

Sveučilište u Zadru

Odjel za germanistiku

Diplomski sveučilišni studij njemačkog jezika i književnosti; smjer: prevoditeljski
(dvopredmetni)



Karla Cigić

**Kunst und Künstler in Goethes „Amor als
Landschaftsmaler“ und „Römischen Elegien“**

Diplomski rad

Zadar, 2023.



Sveučilište u Zadru

Odjel za germanistiku

Diplomski sveučilišni studij njemačkog jezika i književnosti; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Kunst und Künstler in Goethes „Amor als Landschaftsmaler“ und „Römischen Elegien“

Diplomski rad

Student/ica:

Karla Cigić

Mentor/ica:

prof. dr. sc. Zaneta V. Sambunjak

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Karla Cigić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Kunst und Künstler in Goethes „Amor als Landschaftsmaler“ und „Römischen Elegien“** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 18. rujna 2023.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Goethes Kunstauffassung im Überblick	3
2.1. Kunsterziehung im Elternhaus	3
2.2. Studienzeit in Leipzig und Straßburg	4
2.3. Italienreise: Gründe, Wirkungen, Folge	9
3. Goethes klassische Dichtung	17
4. „Amor als Landschaftsmaler“	19
5. „Römische Elegien“	29
5.1. Ursprungsgeschichte	29
5.2. Elegie I	33
5.3. Elegie V	35
5.4. Elegie XI	37
5.5. Elegie XIII	39
5.6. Elegie XV	43
6. „Amor als Landschaftsmaler“ und „Römische Elegien“ im Vergleich	47
7. Schlusswort	49
8. Literaturverzeichnis	51
8.1. Primärliteratur	51
8.2. Sekundärliteratur	51
Zusammenfassung	53
Sažetak	54
Abstract	55

1. Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit der Darstellung der Motive der Kunst und Künstler in Goethes Lyrik der klassischen Periode (1787 – 1806) auf dem Beispiel von seinem Gedicht „Amor als Landschaftsmaler“ und den Gedichtzyklus „Römische Elegien“. Die besondere Aufmerksamkeit wird dabei auch der mit der Kunst verbundenen Motivkomplexen wie Liebe, Natur, Inspiration und Kunstschaffen gewidmet.

Die Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern die bildende Kunst, dabei vor allem die Kunst der Antike, in Goethes „Amor als Landschaftsmaler“ und den „Römischen Elegien“ behandelt wird und ob und welche bedeutsame Funktion sie als Motiv in diesen poetischen Werken zukommt, dürfte interessant und aufschlussreich sein, da dieser Aspekt in der bisherigen Literaturforschung nur wenige Beachtung gefunden hat. Während Goethes reizvolles anakreontisches Gedicht in allgemeinen Übersichten über seine Dichtung meist nur kurz erwähnt wird, ist die Literatur zu den „Römischen Elegien“ relativ ausführlich. Es ist jedoch festzustellen, dass sich die meisten Studien und Beiträge zum Thema „Römische Elegien“ auf die formalen Aspekte beschränken, vor allem auf ihren Bezug zu Goethes früheren poetischen Werken oder zu den lateinischen Liebeselegien von Ovid, Tibull und Propertius. Bei den inhaltlichen Aspekten liegt der Schwerpunkt gewöhnlich auf Goethes Behandlung erotischer und mythologischer Motive. Unter Berücksichtigung dieser Umstände besteht das Ziel dieser Masterarbeit darin, die beiden Werke in ihrer Beziehung zueinander und in ihrem Umgang mit dem Kunstmotiv zu analysieren.

Während in „Amor als Landschaftsmaler“ das Kunstschaffen im thematischen Fokus steht, ist in der „Römischen Elegien“ die sinnliche Liebe das zentrale Thema. Die Kunst wird zwar nicht in allen Elegien, sondern nur in einzelnen Gedichten oder Versen thematisiert und erfüllt in jeder eine spezifische Funktion. Demzufolge ist die Rolle der Kunst in diesem Gedichtzyklus vielmehr als eine des wiederkehrenden Motivs zu verstehen. Des Weiteren wird in den „Römischen Elegien“, wie im Hauptteil dieser Arbeit gezeigt wird, häufig auf die bildende Kunst Bezug genommen, um die Intensität und Sinnlichkeit der beschriebenen Liebeserlebnisse zu schildern. An anderen Stellen des Zyklus wird die Kunst hingegen als eine Antithese zur Liebe gesehen. Zur Verdeutlichung der hier dargestellten Rollen der Kunst in „Römischen Elegien“ wurde es für notwendig gehalten, den Schwerpunkt auf bestimmte Elegien zu legen, in denen die Kunst als Motiv im Vordergrund steht. Demzufolge werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit ausschließlich die Elegien I, V, XI, XIII und XV herangezogen und behandelt.

Bei der Interpretation ausgewählter poetischer Werke wird die rezeptionsästhetische Methode mit dem biographischen Zugang kombiniert. In Anbetracht der Entstehungsumstände beider Werke, die in engem Zusammenhang mit Goethes Italienreise und deren Folgen stehen, erschien es als gerechtfertigt, die in diesem Zeitraum gewonnenen Erkenntnisse des Autors über Kunst und Leben zu berücksichtigen. Andererseits erlaubt die rezeptionsästhetische Vorgehensweise mehr Kreativität bei der Interpretation und einen zeitgemäßen Zugang zu diesem Thema. Durch die Kombination dieser beiden Ansätze kann eine vielfältige Betrachtung vorgenommen werden, die sowohl die Perspektive des Lesers als auch den persönlichen und historischen Kontext des Autors berücksichtigt.

Der Aufbau dieser Masterarbeit ist in drei Hauptkapitel gegliedert. Zunächst wird ein Einblick in Goethes Kunstauffassung unter der besonderen Berücksichtigung seiner Kunstwahrnehmung während der Erziehungsjahre im Elternhaus und späteren Einflüssen der Ansichten Johann Joachim Winckelmanns und Adam Oesers geleistet. Während der erste Teil der vorliegenden Abhandlung Goethes frühen Auseinandersetzungen mit Kunst zum Gegenstand hat, wird im zweiten Unterkapitel das Augenmerk auf Umstände und Auswirkungen Goethes Italienreise gerichtet. Die italienische Reise gilt weithin als ein entscheidender Wendepunkt in Goethes Leben und Werk. Dort gelang es ihm, von der Pracht der Kunst der Antike und der Renaissance inspiriert, seine tiefgehende Schaffenskriese zu überwinden und neue Erkenntnisse über bildende Kunst und Poesie zu gewinnen. Infolgedessen vollzog sich in Goethes Dichtung seine tiefgreifende stilistische Veränderung, die durch neue thematische Schwerpunkte als auch neuen Formen und Strukturen gekennzeichnet wird. Die Eigenschaften dieser neuen Gedichts-Ästhetik werden im zweiten Kapitel der Arbeit erläutert. Der zentrale Teil der Masterarbeit bzw. das dritte Hauptkapitel wird der Interpretation des Gedichts „Amor als Landschaftsmaler“ und der ausgewählten römischen Elegien gewidmet. Nach einem kurzen Bezug zu dem spezifischen Entstehungshintergrund des jeweiligen poetischen Werks werden die einzelnen Gedichte unter Berücksichtigung von in ihnen auftretenden Kunstmotiven interpretiert und danach kompariert.

Abschließend werden im Schlussteil die Erkenntnisse aus der Analyse ausgewählter Gedichte zusammengefasst mit der Absicht, auf die Forschungsfragen zu beantworten.

2. Goethes Kunstauffassung im Überblick

Goethe befasste sich im Laufe seines Lebens in unterschiedlicher Intensität mit der Kunst. Insbesondere war seine Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten vielfältig: vom Zeichnen über eine intensive Sammlertätigkeit bis hin zu einer umfangreichen kunstwissenschaftlichen, kunstpädagogischen und kunstpolitischen Arbeit.¹ Trotz seines lebenslangen Beharrens darauf, dass sich Dichtung und bildende Kunst in ihren Gegenständen, Medienbedingungen, Gesetzmäßigkeiten und Wirkungsweisen grundlegend unterscheiden, ist die Kunst als Motiv in seinem poetischen Werk eine ständige Präsenz.² In diesem Kapitel soll Goethes Einstellung zu Architektur, Malerei und Bildhauerei anhand seiner Schriften und Briefe und untersucht und zusammengefasst werden.

2.1. Kunsterziehung im Elternhaus

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts galt Kunsterziehung neben den Fremdsprachenlernen, Rhetorik, Philosophie und Literatur als Hauptkennzeichen der Hochschulausbildung. Unter dem Einfluss von Winckelmanns Forschung wurde die antike griechische Kultur im deutschsprachigen Raum sehr einflussreich. Aufgrund der politischen Situation in Griechenland, das zu diesem Zeitpunkt unter türkischer Besatzung stand, reisten Liebhaber der antiken Kultur nach Rom, um die Ruinen und römische Kopien von griechischer Kunst zu bestaunen.³ Neben der allgemeinen Zeitgunst war es eine anregende häusliche Atmosphäre, die dem jungen Goethe den Zugang zu den schönen Künsten ermöglichte.⁴ Goethes Vater Johann Caspar leitete selbst die Erziehung seiner zwei Kinder, Johann Wolfgang und Cornelia. Die beiden wurden von Hauslehrer in den „schönen Wissenschaften“ unterrichtet. Der junge Johann Wolfgang studierte Latein, Griechisch, als auch Englisch, Französisch, Italienisch und Hebräisch. Außerdem beschäftigten sich die Kinder mit den obligatorischen Bibellektüre. Ab dem neunten Lebensjahr erhielt Goethe auch Zeichenunterricht, wodurch er von klein auf auch eine praktische Vorstellung von den schönen Künsten hatte.⁵ Johann Caspar Goethe (1710-1782) hatte 1740 selbst eine Italienreise unternommen und erzählte seinem Sohn von Meisterwerken der italienischen Architektur und Kunst, wie Peterskirche in Rom, das

¹ Vgl. Sabine Schulze (1994): „Goethe und die Kunst“. in: *Goethe und die Kunst*, S. 8.

² Vgl. Ernst Osterkamp (2011): „Kunst und Künstler in Goethes dichterischem Werk“. in: *Goethe Handbuch. Kunst*, Bd. 3, 197.

³ Vgl. C. H. Herford (1898): „The Influence of Goethe's Italian Journey upon his Style“. in: *The Modern Quarterly of Language and Literature* 1, Nr. 1, S. 32.

⁴ Vgl. Otto Stelzer (1949): *Goethe und die Bildende Kunst*. Braunschweig: Vieweg Verlag, S. 49.

⁵ Vgl. Karl Otto Conrady (1984): *Goethe. Leben und Werk. Erster Band: Hälfte des Lebens*. Königstein: Athenäum, S. 31.

Kolosseum, Piazza del Popolo und Kupferstichen von Piranesi mit einer besonderen Vorliebe. Goethes Vater war auch ein leidenschaftlicher Kunstsammler, der seine Gemäldesammlung in der Periode zwischen 1753 und 1779 anlegte. Er unterstützte vor allem zeitgenössische Maler, Vertreter der sog. Frankfurter Malerschule wie Johann C. Seekatz (1719 – 1768), Johann Georg Trautmann (1717 – 1769), Justus Juncker (1703 – 1767), Christian Georg Schütz (1718 – 1791), Christian Stöcklin (1729 – 1804), Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738 – 1819) und Johann B. Nothnagel (1741 – 1795).⁶ Sein Raritätenkabinett beinhaltete u. a. naturwissenschaftliche Gegenstände und wissenschaftliche Geräte. Schon als Kind besuchte Goethe mit seinem Vater alle Kunstsammlungen in der Stadt, u.a. die des Wachstuchfabrikanten und Sonntagsmalers Nothnagel.⁷ Die Bibliothek des Vaters erhielt zwar eine nicht besonders umfassende Grafiksammlung, welche aber keinerlei ausgesprochenes künstlerisches Interesse des Sammlers offenbarte und in der die Porträtdrucke überwogen. Der umfangreiche Fundus an niederländischer Kunst, der Goethe durch die Frankfurter Sammlungen zur Verfügung stand, wurde durch die von einer Italienreise des Vaters mitgebrachten römischen Veduten erweitert, die im Vorzimmer des Elternhauses hingen und ohne den jungen Goethe stilistisch prägen zu können, dennoch schon früh die Neugier auf italienische Kunst weckten. Die bildende Kunst war von Jugend an einen selbstverständlichen intellektuellen Anspruch des Dichters.⁸

2.2. Studienzeit in Leipzig und Straßburg

Im Jahr 1765 begann sechszehnjährige Goethe sein Jurastudium in Leipzig.⁹ Dort kam er in Kontakt zu dem Bildhauer, Kupferstecher, Maler und Direktor der Kunstakademie in Leipzig Adam Friedrich Oeser (1717 – 1799) mit dem er seinen Frankfurter Zeichenunterricht fortsetzte. Auf Oesers Anregung hin las Goethe „Abregé de la vie des plus fameux peintres“ (1745) von Antoine Joseph Dézallier d'Argenvilles in der deutschen Übersetzung von Johann Jakob Volkmann (1768) als Einführung in die Kunstgeschichte, zu der Oeser umfangreiches Illustrationsmaterial aus den Leipziger Sammlungen beisteuerte.¹⁰ Diese Sammlungen enthielten vor allem die Tizian, Veronese und Reni zugeschriebenen Gemälde und Werke der niederländischen Schule.¹¹ In diese Zeit fällt auch die Lektüre von Schriften Oesters Schülers und Freundes Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768), vor allem „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei

⁶ Vgl. Annette Seemann (1994): „Goethes Leben und seine Beziehung zur bildenden Kunst“. in: *Goethe und die Kunst*, Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, S. 581.

⁷ Vgl. Stelzer, S. 12

⁸Vgl. Conrady, S. 33-35.

⁹ Ibid., S. 49.

¹⁰ Ibid., S. 53.

¹¹Vgl. Seemann, S. 581.

und Bildhauerkunst“ (1755).¹² Hierin befindet sich die bekannte Beschreibung der hellenistischen Laokoon-Gruppe mit der bahnbrechenden Formulierung „die edle Einfalt und stille Größe“ der griechischen Bildwerke.¹³ Das in diesem Werk formulierte klassizistische Kunstideal Winkelmanns hat Goethes ästhetische Auffassung entscheidend beeinflusst. Zudem führte die Lektüre von Lessings „Laokoon: oder über die Grenzen von Malerei und Poesie“ Goethe zu grundlegenden Erkenntnissen über den ästhetischen Charakter des Medienunterschiedes zwischen Dichtung und Kunst. Die Auffassung, dass Literatur und Kunst voneinander unabhängigen Formsprachen folgen, bildete fortan den Kern seiner kunsttheoretischen Überlegungen. Mit der Betonung des Unterschieds zwischen den Medien und Materialien setzte Lessing in seinen Schriften im Gegensatz zu Winckelmann deutlichere Akzente. Während die Dichtung ein Ereignis nur stufenweise im Gedächtnis aufbauen könne, indem sie es nacherzähle, hätten Malerei und Bildhauerei, laut Lessing den wertvollen Vorteil, den „fruchtbaren Augenblick“ direkt vor Augen zu stellen.¹⁴

Oeser war zwar ein Künstler, beeinflusste Goethe jedoch nicht so sehr als Zeichenlehrer, sondern vielmehr als Kunstkenner, der seinen Studenten den Zugang zur antiken Kunst verschaffte. Oesers größte Leistung war es zudem, seinen jungen Schüler in die wesentliche Kunstproblematik eingeführt zu haben: die der Schönheit und die des Ziels der Kunst.¹⁵ Die Bedeutsamkeit des Leipziger Kunstlehrers, zu dem Goethe Kontakt pflegte, wurde in dem Dankesbrief vom November 1768 aus Frankfurt deutlich gemacht. In dem Brief würdigt Goethe den Einfluss seines Lehrers auf sein Kunstgeschmack.¹⁶ Die Auseinandersetzung mit der Ideenwelt des Frühklassizismus vermochte jedoch Goethes vom Naturalismus der Niederländer geprägte Kunstanschauung nicht zu beeinflussen. Die Gegenüberstellung des Kunstwerks mit seinem Vorbild aus der Natur definierte ferner Goethes Kunsturteil und die mimetische Qualität der Darstellung blieb in dieser Phase der zentrale Maßstab seiner Beurteilung. Dies wird 1768 bei seinem ersten Besuch der Dresdener Gemäldegalerie deutlich, in der ihn die holländischen Landschaften am meisten beeindruckten, während er den italienischen Meistern und der Antikensammlung gegenüber zurückhaltend blieb.¹⁷ Trotzdem wies Goethe rückblickend seiner Leipziger Periode eine bedeutende Rolle in der Entwicklung des Kunstbegriffs zu und

¹²Vgl. Herford, S. 32.

¹³Vgl. Johann Joachim Winckelmann (1920): *Ausgewählte Schriften*. Leipzig: Insel-Verlag, S. 38.

¹⁴Vgl. Stelzer, S. 12-13.

¹⁵Vgl. Conrady, S. 53.

¹⁶Vgl. Johann Wolfgang von Goethe/Richard Moritz Meyer (1909): *Goethe und seine Freunde im Briefwechsel*. Bd. 1/2. Berlin: Georg Bondi Verlag, S. 101.

¹⁷Vgl. Seemann, S. 582.

betonte die für diese Jahre charakteristische Spannung zwischen der für die Zeit typischen Präferenz für die holländische Maler und dem aufkommenden Klassizismus als auch der Hinwendung zu italienischen Malern des 16. und 17. Jahrhunderts.¹⁸

Oesers Prinzip, von Kunstwerken nicht zu sprechen, sondern sie für sich selbst sprechen zu lassen, findet bei Goethe einen Anhänger. Er wird weiter bestärkt in seinem irrationalen Zugriff auf das Kunstwerk, sowohl durch seine eigene hohe Geistesbereitschaft als auch durch die Kunstauffassung seines neuen Mentors Johann Gottfried Herder. Während seiner Studienzeit in Straßburg wurde der junge Goethe von Herder und dessen Vorstellungen von „Geist“ und „Genie“ beeinflusst und übernahm Herders Konzept des Zeitgeistes.¹⁹ In Straßburg lernte er über das äußere Erscheinungsbild hinausblicken um das Geistige in der Materie zu erkennen. Unter dem Einfluss der Genieästhetik Herders erfuhr Goethes Beziehung zu den bildenden Künsten eine grundlegende Umorientierung in kunsttheoretischer und geschmacklicher Hinsicht. Die Hervorhebung der Individualität führte zur Ablehnung der Nachahmungstheorien der Aufklärung und somit gleichzeitig zur Abkehr vom zeitgenössischen Klassizismus zu Gunsten der nationalen Kunsttradition. Diese veränderte Sichtweise fand in Goethes polemischem Aufsatz „Von Deutscher Baukunst“ (1771/72) ihre programmatische Darstellung.²⁰ Die Schrift ist eine Hommage an den Architekten des Straßburger Münsters, Erwin von Steinbach, der, so Goethe, anstelle von abstrakten Grundsätzen und der Imitation beliebiger ästhetischer Konventionen zwar „ein lebendiges Ganzes“ mit schöpferischer, naturhafter Kraft hervorbringt.²¹ Die mittelalterliche deutsche Kunst wird in Goethes Aufsatz dem vorherrschenden französischen Klassizismus und damals modischen Stil *à la Grecque* argumentativ gegenübergestellt. Außerdem vertritt Goethe gegen die Rokokoästhetik in der Malerei die Bilderwelt Albrecht Dürers. Der Geniebegriff, der das Schöpferische und Eigenartige der Kunst in den Mittelpunkt stellt, wurde mit einer antitheoretischen Haltung verknüpft, der auf die Ablehnung aller Regeln und Normen in den bildenden Künsten abzielte.²² Die Hervorhebung des „Geistigen“ bei der Kunstanschauung betrifft die gesamte erste Phase von Goethes Entwicklungsgang bis hin zu seiner „italienischen Periode“. Zur Verherrlichung des Geistes schließt sich die Heroisierung des Meisters und seiner Schöpfungskraft an. Für Goethe ist der Meister die Verkörperung des Genies, durch den der Geist schafft.²³ Aus dem

¹⁸ Vgl. Stelzer, S. 12-13.

¹⁹ Vgl. Conrady, S. 110-111.

²⁰ Vgl. Stelzer, S. 16.

²¹ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe (2008): „Von deutscher Baukunst“. in: *Goethes Werke. Band 12. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*. München: C. H. Beck Verlag. S. 13.

²² Vgl. Klaus Jan Phillip (2011): „Schriften zur Baukunst“. in: *Goethe Handbuch. Supplemente Band 3. Kunst*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. S. 289.

²³ Vgl. Schulze, S. 9-10.

oben Erwähnten lässt sich schließen, dass Goethe künstlerisches Schaffen in der Sturm-und-Drang-Periode als einen intuitiv ausgeführten Vorgang betrachtete. Der Rezipient, der durch das Werk zur inneren Welt des Meisters gelangen möchte, soll dabei auch intuitiv wirken. Demzufolge könnte diese Phase Goethes Kunstbetrachtung als eine Epoche der gesteigerten Subjektivität charakterisiert werden. Aber das Subjekt gibt sich der allumfassenden Natur hin. Gleich dem Kunstwerk gehört laut Goethe auch die Seele der Natur. In Anlehnung dazu sind Goethes frühe Naturdichtung und seine Zeichnungen von einem subjektiven, emotionalen Naturalismus geprägt.²⁴

Zusammenfassend lässt man sagen, dass für Goethes erste Auseinandersetzungen mit der Kunst, die er im Rückblick so prägnant beschrieb, die folgenden Kernbegriffe entscheidend sind: die „Natur“, als ein ständiger Bezugspunkt, der das „Gefühl“ als ein Rezeptions- und Zuneigungsfaktor und schließlich „Genie“ als der Bewertungsmaßstab, der in der Ästhetik der Sturm-und-Drang-Periode seine Höhenpunkt erreichte.²⁵ Dies steht im Zusammenhang mit der Frage des substanziellen Bezuges zwischen Dichtung und bildender Kunst, der er von Jugend an große Aufmerksamkeit widmete. Ausschlaggebend für Goethes Kunstauffassung war jedoch auch sein ausgeprägtes bildnerisches Sehvermögen, das er dem abstrakten Denken als Mittel der sinnlichen Welterfassung vorzog. Lebendige Wahrnehmung und visuelles Wissen waren für ihn stets die bestimmenden Denkvoraussetzungen und machten das Auge zum wichtigsten Verbindungsträger zwischen Innen- und Außenwelt.²⁶

Genau aus diesen Gründen stand ihm die Antike zu dieser Zeit sehr fern, wie er in „Sendschreiben“ (1774) offenbart.²⁷ Wie andere Romantiker interessierten ihm vor allem römische Ruinen, die er in Niederbronn besuchte. In „Dichtung und Wahrheit“ schrieb Goethe von seinen Eindrücken, vor allem von dem Geist der Antike, der ihn bei der Betrachtung von Säulenresten, Knäufen und Inschriften erfasste.²⁸

Der Romantiker in Goethe betrachtete diesen Anblick als eine Verschränkung von Antike und Natur, bzw. als die Ästhetik der Ruinen. In seinem Gedicht „Wanderer“ (1772) der junge

²⁴Vgl. Norbert Miller (1994): „Der Dichter ein Landschaftsmaler“. in: *Goethe und die Kunst*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. S. 380.

²⁵Vgl. Petra Maisak (1994): „Natur - Gefühl - Genie. Die frühe Begegnung mit der Kunst“. in: *Goethe und die Kunst*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. S. 229.

²⁶Vgl. Schulze, S. 11.

²⁷„Nicht in Rom, in Magna Graecia, / Dir im Herzen ist die Wonne da! / Wer mit seiner Mutter, der Natur, sich hält, / Findt im Stengelglas wohl eine Welt.“ Johann Wolfgang von Goethe: „Gedichte: Sendschreiben“. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/sendschreiben> (Letzter Zugriff: 25.3.2023).

²⁸ Johann Wolfgang von Goethe: „Dichtung und Wahrheit. Erster und zweiter Teil“ in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/dichwah1/index.html> (Letzter Zugriff: 13.3.2023).

Protagonist bewundert „majestätisch trauere“ Trümmer von Schutt und Erde gedeckt.²⁹ Der Wandel in Goethes Antikenwahrnehmung vollzog sich nur schrittweise. Ein Beitrag dazu leistete seine zunehmende Beschäftigung mit den Naturwissenschaften, vor allem mit der Mineralogie. Die intuitive Betrachtungsweise wurde dabei durch eine reflektierende ersetzt. Es genügt nicht mehr die Gegenstände der Naturwelt bloß zu fühlen; im Gegenteil sollte man nach Richtlinien und Regeln für ihre Deutung suchen. Er wünschte die Gegenstände um sich völlig objektiv aufzunehmen, anstatt sie mit seiner inneren Welt zu erfassen. In dieser Periode fing Goethe an, seine bisher subjektive Wahrnehmung durch den begrifflichen Objektivismus zu ersetzen. Seine Erfahrungen in den Naturwissenschaften führten ihn zu der Überzeugung, dass es auch in der Kunst ein universelles Gesetz geben müsse. Dieses wollte er entdecken.³⁰

Aus den Briefen und Tagebucheinträgen ist zu entnehmen, dass Goethes Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst nach dem Umzug nach Weimar aufgrund seiner Hofstätigkeit vernachlässigt wurde, aber geriet jedoch nicht aus der Ansicht. Ein detaillierter Brief Goethes an seinen Sturm-und-Drang-Kameraden und Maler Friedrich Müller, gibt einen Hinweis auf sein verändertes Kunstverständnis. Die übersteigerte Subjektivität wird nun von Goethe verurteilt, da sie zu Beliebigkeit führe. Er empfahl seinem Kameraden, sich an „Raffael und Albrecht Dürer“ auszurichten, außerdem an den „Antiken und der Natur“.³¹ Derartige Beurteilungen, die sich in einem Brief an Müller ergeben, deuten auf eine Abkehr vom Begriff der charakteristischen Kunst und eine vorsichtige Hinwendung zu einer Idealismuskonzeption hin, die in der antiken Kunst und in der Kunst der italienischen Renaissance zu finden ist. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass Goethes Geschmacksumkehr in Übereinstimmung mit dem herrschenden klassizistischen Geschmacksbild der europäischen Höfe stattfand, das auch am Weimarer Hof keineswegs an Aktualität verloren hatte.³² In den Briefen und Tagebüchern aus den letzten vor-italienischen Jahren überwiegen in den wenigen kunstbezogenen Passagen bereits die Künstler der italienischen Renaissance, insbesondere Raffael. Außerdem hatte Goethe damals seine Wohnung mit dem von Nicolas Dorigny geschaffenen Zyklus farbiger Kupferstiche von Raffaels Farnesina-Fresken ausgestattet. Außerdem hatte Goethe schon vor seiner Italienreise die antikisierende Formensprache des großen Meisters der Renaissance, vor

²⁹„Wie ihr/ Düstres Moos auf dem heiligen Haupt/ Majestätisch trauernd herabschaut/ Auf die zertrümmerten/ Zu euren Füßen (...).“ Johann Wolfgang von Goethe: „Gedichte: Der Wanderer“. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/der-wanderer> (Letzter Zugriff: 25.3.2023).

³⁰Vgl. Seemann, S. 587-588.

³¹Vgl. Goethe / Moritz Meyer, S. 148.

³²Vgl. Seemann, S. 581.

allem Andrea Palladio, studiert.³³ Er selbst zeichnete und wirkte an der Umgestaltung der Weimarer Parkanlagen mit. Der bedeutendste Ansprechpartner Goethes in kunsthistorischen Fragen war damals Johann Heinrich Merck (1741 – 1791), der, seit Goethe ihn bei Herzog Carl August im September 1777 persönlich kennengelernt hatte, auch als Kunstberater am Weimarer Hof wirkte.³⁴ In dieser Zeit las er auch zunehmend die kunsttheoretischen Werke seines Freundes und Malers Anton Raphael Mengs, der Raffael, Tizian und Correggio für die bedeutendsten Vorbilder des zeitgenössischen Malens hielt. Die ihm bereits fünfzehn Jahre früher von Oeser vermittelte klassizistische Kunstkonzeption geriet dadurch wieder in den Vordergrund der kunsttheoretischen Interessen Goethes.³⁵

2.3. Italienreise: Gründe, Wirkungen und Folge

Die Abreise nach Italien war neben dem Interesse an der Kunst auch eine Antwort auf die zunehmenden Gefühle der Einschränkung und Begrenzung und damit auf das Scheitern der anspruchsvollen Pläne und Absichten der ersten Weimarer Jahre.³⁶ Das Versagen und die Resignation bezogen sich nicht nur auf die offizielle und politische Tätigkeit, sondern auch auf die Dichtung. Goethe hat im ersten Weimarer Jahrzehnt zwar vieles aufgenommen, aber keines seiner umfangreichen Werke vollendet; mit Ausnahme der Auftragswerke für das Theater und einiger bedeutenden Gedichte, die damals nur in geringem Umfang veröffentlicht wurden, waren für Goethe seine ersten Jahre in Weimar eine Zeit der tiefgehenden Schaffenskrise.³⁷ Seine Produktivität beim Schreiben, als auch beim Zeichnen kam zum Stillstand. Um diese kreative Stagnation zu überwinden, unternahm er in September 1786 eine Reise nach Italien. Am 25. Januar 1788 schrieb er an Herzog aus Rom, dass der Hauptzweck seiner Reise darin bestehe, sich von den physischen und moralischen Qualen zu heilen und seinen Durst nach wahrer Kunst zu stillen.³⁸ Wie sich anhand der Dokumentation erkennen lässt, bereitete Goethe seinen Aufbruch sehr sorgfältig vor, verheimlichte aber gleichzeitig die Absicht, sodass keine Seele außer seinem Diener Philipp Seidel davon erfuhr, nicht einmal der Herzog Carl August und ebenso wenig Charlotte von Stein. Es handelte sich bei der Abreise daher keineswegs um

³³Vgl. Schulze, S. 10-11.

³⁴Vgl. Conrady, S. 170.

³⁵Vgl. Stelzer, S. 55.

³⁶Vgl. Roberto Zapperi (1999): *Das Inkognito: Goethes ganz andere Existenz in Rom*. München: C. H. Beck Verlag. S. 7.

³⁷Vgl. Reiner Wild (2004): „Lyrik der klassischen Zeit. 1787-1806: Überblick.“. in: *Goethe Handbuch. Band 1. Gedichte*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler. S. 220.

³⁸Vgl. Johann Wolfgang von Goethe (1982): *Briefe aus Italien, 1786-1788*. München: C. H. Beck Verlag. S. 475-476.

einen kurzfristigen Fluchtversuch, vielmehr um ein gründlich durchdachtes Entkommen aus einer anscheinend immer als unhaltbar empfundenen Situation.³⁹

Am 3. September 1786 brach Goethe um drei Uhr morgens von Karlsbad aus nach Italien mit einer Postkutsche auf. Am Vortag schrieb er drei Briefe: an Herzog Carl August, an Charlotte von Stein und letztlich an seinen Diener Philipp Seidel.⁴⁰ Seit ungefähr zwei Monaten vor seiner Reise hatte Goethe dem Herzog gegenüber angedeutet, dass er nach seinem Aufenthalt in Karlsbad Urlaub machen wolle. Aber erst in seinem Brief vom 2. September nennt er genauere Gründe für diese Entscheidung. Zunächst erwähnte er seine körperliche und seine seelische Befindlichkeit, die beide einer Stärkung bedürfen.⁴¹ Darüber hinaus äußerte er seine Absicht, dem Schreiben mehr Zeit zu widmen, um die geplante Veröffentlichung seiner Werke zu Ende zu führen. Er hatte mit dem Leipziger Verleger Georg Joachim Göschen einen Vertrag über die Publikation seiner Werke in acht Bänden abgeschlossen. Während die ersten vier schon für den Druck vorbereitet sind, für die restlichen habe er jedoch, so schrieb Goethe, „Muse und Stimmung“ nötig.⁴²

Nach seiner Ankunft am Hof des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach im Jahr 1775 begann Goethe dort schon früh, bedeutende Aufgaben anzunehmen. Er wurde Mitglied des Geheimen Rates, des höchsten Regierungsorgans, war in der Kommission für Bergbau, Wegebau, Finanz- und Kriegsangelegenheiten tätig. Daneben war er auch der Theaterdirektor, der Verantwortliche für die Bibliothek der Herzogin Anna-Amalia und eine enge Vertrauensperson des Herzogs Carl August.⁴³ Die oben erwähnten Tätigkeiten beanspruchten seine Zeit vollständig und überforderten ihn. Er hatte die oben erwähnten Posten vor allem in den Hoffnungen auf Veränderungsmöglichkeiten und bürgerliche Reformen im Herzogtum angetreten und dadurch auch manches in Bewegung gesetzt. Immer mehr stellte sich jedoch heraus, dass Wünsche und Realität nicht übereinstimmten, dass seine Erwartungen unerfüllt blieben und die geringe wirtschaftliche Basis des Herzogtums sowie die Beharrungskräfte am Hofe weitreichende Veränderungen verhinderten. Daher äußerte Goethe seit Mitte der achtziger Jahre zunehmende Selbstzweifel. Insbesondere der Mangel an Zeit für seine dichterischen und künstlerischen Bemühungen machte ihn sehr unzufrieden. Nachdem er erkannt hatte, dass ihm die Verwaltungsaufgaben die Zeit zum Schreiben raubten, begann Goethe allmählich seine

³⁹Vgl. Reiner Wild (1999): *Goethes klassische Lyrik*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler. S. 13.

⁴⁰Vgl. Zapperi, S.7.

⁴¹Vgl. Goethe / Moritz Meyer, S. 475.

⁴² Ibid., S. 475.

⁴³Vgl. Conrady, S. 330.

Verpflichtungen zu vernachlässigen, und wurde bei den Sitzungen des Geheimen Rates zunehmend durch einen Stellvertreter ersetzt.⁴⁴ Insofern stellt Goethes Abreise nach Italien eine Reaktion auf die zunehmende Erfahrung von Einschränkung und Resignation dar, also auf das Scheitern seiner anspruchsvollen Absichten und Pläne auf offizieller und dichterischer Ebene.

Obwohl Goethe in seinen Briefen an Herzog nie ausdrücklich auf die Schwierigkeiten bei der Vereinbarung von Hofpflichten und schöpferischen Tätigkeiten hinwies, solche Geständnisse machte er viele Jahre später im Gespräch mit Eckermann. Letzterer notierte am 10. Februar 1829 über ersten Weimarer Jahren Goethes, dass Goethes dichterisches Talent mit der Realität seiner Stellung am Hof im Widerspruch stehe. Infolgedessen schuf Goethe in der ersten zehn Jahre keine bedeutenden poetischen Werke. Seine Flucht nach Italien war daher ein Versuch, seine dichterische Produktivität zurückzugewinnen.⁴⁵

Eine weitere Grund seiner Flucht aus Weimar stellte seine komplexe Beziehung zu Charlotte von Stein dar. Sie war die engste Freundin und Vertraute Goethes in der Periode zwischen 1775 und 1788.⁴⁶ Als Gesellschaftsdame der Herzoginmutter Anna Amalia und dadurch eine sehr einflussreiche Persönlichkeit, hatte Frau von Stein Goethe bei seiner Ankunft in Weimar Lebensgewohnheiten und Manieren am Hof beigebracht. Damit wurde sie für ihn zu einer wichtigen Bezugsperson im Milieu des Hofes. Frau von Stein hatte Anteil an Goethes Bemühungen, Zweifeln, Geschäften, er widmete ihr Gedichte („Lida-Lyrik“), und ihr Wesen wurde in seinen Gestalten verwurzelt (Iphigenie, Leonore von Este).⁴⁷ Sie pflegten eine intime Freundschaft, der Goethe den Charakter eines Liebesverhältnisses hatte geben wollen. Doch da Frau von Stein mit dem höfischen Stallmeister verheiratet war, blieb ihr Verhältnis zu Goethe um sein Bedauern nur platonischer Natur. Auch wenn Goethe seiner lieben Freundin sehr nahestand, war diese Verwandtschaft im Sinne einer hoffnungslosen Liebesbeziehung reich an Spannungen. In einem Brief an seiner Herzensfreundin aus Rom schreibt Goethe von seiner tiefen Zuneigung zu ihr und von dem unerträglichen Schmerz, der von seiner unerfüllten Liebe verursacht wird.⁴⁸ Goethes Reise nach Italien von September 1786 bis Juni 1788 bildete eine Zäsur in ihrer Beziehung. Durch die Umstände seines Aufbruchs stark belastet, konnte sich die vorherige Beziehung zu Charlotte nach Goethes Rückkehr nicht wiederherstellen. Goethe war

⁴⁴Vgl. Zapperi, S. 8-9.

⁴⁵Vgl. Johann Peter Eckermann (1981): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Berlin: Insel Verlag. S. 245.

⁴⁶Vgl. Roberto Zapperi, S. 15.

⁴⁷Vgl. Benedikt Jeßings/ Bernd Lutz/ Inge Wild (1999): *Metzler Goethe Lexikon, Personen-Sachen-Begriffe*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag. S. 407.

⁴⁸Vgl. Goethe, *Briefe aus Italien. 1786-1788.*, S. 86.

inzwischen in Italien gereift und brachte neue Erkenntnisse und Vorstellungen mit nach Weimar. Die einmal innige Beziehung wurde zusätzlich durch Goethes Bekanntschaft mit Christiane Vulpius zerrissen.⁴⁹

Obwohl die aktuelle Lebenskrise das offenbarste Motiv für seine Abreise war, hatte die Wahl des Reiseziels für Goethe doch tiefer liegende Gründe. Italien war der traditionelle Zielort der Bildungsreisen, die sich für die junge Männer aus Goethes sozialer Schicht nach dem Studienabschluss als gewöhnlich ergaben. Einen solchen Bildungsaufenthalt in Italien hatte auch Johann Caspar Goethe zwischen 1739 und 1741 unternommen.⁵⁰ Darüber verfasste er einen Reisebericht unter dem Titel „Viaggio per l'Italia“, und wie sein Sohn später in „Dichtung und Wahrheit“ berichtete, hatte Johann Caspar seine Kinder an den bleibenden Eindrücken seiner Bildungsreise eingehend teilhaben lassen. Die von seinem Vater aus Italien mitgebrachten Kunstwerke und Naturgegenstände, vor allem eine Serie von Kupferstichen mit römischen Motiven, die im Elternhaus hingen, zählten zu Goethes frühen Prägungen.⁵¹ Selbstverständlich sah der Erziehungsplan des Vaters vor, dass der jüngere Goethe eine Italienreise zum Abschluss seiner Ausbildung unternimmt. Trotz des Bemühens seines Vaters erfüllte Goethe diesen Plan zwar lange Zeit nicht und scheute vor den Möglichkeiten einer Italienreise zurück, denn wie er im Juni 1775 in „Dichtung und Wahrheit“ über seinen Blick auf Italien vom Gotthard schrieb, „traute er sich nicht“.⁵² So war die Reise, die er schließlich 1786 antrat, für Goethe zunächst die Erfüllung eines früheren Wunsches. Davon berichtete er seiner Mutter Katharina Elisabeth in einem Brief vom 4. November 1786 aus Rom.⁵³ Im Kontext seiner Existenzkrise stellte Italien für Goethe sowohl einen väterlichen Ort als auch eine Oase der Flucht und Befreiung von Zwängen und Verpflichtungen dar. Es ist gleichermaßen ein Aufbruch ins Unbekannte und eine Rückkehr zu den Wurzeln, ein angestrebtes sowie lange Zeit abgewendetes Ziel, das Erlösung versprach und dennoch oder gerade deshalb Angst auslöste. Deswegen verheimlichte er sich, verzichtete auf den erworbenen gesellschaftlichen Stand, schaffte sich eine neue Persönlichkeit ab. Die Italienreise wurde von ihm als Abbruch beinahe aller gesellschaftlichen Bindungen gestaltet, wozu sich bewusste Entscheidungen mit unbewussten Motiven vereinen. Auf seine Lebenskrise antwortete der Dichter damit auf eine durchaus tiefgreifende Art und Weise und mit einer erstaunlichen

⁴⁹Vgl. Zapperi, S. 16-17.

⁵⁰Vgl. Conrady, S. 10.

⁵¹Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit. Erster und zweiter Teil. Aus meinem Leben.* in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/dichwah1/dichwah1.html> (Letzter Zugriff: 13.3.2023).

⁵² Ibid.

⁵³Vgl. Goethe, *Briefe aus Italien, 1786-1788*, S. 13.

Beständigkeit. In dieser für ihn schicksalsträchtigen Reise verband sich die Verwirklichung eines Jugendwunsches mit der Abwendung von dem seit 1775 in Weimar Geschaffenen, und dieser Bezug wurde die Vorbedingung für die Überwindung der Krise, für die Heilung, auf die er in Italien erhoffte. Die Italienreise ist daher mehr als nur ein Ausweg aus der bisherigen Lebenssituation zu betrachten. Sie stellt sich für Goethe eine Gelegenheit zur Selbstfindung heraus und ist von Anfang an auf eine zukünftige Perspektive ausgerichtet. Trotz des radikalen Bruchs mit den persönlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen wird Goethe die Verbindung zu Weimar nicht aufgeben. Schon aus den ersten unterwegs geschriebenen Briefen ist zu entnehmen, dass er nach dem erfolgreichen Abschluss seiner Radikalkur nach Weimar zurückzukehren und sich bei seinen Freunden und Bekannten dafür zu entlohnen gedachte. Am 18. September 1786 schrieb er aus Verona an Herzog Carl August, er hoffte, „(...) einen wohl ausgewaschenen, wohl ausgestaffierten Menschen wieder zurück zu bringen (...)“.⁵⁴ Seine Absicht war vor allem, eine gewisse Distanz zu gewinnen, das Gewohnte und Bedrückende eine Zeitlang beiseite zu lassen, sich ganz auf sich selbst zurückzuziehen, um sich für neue Erfahrungen zu öffnen. Deswegen wird in Brief an Herder seine Ankunft in Rom als eine „Wiedergeburt“, einen zweiten Geburtstag bzw. den Beginn eines neuen Lebens beschrieben.⁵⁵

Doch diese „Wiedergeburt“ ist von Goethe als ein geistiger Prozess gemeint. Alle Betrachtungen in Italien sind Zeugnisse seines Strebens nach einer gesicherten Existenzgrundlage. Er suchte nach Vorbildlichem, Verbindlichem, nach universell geltenden Normen in der Natur, Kunst und Dichtung. Er versuchte deshalb, sich vollständig hinzugeben, sich den Einflüssen einer anderen Welt ganz zu öffnen, die ihn nicht unerwartet erreichten. Dank der Erziehungsjahre in Frankfurt, der Vermittlung der Auffassungen Winckelmanns durch Adam Oeser in Leipzig und seiner Kenntnis antiker Kunstwerke wusste er, dass in Italien etwas Bedeutungsvolles und Herausragendes zu erleben sein würde. Deshalb begann er nach Gegenständen zu suchen, die ihn mit einem unwiderstehlichen Bedürfnis anzogen. Dabei galt sein besonderes Interesse den Bereichen der Natur, Kunst und Literatur, vor allem der Antike.⁵⁶ In seinem Brief an Charlotte von Stein aus Rom, ebenfalls vier Monate später, brachte er zum Ausdruck, dass man „(...) eine Verwandlung an sich geschehen lassen muss, man kann nicht mehr an seinen bisherigen Vorstellungen festhalten (...)“.⁵⁷

⁵⁴Vgl. Goethe, *Briefe aus Italien, 1786-1788*, S. 7.

⁵⁵ *Ibid.*, 33.

⁵⁶ Conrady, S. 439.

⁵⁷Vgl. Goethe/ Moritz Meyer, S. 56.

Die erste Italienreise war als ein Wendepunkt für Goethes Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst von fundamentaler Bedeutsamkeit. Nur durch die Begegnung mit den Originalwerken der Antike und der Renaissance wurde ihm die Erforderlichkeit einer systematischen Betrachtung von Architektur, Bildhauerei und Malerei bewusst. In Italien formulierte Goethe seine kunsttheoretischen Grundgedanken, denen er bis an das Ende seines Lebens treu blieb, und erst dort wurde ihm auch die Historizität der Kunst vor Augen geführt. Die „Italienische Reise“, in der Goethe einige Jahrzehnte später seine Italienerfahrungen in einer anti-romantischen Sichtweise verarbeitete, stellt eine Zusammenfassung der durch Beobachtung und theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst gewonnenen Erkenntnisse dar. Neben der Malerei, die den Schwerpunkt des Kunststudiums bildete, gewann Goethe in Italien auch vertiefte Kenntnis von Architektur und Bildhauerei. Wie in anderen Gebieten seiner Forschung, vor allem in Naturstudien, suchte Goethe auch in der Kunstwissenschaft stets nach großen Zusammenhängen. Für ihn musste sich ein Kunstbegriff auf das Allmenschliche ausweiten. Gerade diese universelle Menschlichkeit zog ihn an der Kunst der Antike an.⁵⁸

Das erste von Goethe in Italien erblickte antike Bauwerk war das Amphitheater in Verona aus dem 1. nachchristlichen Jahrhundert, dem er am 16. September besuchte. In der „Italienischen Reise“ bewunderte er die Einfachheit und Grandiosität seiner Form.⁵⁹ Während seines Aufenthalts in der Stadt sah Goethe unter anderem Gemälde der Renaissancemeister Tintoretto und einige Porträts von Paolo Veronese in Palazzo Bevilacqua, als auch die städtische Antikensammlung.⁶⁰ Doch galt Goethes Erstaunen in erster Phase seiner Italienreise vor allem der Architektur, insbesondere den Bauten Palladios. In Vicenza und Venedig wurde er von Gebäuden des Renaissancemeisters, insbesondere von seinem Olympischen Theater in Vicenza entzückt.⁶¹ In einem Brief an Meyer bezeichnete er das unbegreifliche Genie Palladios, derer Virtuosität er bewunderte.⁶² Die Begeisterung Goethes für Palladio muss heute vor allem durch den beginnenden Wandel seines Kunstbegriffs betrachtet werden. Es war für Goethe erforderlich, sich von der jugendlichen Auffassung einer „gotischen“, oder lieber gesagt, „romantischen“ Sichtweise zur gestaltungsorientierten Kunst der Antike zu bewegen. Dazu brauchte er einen Begleiter, der ihm zeigen konnte, was er bisher in der Kunst vergeblich

⁵⁸Vgl. Jutta Van Selm (1984): „Erfahrung und Theorie bei Goethe: der erste und der reine Eindruck. Von den italienischen Erfahrungen zu den Theorien in Natur und Kunst“. in: *Goethe Yearbook* 2, Nr. 1984. S.121–122. in: <https://muse.jhu.edu/article/377329/summary> (Letzter Zugriff: 15.4.2023).

⁵⁹Vgl. Johann Wolfgang von Goethe/ Peter Sprengel (1978): *Italienische Reise. Mit einem Nachwort, eine Zeittafel zu Goethe, Anmerkungen und biographischen Hinweisen von Peter Sprengel*. München: Goldmann Verlag. S. 33.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid., S. 49.

⁶²Vgl. Goethe, *Briefe aus Italien, 1786-1788*, S. 31.

gesucht hatte, gleichzeitig aber auch das, was ihn bisher glücklich gemacht hatte, nicht völlig vermissen ließ. Unter diesem Blickwinkel fehlte es dem Straßburger Münster an Eleganz und einer gewissen noblen Zurückhaltung, vor allem aber an einer überschaubaren Ordnung. Die Antike hingegen, in deren Überresten und Beschreibungen er sich bisher hatte behaupten können, schien so wenig mit der Lebendigkeit der Gegenwart zu tun zu haben. Deshalb war er auf der Suche nach einem Zusammenhang, der die Lebhaftigkeit und Individualität nicht aufgibt, sondern in angemessene Formen bringt. Diese Zusammenführung entdeckte er bei Palladio. Es ist das Gleichgewicht, nach dem Goethe selbst strebte, ein Ausgleich zwischen modernem und antikem Gefühl.⁶³ Goethe überwand seine Unsicherheit beim Betrachten der Bauten innerhalb eines Monats durch das Studium von Palladios Architekturschriften, vornehmlich seinen „Vier Büchern zur Architektur“. So durchlief er, nach wiederholtem Verharren bei den Aufenthalten und mangelndem Urteilsvermögen, zunächst einen Bildungsprozess, um den Anblick dieser Kunst vollständig würdigen zu können. Wie dieser Erkenntnisprozess ablief, hat Goethe ganz bewusst wahrgenommen. Er erkannte, dass das unmittelbare Sehen beim Betrachten von Kunstwerken nicht ausreicht. Ein Gegenstand muss wiederholt beobachtet werden, wenn man einen reinen Eindruck von seiner Form gewinnen will.⁶⁴

Nach den beeindruckenden Erfahrungen von Bauwerken Palladios in Verona und Venedig gelangte Goethe über Ferrara und Bologna nach Rom und damit an den Mittelpunkt seiner Italienlust. Die Zeitspanne zwischen November 1786 und Februar 1787 war der Besichtigung antiker Architektur und Skulpturen, dem Studium zahlreicher Gemälde und Fresken sowie dem intensiven Austausch mit den deutschen Künstlern in Rom um Tischbein und Angelika Kauffmann, Moritz und Johann Heinrich Meyer, gewidmet.⁶⁵ Während seines ersten Romaufenthaltes im Winter 1786/87 wurde Goethe jedoch zunehmend unzufrieden mit der antiken Kunst in Rom, vor allem mit den römischen Reproduktionen der griechischen Skulptur. Die Beschäftigung mit der griechischen Kunst der Antike wurde deshalb zum Hauptmotiv für Goethes Reise nach Sizilien.⁶⁶ In der Auseinandersetzung mit der großgriechenländischen Kunst und der echten Belege der altgriechischen Plastik, vor allem in Sizilien, fand Goethe eine entscheidende Herausforderung für sein Kunstverständnis und sein Verständnis der Antike.

⁶³Vgl. Hubertus Günther (2021): „Goethe begegnet Palladio“ in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2020/2021. S. 79-80. in: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7739/> (Letzter Zugriff: 24.3.2023).

⁶⁴Vgl. Goethe, S. 107.

⁶⁵Vgl. Conrady, S. 450.

⁶⁶Vgl. Van Selm, S. 126.

Demzufolge begab er sich im Februar 1787 letztendlich nach Neapel. Die Begegnungen mit den Künstlern Jakob Philipp Hackert und Christoph Heinrich Kniep, die Besichtigung der antiken Lokalitäten von Pompei, Herculaneum und Paestum, eigene zeichnerische, literarische und wissenschaftliche Studien sind der Schwerpunkt des Neapelberichts in Goethes „Italienischer Reise“.⁶⁷ Die Reise nach Sizilien erscheint jedoch als ein Schlüsselereignis, das vor allem durch das Erlebnis der Fremdheit der griechischen Antike und die Verarbeitung derselben geprägt war. Laut dem Eintrag vom 23. März 1787, der die erste Berührung mit den Überresten griechischer Architektur in Paestum schildert, war Goethe von den „stumpfen, kegelförmigen, dicht gedrängten Säulenmassen“ der dorischen Architektur unangenehm überrascht.⁶⁸ Doch dann kam er durch die Verbindung von konzentrierter Wahrnehmung mit kunsthistorischer und historischer Kenntnis zu folgendem Urteil, das die von ihm betrachteten robusten Überreste herausragende Zeugnisse ihrer Epoche sind.⁶⁹ Während seines Aufenthalts auf Sizilien verknüpfte Goethe den Genuss der Ruinen der griechischen Baukunst mit dem Eindruck der südlichen Landschaft. In der „Italienischen Reise“ beschrieb er die Schönheit der Küsten von Palermo und gelobte, die Klarheit ihrer Umrisse, die Zartheit und Vielfalt der Töne und die harmonische Verbindung von Himmel, Meer und Erde für immer in seinem Gedächtnis zu bewahren.⁷⁰ Nach seinem Intermezzo auf Sizilien, wo er u. a. Palermo und Messina besuchte, die süditalienische Landschaft und die Überreste griechischer Architektur genoss, kehrte sich Goethe im Juni 1787 über Neapel nach Rom zurück.⁷¹ Durch die Gesamtheit der Erlebnisse, die Goethe mit der griechischen Architektur und Kunst, der südlichen Landschaft und griechischen Literatur machte, wurde er letztlich zu eigenen Schaffen bewegt.

⁶⁷Vgl. Conrady, S. 450.

⁶⁸Vgl. Goethe/ Sprengel, S. 205.

⁶⁹ Ibid., S. 205.

⁷⁰ Ibid., S. 216.

⁷¹Vgl. Conrady, S. 453.

3. Goethes klassische Dichtung

Obwohl Goethe selbst seinen Italienaufenthalt als Mittel zur Wiederherstellung seiner Dichteridentität sah, blieb sein literarisches Schaffen in Italien, wenigstens das von neuen Werken beachtlich bescheiden.⁷² Sein Schaffen wird in erster Linie durch die Bereitstellung der von Goethe selbst zusammengestellten Gesamtausgabe seiner Werke, 1787 erschienenen „Schriften“ bestimmt, und ist daher vor allem auf die Fortsetzung der während der ersten Weimarer Periode begonnenen, aber noch nicht abgeschlossenen Werke wie „Egmont“ und „Iphigenie auf Tauris“ oder auch „Torquato Tasso“ gerichtet. Darüber hinaus blieben die Werke in Italien überwiegend Vorsätze und im Idealfall nur erste Entwürfe. Zu letzteren gehört zum Beispiel der von Goethe in seinem Tagebuch der Italienreise für Frau von Stein unter dem 18. Oktober 1786 vermerkte „Plan zur Iphigenia auf Delphos“, später „Nausikaa“ genannt, der als Nachfolger von „Iphigenie auf Tauris“ galt.⁷³ Doch war Goethes Hauptbeschäftigung die Bereitstellung der Vorlage für das achte Band seiner „Schriften“, nämlich die Gedichtausgabe. Dieser 1789 erschienene Band enthielt außer zuvor veröffentlichten Gedichten eine beachtliche Anzahl der erstmals publizierten, überwiegend während der Frankfurter Zeit oder des ersten Aufenthalts in Weimar entstandenen Gedichte. Zur Veröffentlichung wurden frühere Gedichte von Goethe überarbeitet und teilweise erheblich verändert.⁷⁴ Diese Auseinandersetzung mit eigener Lyrik war für die spätere dichterische Produktion Goethes nicht ohne Folgen. Sie fügt sich aber insbesondere in den Entwicklungsverlauf Goethes in Italien und die dort erlebten Wandlungen ein, die zu den Vorbedingungen der klassischen Periode gehören. Doch bedeutender als die Überarbeitungen, bei denen eine Distanz zum früheren Schaffen spürbar wird, ist die Anordnung der Gedichte.⁷⁵ Goethe ordnete die Gedichte nach formalen, motivischen oder inhaltlichen Zusammenhängen, narrativen Beziehungen und dramatischen Verläufen zu Ensembles. Durch solche Gruppenbildungen wurden die Gedichte aus ihren ursprünglichen, häufig biografisch bestimmten Bezügen enthoben. Insofern handelte es sich bei der Bearbeitung der Gedichte für die „Schriften“ in erster Linie um einen Distanzierungsvorgang, der zugleich die in früheren Gedichten beabsichtigte Eindeutigkeit und den unverhüllten Subjektivismus ausgesetzt hat.⁷⁶ Durch die Erstellung des Gedichtbandes

⁷² Ibid., S. 520.

⁷³ Vgl. Wild, 1999, S. 27.

⁷⁴ Vgl. Wild, 2004, S. 220.

⁷⁵ Vgl. Wild, 1999, S. 28.

⁷⁶ Vgl. Wild, 2004, S. 221.

wurde folglich die sich schon vor den italienischen Jahren, insbesondere Ende der ersten Weimarer Periode angedeutete Transformation in Goethes lyrischem Werk fortgesetzt. Doch gleichzeitig ergibt sich für Goethe in der Ensemblebildung ein Vorbild, auf dessen Grundlage er in seinem späteren dichterischen Schaffen wiederholt vorgehen wird, entweder um Gedichte im Nachhinein zu einer Gruppe zusammenzufügen oder von Anfang an auf sie hinzuwirken. Beide Varianten wurden vor allem in der klassischen Periode eingesetzt.⁷⁷ So waren die „Venezianischen Epigramme“, die „Xenia“ und die „Sonette“ ursprünglich als Ensembles, als zyklisch gegliederte Sammlungen konzipiert. Dies ist auch bei den „Römischen Elegien“ zu beobachten, nicht unbedingt bei der Abfassung der individuellen Gedichte, sondern erst bei ihrer Zusammensetzung um 1790.⁷⁸ Während seines Italiaufenthalts verfasste Goethe nur wenige neue Gedichte. Zu diesen gehören außer „Amor als Landschaftsmaler“ und dem 1787 entstandenen und an Carl August geweihten „Du sorgest freundlich“ nur noch die sog. „Koptische Lieder“ („Lasset Gelehrte sich zanken und streiten“ und „Geh! gehorche meinen Winken“), sowie das Gedicht „Cupido, loser eigensinniger Knabe“.⁷⁹

Die Ursachen für das Versiegen von lyrischer Produktion Goethes in Italien sind nicht leicht zu bestimmen. Es ist anzunehmen, dass seine Beschäftigung mit der Vorbereitung von „Schriften“, eine allgemeine Gegenwartsorientierung und dadurch nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit bildenden Künsten zu einer absorbierenden, eher rezeptiven Arbeitsweise beigetragen hat. Zudem könnte Goethes malerische Tätigkeit auch zur Konzentration des künstlerischen Schaffens geführt haben, die andere vergleichbare Unternehmungen ausschloss. Selbst Goethe verband seine „Wiedergeburt“ als Dichter mit der Abwendung von der Malerei und verortete deshalb die Wiederaufnahme seiner dichterischen Produktivität erst am Ende seines Italiaufenthaltes in der „Italienischen Reise“.⁸⁰

Goethes italienische Dichtung markiert zweifellos eine bedeutende Wende. Im Gegensatz zu seiner pathosgeladenen Leipziger und Frankfurter Lyrik schildert der Dichter nun die Lebensfreude in hellen und leuchtenden Farben. In seiner römischen Dichtung kommt die lebensfrohe Anakreontik der Frühzeit und die schwungvolle Hymnik der Sturm-und-Drang-Periode zusammen. Außerdem ist der Einfluss der Ästhetik Winckelmanns zu verzeichnen, der sich hauptsächlich im Bereich der Gedichtform offenbart. Seit dem Italiaufenthalt schrieb

⁷⁷Vgl. Wild, 1999, S. 28-29.

⁷⁸Vgl. Wild, 2004, S. 220.

⁷⁹Vgl. Wild, 1999, S. 29.

⁸⁰Vgl. Ibid., S. 23.

Goethe keine freien, reimlosen Gedichte mehr, sondern beherrschte und verwendete die klassischen Versformen des elegischen Distichons, die Hexameter und Pentameter.⁸¹ Doch ist die Rezeption der Antike in Goethes Dichtung nicht nur auf den formalen Aspekt begrenzt. Vielmehr wird in der klassischen Antikenorientierung der Literatur und der Kunst eine bestimmte und gleichermaßen übergreifende Gültigkeit zugesprochen, die den ästhetischen Bereich überschreitet.

Die oben erwähnten Tendenzen werden schon in dem in Italien geschriebenen „Amor als Landschaftsmaler“ deutlich. Das Gedicht steht in der Tradition der Rokoko-Lyrik und ihrer Einbindung anakreontischer Elemente und Motive. Es gehört damit zum Genre der heiteren, verspielt-galante Liebeslyrik, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts auch als Unterhaltungslyrik kultiviert wurde.⁸² Das Gedicht ist durch eine antike Färbung gekennzeichnet, doch wurden die antikisierenden Motive auf eine spielerische und scherzhafte Weise behandelt, wodurch ein idyllisches Naturbild geschaffen wurde. Im folgenden Kapitel wird das oben genannte Gedicht in Bezug auf seine antiken Motive und Einflüsse analysiert.

4. „Amor als Landschaftsmaler“

Während der Italienreise im Oktober 1787 begann Goethe sich gründlich mit der Frage der Naturwahrnehmung und Landschaftsdarstellung in der Malerei zu beschäftigen. Sein Treffen mit einer schönen Mailänderin namens Maddalena Riggi, in die er sich während einer dreiwöchigen Villeggiatur in Castel Gandolfo verliebte, endete in Enttäuschung, da er erfuhr, dass seine Geliebte bald zu heiraten ist. In der „Italienischen Reise“ beschrieb Goethe selbst diese Situation als ein Werther-ähnliches Schicksal.⁸³ Unter diesen Umständen widmete sich Goethe zunehmend dem Zeichnen in der Landschaft. Dabei wird das Zeichnen für ihn zu einem Heilmittel, auch wenn es laut dem Bericht in der „Italienischen Reise“ wegen mangelnder zeichnerischer Technik keineswegs vollständig erfolgreich ist.⁸⁴ Goethes Beschreibung seiner Naturerfahrung zeigt eine Unzufriedenheit mit den Möglichkeiten der bildnerischen Darstellung. Außerdem ging Goethe mit dem schmerzlichen Gefühl der aussichtslosen Zuneigung zu Maddalena Riggi zum Zeichnen hinaus.

⁸¹Vgl. Wild, 2004, S. 222-223.

⁸²Vgl. Jeßings/ Lutz/ Wild, S. 10.

⁸³Vgl. Goethe/ Sprengel, S. 392.

⁸⁴ Ibid., S. 397.

Die Abtrennung in Skizze und Bild, in der handgeschriebenen Niederschrift und im innerlich erfassten und der späteren malerischen Ausarbeitung vorbehaltenen Naturbild entspricht, jedenfalls auf den ersten Blick, durchaus den damaligen künstlerischen Üblichkeiten und ästhetischen Prinzipien. In Italien hielt sich Goethe immer daran, zunächst ohne viele Überlegungen und in gewissem unaufgelöstem Widerspruch, da sein Temperament nach der Reflexion des aus dem Augenblick heraus geschaffenen Begehrens drängte, später in Rom und Neapel, als er sich unter dem Einfluss seiner Künstlerfreunde auf das Studium der Landschaftsmalerei einließ, in einer genau kontrollierten, aus der Einsicht in die Gesetze der Kunst erwachsenen Selbstunterwerfung vor der Natur.⁸⁵

Ungeachtet einer melancholischen Stimmung und mangelnder Zeichenpraxis bezeichnet Goethe sein Naturerlebnis als vertieft. Die Natur wird für ihn anschaulicher, ihre Körperlichkeit erscheint ihm in ihrer Fülle spürbarer. Sein Versuch, die Naturerfahrung in Umrissen zeichnerisch festzuhalten, misslingt zwar. Dieses Scheitern stellt sich jedoch als durchaus fruchtbar heraus, denn durch die Körperlichkeit wird er sich einer Eigenschaft bewusst, die sich den Umrissen zu entziehen scheint. Für ihn wird seine eigene Zeichnung zum Hilfsmittel, sich der Teile des Naturerlebnisses bewusster zu werden, die sich den Möglichkeiten seiner zeichnerischen Darstellung entziehen. Beim Zeichnen bemerkte Goethe, dass die Skizze die Plastizität der Natur nicht vollständig spürbar werden lässt, infolgedessen eine Ferne zwischen ihm und der Landschaft besteht. So gesehen impliziert auch die Erfahrung von Landschaft eine Distanzierung, die das Empfundene der direkten, haptischen Erfassbarkeit entzieht, weil das Annähern an entlegene Teile der Landschaft deren Gesamtkonstellation grundlegend verändern würde.

Das Gedicht „Amor als Landschaftsmaler“ wurde wahrscheinlich im Herbst 1787 in Castel Gandolfo geschrieben und erst in Brief an Herder vom 23. Februar 1788 erwähnt.⁸⁶ Neben „Cupido, loser, eigensinniger Knabe“ zählt es zu den wenigen in Italien entstandenen Gedichten Goethes. Es liegt also nahe, dieses Gedicht in den Zusammenhang mit Goethes schon erwähnter Entscheidung für die Dichtung und gegen die Malerei zu setzen. Diese Verbindung wird auch durch den Eintrag in einem von Goethes Aufzeichnungen zur „Italienischen Reise“ gestützt, in dem es für Februar 1788 u.a. heißt: „Erholung zur Dichtkunst. Amor als Landschaftsmaler“.⁸⁷

⁸⁵Vgl. Miller, S. 453.

⁸⁶Vgl. Wild, 1999, S. 31.

⁸⁷Vgl. Goethe/ Sprengel, S. 483.

In leichtfüßigem Erzählduktus, motivisch und stilistisch dem Rokoko nahestehend, schildert das Gedicht eine arkadische Landschaftsszene, in der der Amor dem Künstler, der die Fähigkeit zu malen verlernt hatte, eine Malstunde erteilt. Doch die vom kindhaften Liebesgott und dem Mädchen gemalte Welt wird nur in der Fantasie des Dichters zu einer lebendigen. Dieses scherzhaft vorgetragene Gedicht reflektiert Goethes intensive theoretische und praktische Auseinandersetzung mit der Malkunst in Italien und seine endgültige Entscheidung für die Dichtung.

Der Anfang des Gedichts ist von einem melancholischen Grundton geprägt. Das lyrische ich sitzt auf einem Felsgipfel und schaut in den Nebel.⁸⁸ In der vagen Formlosigkeit des Nebels, die den Blick mangels Anziehungspunkte zuerst gefrieren lässt, liegt allerdings ein bildliches Potenzial, das schon in der metaphorischen Darstellung des aufgespannten, grau grundierten Tuchs und mit dem Bezug auf die zwei Dimensionen von Breite und Höhe angedeutet wird. So wird der Blick in den Nebel mit dem Blick in eine unbemalte Leinwand gleichgesetzt; für den Sprecher haben weder Welt noch Werk eine Form. Man könnte also sagen, dass das Gedicht mit einer deutlichen Krise beginnt, in der fragwürdig erscheint, ob und wie ein Kunstwerk überhaupt noch entstehen kann. Das lyrische ich muss, um die Existenzlücke wieder zu füllen, einen Ausweg aus seiner Einsamkeit finden, doch das Heilmittel dafür muss zwar erst gezielt geschaffen werden. So wird der Nebel zu einer leeren Leinwand, die zum Malen und Gestalten auffordert.

In der zweiten und dritten Strophe wird zwischen dem Nebeltuch und dem leeren Tuch der Leinwand unterschieden, um dann dieses Tuch mit der heiteren Landschaft vollständig auszufüllen. Dennoch ist der Sprecher nicht derjenige, der zum Pinsel greift. Im Nebel erlebt er nur noch die Leere einer vollständigen Formlosigkeit. Doch mit dem Auftauchen Amors als einem plötzlich auftretenden *deus ex machina*, ändert sich die Stimmung.⁸⁹ Aus dem erhobenen Malhintergrund des Nebels versuchte er, den betroffenen Jungen zu trösten und zu verlocken, indem er ihm Malunterricht erteilt.⁹⁰ Die nachfolgende Schilderung der Bildentstehung stellt sich als ein Vorgang heraus, bei dem zwar nicht nur das Malen, sondern auch das Ansehen

⁸⁸ „Saß ich früh auf einer Felsenspitze, / Sah mit starren Augen in den Nebel; / Wie ein grau grundiertes Tuch gespannt, / Deckt' er alles in die Breit und Höhe.“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

⁸⁹ „Sagte: lieber Freund, wie magst du starrend / Auf das leere Tuch gelassen schauen? Sieh, ich will dir gleich ein Bildchen malen.“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

⁹⁰ „ich will dir gleich ein Bildchen malen, / Dich ein hübsches Bildchen malen lehren.“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

gelehrt werden soll. Dazu verwendet Amor ein hervorragendes Werkzeug, seinen kleinen rosigen Finger. Mit seinem Finger beginnt Amor, die magische Landschaft zu zeichnen.⁹¹ Von besonderer Bedeutung ist hier die Vorgehensweise des Malers. Er beginnt seine Bildarbeit von oben nach unten. Zunächst malt er das Sonnenlicht, das sich in den Augen des Sprechers spiegelt, die Wolken golden umrahmt und durchdringt.⁹² In diesen Versen schildert Goethe die verwandelnde Kraft des Lichts in der Malerei und in der Natur. Es gibt Form, Farbe und durchdringt Texturen. Weiter malt er einige Wipfel, Bäume und Hügel und einen glitzernden Fluss.⁹³ Die Meisterschaft Amors besteht allerdings nicht nur im Bildaufbau, sondern auch in der Erzeugung einer synästhetischen Wirkung. Der von ihm gemalte Fluss wirkt so lebendig, dass er zu rauschen scheint. Es gibt Hinweise auf die Verwendung der Luftperspektive bei der Beschreibung des fernen Blaus der Berge.⁹⁴ Weiterhin schildert der Sprecher die reiche Farbenpracht von gemalten Wiesen und Blumen.⁹⁵ Was Amor mit seinem Pinsel zu bewirken vermag, zeigt sich daran, dass er die Schöpfungsgeschichte mit ihren Stadien der Weltentstehung neu inszeniert. Dieser Analogie entsprechen auch der Bewegungseindruck und die Andeutungen von synästhetischen Empfindungen, die über die Verbindung zum Seh- und Hörsinn hinausweisen. Das Wasser scheint im Sonnenlicht zu glitzern und verleiht der Bildwahrnehmung einen besonderen dynamischen Aspekt, und die Darstellung des Flusses evoziert die Andeutung eines rauschenden Geräusches.⁹⁶ Gleich der göttlichen Schöpfung kulminiert die künstlerische Tätigkeit des Amors in der Erschaffung des Menschen. Als die letzte Einzelheit wird ein Mädchen in die Landschaft integriert.

Ungeachtet der Parallelen zwischen dem göttlichen und künstlerischen Schöpfungsakt wird das Bewusstsein für die Bildhaftigkeit und Künstlichkeit des Empfundene durchgehend beibehalten. Der Sprecher des Gedichts verwendet wiederholt ausdrücklich die Worte

⁹¹ „Und er richtete den Zeigefinger./ Der so rötlich war wie eine Rose./ Nach dem weiten, ausgespannten Teppich./ Fing mit seinem Finger an zu zeichnen.“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

⁹² „Oben malt’ er eine schöne Sonne, /Die mir in die Augen mächtig glänzte, / Und den Saum der Wolken macht’ er golden, / Ließ die Strahlen durch die Wolken dringen“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

⁹³ „Malte dann die zarten leichten Wipfel/Frisch erquickter Bäume, zog die Hügel, /Einen nach dem andern, frei dahinter;/Unten ließ ers nicht an Wasser fehlen“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

⁹⁴ „Und die blauen Berge fern und ferner (...)“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

⁹⁵ „Ach, da standen Blumen an dem Flusse, /Und da waren Farben auf der Wiese“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

⁹⁶ „Zeichnete den Fluß so ganz natürlich,/Daß er schien im Sonnenstrahl zu glitzern,/Daß er schien am hohen Rand zu rauschen.“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

„Maler“ und „Bild“, und Amor beschreibt sein Vorgehen als „Handwerk.“⁹⁷ Außerdem wird das Verb „malen“ mehrmals an den Versanfang gestellt. Zudem ist der Hinweis auf den „hell und rein lasiert(en) Himmel“ ein auffälliges Detail der Maltechnik, welches eine rein metaphorische Deutung der Szene widerspricht. Schließlich wird Amor von dem Sprecher nach dem „Meister“ und der „Schule“ gefragt, denen er seine Kunst verdankt.⁹⁸ Aus diesen Argumenten kann man schließen, dass der Liebesgott hier von Goethe ausdrücklich als Künstler anerkannt wird. Der kindische Eros, in der Regel schelmisch und übermütig, wird hier zum erfolgreichen Maler und *deus pictor*. Er schafft ein Medium der Verzauberung, Belebung und Verlockung. Während am Anfang der christlichen Schöpfung das Wort steht und Gott den Menschen durch seinen Atem belebt, erschafft Amor die Welt mit seinem Finger. Anders als von Goethe so bewunderten Deckenfresken Michelangelos in der Sixtina, die die Belebung zwischen Gottes Finger und Adams Körper im Spannungsfeld der Berührungslosigkeit zeigen, verlangt das erotische Werkzeug Amors jedoch nach direktem Kontakt. Seine Schöpfung wird einerseits als quasi-göttlicher Akt beschrieben, andererseits durch die Einordnung in den Kontext von Lust versinnlicht. Im kraftvollen Spannungsfeld, das durch allegorisch-anakreontische Spielfreude verdeckt wird, thematisiert Goethe das Verhältnis zwischen der Natur und Landschaftsmalerei, bzw. der Realität und ihrer Simulation.

Das Gedicht Goethes schildert ein Prozess von Entstehung des Bildes und die spätere Überschreitung desselben. Das anfangs leere, graue Tuch, welches den Nebel darstellte, hat schließlich seinen metaphorischen Charakter abgelegt und ist zu einem greifbaren, materiellen Bildträger geworden. Diese erste Verschiebung vom metaphorischen zum realen Bild wird mit einer weiteren Transformation befolgt, die in den letzten Strophen als eine Überschreitung des Bildes vollzogen wird. Zum Schluss, als das Mädchen seine Gestalt annimmt, trennt es sich von seiner Bindung an das Bild und nähert sich dem überraschten Sprecher. Auch der Betrachter erfährt durch die Bildkunst Amors eine Verwandlung, eine Art Wiedergeburt. Während Amors Malprozesses wurde der leere, melancholische Blick des Sprechers zu einem des faszinierten Staunens. Der Vergleich zwischen der Verwandlung des lyrischen Ichs in dem Gedicht und

⁹⁷ „Hab ich doch, so sagt’ er, dir bewiesen, / Daß ich dieses Handwerk gut verstehe“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

⁹⁸ „O du Knabe! rief ich, welch ein Meister/ Hat in seine Schule dich genommen, /Daß du so geschwind und so natürlich /Alles klug beginnst und gut vollendest?“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

Goethes eigener „Wiedergeburt“ und Selbstfindung in Italien, die in seiner Korrespondenz mehrmals erwähnt wurden, ist schwer zu vermeiden.⁹⁹

Nachdem Amor mit der Darstellung der idyllischen Landschaft bewiesen hat, dass er das Kunsthandwerk versteht, malt er schließlich das wunderschöne Mädchen, das dann zum Leben erwacht und sich aus dem Bild entfernt. Der Hinweis auf den Pygmalion-Mythos ist hier offensichtlich. Die Aussage Amors, dass das Malen des Mädchens das „Schwerste“ sei, könnte biographisch gedeutet und als Selbstreflexion Goethes gelesen werden. Der Dichter beschrieb seine eigenen bildkünstlerischen Versagungen, die er insbesondere beim Zeichnen und Malen, als auch beim Modellieren von menschlichen Figuren erlebte.¹⁰⁰ Bedeutsamer ist jedoch die Abweichung, die Goethe in Bezug auf das Zitat des Pygmalion-Mythos vornimmt. Im Gedicht wird das Mädchen nicht wie bei Pygmalion vom Künstler geschaffen, und danach von einer Gottheit zum Leben erweckt, sondern der Gott gestaltet auch das Bild des Mädchens, und der Künstler ist nur ein passiver Zuschauer der künstlerischen Produktion sowie der Belebung, zugleich aber auch, als Sprecher des Gedichts, der Erzähler des Geschehens. Wenn Amor den Künstler fragt, ob er die Lust am Malen und Schaffen verloren hat, gibt das Gedicht die Antwort, dass der Künstler das Malen aufgegeben hat, da der Gott der Liebe der Einzige ist der aktiv malt. Trotzdem könnte man auch behaupten, dass der Sprecher das künstlerische Schaffen im Allgemeinen nicht aufgegeben hat; er schafft zwar nicht mehr auf der Leinwand, sondern im Gedicht, als Erzähler bzw. als Dichter.

Während bis zur vorletzten Strophe des Gedichts die rezeptionsästhetische Perspektive des von Amor gemalten Bildes nur vereinzelt auftaucht und ständisch durch Bezüge auf produktionsästhetische Voraussetzungen ausgeglichen wird, wird das Gleichgewicht in den beiden abschließenden Strophen gestört. Das rhetorische Bewegen des Lesers wird plötzlich wörtlich aufgegriffen. Wo vorher nur von Bewegungsschein und Geräusch die Rede war, zieht nun physische Bewegung ins Bild ein. Das Lüftchen berührt nicht nur Äste und Wellen, sondern auch den Schleier des vollkommenen Mädchens, das die Rolle der metaphorischen Vertreterin des Bildes vom Nebel übernommen hat. Es vollzieht sich eine Verwandlung, die den Gegensatz zwischen Natur und Kunst auflöst, so wie sie später auch den Unterschied zwischen Kunst und

⁹⁹In Briefen an Freunden bezeichnete Goethe seine Italienreise wiederholt als eigene Wiedergeburt, u.a. in einem Brief an Gottfried und Karoline Herder: „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.“ Johann Wolfgang von Goethe (1982): *Briefe aus Italien*, 1786-1788. München: C. H. Beck Verlag. S. 33.

¹⁰⁰ Hermann Mildemberger (2011): „Goethe als Zeichner“, in: *Goethe Handbuch. Kunst*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag. S. 32.

der Welt des sprechenden Ichs überwindet. An dieser Stelle findet eine unbegrenzte Rundumbelebung statt, die den Sprecher zwar nicht verschluckt, ihn aber, wie der Schlussteil zeigt, selbst betätigt. Durch Amors Wirken wird jedoch nicht nur die Bildoberfläche, sondern auch das Innere des Betrachters dynamisiert. Die Bewegung spiegelt sich sowohl auf der thematischen als auch auf der formalen Ebene wider. Aus den acht Zeilen der vorletzten Strophe strömen die Verben geradezu heraus. In einigen Versen stehen sie am Anfang, in den übrigen am Ende. Ein Vers wird sogar mit einem Verb am Anfang und am Ende belebt: diejenige, in der das Mädchen ihren Fuß rührt bzw. in der sie beginnt, ihre erotischen Reize auszustrahlen.¹⁰¹ Die plötzliche Animierung verbleibt ungeklärt, doch signalisiert die eingeschobene *figura etymologica*¹⁰² einen entscheidenden Anteil des Betrachters an der Belebung des Bildes. Lediglich durch die Aufgeschlossenheit des Wunders entsteht ein Spannungsfeld zwischen der bildlichen Zuwendung zum Betrachter und der produktiven Vorstellungsleistung des Rezipienten, die zur Belebung des bildlich Dargestellten führt. Mit der Annäherung des Mädchens wird der Blick des Betrachters mit Gegenblick beantwortet, was ihn wiederum zu einer Antwort herausfordert. Infolgedessen bleibt der Sprecher des Gedichts nicht mehr distanzierter Zuschauer, er tritt zwar in eine interaktive Beziehung ein. Die Lebendigkeit des Bildes korrespondiert mit der des Betrachters, der nicht mehr regungslos mit fixierten Blicken schaut, sondern von der allgemeinen Dynamik erfasst wird.¹⁰³ Die nun für die bildliche Darstellung charakteristische Bewegung, insbesondere das Herankommen des Mädchens an den Standpunkt des Zuschauers, drückt eine weitgehende Auflösung des Bildlichen aus, nicht aber eine Überschreitung der Grenze zwischen dem Betrachter und der Landschaft. Während er Amors Schöpfung bewundert, wendet sich der Betrachter an ihn und auch an den Leser. An dieser Stelle wird die umspannende, von Amor ausgelöste Reziprozität der Bewegung deutlich. Durch die Anrede „sieh“¹⁰⁴ und dann durch die Frage „Glaubt ihr wohl“¹⁰⁵ wird der Leser in den Wirbel hineingezogen. Der Grenzübergang, der sich im Rahmen des Gedichts zwischen

¹⁰¹ „Fängt das Mädchen an, den Fuß zu rühren,/ Geht zu kommen, nähert sich dem Orte“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

¹⁰² „Und, was mich Erstaunten mehr erstaunte, (...)“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

¹⁰³ „Da nun alles, alles sich bewegte, (...)“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

¹⁰⁴ „sieh, da rühret/ Sich ein Windchen und bewegt die Gipfel,“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

¹⁰⁵ „Glaubt ihr wohl, ich sei auf meinem Felsen/ Wie ein Felsen still und fest geblieben?“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

dem Bild und dem Wirkungsraum des Betrachters abgespielt hat, findet seine Fortsetzung auf der Ebene des Rezipienten. Die Wiederholung des Substantivs in letzten Versen weist darüber hinaus auf eine Besonderheit hin, die potenzielle Lesehinweise enthält.¹⁰⁶

Bis zum Ende des Gedichts bleibt der Sprecher gemeinsam mit Amor auf dem Felsen, von dem aus er einen Ausblick auf die mittlerweile animierte Landschaft hat. Da er seine Position nicht verlässt, verfügt er über ein bestimmtes Landschaftswahrnehmungspotential, das er für die Überschreitung von Amors Gemälde einsetzen kann. Die Landschaftserfahrung zeichnet sich grundsätzlich durch ein Spannungsverhältnis zwischen optischer Distanz und physischem Anwesenheitserlebnis aus. Diese zwei Eigenschaften der Landschaftsempfindung fördern die Auflösung der Bildhaftigkeit von dem Gemälde Amors. Die Empfindung des physischen Verweilens ermöglicht dem Zuschauer, sich selbst als Bestandteil der Landschaft wahrzunehmen und sich die abgebildete Landschaftsszene als bewegt und lebendig zu vorstellen. Andererseits wird durch die optische Ferne verhindert, dass der Zuschauer sich dem Bild zu annähern versucht. Dadurch wird eine Wahrnehmung der materiellen Beschaffenheit des Bildes ausgeschlossen. Der Höhepunkt des Gedichts, die Metalepsis, erscheint also als eine Auflösung der Bildlichkeit, die der Landschaftswahrnehmung verpflichtet ist.

Die abschließenden Verse des Gedichts weisen jedoch darauf hin, dass die Ausblendung der Bildlichkeit nur ein Zwischenschritt ist. Ein von Amors Landschaftsgemälde angedeutetes körperliches Verweilen verstärkt beim Betrachter das Verlangen, in diese Landschaft einzutreten. Das Begehren des Betrachters und das damit verbundene Illusion des Wanderns in einem Landschaftsgemälde entsprachen einer im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Ästhetik. In der damaligen Kunstproduktion werden immer wieder Darstellungsweisen aufgegriffen, die das Betreten der Landschaft mit dem Verschwinden der Bildhaftigkeit des Geschilderten verbinden.¹⁰⁷

Das Motiv des römischen Liebesgottes Amor, meist in Form eines geflügelten Knaben, der mit seinen Pfeilen die Herzen zur Liebe entflammt, war Goethe von Kindheit an aus Mythen und griechisch-römischer Literatur bekannt. Er verwendete ihn bereits in seinen frühesten Texten. In der spielerisch-erotischen Dichtung der Anacreontiker gehörte Amor zum obligatorischen

¹⁰⁶ „Glaubt ihr wohl, ich sei auf meinem Felsen/ Wie ein Felsen still und fest geblieben?“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

¹⁰⁷Vgl. Michael Fried (1988): *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press. S. 120.

Repertoire poetischer Bilder oder Theaterfiguren gleichsam dazu.¹⁰⁸ Später wird Amor in der „Römischen Elegien“ wird jedoch zum Schutzgott des Lyrikers.

In diesem Gedicht Goethes erzeugt und bestätigt Amor eine Art von struktureller Dualität, d.h. das Verhältnis der zwei Liebenden im lebendigen Moment. Nur durch ihre gegenseitige Verlobung können sich das sprechende Ich und die gemalte Figur bei Ende des Gedichtes am Bildrand treffen. Ausgeblendet wird, und das trägt zur scheinbaren Leichtigkeit des Gedichts bei, dass die Liebe höchst zerbrechlich ist, was mit jener komplexen Dreiecksstruktur zusammenhängt, die eigentlich das Begehren erzeugt. Im Gedicht wird Amor zum Auslöser des Begehrens, aber nicht als Gegenspieler, sondern als spielerischer, leistungsfähiger Verursacher, der Präsenz verlangt. Einen Schauplatz der Aufmerksamkeit bereitet er sich, indem er zunächst eine sinnliche Landschaft mit einer weiblichen Figur malt, aus deren Belebung er wiederum die Möglichkeit der Begegnung zwischen zwei Liebenden schafft, jenen Moment, den er gegen die Melancholie des versteinerten Betrachters setzt. Es ist der Moment der Liebe, in dem das Begehren entsteht, das die Grenzen zwischen dem Medium und dem Handlungsraum des sprechenden Ichs auflöst. Die Voraussetzung für das, was Zweifaltigkeit oder Gegenseitigkeit möglich macht, Aufmerksamkeit und Begehren, schafft er durch seine Kunstfertigkeit, durch Zeigen und Zeichnen und durch seine magische Bewegungskraft.

Amor bewirkt die Liebe mittels der bildlichen Darstellung und wird so zum *deus pictor*, zum pygmalionischen Künstler und zur vitalisierenden Venus in einem. Während Venus den schmachtenden Pygmalion durch die Belebung der geliebten Statue erlöst hatte, setzt Amor dafür seinen kleinen „rosigen“ Finger ein.¹⁰⁹

Der Unterschied zum Pygmalion aus Ovids „Metamorphosen“ besteht darin, dass er eine schöne Figur herstellt, sich aber nicht in sie verliebt, sondern das Mädchen für einen anderen verschafft und damit seine pygmalionische Tätigkeit auf den Betrachter verschiebt. Zunächst leistet Amor eine visuelle Distanzwirkung, danach stellt er die Voraussetzung für eine taktile Annäherung her. Somit handelt er im Sinne der zuvor erwähnten Zweifaltigkeit der Liebe auf beiden Seiten. Er befreit den Mann aus seiner melancholischen Unbeweglichkeit und das Mädchen aus seiner bloß dekorativen Funktion. Die Persönlichkeitsvereinigung von Venus und Pygmalion mit ihrem wechselwirkenden Dynamismus entfaltet sich in jeder Richtung. Cupido

¹⁰⁸Vgl. Jeßings/ Lutz/ Wild, S. 10.

¹⁰⁹„Und er richtete den Zeigefinger, /Der so rötlich war wie eine Rose, / Nach dem weiten, ausgespannten Teppich, / Fing mit seinem Finger an zu zeichnen“ Johann Wolfgang Goethe: *Amor als Landschaftsmaler*. in: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 4.6.2023).

übernimmt gleichzeitig die Rolle der metaphysischen Göttin und die Rolle des Künstlers. Im Mittelpunkt des Gedichts ist die Umwandlung der Bildgestalt in eine potentielle Geliebte, in ein persönliches Objekt der Liebe. Das autopoietische Spiel um Mediengrenzen und die externe Übereinstimmung von zwei- und dreidimensionalen Gestalten in diesem Gedicht suggeriert die Verwendung des rhetorischen Konzepts der Metalepse.

Das Gedicht Goethes stellt die Metalepsis des Malers Amor dar, der das von ihm Repräsentierte leibhaftig hervorbringt. Damit wird die Grenze zwischen zwei Welten überschritten: die der bildlichen Darstellung und die der Handlungssphäre des sprechenden Ichs. Anstatt einer plötzlichen Transgression schildert Goethe den Prozess und den glatten Übergang von einem Medium zum anderen, der mit der graduellen Auflösung der Betrübnis des Betrachters korreliert. Insofern scheint das Motiv der Grenze nicht nur der subtextuale Aspekt des Gedichts zu sein, sondern auch ein biographischer Faktor von Goethes Italienreise. Die Frage, wie sich Grenzen bilden, welche Nachteile sie mit sich bringen und welche Vorteile ihre Überschreitung bietet, ist allerdings auch Gegenstand der theoretischen Diskussion am Ende des 18. Jahrhunderts.¹¹⁰ Die Transformation des Mediums in Goethes Gedicht entspricht dieser Verbindung von Repräsentation und Objektivität, Zeitlichkeit und Moment. Der leeren Abwesenheit des Melancholikers, die für einen Verlust an Kreativität steht, stellt Amor seine Malerei gegenüber, die er dann in die Realität überträgt. Durch diese Umwandlung von der zweidimensionalen zur dreidimensionalen Darstellung, von der Abbildung zur bewegten Realität, schafft Amor Raum für Kontakt.

Allegorisch gelesen ist die Kraft der Liebe, die das bewirken und die Welt erschaffen kann. Während Amor, der Gott der Liebe, der Erzeuger dieses Vorgangs ist, zugleich als Künstler und als höhere Macht tätig ist, ist das lyrische Ich des Gedichts der Empfänger, der durch Amor seinen eigenen Bewegungsdrang zurückgewinnt. Über den Liebesschlüssel Amors wird ein Fremdbild möglich, woraus wieder eine Eigenwahrnehmung hervorgeht.

Am Ende entsteht zwar kein neues Bild, sondern ein Gedicht. Somit wird Amor in der Tat zum Lehrmeister. Amors grenzüberschreitende Kraft richtet sich darauf, Sinnbilder zu schaffen, deren Ersatzfunktion er durch die Tat der Belebung selbst wieder aufhebt. Die transformierte Realität kann erneut zum Impuls für die Schöpfung werden, diesmal in Form eines Gedichts. Ausgehend von der idealen Darstellung Amors erfolgt eine Reihe von Grenzüberschreitungen,

¹¹⁰ Vgl. Ian J. Lochhead (1982): *The Spectator and the Landscape in the Art Criticism of Diderot and His Contemporaries*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press. S. 47-48.

die über das *tableau vivant* in die reale Präsenz übergreift. Mit dem offenen Schluss wird der Augenblick der Berührung in den Bereich außerhalb des Textes verlagert und damit der Repräsentation entzogen bzw. zum einen aufgehoben und zum anderen in die Phantasie des Lesers verlagert. Am Schluss ist Amor von der narrativen Bühne des Gedichtes abgetreten. Da wo die Körper in Erscheinung treten, ist seine Aufgabe erledigt. Die körperliche Realität ist den Liebenden und der schöpferischen Vorstellungskraft des angesprochenen Lesers überlassen, der jetzt selbst einbezogen ist. Der kann selbst die Lücke füllen oder sich die Berührung einbilden, mit der jener Austausch zwischen dem Text und dem Empfänger stattfindet. Somit wird das Lesen ebenso zu einer pygmalionischen Belebungs-Erfahrung.

5. „Römische Elegien“

5.1. Ursprungsgeschichte

Obwohl nach seiner Rückkehr nach Weimar entstanden, werden Goethes „Römische Elegien“ seit jeher mit dem Italienaufenthalt des Dichters verbunden, hauptsächlich in dem Bemühen, den biografischen Rahmen der Gedichte aufzuklären. Goethe selbst förderte diese Assoziation, als er die Gedichte in der Handschrift unter dem Titel „*Erotica Romana*“ verfasste, der später durch „Elegien. Rom 1788“ ersetzt wurde. Aufgrund Tagebucheintragen und privater Korrespondenz Goethes kann davon ausgegangen werden, dass „Römische Elegien“ in der Periode zwischen Herbst 1788 und Frühjahr 1790 geschrieben wurden.¹¹¹

Mehrere Anreize und Gelegenheiten haben zu ihrer Entstehung beigetragen. Doch sind zur tiefergehenden Interpretation des Gedichtzyklus grundsätzlich drei Schaffensphasen Goethes zu berücksichtigen: zuerst die Zeit von 1775 bis 1786 in Weimar, danach Goethes erste Italienreise von 1786 bis 1788 und der damit verbundene Romaufenthalt von 1786 bis 1788 sowie Goethes Rückkehr nach Weimar und die Folgejahre ab 1788.¹¹²

Goethes Zeit in Weimar vor der italienischen Reise, wie schon erläutert wurde, war von vielen Ereignissen geprägt: von seiner Amtstätigkeit mit Aktenstudium, Versammlungen und

¹¹¹ Vgl. Jeßings/ Lutz/ Wild, S. 369-370.

¹¹² Vgl. Wild, 1999, S. 33.

Dienstreisen; von den gemeinsamen Unternehmungen mit dem Herzog und seinen Reisebegleitern; von der Teilnahme an politischen Vorgängen im sächsisch-weimarisches Eisenach; von seinem Verhältnis zu Charlotte von Stein; von der Beteiligung an den kulturellen Veranstaltungen am Hof; von eigenen künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen, die sich abzeichneten, und von der immer wiederkehrenden Reflexion über den eigenen Lebensverlauf, die sich im Tagebuch und im Briefwechsel mit seiner Geliebten und den Vertrauten widerspiegelt.¹¹³ Selbst nach dem Umzug und dem Eingewöhnen in die neue Umgebung mit neuartigen Anregungen und ungewohnten Tätigkeiten blieb eine innere Zerrissenheit. Von Rastlosigkeit und Verwirrung wurde in den eigenen Aussagen Goethes in der vergangenen Frankfurter Zeit oft genug berichtet. In dieser Hinsicht hat sich wenig gewandelt. Die Gedichte und Briefe aus der Weimarer Zeit sprechen von einer quälenden Unruhe und Sehnsucht nach innerer Befriedung, von einem Geständnis des eigenen Zustands, einer in Melancholie begründeten Suche nach einer allgemeinen Sinnfrage.¹¹⁴

Während seines Italienaufenthaltes konnte Goethe jedoch durch das Vertiefen in die italienische Landschaft und Kunst seine schöpferische Kraft wiedergewinnen. Wenn es an der tiefen und dauerhaften Auswirkung von Goethes Italienaufenthalt keinen Zweifel geben konnte, bleibt auch festzuhalten, dass mit der Rückkehr nach Weimar seine Italienerfahrung keineswegs als abgeschlossen betrachtet werden kann. Das durch den Italienaufenthalt gewonnene Selbstbewusstsein musste noch aufgearbeitet werden, um sich zu entwickeln und zu entfalten.

Ein Neuanfang geschah zunächst im Privatleben, als Goethe einige Wochen später nach seiner Rückkunft aus Italien Christiane Vulpius kennenlernte und mit ihr ein Liebesverhältnis einging, das endlich 1806 durch Heirat legitimiert wurde. Die in Italien erlebte Befreiung der Sinnlichkeit wurde für Goethe im Zusammenleben mit Christiane Vulpius auch in Weimar zur Realität.¹¹⁵

Ein weiterer literarischer Impuls kam im Oktober 1788, als Goethe von Karl Ludwig von Knebel, der damals an der Übersetzung der Elegien des römischen Poeten Propertius arbeitete, eine Gedichtsammlung mit Werken von Catullus, Tibullus und Propertius zugesandt bekam. Vom „Kleeblatt der Dichter“ schrieb er in dem Brief an Knebel vom 25. September 1788, und später in der fünften römischen Elegie wurden die Elegiker von Goethe als „Triumvirn“ bezeichnet.¹¹⁶

¹¹³Vgl. Zapperi, S. 11.

¹¹⁴Vgl. Conrady, S. 340-343.

¹¹⁵ Ibid., S. 489.

¹¹⁶ Vgl. Wild, 1999, S. 39.

Der Einfluss ihrer Lyrik ist in verschiedenen Aspekten der „Römischen Elegien“ zu erkennen und wird bei im Laufe der Interpretation einzelner Elegien noch genauer beleuchtet werden.

Die scheinbar sehr persönlichen, geradezu bekenntnishaften Gedichte Goethes mit ihrer hemmungslosen Darstellung der Sexualität waren schon vor ihrer Veröffentlichung umstritten. Goethe teilte die Elegien, die er in seiner Korrespondenz wiederholt als „Erotica“ beschrieb, mit seinem engsten Freundeskreis; Knebel, dem Herzog Carl August, Wieland und Herder wurden mit ihnen bekannt gemacht. Nach der Lektüre rieten ihm Herder und der Herzog jedoch deutlich von einer Veröffentlichung der Gedichte ab.¹¹⁷ Erst durch seine Kollaboration mit Schiller wurden die „Römischen Elegien“ schließlich 1795 in Schillers Zeitschrift „Die Horen“ veröffentlicht, allerdings nicht in ihrer ursprünglichen Verfassung. Goethe selbst hielt zwei Gedichte aus „Die Horen“ zurück, und er verzichtete auf zwei weitere, die er auf Schillers Aufforderung zur Abmilderung der expliziteren Passagen zurückzog. Schließlich wurden zwanzig von vierundzwanzig Originalgedichten der Öffentlichkeit präsentiert.¹¹⁸ „Die Elegien“ werden seit ihrer Publikation als autobiografisch rezipiert, und Leser und Literaturwissenschaftler versuchten herauszufinden, wer Goethe zu seinen erotischen Gedichten inspiriert hat: eine römische Mätresse oder sogar Christiane Vulpius.¹¹⁹

Trotz ihres sehr bekenntnishaften Tons, der zur biografischen Interpretation einlädt, sollten die ausgeprägten formalen Aspekte jedoch nicht vernachlässigt werden. Kennzeichnend und bestimmend für die inhaltlichen und formalen Aspekte der „Römischen Elegien“ ist vor allem die Anlehnung an die Antike. Schon der von Goethe ausgewählte Titel „Elegien“ verweist auf Gattung und Form. Darüber hinaus sind die Gedichte in einem für die antiken Elegien und Epigramme charakteristischen Versmaß verfasst - dem elegischen Distichon, d. h. in einem aus daktylischem Hexameter und Pentameter bestehenden Verspaar.¹²⁰ Goethe hatte diese Versform zwar schon vor seiner Italienreise in einigen Epigrammen ausprobiert, doch mit den „Römischen Elegien“ eignet er sich die antike Versform vollständig an. Einen Großteil seiner Lyrik im Jahrzehnt nach 1795 ist durch das elegische Distichon geprägt.¹²¹ Goethes Beschäftigung mit dem antiken Metrum fügt sich ein in das von Friedrich Gottlieb Klopstock angeregte allgemeine Bestreben, antike Versmaße in die deutsche Dichtung zu übertragen, in

¹¹⁷ Vgl. Eleanor Ter Horst (2012): „Masks and Metamorphoses: The Transformation of Classical Tradition in Goethe's Römische Elegien“. in: *The German Quarterly* 85. Nr. 4. S. 403. in: <https://www.jstor.org/stable/23275285> (Letzter Zugriff: 29.12.2023).

¹¹⁸ Vgl. Wild, 2004, S. 226.

¹¹⁹ Vgl. Ter Horst, S. 402. in: <https://www.jstor.org/stable/23275285> (Letzter Zugriff: 29.12.2023).

¹²⁰ Vgl. Wild, 2004, S. 228.

¹²¹ Vgl. Reiner Wild, 1999): *Goethes klassische Lyrik*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler. S. 39-40.

die Übersetzungen und theoretischen Beiträgen zur deutschen Prosodie von Johann Heinrich Voß und insbesondere in die Untersuchungen zur antiken Dichtung von Karl Philipp Moritz. Außerdem besprach Goethe Fragen der Metrik auch mit Knebel. Doch im Gegensatz zu den von Voß durchgesetzten strengen Vorschriften behielt Goethe jedoch stets seine Gestaltungsfreiheit bei, auch wenn dies Regelverstöße erforderte. Somit erreichte Goethe in den „Römischen Elegien“ durch die gelungene Verknüpfung von der Regelmäßigkeit des antiken Metrums und dem natürlichen Rhythmus der deutschen Sprache eine Geläufigkeit des lyrischen Ausdrucks, die weder in früheren noch in späteren Versuchen mit dem antiken Versmaß erreicht werden konnte.¹²²

Die vielfältigen Hinweise, die die „Römischen Elegien“ mit der klassischen augusteischen Liebeslyrik verbinden, wurden in der bisherigen Forschung ausführlich und sorgfältig behandelt und aufgedeckt. Gleichwohl sind sich die meisten Literaturwissenschaftler einig, dass Goethes Beziehung zur antiken Literatur vielmehr im Sinne von Allusionen und Reminiszenzen zu verstehen ist. Goethes Rückbesinnung auf die Antike vollzieht sich in der Erkenntnis seiner literaturgeschichtlichen Distanz zu dieser. Seine „Römischen Elegien“ stellen das Bemühen des modernen Dichters dar, sich dem antiken Vorbild im Bewusstsein der eigenen Zeitgenossenschaft zu nähern.¹²³ Goethes Verhältnis zur römischen Liebesdichtung war jedoch nicht durch einfache Nachahmung, sondern durch deren Umdeutung unter Berücksichtigung des zeitgeschichtlichen Kontextes bestimmt. Unter Berücksichtigung des Einflusses der lateinischen Liebeselegien, insbesondere derjenigen von Propertius, sind Goethes „Römische Elegien“ lange Zeit als Zyklus verstanden worden.¹²⁴ Da jedoch die Reihenfolge und die Anzahl der Gedichte vor ihrer Veröffentlichung mehrfach geändert wurden, erweist es sich als einigermaßen problematisch, eine in Form von Symmetriebeziehungen formulierbare, eindeutige Struktur darin zu entdecken. Obwohl die zwanzig Gedichte alle in Distichen verfasst sind, weisen sie doch alle eine gewisse Individualität auf. Sie variieren in Länge, Struktur, Ton und Inhalt. Vielmehr zeigen die Elegien einen zyklischen Charakter durch ihre thematische und motivische Verbundenheit, und zwar durch die wechselnde Anordnung verschiedener Themen und Motive, die die Sammlung durchziehen. Dazu gehören vor allem die Hauptthemen der Antike-Wahrnehmung und der Erfahrung der sinnlichen Liebe, die schon in der ersten Elegie vorhanden sind und deren Verbindung den gesamten Zyklus bestimmt.

¹²² Vgl. Ter Horst, S. 404.

¹²³ Vgl. Meredith Lee (1978): *Studies in Goethe's Lyric Cycles*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. S. 11-12.

¹²⁴ *Ibid.*, S. 7.

5.2. Elegie I

Das Eingangsgedicht des Zyklus schildert den Eintritt des lyrischen Subjekts bzw. des Wanderers in Rom. Es ist ein Gedicht der Erwartung, das durch die Nennung von drei spezifischen Erfahrungen, die der Reisende voraussieht, strukturiert ist. Jede Erfahrung wird als ein Mittel zur Aufdeckung der Stadt dargestellt, durch die sie dem Besucher zugänglich gemacht werden könnte. Denn trotz seiner körperlichen Anwesenheit innerhalb der Stadtmauern fühlt sich das lyrische Subjekt der „Römischen Elegien“ als ein Außenseiter, der noch nicht in das von ihm ersehnte Rom aufgenommen wurde. Das Gefühl der Isolation und Distanz ist bereits in den ersten Versen präsent, als der Reisende die Steine und Paläste der Stadt auffordert, zu ihm zu sprechen, worauf er mit Stille empfangen wird.¹²⁵ Der Wunsch des Wanderers, die Seele der Ewigen Stadt zu entdecken, erzeugt im Gedicht zwei verschiedene Arten von Spannungen: räumliche und zeitliche. Die räumliche Spannung, wie sie in mehreren aufeinanderfolgenden Motiven entwickelt wird, lässt vermuten, dass das wahre Ziel des in Rom ankommenden Besuchers unter dem majestätischen Erscheinungsbild der Stadt verborgen liegt und zugleich intim und dem Geist der Stadt inhärent ist. In der zweiten Strophe wird das Motiv des „Genius“ eingeführt, ein Geist, der den stummen Steinen und Straßen innewohnt.¹²⁶ Dann folgt ein Bild von „holdem Geschöpf“, von einer Vorwegnahme der Liebe, die hinter den Fenstern zu erreichen ist.¹²⁷ Schließlich wird ein Tempel erwähnt, nämlich „Amors Tempel“, der den Reisenden erwartet, um ihn in seine Geheimnisse einzuweihen.¹²⁸ Unter den vielen Denkmälern, den stummen Zeugnissen der historischen Größe Roms, die für den Dichter sichtbar sind und die urbane Landschaft bestimmen, in der er umherwandert (Steine, Paläste, heilige Mauern, Ruinen und Säulen), wird bezeichnenderweise nur der Tempel näher als Amors Tempel bezeichnet. Einerseits bringt dies wiederum das Fremdheitsgefühl und die Orientierungslosigkeit bei der Ankunft des Reisenden zum Ausdruck, der noch kein Bauwerk und keinen Ort beim Namen kennt. Zu diesem Zeitpunkt im Gedicht besteht noch eine klare Distanz zwischen dem Besucher und den Besonderheiten der Stadt. Andererseits wird auf diese Weise der Stellenwert des Tempels als Schlüssel zur Entdeckung der Geheimnisse Roms

¹²⁵ „Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste! / Straßen, redet ein Wort!“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹²⁶ „Genius, regst du dich nicht?“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹²⁷ „an welchem Fenster erblick ich/Einst das holde Geschöpf, das mich versengend erquickt?“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹²⁸ „dann wird ein einziger Tempel/Amors Tempel nur sein, der den Geweihten empfängt.“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

unterstrichen. Hier kommt die zweite, zeitliche Spannung ins Spiel, die jedes der drei vorgenannten Bilder begleitet. Trotz der Ferne, die der Protagonist derzeit gegenüber der Stadt empfindet, wird mit vollkommener Überzeugung behauptet, dass sich die Stadt mit der Zeit, und zwar bald ihm offenbaren wird: Die Stille wird gebrochen, die Geliebte wird sich zeigen, der Tempel der Liebe wird seinen Eintretenden empfangen. Das Schlüsselwort ist „noch“ und es kommt in dem Gedicht mehrmals vor.¹²⁹ Die Erkenntnis des Wanderers, dass Rom mehr ist als seine Augen sehen, ist die grundlegende Behauptung der ersten Elegie. Sie weist darauf hin, dass Rom, so wie es für wünschenswert und erreichbar gehalten wird, nicht nur ein geografischer Begriff ist. Auch wenn die visuelle Erscheinung Roms schon bekannt ist, bleibt sein Geist noch zu entdecken. Die letzten beiden epigrammatischen Verse geben einen Hinweis darauf.¹³⁰ Hier wird die Liebe als die Essenz Roms definiert, ohne die den Geist der Ewigen Stadt nie vollständig erfasst werden kann. Erst wenn der Dichter die Liebe erlebt, werden die Steine, Paläste, heiligen Mauern und Ruinen wirklich zu ihm sprechen. Von Anfang an wird also die Liebe mit der Erfahrung der antiken Kunst verbunden; in den Schlussversen wird dieser Zusammenhang eindringlich in dem Wortspiel Roma/Amor formuliert. Die Verbindung zwischen Liebe und Kunst zieht sich durch die gesamten „Römischen Elegien“, indem die beiden in ihrer Verflechtung und gegenseitigen Bedingtheit miteinander verwoben werden.

Die Frage, die nicht nur für diese Elegie, sondern für den gesamten Zyklus zentral ist, wird in letzten Versen sowohl gestellt als auch teilweise beantwortet: Was verkörpert die Stadt wirklich für den Wanderer und wie kann er ihr wahres Wesen erkennen? Die Schlussverse der ersten Elegie von Goethes Lyrikzyklus zeichnen sich dadurch aus, dass sie trotz ihrer formalen Geschlossenheit keinen festen Abschluss bieten. Die Wahl der epigrammatischen Verse am Ende vermittelt ein überzeugendes Gefühl des Ausklangs. Inhaltlich gelingt es dem Gedicht jedoch nicht, eine Auflösung zu erreichen oder das abstrakte Potenzial Roms in einen konkreten Rahmen zu verwandeln. Diese absichtliche Wahl leitet den Gedichtzyklus eindrucksvoll ein. In der ersten Elegie ist die Erwartung das vorherrschende Merkmal. Die Elegie präsentiert zwar keine endgültige Schlussfolgerung, stellt jedoch drei mögliche Zukunftsperspektiven für die Beziehung des Dichters zur Ewigen Stadt vor. Sie begründet die wesentliche Verbindung

¹²⁹ „Ja, es ist alles beseelt in deinen heiligen Mauern, /Ewige Roma; nur mir schweiget noch alles so still. / Ahn ich die Wege noch nicht, durch die ich immer und immer/Zu ihr und von ihr zu gehn, opfre die köstliche Zeit? /Noch betrachte ich Kirch und Palast, Ruinen und Säulen“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹³⁰ „Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe / Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

zwischen Liebe (Amor) und Rom (Kunst) als Kern der dichterischen Gedankenwelt, die in diesen Gedichten entfaltet wird. Die Natur dieser Verbindung bleibt jedoch rätselhaft. Die nachfolgenden Gedichte des Zyklus müssen ihre wahre Identität schrittweise offenbaren. Dies ist die Aufgabe, die das erste Gedicht für den Rest der Sammlung vorsieht.

5.3.Elegie V

Der Liebe und der Kunst sind beide ästhetische Erfahrungen die durch Sinnlichkeit gekennzeichnet sind. In der Elegie V, einer der berühmtesten „Römischen Elegien“, kommt diese Anschauung vollkommen zum Ausdruck. Schon die ersten zwei Versen beschreiben die Freude und Begeisterung der Reisenden, der sich in Rom, „auf klassischem Boden“, befindet.¹³¹ Seine Sinne sind geschärft, für die Eindrücke der Außenwelt empfänglicher geworden, so dass sie ihm „lauter und reizvoller“ als üblich vorkommen. Er bemerkt an sich eine stärkere Empfänglichkeit für die Gegenwart und die Vergangenheit, die sich ihm beide gleichzeitig offenbaren.¹³² Von dem Standpunkt des derzeitigen Augenblicks aus erlebt der Dichter eine Intensivierung des gesamten Lebensgefühls. Die Erfahrung des lyrischen Subjekts in Rom zeigt laut Goethe, dass die Rezeption der Antike und die Gegenwartsorientierung sich nicht ausschließen, sondern gegenseitig potenzieren. Das Amor-Motiv wird von Goethe in diesem Gedicht erneut evoziert. Der Gott der Liebe und Sinnlichkeit findet bei dem nordischen Dichter Beachtung und hilft ihm in seinem sensibilisierten Zustand, die Einheit von Kunst und Liebe zu durchschauen. Er begleitet ihn tagsüber, beim Studium der „Werke der Alten“¹³³, vor allem aber nachts, in den Stunden, die er mit seiner Geliebten genießt. Obwohl das Motiv des Opfers der Schaffenszeit für die Geliebte angedeutet wird, äußert das lyrische Ich die Ansicht, dass Liebe und künstlerische Produktivität nicht im Widerspruch zueinanderstehen, sondern sich gegenseitig ergänzen.¹³⁴

Der Sprecher des Gedichts, der Vergangenheit und Gegenwart als reizvolle ästhetische Erfahrungen wahrnimmt, öffnet sich mithilfe von Amors Einfluss der Liebe, der bildenden Kunst und der Literatur. Das Erlebnis des einen ermöglicht und bedingt das Genießen des

¹³¹ „Froh empfind’ ich mich nun auf klassischem Boden begeistert“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹³² „Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹³³ „durchblättere die Werke der Alten/Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuß.“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹³⁴ „Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages, /Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

anderen. In einer solchen sinnlichen Umgebung wird Verstehen erst möglich, wenn rationales Vorgehen und sinnliche Wahrnehmung zusammenkommen.¹³⁵ Reflexion und Sinnlichkeit sind im Gedicht nur die zwei Aspekte der gleichen Anwesenheit. Das Instrument dieser Anwesenheit ist die Hand, die den Werken der antiken Literatur durchblättert, gleichzeitig aber auch über die Büsen und Hüften der Geliebten wandert¹³⁶ und sogar den Takt des Hexameters auf ihrem Rücken klopft.¹³⁷ Dabei ist sie gleichermaßen ein Sinnesorgan, ein Instrument des Verstehens und der künstlerischen Produktivität. Sie wird quasi zum Sehorgan und damit zu einem allumfassenden Erkenntnisinstrument, das der Liebe und der künstlerischen Tätigkeit gleichwertig ist. In der Elegie wird die Geliebte des Dichters mit einer Skulptur verglichen. Erst nachdem er ihren Körper berührt hat, vermag er den Marmor als Material zu verstehen.¹³⁸

Der Dichter findet die Ästhetik der hohen Kunst in seiner Geliebten verkörpert, und sie dient ihm als Inspiration. Der Gegensatz zwischen Kunst und Natur ist für den Dichter nach dieser Erkenntnis aufgehoben. Kunst und Natur sind eine Einheit, wobei die Kunst als Reproduktion des Originals eine andere Natur darstellt. Die Liebe, die der Dichter beschreibt, ist allerdings keineswegs empfindungslos. Sie ist zwar keine Ablenkung, sondern ein Lehrer, der den Dichter anleitet, ihm beim Verstehen, Nachdenken und Vergleichen hilft und ihn schließlich zum Dichten anleitet. Die in den Armen der Geliebten erlebten Gefühle werden bedeutungsvoll gedeutet und in Kunst verwandelt. Das sinnliche Erleben, das Denken und die künstlerische Produktivität sind nach Goethe sehr eng miteinander verbunden. Den Höhepunkt dieser Verflechtung bilden die letzten Verse, in denen Amor den Liebenden das Licht der Lampe verschafft. Er bringt sie gleichsam im aufklärerischen Sinne zum Leuchten, entzündet jedoch gleichzeitig die Flamme ihrer Liebe erneut, ebenso wie er es seit den Zeiten der römischen Liebeslyriker getan hat.¹³⁹ Indem er sich als Erbe des römischen Triumvirns der vergangenen Jahrhunderte behauptet, stellt der Dichter nicht nur sich selbst und seine Dichtung fest in die

¹³⁵ „ich denk und vergleiche/ Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹³⁶ „Und belehr ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens/Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹³⁷ „Oftmals hab ich auch schon in ihren Armen gedichtet/ Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand/ Ihr auf den Rücken gezählt.“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹³⁸ „(...) die Hand leite die Hüften hinab? /Dann versteh ich den Marmor erst recht (...)“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹³⁹ „Amor schüret indes die Lampe und denket der Zeiten/Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

Tradition, sondern schafft aus dieser Tradition auch eine moderne Gegenwart. Das von Amor geprägte Rom muss nicht mehr als prächtiges, aber stummes Monument der Vergangenheit betrachtet werden. Es gibt eine römische Welt der Gegenwart. Es ist eine Welt der Kunst, der Liebe und der Poesie, die sich für diejenigen öffnet, die sie suchen.

5.4. Elegie XI

Anspielungen auf die künstlerische, literarische und mythologische Vergangenheit der Ewigen Stadt sind in den „Römischen Elegien“ häufig und vielfältig, und einst von Goethe etablierte Muster werden in fantasievoller Variation wieder aufgegriffen. Die Elegie XI, die in besonderer Beziehung zu der Elegie V steht, ist ein Beispiel dafür. Der zuvor angesprochene Zwiespalt zwischen Kunstschaffen und Liebesverwirklichung findet auch in diesem Gedicht seine Entsprechung. Während in der Elegie V die Einheit des Dichters mit seiner Geliebten und Muse gefeiert wurde, ist die Elegie XI eine Ode an die Einheit des Künstlers und seiner Schöpfung bzw. des Poeten und seiner Gedichte. Der Handlungsort ist der Werkstatt des Künstlers, ein wahres Pantheon mit verschiedenen Götterstatuen gefüllt. In den ersten Versen bezeichnet der Protagonist sich selbst als „einen Dichter“, als er die Seiten seines Werkes zusammen mit Rosenknospen auf den Altar der Grazien legt.¹⁴⁰

Von Anfang an weist diese Elegie ein einzigartiges Merkmal auf, nämlich das Ausbleiben des üblichen Ich-Pronomens. Der Sprecher distanziert sich hier von sich selbst, von seiner Rolle als Liebhaber und Dichter, die er den ganzen Zyklus lang spielt. Für einen Augenblick scheint es, als ob der Sprecher des Gedichts und der Autor eins geworden sind. Die Blätter auf die sich der Protagonist bezieht, könnten als eine Anspielung auf Goethes eigenes Werk und dessen Präsentation als Dankesgabe an die Grazien verstanden werden.

Im Gegensatz zu der zuvor besprochenen Elegie V ist in diesem Gedicht eine gewisse Veränderung des thematischen Schwerpunkts festzustellen. Während in Fünften Elegie der Fokus auf die Macht der Liebe als künstlerische Inspiration gelegt wurde, behandelt Elegie XI die durch Kunst verliehene Unsterblichkeit. Daher ist es durchaus angemessen, dass das Atelier des Künstlers als Schauplatz gewählt wird und der Protagonist von den Göttern umgeben ist.¹⁴¹ Die Götter erhalten eine irdische Präsenz in Form von Marmorstatuen, um den Dichter zu

¹⁴⁰ „Euch, o Grazien, legt die wenigen Blätter ein Dichter/ Auf den reinen Altar, Knospen der Rose dazu,“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁴¹ „Der Künstler freuet sich seiner Werkstatt, wenn sie um ihn immer ein Pantheon scheint.“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

inspirieren, der dann durch sein Schaffen in den Kreis der Unsterblichen aufsteigen kann. Die Wahl der Gottheiten für das Pantheon des Künstlers ist sehr bedeutend. Die Grazien sind Göttinnen des Charmes, der Schönheit, der Natur, der menschlichen Kreativität, der Anmut und Fruchtbarkeit. Laut Hesiod waren sie die Töchter von Zeus und Eurynome. Sie sind auch eng mit Hermes, Phoebus (Apollo), Minerva (Athene), Aphrodite, Bacchus (Dionysos), Musen und Amor verbunden. Zusammen mit Phoebus, Aphrodite und Bacchus gehörten sie zu den beliebtesten Motiven in der bildenden Kunst. Phoebus (Apollo) ist der Gott der Kunst, der Schrift und der Musik, repräsentiert die Sonnenstunden und personifiziert das Sonnenlicht.¹⁴² Minerva ist die Göttin der Weisheit, der Gerechtigkeit, der Justiz, des Sieges und die Förderin von Kunst, Handel und Kriegsstrategie.¹⁴³ Hermes ist der Götterbote und Schutzgott der Kaufleute und Reisenden.¹⁴⁴ Alle genannten Götter sind in einer expressiven Körperhaltung oder Bewegung dargestellt, und sie werden in ihrer Interaktion fast menschlich. Jupiter soll seinen Kopf senken, Juno den ihren heben. Phoebus schreitet voran und schüttelt seine lockigen Haare, während Minerva, die nie in Liebesangelegenheiten verwickelt ist, trocken nach unten schaut und Hermes schelmisch zur Seite blickt.¹⁴⁵ Doch die meisten Versen widmet Goethe Bacchus und Cythere. Bacchus wird im Gedicht nicht nur als Gott der irdischen Genüsse, sondern als schöpferische Kraft gefeiert. Als der Dichter in den ersten Versen seine Blätter auf den Altar des Pantheons legt, fügt er eine Rose hinzu, die zusammen mit dem Efeu und den Weintrauben ein Attribut des Dionysos ist. In den letzten Zeilen des Gedichts erwähnt Cythere die Abwesenheit ihres Sohnes und erzielt damit wahrscheinlich auf Priapus, einen untergeordneten Fruchtbarkeitsgott, ab.¹⁴⁶ Priapus gilt in der griechischen Mythologie als Beschützer von Vieh, Obstpflanzen und Gärten. Er war häufig der Gegenstand der erotischen lateinischen Literatur, und die entsprechende Untergattung wurde *Priapea* genannt. Priapus steht auch für die Hoffnung auf das künftige Leben, auf Nachkommenschaft.¹⁴⁷ Im

¹⁴²Vgl. Stela Bogutovac/ Percy Preston (1997): *Metzler Lexikon antiker Bildmotive*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler. S. 75.

¹⁴³Vgl. Bogutovac / Preston, S. 11.

¹⁴⁴ Ibid., S. 80.

¹⁴⁵ „Jupiter senket die göttliche Stirn, und Juno erhebt sie;/Phöbus schreitet hervor, schüttelt das lockige Haupt;/Trocken schaut Minerva herab und Hermes, der leichte,/Wendet zur Seite den Blick, schalkisch und zärtlich zugleich“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁴⁶ „Seiner Umarmung gedenket sie gern und scheint zu fragen:/Sollte der herrliche Sohn uns an der Seite nicht stehn?“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁴⁷Vgl. Bogutovac / Preston, S. 137.

vorliegenden Kontext könnten die Nachkommen für die Gedichte des Protagonisten stehen, die von der Beziehung zu seiner Geliebten inspiriert und den Grazien vorgelegt wurden.

Schließlich könnte die in Vers 4 erwähnte Werkstatt für mehr als nur ein Atelier stehen, nämlich für die Stadt Rom selbst. Rom ist zu einem Tempel der Liebe und der Kunst geworden, in dem der Dichter von einer einzigartigen Freude erfüllt ist. In der Ewigen Stadt erleben Goethe und der nordische Dichter dieser Elegie durch die sinnliche Liebe und die Begegnung mit der antiken Kunst die Wiedergeburt ihrer Produktivität.

5.5.Elegie XIII

Die Befreiung der Sinnlichkeit in einer durchaus umfassenden Weise könnte als der Kern von Goethes Italienerlebnis bezeichnet werden. Dies schließt die neue Kunstwahrnehmung ein, die Goethe später als „anschauende Kenntnis“ bezeichnete, sowie den neu erworbenen Naturbezug, den er mit dem Ausdruck „reines Erlebnis“ zu fassen versuchte.¹⁴⁸ Diese neugewonnenen Vorstellungen sind vor allem mit dem Bewusstsein der eigenen Sinnlichkeit und Körperlichkeit durch die Erfahrung der sinnlichen Liebe verbunden. Alle diese eben angesprochenen Auffassungen Goethes werden in der Elegie XIII besungen.

Das Gedicht beginnt mit dem frühmorgendlichen Aufwachen des Dichters neben seiner noch schlummernden Geliebten. Es ist ein Moment der bedächtigen Ruhe nach einer Nacht voller Leidenschaft und vor dem erneuten Liebesakt, wenn die Liebende wieder erwacht. Diese relative Distanz erlaubt es dem Dichter, ästhetische und dichterische Betrachtungen vorzunehmen. Er gelangt zu der Überzeugung, dass Amors Versprechen, ihn zur Dichtkunst zu inspirieren, einen Verrat darstellte, denn gleichzeitig verhindert er dessen Ausführung.¹⁴⁹ Dennoch wird die gesamte erste Hälfte der Elegie, die durch die zweifelnde Bemerkung des lyrischen Subjekts eingeleitet wird, von der „sophistischen“ Rede Amors übernommen. In seiner Rede verweist Amor auf eine vergangene Zeit, in der der Dichter sein Leben und seine Dichtkunst dem Liebesgott, der ihn nach Rom begleitete, gewidmet hatte.¹⁵⁰ In seinem Eigenlob empfiehlt der Liebesgott sich selbst dem Dichter, indem er auf die grundlegende Rolle der Liebe bei der Herstellung und der Wahrnehmung von Kunst hinweist. Somit stellt diese zentrale Elegie des Zyklus eindeutig die direkte Gleichung Amor/Roma aus der Ersten Elegie in ihrer

¹⁴⁸Vgl. Van Selm, S.121.

¹⁴⁹„Amor bleibet ein Schalk, und wer ihm vertraut, ist betrogen!“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁵⁰„du hast dein Leben und Dichten, / Dankbar erkenn ich es wohl, meiner Verehrung geweiht. / Siehe, dir bin ich nun gar nach Rom gefolget!“ Johann Wolfgang von Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

vollen ästhetischen Bedeutung dar. Amor behauptet, er sei derjenige, der alle Kunst und Poesie Roms bewirkt habe.¹⁵¹ Der Künstler, der von den Meistern der Antike lernen und damit zugleich eine Renaissance seines eigenen Werkes herbeiführen will, wird von Amor beraten. Der Gott der Liebe wirft dem Protagonisten des Gedichtes mangelnde Hingabe an schöpferische Bemühungen vor.¹⁵² Amors Aufforderung an den Dichter, die in dieser Elegie verdeutlicht wird, ist, an der Wiedererschaffung des Roms in der Gegenwart mitzuwirken. Gleichzeitig warnt er, dass ohne seine Anleitung alle kreativen Bemühungen vergeblich sind.¹⁵³ Die schon in der fünften Elegie formulierte Auffassung, eine sinngemäße Kunstproduktion und -rezeption erfolge nicht aus der gelernten Nachahmung, sondern allein aus dem sinnlichen Empfinden der lebendigen Erfahrung, auf der die Kunst der Antike beruhte, kommt hier erneut zum Ausdruck. Außerdem ist das Rom, das Amor miterschaffen hat, nicht nur Teil der Vergangenheit, sondern bleibt auch in der Gegenwart möglich.¹⁵⁴ Amor verheimlicht doch, und dies ist der Grund für die wütende Anklage des Dichters wegen des Betrugs im Eingangsdistichon der Elegie, dass seine Kraft, die Kreativität zu inspirieren, in ihrer vollen Ausprägung den Dichter unfähig macht, Gedichte zu verfassen. Sinnliche Liebeserlebnisse inspirieren zur Dichtung, aber die Ausführung desselben verhindern.¹⁵⁵ Sonst war der Tagesanbruch eine gute Zeit für dichterische Arbeit, aber nun befindet sich der Dichter nicht im Dienst der Musen, sondern im Tempel des Amors, bei seiner Geliebten.¹⁵⁶ Obwohl die Berührungen und der zärtliche Austausch zwischen Liebenden das Ausgangsmaterial für die Poesie sein könnten, erlaubt es die Leidenschaft der Liebe nicht, sie in Verse zu fassen, die alleine der Poesie Beständigkeit verleihen könnten.¹⁵⁷ Ohne ein Denkmal, ein realisiertes Kunstwerk, verfällt die Erfahrung in

¹⁵¹ „Du verehrest noch mehr die wertten Reste des Bildens / Einziger Künstler, die stets ich in der Werkstatt besucht. / Diese Gestalten, ich formte sie selbst!“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁵² „Nun du mir lässiger dienst, wo sind die schönen Gestalten, / Wo die Farben, der Glanz deiner Erfindungen hin? / Denkst du nun wieder zu bilden, Freund?“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁵³ „Stoff zum Liede, wo nimmst du ihn her? Ich muß ihn dir geben, / Und den höheren Stil lehret die Liebe dich nur.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁵⁴ „War das Antike doch neu, da jene Glücklichen lebten! / Lebe glücklich, und so lebe die Vorzeit in dir!“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁵⁵ „Nun, verräterisch hält er sein Wort, gibt Stoff zu Gesängen, / Ach, und raubt mir die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁵⁶ „Hat, Aurora, dich auch Amor, der lose, verführt? / Du erscheinst mir nun als seine Freundin und weckst/ Mich an seinem Altar wieder zum festlichen Tag.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁵⁷ „Blick und Händedruck, und Küsse, gemütliche Worte, / Silben köstlichen Sinns wechselt ein liebendes Paar. / Da wird Lispeln Geschwätz, wird Stottern liebliche Rede:/ Solch ein Hymnus verhallt ohne prosodisches Maß.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

Vergänglichkeit. Dieses „Denkmal der Lust“ wird im zentralen siebten Distichon der zweiten Hälfte der Elegie erwähnt. Das vorangehende Distichon beschreibt, wie die schlummernde Geliebte in den Armen des Dichters liegt. Das nachfolgende Distichon spricht wieder von ihr. Daraus lässt sich schließen, dass die Geliebte hier, wie schon einmal in der Fünften Elegie, wieder mit einer Skulptur verglichen wird. Doch das Bemühen des Dichters, die Geliebte mit ästhetischem Abstand zu betrachten, wird bereits in darauffolgenden Versmaßen zum Scheitern verurteilt, als ihre Bewegungen das Liebesverlangen wiedererwecken. Der lebende Körper ist zwar kein Gegenstand der künstlerischen Betrachtung, sondern des erotischen Begehrens, der Anlass für eine neue Lust. Ein Denkmal ist eine künstlerische Gestaltung, welche die Erinnerung an das Gewesene bewahrt. Seine Gestaltung verlangt eine Ferne von dem Dargestellten. Die Erfahrung kann nicht das Objekt eines Kunstwerkes sein, solange sie dauert. Natur und Kunst sind für Goethe nicht ein und dasselbe.

Der Schluss der Elegie behandelt den Triumph der erotischen Liebe über den ästhetischen Abstand, den Sieg des Amors über die Musen. Der Poet ist geneigt, die Geliebte zu erwecken, aber der Wunsch, sie ästhetisch zu erleben, überwiegt dennoch für eine kurze Zeit. Er versucht, die Wirkung der dionysischen Lust zu bekämpfen, die ihm die benötigte apollinische Distanz entzieht. Die Winckelmann-Anspielungen bei der Beschreibung der Geliebten sind hier nicht zu übersehen.¹⁵⁸ Ihr Körper wird ästhetisch beurteilt, gleich antiker Statuen in Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst“.¹⁵⁹ Schließlich vergleicht bzw. kontrastiert der Dichter seine eigene Situation mit der in der mythologischen Geschichte von Theseus und Ariadne. Der Zwiespalt zwischen der Liebe und der Tat verbindet Theseus und den Protagonisten der Elegie. Beide halten es für notwendig, auf sinnliches Vergnügen zu verzichten, um in ihrem jeweiligen Vorhaben – Heldentaten und kreative Arbeit – zum Erfolg zu kommen. Der Dichter versucht, dem Beispiel von Theseus zu folgen und die Kunst der Liebe vorzuziehen, doch scheint es, dass die Verführungskraft seiner Geliebten am Ende triumphiert.¹⁶⁰ In den vorletzten Vers erhöht sich die Spannung, als der Dichter seine Geliebte noch einmal zu küssen versucht und sich selbst dazu überreden will, sich nun endlich der Poesie zu widmen. Doch in den letzten Vers wird

¹⁵⁸ „ihr raubet/ Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh. /Diese Formen, wie groß! Wie edel gewendet die Glieder!“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁵⁹ „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck.“ Johann Joachim Winckelmann (1920): *Ausgewählte Schriften*. Leipzig: Insel-Verlag, S. 38.

¹⁶⁰ „Schliefe Ariadne so schön: Theseus, du konntest entfliehn?“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

aller Widerstand gebrochen. Ein Blick in die Augen seiner Geliebten und der Dichter ist wieder in ihren Armen gefangen.¹⁶¹

In der XIII. römischen Elegie steht die zwiespältige Beziehung zwischen Amor und Musen bzw. die Spannung zwischen der Unmittelbarkeit der Inspiration und den für die Kunstschaffung notwendigen Reflexionsmomenten im Vordergrund. Dieser Zweispalt ist auch in anderen Elegien des Zyklus vorhanden. In der Fünften kann der Dichter die Poesie nur dann schreiben, wenn die Geliebte schläft. Sobald sie erwacht, entzündet Amor die Lust erneut. In der Fünfzehnten Elegie, die im nachfolgenden Kapitel behandelt wird, verbringt der Dichter die Zeit mit den Musen bis zum nächsten Liebestreffen, nur um sich dann von ihnen zu verabschieden und wieder dem Amor zu dienen. In der Elegie XIII wird die Kraft Amors allerdings besonders anschaulich dargestellt durch das Motiv des Dichters, der sein Liebeswerben nicht lange genug aufschieben kann, um die nötigen Gedanken und Energien für seine Gedichte zu sammeln. Er ist von diesem Inspirationsvorgang so erschöpft, dass er die Kraft zum Schreiben nicht aufbringen kann. Diese Situation bestätigt Amors stolzen Anspruch, dass in Rom, nach dem sich der Dichter seit der ersten Elegie sehnt, ohne die schöpferische Kraft der Liebe nichts geschaffen werden kann. Amor proklamiert sich in der Elegie XIII als wahrer Schöpfer des alten Roms, als derjenige, der die Kunst der klassischen Welt inspiriert hat. Er hat dazu beigetragen, den Dichter vom Beobachter zum Beteiligten zu machen und ihn eingeladen, das Rom der Gegenwart zu schaffen. Doch wie Amor in der Elegie hervorhebt, vollzieht sich das künstlerische Schaffen nicht allein durch die sinnliche Hingabe an die angebotenen erotischen Genüsse. Das künstlerische Schaffen erfordert sowohl Besinnung als auch Anregung. Dabei stehen Liebe und Kunst nicht im Widerspruch zueinander, sondern befinden sich zwar in einer dynamischen Beziehung zueinander.

5.6.Elegie XV

Im Laufe des Zyklus wird Amors Rom auf unterschiedliche Art und Weise neu erschaffen und zu einer gegenwärtigen Realität gemacht. Die fünfte, elfte, dreizehnte und schließlich die fünfzehnte Elegie zeigen, in welcher Hinsicht der Dichter, von Amor begleitet, dieses Ziel verfolgte. In der Elegie XV werden die Kontraste zwischen Tag und Nacht, Reflexion und Sinnesfreude, Kunst und Liebe weiterhin verschärft. So wird die schöpferische Tätigkeit selbst zu einem Teil des Gedichts und weist auf einen gewissen Fortschritt des Dichters bei der

¹⁶¹„Blick ihr ins Auge! Sie wacht! – Ewig nun hält sie dich fest.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

Befolgung von Amors Aufforderung aus Elegie XIII hin, sich wieder der Poesie zuzuwenden. Mit seinen 26 Distichen ist dieses Gedicht eines der längsten des Zyklus. Die sorgfältig konstruierte Symmetrie seiner formalen Organisation wird auch auf der thematischen Ebene verfolgt, die sich trotz ihrer Komplexität grob in folgende Teile gliedern lässt.

Die ersten vier Verse leiten zwar fließend in das Gedicht ein, enthalten aber interessante Gegenüberstellungen und historische Bezüge. Sie sind ein witziger und anspielungsreicher Vorspielsatz, eine faszinierende Zeitreise, die vom antiken Rom des Hadrian und den nördlichen Grenzen seines Reiches bis zu dem in der Elegie besungenen Zeitpunkt führt. Der Liebhaber/Dichter stellt sich sowohl Hadrian als auch Florus gegenüber und äußert, er würde lieber mit Florus nach Süden ziehen als Cäsar nach Britannien zu folgen.¹⁶² Britannien spielt in diesem Fall auf das nördliche Heimat des Dichters an, aus dem er in den Süden (Rom) geflüchtet ist. Indem er den Norden verlässt, entflieht er der Atmosphäre der Tristesse und der Nachdenklichkeit zugunsten der Freiheit, der Sinnesfreuden und der Inspiration, die mit dem Süden assoziiert werden. Indem er sich entschließt, Florus statt Cesar zu folgen, entscheidet sich der Dichter für das momentane Wohlbefinden und den Genuss und gegen das Leiden für die ewige Ehre.

Nachdem der Protagonist einen kurzen Blick in die Vergangenheit Roms geworfen hat, wendet er sich sofort wieder der reizvollen Begegnung mit seiner Geliebten in einer römischen Taverne zu. Die nächsten acht Distichen beschreiben ein kleines Drama, das sich in der Osteria abspielt. Das dritte und vierte Distichon, die den zweiten Abschnitt des Gedichts bilden, betonen mit ihrer direkten Ansprache an die Wirtshäuser Roms, die nun durch die Anwesenheit der Geliebten des Dichters verschönert werden, die Bedeutung des gegenwärtigen Augenblicks: Heute ist ein besonderer Tag, denn heute wird eine geheime Botschaft gesendet und empfangen.¹⁶³ Die eindrucksvoll bildhafte Szene schildert die knappe Mitteilung zwischen den Liebenden, die an verschiedenen Tischen sitzen und aufgrund der Anwesenheit von Familie und Freunden nicht miteinander reden können.¹⁶⁴ Die Geliebte täuscht Nachlässigkeit vor,

¹⁶² „Cäsarn wär ich wohl nie zum fernen Britannien 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.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁶³ „Und noch schöner von heut an seid mir begrüßet, ihr Schenken,/ Osterien, wie euch schicklich der Römer benennt;/Denn ihr zeigt mir heute die Liebste, begleitet vom Oheim,/Den die Gute so oft, mich zu besitzen, betrügt.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁶⁴ „Hier stand unser Tisch, den Deutsche vertraulich umgaben; /Drüben suchte das Kind neben der Mutter den Platz“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

verschüttet den Wein auf dem Tisch und schreibt die Botschaft an den Dichter mit ihren Fingern auf.¹⁶⁵ Mit auf den Tisch verschüttetem Wein geschriebene Zeichen werden ausgetauscht, um das bevorstehende Rendezvous festzulegen.¹⁶⁶ Diese Szene ist aus den lateinischen Liebeslegien, insbesondere von Ovid, bekannt und wird nun von den Verliebten nachgespielt.¹⁶⁷ Vor den Augen des Lesers spielt sich ein vertrautes Gespräch ab, obwohl keiner der beiden Protagonisten ein Wort mit dem anderen wechselt. Goethe lädt den Leser ein, an der kleinen Aufführung mit ebenso viel Vergnügen teilzunehmen wie die Liebenden. Er darf auch den Reiz einer in der Öffentlichkeit gezeigten, aber von der Umgebung unbemerkten Intimität genießen.

Nach dieser kleinen dramatischen Episode muss der Liebhaber bis zu einer Stunde vor Mitternacht auf die Begegnung mit der Geliebten warten und beißt sich dabei rastlos auf die Lippe in Erwartung und Begierde.¹⁶⁸ Das nächste Distichon, das dreizehnte, in dem die Zeitspanne bis zum Läuten der versprochenen Stunde angesprochen wird, leitet das zweite Thema der Elegie ein: die Anrede an die Sonne und Reflexionen über Rom.¹⁶⁹ Die dunkle Taverne weicht der hellen Landschaft, die private Szene dem Blick auf die Stadt. Die Sonne, das Licht, ist ein wichtiger Aspekt der Rom-Erfahrung. Der Übergang von der Kneipe zur Unermesslichkeit der Sonne und der Ewigen Stadt ist so fließend, dass es der Leser kaum bemerkt, wie groß die Verschiebung innerhalb eines einzigen Distichons ist. Es ist ein Sprung von der lebendigen Erfahrung zu den klassischen Formen, die bald wieder an den gegenwärtigen Zeitpunkt abtreten werden. Obwohl der Dichter die Pracht der Stadt mit ihren Kuppeln und Obelisken die sich in Poesie oder Bild verwandeln könnten genießt, wünscht sich der Liebhaber, dass die Zeit schneller vergeht. Er bittet die Sonne, ihm zuliebe bald zu sinken,

¹⁶⁵ „Lauter sprach sie, als hier die Römerin pflüget, kredenzte./ Blickte gewendet 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.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁶⁶ „Schaut ich 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.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁶⁷ Vgl. Robert Glendinning (1987): „The Sun Apostrophe in Römische Elegie XV: Goethe and a Motif Tradition“. in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 23, Nr. 4. S. 311. in: <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/sem.v23.4.304> (Letzter Zugriff: 10.6.2023).

¹⁶⁸ „Stumm war ich sitzen geblieben und biß die glühende Lippe./ Halb aus Schalkheit und Lust, halb aus Begierde, mir wund.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁶⁹ „Erst noch so lange bis Nacht! dann noch vier Stunden zu warten! / Hohe Sonne, du weilst, und du beschauest dein Rom!“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

damit er seine Geliebte wiedersehen kann.¹⁷⁰ Somit taucht das Leitmotiv der Spannung zwischen Kunst und Liebe an dieser Stelle wieder auf.

Die folgenden sechs Distichen sind eine Ode an die Ewige Stadt, an die Herrlichkeit ihrer Natur, Kunst und Geschichte. Die Macht und Schönheit Roms, wie sie in der ersten Elegie besungen wird, erscheint wieder: die Kuppeln, Säulen und Obelisken, die über die Jahrhunderte hinweg von der Menschheit geschaffen wurden, die Hügel, die mit Bäumen und Büschen bewachsen sind. Die Geschichte der Stadt wird bis zu den ersten Hütten und den „glücklichen Räubern“ zurückverfolgt, die später kamen und Rom alles wegnahmen, was es zu bieten hatte. Die Ode endet mit der Aussage über die allumfassende Pracht Roms, ähnlich derjenigen am Ende der Elegie I.¹⁷¹ Für den Dichter der Elegie ist Rom die Welt, eine umfassende Erlebniswelt. Es enthält in sich selbst das gesamte Potenzial und die Inspiration sowohl für die Liebe als auch für die Kunst.

Wie am Anfang endet das Gedicht mit vier thematisch verbundenen Distichen. Der Dichter ermahnt die Sonne zu einem baldigen Aufbruch, bittet aber dennoch die Schicksalsgöttinnen, den Faden seines Lebens langsamer zu spinnen, damit er sich länger der poetischen Anregung hingeben kann.¹⁷² Während der Künstler Momente der Inspiration genießen möchte, hofft der Liebende, dass die vereinbarte Stunde des Rendezvous bald kommen möge.¹⁷³ Die Musen, die ihm zu Hilfe gerufen werden, um die Stunden zu überbrücken, mildern erfolgreich die Frustration über das langsame Vergehen der Zeit.¹⁷⁴ Der Liebhaber erfreut sich an seinem Erfolg, den Dichter in ihm zu befriedigen. Die poetische Auseinandersetzung mit der Geschichte Roms hat ihm die Wartezeit verkürzt. Zudem hat er an seiner Poesie gearbeitet und damit die Musen vergnügt. Anders ausgedrückt: Die von der Geliebten geforderte Wartezeit hat den Dichter in ihm hervorgebracht. Liebe und Kunst sind in diesem Moment versöhnt, und die schöpferische Tätigkeit des Dichters/Liebhabers ist Teil der Elegie geworden. Da er die Zeit

¹⁷⁰ „Einem Dichter zulieb verkurze die herrlichen Stunden/ Die mit begierigem Blick selig der Maler genießt.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁷¹ „Sahst eine Welt hier entstehn, sahst dann eine Welt hier in Trummern,/ Aus den Trummern aufs neu fast eine grossere Welt!“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁷² „Daß ich diese noch lange von dir beleuchtet erblicke, / Spinne die Parze mir klug langsam den Faden herab.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁷³ „Aber sie eile herbei, die schön bezeichnete Stunde! - Glücklich! Hör' ich sie schon? Nein, doch ich höre schon Drei.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

¹⁷⁴ „So, ihr lieben Musen, betrogt ihr wieder die Länge/ Dieser Weile, die mich von der Geliebten getrennt“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

fruchtbar verbracht hat, kann er jetzt zu seiner Geliebten eilen, ohne dabei die Musen zu beleidigen.¹⁷⁵ Amor triumphiert am Ende wieder, denn die Musen beugen sich vor dem Gott, der dem Dichter/Geliebten als Inspiration, Beschützer und Begleiter in Rom dient. Und der Dichter folgt ihm bereitwillig. Amors Versprechen ist erfüllt, denn aus dieser Verschmelzung von Besinnung und Erwartung entsteht ein Kunstwerk – die Gedichte des Protagonisten.

6. „Amor als Landschaftsmaler“ und „Römische Elegien“ im Vergleich

Nach einer eigenständigen Interpretation der beiden poetischen Werke Goethes, „Amor als Landschaftsmaler“ und „Römischen Elegien“, erscheint es angebracht, einen Vergleich anzustellen und dabei nicht nur Berührungspunkte, sondern auch Differenzen in deren Darstellung des Kunstmotivs zu verdeutlichen.

Beide Werke behandeln das Themenspektrum von Kunst, Liebe und Natur und die Spannungsverhältnisse zwischen denselben. Beide Protagonisten sind Künstler, die in eine Lebens- und Schaffenskrise geraten sind. Im Gedicht „Amor als Landschaftsmaler“ beobachtet das lyrische Subjekt die Natur durch den Nebel, während der Dichter aus den „Römischen Elegien“ bei seiner Ankunft in der Ewigen Stadt auf stille Monumente trifft. Das Ausbleiben einer reinen Wahrnehmung und die daraus folgende Unfähigkeit, Kunst zu schaffen, ist ein beherrschendes Motiv zu Beginn des anacreontischen Gedichts sowie in der gesamten ersten Elegie.

Amor, der Gott der Liebe und der künstlerischen Inspiration, hilft den zwei Künstlern, die Krise zu überwinden. Mit seiner Hilfe wurde der Nebel aufgehoben, und die stille Stadt begann, dem Reisenden ihre Geheimnisse zu verraten. Der Gott der Liebe ist derjenige, der schafft und zum Schaffen anregt. In „Amor als Landschaftsmaler“ wird Amors kleiner Finger zum Pinsel, mit dem er dem Maler Unterricht erteilt. In der Elegie XIII verkündet sich der Gott der Liebe als der ursprüngliche Schöpfer des alten Roms, der die klassische Welt zur Kunst inspiriert hat. Er trug dazu bei, dass der Dichter im Laufe des Zyklus vom Beobachter zum Handelnden wurde, und lud ihn ein, ein Rom der Gegenwart zu schaffen. Amor ermutigt die Künstler, sich beim

¹⁷⁵„Lebet wohl! Nun eil' ich und fürcht' euch nicht zu beleid'gen: Denn ihr Stolzen, ihr gebt Amorn doch immer den Rang.“ Goethe: *Römische Elegien*. in: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff 10.10.2023).

Kunstschaffen auf ihre Sinne zu verlassen. Sowohl in dem Gedicht als auch in den Elegien spielen der Seh- und der Tastsinn eine bedeutende Rolle. Die Schilderung der Bildentstehung und Gerichtsverfassung stellen sich als Vorgänge heraus, bei denen zwar nicht nur das Malen oder Dichten, sondern auch das Betrachten gelehrt werden soll. Amor beginnt seine Bildarbeit von oben nach unten. Zunächst malt er das Sonnenlicht, die alle Formen, Farben und Texturen der Landschaft durchdringt. Das Medium der Sinnlichkeit in den römischen Elegien ist die Hand, die über den Körper der Geliebten wandert und auf ihrem Rücken Verse komponiert.

Schließlich, die Beziehung zwischen Kunst und Liebe ist ein immer wiederkehrendes Thema in den beiden lyrischen Werken Goethes. In „Amor als Landschaftsmaler“ der Gott bewirkt Liebe zwischen dem Maler und dem gemalten Mädchen mittels der bildlichen Darstellung. Im Laufe des Zyklus befindet sich der Sprecher der „Römischen Elegien“ ständig in einem Spannungsfeld zwischen Kunstschaffen und Liebesverwirklichung. Doch allmählich und mit der Hilfe von Amors Anleitung erkennt er, dass künstlerisches Schaffen sowohl Reflexion als auch Inspiration erfordert. Liebe und Kunst stehen nicht im Widerspruch zueinander, sondern stehen zwar in einer dynamischen Beziehung zueinander. Beide zusammen tragen dazu bei, das neue Rom, den Zustand des kreativen Glücks, zu schaffen.

7. Schlusswort

Trotz seines Beharrens auf klaren Grenzen zwischen den Prinzipien der bildenden Kunst und der Poesie und seiner Ablehnung der romantischen Vorstellung vom Gesamtkunstwerk weist Goethe der Kunst und dem Künstler in seinen lyrischen, dramatischen und erzählerischen Werken eine große Bedeutung zu und zeigt dabei eine umfassende Kenntnis der Malerei, Grafik und Skulptur. Vor allem in seiner Lyrik wird das Motiv der bildenden Kunst häufig mit denen der Liebe und der Natur in Verbindung gebracht.

Goethes Italienreise stellte unzweifelhaft einen bedeutenden Wendepunkt sowohl in seiner Kunstauffassung als auch in seiner lyrischen Produktion dar. Durch die Gesamtheit seiner Erfahrungen mit der antiken Architektur, Kunst und Literatur und der italienischen Landschaft wurde Goethe schließlich dazu bewegt, nach einer Periode der schöpferischen Stagnation wieder eigene Werke zu schaffen. Wie bereits dargelegt, vollzog sich der vor allem durch die Rezeption antiker Literatur und Kunst angeregte Wandel in Goethes dichterischem Ausdruck gleichzeitig auf formaler und inhaltlicher Ebene. Durch die Verwendung des elegischen Distichons, die Bezugnahme auf die antike Mythologie und die Beschäftigung mit der für die Poesie der römischen Elegiker charakteristischen Thematik näherte sich Goethe in seiner klassischen Dichtung dem ästhetischen Ideal Winckelmanns. Der „Amor als Landschaftsmaler“ und die „Römischen Elegien“ sind herausragende Vertreter dieses neuen poetischen Stils.

„Amor als Landschaftsmaler“, ein kurzes Gedicht, das im Anschluss an Goethes gescheitertes Liebesabenteuer in Italien und die darauffolgende Hinwendung zu Kunst und die Poesie

geschrieben wurde, thematisiert die Verwandlungskraft der Liebe durch die Metapher von Amor als Künstler. Im Gegensatz dazu spielen, wie eingangs festgestellt, die Motive der Kunst, des Künstlers und des Kunstschaffens in den römischen Elegien zwar eine untergeordnete, aber dennoch bedeutende Rolle. Obwohl sie nicht in allen Gedichten gleichermaßen präsent sind, sind sie ein wesentlicher Bestandteil der römischen Erfahrung der Protagonisten. In der ersten Elegie forderte der Dichter die Denkmäler der Stadt auf, zu sprechen, ihm das verborgene Geheimnis zu offenbaren. In der fünften Elegie entdeckt er, dass es die Liebe ist, die den Schlüssel zum Verständnis der Geheimnisse der klassischen Welt und ihrer Kunst sowie der Kunst der Gegenwart in sich schließt. In der Elegie XI spürt der Protagonist, dass die Stadt zu seiner Werkstatt geworden ist, zu einem Ort, an dem er seinen künstlerischen Höhepunkt und damit unsterblichen Ruhm erreichen kann. Die Spannung entsteht zwar, als er zwischen dem Streben nach sinnlicher Liebe und künstlerischem Schaffen hin- und hergerissen wird. Am Ende der Elegien XIII und XV triumphiert die Liebe endgültig, jedoch nicht auf dem Schaden der Kunst. Denn, wie der Dichter am Ende feststellt, sind Liebe und Kunst miteinander verwoben. Erst durch die Einheit von sinnlichen und ästhetischen Erfahrungen wird schöpferisches und persönliches Vergnügen erreicht.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärliteratur

- Goethe, Johann Wolfgang von: „Amor als Landschaftsmaler“. in: URL: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/amor-als-landschaftsmaler> (Letzter Zugriff: 6.4.2023).
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Römische Elegien“. in: URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/elegien/index.html> (Letzter Zugriff: 10.10.2022).

8.2. Sekundärliteratur

- Bogutovac, Stela/ Preston Percy (1997): *Metzler Lexikon antiker Bildmotive*. Stuttgart/ Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Conrady, Karl Otto (1984): *Goethe. Leben und Werk. Erster Band: Hälfte des Lebens*. Königstein: Athenäum.
- Eckermann, Johann Peter (1981): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Berlin: Insel Verlag, 1981.
- Fried, Michael (1988): *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press.
- Glendinning, Robert (1987): „The Sun Apostrophe in Römische Elegie XV: Goethe and a Motif Tradition“. in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 23, Nr. 4. S. 304–322. in URL: <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/sem> (Letzter Zugriff: 23.4.2023).
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit. Erster und zweiter Teil. Aus meinem Leben*. in: URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/dichwah1/dichwah1.html> (Letzter Zugriff: 13.2.2023).
- Goethe, Johann Wolfgang von (1982). *Briefe aus Italien, 1786-1788*. München: C. H. Beck Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Gedichte: Der Wanderer“. in: URL: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/der-wandrer> (Letzter Zugriff: 25.3.2023).
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Gedichte: Sendschreiben“. in: URL: <https://www.textlog.de/goethe/gedichte/sendschreiben> (Letzter Zugriff: 25.3.2023).
- Goethe, Johann Wolfgang von (1908): *Mit Goethe in Italien. Tagebuch und Briefe des Dichters aus Italien*. Berlin: Julius Bard Verlag.

- Goethe, Johann Wolfgang von (2008): „Von deutscher Baukunst“. in: Trunz, Erich (Hrsg.) (2008): *Goethes Werke. Band 12. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*. München: C. H. Beck Verlag. S. 7-15.
- Goethe, Johann Wolfgang von/ Meyer, Richard Moritz (1909): *Goethe und seine Freunde im Briefwechsel*. Band 1. Berlin: Georg Bondi Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang von/ Meyer, Richard Moritz (1909): *Goethe und seine Freunde im Briefwechsel*. Band 2. Berlin: Georg Bondi Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang von/ Sprengel, Peter (1978): *Italienische Reise. Mit einem Nachwort, eine Zeittafel zu Goethe, Anmerkungen und biographischen Hinweisen von Peter Sprengel*. München: Goldman Verlag.
- Günther, Hubertus (2021): „Goethe begegnet Palladio“ in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2020/2021*. S. 76–120. in URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7739/1/Guenther_Goethe_begegnet_Palladio_2021.pdf. (Letzter Zugriff: 20.4.2023)
- Herford, C. H. (1898): „The Influence of Goethe’s Italian Journey Upon His Style“ in: *The Modern Quarterly of Language and Literature* 1, Nr. 1. S. 29–42. in URL: <https://www.jstor.org/stable/41065360> (Letzter Zugriff: 12.3.2023).
- Jeßings, Benedikt/ Lutz, Bernd/ Wild, Inge (Hrsg.) (1999): *Metzler Goethe Lexikon, Personen-Sachen-Begriffe*. Zweite, Verbesserte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Lee, Meredith (1978): *Studies in Goethe’s Lyric Cycles*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Lochhead, Ian J. (1982): *The Spectator and the Landscape in the Art Criticism of Diderot and His Contemporaries*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Maisak, Petra (1994): „Natur - Gefühl - Genie. Die frühe Begegnung mit der Kunst“. in: Sabine Schulze (Hrsg.) (1994): *Goethe und die Kunst*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. S. 220–69.
- Mildenberger, Hermann (2011): „Goethe als Zeichner“. in: Beyer, Andreas/ Osterkamp Ernst (Hrsg.) (2011): *Goethe Handbuch. Kunst. Supplemente Band 3*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag. S. 28–46.
- Miller, Norbert (1994): „Der Dichter ein Landschaftsmaler“. in: Schulze, Sabine (Hrsg.) (1994): *Goethe und die Kunst*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. S. 379–447.
- Osterkamp, Ernst (2011): „Kunst und Künstler im Goethes dichterischem Werk“. in: Beyer, Andreas/ Osterkamp, Ernst (Hrsg.) (2011): *Goethe Handbuch. Kunst. Supplemente Band 3*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler. S. 197–209.
- Phillip, Klaus Jan (2011): „Schriften zur Baukunst“. In: Beyer, Andreas / Osterkamp, Ernst (Hrsg.) (2011): *Goethe Handbuch. Kunst. Supplemente Band 3*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler. S. 287–303.
- Schulze, Sabine (1994): „Goethe und die Kunst“. in: Schulze, Sabine (Hrsg.) (1994): *Goethe und die Kunst*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. S. 8–15.
- Seemann, Annette (1994): „Goethes Leben und seine Beziehung zur bildenden Kunst“. in: Schulze, Sabine (Hrsg.) (1994): *Goethe und die Kunst*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. S. 579–621.
- Stelzer, Otto (1949): *Goethe und die Bildende Kunst*. Braunschweig: Vieweg Verlag.
- Ter Horst, Eleanor (2012): „Masks and Metamorphoses: The Transformation of Classical Tradition in Goethe’s Römische Elegien“. in: *The German Quarterly* 85, Nr. 4. S. 401–19. in URL: <https://www.jstor.org/stable/23275285> (Letzter Zugriff 10.5.2023).
- Van Selm, Jutta (1984): „Erfahrung und Theorie bei Goethe: der erste und der reine Eindruck. Von den italienischen Erfahrungen zu den Theorien in Natur und Kunst“. in: *Goethe Yearbook* 2, Nr. 1984. S. 121–36. in URL: <https://muse.jhu.edu/article/377329/summary> (Letzter Zugriff 20.4.2023).

- Wild, Reiner (1999): *Goethes klassische Lyrik*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Wild, Reiner (2004): „Lyrik der klassischen Zeit. 1787-1806 Überblick“. in: Otto, Regine/Witte, Bernd (Hrsg.) (2004): *Goethe Handbuch. Band 1. Gedichte*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler. S. 220–25.
- Winckelmann, Johann Joachim (1920): *Ausgewählte Schriften*. Leipzig: Insel-Verlag.
- Zapperi, Roberto (1999): *Das Inkognito: Goethes ganz andere Existenz in Rom*. 3. durchgesehene Auflage. München: C. H. Beck Verlag.

Kunst und Künstler in Goethes „Amor als Landschaftsmaler“ und „Römischen Elegien“

Zusammenfassung

Das Thema der vorliegenden Masterarbeit ist die Darstellung und Funktion der Motive der Kunst und Künstler in Goethes klassischer Lyrik anhand seines Gedichts „Amor als Landschaftsmaler“ und des Gedichtzyklus „Römische Elegien“. Bei der Interpretation der oben erwähnten dichterischen Werke wird die rezeptionsästhetische Methode mit dem biografischen Zugang kombiniert. Dabei wird zunächst ein Überblick über Goethes Kunstauffassung bevor und nach seiner Italienreise gegeben. In Anbetracht der Entstehungsumstände beider Werke werden im nachfolgenden Kapitel spezifische Merkmale Goethes klassischer Dichtung unterstrichen. Die Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern die bildende Kunst in Goethes „Amor als Landschaftsmaler“ und seinen „Römischen Elegien“ behandelt wird und welche Rolle sie als Motiv in diesen poetischen Werken spielt, bildet den Kern dieser Arbeit. Nach einem kurzen Bezug zu dem spezifischen Entstehungshintergrund des jeweiligen poetischen Werks werden die einzelnen Gedichte unter Berücksichtigung von in ihnen auftretenden Kunstmotiven interpretiert. Abschließend werden im Schlussteil die aus die im Hauptteil gewonnenen Erkenntnisse zusammengefasst und kritisch bewertet.

Schlüsselwörter: Goethe, Amor als Landschaftsmaler, Römische Elegien, bildende Künste

Umjetnost i umjetnici u Goetheovom „Amoru kao slikaru krajolika“ i „Rimskim elegijama“

Sažetak

Tema ovog diplomskog rada je zastupljenost i funkcija motiva umjetnosti i umjetnika u Goetheovoj klasičnoj poeziji na primjerima iz pjesme „Amor, slikar krajolika“ i ciklusa pjesama „Rimske elegije“. Pri interpretaciji spomenutih pjesničkih djela metoda estetike recepcije metoda spaja se s biografskim pristupom djelima. Najprije se daje pregled Goetheova poimanja umjetnosti prije i nakon njegova putovanja u Italiju. Uzimajući u obzir okolnosti nastanka obaju pjesničkih djela, u narednom se poglavlju ističu specifičnosti Goetheove klasične poezije. Problematika zastupljenosti i uloge likovnih umjetnosti kao motiva u Goetheovom „Amoru, slikaru krajolika“ i njegovim „Rimskim elegijama“ čini srž ovog diplomskog rada. Nakon kratkog osvrtu na specifičnu pozadinu nastanka pojedinog pjesničkog djela, slijede interpretacije odabranih djela s obzirom na motive umjetnosti koji se u njima pojavljuju. Naposljetku, u završnom dijelu sažimaju se i kritički vrednuju spoznaje prilikom interpretacije.

Ključne riječi: Goethe, Amor, slikar krajolika, Rimske elegije, likovna umjetnost

Art and Artists in Goethe's "Amor as Landscape Painter" and "Roman Elegies"

Abstract

The topic of this Master's thesis is the representation and function of the motifs of art and artists in Goethe's classical poetry based on his poem "Amor, A Landscape Painter" and the lyric cycle "Roman Elegies". In interpreting the above-mentioned poetic works, the method of reception aesthetics is combined with the biographical approach. Firstly, an overview of Goethe's view of art before and after his trip to Italy is given. Considering the circumstances in which both works came into being, specific characteristics of Goethe's classical poetry are underlined in the following chapter. The core of this thesis is the examination of the extent to which the visual arts are addressed in Goethe's "Amor, A Landscape Painter" and his "Roman Elegies" and what role they play in these poetic works. After a brief reference to the specific background of the respective poetic work, the individual poems are interpreted with regard to the art motifs that appear in them. Finally, in the closing section, the insights gained from the main part are summarized and critically evaluated.

Key words: Goethe, Amor A Landscape Painter, Roman Elegies, visual arts