

Klaus Ludwig Hohn

Darstellung und Deutung der bildenden Kunst der Antike in den "Römischen Elegien" von Johann Wolfgang von Goethe

Studienarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 1999 GRIN Verlag
ISBN: 9783638135658

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/5785>

Klaus Ludwig Hohn

Darstellung und Deutung der bildenden Kunst der Antike in den "Römischen Elegien" von Johann Wolfgang von Goethe

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

Dokument Nr. 5785 aus den Wissensarchiven von GRIN.

Kommentare und Fragen zu Vermarktung und
Recherche richten Sie bitte an:

E-Mail: info@grinmail.de
<http://www.grin.de>



**Darstellung und Deutung der bildenden Kunst der
Antike in den Römischen Elegien von Johann
Wolfgang von Goethe**

von

Klaus Hohn

Online-Datenbanken:



Katholische Universität Eichstätt
Sommersemester 1999
Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Seminararbeit mit dem Thema:

**Darstellung und Deutung der bildenden Kunst der
Antike in den "Römischen Elegien"**

Seminar:

HS Goethe und die bildende Kunst der Antike
VV-Nr.: 3094

Verfasser:

Klaus Hohn
8. Fachsemester
Lehramt Gymnasium, Deutsch / Erdkunde

Abgabetermin:

31.08.1999

Inhaltsübersicht

Kapitel	Inhalte
1.	Einführende Vorbemerkungen und Forschungsüberblick
2.	Entstehungsgeschichte und –zusammenhänge von Goethes “Römischen Elegien” unter Berücksichtigung der Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst
3.	Die Rolle der antiken bildenden Kunst in Goethes “Römischen Elegien”
3.1.	Inhaltliche Übersicht über die “Römischen Elegien” unter Berücksichtigung der Darstellung antiker Kunst
3.2.	Darstellung und Formen der Begegnung mit der antiken bildenden Kunst in den einzelnen Elegien im Überblick
3.3.	Stellenwert und Funktion der bildenden Kunst
3.3.1.	Bedeutung in den einzelnen Elegien Elegie I Elegie V Elegie XI Elegie XIII Elegie XV
3.3.2.	Bedeutung für den gesamten Zyklus
4.	Literaturverzeichnis
4.1.	Primärliteratur
4.2.	Sekundärliteratur
<5.>	Anhang
<5.1.>	Ingve Berg: Tuschezeichnungen zu den “Römischen Elegien”
<5.2.>	Handreichung zum Referat für die Seminarteilnehmer

1. Einführende Vorbemerkungen und Forschungsüberblick

Sich einmal mit der Frage auseinanderzusetzen, inwieweit die bildende Kunst der Antike in Goethes *Römischen Elegien* an verschiedenen Stellen thematisiert wird, ob und welche bedeutungstragende Funktion sie in diesem Gedichtzyklus übernimmt, dürfte sich als interessant und aufschlussreich erweisen, da dieser Aspekt in der germanistischen Forschung bislang nur wenig Beachtung fand.

Horst Rüdiger beispielsweise bemerkt in seinem Aufsatz «Goethes „Römische Elegien“ und die antike Tradition», dass bislang viele Untersuchungen sich einerseits den Einflüssen widmen, die von den römischen Dichtern - insbesondere von Ovid, Propertius und Tibull - auf Goethes Elegiendichtung ausgegangen sind¹, andererseits sich um eine „Analyse der zyklischen Anordnung“² der Elegien bemühen. Darüber hinaus liefert er, ebenso wie Walther Killy, eine recht umfassende Interpretation der verschiedenen mythologischen Gesichtspunkte in den Elegien. Gegen Ende skizziert Rüdiger³ noch knapp die Rolle der bildenden Kunst in den Elegien, was aber vorwiegend darstellenden Überblickscharakter hat. Herbert Zeman dagegen setzt in seinem Aufsatz «Goethes Elegiendichtung in der Tradition der Liebeslyrik des 18. Jahrhunderts» den Schwerpunkt auf Aspekte der Veränderungen in Goethes lyrischem Schaffen und betont die Positionen, die den *Römischen Elegien* dabei zukommen. Die bildende Kunst wird hier an keiner Stelle thematisiert. Walter Wimmel hingegen geht in seiner Publikation «Rom in Goethes Römischen Elegien und im letzten Buch des Propertius» unter anderem der Frage nach, wie die Stadt Rom in den Gedichten erscheint und ob, bzw. inwiefern dadurch der Aufbau der einzelnen Elegien sowie des gesamten Zyklus bestimmt wird; eine fundierte Auseinandersetzung, die man bei der hier zu untersuchenden Fragestellung durchaus heranziehen kann. Eine äußerst eingehende Untersuchung von «Goethes „Römischen Elegien“» bietet Dominik Jost, bei dem sich auch eine ausführliche Bibliographie findet. Ein ebenfalls brauchbares Publikationsverzeichnis, das neben vielen deutschen auch englisch-sprachige

¹ Vgl. Rüdiger, Horst: Goethes „Römische Elegien“ und die antike Tradition. In: Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944-1983. Berlin 1990, S.241.

² Ebd., S.241.

³ Ebd., S.256-259.

Titel aufweist, findet man in der Dissertation «Goethe´s “Römische Elegien”: The Lover and the Poet» von Eva Dessau Bernhardt. Eine der neuesten Veröffentlichungen ist die Dissertation von Ute Lieber «Dichtung als Lebensform. Goethes *Römische Elegien* als Paradigma der Weimarer Klassik». Es handelt es sich hier zwar um eine fachdidaktisch-methodisch orientierte Arbeit, das fach- und literaturwissenschaftliche Kapitel ist hier jedoch besonders hervorzuheben.

Walther Killy schließt seine Untersuchung «Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten Römischen Elegie» mit der Feststellung, dass die Frage nach dem Kunstcharakter dieser Gedichte in der Goethe-Forschung bis dato unbeantwortet im Raum steht: “[...] eine einläßliche Untersuchung des Kunstcharakters der Elegien, die ‘dem Künstler helfend, gleichsam dessen Absicht vollendet’, steht noch bevor. Sie wird bestätigt finden, was GOETHE in eben dem Brief niederschrieb, der von der umsichtigen Einbildungskraft und dem Wünschenswerthen der Analogie sprach: Laß dich nicht verdrießen, den Dichter auf solche Weise zerstückeln; ich kenne nur diesen Weg, um aus der allgemeinen in die besondere Bewunderung zu gelangen.”⁴ Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt wurden zwar zahlreiche Untersuchungen⁵ zu den *Römischen Elegien* veröffentlicht, doch befassen sich weitgehend alle mit Aspekten, bei denen die bildende Kunst immer nur eine untergeordnete Rolle spielt, bzw. diese überhaupt nicht thematisiert wird. Diese Publikationen können somit ausschließlich Anregungen und die Aufforderung zu einer eigenständigen und vertieften Auseinandersetzung mit dem Komplex ‘Kunst in den *Römischen Elegien*’ liefern. Deshalb soll die hier vorliegende Arbeit einen Versuch darstellen, zu zeigen, welche Rolle und welchen Stellenwert Goethe der bildenden Kunst der Antike in den *Römischen Elegien* einräumt.

Eine Untersuchung, die sich mit Goethes Elegien beschäftigt, würde unter Einbezug verschiedenster Aspekte eine Vielfalt an möglichen Untersuchungen erlauben. Da dies aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, soll hier auf den Einbezug weiterer Aspekte weitgehend verzichtet werden, bzw. sollen hierzu nur Querverweise erfolgen, um weitere Themenfelder anzuschneiden, die aber aus Themenrelevanz und Platzgründen hier nicht ausgeführt werden können. Ziel ist es vorrangig, herauszuarbeiten, welche Rolle Goethe der bildenden Kunst der Antike in den Elegien zuschreibt, weshalb eine detaillierte und möglichst nahe Arbeit am Text mit möglichen Interpretationsansätzen im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen soll. Es ist auch nicht Gegenstand dieser Abhandlung, den Zusammenhang zwischen Goethes Biographie und

⁴ Killy, Walther: Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten Römischen Elegie. In: Gymnasium 71 (1964). Zeitschrift für Kultur der Antike und Humanistischen Bildung. S.150.

den Gründen, die zur Entstehung dieses Gedichtzyklus geführt haben, ausführlich darzustellen. Ein Heranziehen von biographischen Elementen kann jedoch bei der Textuntersuchung zu weiteren Ergebnissen führen, als dies bei einer ausschließlich textbezogenen, dem werkimmanenten Ansatz folgende Untersuchung der Fall ist. Deshalb erscheint es an manchen Stellen sowohl sinnvoll als auch hilfreich, Goethes eigene Äußerungen zu seinen Zeitgenossen über seinen Aufenthalt in Rom, seinem Kunstverständnis und sein eigenes Urteil über die *Römischen Elegien* - wenn auch nur peripher - heranzuziehen.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich thematisch im Wesentlichen in drei Teile: Zunächst werden im ersten Abschnitt die Entstehungshintergründe der *Römischen Elegien* unter Berücksichtigung von Goethes Beschäftigung mit antiker bildender Kunst kurz aufgezeigt. Im Anschluss daran werden die einzelnen Textstellen innerhalb der für die Fragestellung relevanten Elegien eingehend untersucht, und zuletzt wird die Frage erörtert, welche Bedeutung die bildende Kunst für den gesamten Zyklus hat.

2. Entstehungsgeschichte und -zusammenhänge von Goethes „Römischen Elegien“ unter Berücksichtigung der Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst der Antike⁶

Durch verschiedene Selbstäußerungen, Briefwechsel und Dokumente ist belegbar⁷, dass Goethe mit der Abfassung der *Römischen Elegien* im Oktober 1788 begann und diese 1790 abgeschlossen hatte. Für die Entstehung dieses Gedichtzyklus kommen im Wesentlichen drei Phasen in Goethes Leben in Frage, die man zur Interpretation und zum besseren Verständnis dieser Gedichte heranziehen muss: zunächst die Zeit von 1775 bis 1786 in Weimar, dann darauffolgend Goethes erste Italienreise von 1786 bis 1788 und damit verbunden der Aufenthalt in Rom von 1786 bis 1788, sowie Goethes Rückkehr nach Weimar und die Folgejahre ab 1788.

⁵ Vgl. hierzu die Titel und deren Literaturverzeichnisse im bibliographischen Verzeichnis dieser Arbeit.

⁶ Das Kapitel der Entstehungsgeschichte und -zusammenhänge von Goethes *Römischen Elegien* basiert auf den Ausführungen von Lieber, Ute: Dichtung als Lebensform. Goethes Römische Elegien als Paradigma der Weimarer Klassik. Ein Unterrichtsmodell für die gymnasiale Oberstufe. Diss., Bochum 1993, S.8-18 und Jeßing, Benedikt: Johann Wolfgang Goethe. Stuttgart, Weimar 1995 (Sammlung Metzler 288; Realien zur Literatur), S.23-26.

⁷ Vgl. Beissner, Friedrich: Geschichte der deutschen Elegie. Berlin 1961, S.135.

Im November 1775 folgt Johann Wolfgang von Goethe der Einladung des Herzogs Karl August an den Weimarer Hof und avanciert dort innerhalb von zehn Jahren zum Staatsmann und Dichter in beamteter Stellung. Mit der Übernahme des Ministeramtes erlangt Goethe einerseits die Möglichkeit zur dauerhaften Niederlassung, andererseits tritt das Verantwortungsbewusstsein für die neuen Aufgaben im Fürstentum an die Stelle des früheren emotionsbetonen Freiheitsstreben der Sturm-und-Drang Zeit. Durch diese Veränderung im beruflichen Leben wandelt sich auch der Dichter vom einst bürgerlich-revolutionären Genie und dem Urbild des dynamischen und freiheitsliebenden Menschen und Künstler zu einem Gesellschaftsmenschen, der sich mehr und mehr den unterschiedlichen Konventionen und Regelmäßigkeiten in Weimar unterworfen sieht. Goethes Zeit in Weimar ist weitgehend durch einen wachsenden Konflikt zwischen angestrebter individueller Selbstentfaltung und gesellschaftlich Möglichem gekennzeichnet. Die Erkenntnis, dass eine Selbstverwirklichung in gewünschtem Umfang durch gesellschaftliche und private Zwänge kaum realisierbar ist, führt letztlich dazu, dass Goethe im September 1786 aus seinen dienstlichen und privaten Verpflichtungen ausbricht und Italien bereist. Die innere Unzufriedenheit und die Feststellung, dass das eigene literarische Schaffen nahezu zum Erliegen gekommen ist, veranlassen Goethe zur Flucht nach Italien, um sich auf die Suche nach innerer Erfüllung, Selbstfindung und Selbstbestätigung zu begeben.

In Italien und insbesondere in Rom macht Goethe zwei wesentliche Erfahrungen, die in den *Römischen Elegien* literarisch zum Ausdruck gebracht werden. Einerseits befindet sich Goethe in einer Art befreitem Zustand, denn er ist frei von materiellen Sorgen und verpflichtenden Zwängen und Bindungen und somit aufgeschlossen für neue und andere Dinge, so auch für die Kunst. Andererseits begegnet Goethe in Rom seinen Idealvorstellungen über die Antike in Form von Bauwerken, Skulpturen, Mythen, literarischen Zeugnissen und letztlich auf dem historischem Boden auch der Geschichte selbst. Die Natürlichkeit und Lebensfreude dieser südlichen Welt bleibt nicht ohne Wirkung. Goethe spricht sogar von der eigenen Wiedergeburt⁸, als deren dichterisches

⁸ Vgl. Tagebucheintrag der Italienischen Reise zum 3.12.1786 in: Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Hrsg. von Karl Eibl. I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 15: Italienische Reise. Hrsg.

Dokument man die *Römischen Elegien* verstehen kann.

Wie oben bereits erwähnt, kehrt Goethe im April 1788 nach Weimar zurück und macht wenige Wochen später die Bekanntschaft mit Christiane Vulpius, die möglicherweise mit dem Namen Faustine⁹ in den *Römischen Elegien* in Verbindung gebracht werden kann. Sehr deutliche Hinweise finden sich zum einen im Brief vom 10.8.1789 an Herder¹⁰, zum anderen in einem Brief vom 3.4.1790 an Herzog Karl August¹¹ und letztlich die Tatsache, dass Goethe den Gedicht-Zyklus zuerst mit *Erotica Romana* titulierte, dann *Elegien. Rom, 1788* und schließlich mit *Römische Elegien*. Allerdings kann mit der Figur Faustine auch eine Bekanntschaft Goethes mit einer Frau in Rom gemeint sein. Dieser Sachverhalt lässt sich aber nicht eindeutig beweisen.

Das Studium der lateinischen Elegien-Dichter Tibul, Ovid und insbesondere Propertius in Verbindung mit der Beschäftigung der literarischen Tradition der subjektiven Liebeselegie finden ihren Niederschlag in Goethes Entschluss, die Erlebnisse in Rom im Versmaß der traditionellen Elegie des klassischen Distichons zu verfassen.

1790 lagen 24 Elegien vollendet vor, wobei Goethe zwei von Anfang an nicht zur Publikation vorsah. Herder und Herzog Karl August rieten darüber hinaus von einer Veröffentlichung der Elegien II und XVI ab, weshalb im Jahre 1795 zwanzig Elegien in Schillers Zeitschrift «Die Horen» erschienen. Als einzige Ausnahme wurde die XIII. Elegie bereits 1791 veröffentlicht.

3. Die Rolle der antiken bildenden Kunst in Goethes „Römischen Elegien“

Im diesem Abschnitt soll nun gezeigt werden, welche Rolle die bildende Kunst der Antike in den *Römischen Elegien* spielt. Zu diesem Zweck erfolgt zunächst eine knappe inhaltliche Übersicht über den gesamten Zyklus, danach schließt

von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt/Main 1993. Künftig verkürzt zitiert: Goethe, IR.

⁹ Zu den zahlreichen Deutungsversuchen und Interpretationsmöglichkeiten der Figur der Faustine und deren Zusammenhang mit Christiane Vulpius, die Goethe am 12.6.1788 kennenlernte: vgl. Luck, Georg: "Goethes Römische Elegien und die augusteische Liebeselegie" In: *arcadia* 2 (1967), S.179 und S.181.

¹⁰ Brief vom 10.8.1789: "[...] Die Fragmentenart erotischer Späße behagt mir besser. Es sind wieder einige gearbeitet worden. [...] und doch kann ich dir versichern, daß ich mich herzlich nach Hause sehne, meine Freunde und ein gewisses Erotikon wieder zu finden, dessen Existenz die Frau dir wohl wird vertraut haben [...]. zit. aus: Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 19: Briefe der Jahre 1786-1814, Zürich, 1962, S.151.

¹¹ Brief vom 3.4.1790: "[...] Dazu kommt meine Neigung zu dem zurückgelassenen Erotio und zu dem kleinen Geschöpf in den Windeln [...]. zit. aus: Ebd., S.162.

sich eine Einzelanalyse bestimmter Elegien an.

Es ist besonders festzuhalten, dass das Thema dieser Elegien doppelt angelegt ist, wie Elisabeth Eggerking bemerkt:

„Liebe und Rom, das Weimarer Liebesglück, das dem heimgekehrten Dichter durch Christiane zuteil ward, und die ewige Stadt, der Goethe intensive Lebenswonne und reichste Lebensförderung verdankt. Diese scheinbar so heterogenen Bestandteile zu verbinden, wurde dem Dichter möglich, dass er in seinen Elegien die Gestalt Christianes verschmolz mit der seiner römischen Geliebten.“¹²

Dabei übernimmt die antike Kunst eine beachtenswerte Funktion. In welchem Umfang und an welchen Stellen dies geschieht, wird nun im folgenden erörtert.

3.1. Inhaltliche Übersicht über die „Römische Elegien“ unter Berücksichtigung der Darstellung antiker Kunst

Elegie I¹³ eröffnet den gesamten Zyklus der *Römische Elegien* und führt das lyrische Ich in die Stadt Rom ein, welche als zentraler Schauplatz dieser Gedichte fungiert. Die zweite Elegie zeigt den Dichter dann bereits im Genuss der Liebe und glücklich, frei von gesellschaftlichen und politischen Zwängen zu sein. Elegie III zieht die Parallele zur Mythenwelt und leitet so die Gedichte dieser mythischen Art ein, die später noch folgen; das Ende greift wieder Rom als Thema auf. Die vierte Elegie kann als thematische Fortsetzung der dritten Elegie verstanden werden. In der neben der ersten Elegie für die Darstellung antiker Kunst von zentraler Bedeutung Elegie V kommt zum Ausdruck, dass es ein Dichter ist, der davon spricht, dass sein Lieben selbst ein Kunstwerk ist und sich auf diesem Weg dem Liebenden die Kunst öffnet. Während die sechste Elegie die Rede der Geliebten vorführt, zeigt Elegie VII eine dichterische Vision, in welcher der nordische Dichter glaubt, auf dem Olymp Jupiters Gast zu sein. In Elegie VIII und IX schließt sich die Schilderung zweier kleiner Einzelbilder der Liebesfreude an, die X. Elegie führt dann in fast epigrammatischer Kürze ein «Carpe diem» vor. In Elegie XI spielt die Kunstdarstellung wieder eine tragende Rolle. Die Götterstatuen, die der Dichter in seiner Wohnung um sich hat,

¹² Eggerking, Elisabeth: Goethes Römische Elegien. Diss. masch., Bonn 1913.

¹³ Die Numerierung durch römische Ziffern folgt dem Ordnungsprinzip der Werksausgabe von Erich Trunz: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz, Bd. 1: Gedichte und Epen, Hamburg, zehnte überarbeitete Auflage, 1974.

Künftig verkürzt zitiert als: Goethe, HA I, S.

werden für ihn zu lebendigen Göttern, denen er das Ergebnis seines literarischen Schaffens in Form von Blättern auf einem Altar darbringt. Elegie XII schildert die Atmosphäre der antiken Fruchtbarkeits- und Liebeskulte und greift auf diesem Weg das Motiv aus der IV. Elegie wieder auf, wobei herausgestellt wird, dass die Welt der antiken Gottheiten und das eigene Leben dabei in enger Verbindung stehen. Die dreizehnte Elegie variiert zwei Bildmotive aus V und verbindet sie mit dem Gedanken, griechisches Leben sei auch in der Gegenwart möglich. Die Kunst spielt hier wieder eine, jedoch eher nebengeordnete Rolle - vergleiche hierzu die Einzelanalyse in Abschnitt 3.3.1.. Elegie XIV und XVI gruppieren sich als Stimmungsbilder um die fünfzehnte Elegie. XIV zeigt das Bild des anbrechenden Abends, XVI ein vergebliches Warten auf den Geliebten. Die fünfzehnte Elegie führt eine Reihe unterschiedlicher Motive an, wobei aber im Zusammenhang mit dem Blick auf Rom in der Abendsonne und der historischen Bedeutungsdimension Roms der bildenden Kunst wieder eine wichtige Rolle zukommt. XVII thematisiert wieder das Motiv des Wartens, XVIII wendet das Thema der Liebe ins Wesentliche: Erfüllung, sicherer Besitz und Treue stehen nun im Vordergrund. XIX setzt die Motive von VI fort, wendet sie aber ins Mythische: Liebe steht immer im Konflikt mit Gerede, Ruf und Klatsch, wobei hier wie in II und III Allusionen an biographische Gegebenheiten sichtbar werden. Elegie XX stellt XIX gegenüber, dass Liebe im Bunde mit der Verschwiegenheit steht und die Frage aufwirft, was geschieht, wenn der Liebende ein Dichter ist. Liebe wird dann zu einem künstlerischen Akt.

3.2. Darstellung und Formen der Begegnung mit der antiken bildenden Kunst in den einzelnen Elegien

Dem Leser begegnet die antike bildende Kunst im Wesentlichen auf zwei Ebenen. Bei den *Römischen Elegien* handelt es sich um einen Zyklus von elegischen Gedichten, in denen die Liebe als das zentrale Thema im Vordergrund steht und Kunst folglich nicht in allen Elegien vorkommt, sondern nur in bestimmten Elegien bzw. an einzelnen Stellen angesprochen wird und an diesen jeweils eine bestimmte Funktion übernimmt. Für die hier zu diskutierende Fragestellung sind die Elegien I, V, XI, XIII und XV von zentraler

Bedeutung, in anderen Elegien fallen nur einzelne bzw. keine Stellen auf. Aus diesem Grund werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit nicht alle 24 Elegien zitiert und untersucht, sondern das Augenmerk wird nur auf die oben genannten Elegien gerichtet.

Einerseits werden konkrete Bauwerke, Kunstgegenstände oder Stätten antiker Kunst - jedoch nur zum Teil namentlich - genannt und vorgeführt. Der Gesamteindruck des jeweiligen Ortes und der jeweiligen Situation steht dabei immer im Vordergrund, während Einzelbauwerke oder Kunstgegenstände dagegen nur am Rande vorkommen und somit eine untergeordnete, sekundäre Bedeutung haben. Demgegenüber steht andererseits der Aspekt der Rezeption der Kunst und daraus resultierenden Folgen, also die Ebene der Wahrnehmung und ästhetischen Wirkung der Kunstgegenstände.

3.3. Stellenwert und Funktion der bildenden Kunst

3.3.1. Bedeutung in einzelnen Elegien

Elegie I:

“Saget, **Steine**¹⁴, mir an, o sprecht, ihr **hohen Paläste!**
Straßen, redet ein Wort! Genius, regst Du Dich nicht?
Ja, es ist alles beseelt in Deinen **heiligen Mauern**,
Ewige Roma; nur mir schweiget noch alles so still.

[...]

Noch betracht´ ich **Kirch´ und Palast, Ruinen und Säulen**,
Wie ein bedächtiger Mann schicklich die Reise benutzt.
Doch bald ist es vorbei; dann wird ein **einzigster Tempel**,
Amors Tempel nur sein, der den Geweihten empfängt.
Eine Welt zwar bist Du, o Rom; doch ohne die Liebe
Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.”¹⁵

Eine persönliche Anrede in Form einer Invokation eröffnet diese erste Elegie und zugleich den gesamten Zyklus. Das lyrische Ich bittet im ersten Vers die personifizierte Steine um Auskunft: “Saget, Steine mir an [...]” (V.1). Der genius loci, der Schutzgeist und die gute Seele eines Ortes, wird im darauffolgenden

¹⁴ Für die untersuchte Fragestellung hier und im folgenden vom Verfasser hervorgehobene relevante Textstellen.

Vers angesprochen: “[...] Genius, regst du dich nicht?” (V.2). Dies erfolgt aus der Sicht eines Reisenden, der unmittelbar in der Stadt Rom angekommen ist und die Vielzahl der neuen Eindrücke zunächst einmal verarbeiten muss. Goethe als der “gebildete, gut vorbereitete Tourist [...] schaut alles an und überlegt sich vieles [...]”¹⁶ Die baulichen Besonderheiten und Augenfälligkeiten Roms werden dem Leser in Form von “hohe[n] Paläste[n]” (V.1), “heiligen Mauern” (V.3), “Kirch[en] und Paläste[n]” (V.9) und “Amors Tempel” (V.11) vorgeführt. Bezeichnend in dieser ersten Elegie ist, dass nur Sammelbegriffe verwendet werden. Es treten eigentlich keine konkreten Namen von bekannten monumentalen Bauten Roms auf. Der Grund liegt darin, dass zum einen hier die Stadt als Ensemble, als Ganzes in ihrer Gesamtheit erfasst und geschildert und dem Leser vorgeführt werden soll. Zum anderen wird in gewisser Weise noch das Gefühl des Fremdseins und der Orientierungslosigkeit bei der Ankunft des Reisenden ausgedrückt: er kennt noch kein Bauwerk und keinen Platz mit Namen. Ein Gefühl des Fremdseins charakterisiert die erste Elegie. Es ist hier noch eine deutliche Distanz zwischen des bis dato ausschließlich Betrachtenden der Stadt und ihren Besonderheiten spürbar. Dass sich diese aber bald abbauen wird, zeigen die futurische Verbform “wird [...] sein” in Vers 11/12 und der in Form eines Asyndetons gestaltete Gegensatz “Noch” in Vers 9, der mit “Doch bald” in Vers 11 und “dann” in Vers 11 im Kontext steht.

Die in der ersten Elegie genannten baulichen Kunstwerke lassen sich in die Bereiche der geistlichen Welt und Welt des vergangenen antiken Imperium Romanum gruppieren. Das Ziel des Reisenden, der Besuch im “einzig[e]n Tempel” (V.10), wird zuerst allgemein vorgeführt und dann in “Amors Tempel” (V.11) konkretisiert. Mit dem Begriff Tempel ist aber nicht ein konkretes griechisches oder römisches Bauwerk gemeint, sondern man muss hier den lateinischen Begriff *templum* und dessen Übersetzung “abgegrenzter heiliger Bezirk”¹⁷ heranziehen. Damit lässt sich dann die These aufstellen, dass die Stadt Rom in ihrer Gesamtheit, in welcher der Reisende Glück und Zuflucht sucht, gemeint sei. Somit nimmt der Begriff Amors Tempel (V.11) bereits eine Zwischenstellung zwischen der Ebene der tatsächlichen real greifbaren Kunst

¹⁵ Goethe, HA 1, S.157.

¹⁶ Luck, Georg, a.a.O., S.187.

¹⁷ Langenscheidts Taschenwörterbuch der lateinischen und deutschen Sprache, Erster Teil: Lateinisch-Deutsch. Hrsg. von Hermann Menge. 38 Auflage. Berlin/München, S.517.

und der damit verbundenen abstrakten Wirkungsebene ein. Amors Tempel ist zwar nicht konkret als ein Bauwerk zu verstehen, aber dennoch konkreter als der Begriff Kirchen oder Paläste. Daher stellt sich die Frage, ob Goethe mit Amors Tempel vielleicht nicht doch ein ganz bestimmtes Bauwerk verbindet.

Bezeichnend in dieser Elegie ist aber auch das Prinzip der Steigerung, von der Mikro- zur Makroebene. An erster Stelle werden zunächst die Steine angesprochen, dann die Straßen, und erst an dritter Stelle folgen Bauwerke. Bei den Steinen handelt es sich hier um das kleinste Element der Baukunst. Sie, als das Ausgangsmaterial für die Bauwerke, werden an erster Stelle, Straßen, Paläste, Mauern und Tempel dagegen erst an zweiter Stelle angesprochen; so wird ausgedrückt, dass alles bis ins kleinste Element von der besonderen Atmosphäre in Rom beseelt ist.

In dieser ersten Elegie können Rückschlüsse auf Goethes eigenen Zustand, wie er sich selbst bei der Ankunft in Rom gefühlt haben muss, gezogen werden. Elegie I zeigt, was er bisher von zu Hause und aus früheren Literaturstudien bereits kennt und vor Ort jetzt wiedererkennt. Es wird das Gesamtbild der Stadt vorgeführt. Goethe ist beeindruckt von der Summe der einzelnen architektonischen Leistungen, die auf ihn wirken. Er spricht davon und erzählt vom überwältigenden Gesamteindruck des Stadtbildes. Er kann nur staunen und muss zunächst erst einmal "wie ein bedächtiger Mann" (V.10) alles studieren. "Wo man geht und steht ist ein Landschafts Bild, aller Arten und Weisen. Palläste [sic] und Ruinen, Gärten und Wildnis, Fernen und Engen, Häusgen [sic], Ställe, Triumphbögen und Säulen [...]".¹⁸ In der Elegie wird dabei bezeichnenderweise kein Unterschied zwischen antiken weltlichen und bzw. oder geistlichen Bauwerken gemacht. Wie bereits angesprochen hat diese Elegie (insbesondere V.9-14) vorausdeutenden und prophetischen Charakter auf spätere Stellen innerhalb des Zyklus.

Der Zusammenhang zwischen der Stadt Rom als Schauplatz und der Liebe des Reisenden wird in dieser Elegie durch zwei Wortspiele hergestellt und unterstrichen. Das erste Wortspiel stellt sich in Form eines Palindroms dar: liest man die lateinische Bezeichnung für Rom <Roma> rückwärts, so ergibt sich das Wort <Amor>, weshalb in Vers 4 der Dichter auch Roma verwendet,

¹⁸ Goethe. Sämtliche Werke. Tagebücher und Briefe aus Italien an Frau von Stein und Herder. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Hrsg. von Erich Schmidt, Bd.2, Weimar 1886, S.217.

dessen Pendant Amor sich dann in Vers 12 befindet: “Roma tibi subito motibus ibit Amor.”¹⁹. Es lässt sich außerdem die Frage aufstellen, ob dieses Wortpaar nicht durch den ähnlich klingenden Begriff Marmor in Vers 9 in Elegie V erweitert werden kann und sich so ein Beziehungsdreieck aus den Begriffen Roma-Amor-Marmor ergibt: Rom als der Ort (Roma), wo die Kraft der Liebe (Amor) wirkt und ihre Wirkung in Objekten der Kunst (Marmor) zeigt. Das zweite Wortspiel ist im letzten Vers eingeflochten: <urbs et orbis> (Stadt Rom und der Erdkreis)²⁰. Rom als ewige Stadt - Roma aeterna - mit ihrem unsterblichen und unzerstörbaren heiligen Charakter ist der einzige Ort auf dem gesamten Erdkreis, wo dem Reisenden künftiges (Liebes-) Glück überhaupt möglich ist. Die Schilderung der antiken Kunst ist hier auf Bauwerke beschränkt, welche die Atmosphäre vermitteln soll, in der sich der Reisende befindet.

Elegie V:

Froh empfind´ ich mich nun **auf klassischem Boden** begeistert,

Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.

Hier befolg´ ich den Rat, durchblättere die Werke der Alten

Mit **geschäftiger Hand**, täglich mit neuem Genuß.

[...]

Und belehr´ ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens

Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?

Dann versteh´ ich den **Marmor** erst recht: ich denk´ und vergleiche,

Sehe mit fühlendem Aug´, fühle mit sehender Hand.

[...] ²¹

Die fünfte Elegie bildet einen ersten künstlerischen Höhepunkt innerhalb der Kunstdarstellung, wobei ein thematisch enger Zusammenhang zwischen fünfter und dreizehnter Elegie besteht. Beide Elegien betonen die gegenseitige Dependenz zwischen Kunst- und Naturform. Es sind die V. und XIII. Elegie, “welche die Identität von Kunstform und Naturform preisen: Betrachtung einer Naturform als eine Kunstform,”²² gleichsam als “Erlebnis einer Naturform unter

¹⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Hrsg. von Karl Eibl. I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte 1756-1799. Frankfurt/Main 1987, S.1100.

²⁰ Ebd., S.1100.

²¹ Goethe, HA 1, S.160.

²² Jost, Dominik: Deutsche Klassik. Pullach bei München 1974, S.14.

Aspekten der bildenden Kunst“²³ wie Jost richtig bemerkt. Der Dichter drückt bereits hier die vermutete Einheit des Kunsterlebnisses «antikes Rom» und des Naturerlebnisses «Faustine», die namentlich jedoch erst in Elegie XVIII genannt wird, aus.

“Eine Statue ist schlafendes Leben, schlafende Natur; im Schummer wird Faustine zur Statue, deren künstlerische Form der Dichter studiert und aufnimmt und genießt. [...] Die Betrachtung Faustines steigert sich zu einem künstlerischen Erlebnis [...]; unter²⁴ dem Blick “des Dichters [...] wird die Geliebte zu einem lebenden Bild. Wechselwirkung findet statt: Die Formen der Geliebten belehren über die Gesetze des klassischen Maßes [...]. Dem Ineinandergehen von Kunst und Natur [...] entspricht das Ineinandergehen [...] der Sinne“²⁵.

In dieser Elegie wird quasi “das Studium der Formgesetze der klassischen Schönheit“²⁶ aufgezeigt und so auf die XIII. Elegie vorbereitet. Die menschliche Hand wird gleichzeitig zum “Organ des Verstehens, des Fühlens und der dichterischen Produktivität“²⁷, also zu einem “umfassenden Erkenntnismittel“²⁸. Es geschieht hier eine Vereinigung von Fühlen, Sehen, Verstehen, Denken, Lieben und Dichten²⁹. Durch die tätige Begegnung mit dem für den Dichter zunächst leblosen Material Marmor, das quasi Grundlage eines Kunstwerks ist und für den Dichter dann lebendig wird, werden alle menschlichen psychophysischen Sinne angesprochen, aktiviert und miteinbezogen, was einer aktiven und produktiven Aneignung von Wissen und Bildung entspricht. Die rhetorische Frage in Vers 7/8 “Und belehr´ ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?“ impliziert, dass der scheinbare Gegensatz zwischen Kunst und Natur für den Dichter nach diesem Erkenntnisprozess keiner mehr ist. Kunst und Natur sind eine Einheit, wobei Kunst als Abbildung des Originals eine höhere, eine zweite Natur darstellt, was wiederum dem Prinzip der Steigerung gleichkommt, das sich bereits in Elegie I abzeichnet. Rom als Zentrum und Mittelpunkt aller Künste ist der einzige wahre Ort, an dem eine echte Liebeserfahrung wirklich möglich ist. Die hier angesprochene Skulptur³⁰ kann als Metapher für alle Künste gesehen werden, für die bildende und darstellende Kunst wie auch für die Dichtkunst. In dieser

²³ Ebd., S.14.

²⁴ Ebd., S.16.

²⁵ Ebd., S.16.

²⁶ Ebd., S.17.

²⁷ Segebrecht, Wulf: Sinnliche Wahrnehmung Roms. Zu Goethes *Römischen Elegien*, unter besonderer Berücksichtigung der Fünften Elegie. In: Gedichte und Interpretationen. Hrsg. von Wulf Segebrecht, Bd. 3: Klassik und Romantik. Berlin 1984, S.52.

²⁸ Ebd., S.52.

²⁹ Vgl. ebd., S.52.

³⁰ Weiterführende Literatur: Johann Gottfried Herder: Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus

fünften Elegie ist es Goethe gelungen, die beiden an sich konträren und scheinbar nicht vereinbaren Bereiche emotionelle, sinnliche Erfahrung einerseits und rationale, intellektuelle Anschauung andererseits zusammenzuführen³¹.

Dem Gefühl des Fremdseins in der ersten Elegie folgt in Elegie V eine Darstellung des harmonischen Ineinanders aller Lebensbereiche, dem in Elegie VII dann das Gefühl des Heimisch-Werdens weicht.

Elegie XI:

Euch, o Grazien, legt die wenigen Blätter ein Dichter
 Auf den reinen **Altar**, Knospen der Rose dazu,
 Und er tut es getrost. Der **Künstler** freuet sich seiner
Werkstatt, wenn sie um ihn immer ein **Pantheon** scheint.
 [...], selbst in den **Marmor** noch feucht.
 [...] ³²

Die elfte Elegie ist von zentraler Bedeutung, was die Darstellung von konkreten Kunstwerken anbelangt. Die Götter, die der nordische Dichter in seiner römischen Wohnung hat, werden für ihn zu lebendigen Göttern, denen er seine Entwürfe und Ergebnisse des dichterischen Schaffens auf dem Altar darbringt. "Die genannten Götter waren Goethe besonders wichtig. Nicht alle der gemeinten Standbilder sind eindeutig feststellbar. Jede der erinnerten Statuen zeigt eine für die dargestellte Gottheit charakteristische Gebärde. Goethe hat diese Göttercharaktere in Gedankenaustausch mit Herder und Herders Frau entwickelt."³³ Die These Bernhardts, dass die genannten Gottheiten für die verschiedenen literarischen Gattungen und künstlerischen Formen stehen, klingt durchaus nachvollziehbar, doch bedarf sie durchaus noch einer eingehenden Diskussion und kann vielleicht auch bezweifelt werden: "I speculate that the gods in the poet's pantheon stand for art in its various manifestations. They stand singly, representing, perhaps, the epic, the drama, and all the forms of artistic expression accepted in the eighteenth century. [...]"

Pygmalions bildendem Traume. Hrsg. und eingeleitet von Lambert A. Schneider. Köln 1969.

³¹ Vgl. Göres, Jörn: Mit Goethe in Italien. Mainz, 1986, S.123.

³² Goethe, HA I, S.164.

Possibly they represent the poetry of love.”³⁴

Aus künstlerischer Sicht handelt es sich bei dem in Vers 4 namentlich erwähnten Pantheon sicherlich zunächst einmal primär um ein Synonym für die Werkstatt des Künstlers - ein Atelier -, also den Ort der Gegenwart der Götter in Form von Gipsabgüssen bzw. Skulpturen, dort wo künstlerische Tätigkeit als eine Art Zelebrieren eines Gottesdienstes aufgefasst werden kann. So ist das imaginäre Pantheon wohl entweder für Goethe der Ort in Rom, an dem er literarisch tätig und am produktivsten war, oder es handelt sich um ein Synonym für die Stadt Rom selbst. Es wird in der Forschung zwar nicht ausgeschlossen, dass Goethe bereits in Rom an ersten Entwürfen der Elegien arbeitet, doch gilt diese Annahme als eher unwahrscheinlich, da in seinen verfassten Tagebüchern und Briefen aus Rom sich keine Hinweise finden lassen.

Dabei ist aber zu bemerken, dass die «Werkstatt» mehr als bloß eine Räumlichkeit zu verstehen ist. Die in Vers 4 zitierte «Werkstatt» des Dichters ist auf die Stadt Rom selbst zu übertragen. Rom, das Goethe, den nordischen Dichter, zu seiner Liebe inspiriert und sie ihm ermöglicht hat, hat ihm die Möglichkeit zu seiner Wiedergeburt gegeben und ihn auf diesem Weg zu neuer dichterischer Produktivität beflügelt. Das Ergebnis – Teile der *Römischen Elegien* oder die Arbeit an anderen Werken - bringt er den Grazien auf dem Altar - vgl. Verse 1 und 2 - gleichsam dar. Im Pantheon als einem Tempel und Versammlungsort aller Götter - erbaut in Form eines Rundbaus mit einer Kuppel - , das ein formvollendetes architektonisches Kunstwerk ist, wird in der elften Elegie, ausgehend vom künstlerisch-ästhetischen Verständnis her, der Dichter als schaffender Künstler in den Mittelpunkt gestellt.

³³ Jost, a.a.O. , S.170.

Elegie XIII:

[...]

Du betrachtetest mit Staunen die **Trümmer alter Gebäude**Und durchwandelst mit Sinn diesen **geheiligten Raum**.

Du verehrest noch mehr die wertigen Reste des Bildens

Einzig **Künstler**, die stets ich in der Werkstatt besuchst.Diese Gestalten, ich formte sie selbst! [...]³⁵

Die dreizehnte Elegie ist als Fortsetzung bzw. Steigerung und Höhepunkt des Kunsterlebnisses aus Elegie V zu verstehen. XIII zeigt den Dichter nun im Vollbesitz der Kenntnis der Kunstgesetze, die in V dargestellt wurden. Der Dichter befindet sich jetzt beim "stillen Genuß reiner Betrachtung" (V.48). Bezeichnend hier ist, dass Amor zu dem liebenden Poeten spricht. Amor hat dem geheiligten Raum, der als Synonym für die Stadt Rom steht, den echten und wahren Sinn (V.10) gegeben, der bereits in der ersten Elegie angedeutet wurde. Jost bemerkt dazu:

"Die Schule des Sehens und Fühlens in V hat den ästhetischen Zustand, das ästhetische Verhalten von XIII vorbereitet und eingeleitet. In Faustine hat sich ein Mythos wieder verwirklicht; Faustine ist Bürge der Unvergänglichkeit des Mythos und seiner jederzeit möglichen Wiederkehr [...]. Die Stelle [...] offenbart noch die Grenze der ästhetischen Aneignung von V und des ästhetischen Zustands von XIII: die Bindung an die Zeit."³⁶

"Die direkte Rede Amors, die der Angesprochene und zugleich Sprechende [...] zitiert, ist dreigliedrig: Thesenhaft werden zunächst die »werten Reste des Bildens« (V.11), also die antiken Kunstdenkmäler, auf das Wirken des Liebesgottes zurückgeführt: »Diese Gestalten, ich <Amor> lehrte sie formen« (V.13). Dann erfolgt die Anklage, daß wegen säumiger Liebesdienste die »schönen Gestalten« (V.15) des Künstlers ausbleiben [...]"³⁷.

Aus den "heiligen Mauern" (V.3) der ersten Elegie ist nun ein "geheiligte[r] Raum"(V.10) geworden, der sein Synonym in "Amors Tempel" findet. Die in der ersten Elegie spürbare Vorahnung und Vermutung des Dichters, dass sich etwas verändern wird, findet in dieser dreizehnten Elegie die Bestätigung durch die Rede Amors. Der Komparativ "noch mehr"(V.11) zeigt, dass bei dem Liebenden ein Erkenntnisprozess stattgefunden hat. Der Schlüsselbegriff der Künstlerwerkstatt in Vers 12 verweist auf eine durchaus erkennbare inhaltliche Beziehung zur elften Elegie. Obwohl diese dreizehnte Elegie innerhalb des Zyklus eine zentrale Position einnimmt, spielt die bildende Kunst der Antike nur

³⁴ Bernhardt, Eva Dessau: Goethe's "Römische Elegien": The Lover and the Poet, Michigan 1985, S.201-202.

³⁵ Goethe, HA I, S.165.

³⁶ Jost, a.a.O., S.17.

³⁷ vgl. Kiefer, a.a.O., S.128.

eine untergeordnete Rolle. Lediglich in fünf von zweiundfünfzig Versen wird Kunst thematisiert. Im Mittelpunkt dieser Elegie steht der junge Dichter und seine Situation in Rom.

Elegie XV:

Die Baukunst spielt in dieser Elegie auf den ersten Blick nur eine nebengeordnete Rolle und scheint eher beiläufigen Charakter zu haben. Sie tritt im Zusammenhang mit dem Blick auf die Stadt Rom in der Abendsonne in Vers 33/34 in Erscheinung. Mit Recht muss man sich nach der Bedeutung dieser bildhaften Parenthese in eine Elegie über das Gesamtbild der Stadt Rom fragen, die zweifelsohne auch an anderer Stelle stehen könnte.

[...]

“Hohe Sonne, du weilst, und du beschauest dein Rom!

Größeres sahest du nichts und wirst nichts **Größeres** sehen,

[...]

Einem **Dichter** zuliebe verkürze die herrlichen Stunden,

Die mit begierigem Blick selig der **Maler** genießt;

Glühend blicke noch schnell zu diesen **hohen Fassaden**,

Kuppeln und Säulen zuletzt und **Obelisken** herauf;

[...]”³⁸

Zum genaueren Verständnis muss man hier den Kontext heranziehen, in dem dieser Einschub steht. Der Liebende und die Geliebte befinden sich in einer Schenke, die in Rom als Osteria bezeichnet wird, und vereinbaren eine Uhrzeit, zu der man sich treffen möge. Bis dahin ist aber noch viel Zeit, die dem bzw. den Liebenden unendlich lange erscheint. Das Bild der Stadt Rom, das bei dem Blick in die Abendsonne vermittelt wird, hat aber auch hier eine besondere Funktion: Rom als Mittelpunkt der Erde – vgl. das Wortspiel in der ersten Elegie - ist der erhabenste und denkbar beste Schauplatz für dieses Liebesglück, welches das lyrische Ich nicht irgendwo erfährt, sondern nur in Rom erfahren kann. Der Wert des Glücks steht in diesem Fall sogar hinter dem Wert dieser imposanten Kulisse. Mit dem adjektivischen Zusatz hoch in Vers 33 (hohen

³⁸ Goethe, HA I, S.168.

Fassaden) wird die Erhabenheit dieser Stadtsilhouette nochmals betont und gleichzeitig ein Rückbezug auf Elegie I (hohe Paläste, Vers 1) geschaffen. Während für den Maler diese dämmernde Tageszeit bestens geeignet erscheint, Atmosphäre einzufangen, bittet der liebende Dichter hingegen die Sonne, dass sie schnell untergehen möge, und sich somit das Liebesglück einstellen kann. Auffällig ist der Imperativcharakter, in dem die Verse 33 und 34 gehalten sind. Der Liebende wird quasi angehalten, sich nochmals zu vergegenwärtigen, an welchem imposanten Ort er sich eigentlich befindet.

3.3.2. Bedeutung der bildenden Kunst für den gesamten Zyklus

Die *Römischen Elegien* können, neben weiteren Interpretationsmöglichkeiten und -ansätzen, unter anderem auch als ein Stimmungsbild interpretiert bzw. als eine Situationsschilderung verstanden werden. Die bildende Kunst hat dabei hauptsächlich eine unterstützende Funktion. Stimmung und Atmosphäre des Handlungsortes und Schauplatzes des Lebens- und Liebesglück des lyrischen Ichs werden eingefangen, gleichsam fotografisch festgehalten und dem Leser durch ihren plastischen Charakter bildlich vorgeführt. Mittels der an zahlreichen Stellen eingeflochtenen Kunstdarstellungen lässt sich die These aufstellen, dass der Leser glaubt, selbst vor Ort zu sein und wie ein Beobachter hinter einer Säule zu stehen und hervorzublicken. Die "vom Atem der Vergänglichkeit umhauchten Stätten"³⁹ wären als monumentale Bauten per se in ihrer verwirrenden Vielfalt für den Rom-Reisenden weitgehend ohne Zusammenhang, stumm und leblos⁴⁰. Durch das Wirken des Liebesgottes - Killy personifiziert sogar Amor als den Künstler selbst⁴¹ - einerseits und durch das Lebensgefühl der herzlich-natürlichen Menschen des Südens andererseits wird jedes Kunstwerk lebendig und die "Bildungsreise"⁴² wie Walther Rehm formuliert, zum Rom-Erlebnis⁴³.

Die Darstellung der bildenden Kunst in den *Römischen Elegien* kann, greift man

³⁹ Rehm, Walther: Europäische Romdichtung. München 1960, S.175.

⁴⁰ Vgl. ebd., S.177.

⁴¹ Killy, a.a.O., S. 149: "Amor der Künstler erinnert an die Geheimnisse der Produktivität [...]"

⁴² Rehm, a.a.O., S.167.

⁴³ Vgl. ebd., S.169-171: Für Rehm ist vornehmlich die Ruinenmalerei des 18. Jahrhunderts ein Indiz, "daß das ästhetische Empfinden für Italien sich als neues Organ der Weltauffassung und des Weltgenießens entwickelt, und daß tatsächlich im ästhetischen Naturbild für ein Element historischer Suggestion wird [...]"

die Ausführungen Karl Ipsers⁴⁴ auf, ebenso auch als Ausdruck und Mittel der Selbstfindung des Dichters interpretiert werden: "Wie er <Goethe> früher Steine, Kräuter, Tiere betrachtete, so richtet er jetzt seine Aufmerksamkeit auf die Baumeister, Bildhauer und Maler, um sich in ihnen selbst zu finden."⁴⁵

Goethe teilt dies Frau von Stein am 20.12.1786 mit:

"Wie ich [früher] die Natur betrachtet, betrachte ich nun die Kunst, ich gewinne, wornach [sic] ich solange gestrebt, auch einen vollständigeren Begriff von dem höchsten was Menschen gemacht haben, und meine Seele bildet sich auch von dieser Seite mehr aus und sieht in ein freyeres Feld."⁴⁶

Die Reise nach Italien bringt eine gravierende Veränderung in Goethes innerer Verfassung mit sich, die er im Tagebuch der Italienischen Reise am 3.12.1786 selbst registriert: "[...] und ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat."⁴⁷ Vorher kannte Goethe antike Kunstwerke nur von Kupferstichen, Gipsabgüssen und Erzählungen aus seinem Elternhaus in Frankfurt oder von verschiedenen Besuchen der Antikensammlung in Mannheim⁴⁸. In Rom angekommen fühlt er sich gleich heimisch und zu Hause. Durch die Begegnung mit den originalen Kunstwerken vor Ort kann Goethe zu sich selbst finden, wie er am 20.12.1786 Charlotte von Stein schreibt: "Von gewißen Gegenständen kann man sich gar keinen Begriff machen ohne sie gesehen, in Marmor gesehen zu haben [...]"⁴⁹. "Die Wiedergeburt die mich von innen heraus umarbeitet, würkt immer fort [...]"⁵⁰.

An anderer Stelle wurde eine weitere Funktion der Kunst in den *Römischen Elegien* bereits andiskutiert, die hier ebenfalls genannt sei: die bildende Kunst ist Mittel zum Zweck. Sie verdeutlicht die Größe, Dimension und somit die Erhabenheit des "klassischen Bodens"⁵¹ der Stadt Rom. Jeder, der die Bauwerke, Ruinen und Trümmer der Stadt nicht selbst mit eigenen Augen gesehen habe, könne sich von der Dimension und Größe keinen Begriff machen⁵². So dient die Kunst demjenigen Leser der *Römischen Elegien*, der Rom bislang nicht besuchen konnte, zur Illustration und Vermittlung der dort

⁴⁴ Ipsers, Karl: Mit Goethe in Italien. 1786-1986. Berg 1986.

⁴⁵ Ebd., S.21.

⁴⁶ Goethes Werke. Tagebücher und Briefe aus Italien an Frau von Stein und Herder. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Hrsg. v. Erich Schmidt. Bd.2, Weimar, 1886, S. 240.

⁴⁷ Goethe, IR, S.158.

⁴⁸ Vgl. Ipsers, a.a.O., S.26.

⁴⁹ Goethes Werke. Tagebücher und Briefe an Frau von Stein und Herder. a.a.O., S.240.

⁵⁰ Ebd., S.241.

⁵¹ Karl-Heinz Hahn: "Der Augenblick ist Ewigkeit". In: Goethe-Jahrbuch 105 (1988), S.168.

⁵² Vgl. Rehm, a.a.O.: S.171.

herrschenden Atmosphäre und welche Wirkung sie erzielt. Da außer dem Pantheon kein weiteres Bauwerk namentlich genannt wird, kann man folgern, dass die Kunst in den Elegien hauptsächlich additiven und unterstützenden Charakter hat, um quasi andere Motive und Inhaltselemente zu verdeutlichen und zu unterstreichen. Das diesen Zyklus, dessen Geschlossenheit sich “durch innere Bezüge zwischen den einzelnen Elegien [...] darbietet”⁵³, durchziehende Motiv und “Bild des liebenden Rom-Wanderers [kann] als Versuch [ge-] deutet [werden], jenem Glück im Gewand der Poesie Dauer zu vermitteln, den Augenblick in Gestalt der Dichtung ewig wahren zu lassen.”⁵⁴

Modern gesprochen kann man bei den *Römischen Elegien* von einer Abfolge verschiedener fotografisch festgehaltener Szene- und Stimmungsbilder sprechen, bei welcher der Kunst die Funktion zukommt, die Atmosphäre konkreter zu gestalten und die Hintergrundkulisse plastisch darzustellen. Bei dieser Betrachtungsweise, so lässt sich die These formulieren, kann man die *Römischen Elegien* unter dem künstlerisch-ästhetischen Aspekt als eine imaginäre Fotocollage verschiedener Szenebilder oder als ein Fotoalbum von Goethes Aufenthalt in Rom sehen.

Zu diesem Aspekt bietet der Abschnitt <5.1.> im Anhang dieser Arbeit noch einige interessante Abbildungen und Verweise.

Folgt man dagegen dem biographisch orientierten Interpretationsansatz, wird man die *Römischen Elegien* zweifelsohne als ein Tagebuch lesen, das Goethes Erlebnisse in Weimar nach seiner Rückkehr aus Italien, seine in Rom gemachten Erfahrungen und Reflexionen über seine Kunstauffassung in synoptischer Form widerspiegelt.

⁵³ Hahn, a.a.O., S.168.

⁵⁴ Ebd., S.176.

4. Literaturverzeichnis

4.1. Primärliteratur

Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Hrsg. von Karl Eibl. I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte 1756-1799. Frankfurt/Main 1987.

Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 1: Gedichte und Epen. Hamburg 1948. Zehnte, überarbeitete Auflage, Hamburg 1974.

Goethes Werke. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. von Ernst Beutler 1949. Bd. 19: Briefe der Jahre 1786-1814, Zürich ²1962.

Johann Wolfgang von Goethe. Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder. Mit Beilagen. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Erich Schmidt. Bd. 2, Weimar 1886.

4. 2. Sekundärliteratur

Beissner, Friedrich: *Geschichte der deutschen Elegie. Berlin 1961 (Grundriss der Germanistischen Philologie 14).*

Bernhardt, Eva Dessau: *Goethe's "Römische Elegien": The lover and the poet. Diss. U.M.I. Dissertation Information Service. Michigan 1987.*

Bierbaum, Otto Julius: *Goethe-Kalender auf das Jahr 1933. Leipzig, 1933.*

Eggerking, Elisabeth: *Goethes Römische Elegien. Bonn 1913, Diss. masch.*

Göres, Jörn: *Katalog: Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf. Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung. Veranstaltet vom*

Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. . Mainz 1986.

Hahn, Karl-Heinz: *Der Augenblick ist Ewigkeit. Goethes "Römische Elegien". In: Goethe-Jahrbuch 105 (1988), S.165-180.*

Herder, Johann Gottfried: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume. Herausgegeben und eingeleitet von Lambert A. Schneider. Köln 1969.*

Ipser, Karl: *Mit Goethe in Italien. 1786-1986. Berg 1986.*

Jeßing, Benedikt: *Johann Wolfgang Goethe. Stuttgart, Weimar 1995 (Sammlung Metzler 288; Realien zur Literatur).*

Jost, Dominik: *Deutsche Klassik. Goethes »Römische Elegien«. Pullach bei München 1974.*

Kiefer, Klaus H.: *Faustines Blick - »Elegie. Rom 1789«. In: Goethe Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen. Hrsg. von Gerhard Sauder. München/Wien 1996, S.124-137.*

Killy, Walther: *Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten Römischen Elegie. In: Gymnasium 71 (1964). Zeitschrift für Kultur der Antiken und Humanistischen Bildung , S.134-150.*

Lieber, Ute: *»Dichtung als Lebensform«. Goethes Römische Elegien als Paradigma der Weimarer Klassik. Ein Unterrichtsmodell für die gymnasiale Oberstufe. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie in der Abteilung für Philologie der Ruhr-Universität Bochum. Bochum 1993.*

Luck, Georg: *Goethes »Römische Elegien« und die augusteische Liebeselegie. In: arcadia 2. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft. Bd.2. Berlin, 1967. S.173-195.*

Langenscheidts Taschenwörterbuch der lateinischen und deutschen Sprache. Erster Teil: Lateinisch-Deutsch. Von Hermann Menge. Bearbeitung von Erich Pertsch. 38. Auflage. Berlin/München 1985.

Rehm, Walther: *Europäische Romdichtung. Zweite, durchgesehene Auflage. München 1960.*

Rüdiger, Horst: *Goethes "Römische Elegien" und die antike Tradition. In: Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944-1983. Hrsg. von Willy R. Berger und Erwin Koppen. Berlin/New York 1990 (Komparatistische Studien. Beihefte zu "arcadia". Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaften 14), S.233-261.*

Segebrecht, Wulf: *Sinnliche Wahrnehmung Roms. Zu Goethes Römischen Elegien, unter besonderer Berücksichtigung der Fünften Elegie. In: Gedichte und Interpretationen. Hrsg. von Wulf Segebrecht, Bd. 3: Klassik und Romantik. Stuttgart 1984, S. 48-59.*

Wilpert, Gero von: *Goethe-Lexikon. Stuttgart 1998.*

Wimmel, Walter: *Rom in Goethes Elegien und im letzten Buch des Properz. In: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer. Band 7. Hamburg 1958. S.121-138.*

Zeman, Herbert: *Goethes Elegiendichtung in der Tradition der Liebeslyrik des 18. Jahrhunderts. In: Goethe-Jahrbuch 95 (1978), S.163-173.*

5. Anhang

5.1. Ingve Berg: Tuschezeichnungen zu den “Römischen Elegien”

Nachdem in den vorangegangenen Ausführungen beleuchtet wurde, welchen Stellenwert die bildende Kunst der Antike in den *Römischen Elegien* einnimmt, soll im folgenden auf etwas sehr Interessantes hingewiesen werden, das im Zusammenhang mit Goethe und dessen Verhältnis zur Kunst der Antike unbedingt Erwähnung finden sollte, auch wenn es mit dem eigentlichen Thema nicht direkt mehr zu tun hat.

Die Tuschezeichnungen zu Goethes Elegien des aus Stockholm stammenden Künstlers Ingve Berg finden sich als Illustrationen in einer schwedischen Übersetzung, die unter dem Titel «Goethe, Romerska Elegier i svensk tolkning av Allan Bergstrand med teckningar av Yngve Berg» erstmals im Jahre 1929 veröffentlicht wurde. Leider war es trotz intensiver Bemühungen nicht möglich, Zugang zu allen existierenden Tuschezeichnungen zu erhalten. Die Publikation des Jahres 1929⁵⁵ ist gegenwärtig in Deutschland nicht erhältlich. Deshalb befinden sich nachfolgend die Ablichtungen von 4 Tuschezeichnungen aus dem Goethe-Kalender des Jahres 1933 auf den folgenden Seiten. Diese Hinzunahme hat lediglich exemplarischen Charakter.

Bei einer Lektüre der Elegien unter Hinzunahme der Tuschezeichnungen wird deutlich, welche Ausdruckskraft in den einzelnen Versen steckt. Dabei wird evident, was im Abschnitt 3.3.2. mit der Abfolge verschiedener fotografisch festgehaltener Szene- und Stimmungsbilder (vgl. S. 20/21) gemeint ist. Die Elegien in Verbindung mit den Bildern lassen sich tatsächlich als ein Fotoalbum interpretieren.

Auf Wunsch können die Abbildungen beim Verfasser per E-Mail angefordert werden.

Der Verfasser

⁵⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: Romerska elegier, I svensk tolkning av Allan Bergstrand. Med teckningar av Yngve Berg. Stockholm, bei Alb. Bonnier, 1929.

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren

