Mariane von Willemers Suleika-Gedichte und ihre Vertonungen

Dieter Martin (Univ. Freiburg)

Johann Wolfgang Goethe hat sein ganzes Leben hindurch Gedichte geschrieben. Dabei hat er seine Lyrik immer wieder in kleineren und größeren Ensembles und Sammlungen zusammengefaßt, in denen die Einzelgedichte auf vielfältige Weise miteinander verbunden sind. Besonders beim *West-östlichen Divan*, Goethes bedeutendstem lyrischen Alterswerk, hat Goethe großen Wert auf die Anordnung der Gedichte gelegt. Bereits die ersten handschriftlichen Gruppierungen und die ersten Teildrucke verweisen auf den besonderen zyklischen Charakter dieser Sammlung.[1] *Des deutschen Divans manigfaltige Glieder* schreibt Goethe im Mai 1815 über das ‚Wiesbadener Register', und als er sein Werk Anfang 1816 erstmals öffentlich ankündigt, charakterisiert der Untertitel den *Divan* als *Versammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf den Orient*.[2] Indem Goethe von den „Glieder[n]" einer „Versammlung" und von ihrem intertextuellen „Bezug auf den Divan des persischen Saengers Mahomed Schemseddin Hafis" spricht,[3] deutet er an, daß die Gedichte als Reihe miteinander

1) Zur Charakterisierung des *Divan* als ‚Zyklus' vgl. das Forschungsresümee von Hendrik Birus, der die Ähnlichkeit des *Divan* mit Goethes „übrigen lyrischen Sammlungen" betont und in Goethes Lyrikensembles eine auch für den *Divan* geltende „Tendenz zur Paar-, wenn nicht gar zur Reihenbildung" erkennt; Johann Wolfgang Goethe: West-östlicher Divan. 2 Tle. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt/Main 1994 (Goethe: Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. 3/1 und 3/2), S. 736-741, hier S. 736 und 738f.; künftig zitiert mit dem Kurztitel „Goethe: Divan".

2) Goethe: Divan, S. 453 und 549 (aus Goethes *Divan*-Anzeige im *Morgenblatt für gebildete Stände* von 1816).

3) Ebd., S. 551 und 457 (um den 14. Dez. 1814 entstandenes und wohl Anfang 1815 überarbeitetes Titelblatt; vgl. im Kommentar, S. 1680f.). Die gleiche Formulierung

verbunden sind und daß es enge motivisch-thematische Zusammenhänge zwischen den Einzelgedichten gibt.

Die Forschung hat hingegen lange Zeit in erster Linie auf entstehungsgeschichtliche und biographische Zusammenhänge geachtet. Vor allem das *Buch Suleika*, das Goethes Liebe zu Mariane von Willemer Wesentliches verdankt, war für die Forschung das Musterbeispiel für einen „gewachsenen Zyklus", der lebensgeschichtlich verbürgt ist.[4] Autobiographisch verstanden, konnte man das *Buch Suleika* als ‚Liebesroman in Versen' interpretieren.[5] Dieser reduktionistischen Lesart, die nur auf Goethes Leben fixiert war, kam entgegen, daß Goethe nicht der alleinige Verfasser des *Buchs Suleika* ist. Vielmehr hat bekanntlich seine Freundin Mariane von Willemer eine Reihe von Gedichten beigesteuert. Sie hat den weiblichen Part des „Duodramas"[6] mitgestaltet und – wie sie selbst sagt – insbesondere den „Ost- und Westwind [...] auf [ihrem] Gewissen".[7] Gemeint sind die beiden mit der Sprecherbezeichnung *Suleika* überschriebenen Gedichte mit den Incipits „Was bedeutet die Bewegung?" und „Ach, um deine feuchten Schwingen".

---

benutzte Goethe auch im Brief an Cotta vom 16. Mai 1815 (ebd., S. 1674). Der Vorabdruck eines kleinen Ensembles im *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817* trägt den Titel *West-oestlicher Divan. Versammelt von Goeth ein den Jahren 1814 und 1815* (ebd., S. 555).

4) Vgl. bes. Carl Becker: Das Buch Suleika als Zyklus [zuerst 1952]. In: Studien zum West-östlichen Divan Goethes. Hg. von Edgar Lohner. Darmstadt 1971 (Wege der Forschung. Bd. 287), S. 392-430, der die weitere Forschung durch seine biographistisch-organologische Opposition von „Gedichtsammlung [...] als etwas Gebautes" und „Zyklus als etwas Gewachsenes" beeinflußte (hier S. 420).

5) Den Höhepunkt dieser Interpretationsrichtung markiert Hermann August Korff: Die Liebesgedichte des west-östlichen Divans in zeitlicher Folge, mit Einführung und entstehungsgeschichtlichem Kommentar. Stuttgart ²1949.

6) Goethe: Divan, S. 550 (Goethes *Morgenblatt*-Anzeige von 1816).

7) Im Namen Goethes. Der Briefwechsel Marianne von Willemer und Herman Grimm. Hg. und eingeleitet von Hans Joachim Mey. Frankfurt/Main 1988, S. 230 (M. von Willemer an H. Grimm, 5. April 1856); künftig zitiert mit dem Kurztitel „Briefwechsel Willemer/Grimm".

Suleika

Was bedeutet die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?
Seiner Schwingen frische Regung
Kühlt des Herzens tiefe Wunde.

Kosend spielt er mit dem Staube,
Jagt ihn auf in leichten Wölkchen,
Treibt zur sichern Rebenlaube
Der Insecten frohes Völkchen.

Lindert sanft der Sonne Glühen,
Kühlt auch mir die heißen Wangen,
Küßt die Reben noch im Fliehen,
Die auf Feld und Hügel prangen.

Und mir bringt sein leises Flüstern
Von dem Freunde tausend Grüße;
Eh noch diese Hügel düstern
Grüßen mich wohl tausend Küsse.

Und so kannst du weiter ziehen!
Diene Freunden und Betrübten.
Dort wo hohe Mauern glühen
Find' ich bald den Vielgeliebten.

Ach! die wahre Herzenskunde,
Liebeshauch, erfrischtes Leben
Wird mir nur aus seinem Munde,
Kann mir nur sein Athem geben.[8)]

Suleika

Ach! um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide:
Denn du kannst ihm Kunde bringen
Was ich in der Trennung leide.

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen,
Blumen, Augen, Wald und Hügel
Stehn bey deinem Hauch in Thränen.

Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlieder;
Ach für Leid müßt' ich vergehen,
Hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid' ihn zu betrüben
Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag ihm, aber sag's bescheiden:
Seine Liebe sey mein Leben,
Freudiges Gefühl von beyden
Wird mir seine Nähe geben.

8) Goethe: Divan, S. 93f. und 95f. Im folgenden zitiere ich mit römischer Ziffer das Gedicht (I: „Was bedeutet die Bewegung?"; II: „Ach! um deine feuchten Schwingen") und arabischer Ziffer den Vers.

An diesem Gedichtpaar, das Goethe in das *Buch Suleika* integriert hat, können wir musterhaft studieren, wie die Einzeltexte im Divan miteinander verbunden sind und wie die Texte aufeinander antworten. Im ersten Teil konzentriere ich mich ganz auf das poetische Wort. Im zweiten Teil beziehe ich dann auch die musikalische Wirkung der Gedichte mit ein und frage, wie die Kompositionen von Franz Schubert und Felix Mendelssohn Bartholdy mit der Verbindung der beiden Gedichte umgehen, wie der textliche Zusammenhang der Gedichte im Medium der Musik nachgestaltet wird.

I. Textinterpretation

Die Interpretation des Gedichtpaars kann von entstehungsgeschichtlichen Daten ausgehen: Mariane von Willemer verfaßte beide Gedichte im Herbst 1815 und hat sie kurz nach der Niederschrift Goethe übergeben. Goethe überarbeitete die Texte und nahm sie 1819 ohne Nennung der Verfasserin in den Erstdruck des *West-östlichen Divan* auf.

Versucht man, die Gedichte genau zu datieren, dann scheiden sich die Geister. Die originalen Manuskripte von Willemers Handschriften sind nicht erhalten. Aber wir kennen Abschriften, die Willemer 1857 (also 40 Jahre nach der Entstehung, 25 Jahre nach Goethes Tod) an Herman Grimm weitergegeben hat.[9] Wann Willemer diese Abschriften angefertigt hat, ist unsicher. Sicher

9) Am 5. April 1856 spricht Willemer vom „Original vom Westwind“, das sie Grimm versprochen habe (Briefwechsel Willemer/Grimm, S. 230), legt das Blatt aber wohl diesem Brief nicht bei; am 8. Dezember 1856 kommt sie darauf zurück: „Das Bildchen kann ich dir nicht senden [...], aber die versprochenen Blätter aus dem Divan, im Original und mit der Hand, die ich damals schrieb.“ (ebd., S. 238). Wirklich übersandt hat sie die Texte wohl erst am 21. Januar 1857: „So sende ich [...] jene Strophen, die du von mir verlangtest. Es ist doch nur eine einzige, die G[oethe] verändert hat, und ich weiß wirklich nicht warum, ich finde die meine wirklich schöner.“ (Ebd., S. 239f.)

ist aber, daß Willemer die Gedichte auf diesen Abschriften datiert und in den Zusammenhang ihrer Liebe zu Goethe eingerückt hat: Zum einen Gedicht schreibt sie: „Ostwind Wiedersehn den 6. Oktober 1815“; und zum anderen: „Westwind Rückkehr von Heidelberg Oktober 1815“.[10] Willemers Datierungen geben Rätsel auf. Denn sie stimmen nicht zu den Fakten, die wir aus Tagebüchern und Briefen kennen. Goethe verbrachte Sommer und Herbst 1815 an Rhein, Main und Neckar. Zeitweise war er in Wiesbaden, dann als Gast der Willemers in Frankfurt und seit dem 20. September in Heidelberg. Von dort reiste er Anfang Oktober nach Weimar zurück.[11] Am 23. September 1815 notiert sein Tagebuch: „Kam Willemer. Kamen die Frauenzimmer“. Der Besuch der Willemers in Heidelberg endete drei Tage später am 26. September: „Abreise der Freunde“, heißt es im Tagebuch.[12] Als Goethe die Gedichte seiner Freundin abschrieb und überarbeitete, schrieb er dazu genau diese beiden Daten: „23. S[eptember] 1815“ unter das Ostwind-Gedicht, „26. S[eptember] 1815“ unter das Lied an den Westwind.[13] Goethes Datierungen sind also wahrscheinlicher. Aber auch sie sind nicht gesichert. Denn wir müssen annehmen, daß Goethe die Gedichte nach seinem eigenen Tagebuch datiert hat. Damit aber hat Goethe selbst die biographische Deutung der beiden Suleika-Gedichte eröffnet.

Die ältere Forschung hat die (nur scheinbar präzisen) Entstehungsdaten gerne aufgenommen und die Entstehung der Gedichte sentimental ausgemalt.

---

10) Zitiert nach: Goethe: Divan, S. 1265 und 1278.

11) Vgl. die Zeittafel in: Johann Wolfgang Goethe: Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816. Teil II: Von 1812 bis zu Christianes Tod. Hg. von Rose Unterberger. Frankfurt/Main 1994 (Goethe: Sämtliche Werke. Abt. II. Bd. 7), hier S. 901f.

12) Ebd., S. 518.

13) Johann Wolfgang Goethe: West-östlicher Divan. Eigenhändige Niederschriften. Hg. und erläutert von Katharina Mommsen. 2 Bde. Frankfurt/Main und Leipzig 1996, hier Bd. 1, S. [141] und [144].

Die Suleika-Lieder seien ganz aus der „Realität der Situation“ und „des persönlichen Erlebnisses“ gedichtet: das eine ein kurz vor dem Wiedersehen des Geliebten und das andere gleich nach dem Abschied, von dem Mariane von Willemer wohl schon geahnt habe, daß es ein Abschied für immer war.[14] Diese Art von Einfühlungsprosa bezeichnet Hendrik Birus in seinem *Divan*-Kommentar zu Recht als „Sekundärpoesie“.[15] Aber auch neuere Analysen befreien sich nicht vom biographischen Vorverständnis. „Freude auf das Wiedersehen“ präge das Ostwind-Gedicht, „Schmerz nach der Trennung“ das an den Westwind.[16] Die „*Vor*empfindung“ des einen und die „*Nach*empfindung“ des anderen Textes sei der wesentliche Unterschied der beiden formal und motivisch eng verwandten Texte.[17]

Aufgrund lebensgeschichtlicher Hintergründe schließt man, daß die Gedichte narrativ miteinander verknüpft seien und sich aus der biographischen Abfolge erklären lassen. Zwischen den beiden Gedichten müsse man ein Wiedersehen mit dem Geliebten ansetzen, das zeitlich in die Mitte zwischen den Texten falle und ihren gemeinsamen Fluchtpunkt bilde.[18] Diese Annahme prägt das Verständnis der Gedichte in der Forschung. Und aus diesem Verständnis heraus hat man auch Goethes Umgang mit den Gedichten kritisiert,[19] der die

---

14) Goethes eigenhändige Reinschrift des west-östlichen Divan. Eine Auswahl von 28 Blättern in Faksimilie-Nachbildung. Hg. und erläutert von Konrad Burdach. Weimar 1911 (Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 26), S. 32-35, hier S. 33, und Korff: Liebesgedichte (wie Anm. 5), S. 112-116 und 133-137.

15) Goethe: Divan, S. 1267.

16) Elke Frensch: Westwind als lyrisches Motiv. Heidelberg 1978 (Heidelberger Forschungen. Bd. 20), S. 12.

17) Harry E. Seelig: Schuberts Beitrag „zu besserem Verständnis“ von Goethes Suleika-Gestalt. Eine literarisch-musikalische Studie der „Suleika-Lieder“ op. 14 und 31. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 17 (1975), S. 299-316, hier S. 299 und 301 (Hervorhebungen von mir).

18) In diesem Sinne meint auch Hans Pyritz: Goethe und Marianne von Willemer [Vortrag von 1943]. In: Studien zum West-östlichen Divan (wie Anm. 4), S. 352-374, die beiden Gedichte rahmten die „Heidelberger Schlußbegegnung“ (hier S. 365).

19) Vgl. Burdach: Goethes eigenhändige Reinschrift (wie Anm. 14), S. 33, und Korff:

beiden Lieder im *Buch Suleika* voneinander getrennt hat: Zwischen die beiden Suleika-Gedichte hat Goethe nämlich noch zwei Texte eingeschaltet: *Hochbild* und *Nachklang*.

Die biographische Interpretation des Gedichtpaars gründet also auf der Idee, ein lyrischer Zyklus wie der *Divan* würde vor allem narrative Zusammenhänge zwischen Einzelgedichten gestalten, und in dem Gedichtbuch würde eine Art ‚Geschichte' erzählt. Ich möchte dagegen vorschlagen, mit einem anderen, moderneren Zyklus-Modell zu arbeiten.[20] Die Abfolge zyklisch verbundener Gedichte deutet eben nicht notwendig auf eine zeitliche Abfolge von Geschehnissen. Die Einzeltexte können sich vielmehr auch a-chronologisch und variativ aufeinander beziehen. Wenn ein lyrisches Ich in den Gedichten einer Sammlung unterschiedliche Gefühle ausspricht, muß man dies nicht auf zwischen zeitliche Erlebnisse und auf biographische Fakten zurückführen. Man sollte nicht etwa veränderte Liebessehnsüchte der Verfasserin in die Gedichte hineinprojizieren, man sollte überhaupt keine ‚Geschichte' konstruieren, die in einer Gedichtfolge ‚erzählt' werde. Vielmehr kann man die Teile eines Zyklus auch komplementär lesen, als gleichzeitige, verschieden perspektivierte Variationen ein und derselben Situation.

Diesem Modell entspricht Mariane von Willemers Gedichtpaar. Beide Gedichte sind formal und thematisch, motivisch und lexikalisch vielfältig miteinander verbunden. Sechsstrophig das eine, fünfstrophig das andere, setzt Willemer jeweils vier kreuzgereimte, weiblich kadenzierende trochäische Vierheber zu einer Strophe zusammen. Der ‚Wind als Liebesbote' ist das gemeinsame Thema. Zugrunde liegt jeweils die traditionelle Vorstellung vom Wind, der

---

Liebesgedichte (wie Anm. 5), S. 115f.

20) Vgl. hierzu Claus-Michael Ort: Zyklus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung. Bd. 3. Hg. von Jan-Dirk Müller u. a. Berlin und New York 2003, S. 899-901 (mit weiterführender Literatur), und Birus' Plädoyer für einen „offenen Zyklus-Begriff" (Goethe: Divan, S. 737).

als Vogelwesen personifiziert ist. Dieser Idee sind gemeinsame Bilder und Vokabeln wie „Schwingen“ und „Bewegung“ geschuldet (I 1 u. 3; II 1 u. 5). Besonders auffällig ist, daß Willemer nahezu identische Wendungen an die gleiche Stelle im Gedicht rückt. Die Eröffnungsstrophen schreiben „Ost“ und „West“ die Fähigkeit zu, eine „Kundebringen“ zu können (I 2; II 3). Jeweils zu Beginn der dritten Strophe ist von ihrer „sanft“ kühlenden Wirkung die Rede. Und auch die Gedichtschlüsse sind unverkennbar parallel formuliert. Auf das „Leben“ im drittletzten Vers, das alliterierend mit „Liebe“ bzw. „Liebeshauch“ verbunden ist, antwortet jeweils identisch das Reimwort „geben“. Voran gehen die gleich konstruierten Fügungen: „Wird mir nur aus seinem Munde | Kann mir nur sein Athem geben“ (I 23f.) und „Wird mir seine Nähe geben“ (II 20).

Die gleich gestellten zentralen Wörter und die fast identisch formulierten Gedichtschlüsse zeigen, daß das Rollen-Ich *Suleika* ein gemeinsames gedankliches Anliegen verfolgt: In beiden Gedichten lebt das Ich in Trennung vom Geliebten; jeweils ist eine frühere Gemeinschaft der Liebenden vorauszusetzen; und beidesmal erhofft, erwünscht, ersehnt die Sprecherin ein Wiedersehen. Das Ich ist in beiden Gedichten im Westen platziert. Der Geliebte wird jeweils im Osten lokalisiert. Und in beiden Fällen deutet Suleika den Wind als Naturphänomen, das eine Distanz überwinden kann, das so die Hoffnung auf ein Wiedersehen und auf Fortdauer der Liebesbeziehung nähren kann. Beide Gedichte führen also vor, wie sich ein Ich vergewissern möchte, daß die Liebe des Entfernten Bestand hat. Noch allgemeiner: Mariane von Willemer schreibt ein Gedichtpaar über die Kraft des Hoffens und des Deutens in der Trennung: „Ach für Leid müßt’ ich vergehen, | Hofft’ ich nicht zu sehn ihn wieder.“ (II 11f.)

Nicht zu übersehen ist freilich, daß die ähnliche Situation jeweils unterschiedlich empfunden wird: „Thränen“, „Leid“ und „Schmerzen“ auf der

einen Seite (II 8, 11 und 16), „heiße Wangen“ und „Küsse“ (I 10 und 16) auf der anderen. Die Zeitangaben im Ostwind-Gedicht weisen auf ein baldiges Wiedersehen (I 15 und 20). Dem hat das Ich im Westwind-Gedicht nichts entgegenzusetzen. Diese Beobachtung erlaubt aber nicht, das eine Gedicht *vor* und das andere *nach* eine Liebesbegegnung zu datieren. Die subjektive Erwartung im Ostwind-Gedicht drückt sich drängender aus. Das heißt jedoch nicht, daß sie rascher in Erfüllung gehen wird. Und umgekehrt: Im Westwind-Gedicht ist das erhoffte Wiedersehen nicht terminiert. Das läßt kaum darauf schließen, daß eine Liebesbegegnung gerade erst vorbei sei und daß eine lange Trennung bevorstehe. So wenig Mariane von Willemer mit Suleika identisch ist, so unrichtig ist die biographisch reizvolle Opposition von „vorher“ und „nachher“.

Aufschlußreicher scheint mir, die strukturell gleiche Situation zu betonen, die in beiden Texten gestaltet wird: Beide Gedichte werden *zwischen* erlittener Trennung und erhofftem Wiedersehen gesprochen. Entscheidend sind die gegensätzlichen Richtungen, in denen die angeredeten Winde eine Verbindung zwischen Suleika und dem Geliebten stiften. Einmal sieht sich Suleika als Empfängerin einer Botschaft, das anderemal als Absenderin. Das Ostwind-Gedicht zeigt einen rezeptiven Gestus. Dem steht die adressierende Haltung des Westwind-Gedichts gegenüber. Statt durch ein „Vorher“ oder „Nachher“ ist der Gegensatz der Gedichte besser durch ein „Dorther“ und ein „Dorthin“ bezeichnet. Tatsächlich lassen sich die Gefühle, die das Ich auf seiner Suche nach Vergewisserung der Liebe jeweils durchläuft, mit diesem Modell besser erklären als mit der Annahme einer erzählerischen Abfolge. Der aufnehmenden Haltung im Ostwind-Gedicht entspricht, daß das Ich schon dann an die Erwiderung seiner Liebe glaubt, als es den nahenden Wind als Botschaft des entfernten Geliebten deutet. Unverkennbar projiziert Suleika dabei erotische Wünsche auf das Verhältnis des personifizierten Windes zu Elementen, Pflanzen

und Tieren (I 5 und 11). Schon bevor Suleika das „leise Flüstern“ (I 13) des erotisierten Windes zum Gruß des Freundes erklärt, bezieht sie die Naturerscheinung auf sich selbst. Daß Suleika den Wind von Anfang an in eigener Sache wahrnimmt, unterstreicht bereits die doppelte Eingangsfrage: „Was bedeutet die Bewegung? | Bringt der Ost mir frohe Kunde?“ (I 1f.). Hier stellt sich das Ich die Aufgabe, ein Naturphänomen als Liebeszeichen für sich selbst zu deuten. Solange Suleika das Zeichen auslegt, solange ist sie sich der Liebe des Entfernten und des bevorstehenden Wiedersehens sicher – so sicher, daß sie den Liebesboten „weiter [zu] ziehen“ heißt (I 17). Damit endet aber die subjektive Naturdeutung, die ihr eine Sicherheit des Gefühls schenkt. Ohne den Vermittler ist Suleika auf sich verwiesen. Schon das „wohl“ in Vers 16 weckt Zweifel an der Sicherheit des lyrischen Ichs. Und das „Ach“ zu Beginn der Schlußstrophe zeigt die entscheidende Relativierung an. Wörtliche Wiederholungen lenken auf den Gedichteingang zurück und bestimmen das Verhältnis zwischen dem Bild, dem Wind also, und dem eigentlich Gemeinten, dem Geliebten. Die „frohe Kunde“ wird durch„ wahre Herzenskunde“ überboten; die „frische Regung“ durch „erfrischtes Leben“ (I 2f. und 21f.). Wie Suleika den Wind erotisierte, so überträgt sie mit „Liebeshauch“ und „Athem“ nun dessen Eigenschaften auf den Geliebten (I 22 und 24). Im verdoppelten „nur“ der Schlußverse erkennt Suleika, daß die Deutung eines Zeichens noch keine Erfüllung gewährt: Eine selbstbezüglich ausgelegte Botschaft bietet nur relative Sicherheit, und die Vergewisserung gegenseitiger Liebe ist nicht im bildhaft vermittelten Kontakt möglich, sondern ausschließlich in der persönlichen Begegnung.

Das Westwind-Gedicht mündet in eine kaum abweichende Formulierung. Hier lautet der Schluß: „Freudiges Gefühl von beyden | Wird mir seine Nähe geben“ (II 19f.). Für sich genommen, wirkt diese Version sogar zukunftsgewisser und freudiger als der korrespondierende Schluß des Ostwind-Gedichts. Wie

aber dort das Adverb „nur“ die scheinbare Sicherheit relativiert, so ist hier die Aussage syntaktisch vermittelt. Sie ist abhängig von der Anrede an den West, die das Gedicht ganz durchzieht. Genauer betrachtet, lassen sich zwei Anrede-Haltungen unterscheiden. Den Übergang markiert das „Ach“ in Vers 11. Es nimmt den eröffnenden Ausruf auf und teilt das Gedicht in zwei Hälften. Possessivpronomina der zweiten Person bestimmenden Gedichteingang, die Pronomina „mein“ und „sein“ die zweite Hälfte. In den Versen 1 bis 10 beschreibt die Sprecherin die emotionale Wirkung des Windes auf die Natur und auf sich. Nach der Zäsur, in der zweiten Hälfte, nimmt Suleika ihr eigentliches Ziel wieder in den Blick. Nun folgt eine Kette von Imperativen: „Eile“, „Spreche“, „vermeid“ „verbirg“ und zweimal „sag“ (II 13-17). Erst nachdem sich Suleika also den Westwind als Träger ihrer Empfindungen vereinnahmt hat, glaubt sie, daß sie ihn als Boten einsetzen kann. Wie im Ostwind-Gedicht gründet auch hier die Vermittlerrolle des Windes auf Suleikas Deutung. Und wie dort kann Suleika auch hier keine völlige Gewißheit erreichen. Denn die Schlußverse halten die Waage zwischen einer bloßen Botschaft, die dem Wind auf den Weg gegeben wird, und einer zukunftsgewissen direkten Aussage. Die drei letzten Verse sind im Satzbau nämlich abhängig vom Imperativ „sag“ in Vers 17. So bleibt offen, ob die Aussage den Geliebten überhaupt erreicht und ob die Aussage dort die gewünschte Wirkung erzielen wird. Trotz dieser Vorbehalte wirken die Schlußverse aber als versichernde Selbstanrede. Denn vom Konjunktiv des drittletzten Verses geht Suleika in den Indikativ über, um die „Nähe“ (II 20) des Geliebten zu beschwören. Die Illusion, mit dem Wind eine Botschaft an den Geliebten richten zu können, bleibt zwar als Illusion erkennbar. Sie erlaubt Suleika aber jenes Hoffen, ohne das sie ihre Trennung nicht bewältigen könnte.

Als Zwischenergebnis halte ich fest: Mariane von Willemers Gedichtpaar stellt ein Rollen-Ich vor, das versucht, sich der Liebe des Entfernten durch

eine intensive Naturdeutung zu versichern. Die Gedichte sind parallel konstruiert, aber gegenläufig perspektiviert. Suleika erfährt sich einmal als Adressatin und einmal als Absenderin einer Botschaft. Hieraus ergeben sich ihre unterschiedlichen Gefühle, die mit den motivischen und wörtlichen Übereinstimmungen der Texte kontrastieren. In beiden Gedichten kann Suleika in annähernd gleich formulierten Schlüssen zu der Hoffnung gelangen, daß ihre Liebe Bestand und Zukunft hat. Jeweils wird ihre Sicherheit ähnlich eingeschränkt. Denn Willemers Schlußstrophen gestalten und reflektieren den Abstand zwischen suggestiv vermittelter und wirklicher „Nähe" des Geliebten.

Goethes Einbindung des Gedichtpaars in seinen Divan unterstreicht die vorgeschlagene Lesart. Er stellt beide Texte in die zweite Hälfte des *Buchs Suleika*.[21] Suleikas Ostwind-Anrede folgt einem Gedicht ohne Titel, das von beiden Liebenden gesprochen sein könnte und bereits dem Trennungsschmerz gilt („Deinem Blick mich zu bequemen"). Nach dem Ostwind-Gedicht schließt keineswegs ein Text an, der von der erhofften Vereinigung erzählen und Suleikas Rollenreden damit als Teile einer ‚Erzählung in Gedichten' aufeinander beziehen würde. Goethes Einschübe (das *Hochbild* und sein *Nachklang*) erweitern das Gedichtpaar vielmehr zu einer Gruppe von fünf Texten, die ähnliche Verfahren poetischer Naturdeutung vorführen und ganz „in der Trennung" (II 4) gesprochen sind. Erst nach Suleikas Westwind-Gedicht folgen dann Verse, welche die „Nacht der Ferne" durch ein *Wiederfinden* überwinden. Goethe bricht Willemers Gedichtpaar auf und läßt keinen Dialog zustandekommen. So verstärkt er Suleikas Isolation. Statt das Gedichtpaar in eine biographische Erzählfolge einzubauen, rückt er es in einen zyklischen Zusammenhang, in dem sich die Abfolge der Anordnung und die Simultaneität einer Gedichtgruppe spannungsvoll ergänzen und steigern.

---

21) Zum folgenden vgl. Goethe: Divan, S. 92-97.

Ⅱ. Ausblick auf die Vertonungen der Suleika-Gedichte

Goethe trennt Willemers Gedichtpaar und stellt die isolierten Rollengedichte in einen größeren zyklischen Kontext. Abschließend vorführen werde ich, wie zeitgenössische Komponisten mit dem Gedichtpaar umgehen — und zwar, ohne daß sie wissen konnten, daß die Gedichte nicht von Goethe, sondern von Mariane von Willemer stammen.

Das *Buch Suleika* hat viele Komponisten gefunden, aber keiner hat das ganze Buch vertont. Die Liedkomponisten haben den *West-östlichen Divan* als Lyriksammlung gelesen, aus der sie einzelne Texte oder kleinere Gedichtgruppen auswählten. So hat beispielsweise Hugo Wolf 17 *Divan*-Lieder vertont. Aber schon Goethes Zeitgenossen haben den *Divan* als Quelle für ihre Lieder genutzt. Neben Goethes ‚Hauskomponisten' Karl Friedrich Zelter und Karl Eberwein waren die Romantiker Franz Schubert und Felix Mendelssohn Bartholdy die fleißigsten *Divan*-Komponisten. Neben Männerchören, deren Texte meist aus dem *Buch des Sängers* und dem *Schenkenbuch* stammen, schrieben diese Komponisten Sololieder überwiegend nach Gedichten aus dem *Buch Suleika*. Karl Eberwein etwa, dessen Frau mit dem Westwind-Lied ihres Mannes bei Goethe „die tiefsten Empfindungen" anregte,[22] legte neun seiner zwölf *Lieder aus Goethe's West-æstlichem Divan* (1820/21) *Suleika*-Gedichte zugrunde. Wie Eberwein vertont auch Zelter nur das Westwind-Gedicht und läßt den Ostwind unkomponiert. Die Verbindung zwischen den Gedichten kann bei diesen beiden Komponisten also keine Rolle spielen, und in ihren Kompositionen deuten sie den Text auch nur sehr zurückhaltend aus.

Das Gegenteil gilt für Franz Schubert, der Anfang 1821 beide Gedichte

---

22) Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Heinz Schlaffer. München 1986 (Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 19), S. 180f.

vertont hat (D 717 und D 720).[23] Die Strophengrenzen der Gedichte sind in Schuberts Vertonungen kaum zu hören, sie werden von fast szenischen Verlaufsformen überlagert. So begegnen im Ostwind- wie im Westwind-Lied kaum notengetreue Wiederholungen. Lediglich die erste und dritte Strophe folgen jeweils den gleichen harmonisch-melodischen Modellen. Schubert öffnet die strophische Form: Er stellt dem Ostwind-Gedicht einen tonmalerischen Prolog vor, der Suleikas Eingangsfrage erst motiviert. Auch spinnt Schubert die Schlußstrophen beider Lieder weit aus und läßt sie beide im zartesten Pianissimo verhallen. Besonders überlagert er die Form durch deutliche Charakterwechsel im Verlauf der Lieder. Auf diese Weise kann Schubert die emotionalen Umschwünge, die er in den Gedichten erkannt hat, präzise nachgestalten und dramatische Höhepunkte akzentuieren. So komponiert Schubert das *lebhafte* Ostwind-Lied auf den Höhepunkt der vorletzten Strophe hin und läßt Suleika auf dem Richtungsadverb „Dort“ verharren. Das Wort wird, anders als im Gedicht, mehrfach wiederholt und im folgenden Vers nochmals aufgegriffen. Daß Suleika sich zuletzt doch nicht so ganz sicher ist, verdeutlicht Schubert durch das geänderte Begleitmodell, das *Etwas langsamere* Tempo und die ganz verhaltene Dynamik der Schlußstrophe (Notenbeispiel 1).

Ähnlich markiert Schubert den zentralen Einschnitt im Westwind-Lied. Mit den Imperativen der vierten Strophe wechselt das Tempo aus *Mäßiger Bewegung* in *Etwas geschwinder*, und das Metrum ändert sich vom 2/4- zum bewegteren 3/4-Takt. Wie sich Suleika im Ostwind-Lied epilogisch zurücknimmt, so endet sie auch hier *mit halber Stimme*. Zu dieser Interpretation paßt, daß Schubert nicht mit Willemers Indikativ „wird mir seine Nähe

23) Vgl. die detaillierte Analyse bei Seelig: Schuberts Beitrag (Anm. 17), sowie die Quellennachweise in: Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder, Bd. 1. Hg. von Walther Dürr. Kassel 1970, S. XXV (D 720) und ebd., Bd. 2. Hg. von Walther Dürr. Kassel 1975, S. 309f. (D 717).

geben“ schließt, sondern mit dem wiederholten Konjunktiv „seine Liebe sei mein Leben“. Durch seine Umstellung des Verses verschleiert Schubert die wörtliche Ähnlichkeit der Gedichtschlüsse ein wenig. Dennoch nähert er beide Vertonungen einander charakterlich an. Zum Ende hin ähneln sich Taktart und Tempo der Lieder. Beide klingen ganz verhalten aus. Und auch die Melodien der beiden Lieder gleicht Schubert einander an. So unterlegt er etwa den Eingangsversen der jeweils vorletzten Strophen eine gleiche absteigende Skala: Die Anreden an den Wind „Und so kannst du weiter ziehen!“ und „Eile denn zu meinem Lieben“ folgen dem nahezu identischen Muster (Notenbeispiel 2).

Wesentlich deutlicher noch als Schubert komponiert Felix Mendelssohn die beiden Gedichte als Liedpaar. Bei Mendelssohn bleibt die Strophenform stärker erhalten, aber auch er variiert vor allem die Schlußstrophen der Suleika-Gedichte. In beiden Liedern, die Anfang 1837 in kurzer Folge entstanden sind,[24] werden die ersten vier Textabschnitte als wiederholte Doppelstrophen vertont. Erst in den letzten beiden Strophen des Ostwind-Liedes und in der Schlußstrophe des Westwind-Liedes weicht Mendelssohn vom jeweiligen Schema ab. Das schafft interpretatorischen Freiraum gerade für die Deutung der Gedichtschlüsse und für eine entscheidende Angleichung der beiden Lieder. Schon die Tonarten der Lieder korrespondieren miteinander. Der Ostwind wird durchgehend in E-Dur besungen, im Westwind-Lied moduliert Mendelssohn hingegen vom e-moll der ersten vier Strophen zum E-Dur des Schlusses. Die Melodien, die sein Westwind-Lied der Schlußstrophe unterlegt, sind aus dem Hauptteil abgeleitet, werden aber zu den Textworten „freudiges Gefühl“ harmonisch aufgehellt. Mit dem lang gehaltenen Ton auf „Nähe“

24) Vgl. Ralf Wehner: Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe. Wiesbaden u. a. 2009 (Mendelssohn: Werke. Serie XIII, Bd. 1A), S. 163 (K 92 und K 93).

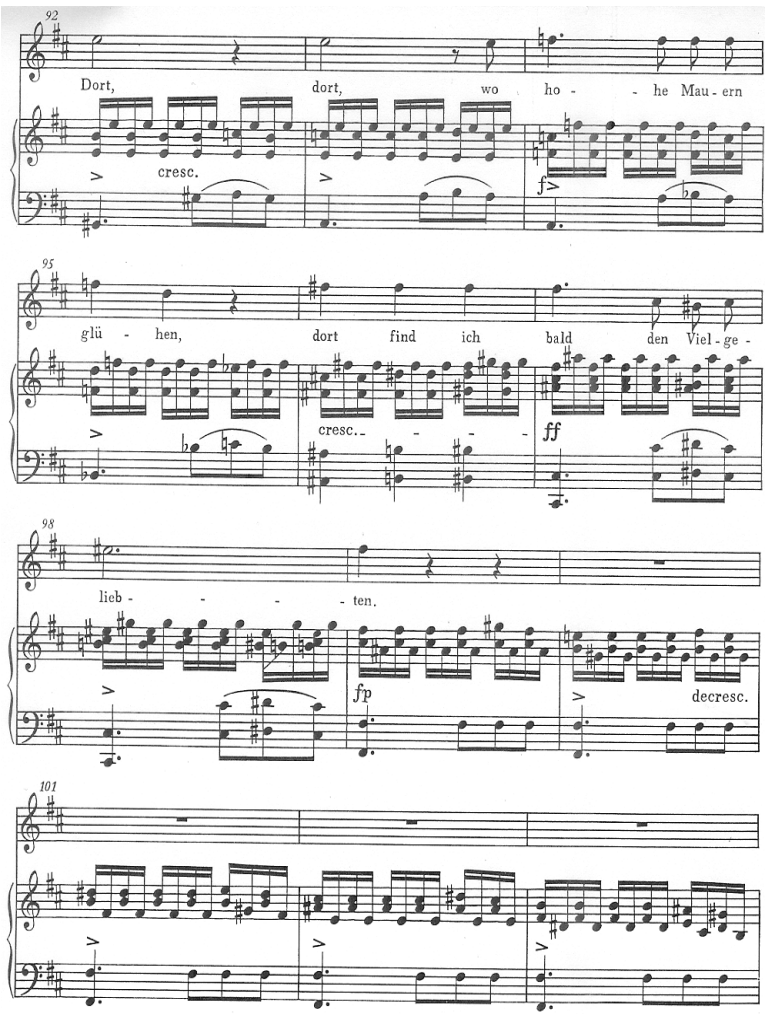
und dem anschließenden Sextsprung läßt Mendelssohn seine Suleika jeden Zweifel überwinden und die Erfüllung ihrer Liebeshoffnung vorwegnehmen (Notenbeispiel 3).

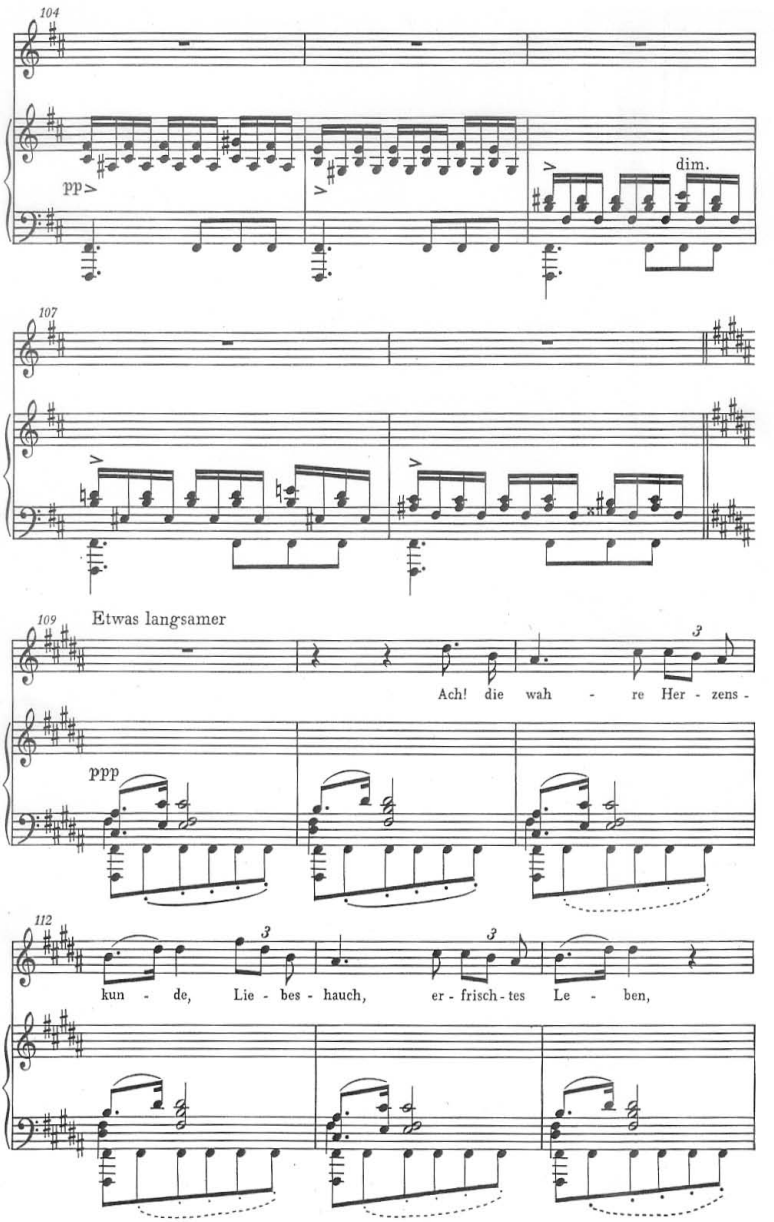
Diese auffällige, hoch emphatische Schlußwendung, die in völligem Gegensatz zu Schuberts verhaltenen Epilogen steht, nutzt Mendelssohn dazu, seine *Suleika*-Gesänge zu einem Liedpaar zu verbinden. Denn in den frei auskomponierten Schlußstrophen des Ostwind-Liedes steuert Mendelssohn auf die identische Melodie des Westwind-Liedes zu und erreicht sie ebenfalls bei den pathetisch interpretierten Schlußversen. Statt „seine Nähe geben“ unterlegt Mendelssohn den Noten nun den Wunsch „sein Athem geben“ (Notenbeispiel 4).

Schuberts Vertonungen zeichnen die individuellen Verläufe der Lieder sicher subtiler nach als Mendelssohns Kompositionen der gleichen Texte. Mendelssohns dagegen bietet eine kompositorisch originelle Lösung, die zwei Lieder zu einer fast identischen Schlußemphase führt. Dadurch betont er stärker die verbindenden Merkmale von Willemers Gedichten, die bei gegensätzlicher Perspektive genau in diesen parallel formulierten Schlüssen zusammenfinden. Die Musik, die weniger erzählen, dafür aber umso intensiver das Gefühl ausdrücken kann, vergegenwärtigt so die strukturelle und die emotionale Zusammengehörigkeit von zwei Texten mit einer Intensität, die über das analytische Wort hinausgeht.

Notenbeispiel 1:

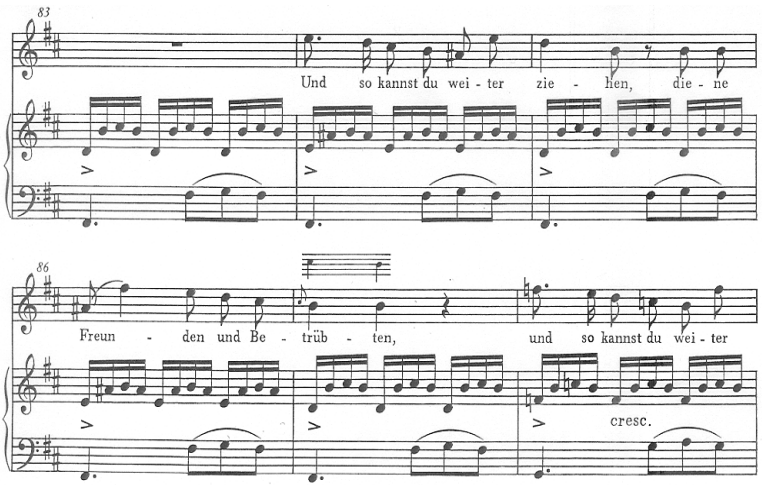
Franz Schubert: Suleika I / „Was bedeutet die Bewegung?“ (Op. 14,1; D 720), Takt 92-114.



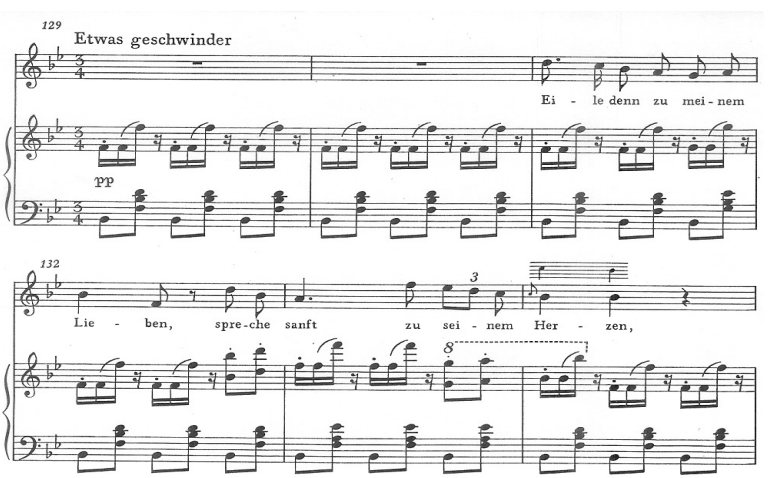

104
pp
dim.
107
109
Etwas langsamer
ppp
Ach! die wah - re Her - zens -
112
kun - de, Lie - bes - hauch, er - frisch - tes Le - ben,

Notenbeispiel 2:

Franz Schubert: Suleika I / „Was bedeutet die Bewegung?“ (Op. 14,1; D 720), Takt 83-88.

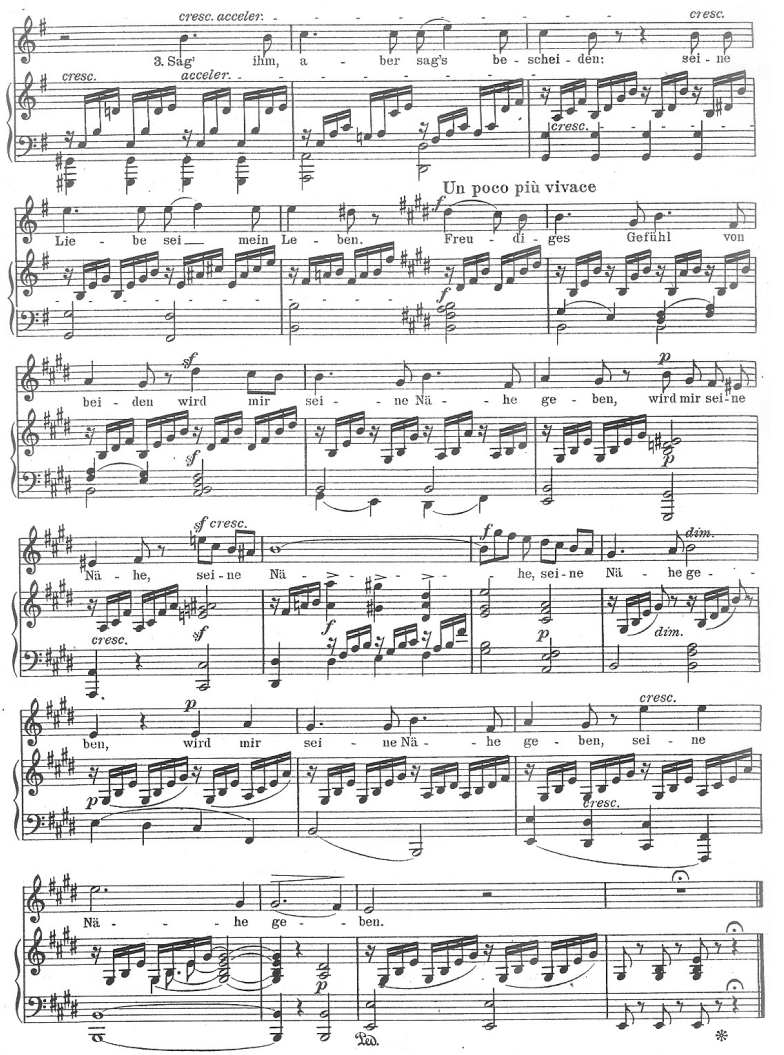


Franz Schubert: Suleika II / „Ach, um deine feuchten Schwingen“ (Op. 31;D 717), Takt 129-134.



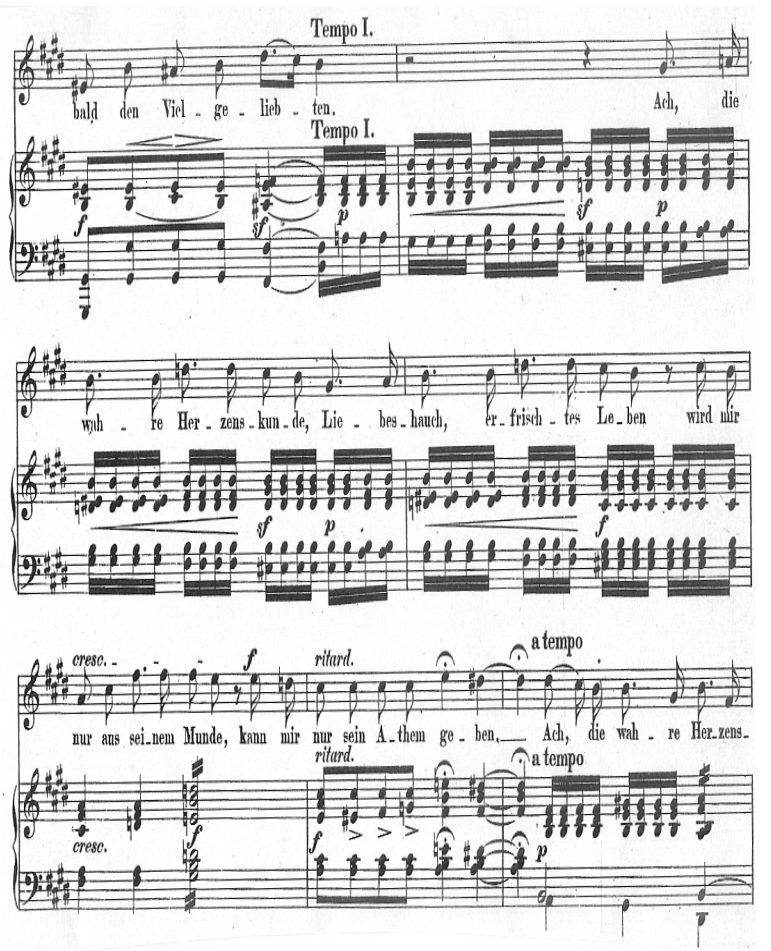
Notenbeispiel 3:

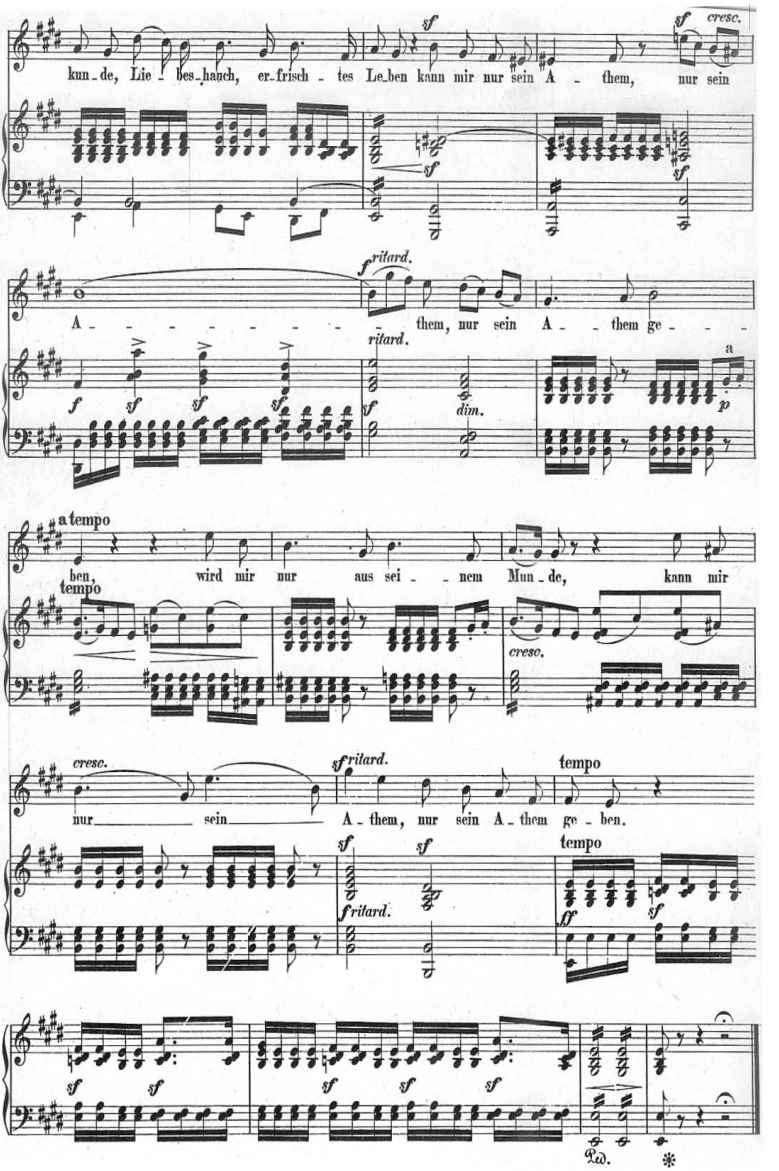
Felix Mendelssohn Bartholdy: Suleika / „Ach, um deine feuchten Schwingen“ (Op. 34,4), Takt 20-39.



Notenbeispiel 4:

Felix Mendelssohn Bartholdy: Suleika / „Was bedeutet die Bewegung?“ (Op. 57,3), Takt 25-46.




kun - de, Lie - bes - hauch, er - frisch - tes Le - ben kann mir nur sein A - them, nur sein
A - - - - - - - them, nur sein A - - them ge - - -
ben, wird mir nur aus sei - - nem Mun - de, kann mir
nur sein A - them, nur sein A - them ge - ben.
ritard.
a tempo
tempo
cresc.
dim.
Ped.

■ Bibliographie

Quellen

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Heinz Schlaffer. München 1986 (Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 19).

Goethe, Johann Wolfgang: West-östlicher Divan. 2 Tle. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt/Main 1994 (Goethe: Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. 3/1 und 3/2). [Goethe: Divan]

Goethe, Johann Wolfgang: West-östlicher Divan. Eigenhändige Niederschriften. Hg. und erläutert von Katharina Mommsen. 2 Bde. Frankfurt/Main und Leipzig 1996.

Goethe, Johann Wolfgang: Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816. Teil II: Von 1812 bis zu Christianes Tod. Hg. von Rose Unterberger. Frankfurt/Main 1994 (Goethe: Sämtliche Werke. Abt. II. Bd. 7).

Goethes eigenhändige Reinschrift des west-östlichen Divan. Eine Auswahl von 28 Blättern in Faksimilie-Nachbildung. Hg. und erläutert von Konrad Burdach. Weimar 1911 (Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 26).

Im Namen Goethes. Der Briefwechsel Marianne von Willemer und Herman Grimm. Hg. und eingeleitet von Hans Joachim Mey. Frankfurt/Main 1988. [Briefwechsel Willemer / Grimm]

Schubert, Franz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder, Bd. 1 und 2. Hg. von Walther Dürr. Kassel 1970 und 1975.

Darstellungen

Becker, Carl: Das Buch Suleika als Zyklus [zuerst 1952]. In: Studien zum West-östlichen Divan Goethes. Hg. von Edgar Lohner. Darmstadt 1971 (Wege der Forschung. Bd. 287), S. 392-430.

Frensch, Elke: Westwind als lyrisches Motiv. Heidelberg 1978 (Heidelberger

Forschungen. Bd. 20).

Korff, Hermann August: Die Liebesgedichte des west-östlichen Divans in zeitlicher Folge, mit Einführung und entstehungsgeschichtlichem Kommentar. Stuttgart ²1949.

Ort, Claus-Michael: Zyklus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung. Bd. 3. Hg. von Jan-Dirk Müller u. a. Berlin und New York 2003, S. 899-901.

Pyritz, Hans: Goethe und Marianne von Willemer [Vortrag von 1943]. In: Studien zum West-östlichen Divan Goethes. Hg. von Edgar Lohner. Darmstadt 1971 (Wege der Forschung. Bd. 287), S. 352-374.

Seelig, Harry E.: Schuberts Beitrag „zu besserem Verständnis“ von Goethes Suleika-Gestalt. Eine literarisch-musikalische Studie der „Suleika-Lieder“ op. 14 und 31. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 17(1975), S. 299-316.

Wehner, Ralf: Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe. Wiesbaden u. a. 2009 (Mendelssohn: Werke. Serie 13, 1A).

국문초록

「줄라이카 서(書)」에 담긴 마리아네 폰 빌레머의 시와 그에 대한 작곡

디터 마르틴 (프라이부르크대)

『서동시집』에서 괴테는 시의 배열에 큰 의미를 두었다. 그는 각각의 시들이 연작으로 서로 연관되어 있고 개별 시 사이에 소재나 재제 면에서 밀접한 연관성이 있음을 보여주려고 했다. 실제로 마리아네 폰 빌레머가 쓴 것으로 알려진 „Was bedeutet die Bewegung?“과 „Ach, um deine feuchten Schwingen“이라고 시작하는 한 쌍의 ‘줄라이카’ 시는 우리에게 『서동시집』에 실린 시들이 서로 어떻게 연관되어 있고, 서로에게 어떻게 응답하고 있는지 보여주는 예이다.

이전의 연구들은 시작(詩作) 날짜들을 수용해 시가 쓰인 과정에 감상적인 색조를 입혔다. 줄라이카 노래들은 “상황과 개인의 실제 경험”으로부터 만들어진 것이라는 것이다. 한 편(동풍 시)은 연인과의 재회 직전, 그리고 다른 한 편(서풍 시)은 이별 직후에 쓴 것으로, 마리아네가 동풍 시에는 “재회의 기쁨”을, 서풍 시에는 “이별 후의 고통”을 담았다는 것이다. 전기적인 배경을 근거로 연구자들은 이 시들이 내러티브적으로, 다시 말해 이야기를 하듯이 서로 관련되어 있으며, 전기적인 사건들의 순서로부터 해명될 수 있다고 결론 내린다. 시간적으로 두 시 사이에 연인과의 재회가 들어가야 하고, 그 재회가 두 텍스트의 공통된 소실점을 형성한다는 것이다.

전기적인 해석은 『서동시집』과 같은 연작시가 무엇보다 개별 시들의 내러티브적인 연관을 형성하고 있다는 생각에 근거하고 있다. 강연자는 그와는 다른, 현대적인 연작 모델을 제안하고 싶다. 연작으로 묶여져 있는 시들의 순서가 반드시 일어난 일의 시간적인 순서를 가리키지는 않는다. 개별 텍스트들은 오히려 비시간순으로 a-chronologisch, 그리고 변주적으로 서로 관련될 수 있

다. 시적 자아가 한 시집의 여러 시 속에서 상이한 감정들을 말하는 경우, 그러한 감정의 원인을 시간 사이사이의 체험들과 전기적 사실들에서 찾을 필요는 없다. 오히려 연작의 부분들을 보완적으로, 다시 말해 동일한 상황을 동시적이면서 다양한 관점에 따른 변주들로 읽을 수 있을 것이다. 마리아네 폰 빌레머가 쓴 한 쌍의 시는 이러한 모델에 부합한다.

서풍 시에만 곡을 붙였던 에버바인 Eberwein이나 쩰터 Zelter와 달리, 슈베르트는 1821년 초 동풍 시와 서풍 시 모두에 곡을 붙였다. 그는 동풍 시에 줄라이카의 물음을 동기화하는 음악적으로 형상화된 프롤로그를 보여준다. 또한 두 가곡의 종결연들을 길게 이끌고 나가 두 곡 모두 가장 여린 피아니시모 속에서 잦아들도록 한다. 특히 슈베르트는 곡이 진행되는 중에 곡의 성격을 뚜렷하게 변화시킴으로써 형식을 중첩시키는데, 이러한 방식을 통해 시 속에서 파악한 감정의 변화를 정확히 재현하고 극적인 정점을 강조할 수 있었다. 슈베르트는 서풍 시의 중심적인 전환점을 비슷한 방식으로 특징짓는다. 4연의 명령형과 함께 템포는 느긋한 움직임에서 '좀 더 빨리'로 변화하며 박자는 2/4에서 3/4박자로 바뀐다. 줄라이카가 동풍 가곡에서 에필로그적으로 소리를 낮추는 것처럼, 여기서도 반 정도의 목소리로 노래를 끝맺는다.

멘델스존은 슈베르트보다 더욱 분명하게 두 시를 한 쌍의 곡으로 작곡했다. 멘델스존에게서 연 형식은 더욱 강력하게 보존되어 있지만, 그 또한 종결연들을 변형시킨다. 1837년에 거의 연달아 나온 두 곡에서 앞의 4개의 연은 반복적인 이중연으로 작곡되었다. 동풍 가곡의 마지막 두 연과 서풍 가곡의 마지막 연에서야 멘델스존은 앞의 형식에서 탈피한다. 이것은 바로 시의 종결과 두 가곡의 결정적인 동화에 대한 해석의 자유를 제공한다. 멘델스존이 보여주는 이러한 전환과 강조는 슈베르트의 곡이 보여주는 나지막한 에필로그와는 완전히 대조된다. 이러한 결론으로써 멘델스존은 자신의 줄라이카 노래들을 한 쌍의 가곡으로 결합시킨다. 자유롭게 곡을 붙여 완성한 동풍 가곡의 종결연에서 멘델스존은 서풍 가곡의 동일한 선율을 향해 나아가고, 격정적으로 해석된 종결 시행에서 그것을 달성한다.

슈베르트의 작곡은 가곡의 개별적인 진행을 멘델스존의 작곡보다 좀 더 미세하게 모사하고 있다. 그에 반해 멘델스존의 작곡은 두 개의 가곡을 거의 동일한 결론의 강조로 이끌어가는, 구성적으로 독창적인 해법을 제공한다. 그를

통해 멘델스존은 마리아네의 시들이 가지고 있는 결합하는 특성을 더욱 강조한다.

주제어: 서동시집, 줄라이카 서, 연작모델, 작곡
Schlüsselbegriffe: West-östlicher Divan, Suleika-Gedichte, Zyklus-Modell, Vertonung

필자 E-Mail: dieter.martin@germanistik.uni-freiburg
논문투고일: 2010. 9. 10, 논문심사일: 2010, 10. 10, 게재확정일: 2010. 10. 30.