

Die andere Klassik

Römische Elegien

Zur Einstimmung ein Epigramm, das Goethe 1792 in Trier schrieb, und das einigen Bezug zu unserem Thema hat. Es ist in Distichen geschrieben, dem traditionellen elegischen Maß. Und auch der Inhalt paßt: Goethe hatte sich im katholischen Italien, im katholischen Rom zum 'alten Heiden Nr. 1' (Heine) gemausert — kein Wunder, daß er vier Jahre später auch hinter den Mauern unseres 'alten Pfaffenestes' (Brief an Christiane) Heidnisches aufspürte.

*Trierische Hügel beherrschte Dionysos,
aber der Bischof
Dionysius trieb ihn und die Seinen
herab;
Christlich lagerten sich Bacchanten-
scharen im Tale.
Hinter die Mauern versteckt üben sie
alten Gebrauch.*

Von Dionysos zu Priapus ist ein kleiner Schritt. Beide sind phallische Gottheiten, nur Priapus noch etwas eindeutiger. Ein solcher Priapus, wie sie aus Feigenholz geschnitzt und rot bemalt als Kultbilder und Vogelscheuchen in römischen Gärten standen, spricht in der 24. (urspr. 4.) 'Römischen Elegie'. Er dankt dem Dichter für die Wiederherstellung seines Ansehens und verspricht ihm Hilfe bei künftigen rüstigen Taten:

*Hinten im Winkel des Gartens, da stand
ich, der letzte der Götter,
Rohgebildet, und schlimm hatte die
Zeit mich verletzt.
Kürbisranken schmiegt sich auf dem
veralteten Stamme,
Und schon krachte das Glied unter
den Lasten der Frucht.
Dürres Gereisig neben mir an, dem Winter
gewidmet,
Den ich hasse, denn er schickt mir die
Raben aufs Haupt,
Schändlich mich zu besudeln; der Sommer
sendet die Knechte,
Die, sich entladende, frech, zeigen
das rohe Gesäß.
Unflat oben und unten! ich mußte fürchten,
ein Unflat*

*Selber zu werden, ein Schwamm, fau-
les verlorenes Holz.
Nun, durch deine Bemühung, o redlicher
Künstler, gewinn ich
Unter Göttern den Platz, der mir und
andern gebührt.
Wer hat Jupiters Thron, den schlechter-
terworbenen, befestigt?
Farb und Elfenbein, Marmor und Erz
und Gedicht.
Gern erblicken mich nun verständige
Männer, und denken
Mag sich jeder so gern, wie mich der
Künstler gedacht.
Nicht das Mädchen entsetzt sich vor
mir, und nicht die Matrone,
Häßlich bin ich nicht mehr, bin unge-
heuer nur stark.
Dafür soll dir denn auch halbfußlang die
prächtige Rute
Strotzen vom Mittel herauf, wenn es
die Liebste gebeut.
Soll das Glied nicht ermüden, als bis ihr
die Dutzend Figuren
Durchgenossen, wie sie künstlich Phi-
länis erfand.*

Auch wenn Sie vor diesem Vortrag noch schnell einen Blick in Ihre Goethe-Ausgabe geworfen haben, wird Ihnen dieses Gedicht möglicherweise neu sein. Erich Trunz zum Beispiel, in der 'Hamburger' Ausgabe, druckt es nicht. Bei ihm zählen die 'Römischen Elegien' nur bis zur zwanzigsten. Was dann kommt, das paßt nicht zum Goethe-Bild dieser Ausgabe. Übrigens auch nicht zum DDR-Pendant, der 'Berliner' Ausgabe. Trunz ist bei seiner Entscheidung durch Goethe selbst geschützt. Denn auch der hatte schon diese vier Elegien zurückgehalten (die 'Weimarer' Ausgabe bringt sie zunächst verstümmelt als 'Lesarten' und dann im 53. Band von 1914; spätere vollständige Ausgaben, die der Anordnung der 'Ausgabe letzter Hand' folgen, bringen sie im Nachlaß-Teil) und mußte überdies erfahren, daß viele Zeitgenossen mit den anderen nicht besser zurecht kamen. Charlotte von Stein schreibt nach der Veröffentlichung an

Charlotte Schiller: „Ich habe für diese Art Gedichte keinen Sinn . . . Wenn Wieland üppige Schilderungen machte, so lief es doch zuletzt auf Moral hinaus oder er verband es mit ridicules . . . Auch schrieb er diese Szenen nicht von sich selbst.“ Man war also erotisch Freizügiges durchaus gewohnt; der Name Wieland steht hier für die Dichtung des Rokoko. Aber galante Rokoko-Poesie pflegte sich durch eine moralische Pointe zu salviazen, und davon gab es nun bei Goethe nichts. Und bezeichnend ist auch, daß bei diesen Gedichten, anders als bei den artistischen Erotika des Rokoko, sofort auf den Autor geschlossen wird, der „von sich selbst“ schreibe. Selbst der Herzog, wahrlich kein Kind von Traurigkeit, hatte vom Druck abgeraten, und nach der Veröffentlichung wünschte er, man hätte den Autor vermocht, „einige zu rüstige Gedanken, die er wörtlich ausgedrückt hat, bloß erraten zu lassen“. Als „schlüpfrig und nicht sehr dezent“ hatte Schiller die 'Elegien' schon 1794 gegenüber seiner Frau bezeichnet, aber das hinderte ihn nicht, sie im Juli 1795 in seinen 'Horen' abzudrucken, denn Schiller wußte, daß auch der Skandal, zudem verursacht durch einen Autor wie Goethe, seiner Zeitschrift nur nutzen konnte. Er hatte richtig kalkuliert. Karl August Böttiger, eine der größten Weimarer Klatschbasen, schreibt in einem Brief: „Zu den merkwürdigsten Erscheinungen an unserem literarischen Himmel gehören Goethes 'Elegien' im 6. Stück der 'Horen' . . . alle ehrbaren Frauen sind empört über die bordellmäßige Nacktheit. Herder sagte sehr schön: Er habe der Frechheit ein kaiserliches Insigel aufgedrückt. Die 'Horen' müßten nun mit dem 'u' gedruckt werden. Die meisten Elegien sind bei seiner Rückkehr im ersten Rausche mit der Dame Vulpius geschrieben. Ergo . . .". Die 'Römischen Elegien' sind so wenig wie die 'Dame Vulpius' in den Hausschatz deutscher Goetheverehrung aufgenommen worden. Die

Stilisierung Goethes zum Nationalklassiker seit 1870 konnte mit dieser Seite nichts anfangen, und für den Gebrauch an Schulen war derlei Poesie ohnedies nicht geeignet. Noch die letzte Ausgabe der Anthologie von Echtermeyer/von Wiese kennt sie nicht, und auch in anderen Anthologien (etwa Reiners, Killy, Hass) sind sie kaum berücksichtigt. Selbst in Paul Kluckhohns Standardwerk über 'Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der Romantik' erscheinen die 'Elegien' nicht. Sie sind offenbar atypisch für den Gang der Entwicklung in dieser Zeit, genauer: für das quasi offizielle Bild dieser Entwicklung. Selbst als Schiller in seinem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung eine Rechtfertigung der 'Elegien' unterbrachte, fiel ihm nichts besseres ein als der Hinweis, daß der Autor ja noch anderes, Wichtigeres gemacht habe. „Derselbe Dichter also, der sich erlauben darf, uns zu Teilnehmern so niedrig menschlicher Gefühle zu machen, muß uns auf der andern Seite wieder zu allem, was groß und schön und erhaben menschlich ist, emporzutragen wissen.“ Und es ist fast rührend, wenn er nach dieser profunden Erkenntnis erleichtert feststellt: „Und so hätten wir denn den Maßstab gefunden, dem wir jeden Dichter, der sich etwas gegen den Anstand herausnimmt . . . mit Sicherheit unterwerfen können.“ Um die Bedeutung der 'Römischen Elegien' zu verstehen, muß man vorweg drei Fragen wenigstens in groben Zügen beantworten: Weshalb ging Goethe 1775 nach Weimar? Weshalb ging er 1786 nach Italien? Weshalb kehrte er 1788 zurück? Man sagt oft, Goethe sei nach Weimar geflohen, vor Lili Schönemann nach Weimar geflohen, wie denn überhaupt die Rede von Goethes Fluchten immer wieder begegnet. In der Tat, er ist oft geflohen, aber nicht vor anderen Menschen, sondern vor sich selbst, vor Gefahren, die aus seinem Inneren kamen und sich wohl dann auch sinnbildhaft an Menschen hefteten. Und seine 'Fluchten' hatten immer ein recht präzises Ziel, das er antizipierte und dann auch verwirklichte. Goethe flieht nach Weimar vor seiner Phantasie. Ihr ist er ausgeliefert, und als einen von der Phantasie gehetzten, der auf der 'Kippe' steht, erlebt ihn seine Umgebung, erlebt er sich selbst unmittelbar davor. „Goethe“, so schreibt Kne-

bel 1774, „lebt in einem beständigen innerlichen Krieg und Aufruhr, da alle Gegenstände auf heftigste auf ihn wirken“. Friedrich Stolberg schreibt im selben Jahr an Klopstock, wenn Gott kein Wunder an ihm, Goethe, tue, werde er „der Unseligsten einer sein“, und Bodmer berichtet von der allgemeinen Befürchtung, „sein Feuer werde ihn verzehren“. Er selbst macht immer wieder merkwürdige Andeutungen über seinen Seelenzustand. Mit Tantalus vergleicht er sich, mit Philoktet, mit dem heiligen Sebastian, er spricht vom Fluch Kains. An Johanna Fahlmer schreibt er, er befinde sich „in einem Stand von Perturbation, in dem es den Seelen, sagen sie, nicht vorteilhaft ist aus der Welt zu gehn“, und ein andermal: „Mit mir nimmts kein gut Ende“.

Goethes Entschluß für Weimar ist der Entschluß zur Disziplinierung der Phantasie durch Empirie, durch, um einen Zentralbegriff des zweiten Vortrages aufzunehmen, 'Arbeit'. Und zehn Jahre später?

'Arbeit', sein Versuch einer Reformpolitik im Fürstentum, hat sich als weitgehend vergeblich erwiesen. Die Spannung ist nicht aufgelöst, im Gegenteil, durch die Amtsgeschäfte verstärkt sie sich. „Es ist verflucht, der König Thoas soll reden, als ob kein Strumpfwirker in Apolda hungerte“ — Sie kennen das vielzitierte Wort. Er schreibt den Satz, als er unterwegs ist, Rekruten auszuheben, sie zu vermessen und auf ihren Gesundheitszustand zu prüfen. Seine Spannungserfahrung von Realität und Poesie inkarniert sich im Verhältnis zur Frau von Stein. Goethe, der nicht abstrakt denken konnte, vielleicht auch nicht wollte, der immer in Bildern, in Symbolen denkt, macht diese Frau, Mutter von sieben Kindern, zum Bild, zum Symbol. An sie heftet sich die Vorstellung vom Ideal: Und zwar noch ehe er sie kennt. Auf der Reise in die Schweiz hat er ihre Silhouette aus hundert anderen herausgesucht und (so schreibt Zimmermann) drei Nächte lang nicht geschlafen. Wie dem auch gewesen sein mag: das Leben mit einem Symbol, das zugleich ein leibhafter Mensch ist, hat seine Tücken. „Ja lieb Gold“, so schreibt er ihr einmal, „ich glaub wohl, daß Ihre Lieb zu mir mit dem Abseyn wächst. Denn wo ich weg bin können Sie auch die Idee lieben die sie von mir haben, wenn ich da bin, wird sie oft gestört, durch meine Thor- und Toll-

heit“. Und ein andermal, nun nicht mehr die Geliebte nur bedenklich gut verstehend, sondern in direktem Bekenntnis: „Gestern von Ihnen gehend hab ich doch wunderliche Gedanken gehabt. Unter andern ob ich Sie auch wirklich liebe oder ob mich Ihre Nähe nur wie die Gegenwart eines so reinen Glases freut, darin sichs so gut bespiegeln läßt.“ „Mündlich ist mit Goethen nicht zu sprechen, ohne daß wir beide uns weh tun“, so erkennt sie schon früh. Wie sollte sie das auch begreifen, ja, wie sollte er selbst das begreifen, daß da einer sie zum Symbol umdichtete, sie verwendete als Bildspender für ein metaphysisches Ideal, und daß sich die beiden Seiten des Symbols, Bild und Gemeintes, ihm und ihr immer wieder heillos verhedderten.

Italien also, Italien gewiß als Flucht vor der Spannung von Realität und Poesie, doch auch als recht klar umrissenes Ziel, als Instanz, von der Synthese erwartet wird. „Jetzt darf ichs sagen, darf meine Krankheit und Torheit gestehen“, so schreibt er in den ersten Tagen, „Schon einige Jahre habe ich keinen lateinischen Schriftsteller ansehen, nichts, was nur ein Bild von Italien erneuerte, berühren dürfen, ohne die entsetzlichsten Schmerzen zu leiden. Noch zuletzt hat mich die Wielandische Übersetzung der Satiren des Horaz höchst unglücklich gemacht; ich habe nur zweie lesen dürfen und war schon wie toll.“ Die lateinischen Schriftsteller der Antike und das Italien der Gegenwart: So ganz selbstverständlich ist diese Ineinssetzung ja nicht. Sie koppelt zwei Sehnsuchtsmetaphern, die zeitliche und die räumliche. Natürlich wußte Goethe, daß die Antike keine Zeit reiner Harmonie war, und natürlich wußte er, daß Italien — so hat er es später, auf der zweiten Italienreise, auch ausdrücklich gesagt — ein recht chaotisches, schmutziges, zumal für den Fremden auch nicht ungefährliches Land war. Aber darum ging es gar nicht. Das Südliche war ihm mehr als ein geographischer Begriff, es verband sich mit der Vorstellung von Arkadien, von unberührter Natur, Naivität. Schon daß der Süden nur wenig Vorratswirtschaft braucht, daß also die „Sorge“, die Antizipation möglichen Übels — wie des Winters — die Phantasie nicht belasten muß, so daß deren andere Seite, die Hoffnung, rein zum Tragen kommen kann, ja schon die 'Heiterkeit' des südlichen Himmels wird ihm

zum Symbol. Heiterkeit ist ja bis in die Goethezeit hinein ein nur meteorologischer Begriff, der den wolkenlosen Himmel meint, auch eine Flamme kann heiter, das heißt ohne Ruß brennen; aber jetzt wird Heiterkeit auch zum Namen eines Seelenzustandes, dessen Vorstellung sich untrennbar mit der Heiterkeit des Südens verbindet. Diese räumliche Projektion eines Sehnsuchtsziels auf den Süden verbindet sich mit der zeitlichen Projektion auf die Antike. Goethe wird Italien mit den Augen Winckelmanns wahrnehmen, nicht jenes zur Formel von der 'edlen Einfalt und stillen Größe' verkürzten Winckelmann, der sozusagen offiziell wurde, sondern mit den Augen jenes, der zur Antike ein sinnliches Sehnsuchtsverhältnis hatte. Noch im großen Winckelmann-Essay von 1805, der unter dem Einfluß Schillers und Heinrich Meyers schon einer etwas kühleren Vorstellung des Klassischen verpflichtet ist, leuchtet das durch, wenn er vor allem Winckelmanns heidnische Synthese von Freundschaft und Schönheit in seinem Verhältnis zu schönen Jünglingen hervorhebt. Winckelmanns Schönheitssinn, sein Ideal der 'Stille', führte zwar zu jener Theorie des „interesselosen Wohlgefallens“, das dann der Königsberger Hagestolz 1790 dem ästhetischen Urteil verordnete. Doch die Idealität des Körperlichen, die er pries, manifestierte sich ihm auch in der Realität des Körperlichen, sein Schönheitssinn wurde nicht nur von Marmor, von Apoll oder Herakles angeregt, sondern auch von manchem Jüngling aus Fleisch und Blut. Da derlei freilich als Unzucht und Sodomiterei galt, — was Wunder, daß Winckelmann die Welt, in der Platons Dialoge entstanden, und der, seiner Meinung nach, auch die 'klassischen' Bildwerke entstammten, für das goldene Zeitalter der Menschheit hielt. Goethe hatte es nun freilich etwas leichter. Denn sein Schönheitssinn richtete sich nicht auf Jünglinge, sondern folgte konventionelleren Bahnen. Am 3. September bricht Goethe heimlich, nachts um 3 Uhr, aus Karlsbad auf nach Italien, und eindreiviertel Jahre wird er dort bleiben. Seine Wahrnehmung in Italien richtet sich auf alles, was Synthesen ermöglicht. So beobachtet er zum Beispiel immer wieder das Volk und dessen künstlerische Produktivität, weil er hier Kunst und Natur noch in ursprünglicher Einheit sieht. Er lernt, „wie aus dem Zusam-

mentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand ein drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist.“ Ich weise hier nur auf ein paar Stellen aus dem Anfang des Unternehmens hin, weil sie die Einstellung zeigen, mit der Goethe die Welt nun wahrzunehmen gewillt ist, und wie er sie, entsprechend seinem Antizipationsvermögen, nun auch wahrnehmen wird. Am knappsten wird sie schon früh, am 9. Oktober, in Venedig deutlich: „Ich kehre noch einmal ans Meer zurück! Dort habe ich heute die Wirtschaft der Seeschnecken, Patellen, der Taschenkrebse gesehen und mich herzlich darüber gefreut. Was ist doch ein Lebendiges für ein köstlich herrliches Ding. Wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr! Wie seiend!“ Gleich das erste Monument, das er sieht, das Amphitheater von Verona, wird genetisch aus dem Bedürfnis des Volkes gedeutet; „Wenn irgendetwas auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben, man rollt Fässer herbei, fährt mit Wagen heran, legt Bretter herüber und hinüber, stellt wieder Bänke hinauf . . . und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Krater . . . Dieses allgemeine Bedürfnis hat der Architekt zum Gegenstand, er bereitet einen solchen Krater durch die Kunst, so einfach als nur möglich und dessen Zierat das Volk selbst ist . . . wenn es sich so beisammengesehen hat, muß es über sich selbst erstaunt sein“. Er wird ungemein aufmerksam auf alles, was Kunst nicht als eine vom Leben aparte Qualität erscheinen läßt, sondern zeigt, daß ursprüngliche Kunst ihren Sitz im Leben hat. So nimmt er begierig die Erzählung von den Weibern am Lido auf. Sie sängen den Tasso und den Ariost nach ganz eigenen Melodien, wenn ihre Männer aufs Fischen im Meer sind, „bis sie auch von ferne die Stimmen der Ihrigen wiederhören und sich so mit ihnen unterhalten.“ Der Aquädukt in Spoleto erscheint ihm „wieder so schön natürlich, zweckmäßig und wahr.“ Was Goethe in Italien entdeckt, ist die Einheit des Lebendigen, ist, in der Formulierung eines Gedichts an Christiane Vulpius, „der Leib mit allen seinen Prachten“, — mit allen, den ästhetischen sowohl wie den erotischen. Das ist mehr als nur die etwas späte

erotische Glückserfahrung eines spirituell überspannten 38jährigen Nordländers im heiteren Süden. Diese erotische Erfahrung mit der schönen Römerin Faustine (von der wir, genau besehen, nicht einmal wissen, ob es sie gab) ist vielmehr die symbolische Einführung und Besiegelung jener Harmonie- und Syntheseerfahrung, die Italien für Goethe bedeutete, und die Rehabilitation des Priapus als eines 'Seienden' ist die zugespitzteste Formulierung. „Auch ich in Arkadien“, so heißt das Motto der 'Italienischen Reise'. Es steht für die Erfahrung von Ganzheit und Mitte, die der Zerrissene, Exzentrische hier macht. Jener schmerzliche Dualismus, der sich in die Antithesen von Expansion und Konzentration, von Unbedingtheit und Begrenztheit, aber auch von Geist und Materie, von Sittlichkeit und Sinnlichkeit, Kunst und Leben kleidete, — er scheint aufgehoben.

Warum geht Goethe nach Weimar zurück? Er war ja nicht, wie unsreiner, darauf angewiesen, im nebligen Norden seinen Lebensunterhalt zu verdienen; das Weimarer Gehalt wurde allein vom Lebensstil in der Hofwelt aufgezehrt, und Vorbilder gab es genug, Winckelmann an erster Stelle; allein an namentlich bekannten Künstlern und Halbkünstlern, die es diesem nachtaten, zählte die deutsche Kolonie in Rom damals rund 70 Personen. Offenbar weiß er sehr genau, daß Italien nur eine sehr günstige Projektionsfläche ist, — daß er seine Wandlung seiner eigenen Wandlungsbereitschaft und seinem eigenen Wandlungsbedürfnis verdankt, seiner Phantasie und seiner Empfindungsfähigkeit. Wenn dem so ist, dann muß er als Gewandelter auch im Norden bestehen können.

Aber die Heimkehr wird zum Schock. Er ist den Freunden fremd geworden. Caroline Herder schreibt an ihren Mann: „Die Stein meint, er sei sinnlich geworden, und sie hat nicht ganz unrecht.“ „Aus Italien, dem formenreichen“, so sagt er später, „war ich in das gestaltlose Deutschland zurückgewiesen, heiteren Himmel mit einem düsteren vertauschend, die Freunde, statt mich zu trösten und wieder an sich zu ziehen, brachten mich zur Verzweiflung.“ Da tritt ihm am 12. Juli 1788, vier Wochen nach der Rückkehr, im Park eine junge Frau von 23 Jahren entgegen und überreicht ihm eine Bittschrift. Es ist Christiane Vulpius, Tochter eines Amtsarchivars, der wegen

Unterschlagung entlassen worden und an Trunksucht gestorben war. Sie verdiente ihren Lebensunterhalt und den ihrer Tante und ihrer Schwester mit dem Herstellen künstlicher Blumen in Bertuchs Blumenmanufaktur. Kurze Zeit später ist sie seine Geliebte.

*Laß dich, Geliebte nicht reun, daß du
mir so schnell dich ergeben!
Glaub' es, ich denke nicht frech,
denke nicht niedrig von dir.
Vielfach wirken die Pfeile des Amor:
einige ritzen,
Und vom schleichenden Gift kranket
auf Jahre das Herz . . .
In der heroischen Zeit, da Götter und
Göttinnen liebten,
Folgte Begierde dem Blick, folgte Ge-
nuß der Begier.
Glaubst du, es habe sich lange die Göt-
tin der Liebe besonnen,
Als im Idäischen Hain einst ihr
Anchises gefiel?
Hätte Luna gesäumt, den schönen Schlä-
fer zu küssen,
O, so hätt ihn geschwind, neidend
Aurora geweckt.
Hero erblickte Leandern am lauten
Fest, und behende
Stürzte der Liebende sich heiß in die
nächtliche Flut.*

Gelten diese Verse Christiane oder gelten sie jener römischen Geliebten, die in den Elegien Faustine genannt wird? Wir wissen es nicht. Der Schauplatz der Elegien ist Rom, das Portrait der Geliebten aber, das die 4. Elegie bringt, stimmt mit jenen Zeichnungen überein, die uns von Christiane überliefert sind. Von der Göttin Gelegenheit, die der Geliebten Gestalt annimmt, heißt es da:

*Einst erschien sie auch mir, ein bräunli-
ches Mädchen, die Haare
Fielen ihr dunkel und reich über die
Stirne herab,
Kurze Locken ringelten sich ums zierli-
che Hälschen,
Ungeflochtenes Haar krauste vom
Scheitel sich auf.
Und ich verkannte sie nicht, ergriff die
Eilende; lieblich
Gab sie Umarmung und Kuß bald mir
gelehrig zurück.
O wie war ich beglückt! — Doch stille,
die Zeit ist vorüber,
Und umwunden bin ich, römische
Flechten von euch.*

Selbst der Vorgang läßt sich mühelos auf Christiane beziehen. Die „Göttin Gelegenheit“ erscheint „immer in an-

derer Gestalt“, und als eine dieser wechselnden Gestalten, als kleines flüchtiges Abenteuer ist ihm Christiane im Park erschienen. Aber 'Gelegenheit' wird in dieser Gestalt zum schicksalhaften Augenblick, die 'Flechten' umwinden ihn nun, halten ihn fest, Zeit ist „vorüber“, aufgehoben, und damit auch der Wechsel.

Trotzdem wäre es ganz falsch, wollte man nun überall in den Elegien Christiane entdecken. Auch an der zitierten Stelle ist ja merkwürdigerweise von „römischen“ Flechten die Rede. Typisch für die Erlebnisweise Goethes in dieser Zeit ist eine Portrait-Zeichnung Christianes von seiner Hand. Wenn man nicht wüßte, daß es Christiane ist, würde man wahrscheinlich auf einen unbekanntenen Dionysos, Hermes oder Apoll raten. Auch auf Darstellungen der Göttin 'fortuna-occasio' ist hingewiesen worden, der die Haare in die Stirn fallen, weil man das Glück beim Schopf packen muß. Allerdings ist diese Göttin am Hinterkopf kahl geschoren (weil es keinen Sinn hat, nach ihr zu greifen, wenn sie vorübergegangen ist). Wie an anderen Stellen wird es auch hier, bei der Beschreibung und beim Bild, wenig ergiebig sein, nach einem bestimmten Stilisierungsvorbild, nach einem bestimmten Zitat zu suchen. Goethes Zitate sind Gestalt-Zitate, nicht einzeln identifizierbare Versatzstücke.

Das Gartenhaus, in dem sie sich in den ersten Monaten heimlich zueinander gesellen, wird zur Insel, zur Insel von Sinnlichkeit, Heiterkeit und Harmonie eines antikisch verstandenen Südens inmitten der 'kimmerischen' Nebelwelt des Nordens. Selbst der oft umrätselte Umstand, daß Goethe Christiane erst nach fast zwanzig Jahren offiziell heiratete, obwohl er doch schon 1790 von einer „Ehe, nur nicht mit Zeremonie“ spricht, findet im antikischen Stilisierungs-Modus seine Erklärung: auch das alte römische Recht kannte kein Zeremoniell, sondern begnügte sich mit dem Willen der Partner, zusammenzuleben. Die Poesie wird zum Instrument, die Synthese herzustellen und zu bekräftigen. Goethe kannte die augusteischen Elegiker von Jugend an, und der Neulateiner Johannes Secundus war ihm der 'liebe, heilige, große Küsser'. Aber das auslösende Moment für die Form der römischen Elegien scheint im Oktober 1788 zu liegen. Da schenkt ihm Knebel

eine Ausgabe des „Kleeblatts der Dichter“ nämlich Catull, Tibull und Propertius. Indem er sie, insbesondere Propertius, aber auch Ovid, Horaz, die Anthologia Graeca, sich anverwandelt, findet er jene Verbindung des Archetypisch-Überzeitlichen mit dem höchst Individuellen, wie es sich auf andere Weise in seinem Christiane-Portrait ausdrückt. Da ist das Rom-Thema, genauer, das Thema der Verbindung von Roma und Amor, da ist die Spiegelung des Persönlichen im Schicksal der Götter und Heroen, und natürlich all das, wovon die erotische Literatur auch sonst voll ist, die Verschwiegenheit, die Zeitaufhebung, die heimlichen Botschaften, auch etwas Eifersucht, Hindernisse, die dem behaglichen Zusammensein erst die rechte Würze geben, gelegentlich auch der Gedanke an den Tod. Nur eines aus dem klassischen Fundus erotischer Dichtung fehlt: Es ist der Liebeskummer, der Schmerz unerfüllter Liebe. Sie, von deren 'schleichendem Gift', wie wir hörten, 'auf Jahre das Herz krankt', hatte der Dichter des 'Werther' gestaltet, der Verehrer der Frau von Stein ein Jahrzehnt lang durchlitten; jetzt geht es um erfüllte Liebe und nichts anderes.

Als der Dichter nach Rom kommt, schweigen ihm die Steine noch.

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

Das ist das Programm, die Welt als Amors Tempel, denn nur so kann sie als 'wahr' und 'seiend' erfahren werden. Die zweite Elegie, die zweite in alter Zählung, denn sie gehört zu den unveröffentlichten, sagt uns dann auch, wo der Tempel Amors zu suchen ist. Nicht in den Palästen, nicht in der feinen Gesellschaft:

*Ekel bleibt mir Gezier und Putz, und
hebet am Ende
Sich ein brokatener Rock nicht wie
ein wollener auf? . . .
Müssen nicht jene Juwelen und Spitzen,
Polster und Fischbein*

Alle zusammen herab, eh er die Lieb-
liche fühlt?
Näher haben wir das! Schon fällt dein
wollenes Kleidchen,
So wie der Freund es gelöst, faltig
zum Boden hinab . . .
Nehme dann Jupiter mehr von seiner
Juno, es lasse
Wohler sich, wenn er es kann, irgend-
ein Sterblicher sein:
Uns ergetzen die Freuden des echten,
nacketen Amors
Und des geschaukelten Betts lieblich-
er, knarrender Ton.

Wer den Leib mit allen seinen Prach-
ten entdecken, wer die 'Liebliche füh-
len' will, wer körperliche Liebe nicht
nur als schnelle Befriedigung eines
Bedürfnisses, sondern als Erfüllung
des Schönheitssinnes erfahren möchte,
bedarf des 'echten, des nacketen
Amors', nicht der Halbverhülltheiten
der Rokoko-Erotik. Er bedarf ferner
der Behaglichkeit und des gesicherten
Liebesbesitzes. Da ist kein Sichverzeh-
ren in unerfüllter Sehnsucht, kein
Schmachten aus der Ferne, sondern
immer erneuter Genuß der Liebes-
erfüllung:

Reizendes Hindernis will die rasche
Jugend; ich liebe,
Mich des gesicherten Guts lange be-
quem zu erfreun.
Welche Seligkeit ist's! wir wechseln
sichere Küsse,
Atem und Leben getrost saugen und flö-
ßen wir ein.
So erfreuen wir uns der langen
Nächte, wir lauschen,
Busen an Busen gedrängt, Stürmen und
Regen und Guß.
Und so dämmert der Morgen heran;
es bringen die Stunden
Neue Blumen herbei, schmücken uns
festlich den Tag.

Die 'Römischen Elegien' sind eroti-
sche Idyllen. Auch der Morgen, das
Hereinbrechen des Tages, hat keine
Schrecken mehr, — der Morgen, der
doch in den Liebesliedern fast aller
Völker dieser Erde als Stunde der
Trennung, des Hereinbrechens von Ge-
sellschaft ins individuelle Verhältnis
zum Feind der Liebenden wird.
Wie anders als etwa im mittelalterli-
chen Tagelied geschieht das Erwachen
in der 13. Elegie, als Erwachen am
Altar Amors, dem sogleich wieder
geopfert werden kann:

Find ich die Fülle der Locken an meinem
Busen! Das Köpfchen

Ruhet und drücket den Arm, der sich
dem Halse bequemt.
Welch ein freudig Erwachen, erhieltet
ihr, ruhige Stunden,
Mir das Denkmal der Lust, die in den
Schlaf uns gewiegt! —
Sie bewegt sich im Schlummer und sinkt
auf die Breite des Lagers,
Weggewendet; und doch läßt sie mir
Hand noch in Hand.
Herzliche Liebe verbindet uns stets und
treues Verlangen,
Und den Wechsel behielt nur die
Begierde sich vor.
Einen Druck der Hand, ich sähe die
himmlischen Augen
Wieder offen. — O nein! laßt auf der
Bildung mich ruhn!
Bleibt geschlossen! ihr macht mich ver-
wirrt und trunken, ihr raubet
Mir den stillen Genuß reiner Betrach-
tung zu früh.
Diese Formen wie groß! wie edel gewen-
det die Glieder!
Schließ Ariadne so schön: Theseus, du
konntest entfliehn?
Diesen Lippen ein einziger Kuß! O The-
seus, nun scheid!
Blick' ihr ins Auge! Sie wacht! —
Ewig nun hält sie dich fest.

Erotische und ästhetische Sinnlichkeit
wohnen ganz nahe beieinander. Der
Anblick der Geliebten gewährt den
einen wie den anderen Genuß. Sie ist,
als Schlafende, 'Denkmal', doch Denk-
mal der Lust des vorangegangenen
Abends. Ihr Körper gewährt den „stil-
len Genuß reiner Betrachtung“, Ge-
fühl der 'Götterstille' und 'interesselo-
ses Wohlgefallen' an 'großen Formen',
an 'edel gewendeten Gliedern', die
doch zugleich lebendig sind und als ein
Wirkliches die Sinne zu neuer Begierde
bestimmen. „Den Wechsel behielt nur
die Begierde sich vor“: auch das ist Teil
der prästabilierten Harmonie der Sinn-
lichkeit, denn Stillung und immer
neues Entflammen der Begierde ge-
währleisten das Widerspiel und Ineins
von Erotik und Ästhetik.

Epigrammatisch pointiert hat Goethe
dieses Verhältnis in der 5. Elegie zu-
sammengefaßt:

Aber die Nächte hindurch hält Amor
mich anders beschäftigt;
Werd ich auch halb nur gelehrt, bin
ich doch doppelt beglückt.
Und belehr ich mich nicht, indem ich des
lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüf-
ten hinab?

Dann versteh' ich den Marmor erst
recht: ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit
sehender Hand.

Jene dem Verzicht abgewonnenen
Kategorien der späteren, im Zeichen
Schillers und Kants stehenden Klassik,
— die Kategorien des Erhabenen etwa,
der Würde, der Interessellosigkeit,
haben hier keine Gültigkeit. „Was un-
sterblich im Gesang soll leben,/muß
im Leben untergehn“, so wird Schiller
später, in der zweiten Fassung der
'Götter Griechenlandes' schreiben. In
der ersten Fassung von 1788, die ihm
Goethes wohlwollende Aufmerksam-
keit gewann, stehen diese Zeilen noch
nicht. Ein solches 'Muß' hätte Goethe
zu dieser Zeit nicht anerkannt. Ein
utopischer Lebensentwurf also, ein Ver-
such, Klassik nicht als poetischen Stil,
nicht als Kunstdoktrin, sondern als
Lebensform zu verwirklichen, als die
Idee des schönen Lebens in der Einheit
aller Lebensformen und -ausdrücke,
von der Pflanze und den Seekrebsen
bis zu den Göttern, von den zwölf
Figuren der Philaenis bis zur Figur des
klassischen Distichon. Es ist eine Erlö-
sungskonzeption, und zwar keine von
den geschichtsphilosophischen, die
auf die Zukunft verträsten, sondern
eine des 'Hier und Jetzt'.
Kunst wird zu einem Lebensvorgang,
der von den übrigen Lebensvorgängen
sich nicht abhebt oder gar zu ihnen in
Antithese steht, sondern der mit ihnen
untrennbar verwoben ist. Es ist eine
Klassik, der auch etwa Schwanger-
schaft ein würdiger Gegenstand des
hohen Stils ist. So heißt es in den
'Venezianischen Epigrammen':

Wonniglich ist's, die Geliebte verlan-
gend im Arme zu halten,
Wenn ihr klopfendes Herz Liebe zu-
erst dir gesteht.
Wonniglicher (das ist der emphatische
Komparativ, den etwa
Klopstock nur höchsten Ideen vor-
behält)
Wonniglicher, das Pochen des Neule-
bendigen fühlen
Das in dem lieblichen Schoß immer
sich nährend bewegt.
Schon versucht es die Sprünge der
raschen Jugend; es klopfet.
Ungeduldig schon an, sehnt sich nach
himmlischem Licht,
Harre noch wenige Tage! Auf allen Pfa-
den des Lebens
Führen die Horen dich streng, wie es
das Schicksal gebeut.

*Widerfahre dir, was dir auch will, du
wachsender Lieblich —
Liebe bildete dich; werde dir Liebe
zuteil!*

Goethe hätte, wenn er das gewollt hätte, durchaus Eideshelfer finden können für seine Konzeption. Die erotische Utopie hat ihre Vertreter sowohl im vorrevolutionären als auch im revolutionären Frankreich, doch auch in Deutschland, etwa mit Wilhelm Heinse, dessen 'Ardinghello' 1787 erschienen war. Mit alledem wollte er nichts zu tun haben. Der Gedanke, hier so etwas wie eine Gesellschaftskonzeption zu entwickeln, blieb ihm fremd. Erkenntnis war für ihn immer individuelle Erkenntnis, denn er besaß weder das Abstraktionsvermögen noch das politische Sendungsbewußtsein, die heute jedem journalistischen Commis zu Gebote stehen. Wahrheit, das war ihm letztlich immer ein Geheimnis, ein 'offenbares Geheimnis' zuweilen, wie eine seiner Formeln dafür lautet, aber faßbar nur im Symbol, in der „lebendig- Augenblicklichen Offenbarung des Unerforschlichen“. Geschichtsphilosophische Konzeptionen, die den Gedanken einer Entfaltung der Wahrheit in der Zeit faßten, blieben ihm zeitlebens fremd. So war auch die Französische Revolution für ihn nur eine Bedrohung, die durch die unheilige Allianz pflichtvergessener Fürsten und demagogischer Scharlatane die leidliche Ordnung (besser als leidlich konnte Ordnung nach seiner Auffassung nicht sein) zu zerbrechen sich anschickte. Mehrmals wird in den Elegien auf die Syphilis angespielt, auf die Franzosenkrankheit; von dieser Geißel war die Welt der Alten noch frei, und so wird sie zugleich zum Bild für die ganz anderen Lebensverhältnisse der Modernen.

*Selig warst du, Properz! dir holte der
Sklave die Dirnen
Vom Aventinus herab, aus dem Tarpeischen Hain.
Und wenn Cynthia dich aus jenen Umarmungen schreckte,
Untreu fand sie dich zwar; aber sie
fand dich gesund . . .
Oh! der goldenen Zeit! da Jupiter
noch, vom Olympus,
Sich zu Semele bald, bald zu Kallisto begab.*

Ganz handfest wird Treue damit begründet, daß man nur so dem 'tückisch lauernden Wurm', dem 'giftigen

Schlamm' entgehen könne. Aber die Franzosenkrankheit ist eben auch das in der französischen Revolution offenbar werdende Zerbrechen der alten Ordnungen, und wenn der Dichter die Grazien um Schutz seines Gärtchens anfleht, dann geht es ihm in mindestens dem gleichen Maße um den Schutz seines Diminutiv-Paradieses vor den Zugriffen einer immer undurchschaubarer werdenden politisch-gesellschaftlichen Welt — von Zugriffen des giftigen Weimarer Hofklatsches bis hin zu den kriegerischen Unternehmungen gegen die 'wütenden Gallier' (2. Elegie), auf denen er seinen Herzog begleitete, bis hin zu den Zugriffen jener konturlos heraufdämmernden neuen Welt, in der er noch keine Ordnung erkennen konnte. In der arkadisch verklärten Welt der Alten konnte man in fröhlicher Promiskuität „der Liebe ganz entsagen“ und sich „jeglichem Körper vertraun“. Die Rahmenbedingungen der Moderne fordern jedoch auch Vertrauen, Treue, Liebe, denn die Liebenden konstituieren eine Art insularer Gegengesellschaft, „hinter die Mauern versteckt“. 1790 schreibt er an Herder: „Es ist all und überall Lumperei und Lauserei, und ich habe gewiß keine eigentlich vergnügte Stunde, bis ich mit Euch zur Nacht gegessen und bei meinem Mädchen geschlafen habe. Wenn ihr mich lieb behaltet, wenige Gute mir geneigt sind, mein Mädchen treu ist, mein Kind lebt, mein großer Ofen gut heizt, so habe ich vorerst nichts weiter zu wünschen“. Vorerst? Fünf Jahre später schreibt er an Christiane, in jener einfachen Sprache, die er ihr gegenüber pflegte, und doch voll von verhaltenem Pathos: „Liebe mich, wie ich am Ende aller Dinge nichts Besseres sehe als dich zu lieben und mit dir zu leben“. Gelegentlich ist das auch schon als Pantoffel-Idyll gescholten worden; aber man muß sich vergegenwärtigen, daß Goethe sich das Idyll aus einer Welt herausschneiden mußte, die seiner Beziehung zu Christiane völlig verständnislos, ja feindlich gegenüberstand.

Wir sind an einem heiklen Punkt angelangt: an der Realität der Beziehung zwischen Goethe und Christiane. Die ältere Forschung, so weit man sie in diesem Punkt so nennen kann, hat in aller Regel nur den Hofklatsch auf höherer Ebene fortgesetzt, zeitweise wurde die Beziehung als 'Goethes Gewissensehe mit einem Proletariermäd-

chen' romantisiert, neuerdings mehrnen sich die Stimmen, die Goethe vorwerfen, daß er sie nicht sogleich zur rechtmäßigen Ehefrau gemacht und ihr die höhere Bildung beigebracht hat. Ich fürchte, daß wir mit so groben Kategorien nicht an die Realität heranreichen. Halten wir uns lieber an Handfesteres als die Realität, halten wir uns an die Dichtung.

Im Alter, 1828, gesteht Goethe Eckermann: „Ja, ich kann sagen, daß ich nur in Rom empfunden habe, was eigentlich ein Mensch sei. Zu dieser Höhe, zu diesem Glück der Empfindung bin ich später nie wieder gekommen; ich bin, mit meinem Zustande in Rom verglichen, eigentlich nachher nie wieder froh geworden“. Da mag es denn erlaubt sein, die Spuren dieser Erfahrung im 'Faust' II, in der Helena-Handlung, aufzusuchen, die um diese Zeit entsteht. In Italien war es ja gewesen, wo Goethe die noch zum ersten Teil gehörende Szene 'Hexenküche' mit der Verjüngung Fausts schrieb, so auch seine eigene italienische Verjüngung formulierend. In der Hexenküche sieht Faust im Zauberspiegel „Das schönste Bild von einem Weibe! Ist's möglich, daß das Weib so schön? Muß ich in diesem hingestreckten Leibe/ Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?“ Mephisto wird am Ende der Szene vorhersagen: „Du siehst mit diesem Trank im Leibe/ Bald Helenen in jedem Weibe“.

Am Ende des ersten Aktes des Zweiten Teils, der vier Jahrzehnte später entstanden ist, zaubert dann Faust auf Geheiß des Kaisers den Raub der Helena als lebendiges Bild auf die Bühne, „Gespenster“, wie Mephistopheles sagt, Idole. Doch Faust kann dieses Spiel nicht 'interesselos' genießen. „Die Wohlgestalt, die mich vorerst entzückte, / In Zauberspiegelung beglückte / War nur ein Schaumbild solcher Schöne“.

In „Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn“ befangen, greift er ins Spiel ein, um Helena für sich zu gewinnen; er faßt sie an, und die Idole gehen in Dunst auf. Fausts Sehnsucht aber ist unstillbar, und er wird nun auf anderem Weg in den Besitz der höchsten Schöne gelangen. Im Traum wird er das Wesen der Schönheit erfahren, nämlich Helenas Zeugung aus Jupiter und Leda, also den himmlisch-irdischen Ursprung der Schönheit, die so zur Mittlerin beider Sphären werden kann. Wie aber kann der deutsche

Magier der frühen Neuzeit jemals mit der Königin vereint werden, von der Homer sang? Das ist nur durch Aufhebung von Raum und Zeit möglich, durch ein Adynaton, das allein Poesie und Phantasie leisten können. Um Helena zu gewinnen, muß der Nordländer eintauchen in die Klassische Walpurgisnacht, in die grauslig-heitere, südlich-antike Bilderwelt. Nur so ist jene Zeitaufhebung, jene Aufhebung von Vergänglichkeit und Distanz möglich, die dann den Ritter Faust auf die Peloponnes versetzt und die Begegnung ermöglicht. Auch Goethe war nach Italien gegangen, um die Antike, wie er sie verstand, nicht nur als Gespenst, das sich dem Zugriff entzieht, als Kupferstich und Gipsabdruck und Frau von Stein zu erfahren, sondern als leibhaftige Realität, und er wußte, daß er die Erfahrung von Einheit der Produktivität seiner Phantasie verdankte, seiner eigenen Bereitschaft, sich zu verwandeln. Die italienische Verjüngung, die ihn 'Helenen in jedem Weibe' sehen läßt, bedeutet, daß er die Mittlerfunktion der Schönheit wahrnimmt, irdische Schönheit als Emanation der himmlischen Schönheit begreift, und deshalb im Körper nicht mehr nur auf nordische Art die Hülle der Seele erblickt, sondern deren Offenbarung.

Wenn Faust und Helena sich nun einander nähern, erhält auch die Poesie ihre Funktion, Funktion durchaus im Sinne auch des zweckmäßig integrierten Schönen. Sie nähern sich einander nämlich, indem Helena das Reimen lernt. Helena, die nur den antiken Vers kennt, ist fasziniert davon, wie ein Wort sich zum anderen gesellt.

Helena:

*So sage denn, wie sprech' ich auch
so schön?*

Faust:

Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn

Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt

*Man sieht sich um und fragt —
wer mitgenießt.*

H.

F. *Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz
und Pfand;*

Bestätigung, wer gibt sie?

H.

Meine Hand

In gereimter Wechselrede ist auch der Höhepunkt gestaltet:

H. *Ich fühle mich so fern und doch so
nah,*

*Und sage nur zu gern: Da bin ich!
da!*

F. *Ich atme kaum, mir zittert, stockt
das Wort;*

*Es ist ein Traum, verschwunden
Zeit und Ort.*

H. *Ich scheine mir verlebt und doch so
neu,*

*In dich verwebt, dem Unbekannten
treu.*

F. *Durchgrüble nicht das einzige Ge-
schick!*

*Dasein ist Pflicht, und wär's ein
Augenblick.*

'Die Gegenwart allein ist unser Glück', wenn 'der Geist nicht vorwärts, nicht zurück' schaut. 'Da bin ich! Da!' Zeit und Ort sind verschwunden. „Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick“: Der alte Goethe gestaltet höchste Einheit, höchstes Glück als etwas, das außerhalb der Zeit sich ereignet, in der Tiefendimension des erfüllten Augenblicks, dem die Zeit deshalb nichts anhaben kann, das aber deshalb auch keine Dauer hat. Die Liebenden werden nach Arkadien entückt: „Arkadien in Spartas Nachbarschaft“. „So ist es mir, so ist es dir gelungen“, heißt es, aber dieses 'Gelingen' kann nicht übergeführt werden in dauernden Besitz. Der Knabe Eupho-

rien, der der Verbindung entspringt, stürzt ab, Helena, Helenas „Körperliches“, verschwindet.

Schiller konnte Arkadien als Idee konstruieren (wie er auch die 'Urpflanze' als 'Idee', nicht als 'Erfahrung' begriff). Goethe hat seine eigene Arkadienerfahrung zum Symbol gemacht und im Helena-Akt gestaltet, zum Symbol in der ihm eigentümlichen Definition, als „lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“. Das ist kein literarischer Symbolbegriff, sondern ein sozusagen existentieller, denn er bezeichnet nicht eine Methode der Bildkonstruktion, sondern eine religiös getönte Methode der Weltwahrnehmung, die seinem 'gegenständlichen' Denken entspricht. Jedes Ding in der Welt birgt als Teil des Ganzen den Sinn dieses Ganzen in sich, wenn es lebendig erfaßt wird. Helenas 'Gewande' verflüchtigen sich zur Wolke. Die Wolke bleibt im Osten, über Helles, stehn. „Und spiegelt blendend flücht'ger Tage großen Sinn“ — auch und gerade den großen Sinn der flüchtigen Tage der italienischen und nachitalienischen Zeit, und Helena, so wage ich nun doch geradehin auszusprechen, ist neben manchem anderen auch das Denkmal von Faustine-/Christiane.

Literaturhinweis: Materialien (mit ausführlichem Literaturverzeichnis) bei Dominik Jost, Deutsche Klassik: Goethes „Römische Elegien“. München 1978 (UTB 851). Besonders hervorzuheben: Ferdinand Bronner, Goethes Römische Elegien und ihre Quellen, in: Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 63, Bd. 148 (1893); Gerhard Kaiser, Wanderer und Idylle: Ein Zugang zur zyklischen Ordnung der 'Römischen Elegien', in: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 117. Jg., Bd. 202 (1965), S. 1—27; Walter Killy, Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten Römischen Elegie, in: Gymnasium 71 (1964), S. 134—150.