert hatte.²³

Wenngleich die Buch- und die Journalausgabe von *Das Römische Carneval* in ihrem Text nahezu identisch sind, unterscheiden sie sich in mehrerlei Hinsicht (Abb. 3). Während die Buchausgabe von 1789 als ein ›schönes Werk‹ angelegt war, das schon durch das gewählte Papier, die Schrift und die handkolorierten Abbildungen von Dauer sein sollte, sind die von Goethe verfassten

-
- 22 Nur wenige Monate nach der Veröffentlichung des *Carneval* wird hier etwa ein »Tableau« der »öffentlichen Lustbarkeiten« des Venezianischen Karnevals veröffentlicht. Vgl. Johann Philipp Siebenkees: Ueber die öffentlichen Lustbarkeiten in Venedig, in: *Journal des Luxus und der Moden* 5 (Mai 1790), S. 229–241.
- 23 Vgl. Wolfgang Hecht: Goethes Maskenzüge, in: Helmut Holtzhauer, Bernhard Zeller (Hrsg.): *Studien zur Goethezeit*, Weimar 1968, S. 127–142; und Georg Schmidt: Inszenierungen und Folgen eines Musensitzes. Goethes Maskenzüge 1781–84 und Carl Augusts politische Ambitionen, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch* 2002, S. 101–118.

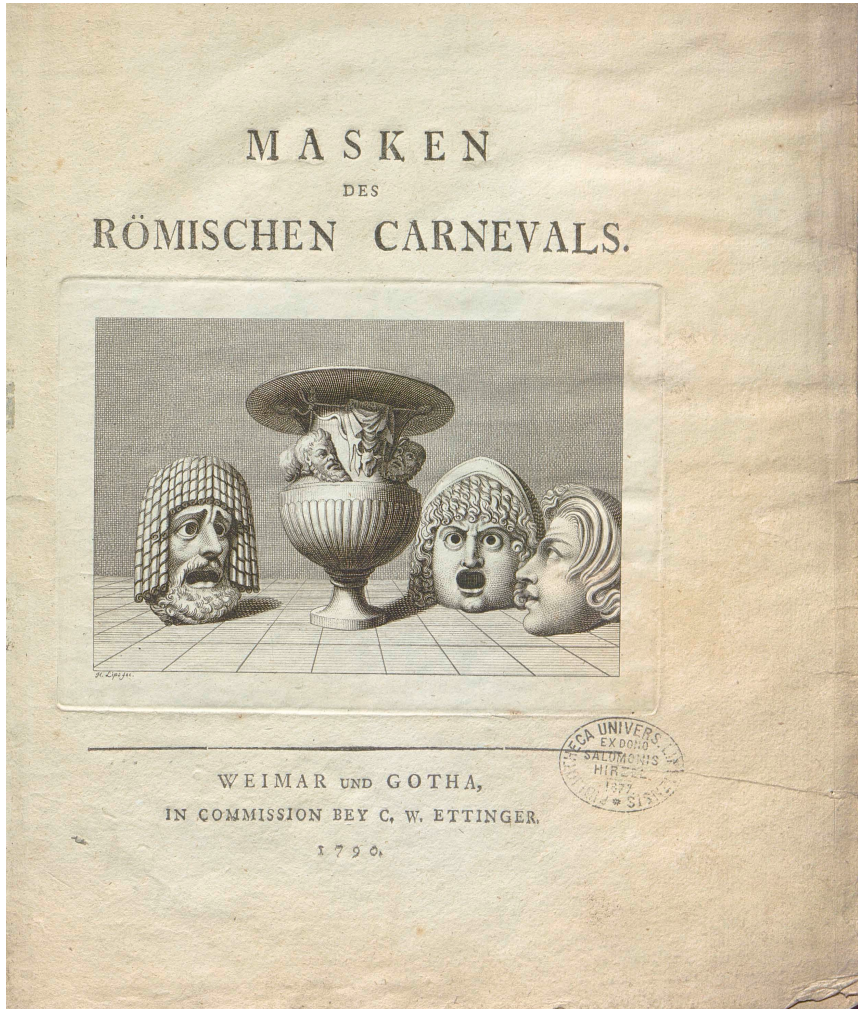


Abb. 3: Titelblatt der *Masken des Römischen Carnevals* (Weimar/Gotha: Ettinger, 1790). Universitätsbibliothek Leipzig, Hirzel.A.159.

Karnevalsszenen in der Journalausgabe in eine breitere Palette an Bildmaterial integriert und stehen dort neben anderen, mit ihr nicht zusammenhängenden Darstellungen. Goethes Abhandlung wird damit Teil eines stetig wachsenden Interesses an Volksfesten und einer Faszination für die bunten Karnevalskostüme, die in serieller Unterhaltung wie auch im Kulturjournalismus intensiv behandelt werden. Bevor etwa das Satirejournal *Der hinkende Teufel zu Berlin*

seinen Inhalt 1827 »in bunter Reihe wie ein Maskenzug im Karneval« präsentiert, erscheinen schon in den Jahren um 1800 zahlreiche Taschenbuch- und Kalenderveröffentlichungen mit Karnevalsszenen, in denen auch Goethes Abhandlung teilweise ohne seine Erlaubnis wiederabgedruckt wird.²⁴ Zugleich verbindet die Wiederveröffentlichung des *Carneval* im Jahr 1790 sich mit einer Vielzahl an Informationen und Bildern aus dem vorrevolutionären Frankreich. So steht er in der Januarausgabe des *Journal des Luxus und der Moden* neben Berichten aus Paris, darunter Nachrichten über die revolutionäre Nationalgarde und ihre Uniformen, Neuigkeiten über die Theatersaison in verschiedenen Städten und zahlreichen weiteren Texten.²⁵ In der Journalausgabe wird die Zeit des Karnevals somit zu anderen Formen der Wiederholung und Wiederkehr in Beziehung gesetzt. Hierzu gehören Momente von politischer, kultureller und kommerzieller Ereignishaftigkeit, die zwischen vor- und nachrevolutionärer Zeit differenzieren, aber auch die Geschwindigkeit, mit der Nachrichten über die Revolution dem deutschen Publikum in einem täglichen, wöchentlichen oder jährlichen Rhythmus übermittelt werden, und schließlich die »in bunter Reihe« organisierten Formen kultureller Unterhaltung.

Vor dem Hintergrund der Assoziation von Zeitschriften mit Flüchtigkeit ließe sich annehmen, dass die Wiederveröffentlichung des *Carneval* die Unterscheidung zwischen der Dauerhaftigkeit des Buchs und der Flüchtigkeit des Journals erneuert. Angesichts von Goethes Gedankenexperiment, dass zukünftige Reisende das Werk in den Händen halten, während sie durch Rom spazieren oder sich die Stadt von ihrem Zuhause aus imaginieren, mag es fast als ironisch erscheinen, wenn Bertuch und Kraus die Journalausgabe damit begründen, dass »mehrere [] Liebhaber [...] keine Exemplare von der voriges Jahr von uns veranstalteten schönen Ausgabe des Römischen Carnevals erhalten« konnten und »sehr viele unserer Leser diese interessante Abhandlung des Hrn. G. R. von Göthe noch gar nicht kennen.«²⁶ Wie die Herausgeber in der Beilage zur Ausgabe vom Januar 1790 anmerken, sei »die von uns angekündigte und in voriger Leipziger Ostermesse gelieferte prächtige Ausgabe

24 Ursula E. Koch: *Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter 1848–1890*, Köln 1991, S. 31.

25 Vgl. [Anonym:] *Mode-Neuigkeiten*. Paris den 15. Dezember 1789, in: *Journal des Luxus und der Moden* 5 (Januar 1790), S. 61–65, hier S. 62.

26 Johann Wolfgang Goethe: *Das Römische Carneval*, in: *Journal des Luxus und der Moden* 5 (Januar 1790), S. 1–47, hier S. 1, Anm.

bereits gänzlich vergriffen«, und das trotz anhaltend großer »Nachfrage«.²⁷ Nach der ersten Auflage von knapp 300 Exemplaren, so erklären Bertuch und Kraus weiter, haben sie sich »nicht zu einer zweyten der Gleichen Ausgabe entschließen« können,²⁸ was vor allem für Goethe frustrierend war, der seine Belegexemplare bereits verschenkt hatte.²⁹ Mit dem Erscheinen der Journalausgabe verschwindet die Buchausgabe somit gleichsam vor den Augen sowohl der Leser:innen als auch des Autors.

Zur gleichen Zeit entstehen jedoch auch Zeitschriften und andere serielle Formate, die mit der von Bertuch propagierten der Idee eines Luxusdrucks in Verbindung gebracht werden können. Das gilt etwa für das Begleitheft zur Journalausgabe des *Carneval*, das zwanzig von Kraus gestochene Bilder enthält.³⁰ Dieses Heft, das in einer kleinen Auflage von nur 85 Exemplaren erschien, greift in seinem Erscheinungsbild, vor allem durch die Titelvignette, wesentliche Merkmale der Buchausgabe auf. Wer solch ein Heft erwerben konnte, dürfte die Unterschiede zwischen der Buch- und der Journalausgabe dennoch sofort erkannt haben: Vor allem der Unterschied zwischen der Antiquaschrift des Buchs und des Hefts und der Frakturschrift der Zeitschrift fällt unmittelbar in die Augen.³¹ Auch in ihrem Format unterscheiden sich die verschiedenen Ausgaben voneinander: In ihrem Oktavformat ist die Zeitschrift kleiner als das Buch und das Heft, die beide im Quartformat erschienen; auf einer Zeitschriftenseite ist dadurch nicht annähernd so viel freier Raum wie auf einer Seite des Buchs und des Begleithefts. Schließlich ähneln die Überschriften der Journalausgabe anderen paratextuellen Markierungen im Modejournal, so dass der *Carneval* sich hier auch in seiner Gliederung in das Erscheinungsbild der Zeitschrift einfügt.

Die Veröffentlichung in der Zeitschrift dient auch dazu, den Text und die Bilder des *Carneval* zu anderem Material in Beziehung zu setzen. So etwa finden sich im Modejournal vom Januar 1790 auch ein Titelpupfer zum Jahreswechsel, den die Herausgeber als »Neujahrsgeschenk der Mode« präsentieren (Abb. 4), ein Artikel über die »Ausstattung einer adeligen Braut im XVI[.]

27 [Anonym:] Nachricht, das Römische Carneval betreffend, in: Intelligenz-Blatt des Journals des Luxus und der Moden 5 (Januar 1790), S. III.

28 Ebd.

29 Vgl. Unseld: Goethe und seine Verleger (Anm. 1), S. 158.

30 Zu dem Begleitheft vgl. auch Schütterle (Hrsg.): »Untadeliche Schönheit« (Anm. 20), S. 45.

31 Zur Frage der Typografie und der typografischen Ausstattung von Buch- und Journalausgabe vgl. auch Rainer Falk: Sehende Lektüre. Zur Sichtbarkeit des Textes am Beispiel von Goethes *Römischem Carneval*, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin 2006.

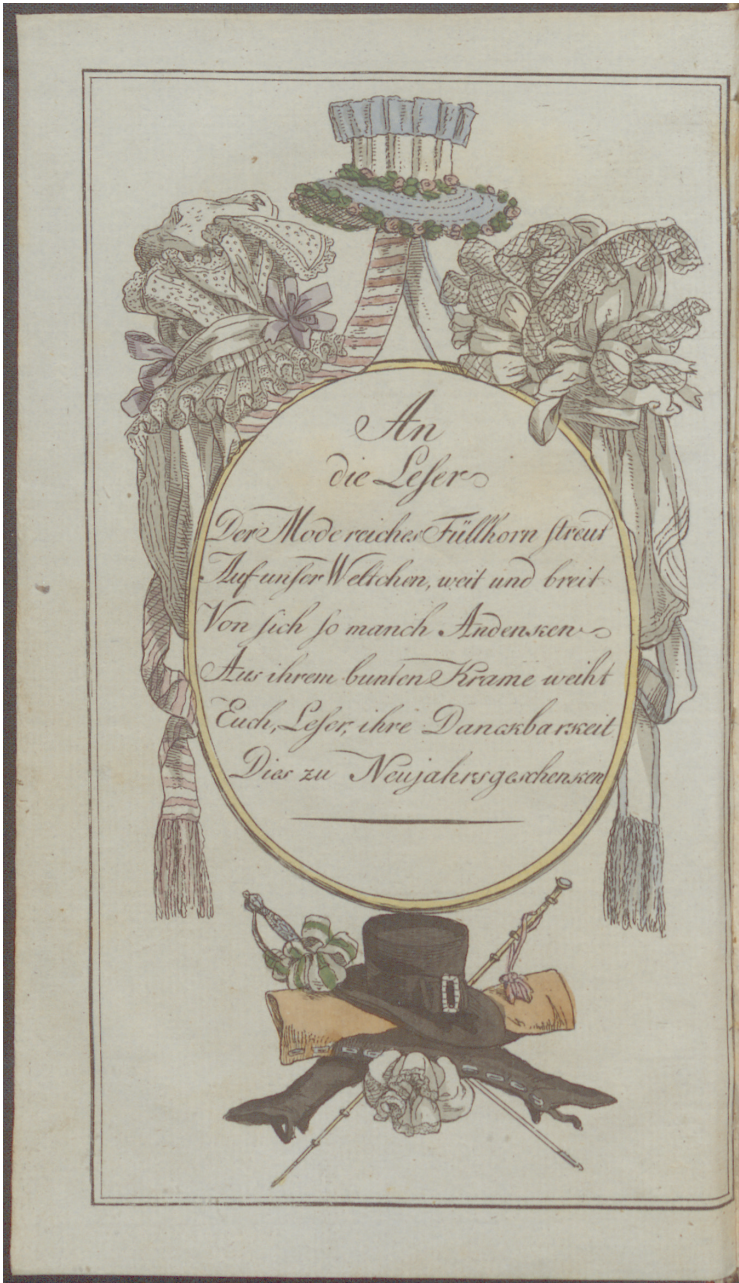


Abb. 4: Neujahrsgeschenk der Mode. Frontispiz aus dem *Journal des Luxus und der Moden* 5/1 (1790), Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt.

Jahrhundert«³² und diverse Theater- und Modeberichte aus verschiedenen deutschen Städten wie auch aus Paris. Darüber hinaus enthält die Ausgabe einige ›Modekupfer‹, darunter das Bild einer Offiziersuniform der neuen revolutionären Nationalgarde und einer jungen Frau in einem zwanglosen, aber »eleganten *Demi-Négligé*«,³³ sowie die Abbildung einer Frau, die für einen der Winterbälle der Karnevalssaison gekleidet ist, die trotz der Einschränkungen der Maskenumzüge durch die Pariser Behörden weiter abgehalten werden, wie es in den *Mode-Neuigkeiten* heißt; diese Einschränkungen der Karnevalsfeierlichkeiten, die auf eine Sorge der Revolutionäre gegenüber der Fortführung vorrevolutionärer Traditionen durch den Karneval zurückgehen, wurden auch in den folgenden Jahren in der Zeitschrift kommentiert.³⁴ Für sich genommen mögen die theatralischen Masken der Titelvignette des Begleithefts als harmlos erscheinen, aber konnten die körperlosen Masken nicht auch an die aufgespießten Köpfe erinnern, die in zeitgenössischen Almanachen und Zeitschriften immer wieder präsentiert wurden?³⁵ Zwar wurde die Guillotine erst 1792 eingeführt, doch waren buchstäbliche wie auch symbolische Enthauptungen den Zeitgenoss:innen schon Anfang 1790 präsent. In der Januarausgabe des *Journal des Luxus und der Moden* wird das Bild der abgetrennten Köpfe zudem von einer »Theater-Anekdote« aufgegriffen, die von zwei Schauspielern handelt, die unter einem Tisch sitzen und ihre Köpfe durch ihn hindurchstecken, damit es scheint, als lägen diese abgeschnitten auf zwei Tellern, bevor ein Niesanfall die schreckliche Szene unterbricht.³⁶ Die Veröffentlichung im Kontext der Zeitschrift speist den *Carneval* somit in einen für serielle Formate charakteristischen Informations- und Bilderfluss ein und verschiebt die Frage nach dem, was sich wiederholt und was folgt, in ein vom Kulturjournalismus geprägtes Register. Zwar kann Goethes Text auch hier noch als eine in sich geschlossene Folge rezipiert werden, doch wird er

32 [Hans von Schibelin:] Ausstattung einer adeligen Braut im XVI Jahrhundert. An die Herausgeber des Journals, in: *Journal des Luxus und der Moden* 5 (Januar 1790), S. 56–60.

33 [Anonym:] *Mode-Neuigkeiten*. Paris den 15. Dezember 1789 (Anm. 25), S. 64.

34 Vgl. auch Martha Bringemeier: Ein Modejournalist erlebt die Französische Revolution, Münster 1981, S. 54. Zu den Versuchen der Revolutionäre, den Karneval umzugestalten und zu ersetzen, vgl. Mona Ozouf: *Festivals and the French Revolution*, übers. von Alan Sheridan, Cambridge 1991, S. 228f.

35 Vgl. hierzu etwa [Anonym:] *Historischer Almanach fürs Jahr 1790*, enthaltend die Geschichte der Großen Revolution in Frankreich, Braunschweig 1790, Abb. 14 wie auch die unpaginierte Einführung.

36 Vgl. [Anonym:] Theater-Anekdoten, in: *Journal des Luxus und der Moden* 5 (Januar 1790), S. 55f., hier S. 55.

zugleich zu einem Tableau mit Masken und Köpfen, auf das wiederum andere Tableaus mit anderen Masken und Köpfen folgen.

Dass die Buchausgabe so schnell vergriffen war, mag daher nicht nur als eine Kuriosität der Literaturgeschichte erscheinen. Vielmehr aktualisiert die Journalausgabe das Versprechen serieller Formate auf eine Wiederkehr, während sie zugleich von der Buchausgabe abweicht und andere Formen der Zeit ins Bild rückt. So ist es denn auch kein Zufall, dass Bertuch und Kraus Goethes Stück in der ersten Ausgabe des neuen Jahres veröffentlichen und es damit auf die Zeit sowohl des modernen Karnevals als auch der antiken Saturnalien abstimmen. Die Buchausgabe hingegen erschien zur Ostermesse 1789, weniger als ein Jahr vor der Journalausgabe, wenngleich die Zeitspanne zwischen der Erst- und der Zweitveröffentlichung dennoch an die jährliche Wiederkehr des Karnevals erinnert. Die Platzierung zu Beginn der Januarausgabe bringt den *Carneval* zudem mit den sogenannten »Neujahrsgeschenken der Mode« in einen Zusammenhang, den üblichen Artikeln und Abbildungen zum Jahresanfang, die zugleich die monatlichen und jährlichen Rhythmen des Zeitschriftenmarkts akzentuieren. Insofern der *Carneval* sich in der Zeitschrift also mit einer Vielzahl an Texten und Bildern über den Karneval und andere Festlichkeiten als populären Gegenständen von Kulturjournalismus und Reiseberichten verbindet, kann er sowohl als ein Beispiel für aktuelle »Mode-Nachrichten« als auch als ein Text angesehen werden, der die Produktion zahlreicher weiterer journalistischer und literarischer Unternehmungen anregt.

Die Journalausgabe lässt sich damit auch als Vorboten der zahlreichen autorisierten und unautorisierten Wiederveröffentlichungen verstehen, die *Das Römische Carneval* in den folgenden Jahrzehnten erfährt. Mithin steht die Zeitschriftenveröffentlichung nur am Beginn einer langen, verschlungenen Reise, auf der der *Carneval* fortwährend in neue Konstellationen eintritt: Zunächst erscheint er 1792 bei Unger in *Goethe's neuen Schriften*, dann 1793, 1796, 1799 und 1826 in diversen Taschenbüchern und Anthologien, bevor er 1801 in der neuen Ausgabe von *Goethe's neuen Schriften* und dann noch sieben weitere Male in Werkausgaben sowie 1821 in schwedischer und 1829 in englischer Übersetzung publiziert wird.³⁷ Insgesamt wird der Text damit nicht weniger als 15-mal veröffentlicht, bevor er 1829 schließlich innerhalb der *Italienischen Reise* in der Ausgabe letzter Hand erscheint.³⁸ Dabei ist

37 Für eine vollständige Darstellung der verschiedenen Veröffentlichungen des *Carneval* vgl. Schütterle (Hrsg.): »Untadeliche Schönheit« (Anm. 20), S. 43–54.

38 Vgl. ebd., S. 49.

der *Carneval* stets Teil einer gleichsam anthologischen Konstellation, in der er auf Grundlage unterschiedlicher redaktioneller Entscheidungen in eine Beziehung zu anderen Texten gesetzt wird. Kennzeichnend für die Wiederveröffentlichung sind insofern zwei Tendenzen: die Zusammenführung des Texts mit einem breiten ›Strom‹ an Druckerzeugnissen und die Eingliederung in ein schriftstellerisches Gesamtwerk.

3. Dritte und weitere Blicke: Wiederveröffentlichung und Werkausgaben

Analog zur vorhersagbaren jährlichen Wiederholung des Karnevals legt auch Goethes *Carneval* die Basis für Kommendes, obwohl nicht immer klar ist, was genau das sein wird. Wie bereits gesehen, prägt ein Druckobjekt immer schon, wie Leser:innen ihm in Zukunft begegnen werden, auch wenn diese wiederum nicht aufhören werden, sich den Text in unvorhersehbarer Weise anzueignen. Dabei generiert der *Carneval* ein Wissen über den Karneval, an das zukünftige literarische und journalistische Darstellungen anschließen. Die Assoziation des Karnevals mit für das Jahresende charakteristischen Konsum- und Gedenkpraktiken verstärkt diese Tendenz weiter. Aus einer literaturhistorischen Perspektive eröffnet die Frage nach dem, was nach dem *Carneval* kommt, wie er sich also fortsetzt und fortgesetzt werden wird, eine Reihe an Möglichkeiten sowohl mit Blick auf Formate als auch auf über das einzelne Werk hinausgehende Textkonstellationen. Diese sind geprägt von Mustern der zeitlichen Folge, die mit den Strukturen des Buch- und Zeitschriftenwesens korrespondieren, hängen aber auch von Goethes Entwicklung als Autor und der immanenten Logik seines Texts ab und deuten letztlich auf das hin, was Mattias Pirholt als ›Heteronomie‹ des Werks bezeichnet hat.³⁹ Der Umstand, dass er bis zu 15-mal vor Goethes Tod neu veröffentlicht wird, zeigt bereits an, dass der *Carneval* nicht einfach *ein* Text ist, sondern aus mehreren Texten besteht, die in ein Verhältnis zueinander gebracht werden müssen. Die Beschäftigung mit den Nachleben des *Carneval* impliziert somit auch, sich mit verschiedenen Ausprägungen von Klassik zu befassen und zu untersuchen, wie Goethes Werkpolitik sich zu klassizistischen Werkauffassungen verhält.

Die Wiederveröffentlichung von *Das römische Carneval* in späteren Werkausgaben ist ein wichtiger Teil dieses Nachlebens. Goethe veröffentlichte seine

39 Vgl. Mattias Pirholt: Goethe's Exploratory Idealism, in: ders., Karl Axelsson, Camilla Flodin (Hrsg.): *Beyond Autonomy in Eighteenth-Century British and German Aesthetics*, New York/London, S. 217–238.

Texte mit Bedacht in verschiedenen Anthologien und Sammlungen, darunter in mehreren autorisierten Ausgaben mit gesammelten Werken. So sind nicht weniger als 22 Werkausgaben auf dem Markt, als er mit der Arbeit an der Ausgabe letzter Hand beginnt.⁴⁰ Als »Virtuose des Gesamtwerks«, wie ihn Steffen Martus beschrieben hat,⁴¹ experimentiert Goethe dabei mit verschiedenen Platzierungen des *Carneval* in den Werkausgaben und beantwortet die Frage nach dem ›Danach‹ auf ganz unterschiedliche Weise. So etwa findet sich die zweite Wiederveröffentlichung des *Carneval* im ersten von sieben Bänden der *Neuen Schriften*, die bei Unger in Berlin erscheinen. Dieser Band, der 1792 publiziert wurde, enthält mehrere Werke, die indirekt auf die Französische Revolution reagieren, wie das Drama *Der Groß-Cophta* und den Aufsatz *Des Joseph Balsamo, genannt Cagliostro, Stammbaum*.⁴² Dass Goethe den *Carneval* gleich im ersten Band der *Neuen Schriften* positioniert, ist bezeichnend und vermittelt den Eindruck, dass auch dieser Text sich mit den Ursachen und Folgen der Revolution befasst; in folgenden Ausgaben wird der *Carneval* dann mit den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* zusammengebracht, die sich ebenfalls in serieller Form mit der Revolutionszeit beschäftigen.⁴³ Die im ersten Band der *Neuen Schriften* gesammelten Texte mögen zunächst als Gelegenheitsarbeiten erscheinen, auch weil viele von ihnen zuerst in Zeitschriften veröffentlicht wurden, allerdings legen sie beide Zeugnis von dem Versuch ab, einem unbändigen Gegenstand – sei es der Karneval, sei es die Revolution – eine Form zu geben, die zwischen einer kulturellen und einer natürlichen Ereignishaftigkeit oszilliert. Möglich wäre es auch, die Platzierung zu Beginn der *Neuen Schriften* als Ausdruck einer Erinnerungslogik zu verstehen, insofern der *Carneval* und die anderen hier versammelten Texte für Goethes frühe Auseinandersetzung mit den Auswirkungen der Revolution und die von ihm bevorzugte Weise stehen, diese gleichsam indirekt im Rückgriff auf verschiedene literarische Formen zu behandeln. Die Anordnung verschiedener Werke und Texte wird dadurch selbst zu einem literarischen Akt – mit Martus gesprochen: »Die Werkordnung wird zu einem Text.«⁴⁴ Das Sammeln und Wiederveröffentlichen einzelner Werke

40 Vgl. Waltraud Hagen: Die Drucke von Goethes Werken, Berlin 1971, S. 1–94.

41 Vgl. Martus: Werkpolitik (Anm. 4), S. 461.

42 Vgl. hierzu die Einführung von Reiner Wild in MA 4.1, hier S. 917.

43 Vgl. Hagen: Die Drucke von Goethes Werken (Anm. 40). Zur Serialität der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* vgl. Rüdiger Campe: To Be Continued. Einige Beobachtungen zu Goethes *Unterhaltungen*, in: Elisabeth Bronfen, Christiane Frey, David Martyn (Hrsg.): Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen, Zürich/Berlin 2016, S. 119–136.

44 Martus: Werkpolitik (Anm. 4), S. 477.

verzeitlicht diese zudem und versieht sie mit einer temporalen Markierung: So sind sie ›neu‹, insofern sie auf aktuelle Ereignisse antworten, aber auch ›neu‹ im Hinblick auf Goethes künstlerische Entwicklung, insofern sie an frühere Erfolge anschließen. Tatsächlich stellt diese Verzeitlichung von Texten vor dem Hintergrund des Lebenswegs des Autors ein Merkmal zahlreicher zeitgenössischer Ausgaben von Gesammelten Werken dar, wie sich auch an den Beispielen von Lessing, Wieland und Klopstock beobachten lässt.⁴⁵

Das Format der Gesammelten Werke, das gleichsam quer zur Unterscheidung zwischen seriell erscheinenden Sammlungen von Texten mehrerer Autoren und separat veröffentlichten Einzelwerken eines Autors steht, erzeugt aber nicht nur eine Koexistenz mehrerer einzelner Werke, sondern wirkt sich auch auf die Größenwahrnehmung eines Texts aus. In den *Neuen Schriften* etwa erscheint der *Carneval* neben Werken von ganz unterschiedlicher Form und Gattung, neben Dramen, Novellen, Essays und später auch Märchen. Dieses Repertoire verschiedener Gattungen ist kennzeichnend für die ›literarischen Experimente‹, die Goethe in den 1790er-Jahren betreibt und die sich erstaunlich oft gerade nicht auf klassizistische Formen beziehen.⁴⁶ Bereits Reinhart Koselleck hat darauf hingewiesen, dass Goethes eigenwillige Auseinandersetzung mit der Geschichtsschreibung und vor allem der Revolutionszeit durch eine Vielzahl verschiedener Zugänge und Schreibweisen gekennzeichnet ist.⁴⁷ Diese Vielzahl relativiert die klassizistische Form von *Das römische Carneval* und verkleinert das ohnehin ›kleine‹ Werk noch einmal.

In späteren Werkausgaben verliert der *Carneval* den ihm in den *Neuen Schriften* zugewiesenen Platz und wandert in die hinteren Bände. In den bei Cotta zwischen 1806 und 1810 veröffentlichten *Werken* findet er sich nun im zwölften von insgesamt 13 Bänden neben den *Fragmenten aus Italien*, dem Aufsatz über Cagliostro, den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und dem Dialog *Die guten Weiber*. Diese veränderte Platzierung steht für eine deutliche Verschiebung von der Erinnerung an die Auseinandersetzung mit der Revolutionszeit hin zu einer Darstellung der eigenen künstlerischen Entwicklung. Mit der 1829 erfolgenden Integration in die *Italienische Reise* wird die mit der Aufgabe letzter Hand unweigerlich verbundene Rhetorik der Endgültigkeit schließlich auch auf den *Carneval* selbst übertragen. Wie

45 Ebd., S. 447.

46 Vgl. nochmals den Kommentar von Reiner Wild in MA 4.1, hier S. 920f.

47 Vgl. Reinhart Koselleck: Goethes unzeitgemäße Geschichte, in: ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten, hrsg. von Carsten Dutt, Berlin 2013, S. 286–305.

Michael Schütterle erklärt, erreicht er hier seinen »endgültigen Platz«. ⁴⁸ Die Integration in die Reiseschriften verbindet den *Carneval* mit diaristischen Beschreibungen des eigenen Lebens – und genau hier werden dem Stück auch die bereits zitierten Bemerkungen über den wiederholten Besuch des Karnevals zur Seite gestellt (MA 15, 611f.). Die Platzierung in der *Italienischen Reise* bewahrt den Bezug zur Karnevalssaison, die in die Zeit zwischen dem Januar und Februar 1788 fällt, und bringt das Stück zudem in eine Verbindung mit dem Wechsel zum Jahr 1788, in dem Goethe den Karneval ein zweites Mal erlebt, und nicht mit dem Wechsel zu den Jahren 1789 und 1790, in denen die Buch- und die Journalausgabe des *Carneval* erscheinen. Durch die Rückdatierung wird die Erfahrung des Karnevals noch stärker in der vorrevolutionären Zeit verortet, aber noch entschiedener in eine Geschichte der eigenen persönlichen und künstlerischen Entwicklung eingefügt, als es etwa in der Buch- und der Journalausgabe der Fall ist. ⁴⁹ Insbesondere durch die Eingliederung in den Zweiten Römischen Aufenthalt erscheint der Text nun inmitten einer Mischung aus Tagebucheinträgen und verschiedenen Artikeln der Zeit, die nicht zuletzt die Entwicklung des Autors nachvollziehbar macht.

Darüber hinaus fällt auf, dass der *Carneval* in allen Werkausgaben, von den *Neuen Schriften* bis hin zur Ausgabe letzter Hand, ohne Abbildungen veröffentlicht wird. Auch Fußnoten und Verweise auf die Abbildungen fehlen hier, was in der Forschung auch als eine »Unterordn[ung]« der Abbildungen gedeutet wurde. ⁵⁰ Ist dieser Verzicht auf die Bilder als eine mit einer Hinwendung zur textuellen Darstellung einhergehende Abkehr von bildlichen Darstellungen zu verstehen? Oder lässt er sich eher als Ausdruck des Versuchs fassen, die Assoziation des *Carnevals* mit dem Modejournal zu lösen? In jedem Fall scheint es, als würde der Verzicht auf die Abbildungen den *Carneval* aus dem Orbit der seriellen Unterhaltung, dem er entstammt, hinausbefördern und ihn stattdessen stärker in eine Geschichte der eigenen künstlerischen Entwicklung integrieren.

Die zahlreichen Werkausgaben wie auch Goethes virtuoser Umgang mit dem Buch- und Zeitschriftenmarkt führen schließlich zurück zur Frage nach dem literarischen Text als einem Gegenstand des Konsums. Ein letzter wichtiger Hintergrund, vor dem sich das entfaltet, was nach dem *Carneval* kommt, wird von der seriellen Unterhaltung und dem Kulturjournalismus gebildet.

48 Vgl. Schütterle (Hrsg.): »Untadeliche Schönheit« (Anm. 20), S. 49.

49 Zur Neukonstellierung des Texts im Rahmen der *Italienischen Reise* vgl. noch einmal Uhlig: Goethes *Römisches Carneval* im Wandel seines Kontexts (Anm. 7).

50 Vgl. Gerhardt: Goethe und *Das Römische Carneval* (Anm. 21), S. 289.

Wie schon erwähnt, bleibt der Karneval ein wichtiges und wiederkehrendes Thema im Modejournal, auch durch regelmäßige Berichte von der Karnevalssaison in Kassel. Allerdings kommt Goethe hier weniger die Rolle des Erfinders einer neuen Form literarischer Darstellung als vielmehr die eines findigen und zeitgeistigen Schriftstellers zu, der ein vorhandenes Publikumsinteresse aufgreift und sich zunutze macht. Auch wenn er sich immer wieder verächtlich über Bertuchs Publikationen äußert, veröffentlicht er weiterhin Artikel im Modejournal, die Logiken des tableauartigen Betrachtens folgen. Trotz mancher Klagen über den nicht endenden Strom an Berichten über Feste bleibt der Wunsch der Leser:innen nach Darstellungen des Karnevals bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ungebrochen und das Fest eines der beliebtesten Themen in Zeitschriften, Büchern, Taschenbüchern und anderen seriellen Formen. Sowohl auf praktischer als auch auf symbolischer Ebene fungieren der Karneval und andere Feste als Impulsgeber für die Produktion und Präsentation neuer Kostüme und Masken an der Schnittstelle von Mode, Populärkultur und Zeitgeschichte. Diese Verbindung zu einer Vielzahl von Ereignissen und Druckorganen bringt den *Carneval* nun eher in den Rahmen der ›Weltzeit‹ als in denjenigen der ›Lebenszeit‹ seines Autors und lässt den Text zu einem Modell für die Erfassung signifikanter wiederkehrender Ereignisse und ihre Darstellung als marktfähige literarische Unterhaltung werden.⁵¹

Neben der Veröffentlichung in den *Neuen Schriften* wird der *Carneval* zudem in unautorisierten Anthologien publiziert: im *Taschenbuch für das Carneval* (1793), im *Taschenbuch der alten und neuen Masken* (1793), in *Die Nationalfeste, Feierlichkeiten, Ceremonien und Spiele aller Völker, Religionen und Stände* (1796) und schließlich in der *Beschreibung der vorzüglichsten Volksfeste, Unterhaltungen, Spiele und Tänze der meisten Nationen in Europa* (1799). Die Veröffentlichung in solchen Anthologien belegt die Verbindung des *Carneval* zum mittleren und gehobenen Niveau der Taschenbuch- und Almanachpublikationen, die die ›natürliche‹ Konkurrenz zum *Journal des Luxus und der Moden* bilden. Einige dieser Veröffentlichungen gehören eher zur ›middlebrow‹ der zeitgenössischen Publikationen und erscheinen ohne Abbildungen, während andere, wie das in Deutsch und auf Französisch gedruckte *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Carnevals mit illuminierten Kupfern* (1804), einen erkennbar hohen Produktionswert haben und im Bereich des klein- und großformatigen Luxusdrucks anzusiedeln sind, mit dem auch Bertuch sich befasst. Gerade diese Projekte bestätigen noch einmal, wie

51 Zu den Spannungen zwischen ›Lebenszeit‹ und ›Weltzeit‹ vgl. Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a.M. 1986.

gut Karnevalsmasken und -kostüme sich vermarkten ließen.⁵² Zugleich spielte der Karneval aber weiterhin eine wichtige Rolle als Modell für eine visuelle Wahrnehmung, die mit einem scheinbar endlosen Nacheinander flüchtiger Szenen umzugehen vermag, wie auch als Trope für die periodische Literatur überhaupt in ihrer Widerspenstigkeit und ihrer seriellen Form. Ich will nur ein Beispiel hierfür geben: Satirische Zeitschriften werden in der Mitte des 19. Jahrhunderts oft durch Figuren von Teufeln oder Scharlatanen personifiziert, die in sich beständig wandelnden Gestalten »in bunter Reihe« auftreten. Die Darstellungen, die von der von Florens Christian Rang beschriebenen »gesetzlichen Gesetzlosigkeit« des Karnevals erzeugt werden,⁵³ sind den für die zeitgenössische Drucklandschaft charakteristischen Darstellungen erst einmal nicht unähnlich, und die Nachfrage nach Modebildern, Karikaturen und Kunstdrucken mit Karnevalsszenen wird im Laufe des 19. Jahrhunderts weiter zunehmen, wie nicht zuletzt Gavarnis virtuose Lithografien über den Pariser Karneval zeigen, die in den 1830er- und 1840er-Jahren in der satirischen Zeitschrift *Le Charivari* veröffentlicht wurden.⁵⁴ Wenn man Goethes *Carneval* nur als Teil einer unübersehbaren Vielzahl oder, wenn man so will, eines ›Stroms‹ zeitgenössischer Druckerzeugnisse betrachtet, verschieben sich Fragen nach Wiederholung und Variation weg von der ›Weltzeit‹ eines scheinbar ›natürlich‹ wiederkehrenden Volksfestes und auch der ›Lebenszeit‹ eines Autors. Stattdessen stellen die Fragen nach diesen zentralen Merkmalen serieller Formen sich nun vor allem im Kontext und der Entwicklung der zeitgenössischen Drucklandschaft.

Die verschiedenen Weisen, in denen der *Carneval* als Element einer Serie an Wiederholungen begriffen werden kann, sind auch für die Auseinandersetzung mit dem Status und der Funktion von Abschlüssen und Fortsetzungen von Bedeutung. Logiken der Wiederholung, der Nachahmung, des Zitats und der Wiederveröffentlichung erzeugen einen Effekt fortwährender Relevanz und Verjüngung, der sich auf der Handlungsebene des Karnevals auffinden lässt, aber auch auf der Ebene des Formats eine eigene Dynamik entfaltet. Diese Unterscheidung zwischen Ereignis und medialer Repräsentation korrespondiert mit der Zeitlichkeit, also den Formen der Zeit, die die

52 Tatsächlich kündigte Bertuch in der ersten Anzeige von Goethes Buch auch eine französische Fassung des *Carneval* an, die aber nie realisiert wurde. Vgl. Kraus, Bertuch: Das Römische Carnaval (Anm. 6), S. XVIII.

53 Florens Christian Rang: Historische Psychologie des Karnevals [1927/28], hrsg. von Lorenz Jäger, Berlin 1983, S. 13.

54 Vgl. hierzu auch Nancy Olson: Gavarni. The Carnival Lithographs, New Haven, Conn. 1979.

mediale Dynamik des Texts annimmt. Berichte über den Karneval gewinnen zwar vor allem während der Karnevalszeit selbst an Popularität, machen aber auch die zeitlichen Formen sichtbar, die für die seriellen Publikationen des 19. Jahrhunderts mit dem von ihnen produzierten kontinuierlichen Fluss an Texten und Bildern charakteristisch sind. Die fortgesetzte, kontinuierliche Veröffentlichung gleicht somit einem Versprechen, das jenseits von Goethes eigenen Intentionen sowohl seinem Text als auch der zeitgenössischen Publikationslandschaft innewohnt.

