

Die elegischen Distichen in Goethes fünfzehnter Römischer Elegie

Chen Yuzhong
(Guangzhou)

Kurzzusammenfassung: Der vorliegende Beitrag befasst sich mit den elegischen Distichen in der fünfzehnten Elegie (*Caesarn wär' ich wohl nie zu fernem Britannen gefolget*) aus Goethes bekanntem Zyklus *Römische Elegien*. Goethes Suche nach den Gesetzmäßigkeiten in der Kunst auf seiner italienischen Reise ließ ihn die antike metrische Dichtung neu entdecken und eine klassizistische Ästhetik entwickeln. Die *Römischen Elegien* können als die erfolgreichste lyrische Produktion Goethes nach seiner ästhetischen Wende gelten. Am Beispiel der dieser Elegie wird untersucht, wie Goethes in diesem Zyklus, entgegen der philologischen Genauigkeit, das Distichon freier handhabte und wie er das antike Versmaß zu einem Flexionsmedium funktionalisierte, durch welches er als moderner Dichter seinen künstlerischen Ausdruck fand.

1

In Goethes dichterischem Leben ist eine „Dreistufigkeit“ beobachtet worden: „die bewegte Jugend, dann die Strenge der klassischen Zeit und abermalige Auflockerung im Alter.“¹ Während Goethe in seiner bewegten Jugend vor allem Liedformen wählte, griff er nach seiner italienischen Reise auf antike Versmaße zurück. Dies liegt darin begründet, dass Goethe in seinen Naturstudien, die er auf seiner italienischen Reise unternahm, das Gesetzliche bzw. das Allgemeine suchte und in den Werken der Antike das Gesetz aller Kunst verwirklicht fand.² Es waren Erkenntnisse, die Goethe aus der Natur gewonnen hatte und nun auf die Kunst übertrug. Dabei ging es um das Verhältnis zwischen Natürlichkeit und Gesetzmäßigkeit in der Kunst, wozu sich Goethe in der *Italienischen Reise* (gedruckt 1813-1817) folgendermaßen äußerte: „Diese hohen Kunstwerke (sic. der Antike) sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden.“³ In der hohen Kunst fügen sich die Natürlichkeit und Gesetzmäßigkeit nicht einander, sondern sie zeigen sich als eins. Die Kunst gilt

¹ Wolfgang Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*, München 1981, S. 97.

² Vgl. ebenda.

³ J. W. Goethe, *Italienische Reise*, hg. von Christoph Michel u. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M. 1993, S. 424.

für Goethe nunmehr als „Erscheinung der Natur,“⁴ und das Schöne der Kunst sei dementsprechend „eine Manifestation geheimer Naturgesetze, (die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben).“⁵ Nur durch die Gesetzmäßigkeit, die Goethe zufolge die hohe Kunst ausmacht, zeigt diese ihre Schönheit des Natürlichen. Dies sei der „höchste Grad“ der Kunst, welchen Goethe als „Styl“⁶ bezeichnet. Mit dieser klassizistischen Ästhetik erweitert Goethe die aristotelische Feststellung, die Dichtung stelle etwas Allgemeines dar (*Poetik*, 1415b5), auf eine formale Ebene. Denn das Allgemeine sieht er vor allem in der strengen Regelmäßigkeit der antiken metrischen Dichtung; darin versucht er sich, und „[f]ast immer sind es Distichen, nur ausnahmsweise reine Hexameter.“⁷

Goethes ästhetischer Wandel bringt für seine lyrische Produktion eine „Tendenz zur Objektivierung“⁸ mit sich. Die „unmittelbare [...] Aussprache des Subjekts“⁹ früherer Lieder wird durch die strenge Metrik erschwert, an ihre Stelle tritt eine „hohe künstlerische Bewusstheit,“¹⁰ die sich durch eine intendierte Distanz zwischen dem Autor und dem Ich auszeichnet. Wenn sich Goethe dreißig Jahre später in seiner *Italienischen Reise* an Rom erinnerte, so erinnerte er sich sicherlich nicht als das Ich der *Römischen Elegien*, die übrigens als Goethes erfolgreichste Auseinandersetzung mit dem elegischen Distichon gelten dürfen. Auch wenn Goethe bereits beim Abschied von Rom seine italienischen Erlebnisse in einer Elegie erfassen wollte, so scheiterte dies doch an den unmittelbaren und subjektiven Gefühlen, die von der bevorstehenden „Verbannung“ aus Rom (Goethe dachte dabei an Ovids *Tristien* 1, 3)¹¹ bewirkt wurden:

[...] und in solchen Umgängen zog ich gleichsam ein unübersehbares Summa Summarum meines ganzen Aufenthaltes. Dieses in aufgeregter Seele tief und groß empfunden, erregte eine Stimmung, die ich heroisch elegisch nennen darf, woraus sich in poetischer Form eine Elegie zusammenbilden wollte. [...] Doch scheute ich mich auch nur eine Zeile zu schreiben, aus Furcht, der zarte Duft inniger Schmerzen

⁴ Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Weinheim 1998, S. 127.

⁵ J. W. Goethe, Aphorismus 105, in: J. W. Goethe, *Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexion*, hg. von Harald Fricke, Frankfurt a. M. 1993, S. 22.

⁶ J. W. Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*, in: J. W. Goethe, *Italienische Reise*, a. a. O., S. 872–877, hier S. 874.

⁷ Erich Trunz' Kommentar in: *Goethe, Werke* (Hamburger Ausgabe), Bd. I, hg. von Erich Trunz, München 1978, S. 543.

⁸ Reiner Wild, *Lyrik der klassischen Zeit*, in: *Goethe Handbuch*. Bd. 1. *Gedichte*, hg. von Regine Otto u. Bernd Witte, Stuttgart / Weimar 1996, S. 220–224, hier S. 220.

⁹ Reiner Wild, a. a. O., S. 221.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Vgl. Friedrich Beissner, *Geschichte der deutschen Elegie*, 3. Aufl., Berlin 1965, S. 131.

möchte verschwinden. Ich mochte beinah nichts ansehen um mich in dieser süßen Qual nicht stören zu lassen.¹²

Dass es Goethe doch gelungen ist, seine *Römischen Elegien* zu Papier zu bringen, hatte, neben der Liebe zu seiner späteren Frau Christiane Vulpius, vielmehr damit zu tun, dass ihm der Freund Karl Ludwig von Knebel eine lateinische Anthologie römischer Elegiker zur Lektüre gab und Goethe an Knebels Prosaübersetzung der Properzischen Elegien persönlich mitwirkte.¹³ Die römischen Liebeselegien von Catull, Tibull und Properz, die in der genannten Anthologie enthalten sind, schätzte Goethe so hoch, dass er sie „das Kleeblatt der Dichter“ (Brief an Knebel vom 25.10.1788) nannte und in der fünften Elegie auf sie mit „Triumvirn“ (V. 20)¹⁴ anspielte. Der römische Einfluss dreier Elegiker trug dazu bei, dass in den *Römischen Elegien* Goethes ein Bild zum Ausdruck kommt, in welchem die erotischen Erlebnisse der Gegenwart und die (mythischen) Überlieferungen der Antike synchronisch und räumlich parallel existieren und sich aufeinander beziehen.¹⁵ So sind die *Römischen Elegien* keineswegs einfache Verarbeitungen persönlicher Liebeserfahrungen, sondern es handelt sich dabei um Hervorbringungen aus gemischten Anregungen und Einflüssen, bei der es dem modernen Dichter Goethe auf *imitatio* (Nachahmung) und *aemulatio* (Nacheiferung)¹⁶ ankommt. Dafür spricht u. a., dass Goethe für seine *Elegien* das Distichon übernahm, was in der Geschichte der deutschen Elegie nicht selbstverständlich gewesen war.¹⁷ Seine meisterhafte Handhabung des antiken Versmaßes hat deutsche Elegien hervorgebracht, die metrisch weitgehend regelkonform sind, auf die damalige deutsche Empfindung jedoch nicht unnatürlich wirkten. Dadurch

¹² J. W. Goethe, *Italienische Reise*, a. a. O., S. 596 u. 1156.

¹³ Vgl. Nikolas Immer, *Die Götter Italiens. Goethes mythoerotische Elegien*, in: Carsten Rohde / Torsten Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800*, Berlin 2013, S. 107–124, hier S. 110. Zu Goethe und den römischen Elegikern allgemein vgl. Georg Luck, *Goethes „Römischen Elegien“ und die augusteische Liebeselegie*, in: *Arcadia 2* (1967), S. 173–195; Friedrich Klinger, *Liebeselegien. Goethes römische Vorbilder*, in: Friedrich Klinger, *Römische Geisteswelt*, 3. Aufl. München 1965, S. 419–429.

¹⁴ *Texte der Römischen Elegien* folgen der folgenden Ausgabe: J. W. Goethe, *Gedichte*. Studienausgabe, hg. von Bernd Witte, Stuttgart 2008. Fortan werden nur die Versanzahlen bereitgestellt.

¹⁵ Vgl. Bernhard Zimmermann, *Sprechende Antike. Goethes Römische Elegien*, in: *Die Antike der Moderne. Vom Umgang mit der Antike in Europa des 18. Jahrhunderts*, hg. von Veit Elm u. a., Hannover 2009, S. 275–291, hier S. 286; Nikolas Immer, a. a. O., S. 117.

¹⁶ Zu „*imitatio*“ und „*aemulatio*“ als rhetorischen bzw. literarischen Begriffen vgl. jeweils Nicola Kaminski, *Dina De Rentii: imitatio* (Art.), in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 235–303; Barbara Bauer, *aemulatio* (Art.), in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 141–187.

¹⁷ Vgl. Friedrich Beißner, a. a. O., S. 54–190; Theodore Ziokowski, *The Classical German Elegy 1795–1950*, Princeton 1980.

entstand für Schiller die „hohe poetische Schönheit“¹⁸, August W. Schlegel sprach sogar von einer Bereicherung der römischen Poesie „durch deutsche Gedichte“¹⁹.

2

Dass Goethe nach seinem ästhetischen Wandel formbewusst dichtete, belegt sein Gespräch mit Johann Peter Eckermann am 25.2.1824, wo er sich retrospektiv zur Form der *Römischen Elegien* äußerte:

[E]s liegen in den verschiedenen poetischen Formen geheimnisvolle große Wirkungen. Wenn man den Inhalt meiner Römischen Elegien in den Ton und in die Versart von Byrons Don Juan übertragen wollte, so müßte sich das Gesagte ganz verrucht ausnehmen.²⁰

In den *Erotica Romana* - so waren die Elegien ursprünglich betitelt - geht es nicht, wie bei einer oberflächlichen Lektüre scheinen könnte, nur um Liebeserfahrungen eines „nordischen Gastes“ in Rom. Die römische Liebeselegie als Hauptbezugspunkt hat zur Folge, dass Themen wie Künstler und Kunst erst durch die erotische Ebene zutage treten können. Das elegische Distichon selbst wirkt in seinem Wechsel von Hexameter und Pentameter für den erotischen Inhalt eher zügelnd und fesselnd, so dass die Sinnlichkeit relativiert wird und „der vitale innere Gehalt seiner Dichtung durch die ‚matte‘ äußere Form gedämpft wird.“²¹ Hingegen machen die Stanzen (je zu acht freieren alternierenden Versen) in Byrons *Don Juan* einen leichteren und freieren Eindruck, so dass sie im erotischen Zusammenhang fast frivol wirken würden. Also verhindert die hohe Gesetzlichkeit, dass die *Erotica Romana* sich „ganz verrucht ausnehmen“ müssten. Goethes spätere Änderung des Titels zu *Römischen Elegien* - unter diesem Titel wurden die Gedichte 1795 in Schillers *Horen* gedruckt - belegt den Bezug auf die Tradition der römischen Liebeselegie, andererseits wollte Goethe damit auch das Distichon als Gattungsform hervorheben.

Schrieb Goethe seine *Römischen Elegien* formbewusst, so stand er vor einem grundsätzlichen Problem der Nachbildung des antiken Distichons in der deutschen Sprache. Während die antiken Sprachen quantifizierend sind und sie es daher im Distichon gestatten, dass zwei lange Silben ohne Weite-

¹⁸ Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, hg. von Julius Petersen u. a., Bd. 38, Weimar 1943, S. 3.

¹⁹ Zitiert nach Bernd Wittes Kommentar in: J. W. Goethe, Gedichte. Studienausgabe, a. a. O., S. 621.

²⁰ J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters, Frankfurt a. M. 1999, S. 90.

²¹ Nikolas Immer, a. a. O., S. 124.

res aufeinander folgen, ist die deutsche Sprache akzentuierend, die deshalb keinen Zusammenstoß zweier Akzente zulässt. Die Forderung des verdienten Homer-Übersetzers Johann Heinrich Voß, dass man in der Nachahmung eines Spondeus deutsche Komposita so zusammensetzt und in den Vers stellt, „daß die von Natur aus schwächere Silbe an eine tonfordernde Stelle gerät,“²² hat sich kaum durchsetzen können, da solche Verwirklichung in der Tat „ein langes, deklamatorisch-rezitierendes Sprechen“²³ voraussetzt. Dies war Goethe ebenfalls bewusst. Als er Voß 1794 dessen Homer-Übersetzung in Weimar vorlesen hörte, sah Goethe gleich ein, dass der Spondeus mit der deutschen Sprache kaum kompatibel gemacht werden kann.²⁴

Diese Erkenntnis gehört ebenso zum Formbewusstsein Goethes, weshalb er die Anverwandlung antiker Metrik freier handhaben wollte. Seine Beherrschung des Knittelverses sowie der Liedform (beide Formen erlauben wie das Distichon entweder eine oder zwei Senkungen zwischen zwei Hebungen)²⁵ ermöglichte ihm einen freieren Umgang mit dem Distichon. Seine nachahmenden Verse schrieb er so, „wie er sie vom Sprechen lateinischer Verse und von Klopstock her im Ohr hatte, dreisilbige und zweisilbige Takte wechselnd, wobei jedes Mal die erste Taktsilbe den Ton hatte.“²⁶ Auch wenn solche Verse von August Schlegel als fehlerhaft verurteilt wurden, sah Goethe in dessen Urteil eher das Kernproblem einer allzu genauen Nachbildung der antiken Metrik als eine angemessene Forderung: Wo die Verse metrisch streng gebaut werden, dort gewinnt die Gesetzlichkeit über die Natürlichkeit die Oberhand und die Verse verlieren dadurch an Schönheit, d. h. an dem Poetischen. Wohl auch aus zeitlichen Gründen ist Goethe auf Schlegels Verbesserungsvorschläge nicht eingegangen; so sind die *Römischen Elegien* glücklicherweise ohne kleinliche philologische Korrekturen, jedoch mit hoher Poetizität, die auch August Schlegel anerkennen musste, überliefert.²⁷

²² Alfred Behrmann, Einführung in die Analyse von Verstexten, Stuttgart 1970, S. 12. Behrman erklärt an einem ausführlich erläuterten Beispiel die Voßische Methode: In der Voßischen Ilias-Übersetzung sollen Wendungen wie „Trieb maulthier“ weder der natürlichen Aussprache gemäß „Trieb maülthier“ noch nach dem vorgesehenen metrischen Schema wie „Tríeb maulthier“, sondern, um eine Tonbeugung zu vermeiden „Tríeb maülthier“ vorgelesen werden.

²³ Alfred Behrmann, a. a. O., S. 12f.

²⁴ Vgl. Erich Trunz, a. a. O., S. 546.

²⁵ Wolfgang Mohr, Zu Goethes Verskunst, in: Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben. Sonderausdruck aus Jahrgang 1953/54, Heft. 3, Düsseldorf 1963, S. 151–163, hier S. 157.

²⁶ Erich Trunz, a. a. O., S. 546.

²⁷ Vgl. Erich Trunz, a. a. O., S. 456ff.

Ein Distichon setzt sich aus einem Hexameter und Pentameter zusammen. Der Hexameter ist das Metrum Homers. Aus sechs Versfüßen bestehend kann dieser theoretisch 13 bis 17 Silben enthalten. Seine Anwendung in den homerischen Epen beweist, dass er aufgrund dieser Länge für epische Texte besonders geeignet ist. Der Pentameter wird kaum absolut verwendet und kommt fast nur im Distichon vor. Auch er hat 12 bis 14 Silben und übertrifft somit die Länge des Alexandriners.²⁸ Die Länge beider Versmaße bestimmt den epischen Charakter des Distichons. Es kann damit mehr an Informationen enthalten als andere Verse wie etwa der Endecasillabo, welcher in der italienischen Literatur als der epische Vers schlechthin gilt. Die epischen Vorzüge des Distichons versteht Goethe auszunutzen; seine fünfzehnte Elegie, die mit 26 Distichen zu den umfangreichsten Texten des Gedichtzyklus' zählt, ist besonders episch geprägt, was sich vor allem in der bekannten Verabredungsszene zeigt,²⁹ in der sich eine Römerin mit dem Ich verabredet, wobei sie selbst „genau und anschaulich“³⁰ beschrieben wird:

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

Im deutschen Distichon kommen Daktylen und Trochäen abwechselnd vor. In der Hexameter-Hälfte dürfen nur die ersten vier Daktylen durch einen Trochäus ersetzt werden und der letzte Versfuß bleibt ein Trochäus. In der Pentameter-Hälfte lassen sich die ersten Daktylen durch einen Trochäus ersetzen und der letzte Versfuß besteht aus einer einzigen Hebung.³¹ Dadurch, dass im Distichon sich Hexameter und Pentameter abwechseln, erhält eine Elegie mehr sprachliche Flexibilität als ein hexametrisches Epos. Während

²⁸ Vgl. Christian Wagenknecht, *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, 3. Aufl., München 1993, S. 79ff.

²⁹ Uwe Japp, *Amor / Roma. Goethes Liebeskonzeption in den Römischen Elegien*, in: Carsten Rohde / Torsten Valk (Hg.), *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800*, Berlin / Boston 2013, S. 145–163, hier S. 157.

³⁰ Dominik Jost, *Deutsche Klassik. Goethes „Römische Elegien“*, Pullach bei München 1974, S. 47.

³¹ Vgl. Christian Wagenknecht, a. a. O., S. 79ff.

die Hauptzäsur im deutschen Hexameter gewöhnlich nach der dritten Hebung oder der folgenden Senkung liegt,³² darf die Zäsur im deutschen Pentameter in der Regel nur nach der dritten Hebung erfolgen. Die Zusammenwirkung von Versfuß und Zäsur bringt dem Distichon „ein dauerndes Leben“, und zwar „wie die Wellenbewegung des Meeres.“³³ In der fünfzehnten Elegie kommt die Variationsbereite des Distichons am imposantesten zur Wirkung. Hier haben die Pentameter durchgehend 13 oder 14 Silben, wohingegen die Silbenzahl des Hexameters stärker wechselt. In den ersten acht Distichen hat der Hexameter nur 14 oder 15, in den nächsten vier (V. 17–24) jedoch 16 Silben. Danach variiert die Silbenzahl des Hexameters wieder von 13 bis 15 Silben bis auf die letzten beiden Distichen, deren Hexameter 14 Silben und Pentameter 13 Silben vorweisen. Die unterschiedlichen Verlängen folgen dem Inhalt der fünfzehnten Elegie: In den Distichen 9 bis 12 wird die Verabredung getroffen, die den Höhepunkt dieser Elegie bildet. Während in den vorausgehenden und den anschließenden Distichen die Variation der Silbenzahlen dem Gedicht eine Dynamik verleiht, wird die Verabredungsszene durch die festgelegte Silbenzahl des Hexameters und Pentameters besonders hervorgehoben. Die abwechslungsreiche Gestaltung erzeugt eine Spannung, die schon Schiller entdeckt und metapoetisch zur Sprache gebracht hat:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.³⁴

Der Hexameter folgt in einem Distichon also einem aufsteigenden Rhythmus und der Pentameter einem abfallenden.³⁵ Je größer der Unterschied in der Silbenzahl wird, desto stärker wirkt die Spannung, die sich aus dem aufsteigenden und abfallenden Rhythmus ergibt.³⁶ In der fünfzehnten Elegie werden durch die Spannung die Aufmerksamkeit und Begierde zum Ausdruck gebracht, mit denen das Ich die Geliebte beobachtet.

Auch die Zäsuren im Distichon unterscheiden sich voneinander. Während die im Hexameter nur als winzige Pausen ausfallen, entsteht bei der

³² Vgl. Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse, 2. Aufl., Stuttgart / Weimar 1997, S. 92. Im antiken Hexameter liegt die Zäsur meist im dritten oder vierten Versfuß, Christian Wagenknecht, a. a. O., S. 80.

³³ S. Erich Trunz, a. a. O., S. 544. Vgl. dazu Fritz Lockemann, Der Rhythmus des deutschen Verses, München 1960, S. 152.

³⁴ Friedrich Schiller, Das Distichon, in: Werke. Nationalausgabe, Bd. 2.1, hg. von Julius Petersen u. a., Weimar 1943, S. 324.

³⁵ Vgl. Dieter Burdorf, a. a. O., S. 94.

³⁶ Vgl. Sandra Richter, Götterliebe, heroische Zeiten? Präsenz und Selbstreferenz in Goethes Liebeslyrik, ausgehend von der dritten Römischen Elegie, in: Carsten Rohde / Torsten Valk (Hg.), Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800, Berlin / Boston 2013, S. 125–144, hier S. 132.

Hauptzäsur im Pentameter ein Hebungsprall, der den Pentameter „besonders für pointierte, antithetische Aussagen geeignet“³⁷ macht. Dies trifft auf den achten Vers der fünfzehnten Elegie zu: „Den die Gute so oft, mich zu besitzen, betrügt.“ Hier geht der Rhythmus hoch bis zum Wort „oft“, wo man kurz innehält und Näheres über die Gute wissen möchte. Mit dem abfallenden Rhythmus stellt sich heraus, dass die Gute nichts anderes will, als sich mit dem Geliebten zu treffen, weshalb sie den Oheim nicht nur einmal betrügt.

Ein elegisches Distichon kennt keinen Reim, welcher das Versende markiert. Dies ermöglicht eine fließende Bewegung zwischen den Distichen, obwohl das Distichon *per se* ein in sich geschlossenes Gebilde darstellt. In diesem Fall wird ein Enjambement besonders benötigt, um die Verse, die syntaktisch zusammengehören, zu verbinden. Auch aufgrund des epischen Charakters kann das Distichon bzw. die Elegie das Enjambement kaum entbehren, da eine Handlung meistens nicht innerhalb eines einzigen Verses ausgedrückt werden kann.³⁸ In der fünfzehnten Elegie finden sich nur die sogenannten „glatten Enjambements“, bei denen jeweils eine kurze Pause am Versende eingehalten wird, wobei „die einzelnen Syntagmen [...] nicht zertrennt“³⁹ werden:

Einen Dichter zu Liebe verkürze die herrlichen Stunden,
Die mit begierigem Blick selig der Mahler genießt, (V. 31–32)

Verbindend arbeitet hier das Enjambement mit einer hypotaktischen Struktur. Dem ersten Vers ist der zweite untergeordnet, dessen Subjekt der Metrik wegen von der natürlichen Sprache abweicht. So wird das Ich besonders hervorgehoben, indem es als „Dichter“ und „Mahler“ sowohl am Anfang und Ende des Distichons steht. In der fünfzehnten Elegie kann ein Enjambement auch beide Hälften eines Distichons verbinden, die gemeinsamen einen Parallelismus aufweisen:

Cäsarn wär ich wohl nie zu den Britannen gefolget,
Florus hätte mich leicht in die Popine geschleppt! (V. 1–2)

Offensichtlich wird der Dativ „Cäsarn“ mit Absicht vorangestellt, um in den beiden Versen eine parallele Konstruktion zu erzeugen, durch welche eine Verbindung, aber auch ein Kontrast entsteht: Das Ich wäre lieber mit Florus, dem römischen Historiker, in den Süden gezogen als mit Cäsar nach Norden marschiert. Der von langen Versen verursachte leiernde und lässige Ton des

³⁷ Karl Eibls Kommentar in: J. W. Goethe, Gedichte, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987, S. 1801.

³⁸ Vgl. Christian Wagenknecht, a. a. O., S. 82.

³⁹ Dieter Burdorf, a. a. O., S. 64. Im Gegensatz zum glatten Enjambement steht das Versende in einem „harten Enjambement“ innerhalb eines Syntagmas. Ebenda.

Distichons wird dadurch vermieden, dass mithilfe von Enjambements, aber auch durch Zäsuren, Inversionen und Parallelismen u. ä., Spannungen erzeugt werden.

4

Dass das Distichon bei Goethe Anwendung fand, liegt nicht nur in der Form begründet, sondern hat wohl auch gattungspoetische Gründe, die von der Form freilich nicht unabhängig sind. Die Elegie hat, wie bereits erläutert, epischen Charakter, der inhaltlich durch etwas Erzählendes als Erinnerung in Erscheinung tritt. Schelling zufolge besteht das Wesen der Elegie gerade darin, dass sie in die Vergangenheit schaut und eine Geschichte wie das Epos breit und ausholend erzählt: „Sie ist, könnte man sagen, der Trauer fähig eben nur, weil sie des Blicks in die Vergangenheit fähig ist, wie das Epos.“⁴⁰ Dies zeigt sich bei Goethe schon zu Beginn der ersten Elegie, wo wie im Epos eine göttliche Instanz angerufen wird: „Saget Steine mir an, o! spricht, ihr hohen Palläste.“ (V. 1) Die göttliche Instanz hier ist das vergöttlichte Rom, das dem Ich nun von seiner (mythischen) Vergangenheit erzählen soll.

Doch das Distichon ist bei Goethe nicht nur episch, sondern wird auch in ein Reflexionsmedium umgewandelt, in dem die Erinnerung so stattfindet, dass die Gegenwart auf die Vergangenheit projiziert bzw. die Vergangenheit in der Gegenwart widergespiegelt wird. So beginnt beispielsweise die fünfzehnte Elegie mit einer Parodie auf die Verse, die der römische Historiker Florus an Kaiser Hadrian richtete: „Ich will nicht Cäsar sein, durch Britannien wandern und skythischen Raureif erdulden.“ Ebenfalls humorvoll soll Hadrian erwidert haben: „Ich will nicht Florus sein, durch Schenken wandern, mich in Kneipen herumtreiben und feiste Mücken erdulden.“⁴¹ Derselbe humoristische Stil wird in Goethes Parodie beibehalten, wenn nicht gesteigert:

Cäsarn wär ich wohl nie zu den Britannen gefolget,
Florus hätte mich leicht in die Popine geschleppt!
Denn mir bleiben weit mehr die Nebel des traurigen Nordens
Als ein geschäftiges Volk südlicher Flöhe verhaßt. (V. 1–4)

⁴⁰ F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1960, S. 304. Vgl. dazu auch Schillers Definition des Elegischen in seinem Aufsatz *Über naive und sentimentale Dichtung* in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hg. von Peter André Alt / Albert Meier / Wolfgang Riedel. München 2004, S. 728ff.

⁴¹ Zitiert nach Wittes Übersetzung in: J. W. Goethe, *Gedichte*. Studienausgabe, a. a. O., S. 649.

Der Konjunktiv im ersten Distichon ist das sprachliche Mittel, das die römische Vergangenheit und die Gegenwart des Ich verbindet: Das Ich zieht den Süden dem „traurigen Norden“ bei Weitem vor, und dies kommt vor der Folie einer Anekdote aus der römischen Zeit und mit einem humorvollen Vergleich des nördlichen Nebels mit den südlichen Flöhen zum Ausdruck. Darin wird Goethes eigene Situation, aus dem tristen Weimar ins glückliche Italien geflohen zu sein, eingewebt. Indem er „mittels geeigneter Stellen der griechischen-römischen Literatur seine eigene Situation erhellt“⁴², eröffnet Goethe in der fünfzehnten Elegie drei Textebenen und überwindet die Zeitgrenzen: Der Autor konstruiert im Gedicht ein Ich, das auf seiner italienischen „Flucht“ die römische Antike beschwört bzw. sich selbst in das antike Rom begibt.

Die Parodie führt dann ohne weitere Umstände zu der besprochenen Verabredungsszene, die deshalb im Präteritum erzählt wird, weil es sich um die Erinnerung des Ich an frisch erlebte Liebeserfahrungen handelt. Daher nimmt es nicht wunder, dass die Zeitform nach der Erinnerung auf Präsens umgestellt wird, als das Ich beim Warten auf das verabredete Rendezvous ungeduldig wird, und nur „vorgeblich soviel schreibt, um sich die Langweile zu vertreiben, bevor es Zeit ist, zur Geliebten zu eilen.“⁴³ Das schriftliche Erzählen, das auf die Geschichte Roms von seinen Anfängen bis in die spätere Zeit eingeht (V. 37–44), wirkt wie eine Momentaufnahme, in der das Ich unter der heutigen „hohen Sonne“ das aufschreibt, was es gerade über die Vergangenheit reflektiert, wodurch der Zeitabstand zwischen Gegenwart und Zukunft überbrückt wird. Auch an dieser Stelle ist die Grenze der Zeitebenen fließend, und gerade darin liegt „die Eigenart der poetischen Stilisierung der Elegien“ und „die ihnen eigentümliche Art des Schwebens zwischen Zeitbewusstsein und Zeitaufhebung.“⁴⁴

Goethe ist in Wirklichkeit kein Revolutionär auf dem Gebiet des Verses.⁴⁵ Dies trifft angesichts seiner Handhabung des Distichons wohl auch auf seine *Römischen Elegien* zu. Doch gattungsgeschichtlich war es Goethe, der mit seinen *Elegien* die römische Liebeselegie neu belebte,⁴⁶ indem er das Distichon in eine reflektierende Versform verwandelte. Dieser reflektierende Zug drückt sich oft im letzten Distichon der *Elegien* aus. Das letzte Distichon

⁴² Horst Rüdiger, *Goethes Römische Elegien und die antike Tradition*, in: *Goethe-Jahrbuch* 95 (1978), S. 174–198, hier S. 183.

⁴³ Nicolas Boyle, *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*. Bd. I. 1749–1790, aus dem Englischen von Holger Fliessbach, München 1995, S. 737.

⁴⁴ Karl Eibls Kommentar in: J. W. Goethe, *Gedichte*, a. a. O., S. 1096.

⁴⁵ Vgl. Wolfgang Kayser, a. a. O., S. 81.

⁴⁶ S. Gilbert Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, London 1951, S. 381: „One of the Limitations of the Roman elegists is that their poems tend to fall into conventional patterns [...] But Goethe struck at a number of fine new ideas [...]“.

der ersten Elegie etwa, das Epigrammatisches an sich hat, lautet wie folgt: „Eine Welt zwar bist du, o Rom, doch ohne Liebe / Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.“ Hierbei wird die Liebe als Zentralthema der *Römischen Elegien* angekündigt. Indem dieses Distichon nach dem Rückblick auf das antike Rom die folgenden Elegien einleitet, blickt es reflektierend in die Zukunft. So dient der Schluss als Pointe oder stellt die reflektierende Kulmination der gesamten Elegie dar, und erhält beinahe den Charakter des Shakespeareschen Sonetts.⁴⁷ In der fünfzehnten Elegie erfolgt der reflektierende Schluss in einem eher gelösten, einem lässigen Ton:

(So, ihr lieben Musen, betrogt ihr wieder die Länge
Dieser Weile, die mich von der Geliebten getrennt.)
Lebet wohl! Nun eil ich und fürchtet euch nicht zu beleid'gen,
Denn ihr Stolzen, ihr gebt Amorn doch immer den Rang. (V. 49–52)

Das Ich fühlt sich von den Musen betrogen, die ihn dazu gebracht haben, allzu lange über die Geschichte Roms zu schreiben, was ihn viel Zeit und eine unnötige Trennung von der Geliebten gekostet hat. Es nimmt von den Musen mit einer nur scheinbaren Entschuldigung Abschied, denn die stolzen Musen, die zwar für die Dichtung zuständig sind, wollen doch der Liebe den Vorrang geben. Reflektiert wird im letzten Distichon eines der Zentralthemen der *Römischen Elegien*, nämlich dass der Liebe (Amor) vor der Poesie Priorität zukommt. Dies war schon Thema im letzten Distichon der fünften Elegie, denn auch dort ist die Liebe ein Impetus für die Poesie: „Amor schüret indeß die Lampe und denket der Zeiten, / Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn gethan.“ Die Triumvirn beziehen sich nicht wie ursprünglich auf das Dreierkollegium römischer Beamter, sondern auf die römischen Liebeselegiker Catull, Tibull und Propertius, die im Kontext von Goethes Elegien nicht selbst gedichtet haben, sondern deren Dichtung sich durch die Kraft der Liebe von selbst erschaffen hat. Da Amor (die Liebe) seit jeher der Antreiber des Dichters ist, ist dieser ein Vermittler zwischen (mythischer) Vergangenheit und Gegenwart. Indem das Ich von den Musen fordert, auch in der Zukunft der Liebe den Vorrang zu geben, wird die reflektierende Pointe der fünfzehnten Elegie auf leicht verspielte, gar rokokohafte Weise zum Ausdruck gebracht.

⁴⁷ Vgl. die letzten beiden Verse des 73. Sonnets Shakespeares: „This thou perceiv'st, which makes thy love more strong, / To love that well, which thou must leave ere long“ Katherine Duncan-Jones (Hg.), Shakespeares Sonnets, London 1997, S. 257.

Goethes Suche nach dem Gesetzlichen und Allgemeinen ließ ihn die antike metrische Dichtung neu entdecken und eine klassizistische Ästhetik entwickeln. Persönliche Liebeserfahrungen in Italien und Weimar sowie die Lektüre der römischen Elegiker regten ihn zur Produktion der *Römischen Elegien* an, vermittels derer er sich auch mit den römischen Liebeselegikern zu messen suchte. Formal gelang ihm dies, indem er seine Distichen so baute, dass sie dem deutschen akzentuierenden Sprachrhythmus besser entsprachen. Entstanden sind so kunstvolle Verse, die jedoch nicht, um mit Gadamer zu sprechen, „außernatürlich“, sondern wohl „übernatürlich“⁴⁸ sind. Auch auf der inhaltlichen Ebene findet eine Anverwandlung statt: Goethe, der in der Tradition des *poeta doctus*⁴⁹ steht, nutzt mythologische und historische Bezüge, die in den römischen Liebeselegien häufig vorkommen, zur Reflexion. Dies ermöglicht eine wechselseitige Erhellung von Gegenwart durch Vergangenheit und umgekehrt.

Unter den *Römischen Elegien* versteht sich die fünfzehnte als Paradebeispiel für Goethes Handhabung des Distichons. Dort ist das antike Versmaß das Medium für ein episches Erzählen, bei dem es vor allem um die bekannte Verabredungsszene geht, die im gesamten Kontext der fünfzehnten Elegie wiederum durch die unterschiedlichen Längen der Distichen hervorgehoben wird. Die beiden einleitenden Distichen, die sich auf eine römische Anekdote beziehen, sowie die reflektierende Erzählung nach der Verabredung, in der die Geschichte Roms im Zentrum steht, bilden einen Erzählrahmen, in dem die Gegenwart stets mit dem Vergangenen und dem Mythischen kommuniziert und sogar mit diesen Sphären verschmilzt. Dargestellt wird eine derartig klassisch-mythische Welt, in der die antiken Götter wieder präsent sind, und das Ich in den abschließenden Distichen die Musen wieder ansprechen darf. Die Dynamik dieser Welt zeigt sich darin, dass diese den Aufenthalt Goethes in Rom reflektierend widerspiegelt; so ergibt sich in strenger Form und klassisch-mythischem Gehalt der poetische Ausdruck eines modernen Dichters. Zu Recht rang sich August Schlegel, trotz anfänglichen Zögerns und Belehrungen, zu dem Urteil durch, Goethes *Römische Elegien* seien „originell und dennoch ächt antik.“⁵⁰

⁴⁸ Hans-Georg Gadamer, Die Natürlichkeit von Goethes Sprache. Ein Kongreßbeitrag, in: Hans-Georg Gadamer, Gesammelte Werke. Bd. 9. Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug, Tübingen 1993, S. 128–141, hier S. 133.

⁴⁹ Vgl. Georg Luck, a. a. O., S. 173. Zum *poeta doctus* allgemein vgl. Anke Detken, Dichter (Art.), in: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 1289–1304.

⁵⁰ August Wilhelm von Schlegel, Sämtliche Werke, Bd. 10, hg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846, S. 64.