

CHRISTOPH KÖNIG

## ›Hegire‹, ›Anklang‹ und Marienbader ›Elegie‹ in zweiter Autorschaft

Das Gedicht ›Hegire‹ eröffnet Goethes Sammlung des ›West-östlichen Divans‹, ein Anfang, der in der Art, wie er sich präsentiert, ein Programm gibt. Programmatisch ist der Anfang in der Dynamik, die er schafft, in der das Zitat sich mit der Kreativität verbindet – in der Kreativität wird das Verstehen der zitierten und benutzten Einfälle erst möglich. Schon der Anfang ist sekundär und so als immer wieder neu durchzunehmender ›Anfang‹ programmatisch, oder besser: exemplarisch. Was immer als Anfang erscheint, setzt schon andere Texte voraus. Es geht mir zunächst um ein Binnenverhältnis im Gedicht ›Hegire‹ und um dessen Form, den früheren, zunächst nicht ganz begriffenen Sinn von Wörtern und Sätzen zu entfalten. Später werde ich das Binnenverhältnis erweitern und zeigen, dass ›Hegire‹ selbst, als Ganzes, zum Material solcher zweiter, produktiver Autorschaft wird.<sup>1</sup> Die zweite Autorschaft prägt insgesamt Goethes Kreativität:<sup>2</sup> Die ›Wanderjahre‹ treten zu den ›Lehrjahren‹, der zweite ›Faust‹ zum ersten, die in Marienbad situierte ›Elegie‹ zur Lyrik zuvor – einschließlich von ›Hegire‹. Die zweite Autorschaft bewährt sich für Goethe – ganz und gar nicht paradox – über die Entwicklung seines Werks hinweg. Nur den wenig geistesgegenwärtigen Zeitgenossen gilt als paradox, dass Goethe nie der ist, als der er jeweils erwartet wird. Man gewinnt einen Begriff, der der Vielfalt der Stellungnahmen gerecht wird: der Ironie, der Widerlegung, der gelangweilten Abkehr, der Nonchalance (ich denke an die Fortset-

- 1 Zum Begriff der ›Zweiten Autorschaft‹ vgl. auch Christoph König, Zweite Autorschaft. Philologie, Poesie und Philosophie in Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹ und ›Dionysos-Dithyramben‹, Göttingen 2021, vornehmlich die Ausführungen zum Grundgedanken, S. 7–11.
- 2 Vgl. einschlägig den Band: Goethe, le second auteur. Actualité d'un inactuel, sous la direction de Christoph König & Denis Thouard, Paris 2022 (= Colloque de Cerisy).

zung der Erzählung ›Ein Mann von funfzig Jahren‹ in den ›Wanderjahren‹, die den Namen »Fortsetzung« nicht verdient).

### *Das poetisch Spatiale*

Im Gedicht ›Hegire‹ wird diese Kreativität, exemplarisch auch für den ›West-östlichen Divan‹ insgesamt, im *Räumlichen* entfaltet, oder anders: Das Räumliche ist eine – sonst auch häufig genutzte – Form Goethes, über seine Kreativität nachzudenken.<sup>3</sup> Der ›Raum‹ fügt sich ideal der Schaffensform, Einfälle über Einfälle zu häufen, wie in einem Archiv, das erlaubt, auf Einfälle zuzugreifen, ohne nur in einer zeitlichen, geschichtsphilosophischen Notwendigkeit gestalten zu müssen. Es zählt allein der Reichtum des Einfalls für das jeweilige Werk. Als würden die historischen Ereignisse aufbewahrt, ungeachtet des Zeitpunkts, zu dem sich etwas ereignet hat. Es kommt weniger auf die historische Abfolge an, sondern auf das Potential, die Fülle oder die Begrenzung, die sich am Archivort erweist. Das gilt auch – wie sich hier zeigen wird – für den Einfall, das neue Schaffen spatial zu deuten. So wird sogleich das, was im herkömmlichen Sinn räumlich ist, verändert. Goethe tut das auf experimentelle Weise, in der Möglichkeitsform – eine skeptische Variante entsteht, die über die Bedingungen nachdenkt, die räumliche Reflexion an die eigene Kreativität anzupassen.

Das Gedicht lautet:

#### *Hegire*

Nord und West und Süd zersplittern,  
 Throne bersten, Reiche zittern,  
 Flüchte du, im reinen Osten  
 Patriarchenluft zu kosten,  
 5 Unter Lieben, Trinken, Singen,  
 Soll dich Chisers Quell verjüngen.  
  
 Dort, im Reinen und im Rechten,  
 Will ich menschlichen Geschlechtern

3 Vgl. Christoph König, Erichthos Ort. Zur Ordnung in Goethes ›Faust‹ II, in: Euphorion 114 (2020), S. 189–205.

In des Ursprungs Tiefe dringen,  
 10 Wo sie noch von Gott empfangen  
 Himmelslehr' in Erdesprachen,  
 Und sich nicht den Kopf zerbrachen.

Wo sie Väter hoch verehrten,  
 Jeden fremden Dienst verwehrten;  
 15 Will mich freun der Jugendschranke:  
 Glaube weit, eng der Gedanke,  
 Wie das Wort so wichtig dort war,  
 Weil es ein gesprochen Wort war.

Will mich unter Hirten mischen,  
 20 An Oasen mich erfrischen,  
 Wenn mit Caravanen wandle,  
 Schawl, Caffee und Moschus handle.  
 Jeden Pfad will ich betreten  
 Von der Wüste zu den Städten.

25 Bösen Felsweg auf und nieder  
 Trösten Hafis deine Lieder,  
 Wenn der Führer mit Entzücken,  
 Von des Maulthiers hohem Rücken,  
 Singt, die Sterne zu erwecken,  
 30 Und die Räuber zu erschrecken.

Will in Bädern und in Schenken  
 Heil'ger Hafis dein gedenken,  
 Wenn den Schleyer Liebchen lüftet,  
 Schüttelnd Ambralocken düftet.  
 35 Ja des Dichters Liebeflüstern  
 Mache selbst die Huris lüstern.

Wolltet ihr ihm dies beneiden,  
 Oder etwa gar verleiden;  
 Wisset nur, daß Dichterworte  
 40 Um des Paradieses Pforte  
 Immer leise klopfend schweben,  
 Sich erbittend ew'ges Leben.<sup>4</sup>

4 WöD 1, S. 12 f.

Die Zukunft liegt woanders, sie ist auf Räume bezogen. Die Zeit ist der Modus des Gedichts, der außerhalb der Zeit konkretisiert, realisiert werden soll, an einem Ort, der nur – wie sich herausstellt – als poetischer Ort, also als Nichtort Ort sein kann. Deshalb spreche ich von der Erkundung der Möglichkeitsbedingungen. Um das Verjüngen geht es, und viermal wird eine (auf die Zukunft gerichtete) Absicht erläutert: Will ... dringen, Will mich freun ..., Will mich ... mischen, Will ... gedenken; auch das Erbitten (vgl. v. 42) gehört in dieses zeitlich gespannte Register. Der Wille ist auf ein bestimmtes Ziel gerichtet, in Stufen, die *spatial* gedacht sind. Zunächst zielt dieser Wille auf den Osten überhaupt, dann auf Orte im Land, die der Reisende aufsuchen möchte (»Von der Wüste zu den Städten«, v. 24), und schließlich – in immer weiterer Verengung – Räume der Liebe. Diese Konzentration versteht man besser von Rilkes poetischem, den Raum direkt aufhebendem, im Kretikus gehaltenem »Raumgewinn« (Die Sonette an Orpheus, II.1, v. 8<sup>5</sup>) her. Die Konzentration führt in der letzten, siebten Strophe zu einem kompositorischen Bruch, nach dem nun der Ort (im idealen Ort der »Paradieses Pforte«, v. 40) ebenso aufgehoben ist wie die Zeit (in »ew'ges Leben«, v. 42). Die historische Zeit macht Platz einer poetischen Zeit, besser: sie nimmt ihre Maske ab. So auch die Geographie. Am Ende wird deutlich, dass der Einfall, vom »reinen Osten« (v. 3) zu sprechen, bedeutet, dass der Osten nur dort ›rein‹ sein kann, wo er kein herkömmlicher orientalischer Osten mehr, auch nicht mehr der Osten des Dichters Hafis ist, sondern einer in der aktuellen Imagination des Gedichts.<sup>6</sup>

Die Poesie (die »Dichterworte«, v. 39), die für diese ›Reinheit‹ einsteht, kommt, auch sie, in einer Veränderung zustande, die früher Hingeworfenes genauer betrachtet und versteht, also von Goethe hermeneutisch gedacht ist. Die Zeile vom »Lieben, Trinken, Singen« (v. 5) gibt eine nobilitierte Version des deutschen, alltäglichen, anakreontischen

5 Zit. nach der ersten historisch-kritischen Edition der ›Sonette an Orpheus‹, realisiert durch Michael Woll und Christoph König, in: Über ›Die Sonette an Orpheus‹ von Rilke. Lektüren, hrsg. von Christoph König und Kai Bremer im Auftrag des Peter Szondi-Kollegs [mit einer historisch-kritischen Edition der ›Sonette an Orpheus‹, gemeinsam mit Michael Woll], Göttingen 2016, hier: S. 145.

6 Damit lässt sich die Einschätzung von Hendrik Birus (vgl. WöD 2, S. 883) kaum halten, die ganze Reise sei schon reiner Osten.

›Wein, Weib und Gesang‹ und demonstriert Goethes Freiheit, Material zuzulassen, dessen Potential er so erst ergründen, dessen Grenze er so erst freilegen kann. Hier geschieht das noch verdeckt, und erst im Gedicht ›Anklang‹ (aus dem letzten ›Buch des Paradieses‹ in den ›Neuen Divan‹, 1819/20, aufgenommen),<sup>7</sup> das auf ›Hegire‹ rekurriert, tritt der Spott ins Profil. Indirekt ist der Abstand greifbar in der Dynamik, der die Rede von der Sprache im Gedicht folgt: Die orientalische Abkehr von der theologischen Differenz zwischen göttlicher und irdischer Sprache (in der zweiten Strophe) wird ausgestaltet in der dortigen (von Goethe im gehemmten Rhythmus ironisch imitierten, vgl. v. 17 f.) Mündlichkeit; dann – auf dieser Grundlage – die Lieder Hafis', der vom Übergang der fünften zur sechsten Strophe in die Erinnerung geschoben wird (›dein gedenken‹, v. 32), bis die Verbindung von ›Schenken‹, Lust und ›des Dichters Liebeflüstern‹ (v. 35) das Stereotyp aufgreift, denn der Dichter konkurriert (wie später etwa im Gedicht ›Unbegrenzt‹) mit dem Vorbild und trägt womöglich schon hier den Sieg davon (›Ja [...]‹, v. 35 f.). Endgültig gelingt es ihm am Ende, wo emphatisch das ›Dichterwort‹ und vor allem dessen, dem Schweigen nahes leises Klopfen gelten – freilich ohne das Ziel zu erreichen, den Einlass zu erlangen, mithin weiter im erkenntniskritischen Projektmodus. Die Reserve der leise schwebenden Dichterworte reicht bis zu den auf-, ab- und herbeischwebenden Gestalten (sie sind selbst Worte) in der Szene ›Bergschluchten. Wald, Fels‹ des ›Faust II‹. So ist das ›Ihr‹ (v. 37 f.) – nach dem Selbstgespräch zu Beginn (›Flüchte du‹, v. 3) und der Anrede an Hafis später (in der sechsten Strophe) – die dritte Auslegung des Personalpronomens. Gemünzt ist das ›Du‹ nun nicht nur auf die im Westen Zurückgebliebenen, sondern auch auf die Orientalen – deren Neid bleibt im Konjunktiv des Wollens (›Wolltet‹, v. 37) suspendiert. Der Neid gehört womöglich, liest man die letzten Zeilen wieder als Selbstgespräch, zugleich dem lyrischen Subjekt selbst, das an diesem Ort solcherart mit den Frauen sich engführt.

Bevor ich auf das Gedicht ›Anklang‹ und die Marienbader ›Elegie‹ zu sprechen komme, ist ein allgemeines Wort zur schon angedeuteten – alle diese Gedichte nicht nur verbindenden, sondern auch erst ermöglichenden – zweiten Autorschaft nötig.

7 Zur Entstehungsgeschichte vgl. WöD 1, S. 858–860 und WöD 2, S. 1687.

*Zur Kreativität in zweiter Autorschaft*

Der Gedanke einer zweiten Autorschaft schöpft dialektisch Gewinn aus Hegels Diktum in seiner Vorrede zur ›Ästhetik‹, die Kunst sei »nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes«. <sup>8</sup> Der genialen Kreativität stellte Hegel die wissenschaftliche Betrachtung der Kreativität gegenüber, die uns Modernen allein noch möglich sei. (Hegel weist in den Vorlesungen mehrfach auf den ›West-östlichen Divan‹ gerade hinsichtlich des Ausgreifens Goethes auf den Orient hin.) Tatsächlich hat um 1800 in Deutschland die Philologie als die Wissenschaft, die Texten Sinn zuordnet, die Lage verändert. Sie folgt dem Wissenschaftsimperativ der Humboldt'schen Universität und begründet ihre Praxis methodisch, namentlich in Schleiermachers Hermeneutik. Was in Frankreich institutionell vereint war: Dichter, Philosophen und Kritiker in der Académie française, sah sich in Deutschland getrennt: Die Preußische Akademie der Wissenschaften nahm lange keine Dichter auf. Was die Akademien emblematisch zeigen, gilt insgesamt für die universitäre Bildung.

Die Wunde, die die Trennung von Poesie und Philologie in Deutschland und im deutschen, vielfach exportierten Modell hervorruft, zeigt sich im notorischen Gelehrtenpott seitens der Dichter und in der Ausgrenzung der Dichter aus der Wissenschaft. Die Wunde setzt eine Gemeinsamkeit voraus, die ich in der sekundären Kreativität erkenne. So gehört es zum Wesenskern der deutschen Literatur von Goethe bis heute, dass die Werke in einer sekundären, paraphilologischen Produktivität entstehen, in einer zweiten Freiheit, die in der ›Betrachtung‹ (wie Hegel sagt) früherer Werke (einschließlich der eigenen, und innerhalb der Werke früherer Teile) möglich wird. Goethes ausgiebige Studien auch für den ›West-östlichen Divan‹ sind emblematisch hierfür. Und Goethe macht die Reflexion zu Hafis als seinem Vorgänger zum Konstituens der Kreativität seines Zyklus.

Exemplarisch hierfür sind zwei Gedichte aus dem ›Buch Hafis‹: das Gedicht ›Unbegrenzt‹ und das Gedicht ›Offenbar Geheimniß‹. <sup>9</sup>

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt am Main 1986 (= Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Bd. 13), S. 25.

9 WöD 1, S. 31 (›Unbegrenzt‹) und S. 32 f. (›Offenbar Geheimniß‹).

Goethe hat den Titel ›Unbegrenzt‹ erst sekundär gewonnen und an die Stelle des ursprünglichen Titels ›Hafis‹<sup>10</sup> gesetzt. Im Du, mit dem das Gedicht einsetzt, spricht das lyrische Subjekt also vor allem sich selbst an. Das Selbstgespräch ist mit v. 7 zu verbinden. Der Satz »Du bist der Freuden ächte Dichterquelle« führt zweierlei Sinn eng, nämlich den Sinn (a) ›Du bist als Dichter Quelle der Freuden‹ mit dem Sinn (b) ›Du bist die Quelle, die Dichter hervorbringt und auf diese Weise auch Freuden‹. Damit rückt das dichterische Potential als Quelle in den Vordergrund. Im Selbstgespräch betrachtet das lyrische Subjekt sich selbst und erkennt in sich das Potential. Das Prinzip entäußert sich im herkömmlichen Wein, Weib und Gesang (v. 9–11), das sind die Freuden. Doch damit ist das Gedicht noch nicht gegeben. Denn nun schließt sich der Dichterwettstreit an. Das Gedicht entsteht als Ganzes erst im *certain* mit Hafis, dessen Norm die Identität und der Gleichklang mit Hafis (»Das soll mein Stolz, mein Leben seyn«, v. 18) sein soll, und dessen Form gleichwohl individuell sei (»mit eigenem Feuer«, v. 19). Die Identität als Muster ist schon Gegenstand der ersten Strophe (v. 3–6):

Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,  
Anfang und Ende immer fort dasselbe,  
Und was die Mitte bringt ist offenbar,  
Das was zu Ende bleibt und Anfangs war.

Eine Mitte, die die nötige Klarheit besitzt, prägt den Anfang und das Ende (von dort kann stets wieder eine neue Mitte entstehen). Wer also in der Mitte steht, hat die Vergangenheit hinter sich und die Zukunft vor sich, dieses Lied hat Hafis aufgenommen und gibt Hafis eine Zukunft. Der heutige Dichter hat sich frech an die Stelle des Prinzips gesetzt, das er vielleicht – historisch – zuerst bei Hafis, d. h. im Spiegel Hafis, als eigenes gesehen hat.

Entsprechend jener deutschen Besonderheit einer poetisch-philologischen Aufnahme der Tradition denkt Goethe über seine Aktualisierung nach und ordnet sich entsprechend dem Gegensatz von Poesie und Philologie ein, den diese Tradition ausprägt. Das geschieht im Gedicht ›Offenbar Geheimniß‹ zwei Gedichte später:

10 So noch im Vorabdruck im ›Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817‹ (vgl. WöD 1, S. 558 f. und WöD 2, S. 1004).

*Offenbar Geheimniß*

Sie haben dich heiliger Hafis  
 Die mystische Zunge genannt,  
 Und haben, die Wortgelehrten,  
 Den Werth des Worts nicht erkannt.

5 Mystisch heißest du ihnen,  
 Weil sie närrisches bey dir denken,  
 Und ihren unlautern Wein  
 In deinem Namen verschenken.

Du aber bist mystisch rein  
 10 Weil sie dich nicht verstehn,  
 Der du, ohne fromm zu seyn, selig bist!  
 Das wollen sie dir nicht zugestehn.

Die Philologen treten als die (theologischen) »Wortgelehrten« (v. 3) auf. Sie haben Hafis ein Etikett gegeben, ihn also mit einem Begriff, einem »Wort« (v. 4) zu fassen gesucht: Er sei »Mystisch« (v. 5), sie haben ihn »Die mystische Zunge genannt« (v. 2). Das Gedicht analysiert diese Zuschreibung und verwirft sie und entwickelt innerhalb der falschen Zuschreibung eine neue Bedeutung, also in der (philologischen) Polemik, die scharf ist und dennoch die Meinung benötigt, auf die sich die Schärfe bezieht. Dafür spricht die Kausalfügung: »Du aber bist mystisch rein | Weil sie dich nicht verstehn« (v. 9 f.).<sup>11</sup> In der Analyse des

11 Damit biete ich eine Lösung auch des Interpretationskonflikts an (auf den Werner Wögerbauer in einem Seminar an der École Normale Supérieure Paris im Dezember 2021 hingewiesen hat); es geht um eine mit dem »Weil« (v. 10) entweder provozierte Kausalität oder um eine die Provokation ausgleichende Temporalität (im Sinn von ›indessen‹): In der Akademie-Ausgabe (1952) wird, einem Gedanken Hans Heinrich Schaeders folgend, das Komma, das es in den Handschrift R und im Erstdruck E nicht gibt, aber von Konrad Burdach (WA I 6, 1888) nach »rein« gesetzt ist, nach »mystisch« (V. 9) verschoben, so dass »rein« adverbial im Sinn von ›bloß‹ zu lesen wäre: Goethes Mystik sei nur angeblich eine, sondern man müsse von dessen Rationalität ausgehen – das aber verhindert die poetische Auslegung. Tatsächlich gilt: Das Unverständnis ist stets schon gegeben und findet (bzw. hat geführt) zu einer philologisch-produktiven Bemeisterung des falschen Verständnisses der (poetischen) Mystik des Hafis. Diese Mystik in ihrer Reinheit ist die gegenläufige Reaktion auf den philologischen Kommentar innerhalb eines theologischen (und also gerade nicht wortphilologischen) ›Verstehens‹. Es geht

Worts, der die zweite Strophe gilt, wird deutlich, dass zweierlei in strategischer Absicht erreicht werden sollte: Mit dem Wort »mystisch« werten die Philologen Hafis als einen Philologen bzw. mit philologischen Kriterien ab, denn er darf nicht »nährisch« (v. 6) sein. Doch lassen sie sich gern gefallen, dass der erhabene Schein des Worts auf sie fällt und ihnen hilft, ihre eigene falsche Botschaft verborgen unter die Leute zu bringen. Das ist pure Ideologiekritik der Philologie. Das Wort selbst möchte das lyrische Subjekt, das Hafis verehrt, retten. Die Verehrung eines Dichters gilt einem Dichter und steht der philologischen Strategie entgegen. So kann sich Hafis als heilig erweisen – er nutze die religiöse Energie (das Mystische) auf säkulare Weise (»ohne fromm zu seyn«, v. 11), jenseits der philologisch-theologischen Doxa. Das Wort »rein« gilt der Poesie. Es geht um den »Werth« (v. 4) und nicht um den (alten) Sinn des Worts. Die Resemantisierung setzt präzise (»Weil sie dich nicht verstehn«, v. 10) den abgelehnten Ausgangspunkt voraus. Das sakrale Vokabular (heilig, selig, fromm, mystisch) ist schließlich völlig und im Agon in den Dienst der Dichtung gestellt. Die neue Dichtung ist philologisch, historisch, kritisch und schafft aus der religiösen Offenbarung eine Klarheit, die im artistischen Geheimnis zu finden sei – der Titel selbst ist der Kommentar zur Kritik.

Solche Produktivität in zweiter Autorschaft, wie sie sich in diesen zwei zentralen Gedichten vorstellt, bedient sich also, um die Wunde zu schließen, genau der Mittel, die die Unmittelbarkeit der Kunst aufheben, nämlich der (oftmals philologisch geleiteten) Kritik anderer literarischer Werke. Der Satz des amerikanischen Philosophen Ralph Waldo Emersons »Only an inventor knows how to borrow«,<sup>12</sup> stellt zwischen Kreativität und Zitat, in dem die Kreativität sich vollzieht, ein notwendiges Verhältnis her: In der Kreativität werde das Verstehen der zitierten und benutzten Werke, in der Fülle ihres zunächst nur eingeschränkt fassbaren Sinns, erst möglich. Emersons Wort hat einen historischen, sich verändernden Bezug zu einer Tradition, der Goethe und Nietzsche angehören. Nietzsche kannte das Wort, und Emerson wie Nietzsche

nicht um eine Temporalität, sondern die Zeitlichkeit ist in einer immer sich wiederholenden Erfahrung, systematisch geradezu, aufgehoben.

12 Ralph Waldo Emerson, *Quotation and Originality*, in: *Emerson's Prose and Poetry*, selected and ed. by Joel Porte and Sandra Morris, New York & London 2001 (= Norton Critical Editions), S. 319–330, hier: S. 330.

orientierten sich an Goethe. Freilich unterscheidet sich Nietzsches zweite Autorschaft insofern von Goethes, als der philologische Druck höher ist – die Disziplingeschichte ist vorangeschritten, und Nietzsche gehörte selbst zur Disziplin. Kritik und Kommentar sind seine deutlich ausgeprägten Strategien, und sie sind auch – im Einfluss des Symbolismus – deutlicher als bei Goethe im Wortmaterial selbst produktiv – philologischer, wenn man so will.

### *Die vertraute Tradition*

Im heiteren Modus (der dem Tragischen der Elegie verwandt ist) betrachtet Goethe schon in der zweiten, erweiterten Ausgabe des ›Divan‹ jenen Anspruch in ›Hegire‹ auf einen resemantisierten Ort. Er tut das im Gedicht ›Anklang‹.<sup>13</sup> Die zweite Autorschaft lässt sich über die Werkgrenze hinaus beobachten.

Das Gedicht ›Anklang‹ bildet das erste von drei Gedichten, die im Mai bzw. Juni 1820 entstehen und im ›Neuen Divan‹ (1819–1827) im Abschnitt ›Chuld Nameh – Buch des Paradieses‹ unterkommen; neben ›Anklang‹ (entstanden wohl vor dem 3. Mai 1820, spätestens bis zum 7.6.1820), gehören dazu »Deine Liebe, dein Kuss mich entzückt! ...« (10. Mai 1820) und »Wieder einen Finger schlägst du mir ein! ...« (vor 7. Juni 1820).<sup>14</sup> Goethe veröffentlicht sie alle drei erst 1827/1828 (Textzeuge C).<sup>15</sup> Er denkt über die bisherigen Gedichte der Sammlungen nach, auch und gerade über deren erstes und dessen Anspruch. In diesem Sinn gehören die drei Gedichte zusammen.

Das Akustische prägt die Erinnerung an das Gedicht ›Hegire‹; sie wird zum »Anklang«. Goethe nimmt das Wort im Titel wörtlich und sucht die Wiederaufnahme der Szene vor der Pforte des Paradieses angemessen zu begründen, mit der ›Hegire‹ endet. An sie erinnert er sich. Das dort behauptete Privileg der »Dichterworte« (Hegire, v. 39) ist Gegenstand des Gedichts, das als Dialog zwischen Houri und dem Dichter aufgebaut ist. Das Gespräch der Figuren wird als Ganzes zum Partner im Gespräch zwischen Gedichten, dessen Modus der Titel ›Anklang‹

<sup>13</sup> WöD 1, S. 439–443.

<sup>14</sup> Siehe Anm. 7.

<sup>15</sup> Zur Textgeschichte vgl. Birus, WöD 1, S. 742–748.

spöttisch reflektiert. Die Wiederaufnahme bestätigt die im ersten Gedicht behauptete Präsenz der Dichtung, doch stellt sie den dort erhobenen Anspruch in Frage und gibt dem auf den Anspruch nicht-diskursiv schon gerichteten Verdacht eine Stimme. Houri wird zur Reflexionsinstanz und weist die Hypostasierung der Liebe, ihre Identifikation mit Suleika, zurück. Zunächst stellt sie den Bezug zum Anfang der Sammlung her; das Gedicht beginnt mit der Rede Houris (Anklang, v. 1–11):

*Houri*

Draussen am Orte,  
 Wo ich dich zuerst sprach,  
 Wacht ich oft an der Pforte  
 Dem Gebote nach.  
 Da hört ich ein wunderlich Gesäusel,  
 Ein Ton- und Sylbengekräusel,  
 Das wollte herein;  
 Niemand aber ließ sich sehen,  
 Da verklang es klein zu klein;  
 Es klang aber fast wie deine Lieder,  
 Das erinnr' ich mich wieder.

Zur Äußerlichkeit wird das Prosodische herabgestimmt, der Titel leidet ironisch darunter, doch geht es auf solcher Grundlage nun um den paradiesischen Anspruch jener Lieder, kraft dessen sich der Dichter von den gewöhnlichen Dichtern unterscheiden will: »Was auch, in irdischer Luft und Art, | Für Töne lauten, | Die wollen alle herauf; | Viele verklingen da unten zu Hauf« (v. 14–17). Im dritten Gedicht des kleinen Zyklus wird deutlich, dass mehr als das Lautliche die Poetik, im räumlich erfüllten Augenblick ein Ganzes zu fassen (das wäre die Reinheit des imaginierten Ostens), sich in Frage gestellt sieht. Nicht das Reine, sondern das Vertraute gelinge dem Dichter. Houri spricht zunächst (v. 1–18):

*Houri*

Wieder einen Finger schlägst du mir ein!  
 Weisst du denn wieviel Aeonen  
 Wir vertraut schon zusammen wohnen?

*Dichter*

Nein! – Wills auch nicht wissen. Nein!  
 Mannigfaltiger frischer Genuss,

Ewig bräutlich keuscher Kuss! –  
 Wenn jeder Augenblick mich durchschauert,  
 Was soll ich fragen wie lang es gedauert!

*Houri*

Abwesend bist denn doch auch einmal,  
 Ich merck es wohl, ohne Maas und Zahl.  
 Hast in dem Weltall nicht verzagt,  
 An Gottes Tiefen dich gewagt;  
 Nun sey der Liebsten auch gewärtig!  
 Hast du nicht schon das Liedchen fertig?  
 Wie klang es draussen an dem Thor?  
 Wie klings? – Ich will nicht stärker in dich dringen,  
 Sing mir die Lieder an Suleika vor:  
 Denn weiter wirst du's doch im Paradies nicht bringen.

Der poetische Entwurf der ›Hegire‹, im Dichterwort (das ein Goethesches Liebesgedicht wäre) zum Paradies Zugang zu erhalten, wird im Anspruch lächelnd zurückgenommen; freilich hatte die Möglichkeitsform des Gedichts, einer jener Einfälle, das schon vorausgeahnt.

*Verteidigung der Lehre und Vernichtung als Form*

Auch in der Marienbader ›Elegie‹<sup>16</sup> (1823) gilt die Skepsis dem eigenen Naturvertrauen darauf, dass poetisch alles Fremde letztlich eingefangen werden könne, dass er – im Sinn von ›Anklang‹ gesprochen – immer nur Suleika besingen dürfe. Neu ist, dass Goethe in einer bislang unvorstellbar radikalen Negierung seiner bisherigen dichterischen Wege eine neue, eigene, das Unglück bemeisternde Form findet.

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen,  
 Von dieses Tages noch geschloss'ner Blüte?  
 Das Paradies, die Hölle steht dir offen;  
 Wie wankelsinnig regt sich's im Gemüte! –

<sup>16</sup> Die ›Elegie‹ wird zitiert nach FA I 2, S. 456–462, hier: S. 457–462. Vgl. die Diskussion von Denis Thouard und dem Verfasser unter dem Titel ›Deux lectures de l'Élégie de Marienbad‹, in: Goethe, le second auteur (Anm. 2), S. 305–321.

Kein Zweifeln mehr! Sie tritt an's Himmelstor,  
Zu Ihren Armen hebt sie dich empor.

---

So warst du denn im Paradies empfangen  
Als wärest du wert des ewig schönen Lebens;  
Dir blieb kein Wunsch, kein Hoffen, kein Verlangen,  
Hier war das Ziel des innigsten Bestrebens,  
Und in dem Anschauen dieses einzig Schönen  
Versiegt gleich der Quell sehnsüchtiger Tränen. (v. 1–12)

Die Erinnerung gilt der Liebe, die der Sprecher genossen hat und die er Paradies nennt. Die Geliebte greift Suleika aus dem ›West-östlichen Divan‹ auf, die Szenen dort sind ihrerseits eine Refaktion der Genesis, wo die Liebe mit der Vertreibung aus dem Paradies endet. Refaktion in doppeltem Sinn: Die Liebe ist dem Paradies nicht entgegengesetzt, sondern macht es aus; und die ganze Imaginationskraft gilt der Frage, wie der Dichter wieder dorthin zurückgelangen kann. Das Paradies ist, wie in ›Hegire‹, weniger Vergangenheit denn Utopie, dem Dichter und dessen spatial-poetischer Kraft allein zugänglich, oder wie es hieß: »Wisset nur, daß Dichterworte | Um des Paradieses Pforte | Immer leise klopfend schweben, | Sich erbittend ew'ges Leben.« (Hegire, v. 39–42)

Mit der ›Vertreibung‹ aus jenem Liebesparadies endet der erste Abschnitt der Elegie (Strophen 1–5, v. 1–30). Das symbolische Verhältnis zur Natur als poetisches Verfahren wird zur Remedur aufgerufen und verworfen (Strophen 6–8, v. 31–44), damit auch Friedrich Schillers Elegie ›Der Spaziergang‹ (mit dem Wandern und dem Vorbeiziehen der Landschaft und Geschichte), oder auch Luke Howards Wolkenlehre (vgl. das Gedicht ›An Howard‹, 1820/21). Das lyrische Subjekt gesteht sich die Grenzen seiner Fähigkeit ein, die Welt als Natur zu fassen, die das symbolische Verhältnis erst erlaubt. Es weiß nun, dass allein im eigenen Inneren eine solche Imagination glaubwürdig ist: »In's Herz zurück, dort wirst du's besser finden« (v.45). In der völligen, isolierten Innerlichkeit gäbe es die ›Natur‹ unter den Bedingungen der Erinnerung und der in der Erinnerung möglichen Selbstreflexion. Die Erinnerung (Strophe 9) gilt dem schönen Abschied von der Geliebten; die Selbstreflexion (Strophe 10) dem Herzen als Organ. Es lebe in der Erinnerung an sie: »Und nur noch schlägt, für alles ihr zu danken« (v. 60).

Das sind in der Naturtheologie Goethes legitime Anschlüsse. Auch die Analyse der Kreativität (im Leid sei der Künstler produktiv, vgl. Strophe 11) bleibt so ein Teil der Natur: »Ist Hoffnungslust zu freudigen Entwürfen, | Entschlüsseln, rascher Tat sogleich gefunden!« (v. 63 f.) Freilich äußert sich die Kreativität in dieser Lage in der »Sprache der religiösen Mystik«. <sup>17</sup> Der nächste Abschnitt (Strophen 12–15) gibt sofort als Beispiel das Produkt der mystischen Geste, nämlich eine Epiphanie der Geliebten samt der Selbstannihilierung des Liebenden: »Kein Eigennutz, kein Eigenwille dauert, | Vor ihrem Kommen sind sie weggeschauert.« (v. 89 f.)

Das Resümee dieser Auswege wird, als bisheriges poetisches Programm Goethes, dem Du in den Mund gelegt. Die Geliebte erweist sich als gelehrige Schülerin, und in dieser blanken Repetition zeigt die Lehre ihre ganze Fruchtlosigkeit.

Die Lehre, die überwunden wird, ist – verkürzt gesagt – die Lehre des Augenblicks, den es zu feiern gelte, der auch Gegenstand der Wette zwischen Faust und Mephistopheles war. In der Elegie heißt es, man möge im Handeln (das ist Goethes Lebensprinzip, das Kunst und Liebe gleichermaßen umfasst) dem Augenblick ins Auge schauen (Strophen 16 und 17, v. 97–100):

Drum tu' wie ich und schaue, froh verständig,  
Dem Augenblick in's Auge! Kein Verschieben!  
Begegn' ihm schnell, wohlwollend wie lebendig,  
Im Handeln sei's, zur Freude, sei's dem Lieben[.]

Die Aufforderung führt den dichterischen Prozess selbst schon vor: In einer Redewendung, die ein lexikalisiertes Bild ist, also ein Bild, das als Metapher nicht mehr deutlich ist (einer Sache ins Auge sehen), wird ein anderes (der Augenblick) erläutert. Die Reflexion vollzieht sich, indem die Redewendung (einer Sache ins Auge sehen) in ihre Teile zerlegt wird und dem anderen Bild als Spiegel (es ist auf dieselbe Weise gebildet worden) vorhält. Der Augenblick ist der Blick ins Auge, und nun wendet sich die Einsicht auf den Augenblick selbst, dem man ins Auge sehen soll. »Ins Auge sehen« ist zunächst im Sinn der alten Poetik Goe-

17 Bernd Witte, *Trilogie der Leidenschaft*, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart und Weimar 1996, S. 481–490, hier: S. 485.

thes gedacht (in der Farbenlehre erkennt das Auge das ihm Gleiche), doch nun bedeutet es in der Distanz der Figurenrede (das Du sagt das alles) so viel wie: Sieh der Lehre vom Augenblick ins Auge und erkenne deren Hinfälligkeit.

Die Refutation folgt auf dem Fuß. Angesichts des Schmerzes zeigt sich die Lehre – als Lehre (»Was hilft es mir so hohe Weisheit lernen!«, v. 108). Ein Augenblick fern der Geliebten verkommt zu einer »jetzigen Minute« (v. 109) und ist als solche kraftlos. Die Kraft reicht gerade zu einer in der klassischen Ästhetik vorgegebenen, ihn nun belastenden Verbindung von Ethik und Ästhetik (»Sie [die jetzige Minute] bietet mir zum Schönen manches Gute«, v. 111). Im alten Verfahren findet der Dichter keine neue Form für den fast suizidalen (vgl. Strophe 20, v.a. v. 119 f.) Verlust. Das ›Wie‹ ist zu betonen: »wie sollt' er sie vermissen« (v. 121).

Die Trennung von der Geliebten kann nicht bemeistert werden. Die Verzweiflung äußert sich spatial:

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,  
 Der ich noch erst den Göttern Liebling war;  
 Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,  
 So reich an Gütern, reicher an Gefahr;  
 Sie drängten mich zum gabeligen Munde,  
 Sie trennen mich, und richten mich zu Grunde. (v. 133–138)

Die Emphase des lyrischen Subjekts, es könnte gelingen, wurde lange aufrechterhalten, doch am Ende steht die nüchterne Einsicht in das Misslingen seiner Poetik, und die neue Lehre lautet: Weitermachen. Die Reflexion auf die nunmehr leere, sinnlose Form elegischer Trauer, eine Reflexion, die im Abstand der Coda sich manifestiert, ist die neue Form. Im Sprechen von der Vernichtung ist das Weitermachen praktiziert.