

POETIK DER VERSCHWIEGENHEIT – DIE MIDAS-MYTHE IN GOETHES 20. RÖMISCHER ELEGIE

Mathias Mayer

Daß der Umgang mit dem Mythos in Literatur und Kunst um 1800 unabsehbar reichhaltig wie auch in der Tiefendimension komplex gewesen ist, sollte einen davor bewahren, zu naiv an dieses Thema heranzutreten. Und doch zeichnen sich, wenn man einzelne Aspekte herausgreift, Konturen ab, die eine vorsichtige Annäherung erlauben¹. Blickt man auf Goethes sozusagen lebenslanges Dichten im Umgang mit dem Mythos, dann unterscheidet es sich deutlich von der mythisch-ernsthaften Inanspruchnahme des Mythos, wie man sie zeitgleich bei Hölderlin verfolgen kann, aber auch von der rhetorischen Instrumentalisierung, wie sie vor allem in der Lyrik Schillers zum Einsatz kommt. Ihnen gegenüber könnte man bei Goethe von einem verstärkt mythologischen, eigentlich mythopoetischen Verhältnis sprechen, um deutlich zu machen, wie sehr Goethe den Mythos als poetischen Baustein verstanden und genutzt hat: Es wäre doch mit einigem Recht von einer produktiven Anverwandlung zu sprechen, die den Mythos zwar als Handlungsfigur ernst nimmt, ihn aber historisiert und aus dem Abstand heraus aufgreift, eben nicht rhetorisch, sondern in poetischer Umgestaltung, nach dem Prinzip der Morphologie². Vielleicht könnte man die Rolle Goethes im Unterschied zu seinen Zeitgenossen verdeutlichen, wenn man Ovids Mythenadaption in seine Nähe bringt, so wie sich für Hölderlin etwa Pindar³ oder für Schillers Rhetorik Vergil als Folien anbieten. Das würde auch bedeuten, daß Goethes mythopoetisches Schreiben wie selbstverständlich Formen der Reflexion, der kritischen Umschrift, ja der Parodie umfaßt. *Der neue Paris* als zentrales Beispiel in der autobiographischen Selbstdarstellung von *Dichtung und Wahrheit*, wo es darum geht zu zeigen, wie Goethe mit der Fiktion, mit dem Märchen und dem Mythos umgeht, könnte demonstrieren, welche Schichten von Spiegeleffekten er aus dem Mythos heraushebt. Vergleichbares, weil auch hier das Neue, das Zeitgemäße thematisiert wird, ließe sich aus dem Blick auf das „phantasmagorische Zwischenspiel“ des Helena-Aktes im Zweiten Teil des *Faust* gewinnen.

Goethe parodiert den Mythos nicht auf plakative Weise, er spielt Mythos und Parodie nicht gegeneinander aus. Vielmehr könnte man – nun auch im Hinblick auf andere Goethetexte – davon sprechen, daß Goethe den Mythos durchaus bereits aus der Perspektive der Parodie begreift, im Sinne eines Weitererzählens, einer Metamorphose des Mythos. Zwar gibt es auch Texte, in denen er den mythischen Komplex auf eine unmittelbare Art und Weise aufgreift, in einer quasi-klassizistischen Anlehnung: So etwa im Fall der Fragment gebliebenen *Achilleis*. Daneben aber erweist sich als die adäquate Form des Homerisierens doch diejenige eines reflektierten Umgangs mit dem Mythos, einer dem Abstand gemäßen Interpretation. Das wäre im Vergleich zur *Achilleis* deutlich bei *Hermann und Dorothea*, einer geschichtsphilosophisch taktvollen Übertragung des Mythos in die Moderne der Französischen Revolution. Auch der *Wilhelm Meister* – Roman reagiert mit ironischer, gleichwohl durchschaubarer Parallelisierung auf die Mythen etwa des antiken Epos⁴. Teil solcher Verfahren mythopoetischer Relativierung ist dann auch die Reflexion. Diese Techniken bilden aber zugleich wesentliche Momente des Goetheschen Werks in seiner vor allem späteren Gestalt.

Das führt zu einer weiteren Beobachtung: Was Goethe im Umgang mit dem Mythos erprobt, hat weitgreifende Auswirkungen auf seine poetischen Verfahrensweisen. Und vor allem kann man sagen, daß in den sichtbar werdenden Umgestaltungen des Mythos dieser nicht auf ein parodistisches Gegenteil festgelegt wird, daß es nicht auf eine schwarz-weiß Umkehrung, auf eine Entleerung des Mythos ankommt, sondern daß im Mythos selbst schon parodistische Spuren wahrgenommen werden. Es ist klar, daß Goethe hier sich enger an Ovid als an Homer, Pindar oder Vergil anlehnen muß. Aber auch im Haus des Mythos gibt es viele Wohnungen, und der Kammerdiener hat dort ebenfalls Platz.

In diesen beiden gleichermaßen prominenten Fällen wird der Mythos nicht als prälogische Essenz sozusagen ‚mythisiert‘, sondern in seinem höchst anspruchsvollen Charakter als Symbol dadurch gestützt, daß er die Züge des sich selber historisch Werdens transportiert: Damit wird kein Historismus des Mythos betrieben, sondern vielmehr seine Integration in das sich Wiederholende. Der Mythos erscheint als Teil eines Sinnzusammenhangs, der auch außerhalb der spezifischen Mythe seine Bedeutung, seine symbolische Ausstrahlung bewahrt. Insofern kann bei Goethe durchaus von einem ‚neuen Paris‘, von einer ‚neuen Melusine‘ gesprochen werden, und Helena blickt gleichsam auf ihre eigene mythologische Rezeption zurück, „bewundert viel und viel gescholten“. Daß eine solche Reflexion des Mythos indes keineswegs auf das Goethesche Spätwerk beschränkt sein muß, gilt es vorläufig noch zu überprüfen.

Zunächst scheint es nicht zwingend, das Verhältnis von Mythos und Parodie an den *Römischen Elegien* belegen zu wollen, gilt doch, mit gutem Grund, vor allem die Triade von Liebe, Antike und Dichtung als thematisches Zentrum des Zyklus. Mythen scheinen gleichsam nur einen Beitrag zu leisten zur Kulisse der Antike, die Goethe hier aufbaut – aus der römischen Architektur, aus der Literatur und Geschichte der Stadt. Aber die Anspielungen auf Mythen dienen dabei als raffinierte Vermittler, indem sie die Vergangenheit (in ihrer Leblosigkeit) mit quasi-lebendigen, auch der Moderne bekannten Gestalten beleben und somit dem nordischen Wanderer einen Austausch mit der Antike auf menschlicher Ebene erlauben. Dazu bedarf es freilich einer Vermenschlichung des Mythos⁵. So spricht vieles dafür, die Triade gerade darin begründet zu sehen, daß sie nicht unmittelbar oder direkt, sondern durch die Vermittlung des Mythos erst gestiftet wird. Eines Mythos, der ebenfalls kaum im Sinne naiver Beglaubigung aufgegriffen wird, sondern als Medium der Brechung, in dem Mythisches und Poetisches einander gegenseitig erhellen können. Diese Probe aufs Exempel soll nicht in einem Gesamtdurchgang durch den Zyklus, sondern an einem prononcierten Punkt, seinem Ende, unternommen werden.

Als Vorbereitung darauf bietet sich ein Blick auf die 3. Elegie an, denn hier wird der Mythos der Antike in das sehr vertrauliche Liebesgespräch zwischen lyrischem Ich und seiner Partnerin integriert. Die Beispiele des Mythos, der griechischen Göttergeschichten, werden nicht aus dem Blickwinkel der Ehrfurcht oder der verklärenden Ferne zitiert, sondern als Belege einer menschlichen, einer erotischen Nachgiebigkeit, die der römischen – oder doch wohl etwa: weimarischen – Geliebten das schlechte Gewissen nehmen soll. Daß sie nämlich das männliche Begehren erhört hat, läßt sich durch den Mythos geradezu legitimieren:

In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten,
Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuß der Begier.
Glaubst du, es habe sich lange die Göttin der Liebe besonnen,
Als im Idäischen Hain einst ihr Anchises gefiel?

Die Distanz zwischen dem vermeintlich heroischen Zeitalter und der modernen Welt wird bestritten, – schon der Mythos läßt sich vielmehr dafür in Anspruch nehmen, nicht ein Übermenschliches zu formulieren, sondern das Menschlich-Natürliche zu demonstrieren.

Die 20. ist im Zyklus der *Römischen Elegien* die letzte, und zwar auch in der Handschrift H 50, die ja noch 22 Elegien umfaßt, von denen Goethe dann zwei von der Veröffentlichung ausgeschlossen hat. So ist von dieser letzten Elegie jedenfalls zu erwarten, daß sie den Zyklus abrundet und gewissermaßen zusammenzufassen vermag.

Zwanzigste Elegie

Zieret Stärke den Mann, und freies mutiges Wesen,
 O so ziemet ihm fast tiefes Geheimnis noch mehr.
 Städtebezwingerin, du Verschwiegenheit! Fürstin der Völker!
 Teure Göttin, die mich sicher durchs Leben geführt,
 Welches Schicksal erfahr ich! Es löset scherzend die Muse,
 Amor löset, der Schalk, mir den verschlossenen Mund.
 Ach! schon wird es so schwer der Könige Schande verbergen!
 Weder die Krone bedeckt, weder ein phrygischer Bund
 Midas verlängertes Ohr, der nächste Diener entdeckt es
 Und ihm ängstigt und drückt gleich das Geheimnis die Brust;
 In die Erde möcht' ers vergraben, um sich zu erleichtern,
 Doch die Erde verwahrt solche Geheimnisse nicht;
 Rohre sprießen hervor und rauschen und lispeln im Winde;
 Midas! Midas, der Fürst, trägt ein verlängertes Ohr!
 Schwerer wird es nun mir ein schönes Geheimnis zu wahren
 Ach den Lippen entquillt Fülle des Herzens so leicht!
 Keiner Freundin darf ichs vertrauen, sie möchte mich schelten,
 Keinem Freunde, vielleicht brächte der Freund mir Gefahr,
 Mein Entzücken dem Hain, dem schallenden Felsen zu sagen
 Bin ich endlich nicht jung, bin ich nicht einsam genug,
 Dir Hexameter, dir Pentameter sei es vertraut
 Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.
 Sie von vielen Männern gesucht, vermeidet die Schlingen
 Die ihr der Kühnere frech, heimlich der Listige legt,
 Klug und zierlich schlüpft sie vorbei und kennet die Wege
 Wo sie der Liebste gewiß lauschend begierig empfängt.
 Zaudre Luna! sie kommt! daß sie der Nachbar nicht sehe,
 Rausche Lüftchen durchs Laub, niemand vernehme den Tritt.
 Und ihr, wachset und blüht, geliebte Lieder und wieget
 Euch im leisesten Hauch lauer und liebender Luft,
 Und, wie jenes Rohr geschwätzig, entdeckt den Quiriten
 Eines glücklichen Paares schönes Geheimnis zuletzt⁸.

Vielfach ist dieses Gedicht mit seiner Umgebung verknüpft, vor allem in der Konstellation von Liebe und Dichtung: So wie der Zyklus insgesamt das Liebeserlebnis vor dem Hintergrund der Dichtungsthematik verhandelt, so bezeugt auch die 20. Elegie diesen Dialog. Wenn in der berühmten 5. Elegie davon die Rede ist,

Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet
 Und des Hexameters Maß' leise, mit fingernder Hand,
 Ihr auf den Rücken gezählt⁹,

dann wird diese Unmittelbarkeit von Liebesdichtung auch am Ende des Zyklus aufgegriffen. Weiterhin finden sich im Schlußgedicht diejenigen Muster, die für die *Römischen Elegien* charakteristisch sind, so das Gespräch mit der Antike und

eben mit dem Mythos, die Quiriten (V. 31) werden aufgeboten, die Muse, Amor und Luna, und ausführlich die Midas-Mythe. Doch ist diese 20. Elegie keineswegs nur Bestätigung und Wiederholung des schon ausgebreiteten Materials, sondern sie pointiert es auf eine eigenständige und unverwechselbare Art: In den ersten vier Versen unternimmt sie eine Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Rollenbild des Mannes, – ein geschlechtstypologischer Ansatz also, der für das lyrische Ich als Liebhaber wie als Dichter erhebliche Konsequenzen hat. Während das Ich zu den Positionen der Stärke und des Mutes nicht explizit Stellung nimmt, ist es sich seiner Abweichung von der Verschwiegenheit deutlich bewußt; das „tiefe Geheimnis“ zu wahren kann nicht nur kriegsentscheidend – etwa in Troja – sein, es war auch für das lyrische Ich lange Zeit selbstverständlich. Die spezifische Konstellation von Liebe und Dichtung, indem die Muse sich mit Amor verschwistert, führt hier zur Krise, bei der er „den verschlossenen Mund“ nicht halten kann.

Das Gedicht bietet somit von Anfang an eine hochdramatische Kulisse, es beruft sich mit der „Städtebezwingerin“, der Verschwiegenheit, auf Homer und den epischen Zyklus: Wäre das Geheimnis des hölzernen Pferdes verraten oder, wie im Fall des zu klugen Laokoon, durchschaut worden, so hätten die Griechen Troja nicht erobern können¹⁰. Aber diese ernste, geschichtsträchtige Überlieferung bildet hier nur eine Art Prätext, von dem sich der Text selbst schnell „scherzend“ löst. Wie sehr noch, durchaus zeitgenössisch, die Tugend der Verschwiegenheit als menschliche Qualität gefordert ist, zeigt die Rolle Taminos in Mozarts *Zauberflöte*, 1791 uraufgeführt. Zu Beginn des 2. Aktes versammelt Sarastro seine Priester zu einer Besprechung von besonderer Bedeutung, denn Tamino ersucht um Aufnahme in das Reich des Lichtes. Sarastro wird befragt, ob der Neophyt denn Tugend, Verschwiegenheit und Wohltätigkeit besitze – womit Mozart die dialektische Situation spiegelt, die kennzeichnend für die Spätaufklärung ist: Das Verhältnis von Aufhellung einerseits und Verdunkelung des Geheimwissens andererseits, ein Paradigma, das auch Goethe angesichts der Cagliostro-Gestalt wahrgenommen und im *Großkophta* verarbeitet hat. Es spielt in der Romanliteratur der Zeit eine erheblichere Rolle als in der Lyrik¹¹. Es ist nicht das Pathos der Männlichkeit oder gar des Heroischen, das in Goethes 20. Elegie berufen würde, sondern die Erfahrung des liebenden Dichters. Ganz ernst ist es ihm mit dem „Ach!“ im 7. Vers nicht, und doch befindet er sich in einer Krise, einem ungewohnten Zustand. Die Verschwiegenheit hat das lyrische Ich bislang „sicher durchs Leben geführt“, nun versagt sie sich ihm. Gleichsam gezwungen muß er den Mund nun öffnen, aber nicht um gleich von sich in der ersten Person zu sprechen, sondern wie um eine andere Geschichte, eine Parallelgeschichte zu erzählen.

An dieser Stelle schiebt Goethe die Midas-Mythe, eigentlich diejenige seines Dieners ein: Die Reminiszenz des von Ovid im 11. Buch der *Metamorphosen* (V. 146-193) berichteten Vorgangs umfaßt nicht nur die Spannung zwischen König und Diener, sondern im Hintergrund auch die zwischen Mensch und Gott. Denn der phrygische König Midas hat im Wettstreit zwischen Pan und Apollo sich für das Flötenspiel Pans und gegen die Kithara des Gottes entschieden. Das läßt Apollo den unklugen Richter büßen – Midas wachsen Eselohren, die er unter seiner phrygischen Mütze zu verbergen versucht. Nur seinem Haarschneider kann er dieses Geheimnis nicht verbergen, und diese Gestalt wird für Goethe zum eigentlichen Anknüpfungspunkt.

Der Diener beweist ebenfalls wenig Mannesmut und -stärke, er kann das Geheimnis nicht wahren, auch wenn er es nicht direkt verrät: er spricht es nur indirekt, gegenüber dem Erdboden aus, aber dieser läßt Schilfrohr wachsen, das rauschend und lispelnd das Geheimnis ausplaudert.

Schon dieser von Goethe immer wieder aufgegriffene Mythos¹² unterhält eine nicht ganz linientreue Perspektive auf den Mythos, indem er den Kammerdiener ins Zentrum rückt. Goethe folgt damit der psychosozialen Komik, die der Figur des Barbiers in der Kulturgeschichte immer wieder zugeschrieben wurde. Volker Klotz hat sie auf brillante Art beschrieben als „die kurzfristige, doch umso wirksamere Übermacht eines Subalternen“¹³. Indem Goethe gerade dieses Motiv des Mythos herausgreift und noch die soziale Umkehrung fokussiert, wenn der Barbier wichtiger ist als der König, deckt er die schon bei Ovid angelegte Dialektik von Mythos und Parodie auf¹⁴. Der Mythos bestätigt sich hier nicht als hohe Kunst zwischen Göttern und Menschen, sondern er nähert sich bereits dem Profanen. Insofern ist auch Goethes Wahl gerade eines solchen Mythos Anzeichen einer mythopoetischen Konstellation, in die auch parodistische Momente einbezogen werden; d. h. aber, daß die Grenze zwischen Mythos und Parodie für Goethe von vornherein wo nicht aufgehoben, so doch durchlässig ist, ein Vorgang, an den Thomas Mann unmittelbar anschließen konnte.

So folgt das lyrische Ich denn auch nicht der aristokratischen Ebene dieses Mythos, sondern der des Kammerdieners: Fiel es diesem schon schwer, das Geheimnis zu wahren, dann noch sehr viel mehr dem liebenden Dichter, denn gleich doppelt leidet er unter dem Bedürfnis der Mitteilung, von der Muse wie auch von Amor stimuliert. Um so mehr noch, als er ja im Unterschied zum Barbier des Midas keine Schande, sondern „ein schönes Geheimnis zu wahren“ hat (V. 15). Weder eine Freundin, noch ein Freund kommen als Adressaten einer Mitteilung in Frage, *sie* nicht, weil sie eifersüchtig werden, *er* nicht, weil er das lyrische Ich – durch eigene Aktivität – eifersüchtig machen könnte; aber auch der Ausweg der Natur, wie ihn im Mythos noch der Barbier begehen konnte, ist dem modernen Dichter verwehrt.

Mein Entzücken dem Hain, dem schallenden Felsen zu sagen
Bin ich endlich nicht jung, bin ich nicht einsam genug.

Hier zeigt sich die Distanz zwischen Natur und Kunst, zwischen Mythos und parodierender Literatur, zwischen Antike und Moderne. Während der Barbier sich dem schlichten Boden der Erde anvertrauen konnte, bleibt dem Dichter nur der Boden der Verse, des elegischen Distichons, dem genuinen Ort der dichterischen Liebesklage – die lateinischen Vorbilder werden schon in der 5. Elegie als „Triumvirn“ zitiert. Das ‚Vertrauen‘ des Dichters richtet sich also auf die Kunst, auf Hexameter und Pentameter als elegische Textbausteine. Damit wendet das Gedicht sich freilich von der Ebene erlebnishaften Bekennens zur Ebene der Poetik, das Gedicht thematisiert mit der Problematik von Geheimnis und Mitteilung seine eigenen Entstehungsbedingungen, denn es *ist* ja zugleich ein elegischer Text, der das realisiert, was er thematisiert. Mythopoesie als dichterisches Spiel mit dem Mythos bedeutet daher zugleich auch Kommentierung, Reflexion, Ironie.

„Entzücken“ (V. 19) und „Glück der Liebe“ (V. 22) müssen demnach gegenüber den Mitmenschen verborgen gehalten werden, denn von vielen Seiten droht den Liebenden Gefahr oder Mißwollen, so daß das Geheimnis dieser Liebe im Zwiespalt lebt, den nur das Gedicht abbilden kann. Während die „Fülle des Herzens“ (V. 16) nach Mitteilung drängt, ist sie zugleich durch die Eifersucht und den Eigennutz von vielen Seiten bedrängt. Ihren Ausweg findet sie eben im Hexameter und Pentameter, im Gedicht, das somit zwischen Offenbarung und Verbergung, die beide jeweils unmöglich sind, die schöne Mitte hält. Was als Liebeserlebnis möglichst unsichtbar – „daß sie der Nachbar nicht sehe“ (V. 27) – und unhörbar – „niemand vernehme den Tritt“ (V. 28) – gemacht werden soll, läßt sich als Vers ebenso sehen wie hören. Das Gedicht also wird zum Asyl des peinvoll liebenden Dichters, d. h. die Erfüllung der Liebe bleibt noch auf eine ästhetische Vollendung angewiesen, und andererseits hat das Gedicht keinen anderen Gegenstand als die Liebe.

Der Gedichtschluß stellt dabei die Existenzweise dieser Art Dichtung dar: Die „geliebten Lieder“ sind selbst Teil einer anderen, wachsenden und blühenden Natur; sie stehen in einer parodistischen Analogie zum Schilfrohr des Midasbarbiere, auch die Lieder wiegen sich in versrhythmischer Bewegung „im leisesten Hauch lauer und liebender Luft“ (V. 30). Aber gegenüber der Geschwätzigkeit des mythischen Schilfrohrs verraten die Verse das „schöne Geheimnis“ des glücklichen Paares erst und allenfalls „zuletzt“. Das Gedicht hütet somit das Geheimnis – denn die unmittelbare Mitteilung an Freundin oder Freund kommt ja gerade nicht in Frage –, aber es offenbart es schließlich auch auf seine Weise, zuletzt. Es ist verschwiegen und zugleich mitteilbar, es ist ein Drittes, ein Kind der Liebe gleichsam, das die binäre Lo-

gik von Schweigen und Reden durch eine Art beredtes Verschweigen, eine Poetik der Verschwiegenheit, außer Kraft setzt. Zwischen Offenbarung und Geheimnis auf der Grenze angesiedelt ist das ästhetische Gebilde auch ein prekäres Objekt zwischen der Naivität des Mythos und der komplizierten Reflexion der Parodie.

Das 20. Gedicht beschließt den Zyklus somit auf konsequente Art, denn die Dialektik von Schweigen und Mitteilung bildet eine seiner Strukturachsen. Das lyrische Ich war eingangs nach Rom gekommen, mit der Hoffnung, daß die Steine zu ihm – „nur mir schweigt noch alles so still“ (*Römische Elegie I*, V. 4) – sprechen mögen. Auch die 4. Elegie handelt von der stillen Verehrung der Dämonen (V. 1), denn „das Schweigen geziemt allen Geweihten genau“ (V. 12), d. h. die Elegien lassen sich auch als Initiations-text von Schweigen und verschwiegener Mitteilung lesen. Profanisierung und Einweihung durchziehen die 12. Elegie, und in der 17. (besonders V. 5f.) und in der 19. Elegie wird die Liebe ganz ins Zeichen der Verschwiegenheit, des Schutzes vor dem Verrat, vor dem Geschwätz der „Fama“ gestellt. Aber erst mit dem Schluß des Zyklus kommt eine Art Theorie des Gedichtes in den Blick, indem die Verschwiegenheit vom Motiv zum poetologischen Prinzip gemacht wird. Die poetische Verschwiegenheit nimmt dabei, um eine Lieblingsformel Goethes zu zitieren, den Charakter eines „offenbaren Geheimnisses“ an¹⁵.

Dieses Zwischenstadium, diese Widersprüchlichkeit ist für Goethes lyrisches Selbstverständnis um so entscheidender, als die Kategorie der Erlebnislyrik im Ausgang von den Sesenheimer Liedern die Erwartung lyrischer Protokolle gehegt hat. Selbst wo Goethe mit der Suggestion lyrischer Unmittelbarkeit kokettiert, kommt es doch entscheidend auf die Spannung zwischen Mitteilung und Geheimnis an. Das Lied „an die Günstigen“¹⁶ beginnt nur scheinbar eindeutig mit der Formel „Dichter lieben nicht zu schweigen“, die dann um das Gegengewicht, daß erst „sub rosa“, also dichterisch verschlüsselt sich ausspricht, ergänzt wird. Auch das „Geständnis“ im *West-östlichen Divan*¹⁷ spielt mit der Schwierigkeit, ein Gedicht zu verbergen, es unter den Scheffel zu stellen. Auch Hatem umkreist in einem Dialog mit dem Schenken dieses heikle Gleichgewicht:

Erst sich im Geheimnis wiegen,
Dann verplaudern früh und spat,
Dichter ist umsonst verschwiegen,
Dichten selbst ist schon Verrath¹⁸.

Diese lyrische Ambivalenz, dieses prekäre Gleichgewicht hat Goethe dann aber auch als Geständnis dem Mythos wieder anvertraut. Nicht selten

hat er sich für seine Selbstcharakteristik auf den Barbier des Königs Midas bezogen, so etwa in einem Brief an Josephine O'Donell vom Januar 1813:

Es ist nicht zu läugnen daß wir andern Poeten einigermaßen verwandt sind mit dem Cammerdiener des Königes Midas, nur unterscheiden wir uns von diesem Herrn Vetter darin gar merklich daß wenn derselbe die Mängel seines Prinzipals ohnmöglich verschweigen konnte, wir dagegen es sehr peinlich finden von den Vollkommenheiten unserer Herrinnen zu schweigen¹⁹.

Sehr viel heikler wird dieser mythologische Bezug dann 1822 in einem Brief an Zelter genutzt, in dem hier gerade die Dialektik von Vertrauen und Verrat verschärft beleuchtet wird:

Meinen Winter bring ich beinahe in absoluter Finsamkeit zu, diktiere fleißig, so daß meine ganze Existenz wie auf dem Papiere steht; zu Ostern sollst du allerlei zu lesen haben. Hören und reden mag ich nicht mehr, sondern vertraue, wie des Königs Midas Barbier, meine Geheimnisse den verräterischen Blättern²⁰.

Von hier aus wird deutlich, daß Midas und sein Kammerdiener für Goethe nicht nur mythologische oder poetologische Referenzen sind, sondern daß er in dieser Erzählung auch seine eigene Publikationsstrategie, den Öffentlichkeitscharakter seiner Arbeit gespiegelt sieht. Der Midas-Barbier steckt ja in einem privaten Dilemma, indem er eine Art Staatsgeheimnis nur mittelbar, gleichsam anonym, als Binsenwahrheit ausplaudern muß. Indem Goethe sich ironisch auf ihn einläßt, gibt auch er unter der Hand etwas von sich zu erkennen, das gleichwohl unter ironischem Vorbehalt steht: Die zuletzt zitierten „verräterischen Blätter“ treten an die Stelle des Schilfgeflüsters, d.h. das Rohr wird zum Papier, das Mündliche zum Schriftlichen, das Gesellschaftliche zum Poetischen: Während die Geliebte in diesem Gedicht nur in der 3. Person präsent ist – „wie sie des Tags mich erfreut“ (V. 22), „sie kommt“ (V. 27) –, wird in der 2. Person eine andere Figur, eine Figuration angesprochen: Zunächst die „Verschwiegenheit“ selbst (V. 3) als eine „teure Göttin“ (V. 4), dann aber das Verspaar: „Dir Hexameter, dir Pentameter sei es vertrauet“ (V. 21). Schließlich, im viertletzten Vers, haben sich endgültig die „Lieder“ selbst als der direkt angesprochene Gegenstand des Gedichts gegen die Verschwiegenheit durchgesetzt. Und zugleich, als „geliebte Lieder“, sind sie an die Stelle der Geliebten getreten. Und das ist denn doch erstaunlich. Goethes „erotische Dichtung“ mündet nicht in die Apotheose der Geliebten, sondern in die Adresse an die Poesie. „Saget, Steine, mir an“: Der Beginn des Zyklus ist am Ende nicht von Stein zu Fleisch geworden, wie es die Pygmalionmythe²¹ erwarten ließe, sondern die leibhaftig personifizierte Stadt, die die Geliebte des Dichters ist, wandelt sich am Ende in die „geliebten Lieder“, die der Abschluß des Gedichtzyklus ins Leben entläßt. Diese Doppelfunktion markiert daher das Ende der 20. Elegie: Daß hier ein Geheimnis gewahrt und zugleich offenbart wird, daß es schließlich als „schönes

Geheimnis“ noch den Lesern sichtbar gemacht wird. Insofern mündet die Poetik der Verschwiegenheit in die listige, ironisch versteckte Veröffentlichung des Geheimnisses. Der Zyklus zielt somit, pointiert, auf seinen Weg ans Licht der Leser, er bereitet mittels des ironisch genutzten Mythos, seine eigene Rezeption vor. Damit überführt Goethe aber auch das Gedicht in die Ebene seiner Kommentierung, Dichtung wird zum Medium ihrer Reflexion.

NOTE

- ¹ Vgl. *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, hg. von K. H. Bohrer, Frankfurt a. M. 1983; *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, hg. von H. Koopmann, Frankfurt a. M. 1979.
- ² Dazu wichtig: F. HARZER, *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid-Kajfka-Ransmayr)*, Tübingen 2000, bes. S. 17-57.
- ³ Vgl. A. SEIFERT, *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*, München 1982; M. FRANZ, *Pindarfragmente*, in *Hölderlin-Handbuch*, hg. von J. Kreuzer, Stuttgart, Weimar 2002, S. 254-270.
- ⁴ Vgl. etwa H. SCHLAFFER, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980.
- ⁵ Zur Deutung der Elegien vgl. den informativen Artikel von R. WILD in *Goethe-Handbuch*, hg. von B. Witte, Th. Buck, H.-D. Dahnke, R. Otto und P. Schmidt, Bd. 1: *Gedichte*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 225-232.
- ⁶ Die Texte werden zitiert nach der Frankfurter Ausgabe: J. W. GOETHE, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bände, Bd. 1: *Gedichte 1756-1799*, hg. von K. Eibl, Frankfurt a. M. 1987 (im Folgenden abgekürzt als F:1 mit Seitenzahl), hier S. 399.
- ⁷ Zum Zykluscharakter und Aufbau der *römischen Elegien* vgl. G. KAISER, *Wändrer und Idylle. Die zyklische Ordnung der ‚Römischen Elegien‘*, in ders., *Wändrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Götter bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 148-174.
- ⁸ GOETHE, F:1 I, S. 437-439.
- ⁹ GOETHE, F:1 I, S. 407.
- ¹⁰ Vgl. F. HOFMANN, *Goethes Römische Elegien. Erotische Dichtung als gesellschaftliche Erkenntnisform*, Stuttgart 1994, S. 61.
- ¹¹ Vgl. P. CH. LUDZ (Hg.), *Geheime Gesellschaften*, Heidelberg 1979; M. Voges, *Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1987.
- ¹² Vgl. M. MAYER, *Midas statt Pygmalion. Die Tödllichkeit der Kunst bei Goethe, Schmitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» Nr. 64, 1990, S. 278-310.
- ¹³ V. KLÖTZ, *Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*, Wien 2000, S. 194.
- ¹⁴ Vgl. F. GRAF, *Die Götter, die Menschen und der Erzähler. Zum Göttermythos in Ovids ‚Metamorphosen‘*, in *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, hg. von M. Picone und B. Zimmermann, Stuttgart 1994, S. 22-42.
- ¹⁵ Vgl. M. H. MEHRA, *Die Bedeutung der Formel ‚Offenbares Geheimnis‘ in Goethes Spätwerke*, Stuttgart 1982.
- ¹⁶ F:1 I, 1, S. 643.
- ¹⁷ F:1 I, 3, S. 16.
- ¹⁸ F:1 I, 3, S. 417.
- ¹⁹ F:1 II, 7, S. 159.
- ²⁰ F:1 II, 9, S. 240.
- ²¹ Vgl. G. LIEBMANN, *Fleisch und Marmor in den ‚Römischen Elegien‘*, in «Studi Germanici» Nr. 21/22 (1983), S. 61-85.