

Nackter Amor – grimmige Fama. Selbststilisierung und freie Sexualität in den "Römischen Elegien" Goethes

Helmut Galle*

Abstract: The whole of 24 poems belonging to the cycle of "Roman Elegies" may be seen as an attempt by Goethe to recover and reintegrate sexuality as a natural human function, a project authorized and shielded by the amatory elegy genre but opposed to the morality of his contemporaries. His aim was also to promote a public acceptance for his new way of living, which was commonly considered as immoral and consisted in the illicit relationship with Christiane Vulpius. The original cycle gives more explicit clues about the intentions and ideas of Goethe than the 20 elegies which he published in 1795, but the censored version still permitted a change in the public opinion of Goethe.

Keywords: Goethe; elegy; erotic poetry; sexuality; Priapus; Rome; image of the author; public opinion.

Resumo: Pode-se entender o conjunto completo de 24 poemas pertencentes ao ciclo das "Elegias Romanas" como uma tentativa de Goethe de conseguir uma reabilitação do sexual, legitimada pelo gênero da poesia amorosa romana. Ao mesmo tempo esse projeto poético serve para obter a aceitação pública à sua nova forma de vida, o matrimônio não legalizado com Christiane Vulpius, considerado imoral pela maioria das pessoas em Weimar. O ciclo original de 24 poemas mostra mais claramente as intenções e o pensamento do autor que as 20 elegias que ele publicou depois, mas até essa versão censurada permitiu a transformação da imagem pública do poeta.

Palavras-chave: Goethe; elegia; poesia erótica; sexualidade; Príapo; Roma; imagem do autor; opinião pública.

* Der Autor war Lektor des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Portugal, Brasilien und Argentinien und ist zur Zeit als Dozent in der Area de Alemão der Universität von São Paulo (USP) tätig.

Stichwörter: Goethe; Elegie; erotische Dichtung; Sexualität; Priapus; Rom; Autor-image; öffentliche Meinung.

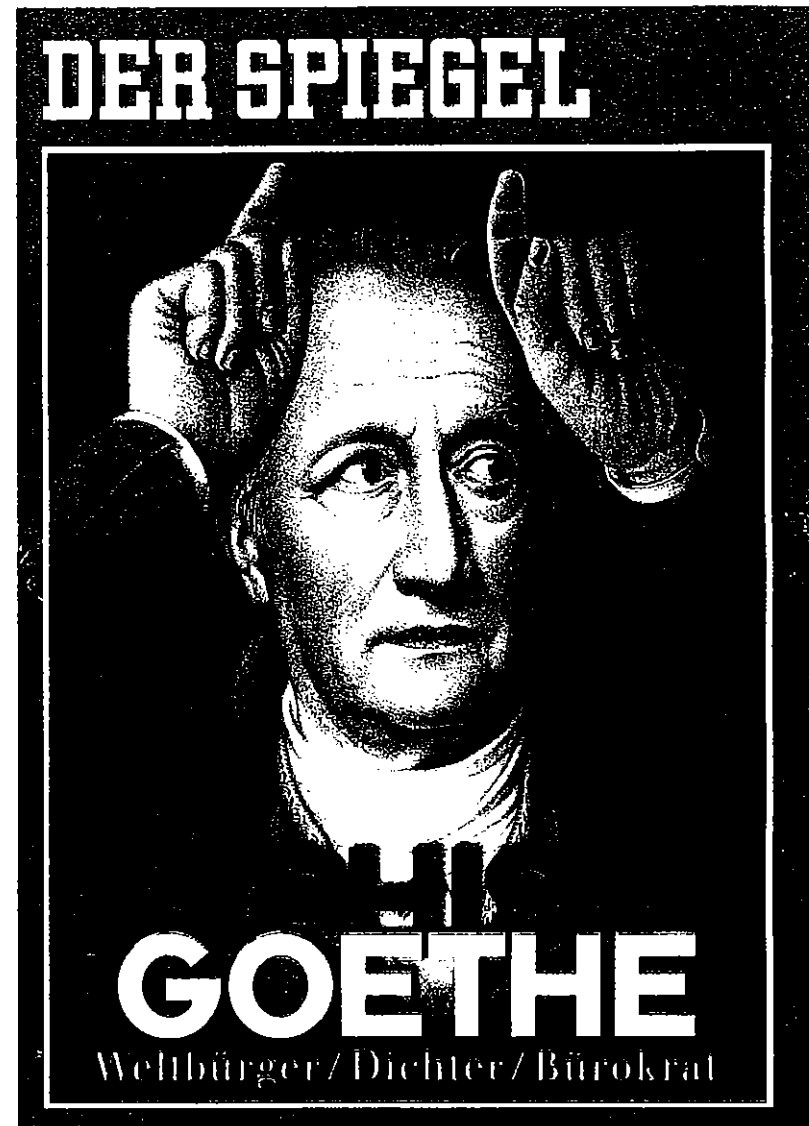
Dass sich jede Epoche ein neues Bild macht von den historischen Figuren und kanonischen Texten, die zu ihrem Vorrat an kultureller Überlieferung gehören, ist uns bewusst. Das Junge Deutschland verabscheute in Goethe den vermeintlichen "Fürstenknecht", das Kaiserreich stilisierte ihn zum Entdecker des faustischen Nationalgefühls, die Nachkriegszeit verehrte ihn als Garanten eines kosmopolitischen Humanismus und die SED erkannte in ihm den Vordenker des Arbeiter- und Bauernstaates.

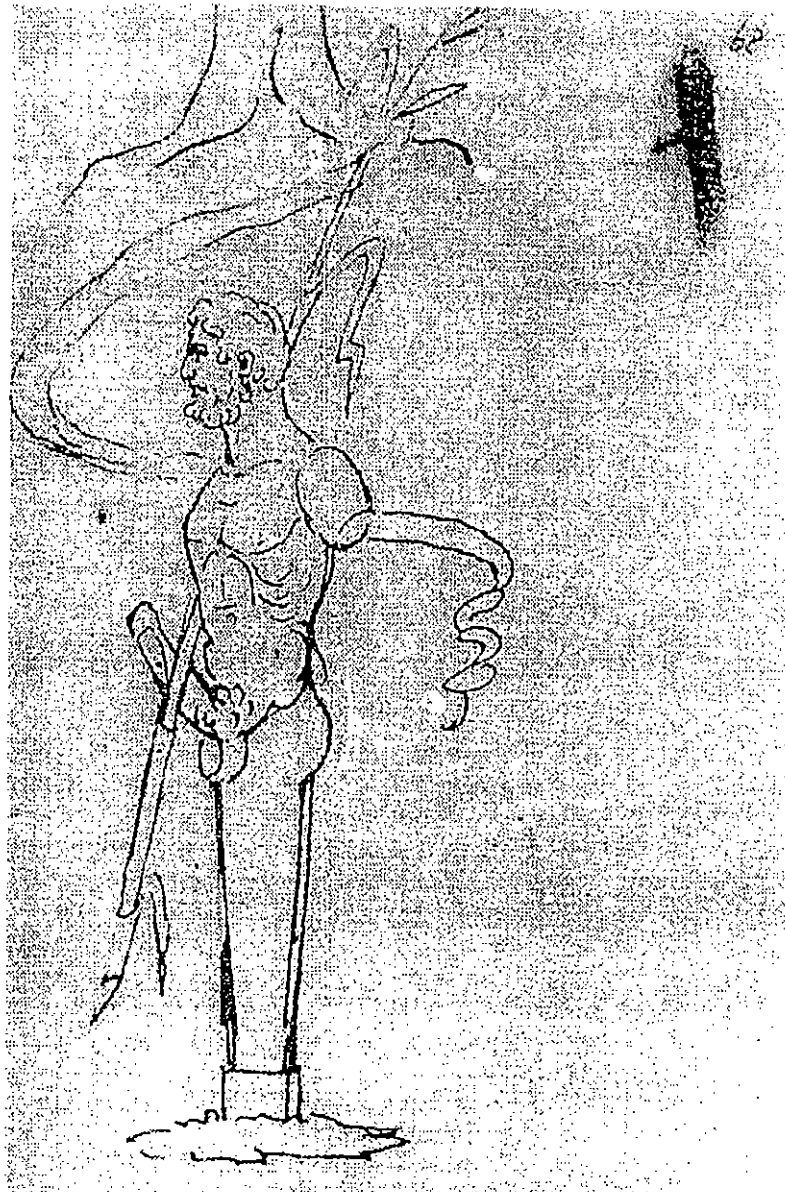
Auch die Generation, die den 250. Geburtstag Goethes feiert, darf ihre Züge im Antlitz des Dichters wiedererkennen. Das Bild ist folglich differenziert, pluralistisch und vielseitig vernetzbar. Wenn aber nun konkurrierende und durchaus widersprüchliche Vorstellungen nebeneinander bestehen können, reflektiert das nicht nur unsere liberale Gegenwart, sondern auch eine Akzentverschiebung: Der Weimaraner spielt nicht mehr die zentrale Rolle in der Konfiguration der nationalen Identität. Diese Funktion hat er im Laufe der fünf Jahrzehnte, die seit Kriegsende vergangen sind, an andere abgeben können: an das Grundgesetz und die DM, an Mercedes Benz und die Fußballmannschaft. Man mag das bedauern, da es so scheint, als würde dadurch der Literatur ein Interesse entzogen, das so lange ihren Rang mitbegründet hat. Man sollte sich aber nicht darüber täuschen lassen, dass ein solches Interesse immer nur eine stark eingeschränkte Wahrnehmung des 'Klassikers' begründete und eine individuelle Lektüre eher behinderte.

Wenn auch das Goethebild, wie es sich gegenwärtig der Öffentlichkeit darstellt, eher vielschichtig ist, ließ es sich doch auf einem Titelblatt der Zeitschrift *Der Spiegel* pointiert zusammenfassen: Der 1828 von Karl Joseph STIELER porträtierte Geheimrat mit wohlgefälteltem Brusttuch, die Augen schreckgeweitet auf ferne Abgründe gerichtet, hat – Computertechnik macht es möglich – die Zeigefinger ans Haupt gelegt und zeigt dem Betrachter zwei neckische Teufelshörnchen; die Bildunterschrift "Mephisto Goethe" vereindeutigt noch zusätzlich die Aussage.¹

Die visuelle Konstruktion eines hintersinnigen, sein Publikum durch Doppeldeutigkeiten bewusst in die Irre führenden Goethe darf sich neben einer Reihe weiterer Neu- und Umwertungen vor allem auf Albrecht SCHÖNES Interpretationen stützen und damit letztlich auf einige von Goethe im "Walpurgissack" sekretierte Szenen, die, wiederingefügt in das Faustdrama, Göttliches und Teuflisches in ein anderes Gleichgewicht bringen. Zwar waren die Texte schon seit langem in der Weimarer Ausgabe publiziert, doch die breite Leserschaft hat sie zumeist erst nach den

¹ DER SPIEGEL, Nr. 33, 16.8.1999.





Priap-Herme mit Schilfrohr. Eigenhändige Zeichnung Goethes. NFG.
(Nationale Forschungs- und Gedenkstätten, Weimar – Stiftung Weimarer Klassik – Goethe-
Nationalmuseum, Weimar.)
Abgedruckt in Borchmeyer, Weimarer Klassik.

Fachdiskussionen der letzten zwei Dekaden und den darauf aufbauenden Neu-
editionen wahrgenommen.

So wie die Satansmesse im Paralipomenon 50 nach Goethes Urteil die Zeitge-
nossen verstört hätte,² wären auch jene Elegien und Priapeen, die ebenfalls seiner Selbst-
zensur zum Opfer fielen, damals geeignet gewesen, einen Skandal zu verursachen –
weit heftiger noch als die wirklich veröffentlichten Gedichte der "Römischen Elegien".
Einem heutigen Publikum sind weder religiöse Blasphemie noch sexuelle Freizügig-
keit anstößig, es war daher nur konsequent, solche Texte in den neueren Ausgaben
allgemein zugänglich zu machen. Denn wenn die zensierten Texte gleich nicht unbed-
ingt die ästhetische Geltung der vom Autor zu Lebzeiten veröffentlichten Versionen
in Frage stellen und als 'Urfassungen' Geltung zu beanspruchen haben, so können sie
sehr wohl für uns das geistige Spektrum des Autors um einige Facetten bereichern.

Ein Dichter, der schon früh so im Brennpunkt öffentlichen Interesses stand
wie Goethe, hatte bereits zu Lebzeiten damit zu rechnen, dass unter seinem Publi-
kum Bilder sich etablierten, die aus teils gewollter teils missgeleiteter Rezeption sei-
ner Werke resultierten. Schon eine kleine Auswahl der vor 1800 entstandenen Goethe-
bildnisse zeigt, wie stark die Person auf bestimmte Rollen festgelegt wurde.

Die ganzseitige Abbildung im Stile eines antiken Reliefmedaillons in LAVATERS
Physiognomischen Fragmenten von 1777 zeigt im Profil den genialischen Schöpfer
mit wuchtiger Stirn und prometheisch zerfurchter Miene, die Augen in visionärer
Anstrengung, die Haare in wilden Locken aus der zivilen Fassung geweht: ein deut-
scher Homer und Pindar.³

Ganz anders wirkt Goethe auf dem Ölbild Angelika KAUFFMANNs, das die mit
dem Dichter befreundete Malerin im Juni 1787 anfertigte. Hier ist schon im Kolorit
das zart Belebte des Gesichts herausgehoben, der weiche Schwung des Mundes über-
tönt die energische Nasenlinie. Vor allem aber die mitfühlend und leicht schmerz-
lich auf den Betrachter gerichteten Augen, der feuchte, emotionsbereite Blick sollen den
empfindsamen und verletzbaren Jüngling anzeigen, den sich das Publikum vorstellte,
verleitet von der Figur des "Werther" und den frühen Liebesgedichten Goethes.⁴

² "... wenn mein Walpurgissack nach meinem Tode sich einmal eröffnen und alle bis da-
hin verschlossenen, stygischen Plagegeister, wie sie mich geplagt, so auch zur Plage für
andere wieder loslassen sollte <...> das, denke ich doch, vergeben sie <die Deutschen>
mir sobald nicht!" GOETHE im Gespräch mit Falk, zitiert nach dem Kommentarband
der Frankfurter Ausgabe des Faust, 122.

³ Vgl. SCHLAFER 1986, 16.

⁴ Vgl. das Original in der Stiftung Weimarer Klassik und die Bleistiftkopie im Freien
Deutschen Hochstift, Frankfurt. Abgedruckt in: ROSENTHAL, Angela: *Angelika Kauff-
mann. Bildnismalerei im 18. Jahrhundert*. Berlin: Reimer 1996.

Heinrich Wilhelm TISCHBEINS "Goethe in der Campagna", wohl das bekannteste Porträt überhaupt, das etwa zu gleicher Zeit wie Kauffmanns Bild in Italien entstand, führt den Dichter in der Pose des Imperators vor. Naturlandschaft und Kulturdenkmäler breiten sich unter seinem herrscherlichen Blick; sie können seine eigene Gegenwart nicht aus der Ruhe bringen wie auch sein Körper in "vollendeter Harmonie" aufhören ruht und die Details der Kleidung unter dem einer zeitlos antiken Toga angenäherten Reiseumhang verschwinden und die Hutkrempe ikonologisch einen Heiligenschein zitiert. Eine Apotheose des nicht einmal 40jährigen, genährt von der gerade entstehenden klassizistischen Version der *Iphigenie*.⁵

Müheles erkennen wir in den drei Darstellungen, wenn auch nicht das Individuum Goethe, so doch die Konzeption des Dichters, wie sie jeweils den geläufigen Auffassungen des Sturm und Drang, der Empfindsamkeit und des Klassizismus entspricht und sich aus seinen literarischen Schöpfungen herauslesen lässt. Es handelt sich hier eigentlich nur um die besonders augenfälligen Beiträge der bildenden Künstler zum Prozess der Modellierung und Umformung der öffentlichen *persona* Goethes, ein Prozess, in den er selbst auch ganz bewusst eingegriffen hat. Da sich jedoch seine öffentliche Wahrnehmung wesentlich auf seine Werke stützte, konnte er einen Imagewandel nur durch die Publikation von literarischen Texten erreichen, die in deutlichen Kontrast zu den vorangegangenen traten und auf diese Weise dazu beitrugen, feste Konturen aufzulösen und neu zu organisieren.

Vor diesem Hintergrund gehorchen die Neuansätze in Goethes ästhetischer Produktion nicht nur der Logik einer jeweils neu zu definierenden poetischen Wahrheit. Sie stellen auch Experimente dar, in denen der Autor den Handlungsspielraum seiner historisch-empirischen Person im Verhältnis zur sozialen Umwelt und zu deren Moralconsens auslotet und ausweitet. Von der Selbstzensur betroffen waren eben solche Elemente, die uns deutlicher als das Publierte anzeigen, in welche Richtung eigentlich das Experiment zielte, bevor es aus taktischen Gründen wieder abgeschwächt wurde. Die ausgeschiedenen Texte wurden aus pragmatischen Erwägungen (meist nach vorangegangener Probelektüre durch Vertraute und Kollegen) als zu schockierend eingestuft, aber gleichwohl einer Nachwelt überliefert, die sie im Kontext des Werkes und der biographischen Situation des Autors verstehen und bewerten darf.

Ein solcher Versuch soll im Folgenden anhand der "Römischen Elegien" vorgenommen werden. Im Blick auf Goethes öffentliche Rolle und den Weimarer Neubeginn nach der Italienreise, sollen die "Römischen Elegien" gelesen werden als literarisches Dokument, das ein klassisch-antikes Menschenbild (weit entfernt von der kitschnahen Klassizität des Tischbein-Porträts) propagiert und den historischen Autor, stilisiert in einer neuen Rolle, rezipieren lässt. Die vier vom Dichter in einem zu Lebzeiten

⁵ "Goethe in der Campagna" (1887), heute im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt.

nicht veröffentlichten Manuskript festgehaltenen Gedichte belegen die ursprüngliche Radikalität seiner Konzeption, aber auch die politische Klugheit seiner editorischen Strategien.

2.

Es ist bekannt, dass der Aufenthalt in Italien 1786-88 eine deutliche Zäsur in Goethes Lebensverhältnissen markiert.⁶ Nach Italien reduziert sich das Engagement in den politischen Geschäften Weimars auf ein Minimum, die Naturforschung beherrscht die anderen Interessen, eine ernsthafte Betätigung in der bildenden Kunst wird endgültig verworfen, ästhetisch erfolgt die Hinwendung zur Klassik und die platonische Beziehung zu Charlotte von Stein versiegt. Mit der Aufnahme von Christiane Vulpius in den Hausstand wird schließlich eine für Jahrzehnte stabile und befriedigende Konstruktion des Privaten gefunden, die den weitgehenden Rückzug aus früheren sozialen Beziehungen kompensiert.

In der *Italienischen Reise* bekundet der Dichter 1816, dass er sich in der ewigen Stadt wie wiedergeboren fühle, und das entspricht zweifellos seinen authentischen Empfindungen, verwendet er doch dieselben Wendungen in den Briefen, die er im Dezember 1786 an Herder, den Herzog und Frau v. Stein geschickt hatte:⁷

[...] denn an diesen Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an, und ich zähle einen zweiten Geburtstag eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat. (WA I 30 332 f.)⁸

Die fundamentale Erneuerung erfasst zunächst hauptsächlich die ästhetischen Kenntnisse und Grundsätze.

⁶ Vgl. hierzu etwa FRIEDENTHAL 1963, 278 ff. Dieter Borchmeyer spricht von einer "neuen Existenz" die durch die "Katharsis" des Italienerlebnisses eingeleitet wurde. Vgl. BORCHMEYER 1994, 125 ff.

⁷ Frank Hofmann spricht in seiner äußerst dichten und kenntnisreichen Dissertation über die "Römischen Elegien", welcher der vorliegende Aufsatz zahlreiche Anregungen verdankt, von einer "Wiedergeburt" im pietistischen Sinne, und sieht in dem Zyklus vor allem eine ins ästhetische gewendete Flucht vor den bedrohlichen Veränderungen der politischen Realität Europas, die jene erste Flucht des "Werthers" auf eine erfolgreichere Weise wiederholt. Vgl. HOFMANN 1994, vor allem das erste Kapitel: "Wiedergeburt", 5-23.

⁸ So auch schon im Brief an Herder, 2.-9. Dez. 1786.

Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort. Ich dachte wohl hier was rechts zu lernen; daß ich aber so weit in die Schule zurück gehen, daß ich so viel verlernen, ja durchaus umlernen müßte, dachte ich nicht. Nun bin ich aber einmal überzeugt und habe mich ganz hingegeben, und je mehr ich mich selbst verläugnen muß, desto mehr freut es mich. Ich bin wie ein Baumeister, der einen Thurm aufführen wollte und ein schlechtes Fundament gelegt hatte; er wird es noch bei Zeiten gewahr und bricht gern wieder ab, was er schon aus der Erde gebracht hat, seinen Grundriß sucht er zu erweitern, zu veredeln, sich seines Grundes mehr zu versichern, und freut sich schon im voraus der gewissern Festigkeit des künftigen Baues. (WA I 30 236 f.)⁹

Nicht von ungefähr benutzt er die Allegorie des Architekten, sind es doch vor allem PALLADIO und die antiken Tempel, die ihn auf die Gesetze der Harmonie lenken. Aber die große Veränderung soll bei der Kunst nicht haltmachen:

Gebe der Himmel, daß bei meiner Rückkehr auch die moralischen Folgen an mir zu fühlen sein möchten, die mir das Leben in einer weitem Welt gebracht hat. Ja es ist zugleich mit dem Kunstsinn der sittliche, welcher große Erneuerung leidet. (WA I 30 237)

Die sittlichen Veränderungen, die sich später in Weimar vor allem in der Beziehung zu Christiane Vulpius äußern und von der "guten Gesellschaft" weitgehend geächtet werden, ersehnt der Dichter bereits unter der südlichen Sonne und im Kontakt mit der Kunst der Alten. Ob dieser Entschluss auch eine Folge konkreter erotischer Erfahrungen ist oder ob er unter dem Eindruck jener Leichtigkeit wächst, mit der amouröse Aventuren sich in der nicht besonders heiligen Stadt anbahnen lassen, bleibe dahingestellt. Die selbstverständliche Nacktheit der marmornen Statuen und die Lektüre der augusteischen Schriftsteller werden das Ihre beigetragen haben.

Über den Wandel, der sich in dieser Zeit mit ihm vollzogen hat, urteilt Goethe aus dem Abstand von 30 Jahren in einer "Zwischenrede" zur *Campagne in Frankreich*¹⁰:

Das Sehnsüchtige, das in mir lag, das ich in früheren Jahren vielleicht zu sehr gehegt, und bei fortschreitendem Leben kräftig zu bekämpfen trachtete, wollte dem Manne nicht mehr ziemen, nicht mehr genügen, und er suchte deßhalb die volle endliche Befriedigung. (WA I 33 187)

⁹ Ebenso im Brief an Frau v. Stein vom 20.-23. Dez. 1786 und ähnlich an den Herzog am 6. Feb. 1787.

¹⁰ Geschrieben 1821, veröffentlicht 1822.

Einerseits bezieht sich diese Äußerung vordergründig auf die künstlerischen Bestrebungen der Sturm-und-Drang-Zeit, auf die genialische Suche nach originärem Ausdruck, was durch die verständige Durchdringung und Aneignung der klassischen Kunst, der Formgesetze der antiken, von Palladio erneuerten Architektur überwunden wurde. Andererseits erstreckt sie sich implizit auch auf die *Inhalte* der in jener schwärmerischen Zeit entstandenen Werke, des *Werther* vor allem, die sich aber auch in den Zeilen des Gedichts "Glück der Entfernung" ausspricht:

Doch das Glück bleibt immer größer, / Fern von der Geliebten sein.
(WA I 1 48)¹¹

Die "volle endliche Befriedigung" meint zugleich ein Fortschreiten von jener schwärmerischen, platonischen Liebe zum physischen Genuss, zur erfüllten erotischen Verbindung. Man muss dem amerikanischen Psychoanalytiker Kurt EISSLER nicht so weit folgen, dass erst in Rom, also im Alter von nahezu vierzig Jahren die Einweihung Goethes in die Mysterien der körperlichen Liebe erfolgt sei.¹² Es ist auch so deutlich genug, dass mit dem morgendlichen Aufbruch aus Karlsbad eine Flucht aus den einschränkenden Weimarer Verhältnissen begann und damit letztlich eine Flucht vor der Rollenfestlegung der Person 'Goethe', die sich vor allem durch die Rezeption des unerfüllt liebenden Werther bei den Zeitgenossen verfestigt hatte.

Das Tagebuch der Italienischen Reise bezeugt, wie der europaweit bekannte Autor sowohl die deutschen Reisenden als auch die gebildeten Italiener bis auf wenige Personen meidet, um den in der Vergangenheit entstandenen Festlegungen zu entgehen.¹³ Seinen Umgang bilden vor allem Johann Heinrich Wilhelm TISCHBEIN und andere Künstler, deren bohemhaftes Leben Goethe zusagt. In der ursprünglichen Fassung der zweiten Elegie wird das Einengende der Werther-Rolle und die Notwendigkeit neuer, hiervon unbeeinflusster sozialer Beziehungen ausgesprochen.

Fraget nun wen ihr auch wollt! mich werdet ihr nimmer erreichen
Schöne Damen und ihr Herren der feineren Welt!

¹¹ Aus: "Glück der Entfernung", entstanden 1767/68, erstmals gedruckt 1769 in *Neue Lieder*.

¹² Vgl. Kurt R. EISSLER: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*. München: dtv, Bd. 2. 1147 ff.

¹³ Vgl.: WA I, 30, S. 224 f. und S. 242. Einen umfassenden Versuch, Goethes Flucht nach Italien aus den historisch greifbaren Dokumenten zu rekonstruieren und dabei seine Distanz zur bisherigen Rolle herauszuarbeiten, findet sich in ZAPPIERI 1999.

Ob denn auch Werther gelebt? ob denn auch alles fein wahr sey?

Welche Stadt sich mit Recht Lottens der Einzigen rühmt?

Ach wie hab ich so oft die thörigten Blätter verwünscht,

Die mein jugendlich Leid unter die Menschen gebracht.

Wäre Werther mein Bruder gewesen, ich hätt ihn erschlagen,

Kaum verfolgte mich so rächend sein trauriger Geist.

[...]

Glücklich bin ich entflohn! sie kennet Werthern und Lotten

Kennet den Nahmen des Manns der sie sich eignete kaum.

Sie erkennt in ihm den freyen rüstigen Fremden

Der in Bergen und Schnee hölzerne Häuser bewohnt. (WA I 1 413)

Ledig seiner Biographie als der deutsche Dichter, ledig seines berühmten Namens und damit seiner bisherigen Identität, sieht er die Möglichkeit zu einem neuen Entwurf seiner selbst, begegnet sich das lyrische Ich der Elegie in den Augen seiner italienischen Geliebten als "frei", "rüstig" und "fremd", eine Folie, die um so weniger festlegt, als die deutsche Herkunft ("Berge und Schnee", "hölzerne Häuser") in vagen Fremdklischees angedeutet bleibt. Es tut nichts, ob man der Fiktion der Elegie eine reale italienische Geliebte unterlegt oder ob man sie ausschließlich als Stilisierung der in jeder Weise bezugten Christiane Vulpius auffasst, die sich 1788/89, zur der Zeit der Abfassung der Elegien, im "Jägerhaus" als sein "Eroticon" etabliert (die Texte entstehen bekanntlich erst nach seiner Rückkehr). Die Parallelität von Leben und literarischem Spiel besteht in jedem Fall. Bei "Faustina" (wenn es sie denn gegeben hat) wie bei Christiane darf Goethe die Möglichkeit genießen, sein Selbstbild wie auf einer *tabula rasa* neu zu entwerfen, es in der Kommunikation mit einem liebenden und geliebten Partner zu erproben und zu bestätigen. Das Mädchen aus der Weimarer Blumenfabrik ist in einem Grade isoliert von der Hofgesellschaft, dass der Dichter bei ihr ebenso 'fremd' auftreten kann wie im Rom der Realität und seines poetischen Spiels.

Nicht umsonst ruft er in der 7. Elegie den *Jupiter Xenius* an und bittet um die Gnade, als lebenslanger Gast aus dem dunklen Norden dort auf dem kapitolinischen Hügel bleiben zu dürfen, der ihm als Olymp erscheint, so groß wirkt die Differenz zwischen Rom und der düsteren deutschen Heimat. Als Fremder ist er gekommen und sucht ein lebenslanges Asyl im Zentrum klassischer Kunst, sei dies auch nicht mehr das konkrete Rom, sondern ein antikisierendes Refugium in Weimar, das er sich bauend und dichtend an der Seite Christianes erschafft.¹⁴ Dass ein Heimisch-

¹⁴ Zu den klassizistischen Bauten, die Goethe in Weimar für sich und den Fürsten unternimmt vgl. HOFMANN 1994, 44-46 u. 194-202.

werden in der Kunst der Alten faktisch das Fremdwerden in der besseren Gesellschaft seiner Zeitgenossen bedeutet hat, lässt sich wiederum aus den retrospektiven Betrachtungen der *Campagne in Frankreich* entnehmen:

In Italien fühlt' ich mich nach und nach kleinlichen Vorstellungen entrissen, falschen Wünschen enthoben und an die Stelle der Sehnsucht nach dem Lande der Künste setzte sich die Sehnsucht nach der Kunst selbst; ich war sie gewahr geworden, nun wünscht' ich sie zu durchdringen.

Das Studium der Kunst wie das der alten Schriftsteller gibt uns einen gewissen Halt, eine Befriedigung in uns selbst; indem sie unser Inneres mit großen Gegenständen und Gesinnungen füllt, bemächtigt sie sich aller Wünsche die nach außen strebten, hegt aber jedes würdige Verlangen im stillen Busen; das Bedürfnis der Mittheilung wird immer geringer, und wie Maltern, Bildhauern, Bau-meistern, so geht es auch dem Liebhaber: er arbeitet einsam, für Genüsse, die er mit andern zu theilen kaum in den Fall kommt. (WA I 30 188)

[...]

In der Einsamkeit der Wälder und Gärten, in den Finsternissen der dunklen Kammer wär' ich ganz einzeln geblieben, hätte mich nicht ein glückliches häusliches Verhältniß in dieser wunderlichen Epoche lieblich zu erquicken gewußt. Die Römischen Elegien, die Venezianischen Epigramme fallen in diese Zeit. (WA I 30 189)

Es scheint ein Widerspruch, dass der Dichter trotz eines vorgeblich gesunkenen Dranges zur Mitteilung die "Römischen Elegien" publiziert, die ihn und seine Privatheit – vielleicht in stärkerem Maße als der *Werther* – zum Gegenstand des öffentlichen Geredes machen mussten. Denn in den Elegien ist die Referenz vom lyrischen Ich auf den Autor noch sinnfälliger, da dieser nicht durch eine fiktive Romanfigur gedeckt wird. Vielmehr wird es sowohl durch die von Goethe zuvor gepflogene 'Erlebnislyrik' als auch durch die Gattungstradition der römischen Liebeselegie nahegelegt, dass Autor und lyrisches Ich in der Rezeption verschmelzen. Doch gerade das ist notwendig geworden: Zwar war der Neuanfang im intimen Nahbereich gelungen, doch klaffte nun ein Abgrund zwischen privatem Wohlergehen und öffentlichem Image. Das Private musste also in seinen paradigmatischen Zügen öffentlich gemacht werden, um hier eine Anpassung vorzunehmen.

Es geht ihm eben nicht darum, sein privates Liebesglück herauszusingen, sondern eine wohlkalkulierte Botschaft zu platzieren. Zwar bleibt die Verbindung zwischen jenem deutschen Reisenden der Elegien und dem historischen Romreisenden Goethe immer schwebend im Hintergrund, aber die eindeutigen Referenzen sind verwischt, die konkrete (unmoralische) Lebenspraxis ist aufgehoben in der antiken 'Richtigkeit' des Programms. So ist es dem Autor möglich, im literarischen Spiel die

Kohärenz und (vor allem) die Akzeptanz seines Konzepts zu erproben. Erweist es sich als tragfähig, rechtfertigt es zugleich mit einer allgemeinen Liebespraxis seine konkrete Beziehung. Scheitert es, dann reicht die geringe Distanz zwischen ihm und dem lyrischen Subjekt allemal, dass alle Angriffe banausisch ins Leere treffen.

Vor einer Veröffentlichung hat Goethe auch wohlweislich gewohnte Ratgeber (Herder und Karl August) als Prüfstein gebraucht und auf deren negatives Urteil hin die Texte ruhen lassen. Erst als SCHILLER ihn um Beiträge für seine Zeitschrift angeht und die Bedenken der beiden Älteren offenbar nicht teilt, kommt es 1795 zum Druck der Elegien im 6. Stück des ersten Jahrganges der *Horen*. Die Reaktion der allgemeinen Öffentlichkeit ist zum überwiegenden Teil ablehnend, gestützt vor allem auf moralische Kriterien. In einem Brief heißt es:

Aber alle ehrbaren Frauen sind empört über die bordellmäßige Nacktheit, Herder sagte sehr schön: er habe der Frechheit ein kaiserliches Insigel aufgedrückt. Die *Horen* müßten nun mit dem u gedruckt werden. Die meisten Elegien sind bei seiner Rückkehr im ersten Rausche mit der Dame Vulpius geschrieben.¹⁵

Im Unterschied zur großen Mehrheit der Zeitgenossen erkennt SCHILLER die Konsistenz und Berechtigung der antiken Liebespraxis, die jenseits von christlich-bürgerlicher Doppelmoral für die "Reinheit" der Elegien bürgt. Er nimmt den Kollegen und neu gewonnenen Freund sogar mit einer eigenen Schrift in Schutz, wenn gleich sich der Brennpunkt hier mit Recht auf ästhetische Kriterien verlagert. In *Über naive und sentimentalische Dichtung* darf Goethe (anachronistischerweise) als Exempel für den naiven Dichter figurieren: Laut Schiller verletzt dieser "zwar eine konventionelle, aber nicht die wahre und natürliche Dezenz".¹⁶

Die Gesetze des Anstandes sind der unschuldigen Natur fremd; [...] eben das macht ja den Dichter aus, daß er alles in sich aufhebt, was an eine künstliche Welt erinnert, daß er die Natur in ihrer ursprünglichen Einfalt wieder in sich herzustellen weiß. Hat er aber dieses getan, so ist er auch eben dadurch von allen Gesetzen losgesprochen, durch die ein verführtes Herz sich gegen sich selbst sicherstellt. Er ist rein, er ist unschuldig, und was der unschuldigen Natur erlaubt ist, ist es auch ihm; bist du, der du ihn liest oder hörst, nicht mehr schuldlos und kannst du es nicht einmal momentweise durch seine reinigende Gegenwart werden, so ist

¹⁵ Brief von Böttiger an Schulz, 27.7.1795, zit. nach HOFMANN 1994: 50.

¹⁶ In einem Brief an den Prinzen von Augustenburg vom 5.7.1795. Zit. n. BORCHMEYER 1994: 184.

es *dein* Unglück und nicht das seinige; du verlässest ihn, er hat für dich nicht gesungen.¹⁷

Dieselbe Naivität reklamiert Schiller für den "römischen und deutschen Properz", den Dichter der "Römischen Elegien" also, nicht jedoch für Ovid und die galanten Dichtungen der Franzosen (Crevillon, Voltaire, Marmontel, Laclos), "denn jene sind nur witzig, nur prosaisch, nur lüstern, diese sind poetisch, menschlich und naiv."¹⁸ Er markiert die frivole Absicht der angeblichen Moralisten und hält gegen deren heuchlerische Moral eine humane Ganzheit, die sich auf die heidnische Sinnlichkeit von Griechen und Römern berufen kann.

Beide Dichter riskieren den begrenzten Skandal, um im Rahmen ihres humanistischen Erziehungsprogramms ein Menschenbild zu propagieren, das die Sexualität im Sinne des antiken Heidentums neu aufwertet, und damit zugleich ein Gegengewicht zu ROUSSEAUS allzu tugendhafter Liebe bildet, die noch das Vorbild des *Werther* gewesen war, der es bei aller Leidenschaft nur bis zum Kuss kommen ließ und sich dann auch erschießen musste.¹⁹

Dass die Darstellung dieses sinnlichen Lebens dem Publikum als Zur-Schau-Stellen von Goethes privaten Verhältnissen erscheinen muss, ist, wie gesagt, unvermeidlich, und wird impliziert durch die Anknüpfung an die Gattung der Liebeselegie, doch auch durch die subjektive Perspektive eines lyrischen Ichs, das vom historischen Autor kaum zu trennen ist. So evozieren die "Römischen Elegien" ganz das Rom der 80er Jahre, wie Goethe es während seines Aufenthalts erlebt hatte, und ihre Stimme ist ganz die des deutschen Reisenden, der sich obendrein als Dichter zu erkennen gibt. Freilich ist der Autor zur Zeit der Niederschrift bereits in Weimar, er ist ein anderer, seine Liebschaft ist keine "Faustina", seine Leser sind nicht römische "Quiriten", sondern die deutsche Öffentlichkeit. Insofern erscheinen seine konkreten Liebesverhältnisse bereits in einer Form, die stilisierter ist als bisher in seiner Lyrik üblich (es sei denn, es handelte sich um Balladen oder Rollenprosa). Als weiteres Moment der Entindividualisierung kann das konsequente Auftreten der Götter verstanden werden. Weit mehr als bloße antikisierende Staffage (wie noch in der

¹⁷ SCHILLER, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam 1978 u.ö. 62.

¹⁸ SCHILLER 1978 (ebenda): 65.

¹⁹ Von den über 230 Belegen, die sich im *Emile* für das Wort Liebe finden lassen, stehen ein Viertel in syntaktischen Verbindungen wie "Liebe zur Tugend", "Liebe zur Wahrheit", "Liebe zur Ordnung", ja "Liebe zu den Wissenschaften" und "Liebe zur Chemie". Vgl. ROUSSEAU 1880.

Rokokolyrik), wirken sie als symbolisch gefasste Urkräfte auf das Ich der Elegien sowohl wie auf jeden anderen Menschen.

Indem das persönliche Erlebnis als Ausdruck einer universalen Kraft gefasst wird, vollziehen die Gedichte, was Goethe für die bildende Kunst im gleichzeitig veröffentlichten Aufsatz "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" postuliert:

Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruht, die Manier eine Erscheinung mit einem leichten, fähigen Gemüt ergreift, so ruht der *Stil* auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen. (WA I 47 80).²⁰

Der literarische "Stil", den er selbst nach der "Manier" des "Werther" nun gefunden hat, basiert auf den "Grundfesten der Erkenntnis", auf dem "Wesen der Dinge", ausgesprochen in der klassischen Dichtung und beglaubigt von der reifen, distanzierenden, quasi wissenschaftlichen Wahrnehmung der eigenen sexuellen Natur.

Für den Druck in den *Horen* nahm man allerdings einige wichtige, entschärfende Eingriffe vor: Als erstes wurde der Titel von "Erotica Romana" geändert in "Elegien", wodurch bereits eine Akzentverschiebung vom Sinnlichen aufs Literarische erfolgte. Zweitens wurden vier Gedichte entfernt, die in besonders eklatanter Weise das moralische Empfinden der Zeitgenossen verletzt hätten. Sie überlebten das frühe 19. Jahrhundert in einer Handschrift, und kamen schließlich 1914 in den Supplementen der Weimarer Ausgabe komplett zum Abdruck; es wird überliefert, die Fürstin Sophie, die bekanntlich Schirmherrin und Förderin des Editionsprojekts war, habe noch in den 80er Jahren ihre Hofdamen mit dem Federmesser an den Manuskripten herumschaben lassen, um der Nachwelt und dem toten Dichter (!) wenigstens die übelsten Frivolitäten zu ersparen.²¹ Fügt man die vier Texte wieder in den Zyklus ein, wie dies u.a. Hans Rudolf VAGET vorgeschlagen hat,²² wird Goethes radikaler Gegensatz zur zeitgenössischen Moral erst richtig greifbar.²³

²⁰ Erstdruck: *Teutscher Merkur*, Februar 1789.

²¹ Vgl. BORCHMEYER 1994: 193.

²² Vgl. J. W. v. GOETHE: *Erotic Poems*. Verse translation by David Luke, introduction by Hans Rudolf Vaget. Oxford, New York: University Press 1997. Auch in der Frankfurter Ausgabe werden die beiden zensierten Elegien in den Kontext der Handschrift 50 gestellt und lassen sich so mit dem synoptischen Abdruck der Horenfassung vergleichen; die Priapeen folgen am Ende des Zyklus.

²³ Wenn Walter Benjamin in seinem Enzyklopädieartikel behauptet, man dürfe das "Verhältnis zu einem Proletariemädchen [...] nicht als Zeugnis besonders freier sozialer

Dies gilt insbesondere für die Nr. I der unterdrückten Texte (ursprünglich die 2. Elegie), deren Auslassung von Schiller brieflich bedauert wurde²⁴ und die direkt auf die erwartungsvolle Stimmung der ersten Elegie ("o sprecht ihr hohen Paläste") zu antworten scheint, indem sie den Romreisenden statt zu den Bildungsstätten direkt ins Schlafzimmer seiner römischen Bekanntschaft begleitet.

Mehr als ich ahndete schön das Glück es ist mir geworden
Amor führte mich klug allen Pallästen vorbei. (WA I 53 3)

Der Kontrast von repräsentativer Architektur und der "niederen Pforte" dient einerseits dem Hinweis auf das wahre Bildungserlebnis, das nicht vor den objektiven Monumenten zu haben ist, sondern im Nachvollzug der klassischen Lebenspraxis: zu ROMA findet man erst in AMOR. Es ist auch ein ferner aber verhüllter Reflex der eher unstandesgemäßen Verbindung, wie sie die vorgebliche Affäre mit "Faustina", aber auch die Weimarer Beziehung darstellt.

Die negativen Urteile der konventionellen Moral über die Sexualität werden einbezogen: unkontrolliert ("blind"), unreif ("Knaben"), regelwidrig ("ungezogen") und dagegen die physische Faktizität des Triebes betont ("unbestechlich"), der sich nicht von kulturellen Machinationen ablenken lassen sollte.

Ihm [Amor, d.V.] ist es lange bekannt, auch hab ich es selbst wohl erfahren
Was ein goldnes Gemach hinter Tapeten verbirgt.
Nennet blind ihn und Knaben und ungezogen ich kenne
Klugen Amor dich wohl, nimmer bestechlicher Gott!
Uns verführten sie nicht die majestätischen Façaden,
Nicht der galante Balcon, weder das ernste Cortil.
Eilig ging es vorbei, und niedere zierliche Pforte
Nahm den Führer zugleich, nahm den Verlangenden auf. (WA I 53 3)

Anschauungen des Dichters in Anspruch nehmen", so übersieht er m.E. die Radikalität, mit der dieser Schritt die sozialen Normen der "guten Gesellschaft" unterläuft und dies zugleich in den "Römischen Elegien" rechtfertigt. Vgl. BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Bd. II.2. Frankfurt a.M. 1991, 722.

²⁴ "Freilich verliere ich die ganze Elegie sehr ungern. Ich hätte geglaubt, daß selbst die sichtbare Unvollständigkeit derselben keinen Schaden bei dem Leser würde thun können, weil man leicht darauf verfallen kann, eine absichtliche Reticenz darunter zu muthmaßen." WA, I, 1, S. 234.

Natürlich spielt die "niedere zierliche Pforte" in kaum verhüllender Weise auf Geschlechtliches an und führt damit in das Thema der Elegie und des gesamten Zyklus ein: den Genuss der fleischlichen Liebe, der die eigentliche Erfüllung darstellt. Emphatisch wird das 'Triebziel' und seine körperliche Notwendigkeit in dem mehrfach wiederholten "alles" umfasst:

Alles verschafft er mir da, hilft alles und alles erhalten
 Streuet jeglichen Tag frischere Rosen mir auf.
 Hab' ich den Himmel nicht hier? — Was giebst du schöne Borghese,
 Nipotina was giebst deinen Geliebten du mehr?
 Tafel, Gesellschaft und Cors und Spiel und Oper und Bälle
 Amorn rauben sie nur oft die gelegenste Zeit.
 Ekel bleibt mir Gezier und Putz und hebet am Ende
 Sich ein brocatener Rock nicht wie ein wollener auf? (WA I 53 3)

Wenn die Einfachheit gegen den Prunk höfischer Kultur ausgespielt wird, so liegt das nicht mehr ganz auf der Linie bürgerlicher Adels- und Zivilisationskritik, wie sie sich auch für Rousseau an der Kleidung festmacht. Wo der Philosoph der Revolution Schmuck und feine Stoffe als Verderbnis und Unnatur schlechthin verwirft,²⁵ verurteilt sie Goethe nur, insofern sie von der Erfüllung der natürlichen Bedürfnisse ablenken wollen; sie stehen dergestalt eher symbolisch für die ideologischen Überformungen, welche das Wesentliche (die sexuelle Befriedigung) aufschieben, verdrängen und verhindern.

Oder will sie bequem den Freund im Busen verbergen,
 Wünscht er von alle dem Schmuck nicht schon behend sie befreit?
 Müssen nicht jene Juwelen und Spitzen, Polster und Fischbein
 Alle zusammen herab, eh er die Liebliche fühlt?
 Näher haben wir das! Schon fällt dein wollenes Kleidchen,
 So wie der Freund es gelöst, fältig zum Boden hinab. (WA I 53 4)

Hier geht es von der symbolischen Gegenüberstellung höfischer und natürlicher Liebe, einem geläufigen Topos seit der Antike,²⁶ über in eine deutlicher imaginierte Szene mit zeitgenössisch pragmatischen Requisiten, die trotz der zur archety-

²⁵ ROUSSEAU 1880 (*Emil*, 5. Buch): 978 ff., 980 ff., 996 ff.

²⁶ Vgl. etwa PROPERZ 1996: I, 2 oder I, 14.

pischen Überhöhung beigegebenen Götterfiguren des olympischen Urehepaars in einen recht diesseitigen und konkreten Beischlaf mündet.

Eilig trägt er das Kind, in leichter linnener Hülle
 Wie es der Amme geziemt, scherzend aufs Lager hinan.
 Ohne das seidne Gehäng und ohne gestickte Matrazzen,
 Stehet es, zweyen bequem, frey in dem weiten Gemach.
 Nehme dann Jupiter mehr von seiner Juno, es lasse
 Wohler sich, wenn er es kann, irgend ein Sterblicher seyn.
 Uns ergötzen die Freuden des ächten nacketen Amors
 Und des geschaukelten Betts lieblicher knarrender Ton. (WA I 53 4)

Wenngleich auch hier der Vorgang in der visuellen und akustischen Metonymie des schaukelnden und knarrenden Bettes zart eingehüllt bleibt, so wird es doch vor allem diese Szene gewesen sein, die Goethe und Schiller als zu explizit qualifizierten; man hätte am Ende gemeint, Goethes eigenes Bett knarren zu hören. (Noch Flaubert, der 'Skandalautor' des Realismus, versteckt den Vollzug des Ehebruchs in einer endlosen Fiakerfahrt!) So bekamen die Leser der *Horen* "den ächten nacketen Amor" nur in den dezenteren Anspielungen der übrigen Elegien zu verstehen, deutlich genug freilich, um das Programm des Zyklus in abgeschwächter Form zu realisieren.²⁷

Über die Tilgung der zwei besonders anstößigen Elegien hinaus wurden vor allem Verse geändert, die eindeutige Bezüge zur Weimarer Lebensrealität des Dichters herstellen mussten. So ist in der vierten Elegie nicht mehr die Rede von "blonden", sondern von "römischen Flechten", und in der achtzehnten wurden zwei Verse, die indirekt auf geringe Bildung, durchschnittliches Aussehen und niederen Stand der Geliebten anspielen, herausgenommen.²⁸

²⁷ In derselben Elegie des PROPERZ I, 2 heißt es ganz ähnlich wie bei Goethe: nudus Amor formam non amat artificem. Auch das Motiv vom "knarrenden Bett" glaube ich bei den römischen Elegikern gefunden zu haben, kann aber die Stelle gegenwärtig nicht verifizieren.

²⁸ S. FA I, 1, 406 f. und 430 f. Dass Christiane nicht eigentlich als "schön" gelten konnte, davon kann man sich noch vermittels der von Goethes eigener (liebender!) Hand gefertigten Zeichnungen überzeugen. Interessanterweise lässt sich kaum Klarheit über ihre Haarfarbe erlangen, doch hätten die "blonden Flechten" allemal eher auf die deutsche Geliebte bezogen werden können, wie dunkelblond sie auch in Wirklichkeit sein mochte. Die originale Formulierung "Doch stille die Zeit ist vorüber/Blonde Flechten ihr

Hat Goethe auch in der Publikation seine Privatheit gedeckt und in Maßen die Empfindlichkeiten seiner Zeitgenossen berücksichtigt, war ihm selbst die Sexualität doch so sehr Bestandteil des Natürlichen geworden, dass er ihr in Gestalt des Gottes *Priapus* zwei weitere Gedichte widmete, die Schiller wahrscheinlich gar nicht zu sehen bekam. Der antike Fruchtbarkeitsgott präsentierte sich bekanntlich meist in Form einer Herme mit erigiertem Glied und war im antiken Mittelmeerraum weit hin populär. Goethe selbst hat eine solche Herme gezeichnet und besaß in seiner Kunstsammlung eine Reihe von alten Priapusdarstellungen;²⁹ außerdem versah er die Sammlung der *Carmina priapeia* mit einem lateinischen Kommentar für Karl August (oder einen anderen Fürsten).³⁰

Die elfte Elegie der *Horen* nennt den anstößigen Gott nur indirekt, doch besteht in ihm für den Kenner der Mythologie die Pointe des Gedichtes, wenn da im klassischen Pantheon die bekannten Unsterblichen der Reihe nach evoziert werden und schließlich das Fehlen des "herrlichen Sohnes" von *Venus* und *Bacchus* reklamiert wird:

Aber nach Bacchus, dem weichen, dem holden, erhebet Cythere
Augen voll süßer Begier, selbst in dem Marmor noch feucht.
Sie gedenket seiner Umarmung und scheint zu fragen:
Sollte der herrliche Sohn uns an der Seite nicht stehn? (FA I, 1 415)

So wird auch innerhalb des veröffentlichten Zyklus die Leerstelle markiert, die ein bildungsbürgerlich bereinigter Olymp gelassen hat: *Priapus* als symbolischer Repräsentant der männlichen Zeugungskraft, mythologisch die Frucht der Vereinigung von weiblichem Begehren (*Venus*) und Rausch (*Bacchus*).³¹ Ursprünglich hatte Goethe gerade dieser tabuisierten Gottheit einen besonderen Ehrenplatz vorbehalten. In den beiden sekretierten priapeischen Gedichten³² wird die Ebene der An-

habt römische Ketten mich nun" lässt m.E. eher an die nachrömische Gegenwart denken, in der das Ich von den blonden Zöpfen einer Deutschen wie zuvor von "römischen Ketten" (der Beziehung) gefesselt wird.

²⁹ Sammlungen der Stiftung Weimarer Klassik, Abbildung bei FEMMEL/MICHEL 1990: Pr. 8.

³⁰ Vgl. WA 1, 53, S. 297 ff.

³¹ Die zahllosen Verstümmelungen gerade männlicher antiker Statuen von der Hand christlicher Ikonoklasten belegt, wie sehr gerade der Phallus Anstoß erregt hat. Goethe hat dies in Rom zweifellos registriert und auch den deutlichen Kontrast zur Selbstverständlichkeit etwa griechischer Vasenmalerei, aber eben auch der priapeischen Gemmen.

³² Text in WA, 1, 53, S. 3-7.

deutung verlassen, und *Priapus* erscheint in dem gattungsgemäßen derben, volkstümlichen Stil.

Hier ist mein Garten bestellt, hier wart' ich die Blumen der Liebe
Wie sie die Muse gewählt weislich in Beete vertheilt.
Früchte biegen den Zweig, die goldenen Früchte des Lebens,
Glücklich pflanzt ich sie an, warte mit Freuden sie nun.
Stehe du hier an der Seite Priap! ich habe von Dieben
Nichts zu befürchten und frey pflückend genieße wer mag.
Nur bemercke die Heuchler, entnerve, verschämte Verbrecher,
Nahet sich einer und blinz über den zierlichen Raum,
Ekelt an Früchten der reinen Natur, so straf ihn von hinten
Mit dem Pfale der dir roth von den Hüften entspringt. (WA I 53 6)

Wie der Gott nicht nur zur Förderung der Fruchtbarkeit, sondern auch als apotropäisches Mittel gegen Schädlinge in den Feldern aufgestellt wurde, so soll die unverhüllte Sexualität den heuchlerischen Kritikern des Eros ihre scheinheilige Einmischung mit den eigenen Mitteln heimzahlen. Die Heuchler kommen freilich auch unfehlbar in den Genuss der Sexualität, und zwar so, wie sie es insgeheim wünschen: passiv.

Es ist zu vermuten, dass Goethe dieser und der zweiten Priapee ursprünglich eine Stellung zu Beginn und Ende des Elegienzyklus zugedacht hatte. Sie waren jedenfalls nicht in die laufende Zählung aufgenommen, wie die beiden eliminierten Elegien und sind inhaltlich und stilistisch deutlich von den anderen Gedichten unterschieden, auch wenn sie mit diesen das elegische Versmaß teilen. Der Inhalt der Priapeen ergibt jedoch nur einen Sinn, wenn man ihn wie H. R. VAGET auf den Elegienzyklus bezieht, und zwar im Sinne einer Eröffnung und eines Epilogs.³³

Die zweite Priapee beschreibt nämlich die Rehabilitation, die der im christlichen Zeitalter so missachtete Gott durch den Dichter erfahren hat. Zur Vogelscheuche abgesunken, hatte er sein Dasein gefristet:

Hinten im Winckel des Gartens da stand ich der letzte der Götter
Rohgebildet, und schlimm hatte die Zeit mich verletz.
Kürbisrancken schmiegeten sich auf am veralteten Stamme,
Und schon krachte das Glied unter den Lasten der Frucht.

³³ VAGET 1997: xxiv ff.

Dürres Gereisig neben mir an, dem Winter gewiedmet,
 Den ich hasse, denn er schickt mir die Raben aufs Haupt
 Schändlich mich zu besudeln; der Sommer sendet die Knechte,
 Die sich entladende frech zeigen das rohe Gesäs.
 Unflat oben und unten! ich mußte fürchten ein Unflat
 Selber zu werden, ein Schwamm, faules verlohrenes Holz. (WA I 53 6 f.)

Wie die hölzerne Statue so drohte auch das von ihr exponierte Geschlechtsorgan zu einem nutzlosen, kranken Objekt zu degenerieren, bis beide durch den klassizistischen Dichter wieder zu den verdienten Ehren gebracht werden und in der poetischen Apologie der fleischlichen Liebe ihre angestammten Rechte und Würden wiedererlangen.

Nun, durch deine Bemühung, o! redlicher Künstler, gewinn ich
 Unter Göttern den Platz der mir und andern gebührt.
 Wer hat Jupiters Thron, den schlechterworbnen, befestigt?
 Farb und Elfenbein, Marmor und Erz und Gedicht.
 Gern erblicken mich nun verständige Männer, und denken
 Mag sich jeder so gern wie es der Künstler gedacht.
 Nicht das Mädchen entsetzt sich vor mir, und nicht die Matrone,
 Häßlich bin ich nicht mehr, bin ungeheuer nur starck. (WA I 53 7)

Für seine 'Bemühung' erhält der 'Künstler' die verdiente Belohnung: Als Erfolg der gelungenen Reintegration der Körperlichkeit in ihren tabuisiertesten Aspekten winkt ihm eine *erectio aeterna*:

Dafür soll dir denn auch halbfuslang die prächtige Ruthe
 Strozzen vom Mittel herauf, wenn es die Liebste gebeut.
 Soll das Glied nicht ermüden, als bis ihr die Duzzend Figuren
 Durchgenossen wie sie künstlich Philänis erfand. (WA I 53 7)

Das Glied ist in dieser Wunschphantasie kein Zeugungswerkzeug, sondern ein reines Instrument der Lust, geschaffen, die Liebe in allen überlieferten Positionen zu genießen. Solches wurde den Zeitgenossen Goethes vorenthalten, war ihm aber wichtig genug, um in einer säuberlichen Handschrift bewahrt zu werden, wie bekanntlich auch das Paralipomenon 50 zur Blocksbergszene, das von Albrecht SCHÖNE für die Faust-Interpretation herangezogen wurde. Während in den "Römischen

Elegien" der Fokus noch stark auf dem männlichen Genital liegt, hat der reife Goethe dem Teufel eine Predigt in den Mund gelegt, die männliche und weibliche Sexualität ganz gleich und komplementär würdigt und ihre elementare, dämonische Kraft verabsolutiert.³⁴

Die andere für den Druck in den *Horen* vorgenommene Veränderung betrifft vor allem die anfangs zitierte zweite Elegie (ursprünglich die vierte), die so überarbeitet wird, dass nicht mehr die Rezeption des *Werther*, sondern das allgegenwärtige Gerede über die aus den Fugen geratenden politischen Verhältnisse in Frankreich das Motiv für den Rückzug auf das klassische Rom abgeben. Frank Hofmann hat in seiner Dissertation überzeugend dargelegt, dass Goethe den persönlichen Bezug zurücknimmt, um stattdessen die allgemeinen Verhältnisse herauszustellen, was ja keine prinzipielle Veränderung bedeutet: Schließlich findet sich im *Werther* eine individuelle bürgerliche Antwort auf die Verhältnisse des *ancien régime*, während sich mit der Revolution eine allgemeine gesellschaftliche Reaktion abzeichnet;³⁵ Goethe verwirft beide Alternativen im Sinne realer Lebensmöglichkeiten und setzt dagegen eine Erneuerung aus den Quellen der antiken Welt.

Dass ein solches Wiederaufleben der klassischen Zeit gelingen kann, wird in dreifacher Hinsicht unter Beweis gestellt: architektonisch, poetisch und lebenspraktisch. Durch den Bau von Häusern in klassizistischen Formen wird ein Umfeld gewonnen, in dem sich der Mensch in harmonischen und (aus Goethes Sicht) natürlichen Proportionen frei und würdig entwickeln kann.³⁶ Stellt die palladianische Architektur den Menschen äußerlich in stabile, zukunftssträchtige Verhältnisse, so leisten die Elegien dasselbe für den innerlichen Menschen, indem sie bezeugen, dass eine lyrische Schöpfung im Geiste und in den Formen des augusteischen Zeitalters auch am Ende des 18. Jahrhunderts möglich, angemessen und fruchtbar ist. Ausgangspunkt aber ist die reale Erfahrung, dass es zum Erreichen voller Humanität der Integration von körperlicher Erotik bedurfte.

³⁴ Vgl.: SCHÖNE 1982: 178-196. 187: "Euch giebt es zwey Dinge / So herrlich und groß / Das glänzende Gold / Und der weibliche Schoos. / Das eine verschaffet / Das andre verschlingt / Drum glücklich er beyde / Zusammen erringt. [...] Für euch sind zwey Dinge / Von köstlichem Glanz / Das leuchtende Gold / Und ein glänzender Schwanz / Drum wisst euch ihr Weiber / Am Gold zu ergötzen / Und mehr als das Gold / Noch die Schwänze zu schätzen."

³⁵ Vgl. HOFMANN 1994: 68 ff. und 92-99.

³⁶ So etwa das römische Haus und die Umbauten des Hauses am Frauenplan, vgl. hierzu HOFMANN 1994: 194 ff.

Uns heutigen mag es am Ende des zweiten christlichen Jahrtausends, nach Nietzsche, Freud und der sexuellen Revolution – wieder – als Selbstverständlichkeit erscheinen, dass der sexuelle Genuss einen integralen Bestandteil des Lebens darstellt und dass eine Unterdrückung des Triebes die harmonische Entfaltung der Persönlichkeit vielfältig zu stören vermag. Dies gilt in keiner Weise für die Goethezeit, in der zwar ein Kult der Natur dem Körper gegen die zivilisatorischen Fesseln zu neuem Recht verhelfen sollte, eine frei ausgeübte Sexualität aber eindeutig mit der streng verurteilten Libertinage der aristokratischen Gesellschaft in Verbindung gebracht wurde.

Bei ROUSSEAU etwa geht es daher weniger um den Genuss der sexuellen Triebe, die den jungen Emile auf die Bahn der Leidenschaften führen und verderben könnten, als vielmehr um die Integration einer maßvollen körperlichen Liebe in ein Leben, das von der Einsicht in die Pflichten sich selbst und den anderen gegenüber bestimmt ist. Sein Verständnis von Natur orientiert sich an der Zielvorstellung einer bürgerlichen Ethik und kommt mit einem Minimum an Empirie aus, so dass er selbst die Gattentreue – gegen alle Erfahrung – als Folge eines naturgemäßen Lebens ansieht. Zweck der geschlechtlichen Vereinigung bleibt jedoch die Zeugung von Kindern, d. h. letztlich die Erhaltung der Gattung.³⁷

Goethe war mit 40 Jahren zu sehr Empiriker und zu sehr Genussmensch, als dass er derartigen moralistischen Gedankengebäuden nicht misstraut hätte. Auch er nimmt bewusst Abstand von der feudalistisch gefärbten Libertinage und der höfischen Erotik – schon durch den Bezug auf die urbane Liebeslegie der Römer. Im Gegensatz zur anakreontischen Poesie des 18. Jahrhunderts, die zwar indirekt auch auf antike Vorbilder zurückgeht, jedoch im Durchgang durch die höfisch-barocke Welt des unverbindlich-unterhaltsamen Spiels formelhaft und wirklichkeitsfern geblieben ist, präsentiert die Liebeslegie kein scheinhaftes Maskentreiben. Personal und Hintergrund entsprechen der authentischen Realität des damaligen Italien. In den hinzutretenden Göttern werden nicht weniger reale Wesenskräfte anschaulich gemacht, von denen das Leben der Menschen bestimmt ist. Wie ihr augusteisches Vorbild kreist die Elegie Goethes ganz um die Macht des Eros, verkörpert in der

³⁷ Vgl. ROUSSEAU 1880 (*Emil*, 5. Buch): zur Treue: 964 f., zur Mutterschaft als Bestimmung der Frau, 965 ff.: "Lenken wir nun unsere Blicke auf das Menschengeschlecht in seiner ursprünglichen Einfachheit, so läßt sich an dem beschränkten Vermögen des Mannes sowie an der Mäßigkeit seines geschlechtlichen Verlangens leicht erkennen, daß ihn die Natur dazu bestimmt hat, sich mit einer einzigen Frau zu begnügen" (1173). Zwar verkennt auch Rousseau nicht die "Unbeständigkeit des Mannes", doch glaubt er sie durch gewisse Kunstgriffe in eine lebenslange Treue aus Neigung verwandeln zu können. Vgl. 1312 ff.

Liebe des lyrischen Subjekts, das seine leidenschaftliche und körperliche Beziehung auslebt – wie im antiken Vorbild ganz unberührt von der sozialen Institution der Ehe.

Anders als den 'Triumvirn' CATULL, PROPERZ und TIBULL sind Goethes Liebendem die negativen Leidenschaften erspart: Er genießt alle Freuden durch seine Erwählte und wird obendrein von ihr als Wohltäter geschätzt. Dass er die Geliebte wie Theseus seine Ariadne verlassen wird, ist ihr bewusst, und sie nimmt es nicht zum Anlass von Klagen. Die sinnliche Liebe, an der sie teilhat, verlangt nicht nach lebenslanger Treue, sie muss nicht über den zeitlich begrenzten Aufenthalt des Fremden hinaus aufrechterhalten werden. Das Bedürfnis nach einer lebenslangen Etablierung der Ehe resultiert eher aus der Forderung nach ökonomischer und sozialer Absicherung der Frau und greift in der bürgerlichen Ideologie über auf die Konzeption der Liebe. In den antiken Gedichten sind es gerade die Frauen, die durch ihre Untreue Leiden verursachen. In Goethes "Elegien" sorgt der Liebhaber für eine Verbesserung der materiellen Lage der Geliebten, greift aber nicht in die bestehende Autonomie ein. Geschenke und Liebeszuwendung werden in freiem Tausch gewährt. Die Treue resultiert bei beiden eher aus der Furcht vor Ansteckung mit venerischen Krankheiten und der konsequenten Beschränkung auf einen Partner (s.u.).

Gegen die ROUSSEAUSCHEN Vorstellungen von echter Liebe verstoßen eklatant schon die Verse der zweiten Elegie in der *Horen*-Fassung, in denen der Liebhaber von materiellen Leistungen spricht, die er der Römerin zuteil werden lässt: Diese

Theilt die Flammen, die sie in seinem Busen entzündet,
 Freut sich, daß er das Gold nicht wie der Römer bedenkt.
 Besser ist ihr Tisch nun bestellt; es fehlt 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. (WA I 1 235)

Erotischen Genuss mit materiellen Leistungen in Verbindung zu bringen widerspricht diametral der Liebesvorstellung des Bürgers, der mit jeder Ware handeln mag, nur mit der wahren Liebe nicht.³⁸ Entgegen der konventionellen Ächtung von

³⁸ "Weder Freundschaft noch Liebe läßt sich erkaufen. Frauen kann man zwar leicht für Geld bekommen, aber auf diesem Wege wird man nie wahre Liebe finden. Liebe ist für Geld nicht käuflich sondern wird von demselben vielmehr unfehlbar ertötet. Wer Liebe bezahlt, wird, und wäre er der allerliebenswertigste Mensch, schon aus dem einzigen Grunde, weil er bezahlt, nicht lange geliebt werden." ROUSSEAU 1880 (*Emil*, 4. Buch): 932.

‘käuflichen’ Frauen wird hier nüchtern konstatiert, dass die gesellschaftlichen Bedingungen die Frau ökonomisch benachteiligen. Der “nordische Gast” respektiert lediglich die Verhältnisse und leistet seinen Beitrag zum Ausgleich des Materiellen, wofür er im Gegenzug körperliche Hingabe erwarten darf. Begehren und Vergnügen jedoch sind durchaus beiderseitig. Die ideologische Trennung von sozialer und erotischer Sphäre ist hier aufgehoben, wodurch die Erotik erst frei wird von der verdrängten Dominanz der Ökonomie und deren moralischen Implikationen.

Konventionelle Moral soll die Beziehung in keiner Weise trüben. Dass die Frau dem Werben schnell nachgab und sich nicht “züchtig” den Verlockungen des sinnlichen Genusses widersetzt hat, wird gutgeheißen und in der dritten Elegie mit Exempla aus der Mythologie gerechtfertigt:

Laß dich, Geliebte, nicht reun, daß du mir so schnell dich ergeben!
(WA I 1 236)

Nicht Mangel an Selbstdisziplin oder gar sündhaftes Vergehen ist darin zu sehen, sondern harmonisches Einfügen in das Walten von Natur und Schicksal, das produktiv wird im Zyklus der Zeugungen und Geburten. Asketische Ideale vermögen nicht den Kairos zu erfassen, dem in Gestalt der Göttin “Gelegenheit” in der vierten Elegie ein Hymnus gewidmet ist. Nicht Aufschub des Begehrens, wie es die kapitalistische Wirtschaftsweise verlangt, oder gar Verzicht, wie es tendenziell die christliche Ethik nahelegt, können die Maximen sein, die für die Wiedergeburt des klassischen Glücks bürgen. Ein Verstoß gegen das Gebot, die Gunst des Augenblicks zu würdigen, wird vom Subjekt der Elegie für verhängnisvoller erachtet, als es irgendwelche Brüche menschlicher Rechtssatzungen oder “gräßliche Thaten” wären, über welche Jupiter und die Erinnyen wachen. Die Göttin “Gelegenheit” verkörperte sich für den Reisenden in dem “bräunlichen Mädchen”, das nun, da er den entscheidenden Moment nicht verstreichen ließ, seine Geliebte geworden ist.

Wie bereits bemerkt, ist der Zyklus fast frei von Tönen, die den erotischen Genuss trüben könnten. CATULL, PROPERZ und TIBULL zeigen überdeutlich, dass die besungene Liebe mehr erlitten als genossen wird.³⁹ Zwar ist das physische Beisammensein nahezu ausschließliches Ziel ihres Trachtens, doch wird das Glück unablässig getrübt und in Frage gestellt durch die Untreue, den Stolz oder die Bosheit der Geliebten. Das Subjekt der römischen Liebeselegie ist hin- und hergerissen von den Wechselfällen seines Empfindens und weit entfernt von der ruhigen zufriedenen Hingabe an die Erotik, die uns das lyrische Ich der Gedichte Goethes vermitteln

³⁹ Man vergleiche nur das bekannte Epigramm Catulls: Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris. nescio, sed fieri sentio et excrucior. (CATULLUS 1987: c. 85).

will. Während die ‘Triumvirn’ der Triebssphäre und ihrem Hin und Her ausgeliefert scheinen, wird das Subjekt der Elegien gerade durch sein Nachgeben frei und ausgeglichen; Verzweiflung und Unruhe trifft dagegen die Verdränger (“Heuchler”; s.u.). Man darf wohl davon ausgehen, dass diese optimistische Haltung eine Folge der eigenen Erfahrung ist. Ohne den idyllischen Tenor der Dichtung wäre auch das programmatische Ziel kaum zu verfolgen.

Widersprüche werden allerdings nicht überall völlig überspielt. Die zwölfte und dreizehnte Elegie handeln vom Verhältnis der *Libido* zur Produktivität. In der zwölften beruhigen sich der Dichter und die Geliebte, dass ihre ausgelebte Sexualität keine Gefahr für das Einbringen der Ernte in Latium darstellt, während der zitierte Mythos von *Demeter* zwiespältig ist: Bringt ihr Beischlaf mit *Jasion* den von diesem beherrschten Kretern zwar über die Maßen fruchtbare Felder, muss derweilen die übrige Welt “verschmachten”. Nr. XIII spricht dieses Dilemma im Hinblick auf die Kreativität des Dichters an: Zwar fehlt es ihm ohne die immer wieder erneuerte Erfahrung der Liebe an Stoff und Impulsen, gibt er sich aber dem Eros hin, so mangeln ihm Kraft und Zeit für eine dauerhafte Gestaltung, und das “Geschwätz” des liebenden Paares “verhallt ohne prosodisches Maß”. Bleibt das Dilemma auf der inhaltlichen Ebene ungelöst, ist es doch durch die Darstellung in elegischer Form bereits dementiert. Das Versprechen Amors, die “Schule der Griechen” sei offen geblieben und der Dichter müsse nur “glücklich leben”, damit die “Vorzeit” in ihm lebe, hat sich also doch bewahrheitet. Sexualität muss nicht sublimiert werden, sondern es ist im Gegenteil gerade eine Vorbedingung der künstlerischen Produktivität, dass sie ausgelebt wird.⁴⁰

Eine Bedrohung des erotischen Genusses stellt jedoch vor allem die Syphilis dar, was in der Nr. II der sekretierten Elegien (ursprünglich nach der vierzehnten) und in der achtzehnten der Horenfassung beklagt wird. Hier wird auch deutlich, dass es dem Autor eigentlich nicht um eine Art Gattenliebe ohne Trauschein gegangen ist. Promiskuität im Erotischen, die für die Alten eine Selbstverständlichkeit war, erscheint hier als ersehntes Ideal, d.h. als empirisch zu erfahrendes Bedürfnis.

Selig warst du Properz! dir holte der Slave die Dirnen
Vom Aventinus herab, aus dem Tarpeischen Hayn.
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. (WA I, 53 5)⁴⁰

⁴⁰ Interessanterweise sind bei den Elegikern die Hinweise auf wechselnde Gespiel(inn)en nicht so häufig; bei PROPERZ etwa ist, soweit ich sehe, nur in II, 22 und 23 die Rede von

Zwar ist mit dem Quecksilber (im Gedicht der Gott *Mercur*) ein Heilmittel gegen die Plage gefunden, doch hofft der Dichter dennoch vor der lästigen Krankheit behütet zu werden, die etwa den weniger achtsamen Herzog Karl August in Italien befallen hatte. Die 'Seligkeit' des unbeschwerten Partnerwechsels ist nicht mehr zu haben, wohl aber das Glück sexuellen Verkehrs mit einem einzigen Partner.

In der achtzehnten Elegie wird noch einmal betont, dass die Promiskuität nur geopfert wird, weil die gegenseitige Treue am ehesten Schutz gegen Infektionen verleiht:

[...] Ich will es euch, Freunde gestehen:

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.
Darum macht Faustine mein Glück; sie theilet das Lager
Gerne mit mir, und bewahrt Treue dem Treuen genau.

[...]

Welche Seligkeit ist's! wir wechseln sichere Küsse,
Athem und Leben getrost saugen und flößen wir ein. (WA I 1 257)

Die Schlange, Symbol sündiger Liebe aus biblischer Tradition, steht hier und in dem sekretierten Gedicht für die Geschlechtskrankheit und wird wie die mythischen Ungeheuer *Python* und *Hydra* durch die Zivilisation überwunden, ohne den erotischen Genuss als solchen zu denunzieren. Monogames Verhalten ist der wechselseitige Kompromiss, den das Subjekt einzugehen hat, um das Risiko der Infektion auszuschließen. Treue wird so völlig rational motiviert und ist Gegenstand eigener Entscheidungen. Der Widerspruch zwischen promiskem Verlangen und Risiko bleibt bewusst und wird nicht ideologisiert.

Schließlich ist der Konflikt, in den ein nach römischem Muster Liebender mit der öffentlichen Meinung geraten muss, noch einmal dichterisch behandelt. Die neunzehnte Elegie konstruiert einen mythisch-ätiologischen Hintergrund für die unaus-

„leichten Mädchen“ und variierender Attraktion. Ansonsten fällt gerade die Konstanz der Leidenschaft für die eine Cynthia bzw. Delia auf, was freilich keine Rückschlüsse auf die wirkliche Praxis im alten Rom erlaubt.

weichliche Dissonanz, die eine nicht platonische Affäre für das Ansehen des Autors hervorruft. Solange er wie *Herkules* nur „reine Heldentaten“ vollbringt, ist ihm der Ruhm sicher, begibt er sich aber in die Niederungen körperlicher Liebe, setzt er sich dem Spott und der Nachrede aus. Die Zwietracht zwischen *Amor* und *Fama* ist wie mythisches Unheil unvermeidbar, denn Amors Nachstellungen – so die Argumentation, die einen modernen, von Freud belehrten Leser überzeugt – verfolgen gerade den 'sittlichsten' Helden, dem es am meisten um seinen Ruf zu tun ist:

Will ihm einer entgehn, den bringt er vom Schlimmen in's Schlimmste.
Mädchen bietet er an; wer sie ihm thöricht verschmäht,
Muß erst grimmige Pfeile von seinem Bogen erdulden;
Mann erhitzt er auf Mann, treibt die Begierden aufs Tier.
Wer sich seiner schämt, der muß erst leiden; dem Heuchler
Streut er bitterm Genuß unter Verbrechen und Noth. (WA I 1 260)¹¹

So entgeht auch der vermeintlich 'Reinste' nicht dem sinnlichen Begehren, es bedrängt ihn aber in Formen, denen der Umgang mit "Mädchen" als "naturgemäß" vorzuziehen ist. Die Folgen einer Missachtung des Eros sind verderblicher als das Verdikt der Moral, das man gelassen zu tragen hat. *Fama* erscheint gegenüber den Naturkräften, die sich in *Eros* und *Priapus* verkörpern, als sekundäre Macht, die ganz der kulturellen Sphäre angehört. Sobald die kulturellen Regeln nicht mehr auf dem Natürlichen aufrufen, sondern sich über dessen Notwendigkeiten hinwegsetzen, gerät die Harmonie des Ganzen aus dem Gleichgewicht.

In der letzten Elegie der Horenfassung kommt noch einmal der Widerspruch zwischen Intimität und literarischer Öffentlichkeit der Elegien zur Sprache. Unter erneuter Berufung auf den Mythos wird es für unmöglich erklärt, ein "schönes Geheimnis" dieser Art für sich zu behalten. Die Wahrheit drängt an den Tag, wie das Schilf das Geheimnis des Midas entdeckt. Der Mitteilungsdrang des glücklich Liebenden ist ebenso Naturkraft wie die Liebe selbst, doch wäre es gefährlich, sich auf dem Wege der Alltagskommunikation konkret mitzuteilen. Zwar bleibt die Intimität gewahrt, indem die Liebenden sich nicht öffentlich preisgeben, aber in der Einzelheiten verschweigenden Form des Gedichts kann und soll das Publikum von der erfüllten Liebe erfahren. Indem die Verse den "geschwätzig[en]" Schilfrohren des Mythos verglichen werden, ist ein Natursymbol gefunden, das diese scheinbar so anstößige Dichtung nochmals rechtfertigt.

¹¹ Weniger explizit aber im gleichen Sinne PROPERZ: saepe venit magno faenore tardius Amor (I, 7, 26)

