

MATHIAS MAYER

GOETHE'S VAMPIRISCHE POETIK

Zwei Thesen zur *Braut von Corinth*

I

Goethes Ballade *Die Braut von Corinth* hat nicht nur die Zeitgenossen höchst unterschiedlich angesprochen, auch heute können trotz eingehender Bemühungen der letzten Jahre die Akten keineswegs als geschlossen gelten. Zwar haben sich neuere Untersuchungen aus dem alten, zu plakativen Gegensatzenschema befreien können, das den Konflikt dieses Textes in einer bloßen Opposition von sinnfroher Antike und lustfeindlichem Christentum sehen wollte.¹ Vor allem die Studie von Walter Müller-Seidel² hat auf die Anklage des Menschenopfers im Zeichen der Humanität hingewiesen und daher, in der Nähe der *Iphigenie*, die übergeordnete Gemeinsamkeit jener vermeintlichen Opposition herausgestellt. Auf höchstem Niveau hat dann Ilse Graham 1988 die Gegenüberstellung von männlicher Geistigkeit und vampirischer Verführungskraft unter Berücksichtigung des paulinischen Kontextes von *Korinth* am Text belegen können.³ Indessen haben Wolfgang Schemme,⁴ R. Ellis Dye⁵ und zuletzt

¹ Beispielhaft dafür die Beiträge von Hans-Günther Thalheim, Goethes Ballade »Die Braut von Corinth«, in: Goethe. N.F. des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 20, 1958, S. 28–44, sowie von Wilfried Freund, Die deutsche Ballade. Theorie, Analyse, Didaktik, Paderborn 1978, S. 35–42. Auch Norbert Mecklenburg handelt vom »aufklärerischen, religions- und gesellschaftskritischen Impuls« des Gedichtes: N. M., Balladen der Klassik, in: Walter Müller-Seidel (Hrsg.), Balladenforschung, Königstein/Ts. 1980, S. 187–203, S. 198. – Zitiert wird das Gedicht nach der Weimarer Ausgabe: Werke, Abt. 1, Bd. 1, Weimar 1887, S. 219–226.

² Walter Müller-Seidel, Goethes Gedicht »Die Braut von Corinth«. Zum Balladenjahr der deutschen Klassik, in: W. M.-S., Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800, Stuttgart 1983, S. 119–124.

³ Ilse Graham, Die Theologie tanzt. Goethes Balladen »Die Braut von Corinth« und »Der Gott und die Bajadere«, in: I. G., Goethe. Schauen und Glauben, Berlin, New York 1988, S. 253–284.

⁴ Wolfgang Schemme, Goethe: Die Braut von Corinth. Von der literarischen Dignität des Vampirs, in: Wirkendes Wort 36, 1986, S. 335–346.

⁵ R. Ellis Dye, Goethe's »Die Braut von Corinth«: Anti-Christian Polemic or Hymn of Love and Death?, in: Goethe Yearbook 4, 1988, S. 83–98.

Gerhard Schulz⁶ gegenüber diesem letztlich binären Schema die tragische Grundkonstellation des Textes herausgestellt. Schulz spricht von einem Gedicht »über tragische Liebe und erlösenden Tod«, Schemme dagegen sieht »eine balladeske Tragödie« mit einer nur illusionären Hoffnung auf Erlösung.⁷

Aufbauend auf diesen Forschungsergebnissen möchte die folgende Studie nicht noch einmal die gesamte Überlieferungslage rekonstruieren, sondern im wesentlichen zwei Argumentationsmuster isolieren, deren Beantwortung mir mit den bisherigen Ansätzen noch nicht gelungen scheint: Zum einen soll die zunächst als tragisch qualifizierte Ballade in ihrer demgegenüber geradezu dialektischen Struktur beschrieben werden, was insofern eine andere Perspektive einschlägt, als auch der vernachlässigte Kontext der Elemente – nennen wir sie vorerst Flamme und Wasser – erst damit angemessen gewürdigt werden kann; zugleich läßt sich von daher ein anderes Licht auf die kaum je wirklich befragte Entstehungssituation des Gedichtes werfen. – Das zweite Argumentationsmuster richtet sich dagegen auf die poetologische Relevanz dieses Textes, die angesichts seiner geschichtsphilosophischen, religionskritischen oder erotischen Konnotation noch nicht in den Blick genommen worden ist, aber nicht zuletzt aus Goethes später Äußerung gegenüber Eckermann gerechtfertigt werden kann; erst von ihr aus, so meine ich, wird nachvollziehbar, weshalb Goethe diesen Stoff offenbar so lange Zeit mit sich herumgetragen hat – eben nicht nur als Schauerballade, sondern als Gratwanderung des poetischen Wortes.

»Nach Corinthus von Athen gezogen« – mit diesem Eingangsvers beruft Goethe eine geschichtsphilosophische Wende, die als Hintergrund des Gedichts auch auf einer elementaren Ebene sichtbar gemacht wird. Während die inzwischen zum Christentum konvertierte Mutter des Mädchens dem angelangten Gast – ursprünglich war er ja als Bräutigam ihrer ersten Tochter vorgesehen – in noch unzweideutiger Weise »Wein und Essen« (v. 19) vorsetzt, bekommen Nahrung und mit ihr die Elemente selbst im Verlauf des Textes zunehmend symbolische Qualität zugeschrieben: Als die inzwischen ins Kloster genötigte und dort gestorbene Braut unerkannt zu dem Gast ins Zimmer tritt, überschreibt dieser das gerichtete Mahl mit antiken Konnotationen:

⁶ Gerhard Schulz, »Liebesüberfluß«. Zu Goethes Ballade »Die Braut von Corinth«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1996, S. 38–69. Vgl. auch Schulz' Artikel in Bd. 1 des *Goethe-Handbuches* (Gedichte, hrsg. v. Regine Otto u. Bernd Witte, Stuttgart, Weimar 1996, S. 288–291).

⁷ Schulz, a. a. O., S. 57; Schemme, a. a. O., S. 344 f.

»Hier ist Ceres, hier ist Bacchus Gabe;
Und du bringst den Amor, liebes Kind!« (v. 45 f.).

In Andeutungen, die der Jüngling nicht verstehen kann, offenbart sie sich als Verstorbene, tauscht aber dennoch mit ihm, den sie zuvor nie gesehen hat, dem sie sich aufgrund des alten väterlichen Schwures jedoch verbunden wußte, die Zeichen der Treue. Um Mitternacht schlürft sie »den dunkel blutgefärbten Wein« (v. 95), verschmäht aber die Gabe der Erde, das Weizenbrot: Damit zeichnet sich eine wichtige Differenzierung zwischen Brot und Wein ab, zwischen christlicher und antik konnotierter Speise. Die anschließende Liebesvereinigung wird bekanntlich durch die Mutter gestört, der dann die unglückliche Tochter mit einer sich über sechs Strophen hinziehenden Anklage entgegentritt. Die Essenssymbolik des Liebesmahls wird dabei auf die Elementarsymbolik von Liebe und Tod übertragen, die ganz von der Konfrontation zwischen Wasser und Erde einerseits, der Flamme andererseits regiert wird. Die Untote nämlich hat unter den christlichen Bestattungsriten keine Ruhe finden können:

»Aber aus der schwerbedeckten Enge
Treibet mich ein eigenes Gericht.
Eurer Priester summende Gesänge
Und ihr Segen haben kein Gewicht;
Salz und Wasser kühlt
Nicht, wo Jugend fühlt;
Ach! die Erde kühlt die Liebe nicht.« (v. 162–168).

Die Anspielungen auf das Salz der Erde und das Wasser der Taufe sind deutlich genug; sie erweisen sich als ohnmächtig gegenüber jener elementaren Macht der Liebe, die als flammende Naturkraft schon bei der Schilderung des Liebesaktes gegenwärtig war:

»Gierig saugt sie seines Mundes Flammen,
Eins ist nur im andern sich bewußt.« (v. 122 f.).

Das Liebesfeuer, bei dem sich die Liebenden den Schwur leisten und den fackeltragenden Hymen anrufen (v. 78 f.), ist mächtiger als der Tod, mächtiger vor allem als die besänftigenden Elemente, die das Christentum dem Toten zudenkt, Erde und Wasser. Hier erfolgt die zwingende Konsequenz des Balladenschlusses, wenn die Braut die Mutter bittet, einen Scheiterhaufen zu errichten: Erst im Flammentod kann sie mit ihrer Liebe die endgültige Ruhe finden,

»Bring' in Flammen Liebende zur Ruh!« (v. 193),

nur in der Flamme kann die Flamme gelöscht werden. Damit ist aber deutlich die dialektische Substanz dieser tragischen Konstellation benannt, indem erst die Selbstaufhebung der Liebe diese zu ihrer Vollendung bringen kann. Nicht die Tragik des unversöhnlichen Konfliktes zwischen den Liebenden steht damit im Blick, sondern die tragische Dialektik der selbstverzehrenden Liebe überhaupt. Das Ende der Ballade ist damit wesentlich weniger harmlos als es Wilfried Freunds pathetische Formulierung nahelegt, es sei »der Aufruf an den Leser, echte Lebensfreude jenseits der Grenzen des tödlich einengenden Sittenkodexes zu suchen«.⁸

Von hier aus fällt auch, wie ich meine, erhellendes Licht auf die von Goethe vorgenommene Veränderung gegenüber seiner Quelle: Während dort ja nur von einer aggressiv zur Liebe reizenden Wiedergängerin die Rede ist, verdankt sich die Einführung des Vampirs allein Goethes Entschluß: Immer wieder hat man an dieser untypischen Erfindung Anstoß genommen, auch Schiller wertete sie in einem Brief an Körner als einen Spaß ab, den man nicht zu ernst nehmen dürfe. Goethes spätere Tabuisierungen des »gräßlichen Vampirismus«⁹ legen diese Exterritorialisierung nahe. Doch umgekehrt erweist sich der Vampir als natürlich-elementare Konsequenz aus der vorangegangenen Vergewaltigung von »Jugend und Natur« durch den christlichen Eid der Mutter (v. 55). Der Vampir als verzehrende Kraft – die Bemühung einer dekonstruktivistischen Etymologie sei nicht strapaziert: *Vam-pyr* – kommt hier um so mehr zum Tragen, als Goethe ja gar nicht die traditionelle Blutsaugerei bemüht (außer in v. 179: »Und zu saugen seines Herzens Blut«), sondern den Vampir als eine Feuererscheinung anführt.¹⁰ Der Liebesakt wird nicht als blutiger Liebesbiß, sondern als gegenseitiges Verbrennen inszeniert:

»Brennst du nicht und fühlst mich entbrannt?« (v. 119)

Das »Gräßliche« des Vampirismus ist also auch hier gar nicht gegenwärtig, sondern Goethe formt es in den Akt selbstzerstörerischer Liebesflamme und »Liebeswuth« (v. 124) um, der zunächst nicht die tödliche Konsequenz innewohnt, sondern die Spur einer Belebung: »Hoffe doch bei mir noch zu erwärmen« (v. 115) wird später aufgegriffen in »Seine Liebeswuth/Wärmt ihr starres Blut« (v. 124 f.).

⁸ Wilfried Freund, a. a. O., S. 41.

⁹ Goethe, *La Guzla, poésies illyriques*, in: *Werke*, Abt. I, Bd. 42,1, Weimar 1904, S. 282.

¹⁰ Ebenso Silvia Volckmann, »Gierig saugt sie seines Mundes Flammen«. Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Renate Berger u. Inge Stephan (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln u. Wien 1987, S. 155–176, hier S. 161. Ganz anders dagegen Schemme, a. a. O., S. 338: »Der Vampir, vermittelt durch Sagen und Berichte, war es auch, dessen Vorstellung Goethe ... seit seiner Kindheit mit sich herumgetragen hat«.

Den Hintergrund für diese elementare Katastrophe bildet indessen ein Umstand aus der Entstehungsgeschichte des Textes, der in der anscheinenden Offensichtlichkeit der authentischen Dokumente übersehen worden ist. *Die Braut von Corinth* ist nicht nur am 4. und 5. Juni 1797 während Goethes Besuch bei Schiller in Jena niedergeschrieben worden, Goethe verdankt sie auch – wie er viel später Eckermann gegenüber sagen wird – Schillers Antreiben. Dabei hat aber offenbar die Elementarsituation ihrer Texte einen größeren Einfluß gehabt als bislang angenommen. Am 10. Juni nämlich, also noch von Jena aus, schreibt Goethe im Rückblick auf die *Braut von Corinth* und die unmittelbar danach entstandene Ballade *Der Gott und die Bajadere* an Schiller:

»Leben Sie recht wohl und lassen Ihren Taucher je eher je lieber ersaufen. Es ist nicht übel, da ich meine Paare in das Feuer und aus dem Feuer bringe, daß Ihr Held sich das entgegengesetzte Element aussucht.«¹¹

Was hier als launiger Scherz erscheinen mag, gewinnt indessen an Gewicht, wenn man berücksichtigt, daß Gegenstand der Jenenser Gespräche zwischen den Autoren nicht nur die uns bekannt gewordenen Balladen gewesen sind, sondern auch Projekte, die sich nicht verwirklicht haben. Dabei gibt Goethes Tagebucheintrag vom 6. Juni wichtigen Aufschluß, wenn es heißt:

»Ram und die Bajadere. Das Vampyrische Gedicht abgeschrieben und Schillern Abends gegeben. Über die beyden Sujets, über Don Juan.«¹²

Mit dem Hinweis auf *Don Juan* meldet sich nun allerdings ein anderer Zusammenhang, der für die Genese der *Braut von Corinth* nicht unwichtig ist. Anfang Mai hatte Schiller Goethe gebeten, ihm das Textbuch zu Mozarts *Don Giovanni* zu schicken: »Ich habe die Idee, eine Ballade draus zu machen, und da ich das Märchen nur von Hörensagen kenne, so möchte ich doch wissen, wie es behandelt ist.«¹³ Goethe fand diesen Gedanken, »eine Romanze« aus dieser allgemein bekannten Fabel zu machen, »sehr glücklich«.¹⁴ Unter der Perspektive des Elementaren gesehen ist es nicht unerheblich, daß Schiller offenbar während Goethes Jenenser Aufenthalt an einem Balladenprojekt arbeitete, das ebenfalls mit einem Flammentod enden mußte. Das bekannte Sujet von Don Juan ist als Un-

¹¹ Werke, Abt. IV, Bd. 12, Weimar 1893, S. 152.

¹² Werke, Abt. III, Bd. 2, Weimar 1888, S. 72.

¹³ Schiller an Goethe, 2. Mai 1797, in: Schillers Werke. Nationalausgabe (im folgenden zitiert: NA), Bd. 29, Weimar 1977, S. 72. Norbert Oellers läßt das *Don Juan*-Fragment bewußt unberücksichtigt, wie ich meine, unter Verlust: Goethes und Schillers Balladen vom Juni 1797 – auch Nebenwerke zu »Hermann und Dorothea« und »Wallenstein«, in: Wilfried Barner, E. Lämmert, N. Oellers (Hrsg.), *Unser Commertium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984, S. 507–527, hier S. 514 f.

¹⁴ Werke, Abt. IV, Bd. 12, Weimar 1893, S. 115.

tergang des weltlichen Wüstlings eine christlich-männliche Folie, von der sich der antik-weibliche Tod des Vampirs in Goethes Ballade absetzen sollte. Wenn Goethe nach der Fertigstellung der *Braut von Corinth* diese in einem Brief an seine Frau als »eine große Gespensterromanze« bezeichnet, greift er Formulierungen auf, die deutlich in Nähe zu Schillers schließlich abgebrochener *Don Juan*-Ballade stehen.¹⁵ Wenn es in Schillers Fragment heißt: »Es warb um sie für seinen Sohn, / Der edle Graf von Barcellon / Ein Bräutigam, den sie nicht kennt!«¹⁶, dann ist die inhaltliche Verwandtschaft zur Situation von Goethes Ballade zumindest auffallend. Auch die Mahnung von Don Juans Diener, Gußmann, klingt vor diesem Hintergrund anders: »Stört nicht der Todten tiefe Ruh, / Es wachen ihre Seelen!«¹⁷

Das anscheinend harmlose Wort, das später Eckermann überliefert, Goethe habe Schiller seine Balladen verdankt, gewinnt ein anderes Gewicht, wenn die *Braut von Corinth* als Gegenbeispiel zu einer *Don Juan*-Ballade geschrieben worden ist. Daß aber die beiden Autoren diese Zusammenhänge gesehen haben, geht aus Goethes Tagebucheintrag vom 6. Juni hervor, der eben den *Don Juan*-Plan Schillers mit der *Braut* und *Gott und Bajadere* in Verbindung bringt.¹⁸ Der Dialog der Autoren ist dabei nur der Vordergrund für den eigentlichen Dialog, der sich zwischen Diesseits und Jenseits abspielt: Mit dem Flammentod des Vampirs bezieht Goethe weniger Position innerhalb der Konfrontation von Antike und Christentum, als daß er ihr die Figur der sich selbst verzehrenden Flamme entgegensetzt, der er eine überraschende Dimension verleiht.

II

Dieses dialektische, selbstverzehrende Moment des Vampirischen dürfte sich freilich kaum im Gruseligen erschöpfen; Goethes eigene Beunruhigung, die dazu führte, daß er den Stoff lange Zeit mit sich herumgetragen haben muß, läßt sich nicht damit erklären, daß er von der Gräßlichkeit des Stoffes fasziniert oder irritiert gewesen wäre. Die Bemühungen der Philologie, Goethes Entgleisung in das sonst peinlich gemiedene Feld des Blutigen, Gräßlichen zu verharmlosen, sind schon vom ersten Leser des Textes

¹⁵ Werke, Abt. IV, Bd. 12, Weimar 1893, S. 145.

¹⁶ NA, Bd. 2,1, Weimar 1983, S. 423 (v. 36–38).

¹⁷ Ebd., S. 424 (v. 74 f.).

¹⁸ Der Kommentar der *Frankfurter Ausgabe* scheint mir hier nicht angemessen: »Die Anknüpfung bei einem durchaus trivialen Stoff rechtfertigt Goethes Bezeichnung ›Gespensterromanze‹, reiht das Gedicht ein in das zeitgenössische Gespenster-Balladen-Wesen und gibt ihm eine leicht parodistische Note« (Goethe, *Sämtliche Werke* in 40 Bänden. *Frankfurter Ausgabe*, Bd. 1,1, Gedichte 1756–1799, hrsg. v. Karl Eibl, Frankfurt/M. 1987, S. 1235).

programmiert worden. »Im Grunde wars nur ein Spaß von Göthe einmal etwas zu dichten, was ausser seiner Neigung und Natur liegt«, heißt es am 12. Februar 1798 in einem Brief Schillers an Körner.¹⁹ Damit wird die Irritation, die Goethe aber verfolgt haben mag, stillgestellt, ging es ihm doch gerade nicht um das Stoffartige selbst: Am 6. Juni 1824 zeichnet der Kanzler von Müller aus einem Gespräch mit Goethe auf: »Webers Vorlesung über die ›Braut von Korinth‹ gefiel ihm, doch habe er nicht aus Phlegons Traktat von Wunderdingen, sondern woanders her, das Sujet genommen, es aber meist vom Stoffartigen entkleidet.«²⁰

Diese Entfernung vom Stoffartigen läßt sich am ehesten aus dem Vergleich zwischen Goethes Text und seiner Vorlage²¹ rekonstruieren; dabei fällt auf, welche Bedeutung in der Ballade ihrem eigenen Medium zukommt, dem gesprochenen Wort. Es geht weniger um die Anteile dramatisch-präsenter Rede als vielmehr um die Relevanz des getauschten Wortes für den Fortgang der Handlung. Schon die erste Strophe verweist auf die vorausgegangene Verabredung der beiden Väter,

»Hatten frühe schon
Töchterchen und Sohn
Braut und Bräutigam voraus genannt« (v. 5–7).

Diese Zukunftsbestimmung ist inzwischen durch den christlich geprägten Gegenschwur der Mutter unterlaufen worden, »Durch der guten Mutter kranken Wahn,/Die genesend schwur« (v. 53 f.), die erste Tochter ins Kloster zu geben und damit die Verabredung der Väter zu brechen. Für das Liebesverständnis zwischen den beiden Jungen ist aber wesentlich, daß sie sich gerade auf den Schwur der Väter berufen, daß mithin ihre Vereinigung nicht schlichtweg durch körperliche Reizung beherrscht, sondern durch die Erinnerung an das antizipierende Wort evoziert wird.

»Und er fragt und wäget alle Worte,
Deren keines seinem Geist entgeht.
Ist es möglich, daß am stillen Orte
Die geliebte Braut hier vor mir steht?
Sei die meine nur!
Unsrer Väter Schwur
Hat vom Himmel Segen uns erfleht« (v. 64–70).

¹⁹ NA, Bd. 29, a. a. O., S. 203.

²⁰ Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses v. F. F. von Biedermann erg. u. hrsg. v. Wolfgang Herwig, Bd. 3, Tl. 1, Zürich 1971, S. 696 f.

²¹ Vgl. dazu Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 4.1, Wirkungen der französischen Revolution 1791–1797, hrsg. v. Reiner Wild, München 1988, S. 1220–1222.

Daraufhin kommt es zum neuen Schwur, diesmal unter den Liebenden selbst, die bei der Flamme ihre Verbundenheit bekräftigen (v. 78 ff.) und daraufhin die Zeichen der Treue (v. 85 ff.) und die Speise (v. 95 ff.), zuletzt »des Liebesstammelns Raserei« (v. 133) tauschen. Mit »hohlen Worten« (v. 155), die die Leblosigkeit der Braut signalisieren (»Doch es schlägt kein Herz in ihrer Brust«, V. 126), bekundet sie dann doch ein flammendes Plädoyer für ihre Anhänglichkeit an das alte Wort:

»Dieser Jüngling war mir erst versprochen,
 Als noch Venus heitrer Tempel stand.
 Mutter, habt ihr doch das Wort gebrochen,
 Weil ein fremd, ein falsch Gelübd' euch band!
 Doch kein Gott erhört,
 Wenn die Mutter schwört,
 Zu versagen ihrer Tochter Hand« (v. 169–175).

Der durch das Wort beglaubigte Schwur – zunächst der Väter, dann der Mutter, schließlich der Liebenden – demonstriert die tragende Rolle des Wortes in diesem Komplex. Das Wort wird geradezu zum Vorreiter der Leidenschaft, denn die Liebe wird hier durch das Wort der Väter erzeugt – dies im Unterschied zu Goethes Quelle. Das alte Wort der Väter setzt sich gegenüber den »summanden Gesängen« (v. 164) und dem falschen Gelübde der Mutter durch, es tritt in die Nähe von des »Mundes Flammen« (v. 122), aber auch des dunkel blutgefärbten Weins: Trinkgenuß, »Wechselhauch und Kuß« (v. 117) und Wort treten in eine enge Verbindung, die mit dem »Stoffartigen« nicht zu erklären ist, aber eben das Medium der Ballade zu einer beunruhigenden Nachbarschaft führt. Das Wort steht hier zunächst auf der Seite der Mündlichkeit, ja der schriftlosen »Körperlichkeit«. Es erzeugt eine verzehrende Leidenschaft, es wird in einem gänzlich unchristlichen Sinne zum Fleisch, das nicht nur vor dem Tabu der Sexualität nicht zurückschreckt, sondern ihm noch das Tabu des Körperverzehr aufsetzt, eben indem der Vampir als Konsequenz unstillbarer Leidenschaft erscheint, die ihre Basis im Schwur der Väter hat.

Das Experimentierfeld, das die Balladen des Jahres 1797 für Schiller und für Goethe geboten haben, ist damit nicht nur ein vordergründig gattungstheoretisches oder pädagogisches, daß man an der Ballade etwa die Gesetzmäßigkeiten von Epischem und Dramatischem untersuchen wollte oder sich ans breitere Publikum zu wenden hoffte – das Experiment der Ballade, so zeigt es zumindest die wohl ambitionierteste der damals entstandenen, ist das Experiment mit der Unstillbarkeit des Wortes, mit seiner verzehrenden Kraft. Was die Ballade als Grenzfall des Wortes unchristlich inszeniert, indem das mündlich getauschte Wort – der Väter wie dann auch der Liebenden – im Liebesakt »Fleisch« wird, spiegelt das poeto-

logische Gespräch der Autoren unter anderem Vorzeichen: Am 29. August 1795 hatte Schiller an Goethe geschrieben »die Musen saugen einen aus« und damit, auf freilich beiläufige, aber doch bezeichnende Art, die selbstverzehrende Gefährlichkeit des poetischen Arbeitens auf den Punkt gebracht.²² Der tödliche Charakter des Schreibens ist in den Reflexionen und Dichtungen dieser Zeit allenthalben zu greifen,²³ er beglaubigt sich hier auf eine frappierende Weise, die nicht ins Abseits von Goethes Werk gehört, sondern sein Zentrum darstellt. Dabei wird die letztlich »körperliche«, tödliche Konsequenz der Schrift als aporetische Erfahrung Thema. Beide Male, in der Ballade wie im Brief Schillers, ist von einer Körperlichkeit die Rede, das eine Mal anhand des gesprochenen, körperlich artikulierten Wortes, das andere Mal anhand des zum Tod führenden Schreibens. Das durch das Wort initiierte Liebesgeschehen mündet in selbstverzehrenden Tod ebenso wie die Schrift. Der Tod, als Verschwinden des Körpers, ist Konsequenz der Schrift wie auch das dialektische Ende der »Körperlichkeit«. Hier wird die Dichotomie von Körper und Schrift auf fatale Weise unterlaufen. Die Ballade als »Ur-Ei« der Dichtung erhebt prominente, nicht zuletzt poetologischen Anspruch, eben »weil hier die Elemente noch nicht getrennt . . . sind«. ²⁴ – Als poetologische Antwort auf die *Braut von Corinth* ließen sich etwa Schillers *Kraniche des Ibykus* beziehen, ein Stoff, der ja zunächst von Goethe bearbeitet werden sollte. Die Schilderung der Erinyen: »Sie schwingen in entfleischten Händen/ Der Fackel düsterrothe Glut,/ In ihren Wangen fließt kein Blut« erinnert durchaus an Goethes weiblichen Vampir. Noch deutlicher als dort ist Schillers Ballade als Selbstdarstellung poetischer Macht angelegt, denn Ibykus »schenkte des Gesanges Gabe,/ Der Lieder süßen Mund Apoll«. ²⁵

Über die poetologische Relevanz der *Braut von Corinth* gibt ein erstaunliches Zeugnis Aufschluß, das Eckermann unter dem 14. März 1830 überliefert hat:

»Die Braut von Corinth gab Goethen Anlaß, auch von seinen übrigen Balladen zu reden. Ich verdanke sie größtenteils Schillern, sagt er, der mich dazu trieb, weil er immer etwas Neues für seine Horen brauchte. Ich hatte sie alle schon seit vielen Jahren im Kopf, sie beschäftigten meinen Geist als anmutige Bilder, als schöne Träume, die kamen und gingen und womit die Phantasie mich spielend beglückte. Ich entschloß mich ungern

²² NA, Bd. 28, Weimar 1969, S. 37.

²³ Vgl. Mathias Mayer, *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg i. Br. 1997.

²⁴ Goethe, *Ballade. Betrachtung und Auslegung*, in: *Werke*, Abt. I, Bd. 41,1, Weimar 1902, S. 224. Vgl. auch Mathias Mayer, »Die Kinder sie hören es gerne«. *Politik und Poetik in Goethes »Ballade«*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1987, S. 60–84.

²⁵ NA, Bd. 1, Weimar 1943, S. 388, S. 385.

dazu, diesen mir seit so lange befreundeten glänzenden Erscheinungen ein Lebewohl zu sagen, indem ich ihnen durch das ungenügende dürftige Wort einen Körper verlieh. Als sie auf dem Papiere standen, betrachtete ich sie mit einem Gemisch von Wehmut; es war mir, als sollte ich mich auf immer von einem geliebten Freunde trennen.«²⁶

Die Semantik dieses Textes spricht für sich: Was Goethe in Bildern, was er als Traum und Phantasie lange mit sich herumgetragen hat, ist ihm in dieser Zeit nahe geblieben, aber auch ohne »Körper«, eigentlich gegenstandslos. Erst der Entschluß, das Phantasierte in das Medium des »ungenügenden dürftigen Wortes« zu übertragen, konnte ihm Realität verleihen. Doch gerade dieser Vorgang der Körperwerdung, die nicht das Gegenteil von »Schrift« ist, man könnte sagen: der Übergang von der inneren Vision zur Materialität des Textkörpers ist mit einer Verlufterfahrung verknüpft, denn das ins dürftige Wort gefaßte innere Bild ist nicht mehr es selbst, es ist gleichsam profaniert, es hat sich von seinem Autor gelöst, ist ihm entfremdet. Goethe spricht vom »Lebewohl«. Diese Formulierungen sind aber um so erstaunlicher, ja geradezu irritierend, als auf der Ebene der poetologischen Verfassung eklatant der Handlungsweise des Gedichtes selbst widersprochen wird. Denn in der *Braut von Corinth* kommt ja alles Unglück daher, daß eben an die Stelle schon vorhergesehener Körperlichkeit eine unlebendige, nachher blutleere und daher notwendig blutsaugende Spiritualität getreten ist; das Gedicht steht, wenn man es als Handlung liest, unter der Forderung, daß die Verweigerung des körperlichen Vollzugs eine Vergewaltigung der Natur gewesen ist. Dem steht aber nun die poetologische Erfahrung Goethes gegenüber, die eigentlich nicht antik, sondern, wenn sie schon in dieser Polarität einmal gefaßt werden soll, eher christlich zu argumentieren scheint, wenn der Übergang in die Schrift, die im Eckermann-Gespräch metaphorisch als Körperlichkeit erscheint, als Verlust erfahren wird. Aus dieser Ambivalenz heraus läßt sich die These entwickeln, daß der Autor in genau jenem Zwiespalt steht

²⁶ Eckermann, 14. März 1830, in: Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 19, hrsg. v. Heinz Schlaffer, München 1986, S. 653. – Noch um einiges gravierender liest sich die Darstellung aus der Feder Frédéric Sorets: »Ohne Schiller, der ihn wegen seiner ›Horen‹ [muß heißen: seines ›Musenalmachts‹] bestürmte, erzählte mir Goethe, hätte er nie daran gedacht, seine Balladen niederzuschreiben; die meisten hatte er schon fertig im Kopfe, und sie waren ihm wie schöne Träume; sie schwebten vor seiner Phantasie im funkelnden Glanz poetischer Schönheiten und Bilder, die er notwendig opfern oder verstümmeln mußte, als diese Traumgestalten greifbare Wirklichkeit werden sollten; er ging daher auch nur mit Widerstreben daran, und jedesmal, wenn seine Feder die herrlichen Phantasiegebilde in ärmliche Worte bannte, überkam ihn eine Wehmut, wie wenn er von einem alten Freunde Abschied nähme« (Frédéric Soret, Zehn Jahre bei Goethe. Erinnerungen an Weimars klassische Zeit 1822–1832, hrsg. v. H. H. Houben, Leipzig 1929, S. 395).

zwischen Antike und Christentum, zwischen Körperlichkeit und Spiritualität, der Thema des Gedichtes ist. Auf die Verkörperung seiner Phantasie kann er nicht verzichten, gleichwohl erfährt er sie nicht als gebührende Bewahrung, sondern als Entfremdung. Hier wäre eine Goethesche Poetik der Distanz zu formulieren, etwa im Anschluß an den wichtigen Frankfurter Brief vom 9. August 1797 an Schiller, in dem es heißt:

»Über den Ort, wo man gewöhnlich sich aufhält, wird niemand wagen etwas zu schreiben, es müßte denn von bloßer Aufzählung der vorhandenen Gegenstände die Rede seyn, eben so geht es mit allem was uns noch einigermaßen nah' ist, man fühlt erst daß es eine Impietät wäre, wenn man auch sein gerechtestes, mäßigstes Urtheil über die Dinge öffentlich aussprechen wollte«. ²⁷

Auch die im Zusammenhang mit der *Braut von Corinth* immer gerne zitierte Selbstäußerung aus dem Aufsatz »Bedeutende Förderniß durch ein einziges geistreiches Wort« stellt sich damit weniger verklärend dar. Goethe spricht dort davon, daß sich ihm »gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn« gedrückt hätten, daß er sie

»vierzig bis funfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt. Mir schien der schönste Besitz solche werthe Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern einer reineren Form, einer entschiednern Darstellung entgegen reiften«. ²⁸

Auch hier ist der Opfercharakter der Verschriftlichung nicht zu überhören, jener Vorbehalt gegenüber der Veröffentlichung als einer Veräußerlichung; der »schönste Besitz« ist eben doch der lebendige, »wirksam im Innern«. Unlebendig und äußerlich, dafür aber mitteilbar ist die Überschreitung der eigenen Phantasie. So besehen verdichtet sich in dieser Ballade Goethes Irritation über die Doppeldeutigkeit des dichterischen Mediums, das durchaus den Eindruck des Vampirischen hinterlassen kann: die Musen saugen einen aus.

²⁷ Werke, Abt. IV, Bd. 12, Weimar 1893, S. 218.

²⁸ Werke, Abt. II, Bd. 11, Weimar 1893, S. 60.