
Christian Milz

»Ach! unaufhaltsam strebet das Schiff,
mit jedem Momente . . .«

Goethes »Alexis und Dora« - Die elegische Idylle
und ihr nachhaltiges Mißverständnis

I. Gut zwei Jahrzehnte nach dem *Werther* schrieb Johann Wolfgang Goethe nach Ansicht der enthusiastischen Zeitgenossen mit *Alexis und Dora* eine »seiner besten Compositionen«.¹ Schiller, Friedrich Schlegel, Jean Paul, Wieland, sie alle feierten in *Alexis und Dora* eine in altgriechischen Distichen abgefaßte Hymne auf die Liebe. Sie verstanden den Inhalt als *Idylle*, eine Kategorisierung, die der Autor am 7. Juli 1796 in einem Brief an Schiller, wie auch im Untertitel des Erstdruckes im *Musen Almanach für das Jahr 1797*, zunächst übernahm. Drei Jahrzehnte später, am 25.12.1825, bezeichnete Goethe das Gedicht im Gespräch mit Eckermann jedoch als *Elegie*. Für den ehemaligen Präsidenten des Internationalen Germanistenverbandes, den Göttinger Germanisten Albrecht Schöne, verkörpert dieser aus gattungstheoretischen Prinzipien abgeleitete Gegensatz zwischen Idylle und Elegie die Essenz eines bis in unsere Tage fortwirkenden Mißverständnisses dessen, was der Autor poetisch dargestellt habe. Er nennt in seiner Neuinterpretation einiger Goethetexte die auf Schiller und seine kurz zuvor veröffentlichte Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* zurückzuführende Kategorisierung des Gedichtes im Sinne der »poetische[n] Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit [. . .], die durch ›innere Notwendigkeit‹, ›Wahrheit‹, und ›Schönheit‹, durch ›Unschuld und Einfalt‹«² bestimmt ist, eine bis ins 20. Jahrhundert wirksame aber irreführende Rezeptionsvorgabe. Schillers Kategorien, aus ihrem Zusammenhang der ästhetischen Reflexionen herausgelöst, hätten das Verständnis des Werkes präformiert wie verstellt und aufgrund seiner Autorität eine jahrhundertlange Fehldeutung veranlaßt. Diese Erklärung des Mißverständnisses als kopflastige Verirrung eines quasi vom rechten künstlerischen Pfad abgekommenen theoretisierenden Dichters führt zwangsläufig zu der nicht hinnehmbaren Schlußfolgerung, daß Schiller den Begriff der Elegie nicht präsent gehabt habe. Implizit unterstellt Albrecht Schöne mit seinem Argumentationsschema Schiller eine Präferenz für den Begriff der Idylle, wobei dem Germanisten eine nicht statthafte Vermischung von Schillers Begriff des Ideals mit dem der Idylle unterläuft, denn nach Schiller ist die Idylle ebenso ein Ausdruck der Entfremdung vom Ideal wie die Elegie. Die entsprechende ästhetische Kategorie nennt Schiller sentimentalisch, dabei stellt die Elegie den Oberbegriff dar. In der

betreffenden Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* heißt es: »Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt, und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn *elegisch*. Auch diese Gattung hat wie die Satire zwei Klassen unter sich. Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste gibt die *Elegie* in engerer, das andre die *Idylle* in weitester Bedeutung.« [Hervorhebungen im Original]³ Elegie und Idylle sind für Schiller keine Antagonismen. Von der sentimentalischen ist indes die naive Idylle zu unterscheiden, die Albrecht Schöne seiner Erklärung der vermeintlichen hermeneutischen Voreingenommenheit Schillers zugrunde gelegt hat. Um diese dürfte es hier allerdings nicht gehen. In einer an das obige Zitat sich anschließenden Fußnote ergänzt Schiller: »Daß ich aber die Idylle selbst zur elegischen Gattung rechne scheint l. . .] einer Rechtfertigung zu bedürfen. Man erinnere sich aber, daß hier nur von derjenigen Idylle die Rede ist, welche eine Spezies der sentimentalischen Dichtung ist, zu deren Wesen es gehört, daß die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit entgegengesetzt werde. Geschieht dies auch nicht ausdrücklich von dem Dichter, und stellt er das Gemälde der unverdorbenen Natur oder des erfüllten Ideals rein und selbständig vor unsere Augen, so ist jener Gegensatz doch in seinem Herzen, und wird sich, auch ohne seinen Willen, in jedem Pinselstrich verraten. l. . .] Schließlich bemerke ich noch, daß die hier versuchte Einteilung, eben deswegen weil sie sich bloß auf den Unterschied in der Empfindungsweise gründet, in der Einteilung der Gedichte selbst und der Ableitung der poetischen Arten ganz und gar nichts bestimmen soll; denn da der Dichter, auch in demselben Werke, keineswegs an dieselbe Empfindungsweise gebunden ist, so kann jene Einteilung nicht davon, sondern muß von der Form der Darstellung hergenommen werden.«⁴ Ganz zweifellos hat Schiller seine Dichterkollegen wie sein Zeitalter überhaupt, nicht zuletzt sich selbst und somit also auch Goethe, unter die sentimentalischen Autoren eingeordnet, zumal als ursprünglicher Titel der Untersuchung nicht Dichtung sondern Dichter vorgesehen war. Explizit erwähnt er den *Werther*, in dem alles, was dem sentimentalischen Charakter Nahrung gebe, zusammengedrängt sei, den *Tasso*, den *Faust* und Goethes neuesten Roman, das heißt *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.⁵ Zudem relativiert Schiller den Begriff der naiven Idylle in der oben genannten Fußnote gleich wieder, die Unterscheidung innerhalb des Idyllischen ist offenkundig mehr konventionellen als systematischen Gründen geschuldet.

Elegische und idyllische Empfindungsweise sind für Schiller unmittelbar verwandt und aus einer nicht nur, aber besonders in der Neuzeit bzw. der Moderne entfremdungsanfälligen Disposition des Geistes abzuleiten. Beide Gestimmtheiten können gut und gerne zusammen in einem Werk existieren, und genau das ist in

Alexis und Dora offensichtlich der Fall. Schillers Kategorisierung als Idylle, der entsprechende Untertitel des Erstdrucks und Goethes Bezeichnung Elegie gegenüber Eckermann erfassen gleichermaßen und im Sentimentalischen zusammenhängende Aspekte des Gedichtes. Damit greift ein erster germanistischer Hebel, der die Ursachen für die literarische Auseinandersetzung der beiden Weimarer Klassiker als kompakte Blöcke identifizieren und auseinandertreiben will, ins Weiche, und mit den ästhetisch-kategorialen Differenzen zwischen Schiller und Goethe verflüchtigt sich Albrecht Schönes intellektualistischer Erklärungsansatz des Mißverständnisses. Sein Resümee »Idylle« ist dies Gedicht – insofern es deren Gattungsgrenze überschreitet. Idyllisches zeigt diese Elegie – als das, was verloren geht. Das Paradies, zur Stunde der Vertreibung⁶ ist nichts anderes als eine Wiederholung von Schillers Definition der beiden Gattungen der sentimentalischen Schreibart. An inadäquatem begrifflichem Handwerkszeug des Dichterkollegen kann das Mißverständnis nicht festgemacht werden.

Dieses aber bleibt und mit ihm die Rezeptionsgeschichte der Fehldeutungen. Albrecht Schöne führt neben der theoretischen Voreingenommenheit des interpretatorischen Wortführers ein zweites Argument für die defizitäre Interpretation an und unterfüttert die bisherige intellektualistische Erklärung durch Einbeziehung des Instinktiven. Die Befangenheit durch »ideologisch-moralische Scheuklappen einer von traditionell-bürgerlichen Wertvorstellungen bestimmten Leserschaft« sei es, die sozusagen arbeitsteilig den kognitivistischen hermeneutischen Irrweg eines ansonsten moralisch eher unbefangeneren Schiller komplementär ergänzt und das rezeptionsmäßige »Sinnverkenntungspotential« nachhaltig und wirkungsmächtig abgerundet habe.⁷ Die Frage, warum die Rezeption das Gedicht nachhaltig mißverstehet, wird mit dem Hinweis auf intellektualistische bzw. moralische Voreingenommenheit allerdings eher verwischt als gestellt. Kommunikation ist schon im alltäglichen Leben mitunter eine verzwickte, mehrdimensionale Angelegenheit – um so mehr in einem künstlerischen Werk. Es wäre also angesagt zu hinterfragen, inwieweit die als unzulänglich kritisierte Lesart von Schiller und Co auf Interferenzen verschiedener Dimensionen von Sinn beruhen, also ob, warum und wo sprachliche Implikationen hermeneutische Bindungen und/oder Verdrängungen hervorrufen.

Die ambivalente Struktur des Textes ist tatsächlich mittlerweile aktenkundig, sie herausgearbeitet zu haben ist das Verdienst von Albrecht Schönes Neuinterpretation.⁸ Der Graben zwischen Autor und Publikum wird hier allerdings nur in seiner Breite beleuchtet, nicht dessen Tiefe und Grund begriffen. Denn die Mehrdeutigkeit des Textes beschränkt sich nicht, wie Albrecht Schöne annimmt, auf die verdeckte Allegorie in *Alexis und Dora*. Einen anderen Aspekt machen die Implikationen der wörtlichen Ebene aus. Zwischen diesen und der verdeckten Allegorie herrscht eine polare Binnenspannung, deren Konfliktlinie – das aufzudecken ist die Absicht dieses Aufsatzes –, zwischen den Fronten des vergeistigten

platonischen Eros auf der einen, der Schillerschen, und der manifesten Erotik der körperlichen Liebe auf der anderen, der Seite des Autors, verläuft. Darauf, daß im Gedicht beide Erosformen poetisch besungen werden, beruht dessen zeitgenössischer Erfolg und ästhetischer Reiz. Die verführerische sinnliche Seite bleibt allerdings in der von den Zeitgenossen nicht dechiffrierten Allegorie als Bild ohne Konturen und erreicht den Adressaten nur auf der instinktiven Ebene der poetischen Vibrationen. Die Eifersucht kann ohne Allegorese überhaupt nicht plausibel werden und rief infolgedessen Widerstand hervor. Der Gegensatz zwischen der Venus Urania und der Venus Cythera allein erklärt aber noch nicht das andauernde Mißverständnis des Gedichtes. Entscheidend ist, daß der Dichter ihren hierarchischen Rang umwertet. Ihm wird das Sinnliche zum Ziel des Strebens nach existentieller Intensität.⁹ Dieser Schwenk, das ist der entscheidende Grund für das hermeneutische Dilemma, vollzieht sich im Gedicht durchgehend als Oszillation zwischen den beiden genannten Polen des Eros, wobei sich die auktoriale Position sowohl offen als auch verdeckt artikuliert, während die traditionelle sich in dem dargebotenen szenischen Bild wie auch in üblichen Standards der Verbindung des Eros mit dem Göttlichen manifestiert. Für den Text von *Alexis und Dora* trifft zu, was Thomas Mann hinsichtlich Goethes mündlicher Rede überliefert: »So sprach er, schreibt Charlotte von Schiller, »in lauter Sätzen, die einen Widerspruch in sich hatten, daß man alles deuten konnte, wie man es wollte [...]«¹⁰

II. In das zeitgenössische Lob der »Idylle« waren kritische Anmerkungen eingestreut, die zum Kern der Sache führen, obwohl sie sich auf den ersten Blick eher auf Nebensächliches zu beziehen schienen. Die, wie Schiller schrieb, »so rein und glücklich abgebrochene Blume des Dichterischen«¹¹ enthielt in der, nach allgemeiner Ansicht unmotivierten, Eifersucht des verliebten Alexis ein die Harmonie des Ganzen störendes Motiv. Man stieß sich neben dem maßlosen Affekt am Ende des Gedichtes außerdem an dem Bündelchen unter dem Arme, mit dem Alexis von der Mutter wegspringt, der Ferne entgegen wie seiner Dora in die Arme, und auch das »Gleichniß vom Räthsel«¹² wurde moniert. Alle drei Motive gehören eng zusammen. Letzteres aber, die explizite Verrätselung einer indirekten Bedeutungsebene stellt nach Albrecht Schöne den Schlüssel für das Verständnis oder Mißverständnis des Gedichtes dar:

I . . I – So legt der Dichter ein Rätzel,
Künstlich mit Worten verschränkt, oft der Versammlung ins Ohr
Jeden freut die seltne Verknüpfung der zierlichen Bilder,
Aber noch fehlet das Wort, das die Bedeutung verwahrt,
ist es endlich gefunden, dann heitert sich jedes Gemüt auf,
Und erblickt im Gedicht doppelt erfreulichen Sinn. (V. 25–30)

Die von Schiller ausgehende Rezeptionsgeschichte nahm weder das Wort, das die Bedeutung verwahrt, noch das Rätsel als solches zur Kenntnis. Im Gegenteil, es wurde dem Dichter angekreidet. Friedrich Schlegel schrieb an seinen Bruder: »Eine kleine Ungeschicklichkeit fühlte ich gleich darin, daß Alexis noch so nahe am Ufer redend eingeführt wird, und doch mit so ruhiger Sorgfalt ausmalt, wie das Gleichniß vom Räthsel [. . .] gegen die Wahrheit scheint mir jenes ein kleiner Verstoß.«¹³ Albrecht Schöne führt weitere Beispiele an: »Charlotte von Kalb an Jean Paul: ›Der Jüngling ist ein Dichter und kein Liebhaber‹¹⁴; Körner an Schiller: ›Ein liebender Jüngling wird als Dichter dargestellt‹¹⁵ und der Germanist stellt fest: »Daß hier tatsächlich nicht mehr der ›Liebhaber‹ spreche (– der sollte ›an Dichter, Hörerkreis, verschränkte Worte und zierlich verknüpfte Bilder haben denken können?), vielmehr der ›Dichter‹ selbst sich einschalte in den Alexis-Monolog, hat erst Pickering 1958 als angemessene Lesung vorgeschlagen. Dem Epilog der Verse 155–158 entsprechend, mit denen der Erzähler (wieder) das Wort nimmt, hat er die Rätsel-Verse als ›versetzten Prolog‹ bestimmt.«¹⁶

Der Autor verteidigte sich nicht in der Sache und verlegte sich gegenüber der defizitären Rezeption aufs Grummeln. Anlässlich des Erstdruckes von *Alexis und Dora* in Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1797* ließ er verlauten:

Hast du an liebender Brust das Kind der Empfindung gepflegt,
Einen Wechselbalg nur gibst dir der Leser zurück.¹⁷

Und Schiller bekam in dem schon erwähnten Brief vom 17. Juli 1796 zu hören: »[. . .] einige Bemerkungen, die [Knebell] mir ins Haus brachte, sowie die, welche Sie mir mitteilen, überzeugen mich wieder aufs neue, daß es unseren Hörern und Lesern eigentlich an der Aufmerksamkeit fehlt, die ein so obligates Werk verlangt. Was ihnen gleich einleuchtet, das nehmen sie wohl willig auf, über all das, woran sie sich nach ihrer Art stoßen, urtheilen sie auch schnell ab, ohne vor noch rückwärts, ohne auf den Sinn und Zusammenhang zu sehen, ohne zu bedenken, daß sie eigentlich den Dichter zu fragen haben, warum er dieses und jenes so und nicht anders machte?«¹⁸ Konkreter wurde der Goethe nicht, das Wort, das die Bedeutung verwahrt, sollte aus gewissen Gründen vom Publikum selbst entschlüsselt werden – oder eben auch nicht.

Was diesem gleich einleuchtete, war das scheinbar so fest geknüpft Band der Liebe.

Auch dir ist es verschwunden das Schiff, das deinen Alexis,
Dir, o Dora, den Freund, dir, ach! Den Bräutigam raubt.
Auch du blickst vergebens nach mir. Noch schlagen die Herzen
Für einander, doch, ach! nun aneinander nicht mehr. (V. 11–14)

Tatsächlich enthält der Text im Kopf des Gedichtes den Entwurf einer Liebesbeziehung, die durch einen monologisierenden Rückblick des Sprechers strenggenommen nicht mehr hintergebar ist. Woher sollten die Gründe für eventuelle Zweifel an der Treue genommen werden? Es gibt keine neuen Daten, kann keine geben. Das Schiff befindet sich auf See, der Abschied wird rückblickend beschrieben – als ungetrübt harmonisch. Die weiteren Informationen bestätigen und verstärken die eindeutige Ausgangssituation. Mit verschiedenen Bildern und Signalen wird Dora zur Venus Urania stilisiert.

Oefter sah ich dich gehen zum Tempel, geschmückt und gesittet,
und das Mütterchen ging feyerlich neben dir her. (V. 39–40)

Die Chiffren »Tempel« und »gesittet« und der anschließende Vergleich mit den Gestirnen, die als ruhig und bedürfnislos geschilderte Seelenlage,

Schöne Nachbarin! So war ich gewohnt dich zu sehen,
wie man die Sterne sieht, wie man den Mond sich beschaut,
Sich an ihnen erfreut, und in dem ruhigen Busen
Nicht der entfernteste Wunsch sie zu besitzen sich regt. (V. 47–50)

der explizite Verweis auf das Göttliche

Nur ein Augenblick war' s der letzte, da stieg mir ein Leben,
Unvermutet in dir, wie von den Göttern herab. (V. 17–18)

und die stille Innerlichkeit

In mich selber kehr ich zurück, da will ich im stillen
Wiederholen die Zeit, als sie mir täglich erschien. (V. 21–22)

umspielen die Fakten der Exposition mit gängigen und bindenden poetischen Bildern einer vergeistigten und kristallklaren Liebe. Schillers Bemerkung an Goethe in seinem Brief vom 18.6.1796 »die Idylle hat mich bey dem zweyten Lesen so innig, ja noch inniger als bey dem ersten bewegt. Gewiß gehört sie unter das schönste, was Sie gemacht haben, so voll Einfalt ist sie, bey einer unergründlichen Tiefe der Empfindung. [...] Dieses fühle ich nur, daß ich die glückliche Trunkenheit, mit der Alexis das Mädchen verläßt und sich einschiffet, gerne immer festhalten möchte«¹⁹ orientiert sich eng an diesen Partien des Textes.

Was Schiller und die ihm folgende Rezeptionsgeschichte übersieht, ist die in direkter Umgebung dieser Motive erfolgende Distanzierung von dem soeben eta-

blierten Ideal. Der platonische Eros wird gleichzeitig zitiert wie desavouiert, der »Venus Urania« wird die »Venus Cythera« übergeordnet.

Die Dissoziationen erfolgen in unmittelbarem Kontext des Idyllischen:

Nur umsonst verklärst du mit deinem Lichte den Aether,
Phöbus, mir ist er verhaßt dieser alleuchtende Tag. (V. 19–20)

Phöbus Apollon muß dem kleinen pausbäckigen Dämon Platz machen.

Ach warum so spät, o Amor, nahmst du die Binde,
Die du ums Aug' mir geknüpft, warum zu spät mir hinweg? (V. 31–32)

Sehen ohne erotische Empfindung ist blind, wo nichts erregt wird regiert Stumpfheit:

War es möglich, die Schönheit zu sehen und nicht zu empfinden?
Würkte der himmlische Reiz nicht auf dein stumpfes Gemüth? (V. 23–24)

All jene zuvor beschriebenen idyllisierenden Momente werden im gleichen Atemzug entwertet, die poetische Datenlage somit ausgesprochen kontrovers und inkohärent. Eine dem Text adäquate Rezeption müßte sich unweigerlich der Dekompensation von Sinn inmitten einer gravierenden inhaltlichen Verwirrung stellen. Die zeitgenössische Diskussion²⁰ erweist jedoch, daß weder die eine noch die andere Seite die poetische Dissoziation wahrnahm sondern die Daten im Konsens mit der eigenen mentalen Verfaßtheit ausdeutete. Das oppositionelle Publikum befand sich dabei, wie gesagt, nicht nur in Übereinstimmung mit dem herkömmlichen Begriff des Ideals, sondern auch mit der eingangs vorgestellten und durch das Bild der noch füreinander schlagenden Herzen festgeschriebenen Szenerie. Schillers kritische Rückmeldung an den Autor ist nicht von der Hand zu weisen: »Daß Sie die Eifersucht so dicht [neben den Schauplatz der zwei Liebenden] stellen und das Glück so schnell durch die Furcht wieder verschlingen lassen weiß ich vor meinem Gefühl noch nicht ganz zu rechtfertigen obgleich ich nichts befriedigendes dagegen einwenden kann.«²¹

Goethe jedoch insistierte auf dem Zusammenhang der Liebe mit dem Ausbruch von Verlustangst und Verzweiflung. Noch Jahrzehnte später war ihm die Kontroverse eine Stellungnahme wert: »Die Eifersucht liegt hier so nahe und ist so in der Sache, daß dem Gedicht etwas fehlen würde, wenn sie nicht da wäre«, zitiert Albrecht Schöne aus einem Gespräch mit Eckermann vom 25.12.1825, und man erfährt außer der Schiller mitgeteilten Antwort über die Unbeständigkeit unverhofften Liebesglücks und Erwägungen in bezug auf den möglichst langen Spannungsbogen²² noch eine spät nachgereichte Begründung: »Ich habe selbst

einen jungen Menschen gekannt, der in leidenschaftlicher Liebe zu einem schnell gewonnenen Mädchen ausrief: Aber wird sie es nicht mit einem anderen ebenso machen wie mit mir?²³ Hier wäre anzumerken, daß zwischen einer vagen Befürchtung und einem maßlosen Eifersuchtsaffekt ein gewisser Unterschied besteht. Letzterer benötigt einen handfesten Anlaß oder Verdacht. Aber ganz davon abgesehen: Als was entpuppt sich die mit dem Mütterchen gesittet zum Tempel gehende Dora in der nachträglichen Erläuterung ihres Schöpfers? – Als ein leicht zu gewinnendes Mädchen, das es sogleich mit diesem und jenem treibt! Diese Metamorphose war den Zeitgenossen, einschließlich Schiller, ganz und gar entgangen. Der Autor aber wußte, wovon er sprach. Er hätte, wenn er gewollt hätte, seine Kritiker auf das verweisen können, was schwarz auf weiß im Text stand:

Ja ein Mädchen ist sie! Und die sich geschwinde dem einen
Giebt, sie kehret sich auch schnell zu dem andern herum. (V. 147–148)

Wie waren diese – spät am Ende des Gedichtes angebrachten – Zeilen nur zu übersehen gewesen? Die Leser und Zuhörer hatten genau das getan, was Goethe ihnen unterstellt hatte, unterlassen zu haben, nämlich auf den Sinn und Zusammenhang zu achten sowie vor- und rückwärts zu sehen. Sie hatten an dem ursprünglichen Entwurf Doras als sittsame Braut festgehalten. Die Explikation des sich geschwind hingebenden Mädchens und die entsprechende verdeckte allegorische Ebene wurde von der Rezeption genauso ignoriert wie die verwirrenden Dissoziationen in bezug auf den platonischen Eros. Nicht unbedingt oder nicht nur aus theoretischer oder ideologisch-moralischer Voreingenommenheit, sondern zugunsten der inhaltlichen Kohärenz des Textes entlang des Entwurfs einer Dora Urania und einer szenischen Exposition, die keine logische Alternative zuließ. Man ignorierte die Ambivalenzen, die allegorisch-symbolische Ebene und die entsprechenden im Text enthaltenen Signale und Gegensätze, weil man die diskrepanten Daten an nicht hintergehbare Vorgaben assimilierte und beanstandete den störenden Rest, den Rätselvergleich, das Bündel und die Eifersucht.

Das »Schlüsselwort, das die Bedeutung verwahrt« ist nach Albrecht Schöne die Myrte. Er führt dazu aus: »Im Unverständnis des Myrten-Verses übte man die gleiche Verdrängungspraxis, die Kleinpaul 1888 am Beispiel des hochzeitlichen Myrtenschmucks begriffen hat: »Wenn ein Myrtenkranz das Zeichen der Braut an ihrem Hochzeitstage ist, so soll derselbe nicht etwa die Jungfernschaft oder Keuschheit der Braut anzeigen. Umgekehrt, die Blume der Venus soll bedeuten, daß das junge Weib bereit ist, auf dem Altar der Liebesgöttin die Jungfrauenschaft zu opfern l. . l. Unsere jungen Damen fühlen diese Symbolik, durchdringen sie aber nicht, und so gelingt es ihnen, durch die Blume Dinge zu sagen, die, gerade herausgesagt, gelindes Entsetzen bereiten würden.«²⁴ Um so mehr ein Gedicht, das nach anfänglicher Vorspiegelung eines auf den Ehestand abzielenden Liebes-

bundes die sexuelle Initiation des Jünglings Alexis durch ein »leichtes Mädchen« mit anschließender Frustration durch Eifersuchtsgefühle zum eigentlichen Thema macht.

Die Symbole neben der Myrte sind die Orange und die Feige. »Bezeichnet die Feige von altersher den weiblichen Schoß, so weisen die Orangen l. . l auf die weibliche Brust. Mit diesen Früchten lockt das Mädchen Alexis in ihren Garten; sie fallen für ihn in der Myrtenlaube.«²⁵ Doppelsinnig ist schon der Anfang der allegorischen Passage:

l. . l das Meer bringt
Keine Früchte, sie bringt jegliches Land nicht hervor. (V. 77-78)

Zielen diese Zeilen zum einen auf Doras Anpreisung ihrer unvergleichlichen erotischen Schätze ab, so können sie gleichzeitig als Explikation verstanden werden, die einer wörtlichen Sinnebene widerspricht. Mit Früchten, die das Land nicht hervorbringt, können nicht die eßbaren, müssen diejenigen der Liebe gemeint sein. Allegorisch kodiert, geht das Gedicht spätestens in der Gartenszene zu der Beschreibung einer sexuellen Handlung über:

Nimm aus dem Garten noch einige Früchte mit dir!
l. . l
Schweigend begannest du nun, geschickt, die Früchte zu ordnen,
Erst die Orange, die schwer ruht, als ein goldener Ball,
Dann die weichliche Feige, die jeder Druck schon entsetzt,
Und mit Myrthe bedeckt ward und geziert das Geschenk. (V. 76-88)

Auf deren Höhepunkt vergeht den beiden Liebenden, wie auch im *Werther*, die Welt. Eine weitere Explikation der Allegorie erfolgt, wenn Alexis nach der Rekapitulierung der Verführung mit dem neunmal um den Hals gewundenen Kettchen in einer Projektion auf die zukünftige Schwangerschaft und das gemeinsame Kind anspielt:

Du sitztest und nächst und kleidest
Mich und Dich und auch wohl noch ein drittes darein. (V. 133-134)²⁶

Das Beisammensein in der Laube kann infolgedessen kein Stilleben mit Früchten und Händchenhalten gewesen sein. Der erotische Höhepunkt der poetischen Bilder ist indes nicht mit der Handlung kongruent. Noch näher als im Beisammensein mit dem Protagonisten wird die sich hingebende Dora für den Leser oder Zuhörer in der eifersüchtigen Vorstellung des Alexis herangezoomt. Die weichliche Feige, die jeder Druck schon entsetzt, gewährt jetzt dem der Allegorese

aufgeschlossenen Publikum ihr Eigentliches, ihren Inhalt, den stärkenden Honig.

o mässiget Götter!
Diesen gewaltigen Brand, der mir den Busen durchtobt.
[. . .]
Nicht der Erinnyen Fackel, das Bellen der höllischen Hunde
Schreckt den Verbrecher so, in der Verzweiflung Gefild,
Als das gelassne Gespenst mich, das mir die Schöne von Ferne
Zeiget: die Thüre steht wirklich des Gartens noch auf!
Und ein anderer kommt! Für ihn auch fallen die Früchte!
Und die Feige gewährt stärkenden Honig auch ihm! (V. 135-144)

Mit der folgenden abschließenden Vorstellung des donnernden und Blitze schleudernden Zeus gewinnt die szenische Bewegung noch einmal eine gewaltige Steigerung. Der getroffene Mast, die umhergestreuten Planken, die tobende Welle mit den Waren aus dem Bauch des Schiffes und ein den Delfinen überlassener Alexis – all das kommt im Rahmen der Andersrede einer Allegorie des sexuellen Höhepunktes gleich. *Alexis und Dora* besingt in seinem »streng geregelten, kunstvoll durchkomponierten, engeführten Text«²⁷ nicht zuletzt den physischen Akt der Zeugung. Einleitung ist die Idylle der Venus Urania, die Eifersucht stellt den absolute Höhepunkt dar. Im halbherzigen Lob der Musen des Abgesangs klingt die heftige Atmung noch nach und beruhigt sich mit einem knappen Ausschwingen.

Nun, ihr Musen, genug! Vergebens strebt ihr zu schildern,
Wie sich Jammer und Glück wechseln in liebender Brust.
Heilen könnt ihr nicht die Wunden, die Amor geschlagen
Aber Linderung kommt einzig, ihr Guten, von euch. (V. 155-158)

Was aber hätte diese, den Vorgaben des Autors gegen Schiller folgende Lesart auf dessen nicht unberechtigten Einwand der unmotivierten Eifersucht zu erwidern? An den vom Liebesgott geschlagenen Wunden bleiben trotz des Verweises auf das schnell gewonnene Mädchen diverse Zweifel bestehen. Die spät nachgelieferte auktoriale Erläuterung klingt leicht fadenscheinig, fast wie ein Ablenkungsmanöver. Einem naiven Alexis, und als solcher wird er uns im Gedicht präsentiert, kaufen wir die Eifersucht und seinen plötzlichen Stimmungsumschwung nicht so ohne weiteres ab. An einem erfahrenen, den wir hier aber nicht vor uns sehen, würden wir wiederum die naive Anbetung des leichten Mädchens anzweifeln. Und der Trennungsschmerz? Könnte die Aggression aus der Wut über den temporären Verlust der Geliebten herrühren? Wohl kaum. Schon um seine Dora zu

halten, muß Alexis fahren und erfolgreich zurückkehren. Ihr erst im Moment seiner kaufmännischen Initiation, also seiner absehbaren Selbständigkeit in Verbindung mit der Aussicht auf Erfolg und Reichtum plötzlich aufflammendes Interesse an Alexis macht die von Albrecht Schöne avisierte Lesart eines nach dem erträumten Schiffbruch auf dem Rücken eines Delfins in Doras Schoß zurückschwimmenden aber nunmehrigen mittellosen Helden unmöglich.²⁸ Aus der verführerischen Dora würde in diesem Falle unweigerlich die furchtbar enttäuschte – mit einem dem grandiosen Eifersuchtsaffekt des Helden um nichts nachstehen hysterischen Anfall . . . und die tobende Welle das kleinere Übel. Die »Waaren« können infolgedessen nicht, wie Schöne annimmt, das Oppositionsmotiv zum Eros sein.²⁹ Selbst wenn man darüber wegen der ohnehin vorhandenen Dissonanzen hinwegsähe und zusätzliche in Kauf nähme – merkantiler Erfolg versus sexuelle Erfüllung wären ein so trivialer Antagonismus, daß man damit einem Goethe nicht kommen darf.

In der richtigen Identifizierung des Oppositionsmotivs liegt allerdings in der Tat der Schlüssel zu dem Verständnis der 79 Distichen. Die Eifersucht muß darin eine unabdingbare Rolle spielen. Wenn der Autor zu Eckermann sagt, sie liege so nahe und sei so in der Sache, daß dem Gedicht etwas fehlen würde, wenn sie nicht da sei, dann hat das seinen Grund. Es ist also angebracht, es noch einmal mit der Forderung des Dichters an die Rezeptionsseite zu versuchen und ihn zu fragen, warum er dieses und jenes so und nicht anders machte.

III. Gibt es eine Sichtweise des Gedichtes, aus der heraus der Eifersuchtsaffekt trotz der füreinander schlagenden Herzen usw., also in Anbetracht der festgestellten Reibungen, nachvollziehbar ist? Oder anders herum gefragt: Wenn der Grund für die Eifersucht nicht in dem sicheren Wissen um die Untreue Doras, ihrer feindlichen Übernahme durch den alsbaldigen Nachfolger im Garten der Lüste liegt, und darüber kann Alexis, wie gesagt, nichts wissen, dann muß der Affekt bereits von Beginn an und vor der Begegnung mit Dora in seiner Psyche existieren. Die Dissoziationen wären in Alexis' Seele zu suchen. Es ist Zeit, sich den Helden etwas genauer anzusehen. Wie wird er, von seiner Liebesbeziehung einmal abgesehen, im Gedicht charakterisiert?

Nur ein Augenblick war' s in dem ich lebte, der wieget
Alle Tage, die sonst kalt mir verschwindenden, auf. (V. 15–16)

Er empfindet zutiefst sentimentalisch, mehr noch, die Mitteilung aller ungelebten, kalt verschwindenden Tage weist den Helden als Melancholiker aus. Heutzutage würden wir von Depression sprechen. Seine stimmungsmäßige Palette wirkt stark eingetrübt, das freie Fließen der Emotionen gestört. Über eine entsprechend verminderte Reizaufnahme berichtet das folgende Distichon.

War es möglich die Schönheit zu sehen und nicht zu empfinden?
Würkte der himmlische Reiz nicht auf dein stumpfes Gemüth? (V. 23-24)

Vor dem Hintergrund dieser, noch durch weitere Passagen zu ergänzenden Beschreibungen von seelischen Verdunkelungen erhält die katastrophale Verlustangst mit dem Eifersuchtsaffekt (V. 135-154) eine neue Dimension. Leere, Lebensunfähigkeit, Ichverlust sind Symptome eines psychischen Leidens, dessen geheimer Mechanismus verschluckte Wut einschließt. Die phantasierte Umlenkung der Aggression auf die eigene Person

l. .l Halte die Blitze zurück!
Sende die schwankenden Wolken mir nach! l. .l (! V. 50-151)

ist eine oft in der Kindheit erworbene Entlastungsreaktion, wenn die Abfuhr der aggressiven Energie in die Richtung des ursprünglichen Adressaten nicht möglich oder zu gefährlich ist. Chronifiziert verursacht sie später emotionale Blockaden. Setzt man die Eifersucht, wie es der Autor fordert, als gegebenen, obligatorischen Fixpunkt an und beurteilt die Inkohärenzen aus der Perspektive der elegischen Motive, spricht einer Tendenz des Alexis zur Depression, dann ergibt sich eine aufschlußreiche Wendung:

Ach warum so spät, o Amor, nahmst du die Binde,
Die du ums Aug' mir geknüpft, warum zu spät mir hinweg? (V. 31-32)

Die Klage über die verlorene Zeit und die weiteren, noch auf den Leser wartenden, in die gleiche Richtung weisenden elegischen Impulse, wollen zu einem jugendlichen Alexis, selbst einem als depressiv diagnostizierten, nicht so recht passen. Für den jugendlichen Helden stimmen sowohl der Zeitpunkt der kaufmännischen als auch der sexuellen Initiation. Von »zu spät« jedenfalls kann hier nicht im entferntesten die Rede sein. Was aber, wenn man es mit der Jugendlichkeit des Helden – in Anbetracht aller sonstigen Unstimmigkeiten – etwas weniger genau nimmt, sie ins Uncharfe und den Alexis, wie im versetzten Prolog und im Epilog, mit dem Dichter verschwimmen läßt?

Was wissen wir über ihn? Er ist seiner Figur so nahe, daß er im Epilog seine Musen auf die Liebenswunden des Alexis bezieht. Und Albrecht Schöne benötigt eine komplizierte Untersuchung, um den Dichter des versetzten Prologs aus dem Monolog des Helden herauszulösen, während die Zeitgenossen, wie beschrieben, beide identifizierten. Nun weiß man über den fiktiven Poeten so gut wie nichts, nur daß er, aus irgendwelchen Gründen, den Fuß in die Tür des Gedichtes gestellt hat. Warum bitten wir ihn also nicht vollends herein und fragen ihn nach einem Grund für dieses »so spät« und »zu spät«? Er selbst hat ja gefordert, daß die

Hörer und Leser »eigentlich den Dichter zu fragen haben, warum er dieses und jenes so und nicht anders machte« und ihnen, wenn auch reichlich nachträglich, Erläuterungen über seine Bekanntschaft mit dem jungen Menschen und dessen Befürchtungen hinsichtlich der Treue des schnell gewonnen Mädchens zukommen lassen. – Thomas Mann schreibt über die Jahrzehnte um Goethes Lebensmitte: »Der Vierunddreißigjährige war schweigsam, still, genaugenommen melancholisch geworden. I. I In Wirklichkeit war sein Körper ernstlich angegriffen, und das Gesicht des Sechsenddreißigjährigen ist das eines Erschöpften.«³⁰ »Es sind in Goethe, blickt man genauer hin, sobald die Unschuld der Jugendzeit vorüber ist, Züge eines tiefen Grames und Mißmuts, einer stockenden Unfreude. . I.«³¹ Ganze Abende lang war er »maussade« und tat den Mund nicht auf, »was natürlich Beklemmung schuf, denn wer sollte reden, wenn er schwieg«.³² Und mitunter kam es noch schlimmer. »Es ist zu beklagen«, schreibt Schiller im Jahre 1803, »daß Goethe sein Hinschlendern so überhand nehmen läßt und sich auf nichts energisch konzentriert I. I Seit einem viertel Jahr hat er, ohne krank zu sein, das Haus, ja nicht einmal die Stube verlassen.«³³ Der Autor scheint in den Jahrzehnten um die Abfassung von *Alexis und Dora* ernsthaft psychisch gefährdet. Das elegische Lamento in *Alexis und Dora* gehört dem Dichter, dem auf die Fünfzig zugehenden Goethe an. Ihm, nicht seiner Schöpfung Alexis läuft die Zeit weg, dem alternden Dichter erst gestatten wir die ansonsten nicht weiter mit Gründen belegte Klage über seine Vergangenheit und Zukunft.

Leere Zeiten der Jugend! Und leere Träume der Zukunft!
Ihr verschwindet, es bleibt einzig die Stunde mir nur; (V. 35–36)

Und auch derjenige erst, auf den das Altern zukommt, wird sich normalerweise bewußt, wie schnell die Zeit vergeht.

Jahre! So gingt ihr dahin. (V. 51)

Nicht zuletzt kann der Alternde einen plausiblen allgemeinen Grund für die Eifersucht in bezug auf eine viel jüngere Geliebte anführen, denn er steht in einem natürlichen und unabänderlichen Konkurrenzverhältnis zur vitaleren Jugend. Die Verlustangst des depressiven Endvierzigers, nicht die des Alexis, erscheint stimmig, denn die biologische Uhr tickt unaufhaltsam. Wie verwandt klingt das Resümee des alten Goethe an seinen *Werther* – »Dann zog uns wieder ungewisse Bahn / Der Leidenschaften labyrinthisch an; / Und wir, verschlungen wiederholter Not, / Dem Scheiden endlich – Scheiden ist der Tod!«³⁴ – während dem Jüngling in *An Werther* die Welt gehört, was auch für einen Alexis als das Naheliegendste anzusehen wäre.

Diese den Dichter nicht nur im versetzten Prolog interpolierende Lesart mini-

miert die Inkohärenzen und bringt, wie sich gleich zeigen wird, erst die eigentliche poetische Qualität des Gedichtes zum Vorschein. *Ein* Wort übrigens beweist den Zusammenhang der Eifersucht mit dem elegischen Gefühl des unwiederbringlichen Verlustes von Zeit:

Aber auch sie verlang ich zurück die schmerzliche Freude,
Wenn die Sorge sich kalt, grässlich gelassen, mir naht. (V. 137–138)

Gelassen naht sich die Sorge, hinter der, so gekennzeichnet, unschwer die Zeiger der Zeit zu vernehmen sind, gelassen zeigt sich aber gleichfalls der gespenstige Gegenstand der Eifersucht:

Nicht der Erinnyen Fackel, das Bellen der höllischen Hunde
Schreckt den Verbrecher so, in der Verzweiflung Gefild
Als das gelassne Gespenst mich, das mir die Schöne von Ferne
Zeiget: die Thüre steht wirklich des Gartens noch auf. (V. 139–141)

Hinter dem zeitweiligen Abschied lauert der endgültige, in der befürchteten Abwendung Doras von dem Protagonisten verbirgt sich die Fragilität des abnehmenden Lebensatems, die sich als Tod schicksalhaft am Horizont des Dichters auftut, während der Jugendliche Alexis die Vernichtung als Fruchtbarkeitsopfer nach der ekstatischen Zeugung mit der Fruchtbarkeitsgöttin poetisch ausphantasiert. Die unzähligen Qualitäten von Zeit werden in *Alexis und Dora* in einem einzigartigen Bild verdichtet und vereinheitlicht. Von der ersten bis zur letzten Zeile dominiert das Symbol des Schiffes. Alle Momente der poetischen Bewegung werden von diesem Bild überspannt: Vorwärts- wie Rückwärtsgerichtetes (V. 7–8), Ruhe wie Hektik. Auf dem Höhepunkt der Liebesbegegnung intensiviert das abfahrbereite Schiff mit der ungeduldigen Besatzung das Erleben und spiegelt es kontrapunktisch. So wie außen die geschäftigen Schiffer rufen, ruft Alexis in die intime Stille hinein: »I. . . I ich rief: Dora! Und bist du nicht mein!« (V. 100) Die äußere Bewegung um die Abfahrt, die sinnliche im Garten, die emotionale Bewegung, alles korrespondiert mit dem Schiff, wie es sich auf der anderen Seite auch im Bild des Schiffes kontrastiert. Das Schiff ist Instrument, das die Schätze für Dora heranschaffen soll, das Schiff wird in der aggressiven Eifersuchtsphantasie zertrümmert, das Schiff geht mit dem Bild der untreuen Dora unter. Das mit dem Wind segelnde Schiff versinnbildlicht das Phänomen der Zeit, Werden und Vergänglichkeit. Dauer bleibt für beide Figuren, Alexis wie den Dichter, nicht nur unerreichbar, sondern auch undenkbar, die Musen können nur lindern, nicht heilen (V. 157). Transzendenz als Hoffnung und Möglichkeit utopischer Perspektive hat ausgedient, das gegenteilige Versprechen Doras »Ewig sagtest du leise. I. . . I« (V. 101) wird als brutale Täuschung von etwas genuin Unbeständigem hin-

gestellt. Allein – die in der elegischen Klage vernehmbare Sehnsucht nach dem Bleibenden zeugt von den Wunden, die die Lossagung von dem seit Alters hochgehaltenen Ideal verursacht hat, und kann dessen hintergründiges Weiterbestehen nicht verleugnen.

Die korrekte Bestimmung des Oppositionspaars besteht also aus den Dimensionen des Ewigen und des Augenblicks. Letzterer, der Moment, verwirklicht sich in der vergänglichen Idylle des Lustgartens wie in dem darauffolgenden aggressiven Affekt, das Ewige wird geopfert, der Verlust betrauert, aber nicht mehr wegen dessen Eigentlichkeit. Die Zeit in ihren für das Individuum letztlich unwägbarsten Qualitäten, von scheinbar stillstehend bis gemächlich oder reißend schnell dahinströmend, zuweilen die Dinge koordinierend oder auch mehr oder weniger subjektiv nebeneinander herlaufen lassend, gegebenenfalls in zahllosen gegenläufigen Strudeln alles durcheinanderwirbelnd und mitunter verschlingend, diesem alltäglich um- und erkämpften aber nichts desto weniger übermächtigen, sinnlich nicht zu bewältigenden aber nur sinnlich zu erfassenden Naturprinzip eines irreversiblen Ablaufs gilt die Hommage des idyllisch-elegischen Gedichtes:

Ach! Unaufhaltsam strebet das Schiff, mit jedem Momente,
Durch die schäumende Flut, weiter und weiter hinaus. (V. 1–2)³⁵

Das Mißverständnis zwischen Goethe auf der einen, Schiller und den Zeitgenossen auf der anderen Seite hat hier seinen eigentlichen Kern. Es markiert einen den verschiedenen Strömungen der Aufklärung gemeinsamen Paradigmenwechsel in bezug auf das Verhältnis von Zeit und Ewigkeit – der allerdings nicht überall gleichermaßen und nicht synchron vollzogen wird. Der Bruch geht beim kollegialen Gespräch über *Alexis und Dora* mitten durch die beiden Weimarer Klassiker. Schiller bestimmte in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* die Tendenz des Spiel- bzw. ästhetischen Triebes dahingehend, »die Zeit in der Zeit aufzuheben«³⁶. Allgemeines Ziel nicht nur der Kunst sondern Bestimmung des Menschen überhaupt sei es, den Augenblick in Übereinstimmung mit dem Zeitlosen, Ewigen, Unveränderlichen wahrzunehmen und zu behandeln. Die Anlage dazu habe der Mensch in seinem Formen wahrnehmenden und Formen schaffenden Geist. Wenn Schiller in seinem bereits erwähnten Brief an Goethe den stark bedrängten Schauplatz der Liebe in *Alexis und Dora* als so bedeutend versteht, »daß dieser Moment wirklich den Gehalt eines ganzen Lebens bekommt« – und der poetisch wirkungsvolle Gegensatz zwischen der äußeren Betriebsamkeit um das Schiff und dem sich im Garten verlangsamenden oder sogar momentan anhaltenden Zeitfluß suggeriert in der Tat entsprechendes –, dann beurteilt er das Gedicht in diesem Fall tatsächlich theoriegeleitet als geglückte Transzendierung von Zeit. Es ist eine hermeneutische Kuriosität und bezeichnend, daß Goethe gerade dort, wo Schiller Übersinnliches herauslas, ausgespro-

chen Sinnliches meinte. Dem Freundes- und Bekanntenkreis galt der Dichter von *Alexis und Dora* als Künstler, der der Zeit geradezu ausgeliefert ist. Thomas Mann sagt über sein Vorbild: »Bedingt, gebunden, beeinflusst durch hundert Umstände, besonders durch das Wetter (er nannte sich ja »ein dezidierter Barometer«), ohne allen Glauben an Willensfreiheit, vielmehr pantheistischer Notwendigkeit ergeben, fern davon, irgend etwas erzwingen zu wollen, läßlich die Stunde abwartend für alles I. . J.«³⁷

IV. Die elegische Klage über die Vergänglichkeit ist althergebrachte dichterische Übung. Neu im Zeitalter der Aufklärung ist das bewußte Akzeptieren der positiven wie negativen Aspekte der Zeitlichkeit in Verbindung mit dem Verzicht auf transzendente Erlösung. Alexis bzw. sein fiktiver Dichter genießt die Freuden der Lust und nimmt das Kreuz des Leidens ohne jenseitige Perspektive auf sich. Der Paradigmenwandel führt zu einer in *Alexis und Dora* sich bereits andeutenden, bei Thomas Mann programmatisch gefaßten aufschlußreichen Umwertung von Krankheit und Gesundheit. Die, wie der Epilog sagt, von Amor geschlagenen Wunden sind deswegen von den Musen nicht heilbar, weil die Krankheit letztlich das höhere Gut bedeutet und in Jammer und Glück das *wahre* Leben in sich birgt.

Der strukturelle Antagonismus zwischen Geist und Sinnlichkeit verlagert sich im Zuge der Säkularisierungsprozesse in die verabsolutierte Sinnlichkeit und bemächtigt sich, mangels Transzendenz, des Gegensatzes von Gesundheit und Krankheit, wobei das hierarchische Gefälle unter der Vertauschung der Vorzeichen erhalten bleibt. Der vormalige metaphysische (negative) Pol Welt/Materie/Natur/Sinnlichkeit transformiert sich zur minderwertigen »Gesundheit«, der Gegenpol Gott/Geist zur neuen davon unterschiedenen und übergeordneten Dimension der Krankheit. Thomas Mann spricht 1926 in einer Rede für Gerhart Hauptmann von der »Wende des Weges«, wo »die geistige Neigung zum Kranken sich als der Beginn höherer Gesundheit erweist.«³⁸ Die Bezeichnung der Krankheit als *höherer* Gesundheit in Verbindung mit dem Begriff des Geistes läßt uns schwer das Fortbestehen der traditionellen Vorstellung vom Erdhaften und Himmlichen sowie die alte Idee des Aufstiegs, der Anagogé, durchscheinen. Der Paradigmenwandel erstreckt sich in diesem Fall nicht auf die Denkformen, sondern nur auf die Inhalte. Wie schon ein Werther, der den Wahnsinnigen wegen seines Daseins im Unbewußten beneidet, nennt sich auch Alexis einen Kranken (V. 108). Und trotzdem oder gerade deswegen versinnbildlicht diese Mischung aus Liebe, Sexualität, Verzweiflung und Wut das von Göttern abstammende Leben und die gesuchte gesteigerte existentielle Intensität (V. 17).

Goethe hat nicht zuletzt deswegen *Alexis und Dora* vor der Veröffentlichung im Freundes- und Bekanntenkreis kursieren lassen, um die Reaktion des Publikums vorab zu testen. Daß Leser und Hörer in der ethischen Bewertung von

Venus Urania und Venus Cythera letztlich einen anderen Standpunkt einnehmen als der Autor, dürfte ihn dabei vermutlich weniger gestört haben, als daß sie Teile des Gedichtes nicht nachvollzogen und an dem Werk herummäkelt. An der Zeugung des »Wechselbalges« war er schließlich nicht unerheblich beteiligt.

Anmerkungen

- 1 *Briefe von Charlotte von Kalb an Jean Paul und dessen Gattin*, hg. von Paul Nerlich, Berlin 1882, S. 16, zitiert nach Albrecht Schöne, *Alexis und Dora*, in: Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, 3., erg. Aufl., München 1993, S. 55.
- 2 Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 92. Der hier vorgelegte Aufsatz diskutiert das Gedicht bewußt mit Bezug auf Schöne zunächst unter der Hintanstellung neuerer Vermittlungsansätze, vor allem dessen von Axel Dunker: *Die neunmal gewundene Kette*, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 2003*, Tübingen, um das Paradigmatische der gegensätzlichen Lesarten und deren letztendliche Unvermeidbarkeit in großen Zügen herauszuarbeiten. Dazu ist es nicht unbedingt notwendig, sich in das Unterholz strittiger Spezialuntersuchungen (Rätsel, Myrte, Kettchen usw.) zu begeben. Auf einzelne Argumente Dunkers wird weiter unten in Fußnoten kritisch oder zustimmend eingegangen.
- 3 Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Schiller: *Sämtliche Werk*, Bd. V, München 1975, S. 466.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd., S. 476.
- 6 Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 99)
- 7 Ebd., S. 96.
- 8 Sowohl die Differenzen zwischen Goethe und den Zeitgenossen, allen voran Schiller, als auch die neueren Auseinandersetzungen zwischen Albrecht Schöne und Dieter Borchmeyer (vgl. Dunker: *Die neunmal gewundene Kette*, S. 55 f.) sollten Anlaß genug sein, im umstrittenen Text zuerst nach den Gegensätzen zu fragen, bevor man sich an deren Einebnung versucht. Voraussetzung für diese Strategie ist indes das Vertrauen, daß das Werk gegebenenfalls ihm immanente Antagonismen ästhetisch bewältigt bzw. umgekehrt die Kalkulation, daß der Gewinn offengelegter Dissonanzen den Verlust an ästhetischer Harmonie überwiegt.
- 9 Diese (noch zu belegende) Umwertung rückgängig zu machen ist eigentlicher Zweck von Dunkers Interpretation: »Alexis und Dora« faßt das Utopische Arkadiens als erotischen Augenblick, aufbewahrt in der Kunst.« (Dunker: *Die neunmal gewundene Kette*, S. 67).
- 10 Thomas Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, in: *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt/Main 1990, S. 318.
- 11 Brief vom 18.6.1796 in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 28, S. 227, zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 92.
- 12 Friedrich Schlegel am 15.6.1795 an seinen Bruder, in: *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hg. von F. Walzel, Berlin 1890, S. 68.
- 13 Ebd.
- 14 Brief vom 9.7.1796, zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 68.
- 15 Brief vom 11.10.1796, zitiert nach Schöne: Ebd., S. 68.

- 16 Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 68. Die umstrittene Frage, ob und hinsichtlich welcher Worte tatsächlich eine Verrätselung vorliegt, ist in Anbetracht der empirisch gegebenen Mißverständnisse und der in diesem Aufsatz herausgearbeiteten kontroversen Implikationen des Textes zweitrangig.
- 17 *WA I 5/1*, S. 312, zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 67.
- 18 *WA IV 11*, S. 119 f., zitiert nach ebd., S. 66.
- 19 Zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 65.
- 20 . . . wie auch die moderne, siehe Dunker.
- 21 Brief vom 18.6.1796, zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 65.
- 22 Goethe: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 1, S. 1194, zitiert nach Dunker: *Die neunmal gewundene Kette*, S. 68.
- 23 Zitiert nach Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 99.
- 24 Ebd., S. 93. Angesichts des Mädchens, das sich »geschwind dem einen gibt wie sie sich zu dem andern herumkehrt«, sowie dem »schnell gewonnenen Mädchen« in Verbindung mit der maßlosen Eifersucht muß die Myrte zwangsläufig sexualsymbolisch gedeutet werden. Wer, wie Dunker, bei der Myrte und dem neunmal umwundenen Kettchen an »die Unsterblichkeit, wie sie der Dichter durch sein Werk erlangt« und die »Musen« (Dunker: *Die neunmal umwundene Kette*, S. 64 f.) denken will, bekommt mit der grenzenlosen Verzweiflung über den Nebenbuhler angesichts der »Feige« und der folgenden furchtbaren Aggression unüberwindliche Schwierigkeiten.
- 25 Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 80.
- 26 Damit spätestens dürfte klar sein, worum es geht.
- 27 Schöne: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult*, S. 67.
- 28 Vgl. ebd., S. 83 ff.
- 29 Ebd. S. 99 ff.
- 30 Mann: *Goethe und Tolstoi*, in: *Reden und Aufsätze I*, S. 86.
- 31 Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, in: Ebd., S. 316.
- 32 Thomas Mann: *Versuch über Schiller*, in: Ebd., S. 941.
- 33 Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, in: Ebd., S. 317.
- 34 Johann Wolfgang Goethe: *An Werther*, in: *Werke*, Bd. 1, München 1989, S. 381.
- 35 Dieser elegische Anfang schließt eine symbolische Deutung der Schifffahrt als »Abfassung eines Werkes« (Dunker: *Die neunmal gewundene Kette*, S. 64) aus. Wie sollte das »Ach!«, das »Unaufhaltsame« und der »Traurige, rückwärts gewendet am Mast« mit der geistigen Freiheit, Kreativität usw. des Gestalterischen zu vereinbaren sein? Allenfalls insofern, als die Abfassung eines Gedichtes, wie alles andere aber auch, nun einmal in der Zeit erfolgt.
- 36 Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. V, München 1975, S. 353.
- 37 Mann: *Versuch über Schiller*, S. 941. Der »biographischen Volte« Dunkers (*Die neunmal gewundene Kette*, 66) durch den Verweis, daß »Goethe selbst die [. . .] erotische Initiation auf seiner Italienischen Reise benötigte, um vom Minister wieder zum Dichter werden zu können« ist zuzustimmen, aber, wie dargelegt, über das »Beiwerk einer biographischen Lesart« (ebd., S. 67) und das Erotische hinaus bis hin zur existentiellen Akzeptanz moderner Entzweiung zu erweitern – in einem Werk, welches, um das Ganze noch zu verkomplizieren, in eine historisierende, strenge obligate Form gegossen wurde.
- 38 Thomas Mann: *Zur Begrüßung Gerhart Hauptmanns in München*, in: *Reden und Aufsätze II*, S. 218. Seine Ausführungen beziehen sich auf den *Zauberberg*.