



UWE JAPP

Amor / Roma
Goethes Liebeskonzeption in den Römischen Elegien

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800. Hg. von Carsten Rohde und Thorsten Valk. Berlin / Boston: De Gruyter 2013, S. 145-163 (Klassik und Moderne. Schriftenreihe der Klassik Stiftung Weimar, Bd. 4).

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/japp_roemische_elegien.pdf

Eingestellt am 15.09.2019

Autor

Prof. Dr. Uwe Japp

Karlsruher Institut für Technologie (KIT)

Institut für Germanistik: Literatur, Sprache, Medien

Kaiserstr. 12, Geb. 20.30

76131 Karlsruhe

Emailadresse: uwe.japp@kit.edu

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir, hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Uwe Japp: Amor / Roma. Goethes Liebeskonzeption in den Römischen Elegien (15.09.2019). In: Goethezeitportal.

URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/japp_roemische_elegien.pdf
(Datum Ihres letzten Besuches).

[Vorbemerkung]

In der vorliegenden Studie zu Goethes Liebeskonzeption in den *Römischen Elegien* wird einleitend die in der Forschung wiederholt exponierte Einheit des ‚Ganzen‘ erörtert, die Frage der Gattung bedacht und (natürlich) die Form der Liebeskonzeption vorgestellt. Dazu wird zunächst zwischen einem emphatischen und einem abgesenkten Liebesbegriff unterschieden, bis dann am Schluss die Differenz zwischen konventioneller, freier und absoluter Liebe betont wird. Zwischen Anfang und Ende der Studie wird der Versuch unternommen, den einzelnen Gedichten des Zyklus eine jeweilige ‚Figur‘ zuzuordnen, wie das sowohl in der Tradition der Rhetorik als auch in den *Fragments d' un discours amoureux* von Roland Barthes (modellhaft) geschieht.

Uwe Japp
Amor / Roma
Goethes Liebeskonzeption in den *Römischen Elegien*

*Kunst muß auch Amor lenken.*¹

I

Obwohl gelegentlich beklagt wird, dass die Forschung den *Römischen Elegien* nicht die ihnen gebührende Aufmerksamkeit gewidmet habe, so ist doch festzustellen, dass inzwischen ein umfangreiches Textkorpus zu diesem Thema vorliegt. Es sind zwar keineswegs alle Rätsel gelöst und alle Geheimnisse gelüftet, doch konnten bereits zahlreiche Erkenntnisse gewonnen werden: Man denke etwa an die Entstehungsgeschichte der Elegien, an den Horizont der Zitate, an die mythologischen Referenzen, an die Signifikanz des Ortes Rom oder an die Variation des Zyklus.² Freilich gibt es auch widerstreitende Positionen, die vom bloßen Nebeneinander unterschiedlicher Auffassungen bis zu grundsätzlichen Interpretationskontroversen reichen. Differierende Ansichten und Auslegungen betreffen zum Beispiel die Konstruktion des ›Ganzen‹, die Frage der Gattung und natürlich die Liebeskonzeption.

Die Handschrift der *Römischen Elegien* (unter dem Titel *Erotica Romana*, 1788–1790) umfasst zweiundzwanzig Gedichte.³ Die beiden Priapea »Hier ist mein Garten bestellt« und »Hinten im Winkel des Gartens« hat Goethe bereits während des Arbeitsprozesses aus dem Zyklus ausgeschlos-

1 Ovid: *Ars amatoria* / Liebeskunst. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt u. hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart 2007, S. 5 (»arte regendus Amor« (S. 4)).

2 Einen Überblick gibt Dominik Jost: *Deutsche Klassik. Goethes Römische Elegien*. München ²1978.

3 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bände. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp, Dieter Borchmeyer u. a. Frankfurt a. M. 1985–2013. Abt. I: *Sämtliche Werke*. Bd. 1: *Gedichte 1756–1799*. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, S. 392–439. Im Folgenden werden die *Römischen Elegien* nach dieser Ausgabe, allerdings nicht in der Fassung der Handschrift, sondern in der Fassung des Erstdrucks mit der jeweiligen Gedichtnummer (I–XX) zitiert. Weitere Zitate aus der Frankfurter Ausgabe werden fortan durch die Sigle FA mit römischer Abteilungsnummer sowie arabischen Band- und Seitenzahlen nachgewiesen.

sen, obwohl sie in einem generischen Sinne hinzugehören.⁴ Goethe hat sich aber aus Gründen der Dezenz dafür entschieden, auch die zweite und die sechzehnte Elegie (in der ursprünglichen Zählung) aus dem Zyklus herauszunehmen, sodass die Druckfassung von 1795 nur noch zwanzig Elegien umfasste – wie auch in den folgenden Ausgaben.⁵ Diese entstehungsgeschichtlichen Details sind an sich nicht strittig, sie werden erst zum Problem, wenn man den Zyklus als eine in sich gegliederte Ganzheit zu begreifen versucht, was in der Forschung eine weit verbreitete, aber auch umstrittene Übung ist. Zunächst stellt sich die Frage, ob der Druckfassung eine gedankliche und formale Einheit zugeschrieben werden kann, obwohl doch zwei Elegien aus pragmatischen Gründen sekretiert wurden. Und weiterhin gilt es zu fragen, ob den *Römischen Elegien* tatsächlich ein solcher »vollkommener Zusammenhang« zu attestieren ist, wie es Walther Killy mit Rücksicht auf die grundlegende Analogie zwischen Roma und Amor, die keinem »denkenden Leser« bei der Lektüre aus dem Sinn kommen könne, unterstellt hat.⁶

Killy hat in dem zitierten Aufsatz keine genauere Gliederung des Zyklus unternommen. Dies hat hingegen Gerhard Kaiser an prominentem Ort getan, indem er das von Goethe zum Druck gebrachte Textkorpus in vier Gruppen zu je fünf Elegien unterteilte, um so dem klassischen Symmetriegedanken zu entsprechen. Dass der Liebende ein Künstler ist, ist für Kaiser »in der inneren Notwendigkeit des Zyklus selbst begründet«.⁷ Das Partialproblem der beiden sekretierten Elegien im Übergang von den *Erotica Romana* zu den *Römischen Elegien* glaubt er »mit einer kleinen Variante« lösen zu können.⁸ Dass Goethe dann an der Folge der zwanzig Elegien festgehalten habe, sei aus dem »Bauwillen der Klassik« heraus zu verstehen.⁹ Dominik Jost referiert das Kaiser'sche Schema in seiner eigenen Überblicksdarstellung zunächst zustimmend, stellt dann jedoch eine ganz anders geartete Konstruktion daneben, mit der Bemerkung, es seien eben »auch andere Kompositionsschemata vertretbar«.¹⁰ Dies ist wohl als Plädoyer für ein friedliches Nebeneinander der beiden Deutungsansätze zu verstehen. Angesichts einer solchen offenkundigen Beliebigkeit ist jedenfalls Horst Rüdigers Fazit zu den ver-

4 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Römische Elegien und Venezianische Epigramme. Erotica Romana, Priapea*. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt a. M., Leipzig 2007, S. 32f.

5 Siehe den Paralleldruck in der Frankfurter Ausgabe (FA I, 1, S. 392–439; die *Priapea* I und II folgen auf S. 440f.).

6 Walter Killy: Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten *Römischen Elegie*. In: *Gymnasium* 71 (1964), S. 134–150, hier S. 149.

7 Gerhard Kaiser: *Wandrer und Idylle: ein Zugang zur zyklischen Ordnung der Römischen Elegien*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 202/Jg. 177 (1965), H. 1, S. 1–26, hier S. 4.

8 Ebenda, S. 24.

9 Ebenda, S. 25.

10 Dominik Jost: *Deutsche Klassik* (Anm. 2), S. 76.

schiedenen Bemühungen um eine Analyse der zyklischen Anordnung der Elegien nicht von der Hand zu weisen: »Doch eine wirklich zwingende Absicht der Anordnung ist weder aus zwanzig noch aus zweiundzwanzig noch gar aus allen vierundzwanzig Stücken (einschließlich der beiden Priapeen) zu erkennen.«¹¹ Die Option einer offeneren Schematisierung liegt nahe: weniger Notwendigkeit, mehr Dispersion.

Die Frage nach der Gattung ist in zwei Hinsichten anhängig: Zum einen wird in Zweifel gezogen, dass es sich bei den *Römischen Elegien* tatsächlich um Elegien handelt; zum anderen wird diskutiert, ob eine generische Vielfalt in der konzidierten Form möglich ist, also ob auch narrative und dramatische Elemente zu akzeptieren sind. Die erste Frage ist leicht zu beantworten, da hierfür lediglich zwischen einem engen und einem weiten Elegienverständnis zu unterscheiden ist. Dem engeren Verständnis zufolge hat eine Elegie nicht nur aus Hexametern und Pentametern zu bestehen, sondern zugleich den Ton der Klage anzustimmen.¹² Diesem Profil entsprechen Goethes *Römische Elegien* tatsächlich nicht oder allenfalls punktuell. Bei der Fixierung auf die Klage handelt es sich indessen um eine gattungsästhetische Einengung, welche die antiken Dichter noch nicht kannten.¹³ Goethe bezieht sich folglich ganz zu Recht auf seine Gewährsleute aus dem augusteischen Rom: die in der fünften Elegie als Triumvirn bezeichneten Lyriker Properz, Tibull und Catull. Die zweite Frage nach der generischen Vielfalt (oder Anreicherung) ist meines Erachtens zu bejahen, da die *Römischen Elegien* auch dialogische Partien und erzählerische Passagen enthalten. Zumeist spricht zwar das Liebessubjekt, doch von Fall zu Fall erhält auch das Liebesobjekt eine Stimme, sodass sogar kleinere szenische Aufführungen imaginiert werden können. Bei der Narration ist größere Vorsicht geboten: Zwar werden kleinere Liebesgeschichten in Versen erzählt, zum Beispiel die Geschichte von der Verabredung in der Schenke oder diejenige von dem ungerechtfertigten Verdacht, aber ergibt sich daraus eine kohärente Erzählung mit Anfang, Mitte und Ende? In der Forschung wird dieser Überlegung gelegentlich Raum gegeben, allerdings nicht als Resultat einer genauen Textanalyse, sondern mithilfe textexterner Insinuationen. In dieser Hinsicht kam Goethes vergleichsweise ruhiger Abschied von Rom gelegen, eine Abrundung in die Geschichte hineinzutragen, die nicht in ihr selbst enthalten ist.¹⁴ Die Narration der *Römischen Elegien* endet offen: mit ironisch

11 Horst Rüdiger: Goethes *Römische Elegien* und die antike Tradition. In: Goethe-Jahrbuch 95 (1978), S. 174–198, hier S. 181f.

12 Siehe Klaus Weissenberger: Formen der Elegie von Goethe bis Celan. Bern 1969, S. 21–53, insbesondere S. 24.

13 Georg Luck: Goethes *Römische Elegien* und die augusteische Liebeselegie. In: arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft 2 (1967), S. 173–195, hier S. 186.

14 Siehe Dominik Jost: Deutsche Klassik (Anm. 2), S. 24.

exponierter Prädominanz des Aussprechens gegenüber dem Verschweigen und der Hereinholung einer expliziten Selbstreferenz der Dichtung.

Im Hinblick auf den Liebesdiskurs ist erstens zwischen einem allgemeinen und einem speziellen sowie zweitens zwischen einem emphatischen und einem abgesenkten Begriff der Liebe zu unterscheiden. Eventuell sind noch, sofern die Priapea Berücksichtigung finden sollen, die Nuancen des Obszönen zu berücksichtigen. Ein großer Teil der Sekundärliteratur zu den *Römischen Elegien* befindet, dass in den Gedichten von »der Liebe« die Rede sei.¹⁵ Natürlich hat Goethe dieser allgemeinen und intentional unspezifischen Liebessemantik vorgearbeitet, insbesondere im Schlussdistichon der ersten Elegie. Aber liegt darin ein Grund für die Literaturwissenschaft, auf diesem Niveau des Allgemeinen zu beharren? Gewiss, die *Römischen Elegien* explizieren *die* Liebe, aber sie differenzieren sie auch. Denn der Liebende ist ein »Barbare« (II, V. 28) aus dem Norden und die Geliebte eine Römerin aus einfachen Verhältnissen, die gerne kleinere Geschenke annimmt. Andererseits wird das Liebesthema mythologisch überhöht, indem Götter und Göttinnen an dem ernstesten Spiel Anteil nehmen: allen voran natürlich Amor, aber auch Venus, Mars, Ceres, Dionysos und leider auch Fama. Nicht ohne Ironie hat Norbert Miller zu dieser spezifischen Differenz in den *Römischen Elegien* bemerkt: »Vor der Liebe sind alle gleich«.¹⁶ Letztlich ist eben alles eine Frage der Semantik: sowohl die Allgemeinheit als auch die Vielfalt. So allgemein kann allerdings die Liebeskonzeption der *Römischen Elegien* nicht gewesen sein, wenn man den Schock bedenkt, den diese bei ihrem Erscheinen ausgelöst haben.¹⁷

Die Liebe in den *Römischen Elegien* hat eine erotische Implikation, die sie mit der antiken Tradition verbindet. Den Begriff der emphatischen Liebe kennen die *Römischen Elegien* damit noch – oder gerade – nicht. Die alles verzehrende Leidenschaft für ein Liebesobjekt, die das eigene Ich nur noch im anderen zu bewahren vermag, ist diskursgeschichtlich gesehen eine Erfindung der Romantik (in weiter Bedeutung). Hegel behandelt diese Form der Liebe deshalb im Zusammenhang der romantischen Kunstform. Über »das Höchste« in der Liebe heißt es bei ihm, es sei »die *Hingebung* des Subjekts an ein Individuum des anderen Geschlechts, das Aufgeben seines selbständigen Bewußtseins und seines vereinzelt Fürsichseins, das erst im Bewußtsein des anderen sein eigenes Wissen von sich zu haben sich gedrun-

15 Siehe Gerhard Kaiser: *Wandrer und Idylle* (Anm. 7), S. 2.

16 Norbert Miller: *Der Wanderer. Goethe in Italien*. München, Wien 2002, S. 485.

17 Siehe Ernst Osterkamp: *Seelenliebe und antiker Amor in der deutschen Liebeslyrik des 18. Jahrhunderts*. In: Martin Harbsmeier u. Sebastian Möckel (Hg.): *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*. Frankfurt a. M. 2009, S. 390–417, hier S. 414.

gen fühlt«. ¹⁸ An dieses Maß der emphatischen Liebe – man könnte auch mit Luhmann sagen: der »Liebe als Passion« – reicht das Liebeskonzept der *Römischen Elegien* ersichtlich nicht heran. Die Liebe ist ›versengend‹ und ›erquickend‹ (so in der ersten Elegie), aber sie ist nicht absolut.

Für die Liebeskonzeption der *Römischen Elegien* ist der Rückgriff auf die antike Tradition von großer Bedeutung. Bei den Elegiendichtern der augusteischen Ära fand Goethe die klassische Form und die ›freie‹ Situation, die es erlaubte, das Begehren des Liebenden auf die Seele und auf den Körper zu richten. Was Goethe im Einzelnen bei Properz, Tibull, Catull und Ovid gefunden und sich angeeignet haben mag, ist nicht in jedem Fall eindeutig zu bestimmen. Für manche Figuren, zum Beispiel die Semiotik der Verabredung in der fünfzehnten Elegie, gibt es mehrere Quellen. Auf motivischem Gebiet war wahrscheinlich Properz der entscheidende Anreger, während Tibull für die Ausprägung des Stils wichtiger war. ¹⁹ Insgesamt ist die Situation bei den antiken Dichtern noch etwas abgesenkter als in den *Römischen Elegien*, was zum Teil auf das Hetären-Thema zurückzuführen ist, wie zum Beispiel in der Elegie IV, 8 des Properz. ²⁰ Allerdings ist auch Ovids *Ars amatoria* keine »Liebeskunst« als solche, sondern vornehmlich ein Handbuch für Verführer. Goethes Aneignung der antiken Vorbilder war also auf jeden Fall nur in Form einer Transposition denkbar.

II

Die eigentliche Schwierigkeit im Umgang mit den *Römischen Elegien* besteht in ihrer kontextuellen Individualität, die topographische, mythologische, thematische, poetische, historische und andere Referenzen aufruft; von der selbstbezüglichen Form der Darstellung einmal abgesehen. Vielleicht kann eine Fokussierung der Komplexität erreicht werden, indem vorrangig die Liebeskonzeption des Zyklus betrachtet wird, die sich in ›Figuren‹ ausdrückt. Es ist dabei an einen Begriff der Figur zu denken, der eine mittlere Position zwischen der engen Verwendung in der Rhetorik und der weiten Bedeutung in der Semiotik beziehungsweise Diskursanalyse einnimmt. ²¹ Im

18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1969–1971. Bd. 14: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt a. M. 1970, S. 182.

19 Georg Luck: Goethes *Römische Elegien* und die augusteische Liebeselegie (Anm. 13), S. 182–185.

20 Properz: Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt u. hg. v. Burkhard Mojsisch, Hans-Horst Schwarz u. Isabel J. Tautz. Stuttgart 1993, S. 300–306.

21 Siehe hierzu Gérard Genette: *Figures*. 5 Bände. Paris 1966–2002. Bd. 1: *Figures I*. Paris 1966. Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977; in deutscher Spra-

Vorwort seiner *Fragments einer Sprache der Liebe* erläutert Roland Barthes seine Auffassung der ›Figur‹ folgendermaßen:

Dis-cursus – das meint ursprünglich die Bewegung des Hin-und-Her-Laufens, das ist Kommen und Gehen, das sind ›Schritte‹, ›Verwicklungen‹. Der Liebende hört in der Tat nicht auf, in seinem Kopf hin und her zu laufen, neue Schritte zu unternehmen und gegen sich selbst zu intrigieren. Sein Diskurs existiert immer nur in Gestalt von Sprach-›Anwendungen‹, die ihm nach Maßgabe geringfügiger, aleatorischer Umstände zustoßen.

Man kann diese Redebruchstücke *Figuren* nennen. Das Wort darf aber nicht im rhetorischen Sinne verstanden werden, sondern eher im gymnastischen oder choreographischen [...], das ist [...] die Gebärde des in Bewegung erfaßten und nicht des im Ruhezustand betrachteten Körpers, des Körpers der Athleten, der Redner, der Statuen: das, was sich vom angespannten, gestrafften Körper stillstellen läßt. So auch der Liebende im Banne seiner Figuren: er müht sich mit einem etwas närrischen Sport ab, er verausgibt sich wie der Athlet; er phrasiert wie der Redner; er wird, in einer Rolle erstarrt, wie eine Statue erfaßt. Die Figur – das ist der Liebende in Aktion.

Die Figuren heben sich nach Maßgabe dessen ab, was sich, im Zuge des Diskurses, daran als Gelesenes, Gehörtes, Erlebtes wiedererkennen läßt. Die Figur ist eingekreist (wie ein Zeichen) und erinnerbar (wie ein Bild oder eine Geschichte). Eine Figur ist dann zustande gekommen, wenn wenigstens einer sagen kann: ›Wie wahr das ist! Diese Sprachszene kenne ich doch.‹²²

1. Annäherung:

Die *Römischen Elegien* beginnen mit einem Palindrom, das auf bedeutsame Weise sinnstiftend wirkt, indem es den Topos mit der Passion auf solche Art verschränkt, dass das eine im anderen als rückläufige Lesart enthalten ist.

che: Roland Barthes: *Fragments einer Sprache der Liebe*. Übersetzt v. Hans-Horst Henschel. Frankfurt a. M. 1988.

- 22 Ebenda, S. 15f. Im Originalwortlaut: »*Dis-cursus*, c'est originellement, l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des ›démarches‹, des ›intrigues‹. L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstance infimes, aléatoires. || On peut appeler ces bris de discours des *figures*. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou choréographique [...], c'est [...] le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos: le corps des athlètes, des orateurs, des statues: ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu. Ainsi l'amoureux en proie à ses figures: il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète; il phrase, comme l'orateur; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail. || Les figures se découpent selon qu'on peut reconnaître, dans le discours qui passe, quelque chose qui a été lu, entendu, éprouvé. La figure est cernée (comme un signe) et mémorable (comme une image ou un conte). Une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire: ›Comme c'est vrai, ça! Je reconnais cette scène de langage‹« (Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux* (Anm. 21), S. 7f.).

Goethe macht sich diese semantische Besonderheit zunutze, ohne sie erfunden zu haben. Zugleich bereichert er die vorgefundene Konstellation, indem er die »Ewige Roma« (I, V. 4) zur Hauptstadt der Welt *und* der Liebe erklärt, während »Amors Tempel« (I, V. 12) zur Wohnstatt des Gottes *und* der von ihm vertretenen Sache wird. Die beiden Schlussverse der ersten Elegie steigern diese Relationalität der Elemente nochmals, sodass sie an den Rand der Tautologie geraten. Dass Rom die Welt sei, aber ohne die Liebe nicht Rom und folglich auch nicht die Welt, ist eine hyperbolische Anmutung, die Goethes Liebeskonzeption gleich zu Beginn in den weitestmöglichen Kontext versetzt. Andererseits ist das in der Elegie sich mitteilende Ich noch in einer ganz vorläufigen Situation. Gerade deshalb erbittet es sich von jener Instanz Auskunft, die zum Sprechen wenig geeignet erscheint. Der Liebende befindet sich eben noch in einem Zustand der Annäherung. Die Liebessemantik der ersten Elegie vermittelt folglich zwischen zwei entgegengesetzten Extremen: dem mundanen Anspruch der Liebe und der individuellen Approximation des Liebenden. Von Ovid her gesehen nimmt der Liebende noch den Rang eines »Rekrut[en]« ein, der erst seinen Dienst antritt.²³

2. Verbergung:

Die Geborgenheit in der Verbergung zu finden, ist ein angemessenes Streben der Liebeskunst. In der zweiten Elegie ist es eine gesellschaftlich und politisch tingierte Öffentlichkeit, die der Liebende hinter sich lässt: »Auch ihr übrigen fahret mir wohl in großen und kleinen | Zirkeln, die ihr mich oft nah der Verzweiflung gebracht, | Wiederholet politisch und zwecklos jegliche Meinung, | Die den Wanderer mit Wut über Europa verfolgt« (II, V. 5–8). Er kehrt in beschränkte Verhältnisse ein, die große Freuden gewähren: größere offenbar als in der »feineren Welt« (II, V. 2). Das von Amor gewährte »Asyl[-]« (II, V. 15) erscheint als Idyll, allerdings als ein naturfernes und wegen der im Einzelnen erwähnten Haushaltsangelegenheiten auch ein wenig prosaisches. Als Figur ist eine freudvoll erfahrene Absenkung zu bemerken, die im amourösen Diskurs zugleich als Aufschwung zu wirken vermag. Die Verbergung hat indes noch eine andere Bedeutung, da das Liebesverhältnis nicht legitimiert ist und folglich nur im Geheimen (oder doch: nahezu Geheimen) genossen werden kann. Dieses Thema der Geheimhaltung wird in den folgenden Elegien noch weiter ausgearbeitet.

23 Ovid: *Ars amatoria* / Liebeskunst (Anm. 1), S. 7.

3. Beruhigung:

In der dritten Elegie kommt erstmals ein Konflikt zur Sprache und damit, systemtheoretisch gesprochen, das Unwahrscheinliche der Liebe. Der Liebende diviniert oder registriert eine Verstimmung aufseiten der Geliebten wegen eventuell zu schnellen Nachgebens: »Laß dich, Geliebte, nicht reun, daß du so schnell dich ergeben« (III, V. 1). Um die Kommunikation wieder aufzuhellen, bietet er einen prachtvollen mythologischen Apparat auf, von dem sich nur schwer denken lässt, dass er der einfachen Geliebten hilfreich sein könnte. Die dritte Elegie vollzieht somit eine poetische Anhebung; mit wenig Rücksicht auf das Liebesobjekt, aber mit viel Sinn für Kunst und Mythologie.

4. Anleitung:

Die vierte Elegie ist dem Thema der ›Gelegenheit‹ gewidmet. Die Figur der Elegie ist indessen die ›Anleitung‹, wie mit der Gelegenheit umzugehen ist: Der Liebende belehrt die Liebenden. Dazu gehört zunächst eine gewisse Frömmigkeit, die offenbar nicht ganz ernst gemeint ist, da sie allen Göttern gilt, sofern diese dem Liebesstreben geneigt sind, dann aber insbesondere *einer* Göttin, von der noch mehr zu erhoffen ist (»Fromm sind wir Liebende, still verehren wir alle Dämonen, | Wünschen uns jeglichen Gott, jegliche Göttin geneigt« (IV, V. 1f.)). Die Rede zeichnet sich anfangs durch einen bekenntnishaften Ton aus, geht dann zum Appell über (»Diese Göttin, sie heißt *Gelegenheit!* lernet sie kennen« (IV, V. 17)), schaltet eine Instruktion ein, der eine leicht renommtistische Erzählung folgt, um schließlich wieder in die Gegenwart des aktuellen Liebeserlebens umzulenken: »Doch stille, die Zeit ist vorüber, | Und unwunden bin ich römische Flechten von euch« (IV, V. 32). Der Ton changiert und verhindert auf diese Weise eine allzu große Trockenheit, die gleichwohl die Tendenz der vierten Elegie bestimmt. Insgesamt soll der Liebende ›rasch‹ und ›tätig‹ sein; wie schon die zweite Elegie die Vorzüge einer ›freien‹ und ›rüstigen‹ Befindlichkeit hervorhob (die »Liebste« »erfreut sich an ihm, dem freien rüstigen Fremden« (II, V. 21)). Zweifellos wird hier ein Idealzustand evoziert, der allerdings auch der Zeitlichkeit unterworfen ist.

5. Ausgleich:

Die fünfte Elegie ist wahrscheinlich die berühmteste des gesamten Zyklus. Mit einer gewissen Erleichterung sehen wir von weit ausholenden Thesen ab und konzentrieren uns auf den Gestus des Liebessubjekts. Was hat es vor? Wovon will es den Leser überzeugen? Ersichtlich bemüht es sich um

einen Ausgleich zwischen den Gegensätzen des Liebens und des Denkens sowie des Dichtens. Gewiss, es handelt sich um einen Dichter, aber offenbar um einen mit schlechtem Gewissen, der mit nicht sonderlich konsistenten Argumenten nach Rechtfertigung für sein versäumtes Studium der »Werke der Alten« (V, V. 3) sucht:

Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt,
 Werd ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt vergnügt.
 Und belehr ich mich nicht? wenn ich des lieblichen Busens
 Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab.
 Dann versteh ich erst recht den Marmor, ich denk' und vergleiche,
 Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.
 (V, V. 5–10)

Dass das lyrische Ich diesen Legitimationsversuch überhaupt als notwendig erachtet, begründet die Bipolarität des Gedichts und die Figur des Diskurses, die letztlich auf eine Rechtfertigung im Ausgleich hinausläuft, wenn nicht in allerletzter Instanz doch ein Triumph Amors gemeint ist: »Amor schüret indes die Lampe und denket der Zeiten, | Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan« (V, V. 19f.). Die fünfte Elegie variiert die erste, indem sie abendländische Bedenklichkeiten fingiert, die das Liebessubjekt des Auftakts hinter sich zu lassen versprochen hatte.

6. Klage:

In der sechsten Elegie wird dem Liebesobjekt eine Stimme verliehen. Die Geliebte klagt über die Untreue der Männer und über deren instrumentelle Liebespraxis, die einer einseitigen Erfüllung zustrebt, während die Frauen ein umfassenderes Liebeskonzept verwirklichen, das die Sorge einschließt und die Treue ernst nimmt: »Geh! ihr seid der Frauen nicht wert! wir tragen die Kinder | Unter dem Herzen, und so tragen die Treue wir auch; | Aber ihr Männer ihr schüttet, mit eurer Kraft und Begierde, | Auch die Liebe zugleich in den Umarmungen aus!« (VI, V. 23–26). Allerdings handelt es sich nur um ein Zitat, das der Liebende vorbringt, um zu zeigen, wie in befreiten und beschwingten Liebesverhältnissen auch die Klage neues Vergnügen hervorzubringen vermag: »Neuer und mächtiger dringt leuchtend die Flamme hinauf« (VI, V. 34). Dass der Verdacht des Liebenden seinen eigenen Verkleidungsmaßnahmen entspringt, gehört hingegen zu den humoristischen Effekten des Werkes.

7. Vergleichung:

Der Liebende vergleicht den Norden mit dem Süden, dessen »Glanz« ihm nun »die Stirne« umblendet:

O wie fühl ich in Rom mich so froh! Gedenk ich der Zeiten,
 Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
 Trübe der Himmel und schwer auf meinen Scheitel sich neigte,
 Farb' und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag,
 [...]

 Nun umleuchtet der Glanz des hellen Äthers die Stirne,
 Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.
 (VII, V. 1–4, 6f.)

Bei diesem Vergleich handelt es sich um ein konventionelles Motiv, das allerdings im Folgenden auf solche Weise gesteigert wird, dass es dem Dichter eine Reprimande aus dem Mund des angerufenen Gottes »Jupiter Xenius« einträgt (VII, V. 14): »Dichter! wo versteigst du dich hin?« (VII, V. 23). Die Liebessemantik begegnet nur implizit, weshalb hier nicht näher darauf einzugehen ist. Die Bedeutung der siebenten Elegie besteht, abgesehen von dem sich verselbständigenden Jubel, in der am Schluss gegebenen Verweisung auf das Jenseits (den »Orcus«), die nicht nur aus dem Schema des Vergleichens ausschert, sondern auch aus der Stimmung der Elegien im Ganzen: »Dulde mich Jupiter hier und Hermes führe mich später, | Cestius Denkmal vorbei, leise zum Orcus hinab« (VII, V. 25f.).

8. Entwicklung:

Die achte Elegie sucht und findet ein Bild für die Entfaltung des anmutig Schönen aus dem Unscheinbaren: »So vermisst die Blüte des Weinstocks Farben und Bildung | Wenn die Beere gereift Menschen und Götter entzückt« (VIII, V. 5f.). Dem Liebenden dient dieses Gleichnis zur Festigung seiner Neigung zur Geliebten. Er folgt damit offenbar Ovids Rat: »Die zärtliche Liebe muß man mit sanften Worten nähren«. ²⁴ Er spricht von der Entwicklung der Person, fördert aber die Entwicklung der Beziehung.

9. Stimulanz:

Die neunte Elegie erweckt auf den ersten Blick den Eindruck, als wolle sie die Bildlichkeit von Asche und Flamme durchdeklinieren. Es wird aber schnell deutlich, dass es sich um die der Geliebten zugeschriebene Begabung der Stimulierung handelt:

Diesen Abend erfreut sie [die Flamme] mich mehr, denn eh noch zur Kohle
 Sich das Bündel verzehrt, unter die Asche sich neigt
 Kommt mein liebliches Mädchen. Dann flammen Reisig und Scheite,
 Und die erwärmte Nacht wird uns ein glänzendes Fest.

24 Ebenda, S. 69 (»dulcibus est verbis mollis alendus amor« (S. 68)).

Morgens frühe geschäftig verläßt sie das Lager der Liebe,
 Weckt aus der Asche behend Flammen aufs neue hervor.
 Denn das gab ihr Amor vor vielen andern, die Freude
 Wieder zu wecken, wenn sie still wie zu Asche versank.
 (IX, V. 3–10)

Da die neunte Elegie monologisch strukturiert ist, gehört sie ins allgemeine Fach der Mitteilungsfreudigkeit der Liebenden.

10. Preisung:

Die zehnte Elegie bringt den zweiten Hades-Verweis, womit sich die allgemeine Aufforderung verbindet, sich im Leben der Liebe zu erfreuen: »Freue dich also Lebendger der lieberwärmten Stätte, | Ehe den fliehenden Fuß schauerlich Lethe dir netzt« (X, V. 5f.). Dies ist die konventionelle Lehre des »carpe diem«. Die Anrufung der Großen dieser Welt, die entfernt an die Situation der Totengespräche erinnert, hat hingegen die doppelte Bedeutung, erstens den Ruhm der Mächtigen durch den Tod zu relativieren und zweitens der Preisung der Geliebten zuzuarbeiten. Deren Liebeskunst muss schon bedeutend sein, wenn sie »Alexander und Cäsar und Heinrich und Friedrich die Großen« (X, V. 1) neidisch zu machen in der Lage wäre.

11. Vergöttlichung:

Die im Zyklus gegenwärtig gehaltenen Belange der Liebenden werden in der elften Elegie zugunsten einer künstlerisch tingierten mythologischen Anhebung vernachlässigt. Der Wunsch Cytheres, der mit Bacchus gezeugte Sohn solle ihnen zur Seite stehen, scheint, da es sich bei diesem Sohn um Priapus handelt, ebenfalls aus dem engeren Kreis der Elegien hinauszudeuten – es sei denn, man verstehe es umgekehrt: als Hinweis auf eine die Priapea einbeziehende Verwandtschaft: »Aber nach Bacchus dem weichen, dem holden erhebet Cythere | Augen voll süßer Begier, selbst in dem Marmor noch feucht. | Sie gedenket seiner Umarmung und scheineth zu fragen: | Sollte der herrliche Sohn uns an der Seite nicht stehn?« (XI, V. 9–12).

12. Applikation:

Was in der elften Elegie scheinbar fehlt, das tritt in der zwölften in den Vordergrund: die Applikation einer mythologischen Erzählung auf den amorösen Diskurs der *Römischen Elegien*. Der vom Liebessubjekt in Erinnerung gebrachte Ceres-Mythos berichtet von der Vereinigung Demeters, der Göttin des Wachstums, mit dem kretischen König Jasion. Diese Vereinigung hatte zur Folge, dass Kreta blühte, während die übrige Welt darbt. Mit einer

hermeneutischen Volte ergreift das Liebessubjekt diese alte Geschichte, um zu insinuieren, die Botschaft für die beiden Liebenden liege darin, die Bereitwilligkeit der Göttin hier und jetzt – am »Flamminischen Weg« (XII, V. 1) – zu wiederholen, insbesondere deshalb, weil von ihrer »Zufriedenheit« »keine Gefährde der Welt« (XII, V. 34) ausgehe: »Laß uns beide das Fest im Stillen freudig begehen! | Ein versammeltes Volk, stellen zwei Liebende vor« (XII, V. 7f.). Zwar ist die Argumentation nicht gänzlich überzeugend, die Figur hingegen echt donjuanesk. Es verwundert deshalb nicht, dass schon Ovid sie in seinen Liebesgedichten (III, 10) benutzt hat. Allerdings fällt bei ihm die eigentliche Applikation weniger elegant aus als bei Goethe.²⁵

13. Verehrung:

Die dreizehnte Elegie ventiliert vorrangig Kunstprobleme – und erinnert damit thematisch an die berühmte fünfte. Die Verehrung des Künstlers für den Liebesgott generiert das folgende Paradox: Amor liefert den »Stoff zu Gesängen« (XIII, V. 27), aber er raubt zugleich die Voraussetzung für bewusste Kunstproduktion: »Ach und raubt mir die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich« (XIII, V. 28). Deshalb nennt ihn der Künstler einen Schalk und Sophisten: »Amor bleibt ein Schalk, wer ihm vertraut ist betrogen!« (XIII, V. 1). Der Fortgang der Elegie zeigt indes, wie der Anblick der erwachenden Geliebten den Dichter inspiriert. Indem seine Verehrung vom Gott auf die Geliebte übergeht, wird es ihm möglich, den Mythos von Ariadne und Theseus mit Bezug auf die gegenwärtige Situation umzuschreiben beziehungsweise neu zu erfinden. Die Macht der Liebe hält Theseus fest, so die neue Version des »römischen« Dichters, der mit seiner Umdichtung zeigt, dass er einen Ausgleich zwischen Kunst und Liebe zu vollbringen vermag. Dass er auf Amors Spuren zum »höheren Styl« gelangt (XIII, V. 24), ist wohl richtig, verdeckt aber nicht die schalkhafte Einfärbung.

14. Beeilung:

Die Liebe hat es eilig, an ihr Ziel zu gelangen, weil Amor die Liebenden antreibt, indem er sie mit seinen scharf geschnittenen respektive giftigen Pfeilen verletzt. So die mythologische Erklärung für einen komplexen Sachverhalt, der auch in der vierzehnten Elegie anhängig ist. Der Liebende ergreift auch hier die Maßnahme des Fingierens. Zwar kommt die Geliebte tatsäch-

25 Vgl. Ovid: *Amores / Liebesgedichte*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt u. hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart 2007, S. 156–160, hier S. 160, V. 47f. Vgl. auch den Kommentar in FA I, 1, S. 1112–1114.

lich nicht früher, wenn er die Lampe bei Tageslicht anzündet, aber es verschafft ihm doch die entsprechende Illusion: »Mein Mädchen erwart' ich, | Tröste mich Lämpchen indes lieblicher Bote der Nacht« (XIV, V. 5f.).

15. Verabredung:

Das Treffen von Verabredungen ist zweifellos ein wichtiger Usus unter Verliebten, insbesondere dann, wenn deren Liebe nicht die Form einer höheren Anerkennung gefunden hat. Denn unter diesen Bedingungen ist Geheimhaltung geboten, in eins mit kluger Erfindung, um die intendierte Begegnung gleichwohl zu kommunizieren. Eine solche Erfindung, die freilich erheblich älter ist als die *Römischen Elegien*, ist das heimliche Schreiben in verschüttetem Wein:²⁶

Lauter sprach sie, als hier die Römerin pflüget, credenzte,
 Blickte rückwärts nach mir, goß und verfehlt das Glas,
 Wein floß über den Tisch und sie, mit zierlichem Finger,
 Zog auf dem hölzernen Blatt Kreise der Feuchtigkeit hin.
 Meinen Namen verschlang sie mit ihrem, ich schaute begierig
 Immer dem Fingerchen nach und sie bemerkte mich wohl.
 Endlich zog sie behende das Zeichen der römischen Fünfe
 Und ein Strichlein davor; schnell und sobald ichs gesehn
 Schlang sie Kreise durch Kreise, die Lettern und Ziffern zu löschen,
 Aber die köstliche Vier blieb mir ins Auge geprägt.
 (XV, V. 13–22)

Es bleibt jedoch das Problem, den Zeitpunkt der Verabredung abzuwarten. Der Dichter ergreift wiederum das Mittel des Fingierens, indem er anhebt, die Sonne zur Beschleunigung ihres Laufs zu überreden, was ihm Gelegenheit gibt, ein römisches Panorama in hohem Stil zu evozieren: »So, ihr lieben Musen, betrogst ihr wieder die Länge | Dieser Weile die mich von der Geliebten getrennt. | Lebet wohl! nun eil ich und fürcht euch nicht zu beleidigen, | Denn ihr Stolzen, ihr gebt Amorn doch immer den Rang« (XV, V. 49–52). Letztlich sind sowohl die römische Vier als auch die Sonne für den Liebenden »Zeichen« (XV, V. 19), die seinen amourösen Diskurs strukturieren.

16. Vertreibung:

Auch die Vogelscheuche in der sechzehnten Elegie hat eine semiotische Dimension, da der Liebende sie falsch interpretiert und sich damit um ein Stelldichein bringt. Der hohe Stil ist bei diesem »quid pro quo« weit entfernt:

26 Vgl. Georg Luck: *Goethes Römische Elegien und die augusteische Liebeselegie* (Anm. 13), S. 79.

Nur ein Vogelscheu war's was dich vertrieb! die Gestalt
 Flickt er [der Oheim] emsig zusammen aus alten Kleidern und Rohren,
 Ach! ich half ihm daran, selbst mir zu schaden bemüht.
 Nun! sein Wunsch ist erfüllt, er hat den losesten Vogel
 Heute verscheuchet, der ihm Gärtchen und Nichte bestiehlt.
 (XVI, V. 6–10)

17. Bezeichnung:

Die siebzehnte Elegie zeigt, dass unter den Bedingungen der Liebe manche Zeichen ihre Bedeutung ändern. So wird aus dem verhassten Bellen des Hundes die willkommene Erinnerung an die Geliebte, weil dieses Bellen einst das Nahen der Geliebten anzeigte:

Manche Töne sind mir zuwider, doch bleibt am meisten
 Hundegebell mir verhaßt, kläffend zerreißt es mein Ohr.
 Einen Hund nur hör' ich sehr oft mit frohem Behagen
 Bellend kläffen, den Hund den sich der Nachbar erzog.
 Denn er bellte mir einst mein Mädchen an, das sich heimlich
 Zu mir stahl und verriet unser Geheimnis beinah.
 (XVII, V. 1–6)

Eine ähnliche Beobachtung findet sich bei Tibull: »Während ich mir vorstelle, dass sie kommt, glaube ich, was immer sich rührt, dass dann ihre Füße das Geräusch verursacht haben.«²⁷ Es handelt sich nicht um eine Abhängigkeit, sondern um einen Hinweis darauf, dass Liebende dazu neigen, bestimmte Zeichen zu ihren Gunsten zu deuten (allerdings kann auch der entgegengesetzte Fall eintreten).²⁸

27 Tibull: Elegische Gedichte. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt u. hg. v. Joachim Lilienweiß, Arne Malmshöjmer u. Burkhard Mojsisch. Stuttgart 2009, S. 59 (»Dum mihi venturam fingo, quodcumque movetur, | illius credo tunc sonuisse pedes« (S. 58)).

28 Roland Barthes spricht diesbezüglich von einer »incertitude des signes«, einer »Unsicherheit der Zeichen«: »ZEICHEN. Sei es, daß es ihm seine Liebe beweisen will, sei es, daß es sich zu enträtseln müht, ob der Andere es liebt: dem liebenden Subjekt steht keinerlei sicheres Zeichensystem zur Verfügung« (Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe (Anm. 21), S. 258). »SIGNES. Soit qu'il veuille prouver son amour, soit qu'il s'efforce de déchiffrer si l'autre l'aime, le sujet amoureux n'a à sa disposition aucun système de signes sûrs« (Roland Barthes: Fragments d'un discours amoureux (Anm. 21), S. 253). Und weiter: »Demjenigen, der die Wahrheit wissen will, wird mit starken und lebhaften Bildern geantwortet, die aber mehrdeutig, schillernd werden, sobald man versucht, sie in Zeichen zu verwandeln: wie in der Musik muß sich der ratsuchende Liebende seine Wahrheit selbst zusammenklauben« (S. 259). »À celui qui veut la vérité, il n'est jamais répondu que par des images fortes et vives, mais qui deviennent ambiguës, flottantes, dès qu'il essaye de les transformer en signes: comme dans toute mantique, le consultant amoureux doit faire lui-même sa vérité« (S. 254).

18. Beglückung:

Die achtzehnte Elegie soll eigentlich mitteilen, was den Liebenden stört. Kommuniziert wird aber auch, was sein spezielles Liebesglück (man könnte auch sagen: seine Liebeskonzeption) ausmacht. Was ihn stört, ist schnell gesagt: einsame Nächte und Geschlechtskrankheiten.

Gar verdrießlich ist mir einsam das Lager zur Nacht.
 Aber ganz abscheulich ist's auf dem Wege der Liebe
 Schlangen zu fürchten und Gift unter den Rosen der Lust;
 Wenn im schönsten Moment der hin sich gebenden Freude
 Deinem sinkenden Haupt lispelnde Sorge sich naht.
 (XVIII, V. 4–8)

Der erste Punkt versteht sich unter Liebesenthusiasten eigentlich von selbst. Der zweite wird bereits in der sechzehnten Elegie der Handschrift (*Erotica Romana*) ausführlich behandelt, die dann aber aufgrund ihrer Anstößigkeit sekretiert wurde:

Selig warst du Properz! Dir holte der Sklave die Dirnen
 Vom Aventinus herab, aus dem Tarpeischen Hain.
 Und wenn Cynthia dich aus jenen Umarmungen schreckte
 Untreu fand sie dich zwar; aber sie fand dich gesund.
 Jetzt wer hütet sich nicht langweilige Treue zu brechen!
 Wen die Liebe nicht hält, hält die Besorglichkeit auf.
 Und auch da, wer weiß! gewagt ist jegliche Freude
 Nirgend legt man das Haupt ruhig dem Weib in den Schoß.
 Sicher ist nicht das Ehbett mehr, nicht sicher der Ehbruch;
 Gatte, Gattin und Freund eins ist im andern verletzt.
 [...]
 Eins nur fleh ich im stillen, an euch ihr Grazien wend ich
 Dieses heiße Gebet tief aus dem Busen herauf.
 Schützt immer mein kleines, mein artiges Gärtchen, entfernt
 Jegliches Übel von mir, reichet mir Amor die Hand,
 O! so gebet mir stets, sobald ich dem Schelmen vertraue,
 Ohne Sorgen und Furcht ohne Gefahr den Genuß.
 (FA I, 1, S. 422, V. 19–28, 43–48)

Das Thema der Geschlechtskrankheiten gehört nicht zum Repertoire der antiken Dichtung und begegnet daher auch weder bei Properz noch bei Tibull, Catull oder Ovid. Goethe setzt dieses Thema in der achtzehnten Elegie nicht nur ein, um damit eine Plage des modernen Liebeslebens zu bezeichnen, sondern auch, um die Vorstellung eines »sicheren« – »wir wechseln sichere Küsse« (XVIII, V. 15) – und bequemen Liebesverhältnisses zu exponieren, dessen Voraussetzung Treue in relativer Ungebundenheit darstellt.

19. Trübung:

Unter dem Mantel einer weit ausholenden mythologischen Erzählung, die von dem Gegensatz zwischen Amor und Fama handelt, wird in der neunzehnten Elegie die Trübung des Liebesglücks kommuniziert. Die Binnengeschichte bezeugt, dass es, wenn Liebesdinge anhängig sind, auch auf dem Olymp viel zu lachen gibt. Die Folgen des Streits zwischen Amor und Fama tragen in einem abstrakten Sinne die Liebenden aller Zeiten, wie denn der Streit letztlich nur eine Chiffre für das Liebesunglück ist. Gegen die Machinationen Amors ist, wie es die neunzehnte Elegie zeigt, kein Mittel zur Hand, während gegen die entstellenden Nachreden Famas allenfalls Schweigsamkeit nützt:

Will ihm [Amor] einer entgehn, den bringt er vom Schlimmen ins Schlimmste
 Mädchen bietet er an, wer sie ihm törigt verschmäht
 Muß erst grimmige Pfeile von seinem Bogen erdulden;
 [...]
 Aber auch sie die Göttin verfolgt ihn mit Augen und Ohren,
 Sieht sie ihn einmal bei dir; gleich ist sie feindlich gesinnt,
 Schreckt dich mit ernstem Blick, verachtenden Mienen und heftig
 Strenge veruft sie das Haus das er gewöhnlich besucht.
 Und so geht es auch mir, schon leid ich ein wenig; die Göttin
 Eifersüchtig sie forschet meinem Geheimnisse nach.
 Doch es ist ein altes Gesetz, ich schweig und verehere,
 Denn der Könige Zwist büßten die Griechen, wie ich.
 (XIX, V. 57–59, 63–70)

20. Mitteilung:

Die *Römischen Elegien* durchzieht eine Spur der Selbstreferenz, die ihren Höhepunkt in der zwanzigsten Elegie erreicht. Verschwiegenheit, die Voraussetzung ungestörten Liebesgenusses, erscheint beinahe unmöglich. Gerade die Größe des Glücks verhindert die an sich erforderliche Geheimhaltung, da die »Fülle des Herzens« nach Mitteilung drängt (XX, V. 16):

Schwerer wird es nun mir ein schönes Geheimnis zu wahren
 Ach den Lippen entquillt Fülle des Herzens so leicht!
 Keiner Freundin darf ichs vertrauen, sie möchte mich schelten,
 Keinem Freunde, vielleicht brächte der Freund mir Gefahr,
 Mein Entzücken dem Hain, dem schallenden Felsen zu sagen
 Bin ich endlich nicht jung, bin ich nicht einsam genug.
 Dir Hexameter, dir Pentameter sei es vertrauet
 Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.
 (XX, V. 15–22)

Der liebende Dichter besinnt sich auf die Möglichkeit, seine nächtlichen Beglückungen in elegischen Distichen zum Ausdruck zu bringen. Die Anrufung der »geliebte[n] Lieder« (XX, V. 29) am Schluss der zwanzigsten Elegie und damit am Schluss des gesamten Zyklus (wie er 1795 in den *Horen* veröffentlicht wurde) vollbringt eine Metalepse der Mitteilung, da die Elegien an dieser Stelle sowohl der Inhalt als auch die Form der poetischen Kommunikation sind:

Und ihr, wachset und blüht, geliebte Lieder und wieget
 Euch im leisesten Hauch lauer und liebender Luft,
 Und, wie jenes Rohr geschwätzig, entdeckt den Quiriten
 Eines glücklichen Paares schönes Geheimnis zuletzt.
 (XX, V. 29–32)

III

Wie die in Figuren sich aussprechende Liebessemantik der *Römischen Elegien* vor Augen führt, ist hier von gelingender Liebe die Rede. Die dunklen Seiten des Scheiterns und der Vernichtung bleiben ausgespart. Zwar wird an drei Stellen des Todes gedacht, so in der siebenten, der zehnten und der fünfzehnten Elegie; indes ist er nicht gegenwärtig, sondern wird lediglich als eine ferne Realität anerkannt. Auch Klagen und Trübungen gibt es im Verhältnis der Liebenden, geschildert in der sechsten und in der neunzehnten Elegie, doch sie können die grundsätzliche Übereinstimmung nicht stören. Vielmehr dienen sie letztlich einer erneuten Anfeuerung des Begehrens (insbesondere in der sechsten Elegie). Man vergleiche dagegen die lange Liste negativer Figuren, die Roland Barthes in seinen *Fragments d'un discours amoureux* exponiert hat.²⁹ Im Zentrum dieser Liste (falls es hier überhaupt ein Zentrum gibt) steht die Katastrophe, die Barthes folgendermaßen auf den Begriff bringt:

KATASTROPHE. Heftige Krise, in deren Verlauf das Subjekt, das die Situation der Liebesbeziehung als endgültige Sackgasse erlebt, als Falle, aus der es sich nie mehr wird befreien können, sich der völligen Selbsterstörung entgegengehen sieht.³⁰

29 Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux* (Anm. 21), S. 15, 19, 37 (»Angoisse«), 95 (»Démons«), 167 (»Insupportables«), 171, 197, 243, 249, 259 (»Suicide«).

30 Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux* (Anm. 21), S. 151. Im Original: »CATASTROPHE. Crise violente au cours de laquelle le sujet, éprouvant la situation amoureuse comme une impasse définitive, un piège dont il ne pourra jamais sortir, se voit voué à une destruction totale de lui-même« (Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux* (Anm. 21), S. 59).

Dies ist die dunkle Seite der Liebe. Dagegen ruft das Liebessubjekt in den *Römischen Elegien*: »Gönnet mir, o Quiriten! das Glück, und jedem gewähre | Aller Güter der Welt erstes und letztes der Gott!« (XVIII, V. 21f.). Dies ist die Emphase, möchte man sagen. Allerdings ist das Liebesstreben an dieser Stelle gerade nicht ganz es selbst, wie das auf problematische Aspekte verweisende Interesse an »sichere[n] Küsse[n]« zeigt (XVIII, V. 15).

Liebeslehren gibt es viele, wie die Weltliteratur auch viele Liebeskonzeptionen kennt. Hier soll der Einfachheit halber zwischen konventioneller, freier und absoluter Liebe unterschieden werden, wobei die absolute Liebe als (letzte) Steigerung der bereits eingeführten emphatischen Liebe aufzufassen ist. In diesem Sinne handeln die *Römischen Elegien* von ›freier‹ Liebe, die den Zwang der Konventionen vermeidet, der sinnlichen Erfüllung zustrebt, aber den Absolutismus der seelischen Identifikation fernhält. Die Liebe in den *Römischen Elegien* ist folglich keine Abweichung, wie in manchen antiken Zeugnissen, sondern Übereinstimmung; sie ist nicht ausschließlich, sondern hinzukommend; sie ist nicht destruktiv, sondern bereichernd. Der Liebende der *Römischen Elegien* ist ein »Wandrer« (II, V. 8), der in der Hauptstadt der Liebe zu Besuch weilt – und offenbar auch noch andere Dinge im Sinn hat. Von einer Verstetigung seiner Anwesenheit ist nicht die Rede, und auch eine Legitimierung des Liebesverhältnisses wird nicht ins Auge gefasst. Vielmehr bleibt die Geheimhaltung den gesamten Zyklus hindurch oberstes Gebot. Die Liebe in den *Römischen Elegien* ist somit frei von Konventionen. Sie ist als sexuelle Praxis auch frei von einschränkenden Moralvorstellungen, was als besonders beglückend erfahren wird. Allerdings hat selbst diese Freiheit ihre Grenzen, wie die vielen Bedenken, Rücksichten, Klagen, Erklärungen und mythologischen Erzählungen zeigen (zum Beispiel in der vierzehnten, aber auch in der fünften Elegie). Hier liegt zugleich die Differenz zu den antiken Vorbildern, da Goethe offenbar eine größere Innigkeit vorschwebte als den viel beschworenen Triumvirn. Auch ist, wie in der achtzehnten Elegie erkennbar, das Thema der Treue ernster gemeint als bei den antiken Dichtern. Bei Properz wird die in der Elegie I, 12 zunächst noch beschworene Treue schon kurze Zeit später drastisch widerlegt (Elegie IV, 8).³¹ Und bei Ovid gehören sogar Betrug und Gewalt zu den Lehren der *Ars amatoria*.³² Dies ist bei Goethe deutlich anders.³³

31 Properz: Sämtliche Gedichte (Anm. 20), S. 36/37, 304/305. Zum ›dénouement‹ heißt es: »Unverzüglich riß Cynthia die Tür ganz auf, nicht kunstvoll frisiert, aber schön in ihrer Wut« (S. 305).

32 Ovid: *Ars amatoria* / Liebeskunst (Anm. 1), S. 47, 51.

33 Vgl. Terence James Reed: Liebeslehre. Goethes Fünfte Römische Elegie. In: Olaf Hildebrand (Hg.): *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 51–69, hier S. 66.

Die *Römischen Elegien* kennen die absolute Liebe mit ihren existentiellen Aufgipfelungen und Gefährdungen nicht, jene absolute Liebe, die auf der Grenze zwischen passivem Erleiden und aktiver Leidenschaft steht – wie es in der Doppeldeutigkeit von ›passio‹ und ›Passion‹ zum Ausdruck kommt.³⁴ Die absolute Liebe ist eben deshalb gefährdet, weil sie aufgrund der von ihr geforderten Ausschließlichkeit ihre eigene Negation und im Extremfall die Annihilation des Subjekts impliziert. Diesen Sachverhalt evozieren die bekannten Worte aus Goethes (Marienbader) *Elegie*: »Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren« (FA I, 2, S. 462, V. 133). Auch Werther befindet sich in dieser Situation – und mit ihm viele andere Liebende der Weltliteratur. Werthers Liebe ist auf solche Weise absolut, dass er einen Konkurrenten schlechterdings nicht für möglich hält, obwohl es einen solchen ja de facto gibt: »Ich begreife manchmal nicht, wie sie ein anderer lieb haben *kann*, lieb haben *darf*, da ich sie so ganz allein, so innig, so voll liebe, nichts anders kenne, noch weiß, noch habe, als sie!« (FA I, 8, S. 161). Die Liebenden der *Römischen Elegien* sind von solchen Absolutismen weit entfernt.

Bei den verschiedenen Überlegungen zur Liebe in den *Römischen Elegien* ist die Bedeutung der Kunst nicht aus den Augen zu verlieren. Die Liebe mag ein zentraler Gegenstand des Zyklus sein, aber die Kunst ist es auch.³⁵ Nicht nur in der dreizehnten Elegie wird Amor als Lenker des Künstlers vorgestellt, auch an anderen Stellen erscheint die Liebe als ein die Kunst förderndes Element. Allerdings gilt auch das Umgekehrte, dass nämlich die Kunst Amor lenken solle, wie es bei Ovid heißt. Gemeint ist damit indes nur, dass es in Liebesangelegenheiten einer gewissen Kunstfertigkeit bedarf, wie man sie auch bei der Schifffahrt und beim Wagenlenken braucht. Dieser etwas prosaischen Sichtweise entgegen entfalten die *Römischen Elegien* den Gedanken, dass die Kunst Amor lenke, indem sie ihn auf eine bestimmte Konzeption hin ›verlebendige‹.

34 Vgl. Erich Auerbach: Passio als Leidenschaft. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Auswahl, hg. v. Gustav Konrad. Bern, München 1967, S. 161–175.

35 Vgl. Reiner Wild: Goethes klassische Lyrik. Stuttgart, Weimar 1999, S. 39–57.