



*Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Buchreihe 21, S. 137.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, 'Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie'. In: Hans Mayer (Hg.), *Goethe im Zwanzigsten Jahrhundert. Spiegelungen und Deutungen* (Frankfurt a.M. 1987, Erstdruck 1967), 134-156, S. 150.

<sup>12</sup> Schwander zeigt, daß Goethe bei seinen Frauengestalten grundsätzlich nur seltene Augenblicke des selbstbestimmten Wagnisses zubilligt: 'Auffällig ist, daß heroische Taten wie Dorotheas, Klärchens oder Iphigenies in Notsituationen zustande kommen. Sie sind Ausflüge in die männliche Welt, die, wenn sie andauerten, zwangsläufig den Verlust der Weiblichkeit zur Folge hätten.' Hans-Peter Schwander, *Alles um Liebe? Zur Position Goethes im modernen Liebesdiskurs* (Opladen 1997), S. 202.

<sup>13</sup> Zu dieser Argumentation vgl. Irmgard Wagner, 'Vom Mythos zum Fetisch: Die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen'. In: *Goethe Yearbook*, 5 (1990), 120-143. Die gegenteilige Meinung vertritt z.B. Sybille Kershner, "Mein Schicksal ist in deines fest gebunden". Rettung, Heilung und Entsühnung in Goethes "Iphigenie". In: *Goethe-Jahrbuch*, 111 (1994), 23-34.

## Goethes 'XIX. Römische Elegie' als Gesellschaftssatire Ein topischer Kommentar zu ihren Argumentations- und Sprechweisen

Hans Jürgen Scheuer

### *Zusammenfassung*

*Zwischen philologischem und ästhetischem Kommentar angesiedelt, sucht der folgende topische Kommentar erstens die Fülle (copia) der mythologischen und poetologisch-ästhetischen Zitat- und Anspielungskontexte der 'XIX. Römischen Elegie' auf. Er analysiert zweitens die von ihr thematisierten Formen der Kunstproduktion und der Urteilsfindung (iudicium) über das Kunstwerk in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit. Beide Aspekte der klassischen Topik, copia und iudicium, werden über den dreistufigen Argumentationsgang der Elegie hinweg und von den Lemmata alte Geschichten und altes Gesetz aus in ihrem Zusammenspiel betrachtet. Anvisiert wird damit die Struktur der Verrätselung im elegischen Text, die vor dem Hintergrund einer 'Sprache der Phantasie' eine satirische Darstellung unterschiedlicher und widerstreitender Sprechweisen öffentlicher Rede am Ende des 18. Jahrhunderts entwirft.*

### *Summary*

*Placed between philological and esthetic commentation the following topical commentary addresses the abundance (copia) of mythological and poetological allusions and quotations in Goethe's 'XIXth Roman Elegy'. Secondly it analyses the aspects of art production and of the making of judgements (iudicium) on the work of art in the public sphere. Both aspects, copia and iudicium, which define the traditional field of topics, are described in their interrelations by focussing on the key-concepts of alte Geschichten and altes Gesetz across the tripartite disposition of the elegy. Along this line the commentary attempts to recognize the conditions of the elegy's enigmatic structure seen against the background of a 'Sprache der Phantasie' and read as a satire on public speech at the end of the 18th century.*

### I. Kommentar und Rätselstruktur

In einem Brief an Friedrich Schiller, den ersten Herausgeber der 'Römischen Elegien',<sup>1</sup> spricht Goethe von der Notwendigkeit, seine Distichen wie die Dichtungen der Antike zu kommentieren:

Hier, mein werthester die Elegien [...] Die angezeichnete Stelle in der sechsten habe ich stehen lassen. Man versteht sie nicht das ist wohl wahr; aber man braucht ja auch Noten, zu einem alten nicht

allein, sondern auch zu einem benachbarten Schriftsteller. (17. Mai 1795; WA IV, 10, 260)

Gefordert scheint im Zusammenhang des Briefzitats zunächst die Erhellung einer 'dunklen Stelle' nach Art eines philologischen Kommentars. Ein solcher hätte im Sinne einer Stellenhermeneutik die Grammatikalität und Referentialität des überlieferten Textes auf Wort- und Satzebene fortlaufend zu glossieren, und zwar so, daß am Ende dort, wo eine derartige Verdunkelung des Sinnes festgestellt worden ist, *res* und *verba* möglichst miteinander zur Deckung gebracht werden sollen. Gleichwohl folgt der Forderung des Lesers nach sachgerechter Aufschlüsselung der markierten Stelle keineswegs die Einlösung durch den Autor Goethe. Indem er trotz des Verständnisses für Schillers Unverständnis den *locus obscurus* stehen läßt, schreibt er der Unverständlichkeit eine konstitutive Funktion für seinen Text zu, ja, er schreibt sie - hierin bereits kommentierend - seinem Text ein: insoweit zumindest, als sie zur Forderung nach 'Noten [...] zu einem benachbarten Schriftsteller' führt. Diese würden nicht allein dem zeitgenössischen Autor zusammen mit der Kommentarbedürftigkeit auch die Kommentarwürdigkeit nach dem Vorbild der antiken *auctores* zugestehen und damit seine Kanonisierung befördern.<sup>2</sup> Sie würden darüber hinaus - gerade als nicht autoritativ vorgegebene oder durch die *intentio auctoris* zu bewahrheitende Problemlösungen - den *commentarius perpetuus* des Philologen zurückverweisen an den Verstehensprozeß des Lesers.<sup>3</sup> Denn die rätselhafte Stelle im Text ist, wenn überhaupt etwas, Spiegelung und Strukturation des Problems, das die Welt dem Dichter stellt, so daß jedes Kommentieren *als Lektüre* auf dem Grat zwischen zwei Rätseln, den *res* und den *verba*, wandelt. So jedenfalls hat Goethe es in seinen eigenen 'Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Diwans' für Rumi, den vierten Dichter des Siebengestirns der persischen Poesie, formuliert:

*Dschelät-eddin Rumi* findet sich unbehaglich auf dem problematischen Boden der Wirklichkeit und sucht die Rätsel der innern und äußern Erscheinungen auf geistige, geistreiche Weise zu lösen, daher sind seine Werke neue Rätsel, neuer Auflösungen und Kommentare bedürftig. (HA II, 161)

Der Kommentar ist in diesem Sinne Teil des Denkens der Literatur. Er kontextualisiert nicht einfach das Gelesene, sondern wird selbst zu dessen Kontext, ja, gehört in dieser intertextuellen Beziehung selbst zu dessen Textualität. Auf

diese Weise fügt er dem Rätsel der Wirklichkeit und dem Rätsel der Schrift in der Korrelation beider ein Drittes hinzu, in dem er - fort und fort kommentierend - immer die Rätselhaftigkeit stehen läßt und sie so als Qualität der Literatur mit zur Darstellung bringt. Mit anderen Worten: Indem er die Rätsel aufzeichnet und perpetuiert, bildet er sie um zum Wissen um das Geheimnis als der weder referentiell noch grammatisch einzuschränkenden poetischen Dimension des Textes.

Was diese Bewegung des Kommentars bei Goethe von der unendlichen Reflexion der Frühromantik unterscheidet, ist ihre Gerichtetheit auf Erfahrung und ihre Grenze an deren Sachhaltigkeit. So überzeugt sich in der *Italienischen Reise* der 'sizilianische Goethe' davon, 'daß es für mich keinen bessern Kommentar zur "Odyssee" geben könne als eben gerade diese lebendige Umgebung.' (HA XI, 299). In ihr porträtiert er sich freilich sogleich als Leser des homerischen Epos und als Produzent einer eigenen 'Nausikaa'-Tragödie, die mit der 'einfachen Nachahmung der Natur', sei es als *mimesis* der Landschaft, sei es als *imitatio* der klassisch-antiken Kunstnatur Homers, nichts zu tun hat. Die 'lebendige Umgebung' kann vielmehr nur deshalb als Kommentar zu einem Text erscheinen, weil sie ihrerseits ganz von (alter) Schrift umgeben ist und sich ganz in (neue) Schrift auflöst. Was Goethe daher jener anderen Bewegung des frühromantischen Denkens wieder annähert, ist der Umstand, daß die literarische Gestaltung solcher lebendigen Erfahrung niemals verlebendigend zur Kongruenz der Darstellung mit dem Erfahrenen führt, sondern zu einer Flucht der Nachbilder, zu wiederholten Spiegelungen seinesgleichen. Die Objektivität der Darstellung, die Goethe unter dem Leitwort 'Styl' behandelt, ist ihm lediglich Korrektiv zur charakteristischen Inkongruenz-Erfahrung, die der moderne Künstler in seiner zeit- und gesellschaftsbedingten Produktion machen muß (zumal wenn Zeit und Gesellschaft sein Stoff sind) und die sich im *modus aestheticus* der 'Manier' produktiv Bahn bricht, welche fortlaufend kleinste Differenzen erzeugt und dadurch fortlaufende Kommentierung anstößt.<sup>4</sup> Der Begriff des Kommentars verlagert sich so vom philologischen (mit der Implikation der *res-verba*-Kongruenz) zu dem eines ästhetischen Kommentars (mit seiner emphatischen Konstruktion eines Dritten, Gedichteten). Ihn entwerfen - ungefähr gleichzeitig, doch auf verschiedenen Niveaus und in unterschiedlichen intertextuellen Konstellationen - neben Goethes lateinischen Anmerkungen zu antiken Priapeen, zu einer Passage aus Augustins

'De civitate Dei' (WA I, 53, 197-202, 203-207) oder den erwähnten 'Noten' zum Diwan beispielsweise Hölderlins Inventionen zu den 'Pindar-Fragmenten' und die Lessing-Charakteristiken Friedrich Schlegels.

## II. Topischer Kommentar

In der XIX.RE ('Schwer erhalten wir uns den guten Nahmen') stößt der Philologe bei der Sichtung der Handschrift H<sup>50</sup> auf einen Befund, von dem unklar ist, ob es sich dabei um die Markierung einer stehengelassenen 'dunklen Stelle' am unverständlichen Schluß des Textes handelt oder ob er als erwünschter, wenn auch äußerst lakonischer Autor-Kommentar zu lesen wäre. Am Fuß der Seite, welche die Elegie im Manuskript abschließt, findet sich nämlich als Eintrag von Goethes Hand die Notiz '24. Dec. 89.' – 'Am Tag darauf wurde Christianes und Goethes Sohn August geboren, der Weimarer Klatsch war vollends entfesselt', heißt es dazu im Kommentar Karl Eibls (FA I, 1, 1126).

Wenn die bevorstehende Geburt tatsächlich die Explikation des *Geheimnisses* wäre, von dem das elegische Ich im vorletzten Distichon spricht, und wenn im zu erwartenden Weimarer Klatsch das *alte Gesetz* und die über das Ich verhängte gesellschaftliche Buße für eine nicht standesgemäße Verbindung vollzogen würde (V.69f.), dann wären die Verlautbarungen des elegischen Ichs mit der Stimme des empirischen Autors identisch. Das Ich selbst erschiene als Maske einer Prosopopöie, derer sich der Autor bediente, um die eigene Leiderfahrung in seiner sozialen Umgebung exemplarisch mit dem *locus communis* zu verbinden, daß Liebe und öffentliches Ansehen tendentiell in Konflikt miteinander stehen. Die Stellen im Text, an denen das Ich explizit als Sprecher auftritt – 'ich weiss' (V.2), 'ich erzähle' (V.4), 'schon leid ich ein wenig' (V.67), 'ich schweig und verehere' (V.69), 'büßten die Griechen, wie ich' (V.70) –, bezeichneten die Stationen dieser Exemplifikation jener *alten Geschichte* (V.4): des immergleichen Liedes von Ruf und Nachrede als Formen sozialer Kontrolle der Liebenden. Die gesamte Elegie käme so der Illustration dieses Wissens in Form allegorischer Erzählungen mit mythologischem Personal (Vulkan, Venus und Mars; Herkules und Omphale; Fama und Amor) gleich, die es erlaubten, den konkreten Fall (unter der Chiffre '24. Dec. 89.') gleichzeitig zu verschweigen und deutlich entschlüsselbar zu thematisieren.

Gleichwohl stellen sich beim Leser Bedenken ein, ob der *sensus historicus* des Autor-Kommentars die elegische Rede auf Referentialität und lediglich allegorisch bemäntelte Illustration einer autobiographischen Lage fixieren kann: führt die gedankliche und sprachliche Bewegung doch vom Erzählen der *alten Geschichten* über's *Geheimnis* zum *alten Gesetz* und dem abschließenden 'wie ich'. Dies gibt zur Vermutung Anlaß, daß an diesem Schlußpunkt das Ich in seiner Rede sich selbst als Fokus eines Transformationsprozesses setzt, der die gesamte vorangegangene elegische Rede strukturiert und noch den marginalen Datumseintrag zum Siegel eines anderen, in Veränderung begriffenen Sinnes macht. Noch als Autor-Kommentar wäre jener '24. Dec. 89.' dann Teil des Geheimnisses, das im Sprechen des elegischen Ichs und in der darin vorgeführten Figurenrede zur Darstellung kommt. Als ein solches bliebe es hinsichtlich der Konstitution des elegischen Sprechens insgesamt und auf den unterschiedlichen, durch die Disposition des Textes voneinander abgesetzten Ebenen sprachlicher Performanz kommentarbedürftig – fortlaufend. Wie nun sieht diese kommentarbedürftige Disposition aus und an welchen Differenzierungen der Rede arbeitet sie sich ab?

Der XIX.RE liegt eine dreistufige Argumentationsstruktur zugrunde:

- V.1-4.53-70: Auf einer ersten, rahmenbildenden Ebene zeigt sich das Ich als Erzähler der *alten Geschichten*, mit denen es sich direkt an ein nicht näher bestimmtes Publikum wendet. Charakteristisch für diesen Hörerkreis scheint seine konsensuelle Verfaßtheit zu sein: die Form der Anrede ('Wisst auch ihr', 'Denkt ihr') ist vertraulich, die Themawahl des ersten Distichons appelliert über die Formulierung eines habituellen, den Hörern vertrauten Gemeinplatzes an den Gemeinsinn als Instanz des Urteils. Das Ich nimmt offenbar durch seine Apostrophen teil an dieser geselligen Form und scheut nicht davor zurück, sich – möglicherweise als beklagte Partei – dem Urteil seiner Zuhörer zu stellen.

- V.5-42.52: Die zweite Ebene entwickelt narrativ im Medium der *alten Geschichten* den bezeichneten Konflikt zwischen Fama und Amor, der sich ebenfalls in einem Hörerkreis, beim 'Götter-Gelage' (V.7) auf dem Olymp, entspinnt, anhand einer pathetischen Rede Famas über den von ihr konzipierten 'neuen Herkules' sowie einer dagegengestellten tableauartigen Inszenierung, der von Amor arrangierten *nekischen Gruppe* (V.31), die Famas heroisches Idol als Liebessklaven der Omphale karikiert.

- V.43-51: Die dritte Ebene bietet die aus Homers *Odyssee* (8, 267-326) bekannte Geschichte von Hephaistos/Vulkan, der mit Hilfe eines raffiniert gefertigten Netzes seine Gattin Aphrodite/Venus zusammen mit ihrem Liebhaber Ares/Mars während des Ehebruchs eingefangen hat und beide zum Beweis ihres Frevels in *inflagranti*-Stellung der lachenden Göttergesellschaft präsentiert.

Wie auf der ersten Ebene geht es auch auf Ebene zwei und drei um die Thematisierung der Urteilsbildung durch das Publikum als Repräsentanten der 'feineren Welt' (RE IV, 2), der jeweils Kunstprodukte vorgeführt werden. Entsprechend ist die Elegie selbst als Kunstwerk in einer vergleichbaren Vortragssituation zu denken (s. die erwähnten Publikumsapostrophen). Da auf allen drei Ebenen der Begriff der *alten Geschichte* eine tragende Rolle spielt, sei es daß er ausdrücklich eingeführt wird (Ebene 1), sei es daß er von dort aus den Modus der argumentativen Vermittlung (für Ebene 2/3) bezeichnet, geht mein Kommentar zuerst der Frage nach, welche verschiedenen *Valeurs* jener Ausdruck in seinen diversen Kontexten annimmt. Der anwachsenden Komplexität der Rahmung (1[2[3]2]1) versucht der Kommentar dadurch gerecht zu werden, daß seine Lektüre von innen nach außen vorgeht, bevor er in einem zweiten Zug von der Typologie der *alten Geschichten* auf das 'alte Gesetz' und dessen Exemplifikation in der *Ich-persona* mit ihrem Geheimnis schließt. Dieser Weg des gedanklichen Nachvollzugs von einer argumentativen Position zur anderen – entlang der Fülle (*copia*) der angespielten und anzitierten Kontexte elegischen Sprechens bzw. entlang der dargestellten Formen öffentlicher Urteilsbildung (*iudicium*) – charakterisiert den anschließenden Durchgang als Versuch eines topischen Kommentars, eines Mittelgeschöpfs zwischen philologischen und ästhetischen Noten zur XIX.RE.<sup>5</sup>

#### 1. *Alte Geschichten*] als 'Sprache der Phantasie' (Karl Philipp Moritz):

Die Herkunft dessen, was auf der dritten Ebene der Elegie erzählt wird, aus der homerischen *Odyssee* legt es nahe, im Begriff der *alten Geschichten* eine Paraphrase der 'mythologischen Dichtung der Alten' zu sehen, deren bestimmenden 'Gesichtspunkt' Karl Philipp Moritz in seiner *Götterlehre* (1791), an deren Entstehung Goethe in Rom Anteil hatte, folgendermaßen definierte:

Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden. Als eine solche genommen, machen

sie gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben. Die Phantasie herrscht in ihrem eigenen Gebiete nach Wohlgefallen und stößt nirgends an. Ihr Wesen ist zu formen und zu bilden; wozu sie sich einen weiten Spielraum schafft, indem sie sorgfältig alle abstrakten und metaphysischen Begriffe meidet, welche ihre Bildungen stören könnten.<sup>6</sup>

Der *weite Spielraum* der Phantasie öffnet sich in der XIX.RE als Bühne, auf der Vulkan eine Inszenierung eigener Art bietet: Die erotische Szene fixiert den 'rechten Moment' (V.45) des Genusses. Ihre Darstellung ist mit einem *verständigen Netz* umgeben, dessen besondere ästhetische und soziale Qualität, seine Verständigkeit, darin liegt, daß sich das Netz in handwerklicher Vollendung den umfangenen und sich umfangenden Körpern ganz anschmiegt, ohne sie in peinlicher Nacktheit bloßzustellen. Dem Stoff, welcher der Götter-Gesellschaft selbst *in personis* entnommen ist, nimmt diese Darstellung nichts von seiner positiven sozialen Eingebundenheit. So gibt Venus nicht das anstößige Bild der Ehebrecherin, sondern bleibt, ausdrücklich in der Koseform, Vulkans 'Weibchen' (V.43), und im Nebenbuhler Mars ist immer noch der *rüstige Freund* (V.44) zu erkennen. Als perfektes Artefakt haben die 'Verschlungenen' (V.46), die 'unter den Maschen zu sehn' (V.44) und zugleich von ihnen verdeckt sind, weiterhin und unbeschadet vor den Blicken des Publikums als *Genießende* (V.46) Bestand.

Analog dazu verläuft die Rezeption durch das Publikum, vertreten durch die 'Jünglinge' (V.47) Merkur und Bacchus. Ihrer Natur gemäß, die sich in Merkurs mythologischer Charakterisierung als 'Erfindungskraft, List und Gewandtheit' (Moritz, *Werke* 2,699) ausprägt, bei Bacchus unter anderem in seinem Genußvermögen, reagieren beide mit Freude, nicht mit Schadenfreude auf den Anblick. Indem der *rechte Moment* als rhetorischer *kairós*, in dem Redeintention und Publikumsurteil augenblickhaft übereinkommen, ihre charakteristischen Eigenschaften unmittelbar anspricht, kommen sie *unisono* zu einem kunstgemäßen Urteil. Dessen Angemessenheit (*aptum*) ist dadurch ausgewiesen, daß die beiden Betrachter in der Lage sind, das Dargestellte zu genießen, ohne sich dabei ihren triebhaften Anlagen zu überlassen. Sie reduzieren das *herrliche Weib* nicht auf's Sexualobjekt, sondern sehen in ihr den *schönen Gedanken* und sublimieren dadurch den nur subjektiven, Interesse erregenden Eindruck im ästhetischen Geschmacksurteil zu einer Art von interesselosem Wohlgefallen, zu einer sich

selbst genügenden und dank seiner gebundenen Form genußvollen Anschauung des Schönen in der Kunstform.<sup>7</sup> Zugleich ist in dieser Kongruenz von gelungenem Kunstprodukt und -rezeption das 'Wesen' der mythologischen Dichtung nach Moritz erfaßt: 'Die Phantasie herrscht in ihrem eigenen Gebiete nach *Wohlgefallen* und *stößt nirgends an*'.

Damit ist zur Absetzung der mythologischen Dichtung von der sie umschließenden zweiten Ebene des Fama-Amor-Streits das Maß angesprochen, das den punktuellen Verdruß des betrogenen Ehemanns angesichts des kunstgemäß mitgeteilten Genusses nicht ins Gewicht fallen läßt - nicht einmal für den betroffenen *Hahnrey*, der als Komödienfigur in den gesellig-spielerischen Repräsentationszusammenhang eingebunden ist und dessen Zugriff auch insofern ein künstlerischer bleibt: 'Nicht den tausendsten Theil verdroß es Vulkanen sein Weibchen / Mit dem rüstigen Freund unter den Maschen zu sehn' (V.43f.). Der schönen Erscheinung steht Vulkans Beleidigung deswegen nicht im Wege, weil Verdruß und Genuß hier keinen kontradiktorischen Gegensatz bilden. Sie stehen vielmehr in einem Mischungsverhältnis sozial genau bemessener Konzentrationen zueinander. Auf eine solche Mischung von repräsentativer Schönheit und einem am gemeinschaftlichen Nutzen orientierten Geschmacksurteil beruft sich die traditionelle Poetik seit Horaz: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci* - Jede Zustimmung erhält, wer das Nützliche mit dem Süßen vermischt ('Ars poetica', V.343). Der genauen Verkehrung dieser künstlichen Ordnung unterliegt dagegen das provokative, bei Fama äußersten Anstoß erregende Liebes-Tableau von Amors Hand. Es produziert und enthält den Verdruß in umgekehrt proportionaler Potenz, was den gesamten gesellschaftlichen Kontext umzustürzen droht und ausdrücklich als Mangel an Kunst herausgestellt wird. Die Differenz der hier vorgeführten *alten Geschichte* zu der ihr im Text vorangehenden ist also keine psychologische, sondern - von der Folie der Moritzschen 'Götterlehre' aus beschrieben - eine ästhetische, die in der Qualität der (sprachlichen) Vermittlung angesiedelt ist:

Um an diesen schönen Dichtungen nichts zu verderben, ist es nötig, sie zuerst, ohne Rücksicht auf etwas, das sie bedeuten sollen, gerade so zu nehmen, wie sie sind, um soviel wie möglich mit einem Überblick das Ganze zu betrachten. (*Werke 2*, 612)

Das Ganze umfaßt in Goethes Elegie auch die gesellschaftliche Situierung und Repräsentation der Gesellschaft ohne den Zwang, auf sie als vorgängige Wirklichkeit oder als vorwaltenden begrifflichen Rahmen ideologischer Abstraktion

rekurrieren zu müssen: Die mythologische als *schöne* Dichtung braucht nichts abzubilden außer sich selbst und findet gerade darin ihre sozial befriedende, konfliktausgleichende Aufgabe. Dagegen steht das Überschreiten der Schwelle nach Ebene 2 für einen unwiederbringlichen Verlust an ästhetischer Qualität, der für Moritz mit einem Prozeß der Umfunktionalisierung mythologischer Dichtung zusammenhängt:

Die Göttergeschichte der Alten durch allerlei Andeutungen zu bloßen Allegorien umbilden zu wollen ist ein ebenso törichtes Unternehmen, als wenn man diese Dichtungen durch allerlei gezwungene Erklärungen in lauter wahre Geschichte zu verwandeln versucht. Die Hand, welche den Schleier, der diese Dichtungen bedeckt, ganz hinwegziehen will, verletzt [...] das zarte Gewebe der Phantasie. (*Werke 2*, 612)

2. *Alte Geschichten*] als 'Allegorien aus dem Alterthume [...] in einem neuen und unerwarteten Verstande' (Johann Joachim Winckelmann):

Moritz' Kritik dürfte sich nicht allein gegen die Praxis des Kunsthandwerks und der Mythographie seiner Zeit richten, sondern speziell auch gegen Johann Joachim Winckelmanns *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* (1766), eine Schrift, deren erklärtes Ziel darin besteht, Malern und Bildhauern eine Bauanleitung zur Verfertigung neuer Allegorien in klassizistisch-antikisierendem Stil an die Hand zu geben:

Mein Vorschlag bleibt vornemlich eingeschränkt in Allegorien aus dem Alterthume, welches uns neue Bilder geben muß, und ich schlage zu denselben drey Wege vor, von welchen der erste ist, alten Bildern eine neue Bedeutung zu geben, und bekannte Allegorien in neuem und eigenen Verstande zu gebrauchen, und in diesem Verstande gehöret die Hälfte des Bildes dem, der es neu anwendet. Es kann sich hier verhalten wie mit Anwendung eines Verses aus einem alten Dichter in einem neuen und unerwarteten Verstande, wo vielmals der zweyete Gebrauch desselben schöner ist, als der Gedanke des Dichters selbst.<sup>8</sup>

Auf der zweiten Argumentationsebene der XIX.RE handeln Fama und Amor wie von Winckelmann vorgeschlagen: Erstere reklamiert das Bild eines 'neuen Herkules' für sich, indem sie es aus seiner mythologischen Einbindung herauslöst und es auf ein von ihr propagiertes revolutionäres Herrschaftskonzept 'neu anwendet'. Letzterer bedient sich derselben Herkules-Figur im Sinne des Zitats der

allegorischen Sinnbildungsprozedur, um allein durch *zweiten Gebrauch* und *schönere Anwendung* an den 'alten Herkules' und mit ihm an das erschütterte Konsensprinzip des *Götter-Gelages* wieder anzuknüpfen.

Daß die Erschütterung der Götter-Gesellschaft durch Famas Sprachgebrauch ausgelöst wird, geht aus dessen Attribuierungen durch das erzählende elegische Ich sowie aus dem Aufbau der Figurenrede und ihrer geschilderten Wirkung hervor. In der Exposition Famas heißt es zunächst: 'Immer war sie die mächtige Göttinn, doch für die Gesellschaft / Unerträglich, denn gern führt sie das herrschende Wort, / Und so war sie von je bey allen Götter Gelagen / Mit der Stimme von Erz Großen und kleinen verhaßt' (V.5-8). Indem Fama das 'herrschende Wort' gerade 'bey allen Götter-Gelagen' 'übermüthig' (V.9) an sich reißt, sabotiert sie ein Konstituens 'höfischer Rationalität' (Norbert Elias): das Zusammenspiel von Konversation und Affektkontrolle, das die höfische Gesellschaft - trotz steiler innerer Rangunterschiede - im Fest als Pantheon der Gleichen und auf gleicher Stufe miteinander Sprechenden repräsentiert. Es bedeutet daher einen radikalen Angriff auf die aristokratische Lebensordnung, wenn eines ihrer Mitglieder sich 'berühmte' (V.9), es habe ein anderes gleichwertiges Mitglied 'ganz sich zum Sklaven gemacht' (V.10), wie Fama es von Herkules behauptet.

Der Zusatz, Fama spreche mit 'der Stimme von Erz', verleiht dieser Behauptung darüber hinaus die Dimension und den Nachdruck hyperbolisch gesteigerter, zugleich politisch motivierter und an Prophetie angelehnter Rede. Es handelt sich dabei nämlich um eine Zitatcollage der allegorischen Fama-Interpretation Ovids aus dem 12. Buch der *Metamorphosen* und einer zentralen Passage aus Paulus' 1. Korintherbrief. Machte Ovid die Ubiquität der Fama als eines akustischen Phänomens und ihren politischen Totalitätsanspruch in der Struktur ihres erzernen Palastes sinnfällig, von dem aus wie von einer Kommandozentrale am Schnittpunkt von Himmel, Meer und Erde die ganze Welt Tag und Nacht mit dem dort gebündelten Hintergrundrauschen des Geredes *tota ex aere sonanti* (ganz aus tönendem Erz) beschallt wird, so perspektiviert die Anspielung auf das neutestamentliche 'Hohelied der Liebe' Famas Sprache darüber hinaus auf den Konflikt mit Amor hin. Wenn es bei Paulus 1 Kor 13,1 heißt: 'Wenn ich mit Menschen und mit Engeln zungen redete, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein thönend Erz [*chalkôs êchôn*], oder eine klingende Schelle -, ' dann bedeutet das für Famas entsprechend charakterisierte Rede, daß sie zwar

prophetische Autorität beansprucht. Doch zersetzt das Zerwürfnis mit Amor ihre ethische Qualität, die Paulus zufolge immer von Liebe getragen sein muß. Famas Sprachgebrauch geht dagegen auf Unterwerfung und Versklavung aus. Hierzu gehört auch, daß in 1 Kor 13,4 gesagt wird, die Liebe prahle nicht und sei nicht aufgeblasen, während Fama ausdrücklich als 'Prahlerin' (V.23) auftritt.

Die entscheidende Differenz der Fama-Rede zur geselligen Konversation liegt aber in ihrer Tendenz zur manipulativen Abstraktion, die aus dem mythologischen Herkules, vorbereitet durch dessen paränetisch-didaktische und herrschaftselementarische 'Anwendung' in Antike und Absolutismus, das ideologische Vehikel einer Apotheose des 'Bürgers als Helden' (Heinz Schlaffer) macht. Zum Zwecke dieser Umbildung kappt Fama zuerst den genealogischen Zusammenhang mit dem antiken Mythos: Von seinem Stammbaum abgetrennt, verliert der halbgöttliche Heros die vermenschlichende Seite seiner Herkunft: 'Es ist nicht Herkules mehr den dir Alcmene gebohren' (V.13). Noch bevor dies geschieht, hat Fama allerdings das Ende des Herkules in seiner Substanz verändert, indem sie selbst die Stelle der Hebe/Iuventas usurpiert. Diese, eine Tochter des Zeus und Verkörperung ewiger Jugend, wird dem vergöttlichten Heros auf dem Olympe vermählt und besiegelt als Ehrengabe des *Vaters der Götter* (V.11) seine Wiedergeburt in der göttlichen Sphäre als gottgewollte. Indem Fama dem Jupiter 'triumphierend' (V.12) verkündet: 'M e i n e n Herkules führ ich dereinst [...] wiedergebohren dir zu' (V.11f.), nimmt sie für sich in Anspruch, die Apotheose aus eigener Kraft initiieren zu können. War dieser Akt im Mythos gebunden an einen durch Herkules' Selbstverbrennung bezeichneten Läuterungsprozeß, der zugleich für das Abstreifen der irdisch-niedereren Herkunft wie für die Wandlung eines maßlos triebhaften Wesens stand, so verlegt Fama die Vergottung unter die Menschen und umgeht dadurch die Notwendigkeit der adelnden Läuterung.

Sodann wird die pädagogische Bildformel vom Herkules am Scheideweg verabschiedet. War der Scheideweg seit Prodikos das anschauliche Symbol für die Entscheidung zwischen der Tugend und dem Übel des Hedonismus, wie sie dem Willen eines jeden zu sich selbst kommenden jungen Menschen aufgegeben ist, so ordnet Fama ihrem Modell-Heros 'Bahnen die keiner betrat' (V.18) zu. Sie tilgt damit zum einen das Moment der freien Wahl, zum anderen die topische Generalisierbarkeit, die der Pädagogik dadurch eine Handhabe gab, daß die

Situation des Herkules eben nichts Unerhörtes darstellte. Famas Herkules wird dagegen auf seinem neuen Weg als ein zwanghafter Innovator vorgeführt.

Diese Hyperbel wird schließlich dadurch bis zur Paradoxie getrieben, daß selbst das Kernstück der Herkules-Fabel, die zwölf Arbeiten (Dodekathlos), der Mythos-Revision durch Fama zum Opfer fällt. Jene Handlungssequenz diene besonders im absolutistischen 'Kultus des repräsentativ überhöhten Herrschers' zur Propagierung seiner absoluten Vorbildlichkeit, da der Dodekathlos 'sich in seiner Zwölfheit nach heldischen Idealkategorien ordnen läßt'.<sup>9</sup> In Famas Rede bleibt keine Spur mehr von dieser Struktur. Dort gibt es nur noch das Arbeiten und 'die That' (V.20). Von letzterer ist dabei nicht einmal mehr wichtig, daß sie auch wirklich ausgeführt worden ist. Daher kann Fama (als Propagandistin ihrer Kreatur) sagen: 'ich begegn' ihm auf seinen Wegen und preiße / seinen Namen voraus eh er die Tat noch beginnt' (V.19f.). Durch diese pointierte Anspielung auf Vergils Fama-Allegorie, wo es von ihr heißt: *et pariter facta atque infecta canebat* (*Aeneis* IV,190), ist der Angelpunkt von Famas Argumentation markiert: Ihre instrumentelle Auffassung von Sprache und die herkulische Tat als inhaltsleeres, von der Zwölfzahl der Arbeiten abgezogenes Leistungsprinzip sollen zusammentreten zu *einer* Machtstruktur. Auf dem Wege der Abstraktion durch Allegorisierung 'in neuem und unerwartetem Verstande' werden beide, der ideologische Herkules und seine Konstrukteurin Fama, zu Erscheinungen, die außerhalb gesellschaftlicher Kontrolle und Sichtbarkeit stehen: der eine als einsamer Vorkämpfer auf *Bahnen, die keiner betrat*, die andere durch ihr Sprechen *der Gesellschaft unerträglich*. In beiden kündigt sich die Auflösung der geselligen Verkehrsformen und die unfeierliche Absetzung des Pantheons als des *ancien regime* der Götter an.

Wie reagiert die zum Gelage versammelte Götter-Gemeinschaft auf diesen Affront? – 'Alles schwieg, sie mogten nicht gern die Prahlerinn reizen, / Denn sie denkt sich, erzürnt, leicht was gehässiges aus' (V.23f.). Zweierlei könnte der Neutrum-Singular als Subjekt des Schweigens signalisieren: Zum einen wird noch einmal der alte überindividuelle Konsens aktiviert, der im kollektiven Singular die Betroffenen in stillschweigendem Einverständnis darüber verbindet, daß die Meinung einer sozial Ebenbürtigen grundsätzlich geachtet werden muß. Die Konvention verbietet ein Einschreiten oder eine Erwiderung in gleicher Aggressivität, sie schreibt die beschwichtigende Diplomatie des Stillschweigens

vor, die in denkbarem Kontrast zu Famas Auftreten steht. Zum anderen aber zeigt sich in der Wahl des Neutrums die Festgesellschaft selbst bereits von der Tendenz zur Abstraktion erfaßt. Das 'Alles schwieg' läßt ihr Konsensmodell von Famas Projekt bereits überholt und in die Aporie getrieben erscheinen, weil es sich in der an den Tag gelegten Sprachlosigkeit als unfähig erweist, gegenüber Famas fanatischen Hyperbeln die eigene, rhetorisch mäßigende Qualität noch einmal geltend zu machen. Zur Rettung des äußeren Friedens isoliert das gemeinschaftliche Schweigen zwar den Störenfried, kapituliert aber vor der entscheidenden Aufgabe, konversierend die Reintegration der Fama zu betreiben. Es dominieren Ratlosigkeit und die Angst vor weiterem Schaden der Gemeinschaft, ohne daß die Spaltung reflektiert würde, die von der Fama-Rede aufgedeckt und vertieft wurde.

Daran ändert auch Amors Intervention nichts, im Gegenteil: Sein 'bey Seite'-Schleichen scheint zwar im Sinne des dramatischen Bei-Seite-Sprechens einen Situationskommentar und damit eine Ebene der Reflektion am Rande der paralysierten Festgemeinschaft vorzubereiten, doch reproduziert er in dem von ihm arrangierten 'Lebendigen Bild' lediglich jenes allegorische Verfahren (*à la* Winckelmann), mit dem der völlige Umbau des Herkules schon Fama so spielend leicht wurde. Indem Amor sich der mythologischen Szene bedient, die Herkules als Omphales Liebessklaven 'unter der Schönsten Gewalt' (V.26) zeigt, und durch Austausch der Attribute heroischer Arbeit ('die Bürde des Löwen', 'Käule', V.27f.) gegen ein Attribut weiblicher Arbeit ('Rocken', V.30) ein Gesellschaftsspiel nach seiner Art inszeniert ('Nun vermunmt er *sein* Paar', V.27), möchte er über die im Tableau anschaulich werdende Verbindung von *wit* und *humour* wieder an den *common sense* (nach Shaftesbury) anknüpfen. Doch bedenkt er dabei nicht die Implikationen seines Verfahrens, das den *sensus communis* als soziale Vorgabe und den Adressaten jener leibhaftigen Allegorie bereits durch Famas Anwendung in seinem Bestand erschüttert hat, so daß sich die künstlerische Technik durchaus nicht als wertfreie beliebig wiederverwenden läßt.<sup>10</sup> Insofern trifft als Vorwurf zu, was sich zunächst wie ein anerkennender Hinweis auf die Gewitztheit des Einfalls liest: 'mit weniger Kunst' (V.26) führt der *lose Knabe* seine 'nekische Gruppe' (V.31) eben auch deswegen aus, weil ihm Vulkans *verständiges Netz*, dessen fester Zugriff auf den Stoff und die Kongruenz der Ausführung mit dem Urteil abgehn. Entsprechend fehlt der Rezeption die einende



Wirkung, die, zunächst im Ton der Fama noch parodistisch ('ernstlich'/'im Scherze') fehlgeleitet, am Ende die Korruption des *common sense* vollends bestätigt:

- Juno sieht durch das *tableau vivant* des erniedrigten Heros ihrem Haß Genüge getan, der noch vom Ehebruch Jupiters mit Alkmene herrührt,
- Fama verläßt aufgebracht das Fest, weil sie sich in ihrem Helden selbst bloßgestellt sieht.

Daran wird deutlich, daß es sich bei der Herkules-Omphale-Gruppe nicht um Kunst handelt, sondern um List im Sinne des Shakespearschen Spiels im Spiel (*the mousetrap*, *Hamlet* III,2): ' "es haben Tragöden / Uns zum besten!" doch bald sah sie mit Schmerzen er wars! [...] Aber Fama sie floh rasch und voll Grimmes davon' (V.41f.52). Wie König Claudius sieht sich Fama *qua* dramatisierter Anspielung mit dem Schuldkomplex konfrontiert, der ihrem Herkules-Projekt ursächlich zugrundeliegt: Der nur mehr tätige Herkules erscheint gegenüber dem mythischen Herkules um seine Sexualität verkürzt, diese aber kehrt in Amors Vexierbild, ins Lächerliche und Gewaltsame gesteigert, zurück und porträtiert den 'Amazonen Bezwingen' (V.21) als seinerseits Bezungenen, sexuell Hörigen.

3 *Alte Geschichten*] als aitiologische und typologisch angeordnete Exempla der Krise des *guten Namens*

Auf der ersten, rahmenbildenden Konstruktionsebene des Textes erscheint das elegische Ich in einem *double bind* zwischen Fama und Amor befangen. Das zur Erörterung anstehende Problem 'Schwer erhalten wir uns den guten Namen, denn Fama / Steht mit Amorn [...] in Streit' findet dadurch in ihm einen besonders qualifizierten Experten. Denn als Sprecher des Rahmentextes gehört das Ich einerseits jener gesellschaftlichen Formation an, die von dem 'wir'-Bewußtsein zusammengehalten wird, mit jenem 'guten Namen', dem Produkt der Fama, selbst und exklusiv gemeint zu sein. Andererseits bildet es eine Gegenpartei, indem es sich zum Gefolgsmann Amors erklärt. Es grenzt sich so selbst aus der Menge der Angesprochenen wieder aus und, dadurch tatsächlich 'exklusiv' geworden, zeigt es sich doppelt heteronom und doppelt erfahren: unter dem Diktat der Fama stehend und unter seinem 'Gebieten' Amor (V.2). Erst das Sonderwissen, das ihm aus dieser Sonderstellung zukommt, führt zur unzweideutigen Polarisierung des

zweiten Distichons in 'ich' (V.4) und 'ihr' (V.3), in deren Kreis das Ich als Erzähler *alter Geschichten* tritt, zum epischen Rhapsoden stilisiert. Dabei bleibt der Erzähler-Gestus aber als Teil der Selbstinszenierung des Ichs durchschaubar, da die *alten Geschichten* nicht, als ständen sie für sich, episches Sprechen repräsentieren, sondern, wie gezeigt, dem erörternden Redezusammenhang untergeordnet sind: als inszenierte Argumente in mythischer, rhetorisch wohlgestalteter und topisch wohlausgesuchter Einkleidung: 'Alte Geschichten sind das und ich erzähle sie wohl' (V.4). In letzterem Sinne fingieren sie ein *aition*, einen Ursprung als den Inventionstopos, dem selbst zwar nichts wirklich Ursprüngliches eignet, mit dessen Hilfe sich aber die Struktur des Bestehenden im Sinne des Mythen-Erzählers deuten läßt. Sein Deutungsmuster ist dasjenige der typologischen Allegorese, einer theologischen, auf Paulus' Römerbrief 5,14 zurückgehenden Denkfigur, bei der der

Bedeutungszusammenhang von Vergangenheit und Zukunft entsteht im Auffinden von Analogien zwischen natürlichen und vergangenen Typen (Vorbildern, Präfigurationen) und geschichtlich später erschienenen Antitypen (Spiegelbilder, Postfigurationen). Die Antitypen bedeuten stets eine Steigerung des in den Typen dunkel angelegten. Als geschichtlich gesteigerte Spiegelungen der Typen sind sie [...] mit ihnen identisch.<sup>11</sup>

Entsprechend ließe sich im Rahmen der Sprechergegenwart des elegischen Ichs und seines Publikums das *verständige Netz* Vulkans verstehen als in die Vergangenheit zurückversetzter naturhaft-konsensueller Typus der *nekischen Gruppe* Amors, während, von dieser aus gesehen, Famas Herkules-Konzept deren in die Zukunft vorausdeutenden Antitypus darstellt. Zusammengenommen, in ihren Widersprüchen, Differenzen und Verlusten miteinander korreliert, bilden beide, Fama und Amor, wiederum den Typus zur Gesellschaftssituation des Elegienrahmens, in deren Zusammenhang das Sprechen des Ich sich vernehmen läßt und die, vermittelt über sein stufenweise steigendes Sprechen, letztlich wieder zurückverweisen könnte auf das Datum am Fuß der Reinschriftseite: den '24. Dec. 89.' als Spiegelung und Nachbild des einstmals im Ur-Typus (der *Genießenden*) dunkel Angelegten.

Unter der Voraussetzung typologischer Allegorese als des Dispositionsrasters, das, theologischer Hermeneutik entlehnt, die Beziehungen innerhalb des elegischen Textes organisiert, liest sich der zweite Teil des Rahmens



als eine predigthafte Auslegung des Fama-Amor-Exempels (s. vor allem das Paulus-Zitat aus den Strafanordnungen gegen die Nicht-Christen, Röm 1,27: 'Mann erhitzt er auf Mann', V.60). Dabei sind es die Appellstruktur dieses Predigttextes und die mit ihr verbundenen affektsteigernden Stilmittel (Antithesen, Superlativ-Häufung, steigende Klimax), die wiederum das hyperbolische und pseudoprophetische Sprechen Famas anklingen lassen. Ihre Sprache bildet also auch auf Ebene 1 das Substrat der Rede des elegischen Ichs in seiner Befangenheit durch den Widerstreit von Liebe und *gutem Nahmen*.

#### 4. ein altes Gesetz]

Freilich bleibt ein von Fama noch nicht aufgelöster Rest, der das Sprechen des elegischen Ichs nicht allegorisch abstrahiert, sondern gleichnishaft wieder heranzführt an die Homer-Folie der Vulkan-Episode: 'die Göttinn / Eifersüchtig sie forschet meinem Geheimnisse nach' (V.67f.). Dieses Geheimnis, will man es nicht schon *avant la lettre* nach der Logik der Fama als amouröse Affäre denunzieren, sondern an die Manier der sprachlichen Darstellung unlösbar gebunden sehen, hängt mit der Art zusammen, wie das Ich sich zu dem verhält, was es im letzten Distichon 'ein altes Gesetz' nennt. Dieses Verhalten ist nicht einfach wie in bezug auf Fama oder Amor schlichte Subordination, sondern ein selbstgewähltes 'ich schweige und verehere' (V.69). Das freilich widerspricht der Rolle des Ichs als Redners, der das *alte Gesetz* an *alten Geschichten* exemplifiziert, deren Exemplarität wiederum auf der Voraussetzung beruht: 'ich erzähle sie wohl'. Dieser Widerspruch zwischen Erzählen und Schweigen läßt sich nur so verstehen, daß gerade im *Wohl*-Erzählen das Schweigen besteht, daß jenes also ein *Verschweigen* deckt und das volle Wissen (vgl. V.2) nicht ausgesprochen, sondern lediglich mittelbar angesprochen wird.

Dies geschieht in der inhaltlichen Bestimmung des *alten Gesetzes*, für das das Exempel 'Denn der Könige Zwist büsten die Griechen' entsteht. Das elegische Ich bezieht sich damit erneut auf Homer, diesmal als den Dichter des Trojanischen Krieges: anders als im Innersten der Elegie jedoch nicht direkt auf einen dort überlieferten Mythos und dessen Fabel, sondern vermittelt über die Kontraktion zweier Horaz-Stellen aus den satirischen Episteln, I,2,6-8 sowie 14. Dort wird dem Adressaten, dem Deklamationsschüler Lollius, die zurückgezogene Lektüre von *Ilias* und *Odyssee* entgegengehalten und anempfohlen, da beide Werke faßlicher

und besser lehrten, was schön oder schlecht, nützlich oder nicht sei, als die philosophischen Ethiken Krantors oder Chrysipps, der Vertreter der platonischen Akademie und der Stoa (epist. I,2,3f.). Die genannten Stellen lauten:

*fabula qua Paridis propter narratur  
amorem / Graecia barbariae lento  
conlisa duello / stultorum regum et*

*Quidquid delirant reges, plectuntur  
Achivi.*

*populorum continet aestus* (Die Fabel,

(Wortüber auch immer die *Könige* in  
Raserei

worin erzählt wird, daß um der Liebe des  
Paris willen Griechenland mit der  
Barbarei *zusammenstieß* in sich  
dahinschleppenden *Zwiste*, behandelt die  
Hitzigkeit törichter Fürsten und Völker.)

geraten, stets müssen es *die Griechen*  
*büßen*.)

Was in der Zitatvermischung verschwiegen wird, ist der Umstand, daß diese *fabula*, sprich: *alte Geschichte* der *Ilias*, - wie die von Fama und Amor - einen endlos sich dahinschleppenden *Zwist propter amorem* behandelt und daß dieser Inhalt dem satirischen Blick zum Gleichnis werden kann für die verkehrte Welt, die Dummheit ihrer Herrscher und der diese umgebenden Gesellschaft. Die Satire der XIX.RE erscheint dabei zusammengezogen im abschließenden '[...], wie ich'. Kennlich gemacht durch die trennende Interpunktion, bezieht es sich nicht auf eine rückwärtsgewandte Identifikation des Ichs und seines Leidens mit dem Büßen in mythischer Zeit, sondern auf die Gesamtheit der elegischen Konstruktion, die einen Schuldzusammenhang der Gesellschaft in seinen gegenwärtigen sozialen wie ästhetischen Ausprägungen umschreibt. Mit der Homer-Anspielung leistet der Text zwar eine letzte Engführung von mythologischer Dichtung mit dem Sprechen des elegischen Ichs. Doch muß er zugleich in den Typus-Antitypus-Inversionen seiner Disposition die unaufhebbare Differenz zum Ort des Sprechers festhalten. Diesem bleibt bei seiner Involviertheit in die Gesellschaft nur die Möglichkeit der Satire, im gleichnishaften *wie* nicht völlig mit seiner Bedingtheit und Beschränktheit einzuwerden, und, da er sich von den Vorgaben seiner Umgebung nicht lossprechen kann, darüber hinaus noch, mit dem Blick auf die mythologischen Dichtungen, sich den Weg zu einem anderen Sprechen offenzuhalten: durch

Gesellschaftsreflexion als Sprachreflexion in einem *verständigen Netz* von Strukturzitat, ängstlichen Zitatcollagen und verschiedenen gesellschaftlichen Diskursformen vor dem verdunkelten Hintergrund einer poetischen Sprache der Phantasie.

<sup>1</sup> Der Text der 'XIX. Römischen Elegie' (RE) wird zitiert nach Hans-Georg Dewitz, *Goethes Römische Elegien. Faksimile der Handschrift* (Frankfurt a.M. 1988). Weitere Texte Goethes sind aus den folgenden Editionen zitiert: WA (Weimarer Ausgabe: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Nachdruck der Ausg. Weimar 1887-1919 [München 1987]), HA (Hamburger Ausgabe: *Goethes Werke*, hg. v. Erich Trunz [München 1982]) und FA (Frankfurter Ausgabe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* [Frankfurt a.M.]). Als Stellenkommentare wurden herangezogen: Dominik Jost, *Deutsche Klassik. Goethes 'Römische Elegien'. Einführung - Text - Kommentar* (München 1978) sowie Karl Eibl, *Goethe. Gedichte 1757-1799, FA I, 1* (1987). Zum Thema der Einzelegie liegt ein Aufsatz vor von Heidi Glockhamer, 'Fama and Amor: The Function of Eroticism in Goethe's "Römische Elegien"'. In: *Eighteenth-Century-Studies* 19 (1985/86), S. 235-253.

<sup>2</sup> Ein derartiger Ton mag hier ironisierend mitschwingen, wenn man hinzunimmt, was Goethe in seiner Polemik 'Literarischer Sansculottismus' (wie die Elegien 1795 in den *Horen* publiziert wurden) zur (Un-)Möglichkeit eines klassischen Dichters auf deutschem Boden zu sagen wußte: 'Wir sind überzeugt, daß kein deutscher Autor sich selbst für klassisch hält [...] Wir wollen die Umwälzung nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten' (HA XII, 240f.).

<sup>3</sup> Zur Umwertung der traditionellen Praxis der Textexposition unter dem Einfluß des Begriffs der Empfindung s. Goethes 'Brief des Pastors zu \*\*\* an den neuen Pastor zu \*\*\*' (1773): 'wehe dem Christen, der aus Kommentaren die Schrift verstehen lernen will. Wollt ihr die Wirkungen des Heiligen Geistes schmälern? Bestimmt mir die Zeit, wenn er aufgehört hat, an die Herzen zu predigen, und euren schalen Diskursen das Amt überlassen hat, von dem Reiche Gottes zu zeugen!' (HA XII, 283).

<sup>4</sup> Zur poetologischen Funktion der Trias 'Einfache Nachahmung der Natur - Manier - Styl', s. Verf., *Manier und Urphänomen. Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der 'geprägten Form'.* (*Über Italien, Römische Elegien, Venezianische Epigramme*) (Würzburg 1996, Epistemata 185), bes. S. 72-76.

<sup>5</sup> Am entschiedensten verfolgt die Sprechweisen der RE in kursorischer Lektüre Thomas Althaus, 'Lyrik der Klassik. Goethes "Römische Elegien"', In: Ders., Stefan Matuschek (Hgg.), *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte* (Münster, Hamburg 1994), S. 43-70. Den Weg zur emphatischen Schriftlichkeit der RE als Voraussetzung ihrer Allusions- und Zitattechnik weist Roger Thiel, 'Aus Arkadiens Archiv. Johann Wolfgang Goethes "Römische Elegien" zwischen Aneignung und Entfremdung'. In: Ingo Breuer, Arpad Sölter (Hgg.), *Der fremde Blick. Perspektiven interkultureller Kommunikation und Hermeneutik. Ergebnisse der DAAD-Tagung in London, 17.-19. Juni 1996* (Bozen 1997), S. 131-152.

<sup>6</sup> S. Karl Philipp Moritz, *Werke*, hg. v. Horst Günther, Bd.2 (Frankfurt a.M. 1993), S. 611.

<sup>7</sup> Dieser ästhetische Sublimationsprozeß eher als Schicklichkeitserwägungen mag Grund für Goethes Überschreiben des in der Grundschrift der XIX. RE überlieferten Hamlet-Zitats sein: 'Sie beyde / Mußten gestehen es sey zwischen den Schenkeln zu ruhn / Dieses herrlichen Weibs ein schöner Gedanke' (V.47-49) - nach Shakespeares *Hamlet* III,2: 'That's a fair thought to lie between maids' legs'. Zugleich aber gilt, daß Goethes eigenhändige Streichungen in der Handschrift H<sup>50</sup> nie als Tilgungen erscheinen, sondern als weiterhin (mit-) lesbares, in den Text eingesunkenes und von ihm aufbewahrtes Material, auf das im Selbstkommentar andernorts zurückzukommen ist, wie in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, wo Philine zur Bearbeitung des *Hamlet*, die als Kompromiß zwischen Wilhelm und Serlo zustande gekommen ist, bemerkt: "nur muß ich auch diesmal erfahren, daß Männer immer im Widerspruch mit sich selbst sind. Bei aller Gewissenhaftigkeit, den großen Autor nicht verstümmeln zu wollen, laßt ihr doch den schönsten Gedanken aus dem Stücke." "Den schönsten?" rief Wilhelm. "Gewiß den schönsten, auf den sich Hamlet selbst was zugute tut." (HA VII, 316).

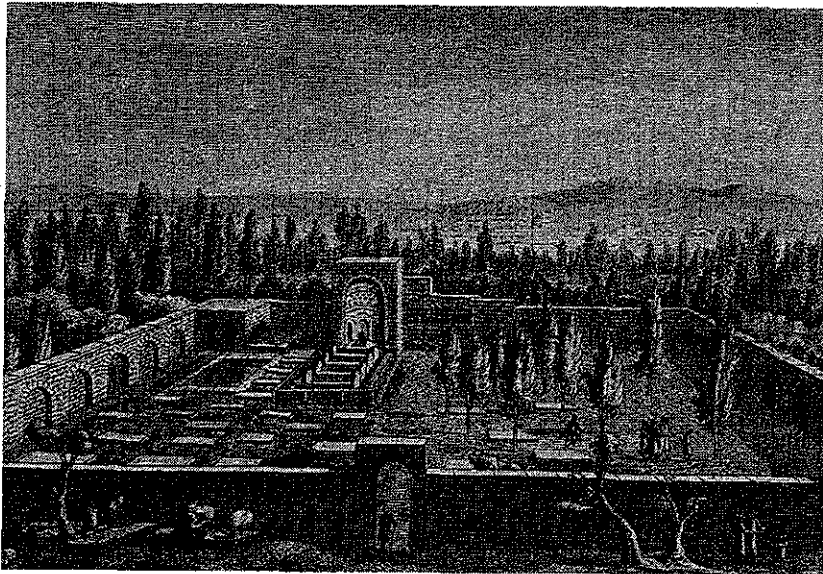
<sup>8</sup> S. Johann Joachim Winckelmann, *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst.* Säkularausgabe. hg. v. Albert Dressel (Leipzig 1866), S. 24. Zu Winckelmanns Schrift als poetologischem Subtext der RE s. Walther Killy, 'Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten Römischen Elegie'. In: *Gymnasium* 71 (1964), S. 134-150.

<sup>9</sup> S. Reinhardt Habel, 'Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos'. In: Manfred Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption* (München 1971; Poetik u. Hermeneutik 4), S. 271.

<sup>10</sup> Gerade am Beispiel der 'Lebendigen Bilder' hat Goethe dieses Problem u.a. in den *Wahlverwandtschaften* wiederaufgegriffen: 'Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, daß man fürwahr

in einer anderen Welt zu sein glaubte, nur daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte' (HA VI, 393).

<sup>11</sup> S. Wilfried Malsch, 'Die zweite Beschwörung Helenas in Goethes "Faust", betrachtet zwischen Heine und Herder. Goethes geschichtliche Auslegung "des Sinnbildes der höchsten Schönheit". Typus - Allegorie - Symbol?' In: Wolfgang Wittkowski (Hg.), *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Ein Symposium* (Tübingen 1984), S. 383.



The Grave of the Persian poet Hafiz.

## Goethe, Hafiz and Persia

Peter Willey

### Summary

*The chapter explains how my interest in these themes arose, as a result of my life-long acquaintance with Goethe and the many archaeological and historical expeditions directed in Iran both before and after the Revolution of 1979. The poetry of Hafiz is still extremely popular in Iran and his tomb is very much a national shrine.*

*The influence that Von Hammer had on Goethe is described, together with the life of Hafiz in the turbulent Shiraz of his day, the themes of his poetry and how they reflect his Sufi mysticism. Hafiz's use of the ghazal as a poetic form is examined and compared with the themes and style of the West-Östlicher Divan and the Divan of Hafiz.*

### Zusammenfassung

*Dieses Kapitel erklärt wie mein Interesse an diesen drei Themen entstanden ist. Es ist eigentlich die Folge einer lebenslänglichen Bekanntschaft mit Goethe und seinen Werken und der mannigfaltigen archäologischen und geschichtlichen Forschungsreisen - vor als auch nach der Revolution (1979) im Iran. Hafiz ist selbst noch heute sehr beliebt und geschätzt im ganzen Iran, und seine Grabstätte gilt als nationales Heiligengrabmal.*

*Der Einfluß, den Von Hammer auf Goethe ausgeübt hatte, wird geschildert, zusammen mit dem Lebenslauf Hafiz in dem stürmischen Shiraz seiner Zeit, den Motiven seiner Dichtkunst und wie sie seinen mystischen Sufismus widerspiegeln. Ich untersuche auch wie Hafiz die Gedichtsform der Gasele benutzt und vergleiche die Motive und Weltanschauung des West-Östlichen Divans mit dem Divan von Hafiz.*

Very little was known about the Nizari Ismailis (popularly known as the Assassins) until Joseph von Hammer-Purgstall published his *Geschichte der Assassinen* (Stuttgart und Tübingen, 1818), which remained the accepted history of this remarkable sect, whose Imam is now the Aga Khan, until about 1930.<sup>1</sup>

This *History of the Assassins* was translated into English by Oswald Charles Wood in 1835. He dedicated his translation to the Royal Asiatic Society of Great Britain with the 'profoundest respect and admiration for their important services in cherishing and promoting the cultivation of Oriental languages'. In his preface Wood states that he has translated the book not only for the interest of the