

Ulrike Landfester

Kreisverkehr

Muster der Selbstreferenzialität in Goethes Liebeslyrik

Wenn die Begriffe ›Verkehr‹ und ›Liebeslyrik‹ miteinander verknüpft werden, so scheint dies auf den ersten Blick vor allem den Effekt einer eindeutig zweideutigen Pointe erzeugen zu wollen. Auch ist nicht zu leugnen, dass die im Folgenden angestellten Überlegungen zu Goethes Liebeslyrik diese Pointe durchaus mit einspielen, gehört doch der – imaginäre oder reale – physische Vollzug des in den entsprechenden Gedichten artikulierten Liebesbegehrens sicherlich mit in deren Bedeutungshorizont hinein. Gleichwohl richtet sich das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Untersuchung weniger auf Goethes historisches Liebesbegehren als vielmehr auf dessen poetischen Niederschlag. In diesem Sinne ist der Begriff des Kreisverkehrs, wie er im Folgenden eingesetzt werden wird, an einer Erfindung ausgerichtet, die in ihrer heutigen alltagspraktischen Anwendung nichts mit der Organisation des Geschlechtsverkehrs zu tun hat, sondern auf die effiziente Steuerung automobilistischer Verkehrsströme abzielt – so, wie auch die dadurch strukturierte Analyse der Liebeslyrik Goethes deren biographischen Gehalt vor allem im Zeichen ihrer ästhetischen Vermittlungsstrategien aufnehmen wird.

Kreisverkehre sind ein Modus der Straßenarchitektur, der an Schnittstellen zweier oder mehrerer Straßen die Fließgeschwindigkeit des Verkehrs gleichermaßen beruhigt und optimiert. Anders als die traditionelle Straßenkreuzung ermöglichen sie, unter Verzicht auf die von Lichtzeichen bewirkten schematischen Haltephasen, die flexible Ein- und Ausfahrt von Verkehrsteilnehmern. Es ist diese Konstruktionsfinesse, die den Kreisverkehr zum Bildspender einer konzeptionellen Leitmetapher für die Auseinandersetzung mit Goethes Liebeslyrik qualifiziert. Sie erlaubt es, jene programmatische Flexibilität der in Goethes Liebesgedichten rezeptionsästhetisch angelegten Deutungsoperationen zu beschreiben, durch die die Texte dem Leser immer wieder Richtungsentscheide betreffend der Auslegung des Gelesenen abverlangen, ohne die dabei möglichen Deutungsoptionen a priori zu hierarchisieren oder, wie in einer Kreuzungsarchitektur, auf binäre Alternativwahlen herunterzubrechen. Der Kreisverkehr als Leitmetapher stellt insbesondere ein Bild für jene zirkulär strukturierten Rückkoppelungseffekte zwischen

Liebe und Poesie bereit, die, wie zu zeigen sein wird, Goethes gesamte Liebeslyrik prägen: Zwar gehen Liebe und Poesie darin eine unauflösliche Verbindung ein, insofern die Liebesrede dem poetischen Text das Charisma des Authentischen verleiht, während umgekehrt die poetische Kunstform die Überzeugungskraft der Liebesrede maximiert. Diese Verbindung aber funktioniert fundamental asymmetrisch: Ultimatives Objekt des poetisch artikulierten Begehrens ist nicht oder jedenfalls nicht nur ein geliebtes Anderes, sondern immer auch – und oft sogar vor allem – die Poetizität der Artikulation selbst; die lyrische Liebesrede Goethes gilt mithin, um es vereinfacht zu formulieren, primär ihrem eigenen Kunstcharakter.¹

Von der Leipziger Rokokodichtung bis zur Marienbader *Elegie* fokussiert Goethes Liebeslyrik ihren Kunstcharakter nicht zuletzt dadurch, dass sie sich stets in lebensgeschichtliche Entstehungskontexte einschreibt. Es ist heutzutage kaum mehr notwendig, biographistische Lektüren zu perhorreszieren, haben solche Studien doch längst auch den poetologischen Impetus von Goethes Lyrik aufgenommen.² Gerade aus der Perspektive auf diesen Impetus sind Entstehungskontexte insofern bedeutungsrelevant, als der selbstreflexive Kunstcharakter von Goethes Liebeslyrik auch bei deren Gestaltung immer wieder eine Schlüsselrolle spielt. Die Beziehung zwischen diesen beiden Ebenen gehört damit ebenfalls zu jenen ästhetischen Effekten, die mit der heuristischen Metapher des Kreisverkehrs erfasst werden sollen.

Goethe war vielleicht nicht der erste, sicherlich aber einer der ersten Autoren der sogenannten bürgerlichen Moderne, der von seinen werkgeschichtlichen Anfängen an um die strukturelle Dialektik des literarischen Schreibens über die Liebe wusste: darum nämlich, dass, je überzeugender ein Liebesgedicht die Unmittelbarkeit des emotionalen Affekts beschwört, ebendiese Unmittelbarkeit ihren ontologischen Halt in der außertextuellen Realität umso unwiederbringlicher zugunsten des künstlich hervorgebrachten Effekts ihrer schriftlichen Kodifizierung aufgibt. Dieses Wissen artikuliert sich in Goethes Liebeslyrik – wie auch in seinem gesamten Werk – nicht etwa kulturpessimistisch, sondern im Gegenteil als Inzitant und Medium einer künstlerischen Herausforderung, die in immer komplexeren Ausdrucksweisen um die bestmögliche Realisation ihres schöpferischen Potenzials ringt. Goethe reagiert auf die Selbstreferenzialität seiner Liebeslyrik, indem er die dem Formungsprozess geschuldete Entfremdung des Affekts gezielt als Ge-

1 Vgl. dazu bereits die Überlegungen von Walter Hinck: *Durchs Augenglas der Liebe: Goethes erotische Poetik*. In: Monatshefte 1 (1984), S. 10–20, sowie Hans-Peter Schwander: *Alles um Liebe? Zur Position Goethes im modernen Liebesdiskurs*. Opladen 1997.

2 Vgl. dazu u. a. David E. Wellbery: *The Specular Moment: Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford 1996. Inge Wild: »Weit hoch herrlich der Blick | Rings ins Leben hinein«. Adoleszenz und Kreativität in frühen Gedichten Goethes. In: Goethe. Freiburger literaturpsychologische Gespräche 29 (2010), S. 23–45.

staltungselement einsetzt: Nicht obwohl, sondern weil der geschriebene immer ein inszenierter Affekt ist, nobilitiert die künstlerische Qualität der Inszenierung auch den dargestellten Affekt.

Die Beschreibung dieser zirkulären Poetik durch die Metapher des Kreisverkehrs, so spielerisch deren Applikation auf den ersten Blick auch anmuten mag, wird durch Goethes Werk insofern mitgetragen, als darin das Wort ›Kreis‹, seine vielfältigen Derivate und nicht zuletzt formverwandte Bilder wie Ring, Perle, Schale und Ähnliches auffällig regelmäßig wiederkehren. Den Begriff des Kreises setzt Goethe dabei überwiegend für zwei Bedeutungsfelder ein: Entweder meint er ein soziales Milieu im Sinne des Freundes- und Familienkreises oder anderer gesellschaftlich definierter Gruppen, die von ein- oder ausschließenden und damit nicht beliebig durchlässigen Grenzen definiert werden. Oder aber der Begriff bezeichnet einen gesetzmäßigen Zeitablauf, etwa den des Jahres oder des Lebens, der Menschheits-, Natur- und Weltgeschichte; jenes Konzept des Zyklus mithin, von dem sich in zweiter Ordnung – und in verhältnisvariabler Vermischung mit der semantischen Komponente des sozialen Milieus – auch dasjenige des Gedichtzyklus ableitet.

I

Goethes Liebesgedichte der Leipziger Zeit werden vor allem durch das erste dieser beiden Konzepte bestimmt. Sie zielen bekanntlich noch nicht primär auf Originalität und Authentizität, vielmehr zeugen sie von einer kultivierten Kennerschaft gängiger Rokoko-Muster, die mehr oder minder souverän durchgespielt werden. Zu diesen Mustern gehört neben dem typischen Bildinventar die Einbindung der Gedichte in eine gesellschaftliche Praxis. Auch und gerade wenn die Gedichte an eine konkrete Geliebte wie Anna Katharina Schönkopf adressiert sind, entstehen sie in einem und für einen Bekanntenkreis, in dem sie rezitiert werden oder schriftlich zirkulieren. Sie fungieren als Spielmarken eines unverbindlichen erotischen Austauschs, die nicht zur Veröffentlichung jenseits der engen Grenzen dieses Kreises gedacht sind. Sowohl das *Buch Annette* von 1767 als auch die 1768 entstandenen Lieder für Friederike Oeser haben sich in ihrer ursprünglichen Fassung nur als handschriftliche Kopien erhalten; erst nach seiner Rückkehr nach Frankfurt brachte Goethe seine Leipziger Gedichte in eine drucktaugliche Form. Für einen rein situativen Gebrauch geschrieben, also noch nicht im Zeichen literarischer Werkhaftigkeit, enthält diese frühe Liebeslyrik kaum selbstreferenzielle Hinweise auf ihre Textualität – mit der einen, allerdings eher schwach markierten Ausnahme des Widmungsgedichts zum *Buch Annette*: »Warum sollt' ich, Annette, | Die Du mir Gottheit, Muse, | Und Freund

mir bist, und alles, | Dies *Buch* nicht auch nach Deinem | Geliebten Namen nennen?».³

Erst mit den beiden folgenden Komplexen der Gedichte für die Sesenheimer Pfarrerstochter Friederike Brion sowie für die Frankfurter Bankierstochter Lili Schöнемann beginnt Goethes Liebeslyrik, ihren Kunstcharakter gezielt zu reflektieren und ihn zugleich auch in die jeweilige Beziehung selbst einzuspeisen. Einer der ersten Versuche Goethes, eine solche Kunstreflexion als Beziehungsreflexion einem Liebesgedicht einzuschreiben, scheitert allerdings dramatisch.⁴ Das Gedicht *Kleine Blumen, kleine Blätter*,⁵ das Goethe vermutlich 1771 zusammen mit einigen selbst bemalten Schmuckbändern an Friederike Brion gesandt hat, parallelisiert den lyrischen Text mit einem solchen (am Arm- oder Halsausschnitt eines Kleides zu befestigenden) Schmuckband, um Friederike so als Partnerin für ein unverbindliches erotisches Spiel nach dem Modell der Leipziger Rokokogedichte zu umwerben. Wie das selbst bemalte Band, so soll die Geliebte auch das selbst geschriebene Gedicht als pikantes Schmuckwerk goutieren. Mit ihm ange-
tan, soll sie im Spiegel ihrer eigenen Attraktivität gewahr werden: »Sieht mit Rosen sich umgeben | Sie wie eine Rosse iung« (V. 9f.). Das Gedicht bit-
tet seine Adressatin als Gegenleistung für diesen Schmuck ausdrücklich um nicht mehr als einen Kuss: »einen Kuß geliebtes Leben | Und ich bin be-
lohnt genu[n]g« (V. 11f.). In den beiden letzten Strophen weist es die Anmu-
tung einer Überführung des Spiels in den Ernst eines gemeinsamen Alltags
ähnlich ausdrücklich ab: »Laß das Leben unsrer Liebe | Doch *kein* Rossen
Leben sein« (V. 15f.), heißt es in der vierten Strophe, und die fünfte bittet
das »Mädgen das wie ich Empfindet« (V. 17) gar darum, im Einklang mit
den Empfindungen des Autors von sich aus den konkreten sexuellen Voll-
zug des gegenseitigen Begehrens und die von ihm implizierten Verbindlich-
keiten gar nicht erst in Betracht zu ziehen: »Und das Band daß uns verbind-
det | sey *kein* schwages Rossen Band« (V. 19f.).⁶

3 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp, Dieter Borchmeyer u. a. Frankfurt a. M. 1985–2013. Abt. I: Sämtliche Werke. Bd. 1: Sämtliche Gedichte 1756–1799. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, S. 49, V. 5–9 (Hervorh. der Verf.). Zitate aus der Frankfurter Ausgabe werden fortan durch die Sigle FA mit römischer Abteilungsnummer sowie arabischen Band- und Seitenzahlen nachgewiesen.

4 Zu den folgenden Ausführungen zu *Kleine Blumen, kleine Blätter* vgl. Ulrike Landfester: Das Zittern der Rose. Versuch über Metapher, Geschlecht und Begehren in der deutschen Liebeslyrik. In: Andreas Kraß u. Alexandra Tischel (Hg.): Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe. Berlin 2002, S. 35–62, insbesondere S. 45–48.

5 FA I, 1, S. 127. Der spätere Gedichttitel lautet *Zu einem gemalten Band* (ebenda, S. 225f.) beziehungsweise *Mit einem gemalten Band* (ebenda, S. 289).

6 Sämtliche Hervorhebungen stammen von der Verfasserin.

Das Unverbindlichkeitsimplikat des Rosenmotivs und seine relativierende Rückbindung an den Stilgestus des Rokoko können sich jedoch in Goethes Gedicht wirkungsästhetisch nicht durchsetzen, da die traditionelle Codierung der Rose als Liebeszeichen semantisch zu stark ist: Friederike (wie auch die Mehrzahl des späteren Lesepublikums) verstand das Gedicht als Heiratsantrag und blieb – möglicherweise deswegen – zeitlebens unverheiratet.⁷ Um diese Fehllektüre des Gedichts, die Goethe, wie aus den Passagen über die Sesenheimer Zeit in *Dichtung und Wahrheit* hervorgeht, noch lange nach der Trennung von Friederike mit massiven Schuldgefühlen belastete, auf die eigentlich von ihm intendierte Bedeutung hin zu korrigieren, löste Goethe das Gedicht mit seiner Veröffentlichung im August 1775 in Johann Georg Jacobis *Iris* aus seinem privaten Entstehungskontext heraus und objektiverte es gleichsam offiziell zum literarischen Artefakt sui generis. Zudem strich Goethe die vierte Strophe, die mit ihrer Erwähnung des »Leben[s] unsrer Liebe« (V. 15) offensichtlich zu dieser Fehllektüre beigetragen hatte, und kombinierte den Text mit einem weiteren Gedicht an Friederike, dem unmittelbar danach abgedruckten *Maifest* (FA I, 1, S. 129f.), das die antimatrimoniale Pointe des vorausgehenden in etwas abgewandelter Form wiederholt: »Wie ich dich liebe | Mit warmen Blut«, heißt es hier am Ende, »Die du mir Jugend | Und Freud und Mut || Zu neuen Liedern, | Und Tänzzen gibst! | Sei ewig glücklich | Wie du mich liebst!« (V. 31–36). Nicht der Vereinigung mit der Geliebten, sondern den aus der Liebe entstehenden »neuen Liedern | Und Tänzzen« gilt die lyrische Feier des Liebesaffekts.

Einen vergleichbaren, wiewohl in der Übermittlung dieser Pointe offensiveren Gestus weisen die Lili Schönemann gewidmeten Gedichte auf. Auch ihr übersandte Goethe ein schmückendes Accessoire: diesmal, da die aus reichem Hause stammende Geliebte teurere Liebeszeichen erwarten konnte als ein bemaltes Schleifenband, eine goldene Halskette. Und auch in diesem Fall wurde die Liebesgabe von einem Gedicht begleitet, das die Skepsis des Absenders gegenüber einer Ehe ausspricht, nun aber in einer Weise, die ein etwaiges Missverständnis bezüglich der beziehungsstiftenden Bedeu-

7 Vgl. dazu etwa die Reaktion Rahel Levin Varnhagens in einem Brief an ihren Mann Karl August von Ense vom 11. Oktober 1815: »Es [das Gedicht], er *mußte* sie vergiften. *Dem* hätte sie nicht glauben sollen? Die *Natur* war dazu eingerichtet. Und wie muß er gewesen sein, er Goethe, hübsch wie er war! Ich fühlte dieser Worte *ewiges* Umklammern um ihr Herz; [...] und wie des Mädchens Herz *selbst*, klappte mein's krampfhaft zu, wurde ganz klein, in den Rippen; [...] und *laut* schrie ich, ich mußte, das Herz wäre mir sonst todt geblieben. [Z]um erstenmal war Goethe feindlich für mich da. Solche Worte muß man *nicht* schreiben; *er* nicht. Er kannte ihre Süße, ihre Bedeutung; hatte selbst schon geblutet. Gewalt anthun ist *nicht* so arg« (R. Varnhagen: *Gesammelte Werke*. 10 Bände. Hg. v. Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert u. Rahel E. Steiner. Berlin 1983. Bd. 6: Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel, aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense. Bd. 5/6. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1875. Bd. 5, S. 70–73, hier S. 71).

tungsdimension des Geschenks von vorneherein ausschließt. Der Text bestätigt die Liebesbindung ausdrücklich nur als gemeinsames Erleben gegenseitiger Anziehungskraft im kontrollierten Ambiente zeitgenössischen gesellschaftlichen Verkehrs: »Denn wär es eine andre Kette, | Die fester hält, und schwerer drückt; | Da winkt ich dir wohl selbst – Lisette, | Ganz recht mein Kind! Nicht gleich genickt« (FA I, 1, S. 168, V. 9–12). Das Gedicht *Herz mein Herz was soll das geben?*⁸ verschärft diese Abwehrhaltung, indem es nicht mehr nur die »schwer drückende« Fesselung Lilis in einer wöglichen Ehe problematisiert, sondern sich aus der Perspektive des potenziellen Bräutigams gegen die einengende soziale Eigendynamik der »Zauberkreise« (FA I, 1, S. 167, V. 21) – im Milieu des Frankfurter Großbürgertums, in das Lilis Reize ihn hineingezogen haben – zur Wehr setzt. Diese Dynamik nämlich, so klagt hier das lyrische Ich, fordere von ihm, »nun auf ihre Weise« leben zu müssen (V. 22); das zu tun aber sei es nicht einmal dann bereit, wenn diese Verweigerung ihn den von seiner Seite aus willentlichen Verzicht auf die Liebesbindung an Lili koste: »Die Veränderung ach wie groß! | Liebe liebe laß mich los« (V. 23f.).

In Erinnerung an seine Sesenheimer Zeit war sich Goethe inzwischen offenbar darüber im Klaren, wie viel Schaden die fahrlässige Distribution lyrischer Liebeserklärungen im spontanen Überschwang anrichten konnte. Seine Gedichte an und für Lili Schönemann loten daher zunehmend gezielt jene poetischen Artikulationsmöglichkeiten aus, die im beweglichen Feld des vorromantischen Liebesdiskurses zur Verfügung standen. Indem sich Goethe weniger als dichtender Liebender denn als liebender Dichter entwirft, vermeidet er jene Fehllektüren, wie sie seine Sesenheimer Lyrik noch hervorgerufen hatte. Zweifellos liegt den neuen Gedichten – wie auch jenen an Friederike Brion – ein echtes Gefühlserleben zugrunde. Ebenso zweifellos aber weiß Goethe bereits, dass die poetische Formierung seiner Liebesrede in der konkreten Kommunikation mit der Geliebten sowohl explizite Relativierungen des im Gedicht ausgesprochenen Begehrens erfordert als auch weit über den konkreten lebensgeschichtlichen Bezugshorizont dieser Kommunikation hinaus ästhetisch verallgemeinert werden muss, um Werkcharakter zu gewinnen. Nicht zuletzt deswegen betreibt Goethe diesmal zeitnah eine publizistische Objektivierung des ursprünglich situativen lyrischen Sprechakts: Die zitierten Gedichte an Lili Schönemann erscheinen noch vor denjenigen an Friederike Brion in der *Iris* und werden später, ebenso wie letztere, in die Ausgabe der *Schriften* von 1789 eingehen.⁹

8 FA I, 1, S. 167; später unter dem Titel *Neue Liebe neues Leben* (ebenda, S. 286).

9 Vgl. dazu die ausführliche Analyse des gesamten Lili-Komplexes von Reiner Wild: »Liebe liebe lass mich los«. Goethes Lili-Lyrik. In: Ulrich Kittstein (Hg.): *Die Poesie der Liebe. Aufsätze zur deutschen Liebeslyrik*. Frankfurt a. M. 2006, S. 157–202.

II

Die Begegnung mit Charlotte von Stein lässt Goethes Liebeslyrik hinsichtlich ihrer Selbstreferenzialität in ein neues, mithin entscheidendes Stadium eintreten. In einem seiner frühen Gedichte an Charlotte, dem am 14. April 1776 entstandenen Briefgedicht *Warum gabst Du uns die Tiefen Blicke* (FA I, 1, S. 229–231), entwickelt Goethe das Konzept des Zyklischen erstmals zum wirkungsästhetischen Organon seiner Liebeslyrik. Die berühmten Zeilen »Ach du warst in abgelebten Zeiten | Meine Schwester oder meine Frau« (V. 27f.) geben dem »wahr Verhältnis« (V. 8), das Goethe in der ersten Strophe als Grundlage seiner Beziehung mit Charlotte postuliert, die legitimatorische Tiefenschärfe der von der letzten Strophe in diesem Sinne bekräftigten »alte[n] Wahrheit« (V. 47, Hervorh. der Verf.). Diese erwächst nicht als Akzidens der historischen Liebesbegegnung, sondern resultiert aus einem sich jenseits individueller Willensmacht in unhintergehbaren Wiederholungsstrukturen vollziehenden Elementargesetz, wie Goethe es später in der *Metamorphose der Tiere* als den »heiligen Kreis[-] lebendiger Bildung« beschreiben wird (FA I, 2, S. 499, V. 30).

Um ihr ganzes Potenzial entfalten zu können, muss die Ordnungsfigur dieses elementargesetzlich Zyklischen allerdings noch weitaus radikaler aus dem intimen Dialog mit der Geliebten herausgelöst werden, als Goethe es mit der noch eher tentativen Selbstreferenzialität seiner Gedichte an Friederike Brion und Lili Schönemann sowie durch deren Publikation in der *Iris* getan hat. Ein Hinweis auf jene Richtung, die diese Entwicklung zu nehmen beginnt, findet sich bereits in einem der wenigen Gedichte an Charlotte, die Goethe – zusammen mit den in der *Iris* publizierten Gedichten an Friederike und Lili – in den achten Band seiner zwischen 1787 und 1790 erscheinenden *Schriften* aufnehmen wird: Am 9. Oktober 1781 in einem Brief an die Geliebte gesandt, erklärt *An Lida* seinen Verfasser für »einzig dein« (FA I, 1, S. 240, V. 3): »Denn seit ich von dir bin | Scheint mir des schnellsten Lebens lärmende Bewegung | Nur ein leichter Flor durch den ich deine Gestalt | Immerfort wie in Wolken erblicke« (V. 3–6). Die Zusammenstellung dieses mit anderen frühen Liebesgedichten in der ersten Sammlung der *Vermischten Gedichte* folgt jener Logik der Ensemblebildung, die Karl Eibl als werkkonstitutives Verfahren Goethes insbesondere bei der Veröffentlichung seiner Lyrik beschrieben hat: der »Anordnung von Gedichten nach Gesichtspunkten der Ähnlichkeit, Opposition, Komplementarität, Relativierung, Steigerung, eines thematischen Domino oder auch der epischen Sukzession« (FA I, 1, S. 732f.), nach Kriterien also, die sich vom Verfahren strenger Zyklusbildung deutlich unterscheiden. Für Goethes Liebeslyrik ist es vor allem das Kriterium des »thematischen Domino«, anhand dessen er »die ursprünglichen biographischen Kontexte [...] durch textuelle [ersetzt]« (FA I,

1, S. 733), um die in den Gedichten an- und nachklingenden historischen ›Gelegenheiten‹ zu repräsentativen Beispielen eines überindividuell gültigen poetischen Substrats des Phänomens Liebe buchstäblich zu verdichten.¹⁰

Mit dem Bild vom »leichte[n] Flor durch den ich deine Gestalt | Immerfort wie in Wolken erblicke« ist dieser Prozess der Verdichtung bereits dem Text *An Lida* selbst eingeschrieben. Lesbar ist dies freilich nur über einen doppelten intertextuellen Rückkoppelungseffekt, der zum einen aus der direkten lyrischen Kommunikation mit Charlotte von Stein und zum anderen durch das Eingangsgedicht des ersten Bandes der *Schriften* erzeugt wird. Bereits das Briefgedicht *Warum gabst du uns die Tiefen Blicke* führt das Motiv der Distanz zwischen den Liebenden als produktionsästhetisch katalytischen Faktor ein, baut es doch inhaltlich wie formal auf der Spannung zwischen den »Tiefen Blicke[n]«, mit denen sich die Liebenden erkennen, und der durch Charlottes Ehestand gegebenen Grenze auf – einer Grenze, deretwegen »unserm Erdenglücke | [...] nimmer hinzutraun« ist (V. 3f.), von der aus aber in dem Text, der von dieser Spannung handelt, immerhin der auch im Rahmen der Beziehung sinnstiftende Topos einer wiederkehrenden »alte[n] Wahrheit« entwickelt werden kann (V. 47). Im Gedicht *An Lida* jedoch beginnt die Distanz zwischen den Liebenden nun die Qualität eines Mediums zu gewinnen, durch das die Geliebte zur poetischen »Gestalt« verklärt und verfremdet wird (V. 5) – eines Mediums mithin, das der Liebesrede jenes Cachet künstlerischer Vollendung verleiht, dem wiederum umgekehrt die Liebesrede selbst erst ihre eigentliche Aussagekraft verdankt.

Dass *An Lida* zumindest im Kontext der *Schriften* in diesem Sinne zu lesen ist, legt bereits zwei Jahre vor dem dortigen Erscheinen des Gedichts die *Zueignung* fest, die Goethe 1787 dem ersten Band seiner *Schriften* voranstellt (FA I, 1, S. 9–12). Sie erweist sich als Narrativ einer Dichterweihe, das dem zum Bewusstsein seiner Kunst buchstäblich erwachenden lyrischen Ich aus dem »trübe[n] Flor« (V. 14) morgendlichen Nebels die Allegorie der Poesie als ein »mit den Wolken hergetragen | [...] göttlich Weib« erscheinen lässt (V. 29f.). Auch die *Zueignung* war noch im Einzugsbereich der Gedichte an Charlotte von Stein konzipiert, von Goethe jedoch schon wenige Tage nach seinem Aufbruch gen Italien zunächst ver- oder vielmehr »ganz weg- geworfen« worden,¹¹ um dann, durch die räumliche und emotionale Distanzierung vom Ballast der bedrückend gewordenen Liebesbeziehung befreit, binnen weniger Monate jene endgültige Form zu gewinnen, in der Goethe das Gedicht schließlich noch von Italien aus zum Druck freigab.

10 Zu den Stichwörtern ›Gelegenheit‹ und ›Ensemble‹ vgl. den gleichnamigen Abschnitt in Karl Eibls Kommentar (FA I, 1, S. 730–734).

11 »Meine angefangne Zueignung ans deutsche Publikum werf ich ganz weg und mache eine neue, sobald die Iph. fertig ist« (Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein, 23. September 1786 (FA II, 3, S. 70)).

Nicht zufällig enthält der von der *Zueignung* eröffnete erste Band der *Schriften* dasjenige Werk Goethes, das bei seinem Erscheinen im Jahre 1774 aufgrund seiner historisch-biographischen Substanz eine ähnlich katastrophale Fehlrezeption erfuhr wie einst *Kleine Blumen, kleine Blätter: Die Leiden des jungen Werthers*, jenen Roman also, in dem Goethe seine Liebe zu Charlotte Buff zu einem Kunstwerk stilisiert und sich damit von deren pathologischem Erleben freigeschrieben hat. Auch in diesem Text war die von seinem Verfasser darin angelegte Abgrenzungsbewegung vom Gefühlsüberschwang Werthers zu schwach markiert, sodass das Lesepublikum den Roman stattdessen als Angebot zur leidenschaftlichen Identifikation aufnahm. Gleichsam im deutenden Vorausgriff auf den *Werther* unternimmt die *Zueignung* deshalb den Versuch, die Rezeption des Romans wie auch diejenige der Liebeslyrik neu zu konfigurieren, indem das Widmungsgedicht die *Schriften* mit dem Bild eines impliziten Autors signiert, der im »göttlich Weib« (V. 30) nicht eine konkrete Geliebte, sondern die Kunst als solche begehrt. »Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit« (V. 95), verbürgt und sichert »[d]er Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit« (V. 96) den Werkcharakter des Geschriebenen, indem er der ephemeren Erfahrung des Liebesaffekts durch die allegorisierende Verschleierung seines Objekts überlieferungstaugliche Substanz verleiht: »Und dann auch soll, wenn Enkel um uns trauern«, so die letzten beiden Zeilen der *Zueignung*, »[z]u ihrer Lust noch unsre Liebe dauern«.

III

Der »discours amoureux« der *Römischen Elegien* macht die Voraussetzungen solchen »Dauerns« poetologisch explizit. Erst nach Goethes Rückkehr aus Italien in Weimar niedergeschrieben, scheint dieser Liebesdiskurs auf den ersten Blick das Leipziger Muster des inszenierten Kommunikationsspiels aufzugreifen, lässt Goethe doch, bevor er das Geschriebene qua Publikation zum Werk validiert, auch die *Elegien* zunächst handschriftlich im Weimarer Freundeskreis zirkulieren. Auf den zweiten Blick unterscheidet sich die Erstzirkulation der *Elegien* jedoch von diesem Muster: Die Geliebte selbst gehört nämlich nicht zum Kreis der Rezipienten, sondern taucht von vorneherein nur als Objekt der Erinnerung in den Texten auf. Gleichzeitig wird sie in einer der Passagen des Faustina-Narrativs als erste von Goethes Geliebtenfiguren überhaupt selbst als Schreibende dargestellt. Die entsprechende Passage der sogenannten »Osterien-Szene« findet sich in der (hier zitierten) siebzehnten *Elegie* der handschriftlichen beziehungsweise in der fünfzehnten *Elegie* der Druckfassung:

Lauter sprach sie als hier die Römerin pfleget, credenzte
 Blickte seitwärts nach mir goß und verfehlte das Glas
 Wein floß über den Tisch und sie, mit zierlichem Finger,
 Zog auf dem hölzernen Blatt Kreise der Feuchtigkeit hin.
 Meinen Namen verschlang sie mit ihrem ich merkte begierig
 Immer aufs Fingerchen auf und sie bemerkte mich wohl.
 Endlich zog sie behende das Zeichen der römischen Fünfe
 Und ein Strichlein davor; schnell und sobald ichs gesehn
 Schlang sie Kreise durch Kreise die Lettern und Ziffern zu löschen,
 Aber die köstliche vier blieb mir ins Auge geprägt.
 (FA I, 1, S. 424, V. 13–22)

Auf der Handlungsebene partizipiert der »zierliche[-] Finger«, mit dem die Geliebte »auf dem hölzernen Blatt« des Tisches den Namen des lyrischen Ichs mit dem ihrigen »verschlingt«, um sich mit ihm für den in Aussicht gestellten Geschlechtsakt zu verabreden, mit einem komplexen Schreibakt an jenem Geschehen, von dem die *Elegien* erzählen. Dieses »Fingerchen« ist freilich schon dadurch als Rollenmaske des Autors erkennbar, dass dieser sowohl mit seiner Wahl der traditionell unwiederbringlich Vergangenes beklagenden Form der Elegie als auch mit der Verankerung ihres Inhalts im städtischen Ambiente Roms, das Goethe zum Zeitpunkt der Niederschrift der *Elegien* längst verlassen hat, die raumzeitliche Distanz zur Geliebten als *Conditio sine qua non* seines eigenen schöpferischen Schreibakts unterstreicht: Voraussetzung für die ästhetische Vollendung des *Elegien*-Zyklus, wie Goethe ihn im Weimarer Freundeskreis seiner Erstrezeption zuführt, ist, dass der Zyklus des in ihnen erinnerten Liebeserlebens sich seinerseits historisch bereits vollendet hat. Die werkkonstitutive Bedeutung dieser *Conditio* wird dabei jedoch nicht nur auf dem Umweg über die Formwahl und die historische Positionierung des Inhalts in die *Elegien* eingespielt, sondern ist in diese selbst eingeschrieben. Die Geste nämlich, mit welcher der »zierliche[-] Finger« der Geliebten nach erfolgter Verabredung »Kreise durch Kreise« schlingt, um »die Lettern und Ziffern« seines Beitrags zum erzählten Geschehen zu löschen, versinnbildlicht die Gestaltungsstrategie der *Elegien* in zweifacher Weise: Zum einen vollzieht diese Tilgungsgeste exemplarisch jene Löschung des historischen Erlebnissubstrats aus dem »discours amoureux«, die Goethe bereits in seiner Sesenheimer Lyrik und im *Werther*-Roman als produktionsästhetisches Prinzip seiner poetischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Liebe etabliert und sodann aus dem radikalen Bruch mit Charlotte von Stein heraus zur metapoetischen Topik der *Zueignung* entwickelt hatte. Zum anderen führt diese Geste jene die *Elegien* rezeptionsästhetisch prägenden Kreisfiguren – den vollendeten Kreislauf der historischen Liebesbeziehung, die Zyklusstruktur der *Elegien* und das Zirkulieren im Weimarer Freundeskreis – mit der Liebe und Poesie zirkulär verquickenden Poetik des impliziten Autors zusammen. Nicht die in der

historischen Liebeskommunikation angelegte Euphorie individueller Selbsterfahrung, sondern erst ihre Objektivierung zu einem seinerseits zyklisch angelegten Textkorpus erzeugt den durch die Lektüre nachhaltig »ins Auge geprägt[en]« Eindruck eines dichterischen Artefakts.

Der Begriff des »Zyklus« ist an dieser Stelle bewusst gewählt, freilich in dem bereits erwähnten Sinne einer graduellen Unterscheidung zwischen strengeren Konfigurationsverfahren und offeneren wie dem der Ensemblebildung. Formal wie auch inhaltlich sind die *Elegien* enger aufeinander bezogen als Texte anderer lyrischer Ensembles, so etwa diejenigen, die Goethe in seinen Werkausgaben zusammenstellte. Gleichwohl ist eine strenge Unterscheidung in beiden Verfahrenstypen nicht nur nicht angelegt; vielmehr ist die Spannung zwischen ihnen durchweg selbst sinnhafter Bestandteil der von Goethe jeweils gebildeten Textgruppen. Dies gilt für die liebes- und gelegenheitslyrischen Ensembles der *Schriften*, in denen beispielsweise die einzelnen Lili-Gedichte zwar verstreut, aber dennoch als aus einem gemeinsamen, im weitesten Sinne durchaus als Zyklus beschreibbaren Korpus stammend identifizierbar sind, sodass der Akt ihrer Vereinzelung als solcher signifikant wird. Dies gilt in ähnlicher Weise für die *Elegien*, die sich – trotz aller zyklushaft konnotierten Nähe – in Teilen ausschließend zueinander verhalten und so die ästhetische Autonomie der Einzeltexte betonen.

IV

Das fluide Kombinationsspiel der *Römischen Elegien* prägt auch die *Sonette* von 1807, in denen – charakteristisch für die allmähliche Herausbildung des Ausdrucksgestus von Goethes Alterslyrik – der Selbstreflexivitätsgrad der Liebesrede gegenüber jenem der *Elegien* noch einmal markant gesteigert wird.¹² Wie schon die *Römischen Elegien* werden auch die *Sonette* von der strengen Struktur des Zyklus dominiert. Jedoch zeichnen sich auch hier zwischen den einzelnen Texten immer wieder Öffnungen der nur scheinbar geschlossenen Kreisstruktur ab, und dies bereits in Goethes rezeptionsästhetischer Instrumentalisierung ihres biographischen Substrats. Die Zusammenstellung, in der er die *Sonette* im Jahre 1815 den zweiten Band seiner Werkausgabe eröffnen lässt, verzichtet mit dem sechzehnten und dem sieb-

12 Zur späten Lyrik Goethes vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere den generellen Befund Walter Müller-Seidels, in Goethes Lyrik werde die Dichtung selbst »der bevorzugte Gegenstand des Gedichts in dem Maße, in dem sie an Bewußtheit gewinnt« (W. Müller-Seidel: Goethe und das Problem der Alterslyrik. In: Klaus Lazarowicz u. Wolfgang Kron (Hg.): Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag, 27. Oktober 1961. Berlin 1961, S. 259–276, hier S. 267).

zehnten Sonett bekanntlich auf zwei erst 1827 nachträglich aufgenommene Texte, die eine Identifikation der in den *Sonetten* präsenten Geliebten mit einer historischen Person ermöglicht hätten. In dieser Auslassung manifestiert sich eine neue Emergenzstufe des ästhetisch-strategischen Verhaltens, mit dem Goethe seit seiner Sesenheimer Zeit stets darum bemüht war, den Kunstcharakter seiner Liebeslyrik hervorzukehren.

Wie die *Elegien*, so knüpfen auch die *Sonette* von fern an das Leipziger Muster des Dichtens im und mit dem Freundeskreis an. Im Jahre 1807 ist es jener Freundeskreis, der im Hause Frommann in Jena zusammentrifft und dort, inspiriert von Zacharias Werner, einige Wochen lang eine halbernst kompetitive Produktion von Sonetten zelebriert. Lange Zeit galt Minna Herzlieb, die Pflege Tochter der Frommanns, als Vorbild der Mädchenfigur in Goethes *Sonetten*, und in der Tat ist sie es, deren Züge sich in den beiden 1815 ausgesparten Texten zu erkennen geben. Dessen ungeachtet überschreitet Goethe die Grenzen seines Jenaer Freundeskreises bereits während der ursprünglichen »Sonettenwut« im Jahre 1815 (FA I, 2, S. 256, V. 14). So dienen neben Minna Herzlieb auch Silvie von Ziegesar und Bettine Brentano als Modelle für die Mädchenfigur der *Sonette*. Letztere hat Goethe im April 1807 in Weimar aufgesucht und ihm in der Folge eine Reihe von Briefen geschrieben, aus denen er einzelne Formulierungen in seine *Sonette* übernimmt – wenn auch weniger, als Bettine selbst 1835 in *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* vorgibt, indem sie ihre an Goethe gerichteten Briefe geschickt um Formulierungen erweitert, die aus den *Sonetten* stammen.¹³

Mit dieser in die Figur eingegangenen Ko-Autorschaft nehmen die *Sonette* jene Geste wieder auf, mit der die *Elegien* den Kreisverkehr zwischen Liebe und Poesie um einen eigenen Beitrag der Geliebten ergänzt hatten. Hier allerdings werden der Geliebten nun vier eigene Sonette in den Mund oder, um in der Terminologie der *Elegien* zu bleiben, in den »zierliche[n] Finger« gelegt, nämlich das vierte, achte, neunte und zehnte Sonett: *Das Mädchen spricht*, *Die Liebende schreibt*, *Die Liebende abermals* und *Sie kann nicht enden*. Signalisieren schon diese Titel, dass die schreibende Geliebte auch in diesen Gedichten eine Rollenmaske des Autors ist, so hebt zudem der derart »maskiert« geschriebene Text selbst immer wieder auf den Kunstcharakter des gesamten Zyklus ab. Im vierten Sonett etwa küsst das Mädchen eine Steinbüste des Geliebten, um ihn eifersüchtig zu machen, mit den Worten: »Ich suche dich, du suchst mir zu entweichen; | Doch halte Stand, wie dieses Kunstgebilde« (FA I, 2, S. 252, V. 7f.) – eine Aufforderung, die auf poe-

13 Vgl. dazu Wolfgang Bunzel: »Phantasie ist die freie Kunst der Wahrheit«. Bettine von Arnims poetisches Verfahren in *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 1 (1987), S. 7–28.

tologischer Ebene das »Kunstgebilde« des lyrischen Liebesdialogs hervorhebt, ist es doch nur er, der am Ende werkhafte standhält.¹⁴

Mit der Formel »Das alles hat nicht Anfang, hat nicht Ende« (FA I, 2, S. 255, V. 8) schließt das neunte Sonett (*Die Liebende abermals*) diese thematische Selbstreferenzialität mit der zyklischen Struktur der *Sonette* insgesamt zusammen. Die Formel verweist auf das Motiv des Stroms zurück, mit dem das Eingangssonett *Mächtiges Überraschen* das poetische Programm dieser Zyklusstruktur einführt (FA I, 2, S. 250). An seinem Ursprung zunächst »unaufhaltsam fort zu Tale« drängend (V. 4), wird der Strom durch den von der Nymphe Oreas ausgelösten Felssturz »zum See zurückgedeicht« (V. 12) und ist damit Sinnbild der in die strenge Form des Sonetts »zurückgedeichten« Elementargewalt eines Liebesbegehrens, das im poetischen Werkbegehren auf eine mindestens ebenso starke Gegengewalt trifft. »Dämonisch« nämlich (V. 5), so das Eingangswort der zweiten Strophe, mit seinerseits elementarer Kraft also, »stürzt« (V. 5) der im Rausch begonnene Prozess der dichterischen Formgebung den Kunstcharakter seines Sprachgebrauchs in den Weg des Strömenden, indem er in fein schattierten sprachlichen Zweideutigkeiten von Anfang an seine Macht über die deshalb nur scheinbar »unaufhaltsam« dahinströmende Liebesrede beweist: In leidenschaftlichem Gefühlsdrang dem »umwölkte[n]« – also dem Blick des Lesers entzogenen – »Felsensaale« ihres historischen Anlasses »entrauscht« (V. 1), von dem aus sie nun »zu Tale« »wandelt« (V. 4), ist die Liebe, sobald sie zur Liebesrede der *Sonette* wird, auch insofern »entrauscht«, als Letztere den initialen Liebesrausch »unaufhaltsam« in das »Mächtige Überraschen« eines streng stilisierten Textes »wandelt«. »Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen« (V. 3), welche Bilder also auch immer an der Oberfläche des Textes sichtbar werden, das Gespiegelte verweist stets darauf, dass keines der Worte in den *Sonetten* ohne Grund – sondern oft sogar aus mehreren Gründen – an dem ihm vom Autor zugewiesenen Ort steht. Die Eigendynamik dieses Prozesses erfasst auch und gerade die Geliebte: Gleich welche historische Person sich in der Figur, als die sie entworfen wird, spiegeln mag, ist diese Figur vor allem Effekt einer Stilisierungsarbeit, die das Liebes»Streben« der *Sonette* »zum Vater hin«, Ausweis auktorialer Werkherrschaft,

14 Vgl. Gerhard Kaiser: Literatur und Leben. Goethes Sonettzyklus von 1807/08. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1982, S. 57–81, hier S. 64: »Das steinerne Bild symbolisiert das Leben des Dichters, sofern es Werk geworden ist. In dieser Eigenschaft ist es in der Form erstarrtes, im Doppelsinn verewigtes Leben«. Vgl. auch Meredith A. Lee: Studies in Goethe's Lyric Cycles. Chapel Hill 1978, S. 45–76, sowie Ulrike Landfester: »gib mir ein Zeichen!« Poetologisches in Goethes später Liebeslyrik. In: Konrad Feilchenfeldt, Kristina Hasenpflug, Gerhard Kurz u. Renate Moering (Hg.): Goethezeit – Zeit für Goethe. Auf den Spuren deutscher Lyriküberlieferung in die Moderne. Festschrift für Christoph Perels zum 65. Geburtstag. Tübingen 2003, S. 47–60.

»[-]hemmt« (V. 11), indem sie das Erlebte in der »weite[n] Schale« (V. 8) des Sonettzyklus zu einem sorgsam gerundeten Ganzen fasst, das nicht Inzintament und Medium erotischer Werbung ist, sondern vielmehr darauf ausgeht, »sich immer selbst zu trinken« (V. 10).

V

»Süßes Dichten, lautre Wahrheit | Fesselt mich in Sympathie! | Rein verkörpert Liebesklarheit | Im Gewand der Poesie« (FA I, 3.1, S. 101, V. 13–16): Mit diesen Zeilen erklärt die Figur der Suleika im *West-östlichen Divan* die von den *Sonetten* noch spannungsreich erprobte Fusion der beiden Affekte für vollzogen – und zwar ganz im Konsens mit der Geliebten: »Wie! Mit innigstem Behagen, | Lied, empfind' ich deinen Sinn! Liebevoll, du scheinst zu sagen: | Daß ich ihm zur Seite bin« (V. 1–4), so hält bereits die erste Strophe des Gedichts *Suleika* fest. Das emphatische »Wie!« bezieht sich auf das vorangehende Gedicht *Abglanz* (FA I, 3.1, S. 99f.), in dem das lyrische Ich den Vorwurf der »Krittler und Verhöhnner« abweist (V. 19), es spiegele in seinen Liebesgedichten nur sich selbst – »Nicht etwa selbstgefällig | Such' ich mich überall« (V. 5f.) –, und stattdessen betont, die poetische Form unterstreiche im Gegenteil allein die Schönheit der Geliebten: »Ihr Bild in reichen Schranken | Verherrlichtet sich nur« (V. 21f.). Wie *Abglanz* mit diesem Argument nicht nur auf die Liebesrede im *Divan*, sondern darüber hinaus auch auf die biographistische Rezeption der Goethe'schen Liebeslyrik antwortet, so antwortet *Suleika* auf diese Rezeption, indem das lyrische Ich der Geliebten sich mit durch das Ausrufezeichen des »Wie!« angedeuteter Empörung ob eines solchen Vorwurfs hinter die »lautre Wahrheit« einer wesenhaft ästhetisch verfassten »Liebesklarheit« stellt.

Unabhängig davon, ob auch dieses Gedicht zu den von Marianne von Willemer verfassten gehört, formuliert es das Grundprinzip der lyrischen Liebesrede im *Divan*.¹⁵ Es schildert die Geliebte jener Figur, die darin unter dem Namen Hatems die Position des impliziten Autors vertritt, als willige Komplizin von dessen poetischem Formwillen. Die Eigendynamik, mit der dieser Formwille in den *Sonetten*, gegen den ausdrücklichen Protest des liebenden Mädchens im fünfzehnten *Sonett*, auf den sprachlichen Ausdruck des Liebesaffekts zugreift (»Allein mir scheint, was Herzen redlich fühlen, | Mein süßer Freund, das soll man nicht befeilen« (FA I, 2, S. 258, V. 3f.)), wird im *Divan* durch das ausdrückliche Einverständnis der Geliebten als

15 Hendrik Birus weist zu Recht darauf hin, dass die Annahme einer Mitautorschaft Marianne, wiewohl lange Zeit als kanonisch erachtet, durch keinerlei äußere Belege gestützt wird. Vgl. FA I, 3.2, S. 1301.

Konstituens des Affekts selbst legitimiert. So erweist sich die Figur der Suleika als der durch die Liebesrede des *Divan* »rein verkörperte« Idealtypus der in der *Zueignung* zum Wesen der Poesie schlechthin allegorisierten Weiblichkeit: Statt darauf zu insistieren, dass der Dichter die von ihm in seinen Texten ausgesprochene Neigung zu ihr auch in einer außerästhetischen Realität verbindlich macht, unterstützt sie seine Werklust als eigentlichen Schauplatz seines Liebesbegehrens. Wenn Suleika über Sehnsuchtsschmerzen klagt, so geschieht dies nicht, um, wie es das Mädchen der *Sonette* getan hatte, den Geliebten ungeduldig zu mehr physischer Nähe zu drängen, sondern um seine poetische Produktivität voranzutreiben und in deren Ergebnissen die Authentizität seiner Gefühle für sie stets neu bestätigt zu finden.

Der Kreisverkehr zwischen Liebe und Poesie präsentiert sich im *Divan* in einer Geschlossenheit, die dem Leser von vorneherein jede Möglichkeit nimmt, zwischen poetischer Selbst- und historischer Fremdreferenzialität zu differenzieren. Entsprechend löscht die Liebesrede des *Divan* die dynamische Komponente, wie sie die Struktur des Zyklischen noch in den *Sonetten* bestimmt hatte, aus der Kreisform heraus. Das fast genau in die Mitte des ersten *Divan*-Buches, des schon durch seinen Titel poetologisch konnotierten *Buch des Sängers*, platzierte Gedicht *Phänomen* (FA I, 3.1, S. 19) inszeniert diese Tilgung exemplarisch, indem es mit seiner Rechtfertigung der Altersliebe die Idee des Lebenszyklus aufruft, dessen Verlaufscharakter aber bereits in der ersten Strophe aus dem dort entworfenen Bild ausschließt. »Wenn zu der Regenwand | Phoebus sich gattet, | Gleich steht ein Bogenrand | Farbig beschattet« (V. 1–4), der sich dann durch eine Spiegelung zur phänomenologischen Stasis eines Kreises vollendet: »Im Nebel gleichen Kreis | Seh ich gezogen, | Zwar ist der Bogen weiß, | Doch Himmelsbogen. || So sollst du, muntre Greis, | Dich nicht betrüben, | Sind gleich die Haare weiß, | Doch wirst du lieben« (V. 5–12). Das »Phänomen« der vom »muntre[n] Greis« visionär erzeugten lyrischen Widerspiegelungen seiner Liebe besitzt weder räumliche noch zeitliche Anschlussstellen nach außen; es ist reine, in sich geschlossene Rundform. Als solche bietet diese Rundform jedoch sehr wohl über den einzelnen Gedichttext hinausgreifende Anschlussstellen, wenngleich das Prinzip des Anschließens nicht mehr das einer mehr oder minder kontinuierlich verlaufenden Gesamtanordnung ist. Stattdessen operiert der *Divan* mit einem Ordnungsmodell, das den inneren Zusammenhalt des Ganzen durch ein rhizomatisch angelegtes Netzwerk verwandter Bildelemente stiftet. Das »Gleichgewicht« (FA I, 3.1, S. 62, V. 2), das der Autor des *Divan* dem Eingangsgedicht zum *Buch der Sprüche* zufolge zwischen den einzelnen Gedichten seiner Sammlung anstrebt, ist dasjenige von »in dem Buch zerstreu[t]en« textuellen »Talismane[n]« (V. 1), die zueinander in flexiblen Ähnlichkeitsbeziehungen stehen und als solche immer neu

realisierbare Deutungsangebote im Lektüreprozess bereitstellen. Eine derartige Ähnlichkeitsbeziehung hält den Liebesdiskurs des *Divan* über den Gebrauch kreisförmiger Motive zusammen: Es handelt sich überwiegend um kunstvoll bearbeitete Schmuck- und Luxusgegenstände wie Ringe oder Perlen, Gegenstände also, die den Kunstcharakter der Liebeslyrik im Sinne ihrer Funktion als für die Geliebte hergestellter Schmuck versinnbildlichen.

Eingeführt wird dieses Bildfeld mit einem Schmuckstück, das nicht auf die Geliebte, sondern auf den impliziten Autor des *Divan* verweist. Das unmittelbar auf das Eingangsgedicht *Hegire* folgende Gedicht *Segenspfänder* (FA I, 3.1, S. 13f.), das im Vorgriff auf das Eingangsgedicht des *Buch der Sprüche* als erstes solches Pfand den »*Talisman*« nennt (V. 1), beschreibt in seiner letzten Strophe den »*Siegelring*« (V. 30), der »höchsten Sinn im engsten Raum« repräsentiert (V. 31), indem er Text und Schmuck miteinander verknüpft. Das in den Stein des Rings eingegrabene »Wort« (V. 33), das durch den Siegelabdruck reproduziert wird, steht für das Sprachmaterial, aus dem der lyrische Text geformt ist, während der Ring zugleich am Bildfeld des Schmucks partizipiert und derart den Leser darauf hinweist, dass dieser nur durch den Nachvollzug dieser Verknüpfung in der Lage ist, sich die lyrischen Juwelen des *Divan* als »ein Aechtes anzueignen« (V. 32).

Wie das in den Stein des Siegelrings gegrabene »Wort« mit jener Person, die den Ring einsetzt, identifizierbar sein muss, um damit gesiegelte Dokumente in ihrer Echtheit zu beglaubigen, so sind auch die dichterischen Juwelen des *Divan* darum »ein Aechtes«, weil der Stoff, aus dem sie geschaffen sind, aus historischem Erleben gewachsen ist – einem Erleben freilich, das, um in seiner textuellen Erscheinung die Geliebte schmücken zu können, mit dem lyrisch erzählten Ereignis nur mehr den Initialreiz der Schöpfung gemein hat. Erneut ist es, wie in der Apologie der Altersliebe der sich spiegelnde Regenbogen, ein Naturphänomen, das dem entsprechenden Argument durch seine naturgesetzliche Absicherung den nötigen paradigmatischen Nachdruck verleiht: Das am häufigsten genannte Material, aus dem der lyrische Goldschmied des *Divan* seine sprachlichen Kostbarkeiten herstellt, ist die Perle, bei deren Entstehung im Inneren einer Muschel sich Perlmutter schichtenweise um ein Sandkorn herum anlagert. Das lebensgeschichtliche Sandkorn der lyrischen Liebesrede, so der damit lancierte Deutungsimpuls, muss erst reifen, um sich, mit umso größerem Zuwachs an Wert und Schönheit, je länger die Reifung währt, zur Weiterverarbeitung zu eignen. »Die Flut der Leidenschaft sie stürmt vergebens | An's unbezwungne, feste Land«, fasst das letzte Gedicht im *Buch der Sprüche* dazu zusammen; nicht die Liebe selbst ist das eigentliche Kleinod, sondern der Stoff, den sie erzeugt: »Sie wirft poetische Perlen an den Strand, | Und das ist schon Gewinn des Lebens« (FA I, 3.1, S. 67, V. 12–15).

In Ergänzung zum Gedicht *Suleika* buchstabiert das *Buch Suleika* diese Bildlichkeit zur Definition der Rollenbeziehung zwischen den beiden Liebenden noch einmal explizit und in dialogischer Form aus. Suleika schildert Hatem einen Traum, in dem sich während einer Schifffahrt »der goldne Ring«, »[d]en ich jüngst von dir empfang«, von ihrem Finger löst und in die »Wasserklüfte« des Euphrat stürzt (FA I, 3.1, S. 77, V. 2–4). Ihrer Bitte um Auslegung dieses Traumes entspricht Hatem, indem er vom Dogen der Stadt Venedig erzählt, der historischer Überlieferung zufolge seinen Herrschaftsanspruch zur See alljährlich dadurch bekräftigte, dass er im Rahmen einer feierlichen Zeremonie einen Ring von seiner Hand abstreifte und ins Meer warf. »So von deinen Fingergliedern | Fiel der Ring dem Euphrat zu« (V. 5f.) – und deshalb, so die Pointe der Auslegung, fühlt sich Hatem von Suleikas Traum nicht etwa gekränkt, weil die Geliebte sein Geschenk verloren hat, sondern im Gegenteil zu euphorischer Freude hingerissen: »Ach zu tausend Himmelsliedern | Süßer Traum begeisterst du!« (V. 7f.).

Diese Pointe ergänzt und differenziert den im Gedicht *Suleika* postulierten Konsens zwischen den Liebenden hinsichtlich der gemeinsamen Privilegierung des Poetischen. Suleika richtet ihre Bitte um eine Auslegung des Traumes ausdrücklich an Hatem als visionären Dichter – »Sag Poete, sag Prophete! | Was bedeutet dieser Traum?« (V. 7f.) – und erklärt sich insofern von vorneherein damit einverstanden, dass er ihr nicht in der Rolle des Liebhabers, sondern in derjenigen des für die Inspiration »zu tausend Himmelsliedern« dankbaren Künstlers antwortet (V. 7). Zugleich räumt ihr Traum – jedenfalls in Hatems Deutung – der Bezugnahme des *Divan* auf die arabisch-persische Literaturtradition eine der Liebesbeziehung mindestens gleichgestellte, wenn nicht sogar wichtigere Funktion für die Stoffbildung der Gedichte ein, indem er Hatem durch Suleikas Ring der Herkunftsregion dieser Tradition angelobt: »Mich vermählst du deinem Flusse, | Der Terrasse, diesem Hayn, | Hier soll bis zum letzten Kusse | Dir mein Geist gewidmet seyn« (V. 13–16).

Wie in den *Sonetten*, so referiert auch hier das Bild des Flusses auf den sprachlichen Fluss der lyrischen Liebesrede. Im *Buch Suleika* strömt dieser allerdings nur bis zu dessen Hälfte in gebundenen Versen nach dem Vorbild der *Sonette* formal »zurückgedeicht« dahin (FA I, 2, S. 250, V. 12), um so dann in betont freien Rhythmen vorübergehend das Korsett solcher Eindeichung emphatisch aufzusprengen, bevor er schließlich wieder in die Ufer der Versbindung zurücktritt. In immerhin 43 Zeilen (FA I, 3.1, S. 82–84), dem damit längsten Gedicht des *Buch Suleika*, erläutert dessen lyrisches Ich – diesmal nicht unter dem Namen Hatems – sein Gestaltungsprojekt mit einer dem formal offenen Erscheinungsbild des Textes entsprechenden inhaltlichen Offenheit. Es sei, erklärt das lyrische Ich, sich dessen bewusst, dass seine brieflich an die Geliebte adressierten »anmaßlichen Blätter« den

Anschein exhibitionistischen »Prahlen[s] | Von deiner Lieb' und meinem | Durch dich glücklichen Gelingen« erwecken könnten (V. 4–7). Das in gedachten »Blättern« enthaltene »anmuthige[-] Selbstlob« (V. 8) aber sei nicht nur ein rechtmäßiger Modus kommunikativer Selbstdarstellung, sondern gleichsam ein Kollateraleffekt der poetischen Produktivität ihrer Liebe. Was sich nämlich in seinen Gedichten in Reaktion auf ihre ihm gleich einem »Ball« zugeworfene »Leidenschaft« ausspreche (V. 16f.), sei das Resultat einer Schöpfungstätigkeit, die in so konzentrierter wie langwieriger Arbeit – »Tage währt's, | Jahre dauert's, daß ich neu erschaffe | Tausendfältig deiner Verschwendungen Fülle« (V. 24–26) – das historische Kommunikationsspiel erst in eine poetische Perle transformiert, um dann die »[d]ichtrische[n] Perlen, | Die mir deiner Leidenschaft | Gewaltige Brandung | Warf an des Lebens | Verödeten Strand aus« (V. 31–35), lyrisch so zu fassen, dass sie publikationstauglich werden – und damit von vorneherein für eine ostentative Zurschaustellung bestimmt sind. »Mit spitzen Fingern | Zierlich gelesen, | Durchreicht mit juwelenem | Goldschmuck« (V. 36–39): Solcherart im Gesamtkontext des *Divan* präsentiert, werden die zu »dichtrischen Perlen« prozessierten Sandkörner der Erinnerung an Suleikas »Verschwendungen« (V. 26) dort zwangsläufig zu Repräsentationsinsignien öffentlichkeitsorientierten »Prahlen[s]« (V. 5).

Jenseits der Liebesrede des *Divan*, wie sie sich vor allem im *Buch Suleika* zwischen Suleika und Hatem entfaltet, wird dieser Aspekt weiter offengelegt. Wie der Siegelring, der im *Buch des Sängers* das Bildfeld des Schmucks eröffnet und dem eine eher repräsentationale als dekorative Qualität zukommt, so nimmt auch das erste Gedicht des *Buch der Parabeln* das Motiv der Perle in einem Zusammenhang wieder auf, in dem sie vor allem Autoritätszeichen ist. Von Liebe spricht dieses Gedicht nur im weitesten, dem Leser allein durch das im *Buch Suleika* erworbene Vorwissen erkennbaren Sinne: »Vom Himmel sank, in wilder Meere Schauer, | Ein Tropfe bangend, gräßlich schlug die Flut, | Doch lohnte Gott bescheiden Glaubensmuth | Und gab dem Tropfen Kraft und Dauer. | Ihn schloß die stille Muschel ein« (FA I, 3.1, S. 116, V. 1–5). Zwar nimmt das Bild der »Flut« die Leidenschaftertopik der Liebesgedichte auf; es bettet sie jedoch in ein allgemeiner gefasstes Naturgeschehen ein, das so die gesamte Lyrik des *Divan* der Entstehungslogik des zur Perle gereiften Sandkorns unterstellt, um schlussendlich daraus ein Juwel erwachsen zu lassen, das nicht eine Frau, sondern einen unschwer als Figuration des auktorialen Goldschmieds erkennbaren Herrscher schmückt: »Und nun, zu ew'gem Ruhm und Lohne, | Die Perle glänzt an unsers Kaisers Krone | Mit holdem Blick und mildem Schein« (V. 6–8).

Diese Relativierung des Perlenmotivs treibt das *Buch der Parabeln* noch einen Schritt weiter, indem es das Herstellungsverfahren der lyrischen Preziosen entzaubert. Was nämlich der Liebende im *Buch Suleika* seiner Ge-

liebten als Pfand überreicht, ist Resultat eines Fertigungsprozesses, in dessen Verlauf die perfekte Rundform der Perle faktisch zerstört wird. »Durchbohrst du mich, mein schönes All | Es ist sogleich zerrüttet« (FA I, 3.1, S. 116, V. 5f.), beklagt sich deshalb die Perle, »die der Muschel entrann, | Die schönste, hochgeboren« (V. 1f.), hier bei dem »Juwelier, dem guten Mann« (V. 3), der ihr zudem die Schmach antut, sie mit anderen, minderwertigen Perlen zusammen aufzuziehen: »Mit Schwestern muß ich, Fall für Fall, | Zu schlechten sein geküttet« (V. 7f.). Die Antwort des Juweliers lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Ohne die Bohrung, die das »schöne[-] All« aufbricht, hat die Perle für ihn keinen Verkaufswert, und auch derjenige einer einzelnen Perle liegt weit unter jenem, den er durch ihre Zusammenstellung mit weiteren Perlen erzielen kann: »Ich denke jetzt nur an Gewinn, | Du mußt es mir verzeihen: | Denn wenn ich hier nicht grausam bin, | Wie soll die Schnur sich reihen?« (V. 9–12).

Wie das Eingangsgedicht des *Buch der Parabeln* mit seiner verallgemeinernden Naturbildlichkeit, so lanciert auch dieser Text – getreu der vom Titel des Buches für die darin »aufgereihten« Gedichte vorgegebenen parabolischen Orientierung – eine Aussage, die poetologisch weit in die Gesamtkonzeption des *Divan* ausgreift. Dabei erklärt er gerade die Struktur der Liebesrede, die das Eingangsgedicht eben noch in der Gesamtkonzeption hatte aufgehen lassen, zu deren zentralem schöpferischen Paradigma. Das Verhältnis zwischen den sandkornartig in die »stille Muschel« eingeschlossenen Lebensresten und der aus ihnen gereiften Perle wird nämlich von der Liebeslyrik nicht exklusiv, sondern exemplarisch inszeniert, lassen sich doch solche »Reste« in jedem der Bücher des *Divan* ausmachen. Die Herausforderung, um die der *Divan* auch und gerade dadurch buchstäblich kreist, dass er die Kreisform zu einem Schlüsselement seiner Leitmotivstruktur macht, ist die Frage nach dem ästhetischen Status derartiger Sandkörner; und es ist diese Frage, die der Juwelier hier beantwortet: Die Bohrung, welche die Integration der Perle in das Schmuckwerk ermöglicht, »zerrüttet« nicht nur die intakte äußere Rundung des »schöne[n] All[s]«, sondern auch den in der durchbohrten Mitte befindlichen Lebensrest, so dass von dem ursprünglichen Irritans, das durch Anlagerung isolierender Perlmuttschichten zur Perle transformiert wurde, am Ende allein der Effekt seiner poetischen Reifung erhalten bleibt.

VI

Vier Jahre nach dem Erstdruck des *Divan* entstanden, zeigt die sogenannte Marienbader *Elegie* keine Spur von dem lustvollen poetologischen Bilderspiel miteinander verkehrender Kreisformen, das jener aus seiner lyrischen

Liebesrede entfaltet hatte. Gleichwohl ist auch sie dem Muster des Kreisverkehrs zwischen Werk- und Liebesbegehren verpflichtet, allerdings unter grundsätzlich anderen Voraussetzungen. Deren wichtigste ist zweifellos ihr historischer Anlass selbst, das Scheitern von Goethes Werbung um Ulrike von Levetzow, was freilich gerade nicht heißt, dass die *Elegie* auf eine primär biographistische Lektüre hin angelegt ist; sie setzt vielmehr im Gegenteil ihre poetologische Selbstreferenzialität dazu ein, das abgewiesene Liebes- in ein auf paradigmatische Liebeskonfigurationen Goethes gestütztes Werkbegehren zu überführen.¹⁶ Der Text der *Elegie* (FA I, 2, S. 457–462) enthält drei Verweise auf solche Konfigurationen, zwei davon geben sich als Motivzitate aus früheren Liebesgedichten Goethes zu erkennen.

Das erste Selbstzitat beschreibt die Geliebte als »leicht und zierlich, klar und zart gewoben, | [...] aus ernster Wolken Chor« emporschwebendes »schlank Gebild aus lichtem Duft« (V. 37–40) und schließt das Objekt der Begierde damit an die Tradition jener poetischen Transformation der aus sozialen Gründen nicht lebbarsten Liebe an, mit der Goethe die durch den »Flor« der Trennung »[i]mmerfort wie in Wolken« erblickte »Gestalt« der Geliebten in *An Lida* (V. 7f.) in das »mit den Wolken hergetragen[e]« »göttlich Weib« der *Zueignung* (V. 29f.) umgeschrieben hatte. Dieser Anschluss unterstellt die Geliebte der *Elegie* mithin derselben distanzierend-überhöhenden Macht des Poetischen, die einst die Beziehung zu Charlotte von Stein zur Begegnung des lyrischen Ichs mit der Musenfigur der *Zueignung* umgeformt hatte.

Das zweite Selbstzitat der *Elegie* – »So klar beweglich bleibt das Bild der Lieben, | Mit Flammenschrift, in's treue Herz geschrieben« (V. 53f.) – greift die Eingangszeile des ersten jener beiden Sonette auf, die Goethe erst 1827, also zwei Jahre nach Erscheinen der *Elegie* im Druck, in die Sammlung der *Sonette* für seine Werkausgabe letzter Hand aufnahm. Es ist durchaus denkbar, dass Goethe mit dieser Anspielung auf das, dem Sonett *Epocche* zufolge (FA I, 2, S. 259, V. 1), »[m]it Flammenschrift [...] innigst eingeschrieben[e]« Datum seiner ersten Begegnung mit Minna Herzlieb die biographistische Rezeption der beiden Sonette vorab zu neutralisieren versucht, indem er das Motiv der »Flammenschrift« bereits hier als lyrischen Topos einführt. Vor allem aber enthält die erste Strophe des Sonetts einen – mit

16 Vgl. Mathias Mayer: Dichten zwischen Paradies und Hölle. Anmerkungen zur poetologischen Struktur von Goethes *Elegie* von Marienbad. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 105 (1986), S. 234–256. Wolfgang Butzlaff: »Trostlos zu sein ist Liebenden der schönste Trost«. Neue Beiträge zur Interpretation der Marienbader *Elegie*. In: Ders.: Goethe. »Trostlos zu sein ist Liebenden der schönste Trost«. Gesammelte Studien zu Werk und Rezeption. Hildesheim 2000, S. 149–179. Gerhard Oberlin: »Doch tückisch harrt das Lebewohl zuletzt«. Psychische Tiefenstrukturen und Bewußtseinschichten in Goethes Marienbader *Elegie*. In: Goethe-Jahrbuch 123 (2006), S. 135–151.

dessen Erscheinen erst zwei Jahre nach dem Einsatz des Selbstzitats in der *Elegie* lesbaren – intertextuellen Hinweis auf die Sonette Petrarcas an Laura, ist es doch »Petrarca's Brust« (V. 2), auf die sich die »Flammenschrift« bezieht, während das lyrische Ich des Sonetts sich mit diesem nur vergleicht.

Erweitert Goethe so den poetologischen Referenzhorizont der *Elegie* auf einen außerhalb seiner eigenen Lyrik liegenden literarischen Modellfall durch unerfüllte Liebe verstärkten Werkbegehrens, so überschreitet er in der letzten Strophe sein lyrisches Werk ein weiteres Mal, diesmal mit einer Referenz auf sein Fragment gebliebenes Festspiel *Pandora*. In den Jahren 1807 bis 1808 und damit praktisch zeitgleich mit den *Sonetten* entstanden, deutet das Festspiel die Pandora-Figur des antiken Mythos von der Unheilsbringerin, die aus ihrer Büchse Ängste und Sorgen in das Dasein der Menschen entlässt, zur Spenderin der poetischen Imaginationskraft schlechthin um. Die Zeilen, mit denen die *Elegie* schließt – die Götter, so heißt es hier, »prüften mich, verliehen mir Pandoren, | So reich an Gütern, reicher an Gefahr; | Sie drängten mich zum gabeseligen Munde, | Sie trennen mich, und richten mich zu Grunde« (V. 135–138) –, scheinen auf den ersten Blick die ursprüngliche negative Besetzung der Pandora-Figur zu beschwören. Auf den zweiten, am 1810 erschienenen Festspiel geschulten Blick aber holt Goethe hier, wie schon mit der Anspielung auf die *Zueignung*, seine Fähigkeit zur dichterischen Umdeutung historischen Materials in den Text hinein, die – ähnlich wie die antike Vorbildfigur in *Pandora* – auch die Geliebte der *Elegie* am Ende zu einem Kunstwerk von eigenständigem, dem historischen Anlass und der diesen umgebenden »Gefahr« enthobenem ästhetischen Wert formt. Ebendies ist es, was das Motto der *Elegie* ihr als Lektüreeanweisung voranstellt: Die Zeilen »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, | Gab mir ein Gott zu sagen was ich leide« (FA I, 2, S. 457) stammen – leicht modifiziert – aus dem 1790 erschienenen Schauspiel *Torquato Tasso*, wo sie das poetische Genie des Renaissancedichters Tasso auf seine unglückliche Liebe zur Prinzessin Leonore von Este zurückführen. Ein Kunstwerk, so zeigen diese Selbstzitate, ist die *Elegie* mithin nicht allein deshalb, weil sie wie einst die *Sonette* das Liebesunglück ihres impliziten Autors in eine streng durchstilisierte Form »zurückdeicht«; sie ist es auch und vor allem, weil sie den Kreisverkehr zwischen Liebe und Poesie als Konstituens sämtlicher Erscheinungsformen von Liebe in Goethes Werk deutet.