Werk

Titel: Goethes "Römische Elegien" und die antike Tradition

Autor: Rüdiger, Horst

Ort: Weimar

Jahr: 1978

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0095|LOG_0016

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

HORST RÜDIGER

Goethes „Römische Elegien" und die antike Tradition

Verglichen mit den beiden anderen Zyklen erotischer Lyrik von weltliterarischem Rang in der neueren Dichtung, Petrarcas „Canzoniere" und Shakespeares „Sonnets", verglichen auch mit dem „West-östlichen Divan", sind Goethes „Römische Elegien" die schmalste, realistischste, heiterste, am engsten lokalisierte, am wenigsten einer strengen zyklischen Ordnung unterworfene Sammlung. Faustine, der in den „Elegien" (XVIII, 9) und dann in den „Venetianischen Epigrammen" (IV, 7) jeweils nur einmal genannten Geliebten, und Christiane, der Ungenannten, eignet eine viel herzlichere, sinnlichere, hin und wieder vielleicht auch mit gewissen porträtnahen Zügen ausgestattete Realität (IV, 25–28)[1] als Lauras *vista angelica serena* (CCLXXVI), dem geheimnisvollen *lovely boy*, der noch mehr geheimnisumwitterten *dark Lady* und selbst der als Dichterin persönlich gegenwärtigen Suleika-Marianne. Schon August Wilhelm Schlegel hat bemerkt,[2] daß Goethe es sich *schwerlich hätte ... gefallen lassen, lange unerhört zu seufzen*, wobei er gewiß an Petrarcas Schmachten dachte, das sich bis zur Algophilie steigern kann.

Nicht minder deutlich unterscheiden sich die „Elegien" in religiöser und sozialer Hinsicht von den anderen Zyklen. Der „Canzoniere" des Geistlichen Petrarca ruht fest und problemlos im christlichen Kosmos des Mittelalters. Shakespeares „Sonette" und Goethes „Elegien" kennen ebenfalls keine religiöse Problematik, aber nicht, weil die Dichter die christliche Ordnung diskussionslos übernähmen, sondern weil ihre Liebe sich außerhalb dieser Ordnung vollzieht. Das katholische Rom ist in den „Elegien" zwar gegenwärtig, aber es tritt nicht in pontifikaler Herrscherwürde auf, sondern in niedriger Abbé-Kleidung, die zu nichts verpflichtet. Auch legt der Liebhaber sie nur *scherzend* an (VI, 9), um sich bei Faustine unerkannt einzuschleichen. Diese aber ist nun als Geliebte eines Geistlichen verleumdet worden und glaubt, „klassenbewußt gegen die Ausbeuter Adel und Klerus",[3] dem

---

1 Vgl. jedoch Horst Rüdiger, Göttin Gelegenheit ... In: arcadia 1, 1966, S. 121–166, hier: S. 156 f. und Abb. 4 (vor S. 155).

2 Goethes Römische Elegien. 1795. In: Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters. Eine Auswahl ... Hrsg. von Franz Finke, Stuttgart (Reclam) 1964, S. 106–113, hier: S. 108.

3 So Dominik Jost, Deutsche Klassik, Goethes „Römische Elegien", Pullach bei München 1974, S. 165. Nach diesem Buch, das Einführung, Text der „Elegien" (mit gegenübergestellter Handschrift

Freunde gegenüber nachdrücklich betonen zu müssen, daß sie an der moralischen Korruption dieser Stände keinen Anteil hat (VI, 11 f.):

In dem geistlichen Rom, kaum scheint es zu glauben, doch schwör ich:
Nie hat ein Geistlicher sich meiner Umarmung gefreut.

Dieser sehr volkstümlich-römischen Skepsis gegen die moralische Standfestigkeit des Klerus entspricht auf der Seite des Dichters die muntere Unbefangenheit, mit der er sich und seinesgleichen *wir alte Heiden* nennt (XXII, 35), die auch bei den gefährlichsten Bedrohungen der Gesundheit durch das venerische Übel *nicht so ganz ... verlassen* sind, weil sie auf *Hermes, den heilenden Gott* (38), vertrauen dürfen. Doch weder Skepsis noch sorglose Bekenntnis zum ‚Heidentum' schließen echte Religiosität aus. Ihre Kennzeichen sind für den Dichter der „Elegien" Toleranz und die altrömische Bereitschaft, fremden Göttern im Pantheon Heimatrecht zu gewähren (IV, 1 f.):

Fromm sind wir Liebende, still verehren wir alle Dämonen,
Wünschen uns jeglichen Gott, jegliche Göttin geneigt.

Die sozialen Unterschiede in den drei Zyklen beziehen sich auf die geliebten Personen und die Welt, in der sie leben. Laura schwebt in einem sozial aseptischen, keinesfalls aber niederen Raum; Shakespeares Freund und Herrin hat man ebenfalls in höheren, vielleicht in sehr hohen Gesellschaftsschichten zu suchen. Faustine hingegen ist nach römischem Sprachgebrauch eine ‚mantenuta',[4] was damals wie heute nicht unbedingt eine moralisch minderwertige Frauensperson, sondern vornehmlich einen sozialen Status bezeichnet: den des mittellosen, attraktiven, *von vielen Männern gesuchten* (XX, 23) Mädchens, einer älteren Schwester der Pariser Grisette in der Belle époque, welche in der für ihresgleichen beneidenswerten Lage ist (vgl. VI, 5 f., wo die neuen Kleider den Neid der Nachbarin erregen), den kargen Lebensunterhalt und die abgetragene Garderobe durch die Freigiebigkeit eines Liebhabers, oft eines Zugewanderten, augenfällig zu verbessern. So schildert Goethe jedenfalls Faustine (II, 25–28):

Besser ist ihr Tisch nun bestellt; es fehlet an Kleidern,
Fehlet am Wagen ihr nicht, der nach der Oper sie bringt.
Mutter und Tochter erfreun sich ihres nordischen Gastes,
Und der Barbare beherrscht römischen Busen und Leib.

Dabei ist es ziemlich gleichgültig, ob sich zu solchen Stellen Parallelen bei den römischen Elegikern finden (hier Tibull II 3, 53–64, oder – wahrscheinlicher – Pro-

---

Goethes für die „Horen" und dem Druck nach WA und Gedenkausg.), Kommentar, Bibliographie und Personenregister enthält, werden die „Elegien" zitiert, die unterdrückten als Nr. XXI–XXIV.

[4] Diesen Ausdruck habe ich in einem Essay (Goethe, Römische Elegien – Venetianische Epigramme – Tagebuch der italienischen Reise, Reinbek 1961, S. 230) gebraucht; danach Jost, Deutsche Klassik, S. 26, 31.

perz II 16, 27 f.)[5] oder auch nicht: Wesentlich ist nicht, d a ß Goethe sie adaptiert oder zitiert, sondern w i e er sie seinem poetischen Kosmos einordnet. Vom Mitgenuß der Mutter ist bei Tibull oder Properz jedenfalls nicht die Rede, wohl aber an anderer Stelle der Elegien (VI, 20) von mütterlicher Nachsicht gegenüber Faustines früheren moralischen Anfechtungen.[6] Daß in Rom die Mutter der Geliebten (und in Weimar die Tante und die Stiefschwester Christianes) an der so ganz unrömischen (II, 24) Großzügigkeit des Liebhabers teilhatten, gehört ebenfalls zu den eingespielten Sitten einer Liaison, die eine Legalisierung gar nicht oder wenigstens nicht in absehbarer Zeit dringlich erscheinen ließ. Doch im kleinen Weimar erregte ein solches Verhältnis mehr Aufsehen und gehässigere Kommentare – *Reden feindlicher Menschen* (VI, 29)[7] – als in der Weltstadt Rom, wo es freilich auch nicht unbeachtet bleiben konnte. Die Faustine- und Christiane-, die Gretchen- und Klärchen-Beziehungen gehören jedenfalls zu den erotischen Urkonstellationen in Goethes Dasein und Dichtung, und das unterscheidet die „Elegien" wiederum deutlich von Petrarcas und Shakespeares Zyklen. Wie sehr der „niedere Zugang" zu Rom (der natürlich nichts mit ‚niederer Minne' zu tun hat) Voraussetzung der poetischen Revitalisierung dieser Stadt nach Jahrhunderten des Vergangenheitskultes und eines melancholischen Ruinenpathos war, wie Goethe bei Properz, besonders in der 1. Elegie der IV. Sammlung, Anleitung zum Erkennen und Durchschreiten dieses Zugangs gefunden hat, ist überzeugend dargestellt worden.[8] Und es ist wohl bezeichnend, daß auch die erste m o d e r n e Vergegenwärtigung einer Großstadt in einem anderen lyrischen Zyklus von weltliterarischem Rang, der nun freilich nicht ausschließlich dem Eros gewidmet ist, einen „niederen Zugang" erforderte: in Baudelaires „Fleurs du Mal".

Neben den Unterschieden gibt es aber auch eine Reihe von Gemeinsamkeiten in den drei klassischen Sammlungen. Um an die sozialen Gegebenheiten anzuknüpfen: Sie spielen nicht nur keine Rolle, sondern werden von Goethe bewußt verdrängt.

---

5 Ferdinand Bronner (Goethes Römische Elegien und ihre Quellen. In: Neue Jb. für Philologie und Paedagogik 63, 148. Bd., 1893, S. 38–50, 102–112, 145–150, 247–265, 305–316, 367–371, 440–469, 525–541, 572–588) liefert noch immer das Großarsenal für wirkliche oder angebliche ‚Quellen' Goethes, als Materialsammlung so unentbehrlich wie mit Kritik zu gebrauchen. In diesem Falle verweist aber auch der weit vorsichtigere Georg Luck (Goethes „Römische Elegien" und die augusteische Liebeselegie. In: arcadia 2, 1967, S. 173–195, hier: S. 188) auf Properz und Tibull, allerdings vor allem auf V. 28. Vgl. auch ders., Die römische Liebeselegie, Heidelberg 1961, sowie Properz und Tibull, Liebeselegien. Lateinisch und deutsch. Neu hrsg. und übers. von Georg Luck, Zürich/Stuttgart 1964.

6 Die Situation erinnert an das Verhalten der Millerin zu ihrer Tochter Luise; auch der hier (VI, 20) erwähnte Vater und der seine Stelle vertretende Oheim (XV, 7 f.; XVI, 3 f.) haben Züge des alten Miller. Bezeichnenderweise fehlt ihnen aber der soziale Vorbehalt, den Miller gegen Ferdinand hat.

7 Jost (Deutsche Klassik, S. 30 f.) sieht als „Wortführerin" der Gegner Charlotte von Stein; aber auch andere Damen (und Herren) der Weimarer Gesellschaft waren am Klatsch beteiligt. – Zur literarischen Gestaltung des Themas vgl. die XIX. Elegie und ihre Analyse unten S. 188–193.

8 Walter Wimmel, Rom in Goethes Römischen Elegien und im letzten Buch des Properz. In: Antike und Abendland VII, 1958, S. 121–138.

Das ist schon in der verworfenen Fassung der II. Elegie der Fall: Hier werden die törichten Fragen der *schönen Damen und ... Herren der feineren Welt* nach der ‚Wahrheit' von Werthers und Lottes Schicksal (2–4) – Fragen, die Goethe bis nach Italien verfolgten –[9] mit der penetranten Verbreitung des *Malbrough*-Schlagers bis nach Kleinasien verglichen (9–12). Die endgültige Fassung spricht aber noch deutlicher, indem Goethe anstelle der privaten Belästigungen des „Werther"-Autors eine öffentliche Unart nennt, die ihm freilich auch persönlich zuwider war: die politische Kannegießerei im Gefolge der Französischen Revolution. Denn so ist doch wohl die ironische, anachronistisch nach Rom verlegte Aufforderung des Liebhabers an die in Deutschland zurückgebliebenen Bekannten zu verstehen (7 f.):

Wiederholet, politisch und zwecklos, jegliche Meinung,
Die den Wandrer mit Wut über Europa verfolgt,

zumal es gleich darauf noch deutlicher heißt (13 f.):

Und so mußt ich bis jetzt auf allen Tritten und Schritten
Schelten hören das Volk, schelten der Könige Rat.

Nun aber kann das Geschwätz den nach Italien Entwichenen nicht mehr stören, weil mit der Geliebten *nicht immer geküßt*, sondern auch *vernünftig gesprochen* wird (V, 13), was sagen will, daß keine aktuellen politischen Diskussionen geführt werden. Das bezeugen die Verse, die von Christianes Verhalten zu den Welthändeln auf die römische Geliebte übertragen sind (II, 17–19):

... die Liebste
Fürchtet, römisch gesinnt, wütende Gallier nicht;
Sie erkundigt sich nie nach neuer Märe ...

Rigoroser als im „Divan" ist damit der politische Bereich aus den Elegien ausgeschlossen. Dies und andere weltabgewandte Züge dürften manche Interpreten veranlaßt haben, vom „idyllischen Charakter" der Liebe Goethes in Rom zu sprechen und darin einen Unterschied zu den römischen Elegikern zu sehen.[10] Doch auch Petrarcas und Shakespeares Zyklen sind im wesentlichen frei von politischen Implikationen, ohne darum ‚idyllisch' im Sinne von Geßner oder von Vossens „Luise" zu wirken. Man braucht nur an andere Stücke des gleichen Voß oder an Maler Müllers soziale Idyllen zu denken, um den politisch engagierten Typus der Gattung vor Augen zu haben. Mit diesem haben die „Römischen Elegien" in der Tat nichts gemein, doch ebensowenig mit Schillers Begriff von der Idylle oder gar mit den Genreszenen

[9] Zeugnisse bei Jost, Deutsche Klassik, S. 159 f.

[10] Gerhard Kaiser, Wandrer und Idylle: ein Zugang zur zyklischen Ordnung der „Römischen Elegien". In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Lit., 117. Jg., 202. Bd., 1966, S. 1–27, hier: S. 1; Wilhelm Emil Mühlmann (Goethe, Sizilien und wir. In: GRM, NF XXVI, H. 3/4, 1976, S. 440–451, hier: S. 442) versieht eine Schlußfolgerung – „Also Rückzug in die Idylle" – sogleich mit einem Fragezeichen.

der Goldschnitt-Lyrik der Gründerzeit. Wenn Goethe sich den römischen Elegikern verwandt gefühlt und viele ihrer Wendungen, manche ihrer Stimmungen, vor allem aber die kunstvolle Weise, mit der Liebe zu spielen,[11] in seine „Elegien" übernommen hat, so gerade wegen der Unberührtheit der „Triumvirn" von allem wertherisch *Verwünschten* (II, 5, verworfene Fassung), allem Hypochondrischen, allem Grübeln über das eigene Ich (VII, 5 f.), seelenhaft Empfindsamen, gemütvoll Idyllischen,[12] von allem nordisch umgetriebenen Wandererwesen. (Daß er daneben in Rom an zwei Szenen des „Faust" arbeitete, beweist nur die Spannweite seiner Empfindungsweise.) Goethe, „der von Natur kein Idylliker war", hat die „Elegien" vielmehr „über das bloße Idyll hinausgehoben"[13] – nicht anders, wenngleich mit anderen Mitteln als Petrarca und Shakespeare ihre erotischen Dichtungen. Die Vaucluse eignet sich nun einmal für ein ‚Bildchen' so wenig wie eine römische Vigne oder Schlafkammer oder wie das Weimarer Gartenhaus. Vor dem Abgleiten ins Sentimentale und Sentimentalische sind solche Lokalitäten schon durch die festen Konturen der klassischen Mythologie geschützt.

Einen weiteren Schutz bieten die strengen Versformen, die ebenfalls ein gemeinsames Merkmal der drei großen erotischen Gedichtkreise bilden. Sonett, Canzone, Ballata und andere Formen bis zur Sestine, welche sprachartistische Fähigkeiten voraussetzt, waren zu ihrer Zeit Modeformen; die Distichen wurden es zur Goethe-Zeit, nachdem Klopstock und Voß bewiesen hatten, daß es möglich war, die einander folgenden schwertonigen Silben im Pentameter ebenso elegant zu bewältigen wie den zur gedanklichen Antithese neigenden Bau dieses Verses. Bei solchen Schwierigkeiten kam Goethe freilich die Übung am deutschen Alexandriner mit der Mittelzäsur zustatten, den er in den jugendlichen Schäferspielen gebraucht hatte. Wenn er sich bei erotischen Dichtungen nun an die Distichen der lateinischen Elegie hielt, so war dies eine seiner wahrhaft klassischen Neuerungen. Er hat sie offenbar auch als solche empfunden; sonst hätte er die erotischen Qualitäten der Form nicht wiederholt gepriesen: ihre Eignung nämlich, sinnliche Lust mit künstlerischer Gestaltungskraft zu vereinen (V, 15–17) und das Geheimnis der Liebenden zu bewahren (XX, 21 f.):

Dir, Hexameter, dir, Pentameter, sei es vertrauet,
Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.

Die Wahl des Distichons ist um so bemerkenswerter, als damals die Stanze, vor allem durch Wielands Versepen nach dem Vorbild Ariosts, im Bewußtsein der

---

11 Friedrich Klingner, Liebeselegien. Goethes römische Vorbilder. In: Römische Geisteswelt, München[5] 1965, S. 419–429, hier: S. 428.

12 Ebenda, S. 423. Ähnlich Emil Staiger in seiner Einführung zu Goethe, Sämtliche Gedichte I, Zürich 1950, S. 736 (= Gedenkausg. der Werke, Briefe und Gespräche I). Nach dieser Ausgabe (= AA) wird Goethe mit Bandtitel und -ziffer, Erscheinungsjahr des Bandes sowie Seitenzahl zitiert (außer „Elegien", vgl. Anm. 3).

13 Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin[7] 1920, S. 430.

deutschen Autoren und Kritiker als ‚erotische' Strophe par excellence galt.[14] Verstärkt wurde das Urteil später dadurch, daß sich Byron, ebenfalls durch Ariost und die verkürzten Stanzen in Shakespeares „Venus and Adonis" veranlaßt, für seine Epen des lockeren Versgebildes bediente. Goethe selbst war ihm 1810 mit dem „Tagebuch" vorangegangen. Es ist nun höchst bezeichnend, daß er 1824 zu Eckermann sagte (25. Februar):[15] *Wenn man den Inhalt meiner „Römischen Elegien" in den Ton und die Versart von Byrons „Don Juan" übertragen wollte, so müßte sich das Gesagte ganz verrucht ausnehmen.* Diese spielerische Vorstellung ist in der Tat eine „Bekräftigung dafür daß Versformen Seelenformen sind".[16] Es zeigt den Geschmack und die Sicherheit des ästhetischen Urteils, wenn ein Autor für einen bestimmten Inhalt die angemessene Form wählt. So gehen die Stanzen des „Tagebuchs" einen Schritt weiter als die Distichen der „Elegien": Im „Tagebuch" wahrscheinlich auch beim Inhalt auf den Spuren Ariosts („Furioso" VIII, 49 f.) oder Ovids („Amores" III, 7), stellen sie den sexuellen Akt nur unter leicht durchsichtiger sprachlicher Verhüllung dar, freilich mit der Distanz des Spottes, den der Fehlschlag überanstrengter Männlichkeit hervorruft, und daher moralischer Schlußpointierung fähig. Von solchen Direktheiten halten sich selbst die unterdrückten „Elegien" frei. Das klassische Distichon gestattete zwar *die Freuden des echten nacketen Amors* (XXI, 31), wenngleich diese unverhüllte Gottheit der zeitgenössischen Öffentlichkeit dann doch unsichtbar bleiben mußte; doch dem spöttisch-ironischen Klang der Stanze, seit Ariost nicht selten ihr markantestes Kennzeichen, blieb die Darstellung des peinlich vergeblichen Bemühens um die Befriedigung der Lust vorbehalten. Dessen wären Goethes Distichen nicht fähig gewesen. Die unveröffentlichten Elegien zeigen ihre Grenzen.

Zuletzt seien an einem besonders eindringlichen Beispiel Übereinstimmungen und Unterschiede der drei großen Sammlungen gezeigt. Im Mittelpunkt eines jeden Zyklus steht die Spannung zwischen dem Dichter, der Geliebten und einer höheren Gewalt, Amor genannt. Diese Konstellation findet sich naturgemäß in den meisten Liebesdichtungen, auch wenn Amor nicht ausdrücklich als Person auftritt, und erlaubt nur geringe Variationen (bei Shakespeare zwei geliebte Personen und den Rivalen). Zwischen diesen drei Kraftzentren spielt sich das Seelendrama ab. Petrarca hat es durch eine weitere außermenschliche Gewalt, den Schicksalsschlag von Lauras Tod, Shakespeare durch das Thema der Schönheit, welche der Zeit erliegt und die Liebe gefährdet, gleichsam um einen vierten, einen überirdischen Schauspieler erweitert. Dem modernen Drama entsprechend, läßt Goethe hingegen mehr Nebenpersonen und Statisten auftreten: Mutter, Kind und Oheim der Geliebten, schattenhaft auch den verstorbenen Vater (VI, 20), nach altrömischem Brauch einen Sklaven (XIV, 1: *Knabe* = ‚puer'), ein paar deutsche Landsleute in der Heimat (II) und

---

[14] Vgl. Horst Rüdiger, Ariost in der deutschen Literatur. In: H. R./Willi Hirdt, Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur, Heidelberg 1976, passim, bes. S. 72.

[15] AA XXIV, 1948, S. 90.

[16] Gundolf, Goethe, S. 438.

in der römischen Osteria (XV, 9), Damen der besten römischen Gesellschaft (XXI) neben dem Heer der Kuppler und Verführer in Ostia und an den Quattro Fontane (VI, 13–16). Im Verhältnis zu der beschränkten Zahl von rund 600 Versen ist die Schar der historischen und mythologischen Gestalten, welche die Szene der „Elegien" beleben, größer als bei Petrarca und Shakespeare. Hier bewegt sich Goethe durchaus im Gefolge der römischen Elegiker. Das Wunderbare ist, daß solche Gestalten bei ihm fast noch weniger als bei jenen als Staffagen wirken. Das gilt besonders auch für die niederen Dämonen wie Fama (XIX) und die Priapen (XXIII, XXIV) sowie für die mit besonderer Liebe gestaltete *Göttin ... Gelegenheit* (IV, 17), die Goethe zwar nicht erschaffen, aber in Faustine-Christiane wiedererkannt und – dem Charakter der „Elegien" entsprechend – als spezifisch erotischen Dämon verstanden hat.[17] Der Tod aber, dem Petrarca von 366 Gedichten mehr als hundert gewidmet hat, tritt bei Goethe bezeichnenderweise gleichsam nur verstohlen auf. Der Dichter, von *Hebe* verjüngt und neugeboren, wie Goethe es von sich selbst in der „Italienischen Reise" berichtet,[18] von Fortuna mit den *herrlichsten Gaben* gesegnet, wähnt sich in der Begeisterung, ja in der Vermessenheit seines Glücksgefühls als Heros im Olymp und wird von *Jupiter Xenius,* dem trotz menschlicher Hybris immer noch *wirtlichen Gott,* rauh in die irdische Welt zurückgerufen (VII, 14–24): *„Dichter, wohin versteigest du dich?"* Der aber kann nur um Vergebung bitten und sich beschämt der eigenen Sterblichkeit erinnern, von der er als Heros verschont geblieben wäre wie der *wiedergeborene* Herkules (XIX, 11 f.), dem in der Unsterblichkeit Hebes Gabe der ewigen Jugend zuteil wird.

> Dulde mich, Jupiter, hier, und Hermes führe mich später,
> Cestius' Mal vorbei, leise zum Orkus hinab. (VII, 25 f.)

An keiner Stelle der „Elegien" ist der Gedanke an die Vergänglichkeit so gegenwärtig wie hier.[19] Denn wo er sonst gestreift wird, entkräften ihn andere mythologische Bilder: Dem Wunsch, die Welt noch lange von der Sonne beleuchtet zu sehen, schließt sich der andere sogleich an, die Parze möge dem Liebenden *klug langsam* den Faden herabspinnen (XV, 45 f.); die Erinnerung an *des Orkus Gewalt,* der selbst Herrscher wie *Alexander und Cäsar und Heinrich und Friedrich, die Großen,*

---

17 Vgl. Rüdiger, Göttin Gelegenheit, S. 150–161, bes. auch Anm. 97. Siehe auch Korrekturnachtrag S. 198.

18 Ich weise nur auf ‚Wiedergeburt' und davon abgeleitete Begriffe hin, deren religiöser und geistesgeschichtlicher Hintergrund bei Goethe hier nicht behandelt werden kann; die von Christoph Michel (in Goethe, Tagebuch der italienischen Reise 1786 ..., Frankfurt/M. 1976, S. 392) zitierte, aber damals noch nicht erschienene Münchner Diss. von K. Kiefer („Wiedergeburt" und „neues Leben". Studien zu Goethes „Italienischer Reise") war mir nicht zugänglich. „Die italienische Reise"; AA XI, 1950, S. 162 (13. 12. 1786), S. 163 (20. 12. 1786), S. 425 (23. 8. 1787), S. 492 (21. 12. 1787).

19 Das von dem Dresdner Schriftsteller Johann von Unger berichtete Gespräch mit dem schwedischen Konsistorialrat Gyldenstubbe (AA XXII, 1949, S. 165 f.), der behauptete, mit Goethe verabredet zu haben, sich nach dem Tode in einer gemeinsamen Ruhestätte an der Cestius-Pyramide beisetzen zu lassen, dürfte reine Erfindung sein. Dagegen wurde Goethes Sohn 1830 an der Cestius-Pyramide beerdigt.

nicht entgehen können, wird – rascher als bei Horaz („Carmina" I 11, 8) – von der Carpe-diem-Stimmung zurückgedrängt (X, 4, 1, 5 f.):

Freue dich also, Lebendger, der lieberwärmeten Stätte,
Ehe den fliehenden Fuß schauerlich Lethe dir netzt.

Anders als der „Canzoniere" und die Sonette Shakespeares stehen die „Elegien" nicht im Zeichen der Vergangenheit, der Vergänglichkeit oder einer himmlischen Zukunft; sie sind der Gegenwart, dem seligen Augenblick gewidmet, dem Geschichte wie Mythos und Glaube gleichermaßen untergeordnet sind.

„Dichter, wohin versteigest du dich?" Die mahnenden Worte des gastlichen Gottes gehören zu jenen Stellen in den „Elegien", wo Goethe den Dichterberuf und seine Gefahren, eben die hinreißende Gewalt des poetischen Enthusiasmus, zum Gegenstand seiner Dichtung macht. Auch im Hinblick auf die antike Tradition ist dieses Thema des Nachdenkens wert. Doch bisher hat die Forschung viel Scharfsinn auf die Untersuchung der wirklichen oder vermeintlichen ‚Einflüsse' verwandt, die von den römischen Dichtern auf Goethes „Elegien" ausgegangen sind. Schließlich ist sie zu dem wenig befriedigenden, aber durchaus einleuchtenden Ergebnis gekommen,[20] daß die kompakten Sammlungen von Parallelen „ein völlig falsches Bild" geben, während sich bei genauerer Untersuchung der „Parallelennester" herausstellt, „daß von zwanzig behaupteten Abhängigkeiten oder Beziehungen kaum e i n e wirklich überzeugt". Das verwundert weder den Kenner der griechischen und römischen Literatur, für den das Kriterium der Originalität, ein Fetisch der Literaturkritik seit der Präromantik, von untergeordneter Bedeutung ist, noch den Komparatisten, der weiß, wie selten die Feststellung von ‚Einflüssen', auch solchen von außerhalb einer Nationalliteratur, zum Verständnis eines literarischen Kunstwerkes Wesentliches beitragen kann.

Oder die Literaturwissenschaft hat sich um die Analyse der zyklischen Anordnung der „Elegien" bemüht und damit nicht viel bessere Erfolge erzielt. Sie hat bald diese, bald jene ‚Gruppe' von Gedichten zusammengestellt,[21] für oder gegen deren Nebeneinander bald dieses, bald jenes Argument spricht. Nun hat man natürlich erwogen, daß die ursprüngliche II. und XVI. Elegie, jetzt meist als XXI. und XXII. bezeichnet, beim Erstdruck in den „Horen" von 1795 zwar ausgelassen wurden, aber zweifellos Bestandteile des ursprünglichen Planes waren; in der zuerst publizierten Folge müßte also die Ordnung gestört sein. Wenn sich Goethe jedoch überzeugen ließ, die beiden inkriminierten Elegien aus Gründen der Schicklichkeit wegzulassen,[22] so ist dies eben sein Wille gewesen, und auch die zwanzig von ihm selbst veröffentlichten Stücke sollten nun eigentlich einen ‚Zyklus' ergeben. Doch eine

[20] Luck, Goethes „Römische Elegien", S. 181 f.

[21] Außer Wimmel (Rom in Goethes Römischen Elegien) und Kaiser (Wandrer und Idylle) vgl. Robert Petsch, Goethes Römische Elegien. In: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts 1931, S. 167–207.

[22] Zeugnisse bei Jost, Deutsche Klassik, S. 34 f.

wirklich zwingende Absicht der Anordnung ist weder aus zwanzig noch aus zweiundzwanzig noch gar aus allen vierundzwanzig Stücken (einschließlich der beiden Priapeen) zu erkennen. Goethe hat nun einmal keine so schön überschaubaren Zyklen geschrieben wie Weinheber das „Bäuerliche Kalendarium", das sauber und vollständig vom „Jänner" bis zum „Dezember" reicht, aber auch keine so verrätselten wie George den „Siebenten Ring"; seine Kunst ist unabhängig vom Kalender und von magischen Zahlen, und er hat auch Nicht-Zusammengehöriges zusammengefaßt, wo sich keine mechanische Ordnung anbot.

Wegen Goethes eigener, nicht immer übereinstimmender Angaben haben schließlich zwei biographische Probleme der Forschung Schwierigkeiten bereitet: die Existenz oder Nichtexistenz der römischen Faustine neben der Weimarer Christiane und die Frage nach römischen Vorstufen der „Elegien" vor deren eigentlicher Ausarbeitung in Weimar seit Oktober 1788.[23] Die Antwort hängt nicht zuletzt davon ab, wie man bestimmte Stellen in der „Italienischen Reise" und in den Briefen beurteilt und ob man Goethes eigenen Worten mehr glauben will als dem Vorurteil. Ohne nochmals auf Gründe und Gegengründe einzugehen, möchte ich nur kurz zusammenfassen, was ich für erwiesen halte: Faustine, in deren (wahrscheinlich fiktivem) Namen drei Komponenten enthalten sein dürften – der „Faust", an dem Goethe in den letzten römischen Wochen wieder arbeitete, die Bedeutung von ‚fausta' im Lateinischen und Italienischen (‚die Beglückende') und vielleicht auch eine „Analogiebildung" zu Christiane nach dem Brauch der römischen Elegiker –,[24] diese ‚Faustine' hat so real existiert wie Christiane Vulpius in Weimar. Ob sie mit der in den letzten Abschnitten der „Italienischen Reise" erwähnten ungenannten Römerin identisch ist,[25] wissen wir nicht. Die Elegien aber sind vielleicht zum Teil aus in Rom entworfenen Vorstufen epigrammatischer Art oder im Stile von „Edelknabe und Wahrsagerin" (Vorstufe zur IV. Elegie und zu „Alexis und Dora")[26]

---

23 Vgl. Rüdiger, Göttin Gelegenheit, S. 122 f., Anm. 3. Teils zustimmend, teils kritisch äußern sich Luck (Goethes „Römische Elegien", S. 178 f.) und Jost (Deutsche Klassik, S. 30; vgl. die gesamte Darstellung bei Jost S. 19–40) zu meiner Hypothese, Goethe habe bereits in Rom Entwürfe primär elegischen Charakters, etwa in der Art von „Edelknabe und Wahrsagerin", niedergeschrieben und sie 1790 in Weimar, wie er selbst sagt („Tag- und Jahreshefte"; AA XI, S. 624), ausgearbeitet und redigiert. Auf dieses Zeugnis, dessen p r i v a t e r Charakter nicht zu bestreiten ist, gehen die Kritiker nicht ein. Ich dagegen kann in den anderen herangezogenen Zeugnissen Goethes weder eine „Fiktion" (Luck, S. 179) noch gar eine „Mystifikation" oder „Legende" (Jost, S. 37 f.) erkennen, weil mir der angebliche Zweck eines solchen Vorhabens nicht einleuchtet: „Christiane ... herauszuhalten" und „den ‚Römischen Elegien' ihren vollen römischen Charakter zu erhalten" (Jost, S. 38). Hätte man Goethe in Weimar eine römische Liaison weniger verübelt als eine weimarische? Und wenn er Christiane schonen wollte, warum streifte er „die Grenze zur Verleugnung des ‚armen Geschöpfs'" im Brief an Frau von Stein vom 1. 6. 1789 (Jost, S. 30 f.)? Eher schon leuchtet die Erhaltung des „römischen Charakters" der „Elegien" als künstlerisches Argument ein. Aber bedurfte es zu diesem Zweck einer mehrfach wiederholten Mystifikation?

24 Luck, Goethes „Römische Elegien", S. 176 f.

25 Zeugnisse bei Jost, Deutsche Klassik, S. 21–23.

26 Rüdiger, Göttin Gelegenheit, S. 151 f., 154–156; Zustimmung von Luck, Goethes „Römische Elegien", S. 175.

hervorgegangen. Sofern keine neuen Dokumente auftauchen, werden diese Probleme freilich nicht endgültig lösbar sein. Im Hinblick auf seine Autobiographie hat Goethe selbst den Wink zur Beurteilung solcher Fragen gegeben:[27] ... *die erzählten einzelnen Fakta dienen bloß, um eine allgemeine Beobachtung, eine höhere Wahrheit, zu bestätigen,* und gegen den *Philister* Jean Paul gerichtet: *Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte.*

Was die Fakten, und zwar auch solche literarischer Art, für den Dichter Goethe zu bedeuten hatten, läßt sich aus den „Elegien" am besten dort erkennen, wo er mittels geeigneter Stellen der griechisch-römischen Literatur seine eigene Situation erhellt oder über die antiken Dichter, über Dichter und Künstler und die Dichtung überhaupt reflektiert. Beide Möglichkeiten sind in der anscheinend so kolloquial natürlichen und doch künstlerisch höchst raffinierten Exposition der XV. Elegie verbunden. Goethe bedient sich der in der „Vita Hadriani" der „Historia Augusta" (16) überlieferten Neckverse des Annius Florus auf den Kaiser sowie dessen witziger Antwort. Florus sagt, er möchte nicht Kaiser sein und sein Leben in kalten Weltgegenden unter Briten und Skythen verbringen; Hadrian erwidert, er möchte nicht Florus sein und sich in den römischen Kneipen von Mücken zerstechen lassen. Um seine Sympathie mit dem Kneipenleben der altrömischen Bohême auszudrücken, verwandelt Goethe die *Scythias ... pruinas* („skythischen Rauhreif") in den ihn selbst so deprimierenden deutschen Nebel und die *culices ... rotundos* („fetten Schnaken") in die Hauptplage der Fremdenherbergen seiner Zeit (3 f.):

Denn mir bleiben weit mehr die Nebel des traurigen Nordens,
Als ein geschäftiges Volk südlicher Flöhe verhaßt.

Damit ist der glatte Übergang von den Tavernen und Garküchen der hadrianischen Zeit zu den neurömischen Osterien und dort wieder zur Begegnung mit der Geliebten gegeben. Die Adaption des Originals mit dem Ziele der Hinführung zur Verabredung des Rendezvous führt aber zugleich auf eine Goethe vielleicht gar nicht bewußte literarische Ebene.[28] Aus den Versen der Hadrian-Vita und besonders aus dem Spott des Florus gegen imperiale Großunternehmungen spricht wohl auch die Verteidigung der von Kallimachos zum ästhetischen Gesetz erhobenen, von dem Kallimachos-Verehrer Properz (vgl. III 1, 1–4) und dem Poeta novellus Florus übernommenen kleinen Form, des Leptón, gegen literarische Elephantiasis – die Rechtfertigung der Elegie, zu der „kein breiter Weg führt", wie Properz ganz im Sinne des Kallimachos sagt (ebenda, 14). Auch Goethe erfuhr die Wahrheit dieses Satzes, als er sich gezwungen sah, zwei seiner dem „breiten Weg" der Prüderie suspekten Elegien vom Druck auszuschließen, und auch in seine Elegien ist über den Vermittler Properz Geist vom artistischen Geiste des Kallimachos eingegangen.

Meister der kleinen Form sind die *Triumvirn* (V, 20). Mit ihnen sind ohne Zwei-

[27] AA XXIV, 1948, S. 493 (30. 3. 1831).
[28] Vgl. Wimmel, Rom in Goethes Römischen Elegien, S. 133.

fel Properz, Tibull und Catull gemeint, wenn auch die Bedeutung des Neoterikers für die „Römischen Elegien" gering ist und die Ovid-Verehrer ihn lieber durch den Dichter der „Amores" ersetzt sähen – ein Irrtum, den schon August Wilhelm Schlegel beging.[29] An der Spitze steht Properz; seinem Werk sind die Elegien Goethes am engsten verbunden, und er wird – wohl mit unbeabsichtigter Parodie der Bergpredigt – geradezu selig gesprochen. Auch hielt Goethes Verehrung für ihn (und Martial) als Schutzgeist der kleinen Form an, wie aus den Eingangsversen der Elegie „Hermann und Dorothea" von 1796 hervorgeht.[30] Die Seligsprechung erfolgt in der unterdrückten XXII. Elegie (19–24), und die Begründung ist bemerkenswert: Bei Abenteuern mit betrunkenen Dirnen drohen Properz zwar Schläge, Bisse und Kratzwunden seiner eifersüchtigen Cynthia (IV 8, 29 ff.), nicht aber venerische Krankheiten wie dem modernen Liebhaber, der sich für *langweilige Treue* durch käufliche Liebe entschädigt.[31] Aus dem gleichen Grunde wird Lukrez glücklich geheißen, denn er konnte *der Liebe/Ganz entsagen* (XXII,17 f.): wohl eine Anspielung auf die poetische Analyse der Bedeutung des Geschlechtstriebes und der Fortpflanzung in der Natur am Ende des IV. Buches von „De rerum natura" (1058: *Haec Venus est nobis . . .*), besonders auf Verse wie 1073:

ne Veneris fructu caret is qui v i t a t a m o r e m ,

oder 1146–48:[32]

---

29 Schlegel, Goethes Römische Elegien, S. 108; weitere Beispiele bei Bronner, Goethes Römische Elegien und ihre Quellen, S. 105 f. Walter Marg (Goethes „Wiederfinden". In: Euphorion 46, 1952, S. 71) behauptet gar: „In den ‚Römischen Elegien' ist vor den anderen römischen Elegikern Ovid gegenwärtig . . ." Gegenwärtig ist vor allem Properz. Auch Klingner (Liebeselegie, S. 420, 423) hält Ovid für den dritten *Triumvirn.* Richtig dagegen Gertrud Herwig-Hager, Goethes Properz-Begegnung . . . In: Synusia – Festgabe für Wolfgang Schadewaldt . . . Hrsg. von Hellmut Flashar und Konrad Gaiser, Pfullingen 1965, S. 432; Jost, Deutsche Klassik, S. 163.

30 AA I, 1950, S. 206.

31 Vgl. XVIII, 5–14, sowie die Briefe an Carl August vom 3. 2. 1787, 29. 12. 1787, 16. 2. 1788 (WA IV 8, S. 170, 314, 347). Hier auch die Sätze: *Sie schreiben so überzeugend, daß man ein cervello tosto sein müßte, um nicht in den süßen Blumen Garten gelockt zu werden. Es scheint daß Ihre gute Gedancken unterm 22. Jan.* [1788] *unmittelbar nach Rom gewürckt haben, denn ich könnte schon von einigen anmutigen Spazirgängen erzählen.* Daß *Blumen Garten* und *Spazirgänge* sexuelle Metaphern sind, ist klar (vgl. Jost, Deutsche Klassik, S. 20); das Bild vom *Garten* – noch heute als „giardino della natura" ein italienischer Euphemismus für ‚Vagina' – taucht in den „Elegien" wiederholt auf: XVI, 10, XXII, 9, 14, XXIII, 1, ebenso in den „Venetianischen Epigrammen", z. B. CLVII (AA II, 1953, S. 185). Von ‚Einmünden ins Idyllische', wie Paul Requadt meint (Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung . . ., Bern/München 1962, S. 44 f.), kann hier kaum die Rede sein. – Ich benutze die Gelegenheit, ein Versehen zu entschuldigen: Requadts Kapitel „Goethes Zweiter röm. Aufenthalt als dichterisches Zeugnis der Entsagung" (ebenda, S. 53–95) ist in meinem Aufsatz „Zur Komposition von Goethes ‚Zweitem römischem Aufenthalt'. Das melodramatische Finale und die Novelle von der ‚schönen Mailänderin'" (Aspekte der Goethezeit. Festschrift für Victor Lange, Göttingen 1977, S. 97–114) nicht genannt. Allerdings unterscheiden sich Wege und Ziele der beiden Darstellungen wesentlich.

32 Ohne die „Parallelennester" vermehren zu wollen, halte ich es dennoch für angezeigt, auf die möglichen Anregungen hinzuweisen.

nam v i t a r e, plagas in amoris ne iaciamur,
non ita difficile est quam captum retibus ipsis
exire et validos Veneris perrumpere nodos.

Während Lukrez erst durch die „Farbenlehre" und durch Knebels Übersetzung von 1821 in den engeren Gesichtskreis Goethes trat,[33] hatte er sich schon in der Jugend mit Horaz beschäftigt.[34] Er dachte wohl an den sakralen Gestus des „Carmen saeculare", als er in der XV. Elegie, dem Höhepunkt der „Rom-Gewinnung",[35] Horaz als *Priester* apostrophierte. So war es denn auch in allen älteren Drucken der „Elegien" zu lesen. Dann machte ihn Göttling, ein früher Vorläufer leidiger Parallelen- und Einflußjäger, 1827 auf einen Passus patriotischer Rom-Enkomiastik bei Properz aufmerksam (III 22, 17–22), und Goethe ließ sich bestimmen, den *Priester Horaz* in einen *Priester Properz* zu verwandeln. Schließlich bewog ihn Eckermann,[36] die ursprüngliche Lesart wiederherzustellen. Goethe tat es mit einer klangästhetischen Begründung: *Priester Properz klingt ... schlecht ...* In der Tat wären Alliterationen wenig geeignet, einem Dichter wie Properz zu huldigen. An anderen pointierten Stellen der „Elegien" scheute Goethe sie freilich nicht, auch wenn sie mit Assonanzen verbunden waren, so am Schluß der XX. Elegie (29 f.):

Und *ih*r, *w*achset und blüht, ge*lie*bte *Lie*der, und *wie*get
Euch im *l*eisesten H*au*ch l*au*er und *lie*bender *L*uft ...

In solchen Versen sind lateinischer Rhythmus und deutscher Klang in reiner Schönheit verschmolzen zu einem neuen, singulären Kunstgebilde. Hier ist der *Barbare* nicht nur Herr über *römischen Busen und Leib,* sondern auch über die damals noch und heute wohl wieder fremdartig wirkende lateinisch-deutsche Sprachmelodie. Es ist ja kein Zufall, daß das deutsche Distichon mit dem Klassizismus zu Ende gegangen ist und daß alle späteren Versuche der Wiederbelebung epigonal wirken.

Nur einem einzigen g r i e c h i s c h e n Dichter erweisen die „R ö m i s c h e n Elegien" die Ehre namentlicher Erwähnung, überdies einer Frau von zweifelhaftem Ruf. Auch dies bezeugt – im Gegensatz zur „Iphigenie" und zur „Nausikaa" – die spezifisch hellenistisch-lateinische Haltung und Bindung der „Elegien". Den von der Zeit arg ramponierten Priapus *hinten im Winkel des Gartens* hat ein Künstler restauriert, wofür ihm der Gott das Beste wünscht, was er kraft seiner Qualitäten wünschen kann (XXIV, 1, 19–22)[37]:

Dafür soll dir denn auch halbfußlang die prächtige Rute
Strotzen vom Mittel herauf, wenn es die Liebste gebeut,

---

[33] Vgl. Goethes Übersetzung von „De rerum natura" II 730–841 (AA XVI, 1949, S. 292–295) und „Entwurf einer Vorrede zu Knebels Lucrez-Übersetzung" (1821) sowie die Rezension dieser Übersetzung (1822) (AA XIV, 1950, S. 661–665).

[34] Vgl. Ernst Maass, Goethe und die Antike, Berlin/Stuttgart/Leipzig 1912, S. 545–547.

[35] Wimmel, Rom in Goethes Römischen Elegien, S. 131 und Anm. 47.

[36] AA XXIV, 1948, S. 403 f. (17. 3. 1830).

[37] Offensichtlich spricht Priapus zum Künstler. Der Punkt hinter *gebeut* bei Jost (Deutsche Klassik, S. 153, V. 20) ist in ein Komma zu ändern.

Soll das Glied nicht ermüden, als bis ihr die Dutzend Figuren
Durchgenossen, wie sie künstlich Philänis erfand.

Philainis, in einigen Epigrammen der „Anthologia Graeca" ein Hetärenname,[38] meint hier die angebliche Verfasserin eines Lehrbuches über die Positionen bei der geschlechtlichen Vereinigung. Andere Epigramme der „Anthologia" aus dem IV. und späten III. Jahrhundert, darunter eines von Dioskorides,[39] lassen die Verstorbene in einem Grabepigramm hingegen ihre untadelige Moral bezeugen. Die Legende hat mit ihr ähnlichen Spott getrieben wie mit Sappho; auch Philainis soll sich vom Leukadischen Felsen gestürzt haben.[40] Ganz im Sinne der Legende apostrophiert Goethes Priapus ihr Buch als literarisches Aphrodisiacum; als Person bleibt sie, im Gegensatz zu den römischen Elegikern, ganz schattenhaft.

Obwohl Goethe keineswegs um historische Treue bemüht ist und Alexander und Cäsar neben dem französischen Heinrich und dem preußischen Friedrich wie in einem Totengespräch nebeneinander auftreten läßt (X, 1), übt er gegenüber der modernen Dichtung auffallende Zurückhaltung. Selbst die Erinnerung an Werther und Lotte (II, erste Fassung) wird sorgfältig getilgt, und es bleibt an dieser Stelle dann nur der triviale Malbrough-Schlager (II, 9–12); das historisierende Hüllwort *Gallier* (18) für die revolutionären Franzosen aber erfüllt die Aufgabe, die politische Aktualität zu entschärfen. Im übrigen übernimmt Goethe Szenen und Bilder der griechischen und römischen Literatur, um eigene Situationen oder Reflexionen zu verdeutlichen. Damit ist nicht die Nachbildung einzelner Stilfiguren gemeint wie etwa asyndetische Reihungen im Anruf (XX, 3):

Städtebezwingerin du, Verschwiegenheit! Fürstin der Völker!

Diesem Vers hört man das Vorbild der Anrufungen bei Homer (z. B. Odyssee VIII, 335) oder in den sogenannten „Homerischen"[41] und vor allem in den späten „Orphischen Hymnen" an, die Goethe aus Herders und wohl auch aus Georg Christoph Toblers Übersetzungen vertraut waren. Was unter Goethes Art der Rezeption zu verstehen ist, soll an zwei Beispielen genauer erläutert werden.

Zu den eindrucksvollsten Szenen der „Römischen Elegien" gehört die Verabredung der Liebenden zum Rendezvous, wobei Faustine die günstige Uhrzeit mit vergossenem Wein spielerisch auf den Tisch malt und rasch auslöscht, damit keiner der Anwesenden das Geheimnis entdeckt (XV, 10–22). Faustine (oder Goethe) hat diese Liebeslist gewiß nicht erfunden, aber es ist natürlich möglich, daß der Dichter etwas tatsächlich Erlebtes in poetische Form gebracht hat. Oder wäre es auszuschließen, daß sich eine altrömische Sitte (wie so manche andere) bei den römischen Mädchen bis ins XVIII. Jahrhundert erhalten hat? Dafür könnte auch der späte,

38 „Anthologia Graeca" I–VI, VII–VIII. Griech.-dt. ed. Hermann Beckby, München 1957, hier: V 186, 202; vgl. Philainion in V 121, 162, VI 284.

39 Ebenda, VII 345, 450.

40 Vgl. Erläuterung zu VII 345, S. 584.

41 Vgl. Bronner, Goethes Römische Elegien, S. 260 f.

aber gut bezeugte Bericht des Malers Zahn sprechen, der erzählt,[42] wie Goethe sich der Szene in der Osteria noch 1827 lebhaft erinnerte. Wie dem auch sei – die Liebeslist ist bereits den römischen Elegikern wohlbekannt. Ovid erwähnt sie gar viermal: in den „Amores" (I 4, 20; II 5, 17 f.), wo die mit Wein auf den Tisch geschriebenen Zeichen zu den Mitteln geheimer Verständigung gehören; in der „Ars amatoria" (I 571 f.), die empfiehlt, der Dame beim Diner mit Wein ein paar galante Worte auf die Tischplatte zu schreiben; in der Heroide „Helene Paridi" (XVII 89 f.),[43] wo in einem wahren Lexikon der Zeichensprache auch das Wort „amo", wiederum mit Wein auf den Tisch gemalt, der Annäherung dient. Tibull (I 6, 19 f.) und Properz (III 8, 26) kennen die gleiche List. Offenbar handelt es sich um ein beliebtes Spiel in der römischen Gesellschaft – oder um einen Topos, um nicht zu sagen: ein Klischee der Liebeselegie. Die Frage, woher Goethe es entnommen hat, ist so unlösbar wie belanglos.

Denn wiederum ist nicht das Faktum der entscheidende Punkt, sondern seine Bedeutung, die sich aus der Art ergibt, wie der Rezipierende den Stoff seinen poetischen Zwecken anverwandelt. Im vorliegenden Falle drängen sich die Unterschiede dem Leser sogleich auf. Zunächst ist keiner der römischen Elegiker so ausführlich wie Goethe; seinen zwölf Versen entsprechen allenfalls zwei, manchmal nur einer. Was die Römer beiläufig, sei es in Verbindung mit anderen Tricks der Zeichensprache oder als Geschehen in der Vergangenheit erwähnen, wird bei Goethe zu einer dramatisch sich steigernden Pantomime. Sie beginnt mit der Art, wie Faustine sich in Szene setzt, um die Aufmerksamkeit des Geliebten zu erregen, und mit ihrem ungehörig lauten Redeschwall, durch den sie die Tischnachbarn und besonders den Oheim ablenken will (13). Dann vergießt sie den Wein, wobei ungesagt bleibt, ob es versehentlich oder absichtlich geschieht. Als Höhepunkt folgt die Botschaft: nach den verschlungenen Initialen der beiden Namen *das Zeichen der römischen Fünfe/Und ein Strichlein davor* (das Malen von rechts nach links deutet vielleicht auf eine gewisse Schreibungewandtheit Faustines),[44] endlich das spielerische Ineinanderschlingen und das Auslöschen der gemalten Linien. Dies alles findet sich bei keinem der möglichen Vorbilder. Dort ist immer nur von den Gegenständen, von Tisch und Wein, und von einer nicht näher geschilderten Handlung die Rede; hier wird Faustine plastisch vergegenwärtigt: zunächst ihr *Gesicht* und *Nacken,* dann zweimal das zierliche *Fingerchen,* das den Blick notwendigerweise anzieht, weil es die lockenden Zeichen malt. Die Szene hat rokokohafte Züge; der Leser fühlt sich an Ovids Ratschläge für Boudoirbesucher, mehr aber noch an Goethes frühe Lieder wie „Mit einem gemalten Band" oder an Szenen in den Schäferspielen erinnert. Wie ‚klassisch' das Distichon seiner Herkunft nach auch sein mag, das

---

[42] AA XXIII, 1950, S. 510 (8./10. 9. 1827). Vgl. Rüdiger, Göttin Gelegenheit, S. 122 f., Anm. 3; Luck, Goethes „Römische Elegien", S. 179; Jost, Deutsche Klassik, S. 27.

[43] Die bei Jost (Deutsche Klassik, S. 176) genannte Heroide I, 31 f. betrifft keine Liebeslist.

[44] Vgl. die Schreibunfähigkeit der *schönen Mailänderin,* der Goethe Englisch beibringt (AA XI, 1950, S. 467: „Bericht Oktober" 1787).

Beispiel zeigt die Fähigkeit des Metrums, Stimmungen aus späteren Epochen der Geistesgeschichte auf ‚klassische' Art zu verwirklichen. –

Einen ganz anderen, von den Vorlagen wiederum abweichenden Charakter weist die stellenweise burleske Amor-Fama-Elegie auf (XIX). Sie ist teils frei erfunden, teils klassischen Mustern nachgebildet. Sie gehört zu den sprödesten der Sammlung; ihre Verständlichkeit wird durch einen gewissen Lakonismus Goethes[45] erschwert, der auf Zwischenglieder der Handlung oder Vergleichspartikel weitgehend verzichtet. Die Interpreten begnügen sich in der Regel damit, das Thema Verschwiegenheit zu erörtern,[46] dem ja auch die anschließende XX. Elegie gewidmet ist, unterlassen es aber, die Funktionen der klassischen Reminiszenzen zu analysieren. Gerade sie aber machen ein Abstraktum wie ‚Verschwiegenheit' überhaupt erst poetabel, indem sie diese Eigenschaft – ähnlich wie die Gelegenheit in der IV. Elegie – aus ihrer allegorischen Starre lösen. Dem Kenner der antiken Literatur fällt zunächst auf, daß Goethe für seine *mächtige Göttin* Fama (5) nicht auf die berühmte Darstellung ihres Wesens und Wandelns in der „Aeneis" (IV 173–188) zurückgegriffen hat, zumal ja auch dort ein Liebesbund durch die *dea foeda* (195) zerstört werden soll. Einige Züge hat Goethes Fama mit der Vergils freilich gemeinsam: Der *Stimme von Erz* (8) entsprechen *tot linguae, totidem ora* (183), den *Augen und Ohren* (63) *vigiles oculi* (182) und *tot ... auris* (183). Doch dies sind allgemeine Kennzeichen, welche sich einem um bildliche Darstellung bemühten Dichter zu jeder Zeit aufdrängen könnten. Die wahrhaft erschreckenden und unheimlichen Merkmale jedoch, die Vergils *monstrum horrendum ingens* (181) vor allem kennzeichnen: seine bedrohliche Beweglichkeit, sein phänomenales Wachstum, das Einherschreiten am Boden mit dem Haupt in den Wolken, das mit Augen, Zungen und Ohren unterlegte Federkleid, die Schlaflosigkeit und das gierige Lauschen auf den Dächern der Großstädte (187: *magnas ... urbes*) – das alles erinnert eher an Georg Heyms industrielle Schauervision vom „Gott der Stadt" als an die vergleichsweise höfisch-bürgerliche Verleumderin der Amor-Fama-Elegie. Goethes Verzicht auf Vergils vorgeformtes Monstrum könnte sich zunächst aus seiner Abneigung gegen alles Monströse erklären, das dem Klassizismus Winckelmannscher Prägung nicht entsprach. Aber auch das Ziel, gegen das sich seine Satire richtete, dürfte ihn veranlaßt haben, Fama als Gegnerin Amors eine menschlichere Gestalt zu geben. Denn wie in den Elegien, die das Glück und den Genuß der Liebe feiern (etwa V, VII, XV) und gerade darum den Elegien der Römer am wenigsten gleichen,[47] ist Amor auch in der XIX. Elegie die tätige Hauptperson; doch er zeigt sich nicht nur als *Schalk* und *Sophist* (XIII, 1, 25; XX, 6), sondern als gefährlicher Verführer, der die Gehässigkeiten Famas und aller anderen bösen Zungen durch

[45] Vgl. Walther Killy, Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten Römischen Elegie. In: Gymnasium 71, 1964, S. 134–150.

[46] Bronner (Goethes Römische Elegien, S. 451–457) zieht wie üblich Parallelen; Max Kommerell (Gedanken über Gedichte. Frankfurt/M.[2], 1956, S. 244 f.) nennt die Elegie treffend „ein halb gebrochenes Schweigen".

[47] Klingner, Liebeselegien, S. 424 f.

ebenso böse Streiche vergilt (58–60). Wenn aber Fama wie bei Vergil ein Monstrum wäre, so hätte auch Amor als moralich bedenklicher Dämon grausame, ja widerwärtige Züge erhalten müssen. In der Elegie aber sind seinen Bosheiten schelmische, ja liebenswürdige Züge eigen. Unter Göttern und Menschen verfügt er allein über die Macht, den Übermut Famas (9) zu Fall zu bringen; die andern fürchten ihren Haß (23 f.). Auch ist sie der *Gesellschaft/Unerträglich,* weil sie gern das große Wort führt (5 f.). Der Terminus ‚Gesellschaft' hat hier offensichtlich keine allgemeine Bedeutung, sondern meint einen kleinen Kreis von Menschen, der durch eine bestimmte Art von verleumderischer Klatschsucht, womöglich von seiten bestimmter, wohlbekannter Personen, gestört und beleidigt wird. Genauer gesagt: Amor geißelt eine Klatschsucht, die mehr weimarisch-puritanisches als vergilisch-mediterranes Gepräge hat. Ihr innerer Antrieb ist die Hypokrisie (56, 61). Amor handelt nach dem Prinzip, daß lächerliche Situationen tödlicher wirken als moralische Predigten.

Der Dichter erzählt nun einen Streit und den daraus erwachsenen Haß zwischen seinem *Gebieter* Amor (2) und der *Prahlerin* Fama (23). Der Gefahr einer allzu direkten personen- und lokalbezogenen Ausdeutung beugt er vor, indem er das allegorische Wesen alsbald in eine mythische Sphäre entrückt, die er bis zum Schluß der Elegie durchhält. Trotzdem ergeben sich hin und wieder Durchblicke auf die Situation Goethes und Christianes in der Weimarer Gesellschaft. (Die entsprechende Situation in Rom – Thema der VI. Elegie – kann dem zugereisten Liebhaber weit gleichgültiger bleiben, während die unmittelbar betroffene Faustine durch die Aufklärung des Mißverständnisses rasch versöhnt wird.) Jedenfalls gestatten jene Durchblicke dem Leser, den mythologischen Schleier als solchen zu erkennen, so daß er das Bewußtsein vom eigentlichen Anlaß der Elegie nicht verliert. Der Streit zwischen Amor und Fama beginnt damit, daß diese sich vor Jupiter rühmt, sie habe dessen Sohn Herkules *ganz sich zum Sklaven gemacht* (10) und werde ihn mit des Vaters Zustimmung einst auch heiraten (21 f.). Hier nun tritt Amor in Aktion (25 f.): . . . *den Helden/Bracht er mit weniger Kunst unter der Schönsten Gewalt,* wobei die Schönste jedoch ungenannt bleibt. Amors Kunst besteht darin, daß er sich als Kostüm- und Maskenbildner betätigt: Er stattet die Schönste mit den unverkennbaren Hauptattributen des Herkules, Keule und Löwenfell, aus, dem Sieger in vielen Abenteuern aber drückt er einen Blumenkranz auf die männlich sich *sträubenden Haare* und in die Faust den Spinnrocken (27–30). Der Leser muß in der griechischen Mythologie einigermaßen bewandert sein, um die Schöne, von der die Rede ist, als Omphale, Königin von Lydien, identifizieren zu können und zu wissen, daß Herkules wegen eines Verbrechens auf Zeus' Befehl als Sklave an sie verkauft worden ist. Damit nicht genug: Während der einjährigen ‚Dienstehe' mußte sich der Held dem Matriarchat unterwerfen und Kleider- und Insignientausch mit der Herrscherin über sich ergehen lassen. *„Es haben Tragöden/Uns zum besten!"*, ruft Fama entsetzt aus (41 f.), als sie ihren geliebten Helden in Kleidung und Tätigkeit so effeminiert sieht. Sie hat nicht unrecht, denn neben den Komödienschreibern berichtet auch Sophokles in den „Trachinierinnen" von der unheroischen Episode

im Leben des Helden (248–280). Goethe dürfte den Stoff aber nicht der Tragödie verdanken, sondern wiederum den römischen Elegikern: Ovid erzählt die *antiqui fabula plena ioci* in den „Fasti" (II 303–358), hier mit der für ihn charakteristischen Schlußpointe, daß ein Liebhaber der Omphale des Nachts zu ihr schleicht, von der Verkleidung sich täuschen läßt und beinahe an Herkules sich vergreift; dann nochmals in den „Heroiden" (IX 53–82), wo die eifersüchtige Deianira den treulosen Gatten ohne Umstände einen Pantoffelhelden schilt. Auch Properz kommt zweimal auf den Mythos zu sprechen: Einmal dient Herkules als Beispiel für einen Mann, der sich von einer Frau zum Sklaven erniedrigen läßt (III 11, 17–20); das andere Mal scheut sich der Held nicht, von seinen Diensten selbst zu berichten (IV 9, 45–50). Diese Stelle dürfte Goethe im Gedächtnis geblieben sein, denn nur hier wird Juno als Erzfeindin des Herkules von den Elegikern genannt (43). Bei Goethe erscheint sie sogar selbst, von Amor mit den anderen Göttern herbeigerufen, um sich am Anblick der *neckischen Gruppe* zu weiden (31), und dankt ihm gar für die Erniedrigung des verhaßten Helden (37 f.). Ähnlich wie Faustine in der Szene der Verabredung zum Rendezvous (s. o., S. 187 f.) hat Goethe – im Gegensatz zu seinen Vorlagen – die Göttin auch hier persönlich auftreten und wiederum fast pantomimisch handeln lassen.

Die Elegiker schlagen also bei dem Omphale-Abenteuer einen schwankhaften Ton an, den Ovid zur Posse steigert. Goethe hat sich an diese Überlieferung gehalten, ja ihre Wirkung durch das Parallelbeispiel einer weiteren *neckischen Gruppe* verstärkt und zugleich ins Erotische gewendet. Die Herkules-Omphale-Gruppe wirkt wegen der Entheroisierung des klassischen Musterhelden lächerlich, und der Leser empfindet die Beschämung, Verlegenheit, Verzweiflung der Fama (39) als gerechte Strafe für ihre Anmaßung. Das vom gekränkten Hephaistos in flagranti ertappte und im feinen Stahlnetz gefangengehaltene ehebrecherische Paar Aphrodite und Ares hingegen weckt das „unauslöschliche Gelächter" der zum Schauspiel herbeigerufenen Götter („Odyssee" VIII 326, vgl. 343), weil zur Schau gestellte Brunst auf den, der ein ungebrochenes Verhältnis zur Sexualität hat, komische Wirkung tut, doppelt komische aber, wenn die Brünstigen, vom Genuß ermattet, weiterhin zusammengeschmiedet bleiben müssen (316 f.). Auch hier also Kompromittierung einer Verfehlung wider die Sitte, auch hier Genugtuung, ja Schadenfreude über verdiente Strafe. Das eigentliche Tertium comparationis der beiden Szenen ist jedoch die Blamage der von Amor zum Narren gehaltenen Personen: der in einen Weibersklaven verliebten Fama und des *Hahnreis* Vulkan (51). Diese Parallelen bewogen Goethe, die bekannte Szene aus der „Odyssee" (VIII 266–366) zum Vergleich heranzuziehen, weil er sie besonders schätzte; er hat sie später, wohl nach 1793, ja auch selbst zum Teil ziemlich frei übersetzt.[48] Von Ovids geschmackloser Fassung in der „Ars amatoria" (II 561–592), in der sich Venus zusammen mit ihrem Liebhaber Mars über die körperlichen Gebrechen ihres Gatten lustig macht, hat er Abstand genommen. Und wiederum setzt er die Kenntnis der „Odyssee"-Szene beim Leser voraus, denn von den

[48] AA XV, 1953, S. 117–119 (V. 267–326).

unmittelbar Beteiligten nennt er nur Vulkan. Von ihm fabuliert er, die Untreue seines *Weibchens* habe ihn *nicht den tausendsten Teil* dessen verdrossen, was Fama beim Anblick ihres entnervten Herkules litt (43–46). Das ist natürlich rhetorische Hyperbel, denn bei Homer leidet Hephaistos durchaus an seiner Mißbildung, die Aphrodite zum Ehebruch treibt, und verwünscht seine Eltern, weil sie ihn in die Welt gesetzt haben (308–312); doch die Übertreibung dient wieder dem eigentlichen Zweck der eingefügten Szene: Sie läßt die Blamage Famas unendlich größer erscheinen als die des himmlischen Hahnreis.

Hier aber trennt sich Goethe von seiner Vorlage, denn die homerische Szene dient ihm nicht nur zum Vergleich mit dem Mißgeschick Famas, sondern auch als Vorbereitung ihrer weiteren Untaten. Bei Homer treten alsbald die übrigen Götter auf, unter ihnen Poseidon, Hermes und Apollon. Die wichtigste Rolle spielt Poseidon, indem er der peinlichen Szene ein Ende bereitet: Er verbürgt sich für die Buße, die Ares dem Hephaistos für den Ehebruch zu zahlen hat (355 f.), worauf Hephaistos das Paar aus seiner mißlichen Lage befreit (359 f.). Auf diese Lösung konnte Goethe verzichten; für die Ökonomie seiner Invektive genügte die Darstellung der peinlich-burlesken Situation. Doch er verstärkte die Peinlichkeit, indem er die Unterhaltung der beiden anderen Götter in wesentlichen Punkten änderte. Bei Homer fragt Apollon den Hermes (335–337), ob er wohl festgeschmiedet „bei der goldenen Aphrodite schlafen" möchte; dieser erwidert (339–342), er täte es nur allzu gern, auch wenn alle Götter und Göttinnen Zeugen der Szene wären. Bei Goethe lauten die ‚entsprechenden' Verse, welche der Schilderung des Anblicks der *Genießenden* folgen (47–51):

Wie sich die Jünglinge freuten! Merkur und Bacchus! sie beide
Mußten gestehn: es sei, über dem Busen zu ruhn
Dieses herrlichen Weibes, ein schöner Gedanke. Sie baten:
Löse, Vulkan, sie noch nicht! Laß sie noch einmal besehn.
Und der Alte war so Hahnrei, und hielt sie nur fester.

Hier fällt zunächst auf, daß der homerische Apollon durch Bacchus ersetzt worden ist (bei Ovid wird außer Neptun kein anderer anwesender Gott genannt). Dies scheint mir eine sehr bezeichnende Änderung: Wahrscheinlich hielt Goethe den *weichen* Gott der Trunkenheit, nach dem Cythere *Blicke der süßen Begier* wirft (XI, 9 f.), für besser geeignet, an der folgenden Szene beteiligt zu sein, als den Gott der Dichtkunst, den die deutschen Dichter seit Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere mit fast religiöser Andacht verehrten. Sodann ist eine Änderung der handschriftlichen Fassung für den Druck bemerkenswert: Statt *über dem Busen* hieß es ursprünglich, einer Stelle im „Hamlet" folgend, wo der Held Ophelias Schamgefühl absichtlich verletzt (III 2, 125), *zwischen den Schenkeln.*[49] Es ist schwer verständlich, weshalb Goethe diese Worte geändert hat, die folgenden, welche für die

[49] Jost, Deutsche Klassik, S. 145 zu V. 48, S. 180. Ob sich die Worte Philines in „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (AA VII, 1948, S. 340; V 10) vom *schönsten Gedanken aus dem Stücke* wirklich auf diese „Hamlet"-Stelle beziehen, scheint mir zweifelhaft.

‚normale' Moral mindestens ebenso anstößig sind, hingegen nicht: Handelt es sich doch eindeutig um die Bitte der jugendlichen Götter an Vulkan, sie als Voyeurs zu dulden (... *noch einmal besehn*), was ihnen *der Alte* denn auch unbedenklich gewährt, obwohl seine eigene Frau betroffen ist. Doch vielleicht sollte auch mit dieser Provokation der Moral der Schluß vorbereitet werden.

Denn nun wendet sich die Elegie wieder Fama zu. Nach der Flucht vom Ort ihrer Schande bringt Amor ihr und ihren Verehrern immer neue Niederlagen bei – *omnia vincit Amor* –, *und den Sittlichsten greift er am gefährlichsten an* (56). Der *Sittlichste* ist der *Heuchler* (61), der Prüde, und Prüderie und Klatschsucht sollen hier in einer nicht mehr nur ‚schalkhaften', sondern vernichtenden Weise getroffen werden. Dem prüden Schwätzer bietet Amor Dirnen an (58);

Mann erhitzt er auf Mann, treibt die Begierden aufs Tier (60).

Wie sich der Dichter kurz zuvor für die andere heikle Wendung des Shakespeare-Zitates bedient hatte, so hier eines Apostel-Wortes.[50] Der Sinn ist klar: Prüderie und Verleumdung führen zu Unzucht, Homosexualität, Sodomie. Doch Fama rächt sich auch ihrerseits: Sie verfolgt die Diener Amors und *verruft ... das Haus, das er gewöhnlich besucht* (66). Erst die vier letzten Verse der Elegie sind wieder persönlich gehalten wie die vier ersten. Auch den Dichter ereilt Famas Rache, sein Haus ist „verrufen", seinem Geheimnis droht die Enthüllung. Verschwiegenheit allein kann davor schützen. Und wie viele Elegien endet auch diese mit einem sentenziös pointierten Distichon. Es bietet zwar keine Moral wie die Fabel; wohl aber spricht es ein Gesetz der Lebensklugheit und der Goetheschen Religiosität aus und bekräftigt die Sentenz durch ein leicht abgewandeltes klassisches Zitat, diesmal aus Horaz („Episteln" I 2, 14):

Doch es ist ein altes Gesetz: ich schweig und verehre;
Denn der Könige Zwist büßten die Griechen, wie ich.

Die Analyse dieser mit siebzig Versen umfangreichsten Elegie der römischen Sammlung zeigt, daß sich das Gedicht in wesentlichen Zügen von den anderen unterscheidet. Nicht Glück und Genuß der Liebenden bestimmen den Ton, und von idyllischen Zügen ist schon gar nichts zu bemerken, es sei denn, man wollte das Dienstjahr des Herkules und die Gefangenschaft des Mars im stählernen Netz als Idyllen im Heldenleben interpretieren. Die Elegie ist von Besorgnis und Leiden überschattet, wenn auch nur *ein wenig* (67), und darin ist sie der XXII. enger verwandt als den anderen. Der inkognito reisende *Künstlerbursche*, wie Herder den römischen Bohémien Goethe indigniert nannte,[51] fühlte sich durch die römische Gesellschaft nicht geniert, und als das Inkognito gelüftet und „Filippo Miller" als der Autor des „Werther" erkannt war, nahm er es mit Ergebung ins Unvermeidliche hin, ließ sich aber in seinen Lebensgewohnheiten nicht beirren. In Weimar störte ihn die Gesellschaft, weil sie sich mehr um seine Person und seine Privatangelegen-

[50] 1. Römer 27 (in Luthers Übersetzung): *die Man... sind aneinander erhitzet in ihren Lüsten ...*

[51] Gespräche ... I. 1749–1805. ... hrsg. von Wolfgang Herwig, Zürich/Stuttgart 1965. S. 434 (11. 10. 1788).

heiten kümmerte, als ihr zukam und ihm recht sein konnte. So regte sich wieder die gallig-mephistophelische Ader, die er in Italien meist verdrängt oder verschwiegen hatte. Amor ist nicht mehr wie in den meisten anderen Elegien der e i n z i g herrschende Dämon, sondern e i n e r von zweien. Fama ist ihm ebenbürtig, und wenn sie im Streit zunächst auch unterliegt, sie bleibt doch mächtig genug, seine Kreise zu stören. Wie in den Gebeten an den gastlichen Jupiter (VII) und an die Grazien (XI) ist Faustine-Christiane in dieser Elegie nicht gegenwärtig; es ist, als ob der Dichter sie den neugierig forschenden Augen der Gesellschaft und dem Haß des Dämons nicht aussetzen möchte.

Das Gedicht zeigt auch sehr deutlich die Art, in der Goethe die „Römischen Elegien" komponiert hat. Dem im Geiste der antiken Überlieferung erfundenen Fama-Herkules-Mythos schließen sich zwei faktisch überlieferte klassische Mythen an. Doch Goethe reproduziert sie nicht mit philologischer Treue. Er drängt hundert homerische Verse auf weniger als ein Zehntel zusammen, wählt nur die ihm für seine Zwecke geeignet erscheinenden Züge aus, verändert andere nach künstlerischen Bedürfnissen, scheut sich vor Anachronismen nicht und schildert das zeitgenössische Rom, als wäre es zeitlos, die alte Siedlung der Quiriten aber wie eine lebendige Stadt, mischt Zitate aus nicht-antiken Quellen mit antiken, immer unter dem Gesichtspunkt ihrer Aussagekraft und Verwendbarkeit im jeweiligen Kontext – kurz, er behandelt die Überlieferung mit uneingeschränkter Souveränität. Dieses Verfahren hat Goethe in späteren Werken, etwa im „Divan" oder im zweiten Teil des „Faust" und hier wieder vor allem im Helena-Akt, mit noch größerer Freiheit geübt; aber die Richtung, in der sich die Aneignung vollzieht, wird schon in den „Elegien" ganz deutlich: Das Überlieferte dient ihm lediglich als Rohstoff; die Eigenart seines Umgangs mit der Tradition äußert sich in der Art, wie er sie verändert, verknüpft und den eigenen Zielen anpaßt. *Gestaltung, Umgestaltung* ist das Gesetz seiner poetischen Einbildungskraft, und der Umgestaltung kommt keine geringere Bedeutung zu als der Gestaltung durch die freie Phantasie. In dieser Art der souveränen Behandlung vorgegebener Mythen, Stoffe, Motive, Themen, Figuren, Metren usw. ist Goethe den römischen Elegikern im Verhältnis zu ihren griechischen Vorbildern in der Tat nahe verwandt; auch ihre Originalität äußert sich nicht so sehr durch kühne Erfindungen als in der Fähigkeit, dem oft schon wiederholt Gesagten einen neuen Aspekt, eine feinere Nuance, eine unerhörte Wendung abzugewinnen, oder mit Goethes eigenen Worten *umzuschaffen das Geschaffne,/Damit sichs nicht zum Starren waffne.* Sein ‚klassischer' Stil steht in der Tradition des von Antike und Renaissance verwirklichten Prinzips der literarischen Imitatio, wenn man darunter ein schöpferisches und kein mechanisches Verfahren verstehen will.

Erst gegen Ende seines zweiten Aufenthaltes in Rom hat Goethe Klarheit darüber gewonnen, daß er zur bildenden Kunst und besonders zum Zeichnen und Malen *zu alt* und *eigentlich zur Dichtkunst geboren* sei, die er nun künftig pflegen müsse.[52] Kurz vorher, wahrscheinlich im Januar 1788 oder wenig früher, sind auch

[52] AA XI, 1950, S. 569 (1. 2. 1788), S. 571 (22. 2. 1788).

die beiden einzigen Gedichte entstanden, die er während der Italien-Reise geschrieben hat, sein *Leibliedchen*[53] „Cupido, loser, eigensinniger Knabe!" und „Amor als Landschaftsmaler". Ihr Thema ist die Spannung, ja der Konflikt zwischen Kunstübung und Liebe. Denn in Rom hat er ‚Amor', das heißt die Ablenkung durch Faustine, zunächst offenbar als abträglich für seine künstlerischen Studien empfunden. Auch in den „Elegien" klingt die Verstimmung des bildend Tätigen über die Störung der Kunstübung gelegentlich noch an: Zwar gibt Amor *Stoff zu Gesängen,* aber er raubt *die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich* (XIII, 27 f.). Doch in der Regel treten Dichter und Künstler nun in harmonischem Nebeneinander auf: wohl ein Zeichen dafür, daß sich die Spannung gelöst hat und der Dichter seiner selbst wieder so sicher geworden ist wie vor der Italien-Reise, weshalb er die Verlockung durch die bildende Kunst nicht mehr fürchten muß. In der V. Elegie, die ja auch ein poetisches Selbstbildnis ist, durchblättert der Dichter *die Werke der Alten/Mit geschäftiger Hand* (3 f.). Dies klingt noch wie die Beflissenheit eines Liebhabers der klassischen Literatur, während das eigentliche Ziel das Verstehen des vom Bildhauer geformten Marmors ist (9). Denn nirgendwo scheint die Feststellung des Horaz („De arte poetica" 333), der Dichter wolle *aut prodesse ... aut delectare,* an einem reizenderen Beispiel demonstriert als hier, wo der genießende Diener Amors durch das Sehen *mit fühlendem Aug* und Fühlen *mit sehender Hand* (10) Belehrung über plastische Formen empfängt und erteilt. Denn nun macht der Dichter von der erworbenen künstlerischen Bildung und den angeborenen poetischen Fähigkeiten den lieblichsten Gebrauch, indem er sich durch die erotische Berührung zum Hexameter inspirieren läßt. Dazu bedarf es freilich der Besinnung; der holde Unsinn verliebten Geschwätzes *verhallt ohne prosodisches Maß* (XIII, 32). Der Widerstreit zwischen der vergeblichen Übung im Zeichnen, Malen und Modellieren und der erwünscht-verwünschten Ablenkung durch Amor hat das Bestreben nach Anwendung des erlernten theoretischen Wissens am geliebten Gegenstand wach werden lassen. Die Inspiration durch die Sinne fordert die Gestaltung in dem Bereich von Goethes eigenster, aber in Italien lange Zeit verdrängter Stärke heraus: in der lyrisch-elegischen Dichtung.

Er hat den Vorgang in den „Elegien" selbst dargestellt. Die Dichter-Künstler-Spannung drückt sich wiederholt aus, am eindringlichsten dort, wo der Liebende, das Künstlerauge betrachtendem Naturgenuß hingegeben, zur sinkenden Sonne betet, sie möge dem Dichter durch beschleunigten Untergang und raschen Einbruch der ersehnten Nacht den erotischen Genuß und damit das Dichten ermöglichen (XV, 31 f.):

> Einem Dichter zuliebe verkürze die herrlichen Stunden,
> Die mit begierigem Blick selig der Maler genießt.

Die Antithese spiegelt Goethes persönlichste Erfahrungen während der letzten römischen Monate, zumal wenn der Maler vom liebenden Dichter zurückgedrängt

---

[53] Ebenda, S. 570 (9. 2. 1788); Texte in AA II, 1953, S. 48, bzw. AA I, 1950, S. 387–389.

wird. Die Verse der V. Elegie (7–10, 15–17; vgl. auch XIII, 46–49), die wir soeben erwähnten, müssen aber auch in einem überpersönlichen Zusammenhang gesehen werden. Das Abtasten der Körperformen der Geliebten, um den Marmor zu verstehen, das Abzählen des Metrums *mit fingernder Hand* auf ihrem Rücken ist als lyrischer Gestus in deutscher Sprache erst möglich geworden, seit Winckelmann, Lessing und Herder versucht hatten, Gebilde der plastischen Kunst beschreibend zu vergegenwärtigen. Und sie hatten ihre Leser derart fasziniert, daß es den Gebildeten fast unerläßlich schien, sich theoretisch und möglichst auch zeichnend und modellierend an der antiken Plastik zu bilden. So führt die persönliche Dichter-Künstler-Antithese unter diesem Aspekt zu einer Synthese von Plastik und Dichtung, ja man könnte große Teile der „Elegien" in Dichtung umgegossene Plastik nennen, wie sie zuvor kein anderer deutscher Lyriker, aber auch Petrarca und Shakespeare nicht hatten hervorbringen können. Der leidenschaftlichen Spriritualisierung der Erotik, die noch Shakespeares Sonette kennzeichnet, entspricht nun – an die römischen Elegiker anknüpfend und von ihnen in Einzelheiten auch animiert, sie aber keinesfalls imitierend – die Verwandlung oder, wenn man so will, der qualitative Sprung von der taktilen Erfahrung des Leibes zur spezifisch ‚erotischen' Form des elegischen Distichons (vgl. o., S. 178 f.). Diese Verse sind die kostbaren Gefäße, die das Geheimnis der Liebenden bewahren (XX, 21 f.); sie ermöglichen aber auch den *höheren Stil*, den nur Liebe lehren kann (XIII, 24). Und eben in dieser höheren, durch Liebe erfahrenen und der Liebe angemessenen Stil-Lage stehen Goethes „Elegien", damit nicht nur denen der römischen Elegiker nahe, sondern auch dem „Canzoniere" und den Sonetten Shakespeares. Denn Amor ist nicht Stoffbringer allein (XIII, 23, 27); er ist in jeder großen Liebesdichtung auch ein formender, ein zur Kunst begeisternder, ein künstlerisch wirkender Genius. Dem Künstler aber, der seinen Dienst versäumt, entziehen sich *die schönen Gestalten . . ., die Farben, der Glanz* der *Erfindungen* (XIII, 15 f.).

Das Gesetz, dem der bildende Künstler untersteht, gilt also auch für den Dichter. Priapus beantwortet die von ihm selbst aufgeworfene Frage, wer *Jupiters Thron . . . befestigt* habe, indem er *Farb und Elfenbein, Marmor und Erz und Gedicht* als gleichwertige Mittel zur ‚Befestigung' göttlichen Ruhmes durch die Kunst nennt (XXIV, 13 f.). Sein Dank für die Restaurierung des morschen Holzes gilt in erster Linie dem bildenden Schnitzer; doch nicht nur der Hinweis auf das Gedicht erinnert an den Dichter. Auch ihm ist der Gott Dank schuldig, wie diese Elegie selbst zeigt. Zwar heißt es (11 f.):

> Nun, durch deine Bemühung, o redlicher Künstler, gewinn ich
> Unter Göttern den Platz, der mir und andern gebührt;

doch der Dichter hat mit der erotischen Elegie zugleich auch die Gattung der Priapeen erneuert und Priapus als *herrlichen Sohn* aus dem Bunde von Bacchus und Venus gepriesen (XI, 9–12).[54] Diese Verse beschließen das Dankgebet, welches der

[54] So Josts Vermutung (Deutsche Klassik, S. 170); nicht Amor ist gemeint.

Dichter an die Grazien richtet (1 f.; vgl. XXII, 43). Wie ein andermal Amor (XIII, 12), begibt er sich hier selbst in die Werkstatt des Künstlers (XI, 4) – auch dies eine unverkennbare Erinnerung aus Goethes römischen Tagen.[55] Sie wird ihm zum *Pantheon*, wo er die mächtigsten Götter durch Künstlerhand gebildet sieht; Abgüsse des *Jupiter* von Otricoli und der *Juno* Ludovisi (5) hatte Goethe erworben, und in Weimar standen sie ihm dann stets vor Augen. Wiederum sind es plastische Bildwerke, die des Dichters Phantasie beflügeln und zum Eros hinführen. Doch die strengen ägyptischen Formen *aus altem Basalt* und die reizend weißen aus griechischem Marmor (IV, 5 f.) verwandeln sich hier wie überall, wo von Bildwerken die Rede ist, in sprachlich gesteigerten Ausdruck, eben in den *höheren Stil* der Elegie und in ihre rhythmische Bewegung: eine Metamorphose der eigensten Art, welche der Inspiration durch die antike Kunst mindestens in gleichem Maße zu danken ist wie der Anregung durch die römischen Elegiker.

Beim Abschied aus Rom erlebte Goethe eine Stimmung, die er *heroisch-elegisch* nennt, *woraus sich in poetischer Form eine Elegie zusammenbilden wollte.*[56] Doch die poetische Kraft versagte sich ihm, und er ersetzte durch die schwermütigen Distichen, mit denen Ovid seines Abschieds aus Rom gedenkt, was er selbst nicht in elegische Form zu bringen vermocht hatte. Die Abschiedsszene der „Italienischen Reise" in ihrer endgültigen Gestalt – der nächtliche Gang aufs Kapitol, wo ihn die Reiterstatue des Mark Aurel an die schreckliche Erscheinung des Commendatore im „Don Giovanni" erinnert, die weitere Wanderung über das Forum zum Kolosseum und die vom Schauer des Unwiederbringlichen beschleunigte Heimkehr –, diese düster-unheimliche Szene bildet den Abschluß einer Komposition, die schon mit dem „Bericht" vom Oktober 1787 im „Zweiten römischen Aufenthalt" einsetzt und bis zum melodramatischen Ende in kunstvoller Weise verzögert und gesteigert ist.[57] Sie negiert aber nicht nur den heiteren Grundton der „Römischen Elegien",[58] sondern ist ihnen auch durch einige feierlich-freundliche Züge verbunden. Es sind die Sätze, mit denen die Schlußszene eingeleitet wird: Drei Nächte vor dem Abschied *stand der volle Mond am klarsten Himmel, und ein Zauber, der sich dadurch über die ungeheure Stadt verbreitet, so oft empfunden, ward nun aufs eindringlichste fühlbar. Die großen Lichtmassen ... setzen uns in einen Zustand wie von einer andern einfachern größern Welt.* Dieser Zustand ist in den vollkommensten Versen der „Römischen Elegien" Wort geworden, so in der VII. Elegie, wo der Zauber der

---

55 Belege ebenda, S. 169 f.

56 AA XI, 1950, S. 611; zum Folgenden S. 612 f. Vgl. auch (ebenda, S. 971 f.) die erste Fassung des Abschieds von Rom.

57 Vgl. die bei Rüdiger (Zur Komposition Anm. 20 und 21) nachgewiesenen Stellen über den Mond, die gerade in der „Italienischen Reise" noch zu vermehren wären. Ich halte also Vers 10 der VII. Elegie nicht für eine „Anspielung auf den Mond-Kult der ersten Weimarer Jahre" (so Jost, Deutsche Klassik, S. 165).

58 Ebenda, S. 29 f.

südlichen Nacht im Vers beschworen wird (9 f.):

Sternhell glänzet die Nacht, sie klingt von weichen Gesängen,
Und mir leuchtet der Mond heller als nordischer Tag.

Das Gegenstück sind die Verse im „Nausikaa"-Fragment, die den Zauber der homerischen Tages einfangen:[59]

Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer,
Und duftend schwebt der Äther ohne Wolken.

Doch ohne Zweifel bestimmen die „heroisch-elegischen" Molltöne die Stimmung des Finales der „Italienischen Reise", in auffallender Weise dem „unharmonischen Ausklang" der Sizilien-Episode verwandt.[60]

Die „Elegien" hingegen unterscheiden sich vom trostlosen Nie-Wieder des Abschieds von Rom, wie er in der „Italienischen Reise" gestaltet ist, aber auch von den Klagen der römischen Elegiker, von Petrarcas „Canzoniere" und Shakespeares „Sonnets" durch das zielbewußte Fernhalten des Liebeskummers, aller ‚heroischen' Töne und alles ‚Elegischen' im damals wie heute populären Sinne des Wortes. Man möchte fast meinen, daß es ein Glück war, wenn sich Goethe die Kraft zur „heroisch-elegischen" Tonart versagte, so daß seine schöpferische Kraft nun die heiter-glückliche Grundmelodie der „Römischen Elegien" zu finden in der Lage war. Daß aber der faktische Abschiedsschmerz in Rom alles andere als eine literarische Pose war, bezeugen die hintersinnigen Worte, die Goethe als Greis, mehr als vier Jahrzehnte später, zu Eckermann sagte:[61] Er habe *nur in Rom empfunden . . ., was eigentlich ein Mensch sei. – Zu dieser Höhe, zu diesem Glück der Empfindung bin ich später nie wieder gekommen; ich bin, mit meinem Zustande in Rom verglichen, eigentlich nachher nie wieder froh geworden.* Also auch das Weimarer Glück zu der Zeit, da er die „Elegien" niederschrieb, blieb vom doppelten *nie wieder* überschattet. Es war ein Abschied vom Menschsein fürs Leben gewesen – ein antizipiertes Sterben, den Stimmungen der *flebilis . . . elegeia* Ovids in dem Klagelied auf Tibulls Tod („Amores" III 9, 3)[62] ebenso nahe wie Petrarcas untröstlicher Trauer um Laura. Die „Römischen Elegien" kennen diese Stimmungen nicht. Sie enthalten kein Gedicht, geschweige denn ein „Buch des Unmuts", und der Ausschluß der XXII. Elegie von der Veröffentlichung durch den Dichter rechtfertigt sich durch Sorge, Furcht, Gefahr (48) und eine gewisse Angst, welche dem Grundtenor der Sammlung widerspricht, mehr als durch den die Leser damals schockierenden Inhalt. Die Verdrängung von Schmerz, Trauer, Unmut, Alter und Tod gibt den „Elegien" jedoch ihren einheitlichen Ton, so wie ihn die „Italienische Reise" und besonders die Sizilien-Episode durch das Fernhalten historischer, sozialer und ökonomischer Beobachtungen und

---

59 AA VI, 1954, S. 847, V. 129 f.

60 Mühlmann, Goethe, Sizilien und wir, S. 446 f.

61 AA XXIV, 1948, S. 289 (9. 10. 1828).

62 Vgl. Luck (Goethes „Römische Elegien", S. 186 f.) zum Begriff ‚Elegie'.

Reflexionen erhält.[63] Die unseren verabsolutierten sozialkritischen Realismus in Zweifel ziehende hypothetische Frage, ob denn „Slums ‚realer' als ... griechische ... Tempelruinen" seien, scheint mir aber keineswegs unberechtigt, denn niemand muß sich durch ihre Verneinung in seinem sozialen Engagement gestört fühlen und veranlaßt sehen, die Slums weiterhin untätig zu dulden. Doch nur der Banause kann es dem Dichter verargen, daß er kein Seume war – daß er, dem das Unerquickliche des Menschenloses wohlvertraut war, eine seiner Gedichtsammlungen allein dem Erquicklichen widmete.

---

63 Mühlmann, Goethe, Sizilien und wir, bes. S. 441 f., 447–449, hier: S. 448.

Korrekturnachtrag

Vgl. jetzt auch Wilfried Malsch, Vorzeit und Gegenwart des Liebesglücks in den „Römischen Elegien" Goethes. In: Geist und Zeichen. FS für Arthur Henkel ... Hrsg. von Herbert Anton u. a., Heidelberg 1977, S. 241–267.

Zu S. 179 vgl. „Das Tagebuch" Goethes und Rilkes „Sieben Gedichte" erläutert von Siegfried Unseld, Frankfurt/M. 1978, bes. S. 31–98; in einer Rezension werde ich mich dazu äußern.

Zu Anm. 17 vgl. Wulf Segebrecht, Das Gelegenheitsgedicht ..., Stuttgart 1977, passim, bes. S. 287–328.