

ANDREA POLASCHEGG

## Elementarpoetik des populären Lieds

Goethes ›Elemente‹ neu gelesen

*Gattungsgrammatik: Der ›Divan‹ im Zeichen des Lieds*

»Nun so legt euch liebe Lieder | An den Busen meinem Volke«. <sup>1</sup> Mit diesen Versen wendet sich Goethe im Abschlussgedicht des ›West-östlichen Divans‹ unter der lakonischen Überschrift »Gute Nacht!« an seine Sammlung selbst und weist ihr den Ort ihres künftigen Wirkens an: Seine ›Divan‹-Lieder sollen gehen und sich an eben jene Stelle des Volkskörpers betten, wo Empfindung und Neigung wohnen. Es ist eine betont zärtliche Figuration, in der ›Lied‹ und ›Volk‹ hier metaphorisch zusammenfinden und durch die das Adressatenkollektiv der Gedichte als männlich und weiblich gleichermaßen bestimmt wird. Der »Busen«, an den man sich im frühen 19. Jahrhundert sprachbildlich »legt«, ist schließlich ein geschlechterumgreifender Platz der Innigkeit. <sup>2</sup> Mit seiner männlichen und weiblichen Hälfte zusammen aber weitet sich das ›Volk‹ als eigentlicher Adressat der ›Divan‹-Lieder tatsächlich zu jener »Unzahl« aus, deren »[E]rfreue[n]« gegen Ende des Abschlussgedichts in Aussicht gestellt wird. <sup>3</sup>

Goethe hat viel aufgeboten, um die Bedeutung dieser poetologischen Verse für den gesamten ›Divan‹ herauszustellen, und ist dabei selbst vor dem letzten Mittel der Aufmerksamkeitsregung nicht zurückgeschreckt. Während alle anderen Gedichtüberschriften der Sammlung mit einem wohltemperierten Punkt schließen, steht hier zu lesen: »Gute Nacht« – Ausrufungszeichen (Abb. 1). <sup>4</sup>

1 WöD 1, S. 136.

2 Vgl. Rüdiger Welter, [Art.] Busen, in: Goethe-Wörterbuch, Bd. 2, Stuttgart 1989, Sp. 959–961.

3 WöD 1, S. 136 (siehe Abb. 1).

4 Auch in der Ausgabe letzter Hand wird diese Interpunktion beibehalten: Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 5: West-östlicher Divan, Stuttgart und Tübingen 1827, S. 276.

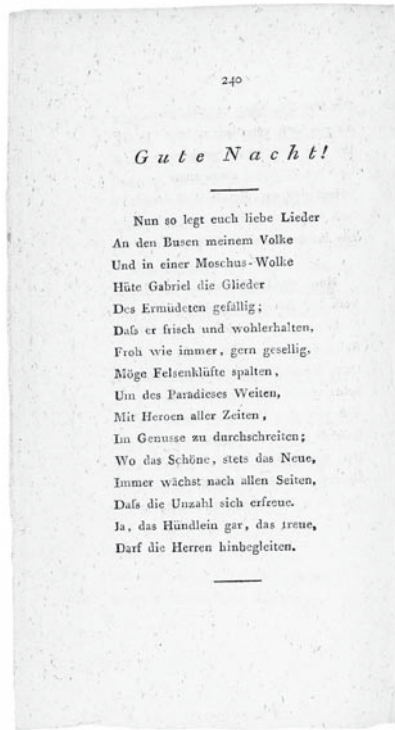


Abb. 1: Goethe, *West-östlicher Divan*, Erstausgabe (1819).

Gedichttitel mit einem derartigen orthographischen Wumms zu versehen, dazu hat sich der Dichter in seinem Gesamtwerk nur zwei weitere Male hinreißen lassen: in ›Ergo bibamus!‹<sup>5</sup> und in ›Vanitas! vanitatum vanitas!‹.<sup>6</sup> Beides sind Lieder feucht-fröhlichen Zuschnitts

5 MA 9, S. 35.

6 Goethe's Werke, Bd. 1, Tübingen 1806, S. 98. Das Herausbergremium des sechsten Bandes der Münchner Ausgabe hat sich von der Goethe'schen Interpunktions-emphease offenbar anstecken lassen und den Titel kurzerhand mit einem weiteren Ausrufungszeichen angereichert: »Vanitas! vanitatum! Vanitas!« lautet die Gedichtüberschrift hier (MA 6.1, S. 93). Nur der Kommentar gibt die Interpunktion des Erstdrucks von 1806 wieder (ebd., S. 909), an die ich mich hier und im folgenden halte.

mit teils parodistischem Einschlag, über zwei Jahrhunderte tradiert durch Vereinsabende, Burschenschaftstreffen und sonstige Zechgelage. Nichts könnte dem ›West-östlichen Divan‹ ferner stehen als eine solche Verwandtschaft. So zumindest ist man versucht zu konstatieren angesichts der ästhetischen und weltanschaulichen Dignität, die dem Zyklus gegenwärtig zugeschrieben wird und die seine medienöffentliche Wahrnehmung heute ebenso nachhaltig bestimmt wie seinen Status als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung.

Allerdings besitzt diese Dignität und besitzt auch die Rezeption des ›West-östlichen Divans‹ als einer in sich geschlossenen Komposition lyrischer Gedichte unter dem Vorzeichen der Kunstautonomie einen bestimmten historischen Index. Beides schreibt sich aus der Zeit der germanistisch-literarischen »Wiederentdeckung« der Sammlung zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Protagonisten wie Konrad Burdach, Karl Wolfskehl, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal her.<sup>7</sup> Besieht man sich dagegen die »lieben Lieder« des ›Divans‹ selbst genauer und stellt man sie in den Horizont ihrer zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte, dann mehren sich die Indizien dafür, dass das Konzept eines kunstautonomen Werkganzen, bestehend aus Lyrik im Sinne von »Einzelrede in Versen«,<sup>8</sup> auf die Gedichte des ›West-östlichen Divans‹ nur bedingt anwendbar ist – und dass diese Gedichte den genannten Trinkliedern tatsächlich weit näher stehen, als es ihre heutige Kanonisierung vermuten lässt.

Ausgehend von der exponierten Metapoetik der ›Guten Nacht!‹ werde ich nun dem Wink des Ausrufungszeichens folgen und mich dabei in den Bahnen jener Gattung bewegen, der die Gedichte des ›Divan‹ in seinen programmatischen Schlussversen explizit zugeschlagen werden: dem Lied. Zur Bezeichnung seiner west-östlichen Dichtung hat

7 Ausführlicher dazu: Andrea Polaschegg, »Nun so legt euch liebe Lieder | An den Busen meinem Volke«. (De-)Popularisierungsdynamiken des ›West-östlichen Divans‹ im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert, in: *Publications of the English Goethe Society* 89 (2020), S. 206–222. Dem Divan auch eine weltanschauliche Dignität im Horizont des interkulturellen Dialogs zuzuschreiben ist dagegen eine Tendenz, die sich erst ab den 1990er Jahren verzeichnen lässt; vgl. Andrea Polaschegg, *Divan-Resonanzen der Gegenwart*, in: *Goethe-Jahrbuch* 136 (2019), S. 86–102.

8 Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen 32000, S. 63.

Goethe durchgängig auf diesen Begriff zurückgegriffen und ihn auch innerhalb der ›Divan‹-Gedichte großzügig verwendet.<sup>9</sup> Insofern scheint es durchaus angezeigt, die Rede von den »lieben Liedern« beim gattungspoetischen Wort zu nehmen und sie aus ihrem poetologiegeschichtlichen Kontext heraus zu begreifen. ›Lied‹ wird in diesem Beitrag mithin nicht – wie in der literaturwissenschaftlichen Diskurspraxis üblich – als *pars pro toto* für ›Lyrik‹ verhandelt oder auf eine musikalische Dimension enggeführt,<sup>10</sup> sondern im Anschluss an die deutschen Poetiken nach Gottsched als eine im Wortsinne populäre literarische Gattung begriffen, deren schlichte Formgestaltung dem Kriterium der ›Sangbarkeit‹ folgt und die auf eine breite Rezeption in geselliger Gemeinschaft abzielt.<sup>11</sup> Den Gegenpol zum so bestimmten Lied bildet seit Klopstock die *per definitionem* ›hohe‹ Ode als elaborierter Einzelgesang mit beschränkter Reichweite.<sup>12</sup> In eben dieser Zweipoligkeit aus populärem Lied und hoher Ode hat sich ausgangs des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum die neue Großgattung Lyrik konstituiert. Und dabei ist es bezeichnenderweise nicht die Ode, sondern das ›niedere‹

9 In den ›Divan‹-Gedichten ist insgesamt 36-mal von »Liedern« oder »Liedchen« die Rede, im ›Neuen Divan‹ kommen vier Nennungen hinzu.

10 Vgl. Horst Brunner, [Art.] Lied<sub>2</sub>, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, hrsg. von Harald Fricke, Berlin und New York 2000, S. 420–423. Lampings ›Handbuch Lyrik‹ führt das Lied gar nicht eigens auf; vgl. Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, hrsg. von Dieter Lamping, Stuttgart 2011. Klopstock selbst hat in der Vorrede zu seinen ›Geistlichen Liedern‹ noch den »Gesang« als ›hohen‹ Kontrapart zum populären »Lied« gesetzt, diesen in seiner eigenen Dichtungs- und Publikationspraxis aber durch die Ode ersetzt; vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock, Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. III, 1: Geistliche Lieder. Text, hrsg. von Laura Bolognesi, Berlin und New York 2010, S. 3–5.

11 Vgl. exemplarisch [Art.] Lied (Dichtkunst), in: Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Dritter Theil, Leipzig 1793, S. 252–277. Wie Brunner (wie Anm. 10, S. 422) zu Recht bemerkt, ist die Geschichte des Liedes als literarische Gattung noch nicht geschrieben. Der letzte umfängliche Versuch stammt aus dem Jahr 1925; Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart, München 1925.

12 Die entscheidende poetologische Entwicklung Mitte des 18. Jahrhunderts findet sich nachgezeichnet in Hans-Henrik Krummacher, Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin und Boston 2013, S. 77–211. Zum weiteren Kontext vgl. nach wie vor grundlegend Klaus R. Scherpe, Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder, Stuttgart 1968.

Lied gewesen, das die kulturelle, gesellschaftliche und nationale Geltung der Lyrik als ganzer garantiert hat.<sup>13</sup>

Wenn Goethe sich also während der ›Divan‹-Jahre dazu entschließt, die ersten beiden Bände seiner Werkausgabe von 1815 mit der Rubrik »Lieder« zu beginnen zu lassen, auf dem Fuße gefolgt von »Gesellige[n] Lieder[n]«, und erst danach Elegien, Balladen, Epigramme und Sonette zu präsentieren,<sup>14</sup> dann artikuliert sich darin der exzeptionelle Status des Lieds innerhalb des lyrischen Gattungssystems.<sup>15</sup> Und diesen Status genießen eben auch die »lieben Lieder« der west-östlichen Sammlung, die der Dichter abschließend »[s]einem Volke« an den Busen befielt.<sup>16</sup>

*Ungewohnte Nachbarschaften:  
›Divan‹-Lieder an Zelters Liedertafel*

Wie bereits angedeutet, zieht sich die Rede von den »Liedern« wie ein roter Faden durch den poetischen Teil des ›West-östlichen Divans‹ und nimmt dabei immer wieder selbstreflexive Züge an. Das lässt sich etwa in den Schlussversen zu ›Gingo biloba‹ beobachten (»Fühlst du nicht an

13 Diese grundsätzliche Tendenz zur ›Kulturalisierung‹ der Gattungen um 1800 ist luzide aufgearbeitet in Walter Michler, *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*, Göttingen 2015, S. 161–241.

14 Goethe's Werke. Erster Band, Stuttgart und Tübingen 1815, S. III–VIII. Bereits in der Ausgabe von 1806 hatten die »Lieder« den Auftakt gemacht, gefolgt von »Vermische[n] Gedichte[n]«, »Balladen und Romanzen«, »Elegien«, »Episteln« und »Epigrammen; Goethe's Werke. Erster Band, Tübingen 1806.

15 Steffen Martus' Diagnose einer generellen Tendenz zur Initialstellung von ›Lyrik‹ innerhalb der Werkausgaben des 19. Jahrhunderts und der sich darin artikulierenden ›Werkfunktion‹ ist also gattungspoetisch zu präzisieren. Vgl. Steffen Martus, *Zwischen Dichtung und Wahrheit. Zur Werkfunktion von Lyrik im 19. Jahrhundert*, in: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, hrsg. von dems., Stefan Scherer, Claudia Stockinger, Bern 2005, S. 61–92.

16 Vor diesem Hintergrund ist es nicht ohne Signifikanz, dass in der ostentativ unwesentlichen alphabetischen Ordnung der »Dichtarten« (›Allegorie, Ballade, Cantate, Elegie, Epigramm« usw.), die Goethe in den ›Noten und Abhandlungen‹ aufruft, um sie effektiv mit der ausgestellt wesentlichen Trias seiner »Naturformen der Dichtung« zu kontern, zwar die Ode auftaucht, das Lied aber gerade fehlt (vgl. WöD 1, S. 296).

meinen Liedern | Daß ich Eins und doppelt bin«<sup>17</sup>), in ›Unbegrenzt‹ (»Nun töne Lied mit eignem Feuer«<sup>18</sup>) oder ›Im Gegenwärtigen Vergangnes‹ (»Und mit diesem Lied und Wendung | Sind wir wieder bei Hafisen | Denn es ziemt des Tags Vollendung | Mit Genießern zu genießen«<sup>19</sup>), verdichtet sich aber merklich in zwei anderen Gedichten. So trägt ›Lied und Gebilde‹ als einziger Text der Sammlung das »Lied« bereits im Titel und lässt nämlich Lied dann in einem ost-westlichen Paragone die griechische Bildhauerkunst aus dem Feld schlagen.<sup>20</sup> Und ›Elemente‹ kündigt mit den Anfangsversen: »Aus wie vielen Elementen | Soll ein ächtes Lied sich nähren?« unmissverständlich eine liedpoetische Reflexion an.<sup>21</sup>

Diese beiden Texte sind indes nicht allein über ihre *Liedthematik* miteinander verbunden, sondern auch über eine *Liedpraxis*, die sie zugleich – und hier winkt jetzt das Ausrufungszeichen – tatsächlich mit ›Ergo bibamus!‹ und ›Vanitas! vanitatum vanitas!‹ verklammert: Alle vier Gedichte sind in Carl Friedrich Zelters ›Liedertafel‹ von 1818 erschienen, dem Liederbuch des gleichnamigen Männervereins aus Mitgliedern der Berliner Singakademie, 1809 gegründet, »um« – wie es in der Vorrede heißt – »den deutschen Liedergesang, bei Wein- und Tischgesellschaft, allmonatlich an einem Dienstag Abend nach der Akademie [...] mit heitrrer Freude auszuüben«.<sup>22</sup>

Insgesamt 29 Goethe-Lieder enthält die ›Liedertafel‹ von 1818. Darunter sind sechs aus dem im Folgejahr erscheinenden ›Divan‹, fünf davon in Erstveröffentlichung, so auch ›Lied und Gebilde‹ und ›Elemente‹.<sup>23</sup> In trauter Nachbarschaft stehen sie hier neben so illustren

17 WöD 1, S. 79.

18 Ebd., S. 31.

19 Ebd., S. 21.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 17.

22 [Carl Friedrich Zelter,] *Liedertafel*, Berlin 1818, S. III. Zu Gründung und Programm der *Liedertafel* vgl. grundlegend Axel Fischer und Matthias Kornemann, [Art.] *Liedertafel*, in: *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815*, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin und Boston 2015, S. 509–552, sowie die Beiträge in dem Band: *Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832)*, hrsg. von Axel Fischer und Matthias Kornemann, Hannover 2014.

23 Zu den ›Liedertafel‹-Erstveröffentlichungen aus dem späteren ›Divan‹ gehören ferner ›Erschaffen und Beleben‹ unter dem Titel ›Der erste Mensch‹ (ebd.,

Goethe-Kompositionen wie dem ›Bundeslied‹,<sup>24</sup> dem ›Tischlied‹,<sup>25</sup> dem ›Koptischen Lied‹,<sup>26</sup> ›Epiphantias‹ (›Die Heiligen drey König' mit ihrem Stern‹),<sup>27</sup> dem ›Soldatentrost‹<sup>28</sup> und nicht zuletzt mit Mephistos ›Es war einmal ein König, | Der hatt' einen großen Floh‹ aus dem ›Faust‹.<sup>29</sup>

Zelters ›Liedertafel‹ als Ersterscheinungsort von ›Elemente‹<sup>30</sup> und ›Lied und Gebilde‹<sup>31</sup> im Blick zu haben, scheint mir deshalb wichtig zu sein, weil es sich dabei nicht primär um einen *Publikationszusammenhang* handelt wie im Falle des ›Morgenblatts‹ oder des ›Taschenbuchs für Damen‹, wo das Publikum ja ebenfalls einige ›Divan-Lieder vor Erscheinen der Sammlung lesen konnte, sondern um einen buchgewordenen *Gebrauchszusammenhang* der Lieder. Sie wurden nicht still gelesen, sondern gesungen – und dies in geselliger Gemeinschaft wieder und wieder über Jahrzehnte hinweg.

Noch im Oktober 1828 schwärmt Zelter in einem Brief an Goethe vom Effekt, den das Anstimmen von ›Elemente‹ durch »siebzig eingesungene Männerstimmen« der Liedertafel gemacht habe, und konstatiert: »Man sieht es dem Gedichte nicht ab, man muß es hören was drinne steckt, und wirkt jedes Mal das Nämliche.«<sup>32</sup> Freilich spricht hier der Komponist, und dies nicht ohne Eitelkeit. Festzuhalten bleibt gleichwohl, dass ›Elemente‹ und ›Lied und Gebilde‹ eine eigene Verbreitungsgeschichte besitzen, die im Zeichen der Geselligkeit stand und

Nr. 145, S. 316 f.), ›Verstand und Recht‹ (›So lang man nüchtern ist‹; ebd., Nr. 153, S. 329) und ›Dreistigkeit‹ unter dem Titel ›Entschluss‹ (ebd., Nr. 194, S. 406). Das hier ebenfalls abgedruckte und erstmals so benannte ›Selige Sehnsucht‹ (ebd., Nr. 211, S. 434 f.) war unter dem Titel ›Vollendung‹ bereits 1817 im ›Taschenbuch für Damen‹ erschienen (vgl. den Kommentar von Hendrik Birus in WöD 2, S. 563).

24 Liedertafel (Anm. 22), Nr. 15, S. 51.

25 Ebd., Nr. 32, S. 86–88.

26 Ebd., Nr. 78, S. 195

27 Ebd., Nr. 62, S. 163–165.

28 Ebd., Nr. 130, S. 295.

29 ›Knickerei bleibt frei‹; ebd., Nr. 111, S. 263 f. Vgl. MA 6.1, S. 595 f.

30 In Zelters Liedertafel trägt es den Titel ›Liederstoff‹; Liedertafel (Anm. 22), Nr. 146, S. 317 f. Zu den Hintergründen dieser Titelwahl s. u.

31 Ebd., Nr. 209, S. 430 f.

32 Zelter an Goethe, Mitte bis 19. Oktober 1828; MA 20.2, Nr. 635, S. 1166.

sich vom späteren Erscheinen des ›West-östlichen Divan‹ weitgehend unbeeindruckt gezeigt hat.<sup>33</sup> Auch dieser Umstand weist sie als Lieder im Sinne der historischen Gattungspoetik aus, die genrebedingt auf massenhafte Verbreitung angelegt waren und deren Zentrifugaldynamik sich tatsächlich als so ausgeprägt erweist, dass ihre ursprüngliche oder nachträgliche Fixierung in größeren Werkzusammenhängen nicht selten ephemere bleibt.<sup>34</sup>

Wenn ein solches Lied wie im Falle von ›Elemente‹ seinerseits eine Liedpoetik formuliert – ein Umstand, der im Rahmen der ›Liedertafel‹ durch den hier verwendeten Gedichttitel ›Liederstoff‹ eigens herausgestellt wurde<sup>35</sup> –, dann scheint es tatsächlich lohnend, noch einmal genauer zu ergründen, was »drinne steckt«.

33 Zur Vertonungsgeschichte der ›Divan‹-Gedichte vgl. jüngst noch einmal grundlegend: Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische ›Divan‹-Rezeption*, in: *Goethe-Jahrbuch* 136 (2019), S. 67–85.

34 Eine systematische Untersuchung der Tendenz liedhafter Texte, sich aus größeren Werkzusammenhängen wie Zyklen, Romanen oder Dramen herauszulösen und – autorschaftlich befördert oder auch nicht – eigene Rezeptions- bzw. Gebrauchswege einzuschlagen, steht noch aus. Bei Goethe ließe sich etwa am Beispiel der ›Faust‹-Lieder oder der Mignon-Lieder aus dem ›Wilhelm Meister‹ verfolgen, wenn man sich von der üblichen Engführung auf Kunstlied-Kompositionen löste und die zahlreichen populären Liederbücher und Lied-Anthologien des 19. Jahrhunderts heranzöge. Vgl. dazu nach wie vor die Überblicke: *Die deutschsprachige Anthologie*, hrsg. von Joachim Bark und Dietger Pforte, 2 Bde., Frankfurt am Main 1969–1970; Günter Häntzschel, *Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840 bis 1914. Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1997.

35 Dieser Titel des von Goethe ursprünglich mit ›Buchstabe Sin / Gasele XIII‹ überschriebenen Gedichts (vgl. *WöD* 2, S. 918 und 920) stammt von Zelter und folgt einem publikationspraktischen Kalkül: »Ich habe«, so lässt er Goethe im April 1815 wissen, »dem Liede den Namen: ›Liederstoff‹ gegeben. Ich würde es: ›Die vier Elemente‹ genannt haben, wenn nicht Schiller eins unter diesem Namen gemacht hätte.« (Zelter an Goethe v. 22. April 1815; MA 22.1, Nr. 223, S. 375) Der Komponist bezieht sich hier auf Schillers ›Punschlied‹ mit dessen initialen Versen »Vier Elemente, | Innig gestellt, | Bilden das Leben, | Bauen die Welt«, das ebenfalls in die ›Liedertafel‹ von 1818 Eingang fand (wie Anm. 22, Nr. 29, S. 81 f.). Es war also die unmittelbare Nachbarschaft der beiden Lieder in der Sammlung, die Zelter dazu bewog, den Goethe'schen Text mit einem Titel abseits jeder »Elementar«-Semantik zu versehen.



*Elemente lesen I: Liebe, Wein und Krieg**Elemente*

Aus wie vielen Elementen  
 Soll ein ächtes Lied sich nähren?  
 Daß es Layen gern empfinden,  
 Meister es mit Freuden hören.

5 Liebe sey vor allen Dingen  
 Unser Thema, wenn wir singen;  
 Kann sie gar das Lied durchdringen,  
 Wird's um desto besser klingen.

Dann muß Klang der Gläser tönen,  
 10 Und Rubin des Weins erglänzen:  
 Denn für Liebende, für Trinker  
 Winkt man mit den schönsten Kränzen.

Waffenklang wird auch gefodert,  
 Daß auch die Trommete schmettre;  
 15 Daß, wenn Glück zu Flammen lodert,  
 Sich im Sieg der Held vergöttre.

Dann zuletzt ist unerläßlich,  
 Daß der Dichter manches hasse,  
 Was unleidlich ist und häßlich  
 20 Nicht wie Schönes leben lasse.

Weiß der Sänger dieser Viere  
 Urgewalt'gen Stoff zu mischen,  
 Hafis gleich wird er die Völker  
 Ewig freuen und erfrischen.<sup>36</sup>

Das Gedicht ist rhetorisch stringent aufgebaut: In der ersten Strophe wird die Leitfrage nach der Zahl der »Elemente« gestellt, aus denen sich das »ächte Lied« nicht etwa zusammensetzen, sondern »nähren« soll (v. 2). Die vier nachfolgenden Strophen widmen sich je einem dieser Elemente, die hier als »Them[en]« bezeichnet werden (v. 6). Die letzte

<sup>36</sup> WöD 1, S. 17.

Strophe gibt dann mit dem Rückverweis auf »diese[ ] Viere« Antwort auf die Eingangsfrage und weist die zuvor genannten Elementarthesen als »[u]rgewalt'ge[ ] Stoff[e]« aus (v. 21 f.). Und im Horizont der hier aufgerufenen antiken Lehre von den vier Elementen Feuer, Wasser, Erde und Luft<sup>37</sup> wird schließlich dem »Sänger« in Aussicht gestellt, bei rechter ›Mischung‹ der Stoffe ein Lied mit veritablem Wirkungsradius zu schaffen, das »Hafis gleich [...] die Völker | Ewig freuen und erfrischen« kann (v. 24).

So transparent sich dieser Argumentationsgang ausnimmt, so leicht fällt auch die Bestimmung der genannten Elementarthesen des Liedes, zumindest gilt das für die ersten drei. Strophe zwei adressiert das Liebeslied und stellt es an die Spitze der Gattungshierarchie: »Liebe sey vor allen Dingen | Unser Thema, wenn wir singen« (v. 5 f.). Die herausgehobene Stellung des Liebeslieds wird indes nicht allein durch diese unmissverständliche Aussage markiert, sondern auch durch den Umstand, dass allein in dieser Strophe das Wort »Lied« fällt und auch nur hier explizit ›gesungen‹ wird – und zwar von einem Kollektiv, in das sich die Leserinnen und Leser über eine machtvolle personaldeiktische Prozedur mit einbezogen sehen: »Liebe sey vor allen Dingen | *Unser* Thema, wenn *wir* singen.«<sup>38</sup> Im Horizont der Gattung gewinnt diese deiktische Gemeinschaftsbildung insofern eine spezifische wirkungsästhetische Dimension, als Lieder beim Singen nicht allein rezipiert, sondern reproduziert, genauer: reaktualisiert werden – ein Vermögen, über das lyrische Texte zwar generell verfügen, das sich beim geselligen Lied aber potenziert. Das »wir« des Lieds konstituiert also eine bestimmte Gemeinschaft im je konkreten Verweisraum der sprachlichen Äußerung.

Die nächste Strophe verhandelt das Trinklied (»Klang der Gläser« / »Rubin des Weins«, v. 9 f.), das in der zweiten Strophenhälfte dem Liebeslied an die Seite gestellt und zusammen mit ihm ausgezeichnet wird:

37 Zur Goethes Rezeption und Verarbeitung der empedokleischen Vier-Elemente-Lehre vgl. zusammenfassend: Ralph Häfner, [Art.] Elemente, in: Goethe-Handbuch, Bd. 4.1, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, Stuttgart und Weimar 1998, S. 242–244.

38 Hervorhebung A.P. Zur Funktions- und Wirkungsweise deiktischer Prozeduren in der Lyrik vgl. grundlegend Konrad Ehlich, Deixis und Dichtung. Linguistische Überlegungen, in: Gesprochen – geschrieben – gedichtet. Variation und Transformation von Sprache, hrsg. von Monika Dannerer, Peter Mauser, Hannes Scheutz, Andreas Weiss, Berlin 2009, S. 67–79.

»Denn für Liebende, für Trinker | Winkt man mit den schönsten Kränzen« (v. 11 f.), wobei die ikonographische Implikation dieser Kränze bezeichnenderweise zwischen Lorbeer-, Weinlaub- und Blumenkranz schillert. Textstrukturell bilden die ersten beiden Elementarthesen Liebe und Wein also eine merkbare Einheit. Und sie fügen sich mit dem ebenfalls thematisierten »Lied« zu jener anakreontischen Trias zusammen, die von Goethe dann in der ersten Strophe der ›Hegire‹ zum Programm erhoben wird: »Unter Lieben, Trinken, Singen, | Soll dich Chisers Quell verkünden«. <sup>39</sup> Textdramaturgisch könnte ›Elemente‹ an dieser Stelle somit eigentlich bereits enden, zumal sich ja auch die final gesetzten »Kränze[ ]« (v. 12) zu einer zyklischen Einheit runden. Doch noch stehen zwei weitere Elementarthesen des Liedes aus.

Die vierte Strophe widmet sich – sehr zum Unglück der Forschung – einem Genre, das wie kein anderes zur Konstitution sowohl des populären Liedes als auch der Lyrik als Affektkunst im 18. Jahrhundert beigetragen hat. Zur Rede steht das Kriegslied, <sup>40</sup> das von den Vokabeln »Waffenklang« (v. 13), »Sieg« und »Held« (v. 16) aufgerufen und von der »Trommete« mit ihrem bellizistischen »[S]chmett[e]r[n]« (v. 14) auch onomatopoetisch evoziert wird. <sup>41</sup> Tatsächlich war das affektpoetische Kriegslied seit seinem fulminanten Auftakt durch Gleims ›Grenadierlieder‹ (1758) <sup>42</sup> mit Lessings Vorbericht <sup>43</sup> in der deutschen Liedpoetik

39 WöD 1, S. 12. Vorbei sind die forschungsgeschichtlichen Zeiten, in denen der ›Divan‹ mit Macht gegen jede Vermutung anakreontischer Traditionsbestände verteidigt werden musste. Erinnert sei nur an die bezaubernde Leidenschaft, mit der Herbert Zeman diese Eskamotierung Anakreons aus Goethes »Lieben, Trinken, Singen« betrieben hat; Herbert Zeman, *Die deutsche anakreontische Dichtung. Ein Versuch zur Erfassung ihrer ästhetischen und literarischen Erscheinungsformen im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1972, S. 310–314.

40 Zur Erfindung der Lyrik als Ausdruckskunst aus dem Geiste des Kriegsliedes vgl. die bahnbrechende Studie: Annika Hildebrandt, *Die Mobilisierung der Poesie. Literatur und Krieg um 1750*, Berlin und Boston 2019, besonders S. 308–405.

41 Hendriks Birus' These, Goethe habe mit dieser Strophe an die »besonders in der orientalischen Dichtung wichtige[ ] Gattung[ ] des Preislieds (Panegyrik)« angeschlossen (WöD 2, S. 919), kann angesichts der dominanten Kriegs(lied)semantik ebenso wenig überzeugen wie mit Blick auf die Goethe'sche Rede vom »Held[en]«, der »[s]ich im Sieg« selbst (!) »vergött[ert]« (v. 16).

42 [Johann Wilhelm Ludwig Gleim,] *Preußische Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier. Mit Melodien*, Berlin [1758].

43 Dass Lessing in seinem ›Vorbericht‹ den Effekt von Gleims »durchgängig männlichen Reimen« mit »dem kurzen Absetzen der kriegerischen Trommete« verglichen hatte, mag die Goethe'sche Wortwahl samt Schreibweise in ›Elemente‹

und -praxis fest etabliert und hat während der ›Divan‹-Jahre durch die Befreiungskriege einen weiteren Popularitätsschub erfahren.<sup>44</sup> So unverdaulich der Umstand heutigen Politik- respektive Moralvorstellungen erscheinen mag, ist das Kriegslied aus der Geschichte des Lieds doch ebensowenig wegzudenken wie aus Goethes Gedicht, zumal die neuralgische vierte Strophe in ›Elemente‹ trotz der vorherigen Abschluss-Suggestion der »Kränze« eng mit den beiden vorangegangenen verknüpft ist.

Diese Verknüpfung verläuft bezeichnenderweise über einen *Ton*, den das Liebeslied vorgibt. »[D]urchdr[u]ngen« (v. 7) ist die amouröse zweite Strophe schließlich nicht nur von der hier thematisierten »Liebe« (v. 5), sondern auch und vor allem vom Klang. Es ist die einzige Strophe in ›Elemente‹ mit durchgehendem Reim, der überdies eine Wortreihe nachgerade programmatischen Anstrichs schafft, gleichsam eine Liedpoetik *in nuce*: »vor allen Dingen« (v. 5) – »singen« (v. 6) – »durchdringen« (v. 7) – »klingen« (v. 8). Just dieses ›Klingen‹ der Liebesliedstrophe setzt sich dann semantisch in den »Klang der Gläser« des Trinklieds hinein fort (v. 9) und findet im »Waffenklang« des Kriegslieds (v. 13) sein großes Finale, akustisch verstärkt durch das besagte ›Schmettern‹ der »Trommete« (v. 14). Auch affektdynamisch sticht die vierte Strophe heraus, die mit der Wendung des »zu Flammen [auf]lodern[den]« »Glück[s]« eine prominente Leidenschaftsmetaphorik der Zeit aufgreift und zugleich die einzige Strophe ist, die zumindest eines der vier Elemente des Empedokles explizit nennt. Es ist ausgerechnet das Feuer.<sup>45</sup> Von Wasser, Erde und Luft dagegen findet sich im gesamten Lied nicht die leiseste semantische Spur.

mitbestimmt haben, dürfte aber in jedem Fall rezeptionsseitig als Hallraum der Verse in Anschlag zu bringen sein; Gotthold Ephraim Lessing, Preußische Kriegslieder in den Feldzügen von 1756 und 1757, von einem Grenadier. Vorbericht, in: ders., Werke, Bd. 5: Literaturkritik, Poetik und Philologie, bearb. von Jörg Schöner, München 1973, S. 15–18, hier: S. 16.

- 44 Theodor Körners Zyklus ›Leyer und Schwerdt‹ mit seiner mythopoetisch wohlkalkulierten Veröffentlichung durch den Vater des gefallenen Dichters im Jahre 1814 hat bekanntlich als wichtiger – allerdings keineswegs einziger – Popularitätsbeschleuniger des Kriegslieds in den 1810er Jahren gewirkt; Leyer und Schwerdt. Von Theodor Körner. Lieutenant im Lützow'schen Freikorps. Einzige rechtmäßige, von dem Vater des Dichters veranstaltete Ausgabe, Berlin 1814.
- 45 Zur Vier-Elemente-Lehre des Empedokles vgl. grundlegend Oliver Primavesi, Empedokles, in: Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike, Band 1.2: Frühgriechische Philosophie, hrsg. von Hellmut Flashar, Dieter

Damit versieht Goethe seine Liedpoetik mit einer durchaus überraschenden Pointe: Das anakreontische »Lieben, Trinken, Singen« allein, so suggeriert es die poetische Performanz der Verse, reicht zu einem »ächten« Lied gerade nicht hin, ist offenbar zu sehr ›Geklingel. Zusätzlich bedarf es einer flammenden Leidenschaft heroischen Einschlags, wie sie die Kriegslieder eines Johann Wilhelm Ludwig Gleim oder einer Anna Louisa Karsch<sup>46</sup> in den 1750er Jahren paradigmatisch in Verse gefasst hatten.

### *Elemente lesen II: Klang und Affekt*

Umso merkwürdiger nimmt sich auf den ersten Blick allerdings die vorletzte Strophe aus, in der das vierte Elementartheema verhandelt wird. Mit dieser Strophe bricht die Sounddramaturgie der vorangegangenen drei Strophen ab. Alle »Klang«-Vokabeln sind gestrichen, und auch in ihrer Wortwahl und Syntax mutet sie recht prosaisch an: »Dann zuletzt ist unerlässlich, | Daß der Dichter manches hasse« (v. 17). Der Bezug zu einem konkreten Liedgenre ist hier vager gehalten als zuvor. Spott-, Schmä- und Schimpflied kommen als Paten ebenso in Frage wie Gedichte in der Manier des berühmten »garstig Lied[s]«, von dem in Auerbachs Keller nur die ersten beiden Verse erklingen dürfen.<sup>47</sup> Dabei kann an der tatsächlichen Popularität satirischer Lieder um 1800 kein Zweifel bestehen.<sup>48</sup> Die historischen Liedpoetiken allerdings brei-

Bremer, Georg Rechenauer, Basel 2013, S.667–739, §17; zur Rezeptionsgeschichte: Rüdiger Görner, [Art.] Empedokles, in: *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik*, hrsg. von Peter von Möllendorff, Annette Simonis, Linda Simonis, Stuttgart und Weimar 2013 (= *Der Neue Pauly. Supplemente* 8), Sp.405–412.

46 Zur zentralen Bedeutung dieser Dichterin für die Formatierung des affektpoetischen Kriegslieds unter dem Vorzeichen der ›Natürlichkeit‹ vgl. Hildebrandt, *Die Mobilisierung der Poesie* (Anm. 40), S. 390–405.

47 »Frosch: Die Kehlen sind gestimmt. | Singt. | Das liebe, heil'ge Röm'sche Reich, | Wie hält's nur noch zusammen? | Brander: Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied! | Ein leidig Lied! [...]« (MA 6.1, S. 591 f.)

48 Die germanistische Forschung zur Satire hat sich bislang auf narrative und essayistische Texte konzentriert und das Lied (wie die Lyrik insgesamt) weitgehend ausgeklammert. Vgl. dazu symptomatisch Jürgen Brummak, [Art.] Satire, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, hrsg. von Jan-Dirk Mül-

ten verschämt den Mantel des Schweigens über Spott und Schimpf. Johann Georg Sulzer erklärt solcherart Lieder in seiner ›Allgemeinen Theorie der schönen Künste‹ sogar kurzerhand zu einem »Mißbrauch des Gesangs«.49

Zu Beginn der fünften Strophe von ›Elemente‹ ruft Goethe mithin ein Liedgenre auf, das zeitgenössisch unter Vulgaritätsverdacht stand, um aus diesen Tiefen ästhetischer Geltung in der zweiten Strophenhälfte dann allerdings in maximale Höhen emporzuschnellen. Der eingangs verlangte »Haß« des Dichters soll sich nämlich gar nicht, wie das im Horizont des satirischen Lieds zu erwarten wäre, auf Personen, Gruppen oder politische Zustände richten. Im Fadenkreuz stehen vielmehr das »[U]nleidlich[e]« und das »[H]äßlich[e]« (v. 19), auf die Goethe nun seine poetischen Waffen richtet und dabei äußerst effizient verfährt.

So bringt er, »[w]as unleidlich ist«, kurzerhand auf prosodischem Wege zur Strecke, indem er zu Beginn des Verses den trochäischen Grundrhythmus des Liedes (»Daß der Dichter manches hasse«, v. 18) mit der natürlichen Wort- und Satzbetonung (»Was unleidlich ist«) kollidieren lässt und eine rhythmische Sequenz generiert, die jeden Rezitationsversuch von den (Vers-)Füßen holt. Für seinen Angriff auf das Hässliche munitioniert er sich dagegen rhetorisch umfanglicher: Zunächst insinuiert er mit dem Einsatz der *figura etymologica* an den mittleren beiden Versenden der Strophe (»hasse« / »häßlich«, v. 18 f.) das ›Hässliche‹ als nachgerade natürliches Ziel eines jeden ›Hasses‹, um im letzten Vers als Antidot schließlich den Zentralbegriff der Autonomieästhetik aufzurufen: das »Schöne[ ]«.50 Auf dieses *ex negativo*

ler, Berlin und New York 2003, S. 355–360. Einzig zur Heines satirischen Liedern liegen einzelne Studien vor. Vgl. exemplarisch Bernhard Spies, Satirische Verfremdung als lyrische Produktivkraft, in: Harry ... Heinrich ... Henri ... Heine. Deutscher, Jude, Europäer, hrsg. von Dietmar Goltschnigg, Berlin 2008, S. 39–51.

49 [Art.] Lied (Dichtkunst), in: Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Dritter Theil, Leipzig 1793, S. 252–277, hier: S. 259.

50 Innerhalb der Gesamtkomposition des ›Divan‹ liest sich das wie ein Vorgriff auf das ›Buch des Unmuts‹, in Sonderheit auf ›Als wenn das auf Namen ruhte!‹ (WöD 1, S. 56 f.) mit seinem Einstieg über das »schöne Gute«, seinem ironischen Rekurs auf den Hass (»Jemand lieb' ich, das ist nöthig, | Niemand hass' ich; soll ich hassen; | Auch dazu bin ich erbötig, | Hasse gleich in ganzen Massen.«) und seiner metapoetischen Schlusswendung (»Und das Lied nur heimlich piepet: | Also war es und wird bleiben.«).

eingeführte »Schöne[ ]« wird das »ächte Lied« am Schluss der fünften Strophe letztlich verpflichtet. Und wie in der Liebesliedstrophe fügen sich auch hier die Reime zu einer Regelpoetik *in nuce* zusammen: »unerlässlich« (v. 17) – »hasse« (v. 18) – »häßlich« (v. 19) – »lasse« (v. 20). Die beiden Reimpaare sind klanglich nah aneinandergerückt, schlagen also auch auf dieser Ebene den Bogen zurück zur zweiten Strophe mit ihrem durchgehenden Reim und bilden das quäkend-zischende Echo zu deren hellem Wohlklang: »vor allen Dingen« – »singen« – »durchdringen« – »klingen« wird gekontert von »unerlässlich« – »hasse« – »häßlich« – »lasse«.

So spielerisch diese lautlichen Bezüge innerhalb der Komposition daherkommen, so wichtig ist ihr liedpoetischer Eintrag in einem Gedicht, das den Titel »Elemente« trägt. Denn ausgerechnet über den Sprachklang – und allein über ihn – wird im Text ein entscheidendes Spannungsverhältnis zwischen Liebe und Hass aufgebaut. Und diese beiden Affekte sind eben jene Urkräfte, die nach Empedokles die Verbindung und Sonderung der vier »Elemente« bewirken, die also allererst Bewegung ins urstoffliche Spiel bringen.<sup>51</sup> Für die Liedpoetik, die in Goethes Gedicht ja keineswegs nur formuliert, sondern tatsächlich praktiziert wird, ließe sich diese starke performative Gewichtung der affektiven *Ur-Kräfte* gegenüber den thematischen *Ur-Stoffen* wie folgt übersetzen: Ein Lied soll sich zwar thematisch bei den etablierten Genregegenständen der Liebe, des Trinkens, des Kriegs und des Unmuts bedienen – in welchem Umfang und in welcher Zusammensetzung genau, darüber schweigt sich das Gedicht signifikanterweise aus und unterläuft damit jede Erwartung an ein Lieder-Kochrezept. Ein Lied allerdings, das »Layen gern empfinden« (v. 3), das also die Massen unmittelbar bewegt, und das gleichwohl auch »Meister«, also Dichter und beschlagene Kritiker, »mit Freuden hören« (v. 4), ein solches »ächtes Lied« speist seine Qualität aus anderer Quelle: aus der vom Sprachklang evozierten Spannung zwischen Liebe und Hass, die jenseits aller stofflich-thematischen Belange den Liedtext affektiv in Bewegung setzt, seine Dynamik choreographiert und damit letztlich seine subkutane Wirkung auf »Layen« und »Meister« gleichermaßen garantiert.

51 Vgl. Görner, Empedokles (Anm. 45), S. 405; Primavesi, Empedokles (Anm. 45), S. 694 f. Zu Goethes früher Konzentration auf diesen Aspekt der empedokleischen Elementelehre vgl. Häfner, Elemente (Anm. 37).

*Elemente lesen III: Dichter und Gemeinschaft*

Die Funktion der Liebe ist dabei eine dreifache: Sie ist vornehmstes Thema des Lieds, zugleich die affektive Kraft, die es »durchdringt« und zum »[K]lingen« bringt. Und schließlich wird das Liebeslied, wie bereits ausgeführt, als Konstitutionsmedium eines Kollektivs ausgestellt, das die jeweilige Leserschaft als eine singende mit umgreift (»Liebe sey vor allen Dingen | *Unser* Thema, wenn *wir* singen«). Der Hass auf das Hässliche dagegen entspringt dem »Dichter« (v. 18) als Einzelnem, der nur in der fünften Strophe Erwähnung findet und hier wortwörtlich zum Herrn über Leben und Tod eingesetzt wird, lautet doch sein expliziter Auftrag, dass er, »[w]as unleidlich ist und häßlich«, »[n]icht wie Schönes *leben lasse*« (v. 19 f.).<sup>52</sup> Mit kalkulierter Beiläufigkeit rückt Goethe also den Dichter auf die Position des Souveräns, dessen Macht-radius auch den »Waffenklang«-umtosten Heros der Kriegsliedstrophe (v. 13/16) umgreift.

Die sprachmateriell generierte und affektpoetisch fundierte Elementarspannung zwischen Liebe und Hass im Ereignisraum des Lieds sieht sich mithin flankiert von einer nicht minder spannungsreichen Polarität aus singender Gemeinschaft und einem dichtenden Solitär herrschaftlichen Zuschnitts. Dessen Potenz erfährt in der Schlussstrophe des Gedichts schließlich noch eine finale Steigerung, die nicht von Ungefähr mit dem Namen des persischen Dichturfürsten verknüpft wird. Wenn »der Sänger« (v. 21), so heißt es hier, dank der Urkräfte von Liebe und Hass die vier »[u]rgewalt'gen« Stoffe recht »zu mischen« (v. 22) verstehe, dann werde er »Hafis« (v. 23) gleichkommen. Und das wiederum beinhaltet, wie die beiden letzten Verse unmissverständlich formulieren, eine fulminante Erweiterung des Wirkungskreises liedhafter Dichtung: Sein Publikum »freuen« und »erfrischen« (v. 24) mag auch das Durchschnittslied. Das »ächte[ ]« (v. 2) aus der Feder des Hafisgleichen Dichters aber bewegt nicht nur das Volk, sondern tatsächlich »die Völker« (v. 23), und dies nicht allein während der kurzen Zeitspanne seiner Beliebtheit, sondern »[e]wig« (v. 24). Eine auf Dauer gestellte Popularität transnationalen Zuschnitts – diese Apotheose des Lieds stellt ›Elemente‹ abschließend in Aussicht, nachdem das Gedicht

52 Hervorhebung A.P. Den Hinweis auf diese wahlweise bio- oder souveränitätspolitische Lesart der Verse verdanke ich Roland Borgards.



über sechs Strophen hinweg vorgeführt hat, wie man so etwas praktisch ins Werk setzt.

Allerdings wäre Goethe nicht Goethe, wenn er im Bemühen um maximale Reichweite des Lieds die Abhängigkeit des »Sängers« von Hafis nicht zugleich auch umkehrte. Rezeptionsgeschichtlich ist es schließlich sein eigenes Lied gewesen, das den Namen »Hafis« den Sängern der Liedertafel in den Mund gelegt und ihn auf diese Weise verbreitet hat. Und zumindest bei Zelter hat diese Popularisierungsstrategie offenbar verfangen. Als er Goethe am 15. Januar 1819 brieflich vom jüngsten Treffen seines Gesangsvereins berichtet, wo einmal mehr auch ›Elemente‹ gesungen worden ist, nennt er das Lied »Dein[en] Hafis«. <sup>53</sup> Für die finale Apotheose des stofflich wohlgemischten Lieds als transhistorisch und transnational wirksame Affektkunst ist der Rekurs auf den mittelalterlichen Klassiker aus Schiras gleichwohl unverzichtbar, von dessen anhaltender Popularität und Geltung Goethe so nachhaltig beeindruckt war.

Bis in die Schlusswendung hinein präsentiert sich ›Elemente‹ also als propositional-performative Poetik, die das Lied noch einmal neu als eigenständige Gattung profiliert und dabei die Affektspannung zwischen Liebe und Hass im Medium des Sprachklangs zum wirkungsentscheidenden Dynamisierungsmoment der Elementarthesen erklärt. Verantwortet wird das Ganze von einer autorschaftlichen Instanz, die sich in die singende Gemeinschaft einstellt, ohne ihren souveränen Status einzubüßen. Insofern ließen sich diese Verse womöglich auch als Positionierung Goethes im Gebiet der zeitgenössischen Liedpoetiken verstehen, wie sie sich vornehmlich in den Paratexten der großen Liedsammlungen um 1800 formuliert finden, die ihrerseits – im Unterschied zu Zelters ›Liedertafel‹<sup>54</sup> – eine starke Tendenz zur Anonymisierung der Liedtexte aufweisen.<sup>55</sup> Diese Anonymisierungsstrategie haben

53 Zelter an Goethe, 15. Januar 1819; MA 20.1, Nr. 320, S. 556.

54 In der ›Liedertafel‹ sind die Namen der betreffenden Dichter und Komponisten jeweils prominent zwischen Titel und Text plaziert. Außerdem enthält das Register des Buchs neben einem alphabetischen Verzeichnis der Initia und Überschriften zwei weitere, in denen die Lieder nach Autoren und nach Komponisten geordnet sind. Vgl. Liedertafel (Anm. 22), S. 624–674.

55 Vgl. dazu systematisch: Michael Multhammer, Wer ist ›kein Autor‹? Anonymität und Authentizität in der Volkslieddichtung um 1800, in: Publications of the English Goethe Society 88 (2019), S. 150–161.

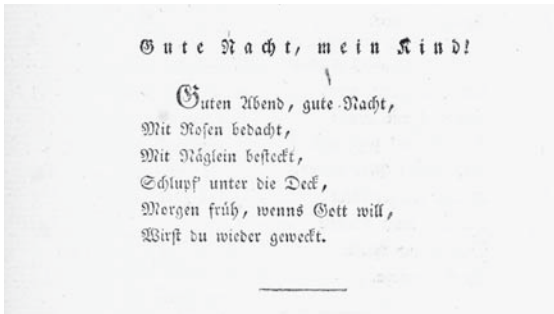


Abb. 2: Seite aus dem ›Kinderlieder‹-Anhang zum dritten Band des ›Wunderhorns‹ (1808).

schließlich auch Achim von Arnim und Clemens Brentano in ›Des Knaben Wunderhorn‹ verfolgt, das sie bekanntlich »Sr. Excellenz des Herrn Geheimerath von Göthe« gewidmet<sup>56</sup> und dafür eine wohlwollende Besprechung in der ›Jenaischen Allgemeine Literatur-Zeitung‹ durch nämliche Exzellenz erhalten hatten.<sup>57</sup> Und selbst auf die Gefahr hin, damit in den Ruch des Bonmothaften zu geraten, sei abschließend ein weiterer Bezugspunkt zwischen ›Divan‹ und ›Wunderhorn‹ angeführt: Arnim und Brentano hatten dem dritten, von Goethe nicht mehr besprochenen Band der Sammlung einen aufwendig gestalteten und bevorworteten Anhang mit ›Kinderliedern‹ beigegeben. Darunter findet sich eines, das mit den bis heute wohlvertrauten Versen beginnt: »Guten Abend, gute Nacht, | Mit Rosen bedacht, | Mit Näglein besetzt, | Schlupf unter die Deck.«<sup>58</sup> Nicht ins kollektive Liedgedächtnis eingegangen ist dagegen sein Titel. Er lautet ›Gute Nacht, mein Kind‹ und endet mit einem Ausrufungszeichen (Abb. 2).

56 Achim von Arnim und Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, Heidelberg 1806, S. [3].

57 [Johann Wolfgang Goethe, Rez.] Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, herausgegeben von Achim von Arnim und Clemens Brentano, in: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 3 (1806), Nr. 18–19, 21.–22. Januar, Sp. 137–144, 145–148; MA 6.2, S. 602–616.

58 Achim von Arnim und Clemens Brentano, Kinderlieder. Anhang zum Wunderhorn, in: dies., Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, Bd. 3, Heidelberg 1808, S. 68. Der Anhang besitzt seine eigene Paginierung.

Wollte man der Insinuation dieser Interpunktionsparallele im Zeichen der Gattungspoetik folgen, dann hätte Goethe seiner west-östlichen Sammlung mit ›Gute Nacht!‹ tatsächlich ein finales Wiegenlied gesungen, und die in ›Elemente‹ formulierte und zugleich realisierte Poetik des populären Lieds nähme sich als Schlüssel zum ›Divan‹ nicht mehr gar so unpassend aus, wie dessen Kanonisierung als in sich geschlossener Zyklus dies lange suggeriert hat.