

ANKE BOSSE

Poesie aus Verlust und Schmerz

»Lasst mich weinen!« –
»Nicht mehr auf Seidenblat«

Mit über 240 Gedichten ist der ›West-östliche Divan‹ das größte Gedichtensembel, das Goethe je veröffentlichte. Trotz dieser reichhaltigen Auswahl fokussiert der vorliegende Beitrag auf zwei Gedichte, die Goethe eindeutig für den ›West-östlichen Divan‹ schrieb, dann aber doch nicht in ihn aufnahm. Möglicherweise hielt er sie für einen »künftigen Divan« zurück, wie er ihn im Prosateil des ›Divans‹ ankündigte¹ – eine Ankündigung, die er dann wohl nicht umsetzte. Im ›Divan‹-Nachlass befindet sich bis heute zwar eine verzierte Papierkapsel mit der Aufschrift »Zum künftigen Divan«, doch leider haben Goethes Nachlassverwalter Riemer und Eckermann sie geleert.² So bleibt es ein ungelöstes Rätsel, ob diese beiden herausragenden Gedichte noch in den ›Divan‹ kommen sollten oder nicht.³ Sicher ist nur: Sie sind vielfältig mit dem ›West-östlichen Divan‹ vernetzt, sind wichtige Beiträge zu seiner intertextuellen und transkulturellen Poetologie und Schriftästhetik.⁴

»Lasst mich weinen! ...«

Schon »Lasst mich weinen! ...« ist ein prägnantes Beispiel dafür, dass diese Vernetzungen nicht nur innerhalb des ›West-östlichen Divans‹ zu

1 WöD 1, S. 214–228.

2 Anke Bosse, »Meine Schatzkammer füllt sich täglich ...«. Die Nachlaßstücke zu Goethes ›West-östlichem Divan‹. Dokumentation – Kommentar – Entstehungsgeschichte, 2 Bde., Göttingen 1999, Bd. 1, S. 18, 38; Bd. 2, S. 881–883.

3 Ebd., Bd. 2, S. 680–690.

4 Zu Kultur – Interkulturalität – Transkulturalität vgl. Anke Bosse, »Poetische Perlen« aus dem »ungeheuren Stoff des Orients«. 200 Jahre ›West-östlicher Divan‹, Göttingen 2019, S. 59.

finden sind, sondern – wie der ›Divan‹ überhaupt – weit zurück in die Geschichte von Goethes Werk zurückreichen. Sein insbesondere von Johann Gottfried Herder gefördertes Interesse an orientalischen Literaturen und Kulturen und damit an Transkulturalität setzt bereits in Goethes Jugend ein und verbindet sich mit seiner Suche nach einer in allen Kulturen präsenten ›reinen‹ Volkspoesie.⁵ Ein Beispiel dafür fand er in den sieben ›Mu‘allaqāt‹. Diese vorislamische Beduinenpoesie aus dem 6. Jahrhundert stammt, wie er am 14. November 1783 an seinen Freund Carl Ludwig von Knebel schrieb, von den »7 großen arabischen Dichter[n]«, die Gedichte seien in der »Moschee zu Mecca aufgehängt« (daher ihr Name), »im Ganzen sehr merkwürdig, und einzelne allerliebste Stellen drinne«.⁶ Die ›Mu‘allaqāt‹ lagen Goethe allerdings nicht im Original vor – er konnte kein Arabisch –, sondern in der englischen Übersetzung William Jones', die im selben Jahr erschienen war. Goethe übersetzte die erste, vom Dichter Imru' al-Qais stammende ›Mu‘allaqā‹ vom Englischen ins Deutsche – verfasste also eine zweifach intertextuelle Übersetzung der Übersetzung.⁷ Sie gehört zu den poetischen Verfahren, die Goethe dann auch in der ›Divan‹-Zeit anwandte. Ein vergleichender Blick auf die Anfänge der englischen Version Jones' und der deutschen Goethes lassen Bemerkenswertes zu weiteren poetischen Verfahren Goethes erkennen – und ihre Weiterentwicklung Jahrzehnte später im Gedicht »Lasst mich weinen! ...«

THE POEM OF AMRIOLKAIS

- 1 »Stay – Let us weep at the remembrance of our beloved, *at the sight of the station where her tent was raised*, by the edge of yon bending sands between DAHUL and HAUMEL,
- 2 TUDAH and MIKRA; *a station*, the marks of which are not wholly effaced, though the south wind and the north have woven the twisted sand.«
- 3 *Thus I spoke*, when my companions stopped their coursers by my side, and said, »Perish not through despair: only be patient.«

5 Vgl. Anke Bosse, Zur Wahrnehmung literarischer Fremdkanons am Beispiel von Goethes Orientrezeption, in: Kanonbildung. Protagonisten und Prozesse der Herstellung kultureller Identität, hrsg. von Robert Charlier und Günther Lottes, Hannover 2008, S. 73–98, hier: S. 73 f.

6 FA I 12, S. 1359.

7 Vgl. Bosse, Zur Wahrnehmung literarischer Fremdkanons (Anm. 5), S. 73 f.

- 4 A profusion of tears, *answered I*, is my sole relief; but what avails it to shed them over the remains of a deserted mansion? [...] ⁸

Haltet laßt uns hier an der Stelle der Erinnerung weinen
 Dort wars, am Rande des geschwung[nen] sandigen Hügels
 Dort stand ihr Zelt, umher das Lager.

Noch sind die Spuren nicht völlig verlosch[en]

- 5 So sehr auch der Nordwind u[nd] Südwind
 Den stiebenden Sand durcheinander gewoben
 Und mir zur Seite hielten die Gefährten still,
 Und sprachen[:] Vergeh nicht in Verzweiflung sey gedultig.
 Da rief ich[:] Tränen sind mein einzger Trost.

- 10 Doch sie versetzten[:] was hilft es
 Über dem verlaßnen Wohnplatz sie vergießen. [...] ⁹

Während Jones die arabischen Gedichte in eine Prosaversion übertrug, versifiziert Goethe seine Übersetzung in freie Rhythmen. Das machte es ihm leichter, sie drei Jahrzehnte später für sein ›Divan‹-Gedicht »Lasst mich weinen! ...« zu nutzen, gleichfalls in freien Rhythmen. Sofort sticht ins Auge, dass Goethe die konkreten Ortsnamen »Dahul«, »Haumel«, »Tudah« und »Mikra« der englischen Version in seiner Übersetzung weglässt, während er die – für den Anfang der ›Mu‘allaqāt‹ topische¹⁰ – Wüstenszenerie beibehält. Dadurch eröffnet er eine Doppelperspektive: einerseits ermöglicht das geographisch Anonyme, dass der Verlustschmerz des Sprechers transkulturell, universell wird; andererseits insistiert die zweifache Anapher »dort / dort« (v. 2–3) geographisch präzise auf eben dieser *einen* »Stelle der Erinnerung«, an der das Zelt der Geliebten stand – eine deutliche Verstärkung der Memoria-Funktion. Besonders hervorheben möchte ich, dass Jones’ englische Version durchgängig als Dialog erkennbar ist – von Anfang an an den Ein- und Ausführungszeichen, gleich beim ersten Wort »Stay ...«, und

8 The Moallakāt, or Seven Arabian poems, which were suspended on the temple at Mecca; with a translation and arguments by William Jones, London 1783, S. 4 f. – Zur Einwirkung der ›Mu‘allaqāt‹ auf den ›Divan‹ vgl. Katharina Mommsen, Goethe und die arabische Welt, Frankfurt am Main 1988, S. 59–116.

9 FA I 12, S. 371.

10 Zum Nasīb-Thema vgl. Mommsen, Goethe und die arabische Welt (Anm. 8), S. 53 f.

dann an Inquit-Formeln wie »thus I spoke«, »and said«, »answered I«, »they replied«, die das Ich als Erzähler ausweisen.¹¹ Goethe lässt diese Redemarkierungen weg und stürzt den Leser, die Leserin direkt und ungebremst in den emphatischen Ausruf des Ich »Haltet laßt uns hier an der Stelle der Erinnerung weinen ...« (v. 1), in seine Rede. Erst in v. 7 wird ein Ich als Redner explizit genannt, erst nachträglich wird deutlich, wer mit »uns« gemeint ist, nämlich das Ich und die Gefährten. So baut Goethes Übersetzung gleich am Anfang eine Spannung und eine emotionale Aufladung auf. Dann erst lässt er einen Dialog zwischen dem Ich und den Gefährten folgen (v. 7–11). Goethes »rief ich« (v. 9) ist weitaus emphatischer als »answered I« bei Jones. Und es gibt eine entscheidende Sprecherverschiebung vom Ich zu den Gefährten: Auf die Verzweiflung des Ich »A profusion of tears, answered I, is my sole relief« folgt seine *eigene* fatalistische Einschränkung »but what avails it to shed them over the remains of a deserted mansion?« Diese resignative Einschränkung verschiebt Goethe *auf die Gefährten*: »Doch sie versetzten[:] was hilft es | Über dem verlaßnen Wohnplatz sie vergießen« (Hervorhebung A. B.). Dadurch lässt Goethe das verzweifelte »Tränen sind mein einzger Trost« beim lyrischem Ich *uneingeschränkt* stehen. Drei Jahrzehnte später sollte er mit »Lasst mich weinen! ...« genau hier anknüpfen.

Goethes ›Mu‘allaqa‹-Übersetzung evoziert eingangs eine zwar anonyme, aber konkrete Topographie: die Stelle, an der einmal das Zelt der Geliebten stand. Das löst im Ich die Erinnerung an den Verlust und – wie es scheint – das Weinen aus. Zu diesem kathartischen Weinen lädt es die ganze Gruppe der Gefährten ein (»laßt uns hier ... weinen«). Im zweiten Teil der ›Mu‘allaqa‹ versuchen die Gefährten, das Ich im Gespräch zu überzeugen, dass Verzweiflung durch Geduld überwindbar sei und seine Tränen nutzlos seien, vermögen sie doch die Geliebte nicht zurückzuholen:

Doch sie versetzten: was hilft es
Über dem verlaßnen Wohnplatz sie vergießen.

»Lasst mich weinen!« – dieser Einsatz von Goethes ›Divan‹-Gedicht liest sich nun geradezu wie eine Abwehr dieser resignativ-fatalistischen Ein-

11 Mit Inquit-Formeln leiten Erzähler, Erzählerinnen die Figurenrede in Erzählprosa ein.

schränkung der Gefährten. Gegenüber dem Ausruf »Tränen sind mein einziger Trost« verstärkt Goethe mit »Lasst mich weinen!« die Abwehrhaltung des Ich enorm:

- Lasst mich weinen! umschaenkt von Nacht,
 In unendlicher Wüste.
 Camele ruhn, die Treiber desgleichen,
 Rechnend still wacht der Armenier;
 5 Ich aber, neben ihm, berechne die Meilen
 Die mich von Suleika trennen, wiederhole
 Die wegeverlängernden, Aergerlichen Krümmungen.
 Lasst mich weinen! das ist keine Schande.
 Weinende Männer sind gut.
 10 Weinte doch Achill um seine Briseïs!
 Xerxes beweinte das unerschlagene Heer!
 Über den selbstgemordeten Liebbling
 Alexander weinte.
 Lasst mich weinen, Thraenen beleben den Staub.
 15 Schon gruneltes.

Während das Weinen in Goethes Gedicht zentral wird, wird in der ›Mu‘allaqa‹ über das Weinen lediglich *gesprochen*: »Let us weep« / »laßt uns [...] weinen« ist eine zukunftsgerichtete Aufforderung des Ich, mit der es diskursiv eine Gruppe um sich herstellt. Gegenüber »A profusion of tears, answered I, is my sole relief« mag »Tränen sind mein einziger Trost« emphatisch gerufen sein, beides ist vor allem eine Feststellung. *Weint* das Ich der ›Mu‘allaqa‹ überhaupt? Oder wird nur über das Weinen gesprochen? Ist das Weinen in der ›Mu‘allaqa‹ nicht nur eine Metonymie für Trauer oder, zugespitzt, nicht nur ein Diskursphänomen? Ganz anders funktioniert dagegen das eine unsichtbare Gruppe abwehrende »Lasst mich weinen!« in Goethes Gedicht: *Es setzt das Weinen voraus*.

Es ist ein furchtbar *einsames* Weinen. Denn die Topographie wird in Goethes Gedicht nicht nur anonymisiert und universalisiert, vielmehr wird die Umgebung des Ich mit »umschaenkt von Nacht, | In unendlicher Wüste ...« ins völlig Unsichtbare, Offene, Unsichere, Menschenleere aufgelöst. Diese entgrenzende Auflösung ist dadurch emotional aufgeladen. Sie korrespondiert mit der Auflösung des Ich in Tränen. Seine dreifach insistierende Abwehr »Lasst mich weinen!« (v. 1, 8, 14)

geht über in völlige Vereinzelung. Denn das Ich ist ab v. 3 zwar von Tieren und Menschen umgeben, von »Camelen«, ihren »Treibern« und einem »Armenier«. Doch sind sie still oder ruhen. Sie sind keine Gefährten, es gibt keinen Dialog: das Ich ist mit seinen Gefühlen allein. Dieses völlige Alleinsein des Ich mit seinem Schmerz haben wir weder in der ›Mu‘allaqa‹ bei Jones noch in Goethes Übersetzung, sondern nur hier in »Lasst mich weinen! ...«

Topographische und damit orientierende Anhaltspunkte bleiben vage oder werden nur mental vergegenwärtigt:

Rechnend still wacht der Armenier;
 5 Ich aber, neben ihm, berechne die Meilen
 Die mich von Suleika trennen, wiederhole
 Die wegeverlängernden, Aergerlichen Krümmungen.

Das ökonomisch zählende Rechnen des »Armeniers« motiviert das Ich zu einem anderen, emotionalen Rechnen, nämlich im Kopf die Meilen und die Weg-Krümmungen zu berechnen, die es von der Geliebten »Suleika« trennen. Während die verlorene Geliebte in der ›Mu‘allaqa‹ anonym bleibt und dadurch entindividualisiert wird, bekommt sie hier in Goethes Gedicht einen individualisierenden Namen – und nicht irgendeinen. Denn mit »Suleika« trägt sie jenen Namen, der sie in die Liebespoesie und -dialoge des ›West-östlichen Divans‹ eindeutig einbindet.¹² Jetzt und erneut am Ende des Gedichts ruft das Ich »Lasst mich weinen!«

Lasst mich weinen! das ist keine Schande.
 Weinende Männer sind gut.

12 Suleika tritt vor allem in den Dialoggedichten mit Hatem, dem Dichter, im ›Buch Suleika‹ auf, und zwar als Sprecherin (WöD 1, S. 73–102, 375–405). ›Suleika‹ und ›Hatem‹ sind zugleich Namensmasken, die sich Marianne von Willemer und Goethe aufsetzten in ihrem erotisch aufgeladenen Orientalisieren. Ihre – gesellschaftlich eingehegte – Liebe zueinander war zusammen mit den orientalischen Literaturen und Kulturen wesentlicher Antrieb für die Gedichte des ›West-östlichen Divans‹ (vgl. Bosse, »Meine Schatzkammer ...«, [Anm. 2], Bd. 2, S. 589–596, und »Denn das Leben ist die Liebe ...«. Marianne von Willemer und Goethe im Spiegel des ›West-östlichen Divans‹, hrsg. von Hendrik Birus und Anne Bohnenkamp, Frankfurt am Main 2014).

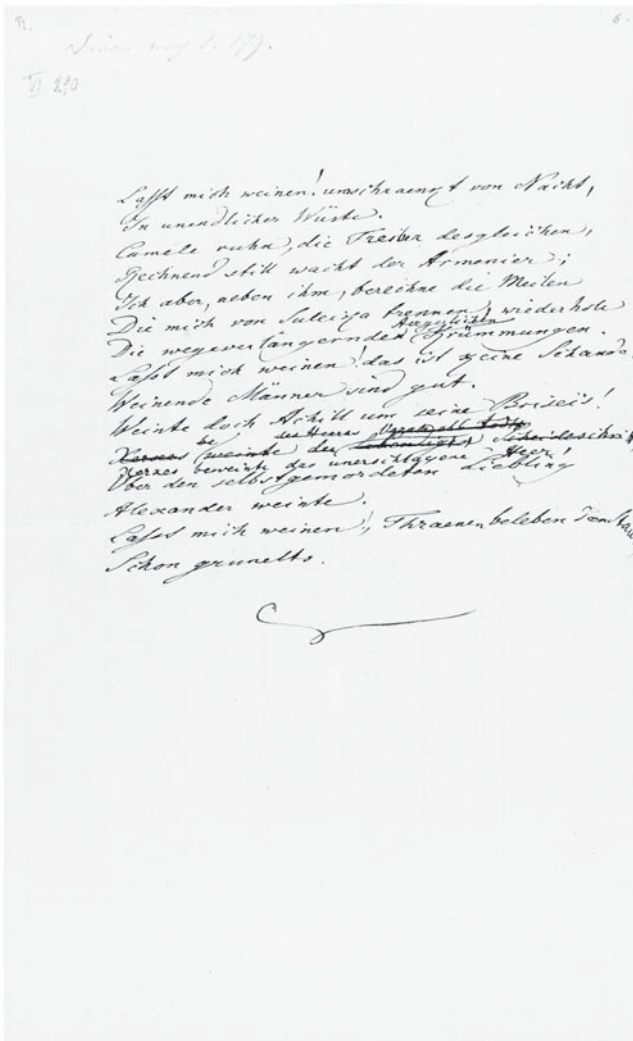


Abb. 1. Gedichtreinschrift Goethes,
 vermutlich Ende Oktober/Anfang November 1815.
 Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 942).¹³

13 Eine farbige Abbildung der Reinschrift in: Bosse, »Poetische Perlen« ... (Anm. 4),
 Abb. 29.

Erst hier, in diesem Gedicht, wird das *Weinen* zum Kernthema und ist zugleich Voraussetzung des Gedichts. Das Ich ist ein offensichtlich männliches, Weinen steht quer zum Geschlechterstereotyp des starken Mannes. Prompt setzt das Ich an, sein Weinen zu legitimieren. Über und durch alle Kulturen, transkulturell soll gelten: Weinen ist »keine Schande«, »Weinende Männer sind gut«. Diese Abwehr männlicher Geschlechterstereotypen wird mit Beispielen berühmter weinender Helden aus der Antike abgesichert, quasi als Gegengewicht zur arabisch-orientalischen ›Mu‘allaqa‹ – wobei gerne verdrängt wird, dass der Raum der Antike eine Kontaktzone zwischen ›okzidentaler‹ und ›orientaler‹ Kultursphäre war.

10 Weinte doch Achill um seine Briseïs!
 Xerxes beweinte das unerschlagene Heer!
 Über den selbstgemordeten Liebling
 Alexander weinte.

Es werden beschworen Achill, Xerxes, Alexander der Große – griechischer Held, persischer Großkönig, makedonischer Welteneroberer. Achill beweinte seine Liebingsklavin und Geliebte Briseïs¹⁴ – eine Parallele zum männlichen Ich und zur Trennung von der abwesenden, verlorenen Suleika ist erkennbar. Alexander der Große beweinte den jungen Mann, den er liebte und selbst im Rausch erschlug¹⁵ – die Parallele besteht wohl nur noch in Liebe und Verlust. Xerxes' Weinen über sein »unerschlagenes« Heer ist aber sichtlich problematisch: Wie die Reinschrift zeigt, hat Goethe keinen Vers so oft überarbeitet wie diesen (Abb. 1). Hier gibt es eine Unstimmigkeit, eine womöglich unaufgelöste. Denn so oft Goethe diesen Vers überarbeitet haben mag, das Weinen des Perserkönigs Xerxes I. darüber, dass »von diesem großen Heere nach Verlauf eines Jahrhunderts kein einziger mehr übrig seyn wird«,¹⁶ passt nicht in ein Setting, in dem die Verbindung von Liebe und Verlust zentral ist. Ein Grund dafür, dass das Gedicht im ›Divan‹-Nachlass verblieb?

14 Ilias I 348–361.

15 Es handelt sich um Kleitos »den Schwarzen«. Vgl. Ernst Badian, [Art.] Kleitos 6, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hrsg. von Hubert Cancik und Helmut Schneider, 12 Bde., Stuttgart und Weimar 1996–2002, hier: Bd. 6, Sp. 574.

16 Vgl. den Bericht Herodots (VII 44–46) in WöD 2, S. 1777.

Für das offensichtlich gewagte »Weinende Männer sind gut« wird immer wieder als intertextuelle Vorlage das griechisch-lateinische Sprichwort »Boni viri lacrimabiles« angeführt.¹⁷ Doch das heißt wörtlich: »Gute Männer sind beweinenenswert! Sie sind nicht gut, weil sie selber weinen, sondern weil sie – indem sie z. B. einen heldenhaften Tod starben – es wert sind, *beweint zu werden*. Im Sprichwort wird das männliche Geschlechterstereotyp vertieft und eben *nicht* aufgehoben zugunsten des Rechts *jedes* Menschen, weinen zu dürfen, aus Schmerz, Verlust, Trauer, Verzweiflung. Um genau dieses Recht aber geht es in »Lasst mich weinen! ...« Nicht umsonst hat Goethe das Sprichwort »Boni viri lacrimabiles« schon durch seine Figur Eduard in »Die Wahlverwandtschaften« entsprechend umdeuten lassen zu »tränenreiche Männer sind gut«.¹⁸

Das Gedicht geht an seinem Ende noch darüber hinaus:

Lasst mich weinen, Thraenen beleben den Staub.

15 Schon grunelt.

Das ist eine eindeutige intertextuelle Kontrafaktur zur »Mu‘allaqa«, in der es hieß, Tränen zu vergießen helfe nicht. Hatten wir zu Beginn des Gedichts eine Korrespondenz zwischen einem Außen als entgrenzender Auflösung und einem Innen, das sich in Tränen nach Außen auflöst, haben wir nun am Ende des Gedichts eine verbindende Korrespondenz zwischen Innen und Außen. Das Weinen hat eine innere Wirkung, es mildert den Schmerz des Ich und belebt es. Dem entspricht nun eine äußere Wirkung: Die Tränen des Ich »beleben den Staub« so, dass es »schon grunelt« und neues Leben entsteht. Die tote Wüste, ihr »Staub«, wird belebt. Nun ist der Staub im »Divan« – wie auch in der persischen Poesie des Ḥāfīz, die Goethes »Divan« initialisierte, ein stehendes Motiv. Doch erst in Goethes »West-östlichem Divan« wird Staub zu einem Element, das, einmal benetzt, zu Poesie wird – wie etwa im Gedicht »Alleleben«.¹⁹ Damit lassen sich die beiden letzten Verse von »Lasst mich weinen! ...« auch poetologisch lesen. Dieses Gedicht selbst ist, indem es dem sich ergießenden Schmerz Ausdruck verleiht, wie das Weinen eine

17 Vgl. ebd., S. 1749.

18 FA I 8, S. 389.

19 WöD 1, S. 23 f.

Bewältigung des Verlusts und darin eine Belebung des Ich. Poesie als Heilung.

Die Trennung von der fernen, unerreichbaren Geliebten in der Dichtung zu überwinden, das hat bei Goethe schon immer eine zentrale Rolle gespielt – nun auch zu ›Divan‹-Zeiten.²⁰ Verlust und Schmerz durch Poesie zu überwinden, ist ein Motiv, das wir so auch im Orpheus-Mythos finden, in den arabischen ›Mu‘allaqāt‹, in den persischen Ghazelen des Ḥāfiẓ ...²¹ Grundlegende menschliche Erfahrungen, die zeiten- und kulturübergreifend sind – also transkulturell gültig.

»Nicht mehr auf Seidenblatt ...«

Dass Poesie heilen könne, dass Verlust und Schmerz sich in Schrift beschwören und bannen ließen, das wird vom Gedicht »Nicht mehr auf Seidenblatt ...« wiederum radikal und verzweifelt verneint. Mehr noch: es verneint das Schreiben *und* das Dichten.

Nicht mehr auf Seidenblatt
 Schreib' ich Symmetrische Reime,
 Nicht mehr fass ich sie
 In goldne Rancken;
 5 Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet
 Überweht sie der Wind, Aber die Kraft besteht,
 Bis zum Mittelpunkt der Erde
 Dem Boden angebannt.
 Und der Wandrer wird kommen,
 10 Der Liebende. Betritt er
 Diese Stelle, ihm zuckts
 Durch alle Glieder.

20 Vgl. Gerhard Neumann, »Lasst mich weinen ...«. Die Schrift der Tränen in Goethes ›West-östlichem Divan‹, in: Oxford German Studies 15 (1984), S.48–76, hier: S.49 f.; Mommsen, Goethe und die arabische Welt (Anm.8), S.74 f.

21 Zu diesem Motiv im Orpheus-Mythos vgl. [Art.] Orpheus, in: Der Neue Pauly (Anm.15), Bd.9, 2000, Sp.54–57; in den ›Mu‘allaqāt‹ vgl. Mommsen, Goethe und die arabische Welt (Anm.8), S.67–78, bei Ḥāfiẓ und Goethe vgl. Bosse, »Meine Schatzkammer ...« (Anm.2), Bd.2, S.595, 628–630, 650–652, 668–670, 680–690, 701 f.

- »Hier! Vor mir liebte der Liebende!
 War es Medschnun der zarte?
 15 Ferhad der kräftige? Gemil der daurende?
 Oder von jenen tausend
 Glücklich-Unglücklichen Einer?
 Er liebte! Ich liebe wie er,
 Ich ahnd' ihn!«
- 20 Suleika du aber ruhst
 Auf dem zarten Polster
 Das ich dir bereitet und geschmückt.
 Auch dir zuckts aufweckend durch die Glieder.
 »Er ist der mich ruft, Hatem.
 25 Auch ich rufe dir, o Hatem! Hatem.«

Nichts wird so betont wie das zweifache »Nicht mehr« am Versanfang, an der emotional aufgeladenen ›Ausdrucksstelle‹.²³ Verneint wird, was das Ich in der Vergangenheit konnte und ausmachte, was es nun in der Gegenwart aber »nicht mehr« kann: Schreiben, Dichten und Verzierung des Gedichteten. Verneint wird die akustische Ästhetik des Dichtens, Klang und Rhythmus (»symmetrische Reime«). Verneint wird seine optische Ästhetik: kein »symmetrisch«-gleichmäßiges Schreiben mehr, keine Erhöhung mehr durch luxuriöses Material wie »Seidenblatt« oder aufwändige Verzierung mit »goldne[n] Rancken«. Schon im ›Divan«-Gedicht ›Die schön geschriebenen ...‹ unterstellte das dichtende Ich der adressierten Geliebten, die anmaßende Materialität des Gedichteten nur zu »belächeln«:

Die schön geschriebenen,
 Herrlich umgüldeten,
 Belächeltest du
 Die anmaßlichen Blätter, [...].²⁴

Doch im Kontrast dazu führt dieses Gedicht wirkungsmächtige »dicht-
 trische Perlen« an, die sich der Liebesleidenschaft der Geliebten ver-
 danken – und *gelingen*:

23 Zur Ausdrucksstelle am Satzanfang und zur Eindrucksstelle am Satzende: Erich Drach, Grundgedanken der deutschen Satzlehre, Frankfurt am Main ³1940, S. 18.

24 WöD 1, S. 82.

- 30 Hier nun dagegen
 Dichtrische Perlen,
 Die mir deiner Leidenschaft
 Gewaltige Brandung
 Warf an des Lebens
 35 Verödeten Strand aus. [...] ²⁵

Viel radikaler dagegen ist »Nicht mehr auf Seidenblat ...«. Denn statt einer die Dichtung belebenden Leidenschaft ist seine Voraussetzung schmerzliche Trennung und Verzweiflung. Angesichts dessen ist die materiell fassbare, akustische wie optische Ästhetik des Dichtens vollends wert- und machtlos. Den kunstvollen, materiellen Manifestationen der Kultur wird hier die Natur entgegengesetzt:

- 5 Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet
 Überweht sie [die Reime] der Wind, Aber die Kraft besteht,
 Bis zum Mittelpunkt der Erde
 Dem Boden angebannt.

Die Materialien der Natur sind hier – entgegen der kostbaren »Perle« – einfach: volatiler »Staub« und »Wind«, stabiler »Mittelpunct der Erde« und »Boden«. Das Dichter-Ich schreibt seine Reime ein in eine natürliche Folie, den »Staub« oder Wüstensand – womit erneut die topische Eingangsszenerie der »Mu‘allaqa« evoziert wird.²⁶ Schrift wurde ja erfunden, um dank ihrer Dauerhaftigkeit zeit- und raumübergreifende Distanz und Absenz zu überwinden, auch zwischen Liebenden. Das wird hier paradox in eine andere Schriftästhetik verkehrt. Die in den volatilen Staub eingeschriebene Schrift entwickelt ihre »Kraft« erst, nachdem der »Wind« sie ausgelöscht hat. Ihr materielles Verschwinden ist Voraussetzung ihres ideellen Überlebens, ihrer magisch-elektroskopischen Wirkung. Diese geht in die Tiefe »bis zum Mittelpunkt der Erde« und bleibt zugleich an dieser Stelle an der Oberfläche: »Dem Boden angebannt«. An der Stelle ihres materiellen Verschwindens entwickelt die unsichtbare Schrift eine elektrisierende Wirkung auf den »Wandrer«, der sie betritt – allerdings nur auf den *liebenden* Wandrer:

25 Ebd., S. 83.

26 Vgl. Anm. 10.

Und der Wanderer wird kommen,
 10 Der Liebende. Betritt er
 Diese Stelle, ihm zuckts
 Durch alle Glieder.
 »Hier! Vor mir liebte der Liebende! [...]«

Beim liebenden Wanderer führt die Elektrisierung zur Erkenntnis, der Liebende erkennt den Liebenden und ersetzt Schrift durch Sprechen: »Hier! Vor mir liebte der Liebende!«

Wie in »Lasst mich weinen! ...« folgt auch hier eine Beispielreihe, allerdings keine auf die »europäisch« wahrgenommene Antike, sondern auf die persische Literatur bezogen:

War es Medschnun der zarte?
 15 Ferhad der kräftige? Gemil der daurende? [...]«

Mit »Medschnun«, »Ferhad« und »Gemil« sind die drei berühmtesten glücklich-unglücklich Liebenden der persischen Literatur genannt.²⁷ Doch wie das »Weinende Männer sind gut« wird auch diese Beispielreihe transkulturell geöffnet:

Oder von jenen tausend
 Glücklich-Unglücklichen Einer?
 Er liebte! Ich liebe wie er,
 Ich ahnd' ihn!

Geht es hier um das »magische« Erkennen früherer, unglücklich liebender Männer, wird der weibliche Part in den abschließenden Versen exemplarisch von einer Frau, erneut »Suleika«, vertreten.

20 Suleika du aber ruhst
 Auf dem zarten Polster
 Das ich dir bereitet und geschmückt.
 Auch dir zuckts aufweckend durch die Glieder.
 »Er ist der mich ruft, Hatem.
 25 Auch ich rufe dir, o Hatem! Hatem.«

27 Vgl. dazu das »Divan«-Gedicht »Musterbilder« (WöD 1, S. 36) und den Kommentar (WöD 2, S. 1025–1032).

In den Suleika-Versen erfolgt eine Rückkehr aus dem Natur- in den Kulturraum. Denn Suleikas »Stelle« ist das »zarte Polster«, das ihr das Dichter-Ich »bereitet und geschmückt« hat. Eingedenk der Mehrdeutigkeit von ›dīwān‹ ist hier gewiss nicht nur an das Polster zu denken, sondern vor allem *poetologisch* an eine Sammlung von Gedichten – wie sie ja der ›West-östliche Divan‹ repräsentiert. Diametral entgegengesetzt zu den Verneinungen kulturell überformter Reime am Gedichtanfang wird *dieser* kulturell bedingten Dichtung des Ich nun *doch* jene elektrisierende Wirkung zugeschrieben, die nur Liebende erfahren und erkennen können und die zuvor der in Natur eingeschriebenen Dichtung vorbehalten war: elektrisierende Anziehungskraft und geheimes Erkennungszeichen. Am Ende jedoch wird die Schrift durch Sprechen ersetzt: Suleika ahnt, Hatem rufe sie, sie ruft Hatem. Doch bedenken wir: Während die elektrisierenden Signale des Dichter-Ichs bei Suleika ankommen, geht ihr Sprechen und Rufen ins Leere. Es vergeht. Dass es bei einem Gegenüber ankäme, bleibt offener Wunsch. Das einzig denkbare Gegenüber sind wir, die Leserinnen und Leser, die aber nur dank der Dauerhaftigkeit der Schrift erreichbar sind. Uns stellt sich heute die Frage: Verbirgt sich hinter dieser Konstellation nicht auch eine Geschlechter-Dichotomie der Ungleichheit? Die Dichtung des Mannes vermag die Geliebte zu elektrisieren, die Frau dichtet nicht, sondern spricht und ruft – allerdings ohne Wirkung auf den Geliebten Hatem.

Poetologisch vollzieht das Gedicht zwei Umkehrfiguren. Am Anfang löscht es materiell die ›artifizielle‹ und kulturell überformte, gegenwärtige Poesie des Ich und überführt deren Kraft in die natürliche, vor-kulturelle ›Ur-Poesie‹. Da aber die Entwicklung von poetischer Kunst und Schriftkultur irreversibel ist, ist diese Rückführung nur als purifizierende Passage vorstellbar, durch die aber die elektrisierende Mächtigkeit von Poesie restituierbar wird. Das zeigt die zweite Umkehrfigur des Gedichts in den Suleika-Versen, die wieder zur gegenwärtigen, kulturell überformten Poesie führt, dem »Polster«/Divan. Doch anders als in so vielen ›Divan‹-Gedichten endet dieses Gedicht nicht mit der Selbstermächtigung des Dichters und seiner selbstbewussten, oft auf das Gedicht bezogenen autopoetischen Selbst-Feier. »Nicht mehr auf Seidenblatt ...« mündet in die vergänglichen Rufe Suleikas. Ist dies der Grund, weshalb Goethe das Gedicht nicht in den ›Divan‹ aufnahm?

Es bleibt, so scheint mir, für immer offen, warum Goethe »Lasst mich weinen! ...« und »Nicht mehr auf Seidenblatt ...« nicht in seinen

›West-östlichen Divan‹ integrierte oder ob er sie für einen »künftigen Divan« aufhob, der dann nicht zustande kam – trotz ihrer engen Vernetzung mit den ›Divan‹-Gedichten, trotz ihrer transkulturellen Botschaften, trotz ihrer hohen poetischen und poetologischen Qualität. In allen postum erschienenen Ausgaben des ›West-östlichen Divan‹ sind sie publiziert. Zu Recht.