

Universalismus und wiederholte Spiegelung, Rokokokritik und Literaturgeschichtsschreibung – Zu Goethes *Chinesisches*

Anna Bers
(Göttingen)

Kurzzusammenfassung: Goethes berühmte *Weltliteratur*-Konzeption entstand bekanntermaßen auch in der Auseinandersetzung mit der chinesischen Literatur und Kultur. Exotik und Fremdheit reizten ihn nicht, ihm ging es um Universalien und Gemeinsames. Zeugnis dieses Interesses sind insbesondere die *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten* (1827) und ihr naturphilosophischer Universalismus. Weniger bekannt ist die Textgruppe *Chinesisches*, um die es in diesem Beitrag gehen soll: Gedicht- und Textübertragungen aus dem Chinesischen, die – über eine englische Vorlage vermittelt – schon zu Beginn des *Weltliteratur*-Jahres 1827 von Goethe angefertigt wurden. Sie lassen sich als wichtiger Schritt in der Entwicklung seines künstlerischen, aber zugleich sozial-gesellschaftlichen Projekts lesen, das zeitgleich zum ersten Mal formuliert wird. Der Fokus dieses Beitrags liegt auf den poetologischen Implikationen, die sich anhand der zahlreichen und bisher vielfach unbemerkt gebliebenen Formspiele und Motivänderungen nachvollziehen lassen. *Chinesisches* breitet ein kleines, aber facettenreiches Panorama möglicher und unmöglicher Strategien in einer *weltliterarischen* Interaktion aus.

I. Vorbemerkung – Eckermanns Wahl

Die Woche vom 29. Januar bis zum 4. Februar 1827, so sollte man meinen, kann keine gewöhnliche Woche für Johann Peter Eckermann gewesen sein, wenn man davon ausgeht, dass dem treuen Adepten dasjenige ungewöhnlich erscheinen musste, was die Größe und den Ruhm seines Vorgesetzten zu mehren vermochte. Eckermann besaß außerdem, was diesen Zeitraum angeht, das Gespür eines ambitionierten Chronisten, der durch sein Tradieren aus Geschehnissen Ereignisse, aus dahingesagten Wörtern Worte machen

konnte.¹ Auf diese Weise mag er zugleich seinen eigenen Status als „Medium[]“² und sein persönliches Geschick zu fördern gewusst haben. Was Eckermann nämlich für des Sicherns wert hielt, macht heute aus Goethe einen „Diskursivitätsbegründer“³ und aus Eckermann seinen Amtshelfer. Am Mittwoch, den 31. Januar⁴, äußert Goethe ihm gegenüber diejenigen Sätze⁵, die das Erwähnen des schillernden Begriffs *Weltliteratur* zu einem Startschuss machen, einem Beginn für bis heute andauernde Diskussionen und Gespräche,

¹ Wenn in diesem Teil der Untersuchung Eckermanns Gespräche unreflektiert als Darstellung historischer Realität erscheinen mögen, dann verhilft das dem Sekretär möglicherweise einmal zu der von ihm vielleicht intendierten Wahrnehmung seiner und zur gewünschten Ehre. Das kann und darf nur geschehen, weil es für die Entwicklung des Weltliteratur-Konzepts überhaupt keine Rolle spielt, was genau Goethe in welcher Absicht in der besagten Woche getan und gesagt hat, sondern nur was die Forschung, nicht weniger als Eckermann Profiteurin der Strahlkraft einer großen Biographie, aus den Zeugnissen Eckermanns, den Briefen und Tagebüchern, gemacht hat. Vgl. für den erwähnten Zeitraum bes. FA II, 12, S. 218-234. Die Werke Goethes werden – wenn nicht anders angegeben nach der Frankfurter Ausgabe [im Folgenden: FA] zitiert: Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. v. Hendrik Birus u. a., Frankfurt am Main 1985-2013.

² Diese Charakterisierung von Regine Otto, Art. Eckermann, Johann Peter, in: Goethe-Handbuch. In vier Bänden, hg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt, Stuttgart, Weimar 1996ff., S. 218-223, hier S. 222 kann gut den Status Eckermanns mit seinen Ambivalenzen fassen und soll als Verweis auf eine ausführliche Forschungsdiskussion zu den Gesprächen und der Position Eckermanns dienen, die andernorts zu führen ist. Einerseits mag ihn nämlich die nach Gewissheiten suchende Goetheforschung als notwendiges, aber verfälschend „trübes Medium“ (um einen Goethe-Begriff zu verwenden) wahrnehmen, andererseits ist er (zumindest in seiner Selbstwahrnehmung) sicherlich auch ehrenvoller Mittler eines höheren Geistes.

³ Diesen Begriff verwendet Hendrik Birus, Art. Weltliteratur, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar, Berlin, New York 1997-2003, S. 825-827, hier S. 825-826 zutreffend nach Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in: *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969, S. 73-104, bezüglich Goethes anstoßgebender Funktion.

⁴ Er gebraucht das Wort nachweislich nicht zum ersten Mal, stellt es aber vielleicht zum ersten Mal mündlich zur Diskussion und wählt ganz sicher Worte, die heute stellvertretend für die Gesamtzahl der wenigen Äußerungen Goethes zur Weltliteratur in aller Munde sind. Vgl. die Zusammenstellung in FA I, 12, S. 1550-1554.

⁵ Die immer und immer wieder zitierten Sätze lauten: „Ich sehe immer mehr, fuhr Goethe fort, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und daß sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt. Einer macht es ein wenig besser als der andere und schwimmt ein wenig länger oben als der andere, das ist alles. [...] Aber freilich wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“ (Mittwoch, 31. Januar 1827, FA II, 12, S. 224-225.)

Listen und Symposien, Anthologien und Lexikonartikel sowie das Entstehen (mindestens) einer Disziplin, der Komparatistik.⁶

Eckermann überliefert, dass Goethe seine Sätze ausgerechnet angesichts ihm sonderbar erscheinender chinesischer Romane spricht. Er verzeichnet sein Erstaunen darüber und die wohlmeinende Reaktion des Weltbürgers.⁷ Was er dagegen nicht sichert, ist, dass Goethe in dieser Woche selbst schon in den von ihm beobachteten Literaturhandel⁸ eingetreten ist und kleine Texte für sein persönliches Handelsorgan *Über Kunst und Altertum* schreibt, die den Titel *Chinesisches* tragen.⁹ Genau eine Woche nach dem berühmten Gespräch, am Sonntag, dem 11. Februar, präsentiert Goethe Eckermann dieses chinesische *Weltgeld*.¹⁰

⁶ Vgl. Birus, a.a.O., S. 825.

⁷ „In diesen Tagen, seit ich Sie nicht gesehen, sagte er, habe ich vieles und mancherlei gelesen, besonders auch einen chinesischen Roman, der mich noch beschäftigt und der mir im hohen Grade merkwürdig erscheint. Chinesischen Roman? sagte ich, der muß wohl sehr fremdartig aussehen. ‚Nicht so sehr als man glauben sollte, sagte Goethe. Die Menschen denken, handeln und empfinden fast eben so wie wir und man fühlt sich sehr bald als ihres Gleichen nur daß bei ihnen alles klarer, reinlicher und sittlicher zugeht.[.]“ (Mittwoch, 31. Januar 1827, FA II, 12, S. 223.)

⁸ Goethe bedient sich für die Konturierung des neuen Konzepts häufig ökonomischer Metaphern, die ich im folgenden Absatz übernehme. Vgl.: „Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlössen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freyen geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden.“ (Vorwort zu Carlyles *Leben Schillers*, FA I, 22, S. 869-883, hier S. 870 auch in FA I, 12, S. 1554) oder auch „Und so ist jeder Übersetzer anzusehen, daß er sich als Vermittler dieses allgemein geistigen Handels bemüht, und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn, was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltwesen.“ (An Carlyle, 20.7.1827, FA II, 10, S. 496-499, hier S. 498.) Vgl. dazu Anna Bers, Münzen für den Weltmarkt, Wertpapiere für Weimar. Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten und die <Gedichte zu symbolischen Bildern> als Zahlungsmittel im Zeichenhandel, Göttingen 2017.

⁹ Erschienen sind die Texte dann in *Über Kunst und Altertum* VI, 1 (1827), S.159-163; vgl. FA I, 12, S. 373-376 und FA I, 22, S. 370-373, sie werden unter Angabe der Seite in Bd. 22 der FA als ‚Chinesisches‘ zitiert.

¹⁰ Vgl. 11. Februar 1827, WA III, 11, S. 19: „Abends Dr. Eckermann. Capitel der physischen Farben durchgegangen. Ihm die chinesischen Gedichte vorgetragen.“, vgl. auch die häufigen Eintragungen zu *Chinese Courtship* u. ä. in WA III, 11, S. 14-19 [WA = Johann Wolfgang von Goethe, Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Weimar 1887-1919, München 1987-1990] oder die Übersichten der Tagebuchstellen vom 31. Januar bis zum 11. Februar etwa bei Chuan Chen, Die chinesische schöne Literatur im deutschen Schrifttum, Glückstadt, Hamburg 1933, S. 76; Günther Debon, Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten in sinologischer Sicht, in: Euphorion 76, 1982, S. 27-57, hier S. 29-30; Yuan Tan, Zu Goethes Beschäftigung mit chinesischen Dichterinnen, in: Literaturstraße, Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 13, 2012, S. 49-67, hier S. 51 und Yuan Tan, Goethes Chinareise und die Geburt der Weltliteratur-Konzeption, in: Vielfalt und Interkulturalität der internationalen Germanistik. Beiträge des Humboldt-Kollegs Shanghai (25.05. -

Vielleicht ist die Vermutung zu stark, Eckermanns Schweigen über diese Begegnung sei schon Auskunft genug darüber, wie die Texte bei ihm ankommen. Fest steht aber, dass sie eher zu den vergessenen Kapiteln aus dem Werk der letzten Jahre Goethes gehören. Dabei haben sie nicht weniger als ihre beliebten¹¹ großen Schwestern aus dem Sommer desselben Jahres, die *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten*¹², an dem Anteil, was diesen frühesten interkulturellen „Wechseltausch“¹³ ausmacht und in ihnen werden – wie im Folgenden gezeigt werden soll – Maßstäbe gesetzt für ein Funktionieren von Aneignung und Neufindung *weltliterarischer* Güter.

Will man sich weiter an die Figuren dieser Geschichte halten, dann kann man *Chinesisches* nicht anders lesen, als als allererste Produkte eines von chinesischer Kultur in die *Weltliteratur*-Erfindung Getriebenen.¹⁴ Entfernt man sich dagegen ein Stück von den historischen Protagonisten dieses Winterstücks – auf die im Folgenden dann und wann zurückzukommen sein wird – dann kann man sich fragen, wie die Texte aussehen, die am Anfang eines *Weltliteratur*-Diskurses stehen. Welche Strategien legen sie vor und wovon grenzen sie sich ab? Darum soll es in dieser Untersuchung gehen, und es wird zu zeigen sein, inwiefern Eckermanns Schweigen vielleicht Stimmen mundtot machen konnte, die anzuhören lohnenswert gewesen wäre, hätte man sich

28.05.2014); Festgabe für Siegfried Grosse zum 90. Geburtstag, hg. von Hans-Rüdiger Fluck und Jianhua Zhu, Tübingen 2014, S. 173-185, hier S. 180.

¹¹ Davon, dass die *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten* berühmt sind, kann nicht die Rede sein. Gemessen an den hier vorliegenden Texten, mit denen sie immerhin den China-Bezug, das Entstehungsjahr und somit ihre Teilhabe an den ersten Schritten eines *weltliterarischen* Handels teilen, kann man aber durchaus davon sprechen, dass sie sich einiger Beliebtheit erfreuen. Vgl. Richard Wilhelm, *Goethe und die chinesische Kultur*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1927, S. 301-316, hier S. 312: „Bedeutender als diese Gelegenheitsarbeiten [Chinesisches] sind die *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten*.“

¹² *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten*, FA I, 2, S. 695-699.

¹³ An Carlyle, 20.7.1827, FA II, 10, S. 496-499, hier S. 498.

¹⁴ Günther Debon, *Goethe und der Ferne Osten*, in: *Ein unteilbares Ganzes. Goethe: Kunst und Wissenschaft*, hg. von Günter Schnitzler und Gottfried Schramm, Freiburg im Breisgau 1997, S. 63-86, hier S. 78 weist zu Recht darauf hin, dass das erste Zeugnis des Wortes eher aus der Beschäftigung mit serbischer Literatur kommen mag. Und tatsächlich sind für den vorliegenden Band „Über Kunst und Altertum“ die Übersetzungen Gerhards ebenso wichtig wie „Chinesisches“. Im Gespräch mit Eckermann wird ebenfalls auf beide Literaturen (und viele weitere) Bezug genommen. Es ist aber gerade der Kern des in diesen Tagen entstehenden *Weltliteratur*-Konzepts, entlegene Literaturen zu verbinden, weshalb hier gar nicht erst behauptet werden soll, dass der Anstoß nur und allein aus „Chinesisches“ bzw. Chinesischem kam. Die Gedichte, um die es hier geht, sind somit ein charakteristischer Zufall aus der Beschäftigung mit Literaturen. Welche Funktionen aber die chinesische Kultur als solche für *Weltliteratur*-Konzept hatte und welche nicht, ist der Gegenstand der umfangreichen Studie zu den *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten* in Bers, a.a.O.

spätere kulturchauvinistische Verwendungen des Leitterminus *Weltliteratur* ersparen wollen: die Stimmen chinesischer Frauen.¹⁵

II. „Kein Dichter hat je die historischen Charaktere gekannt, die er darstellte“ – Zur Quellenlage

Im ersten Heft des Jahres 1827 von *Über Kunst und Altertum*, dem Heft, das nach Anne Bohnenkamp im Ganzen vom *Weltliteratur*-Gedanken geprägt ist¹⁶ und ihn zugleich mehr umsetzt als ihn auszusprechen, erscheinen also einige kurze Absätze mit dem Titel *Chinesisches*. Diese Überschrift kann zeitgenössische Leserinnen und Leser der Zeitschrift, anders vielleicht als heutige, nicht verwundern: Sie sind fremdkulturelle Texte in verschiedensten Präsentationsformen gewohnt. Das Heft, in dem *Chinesisches* erscheint, bietet ihnen gelehrte Übersetzungen aus entfernten Kulturen wie diejenigen *zweyer persischen Gedichte*¹⁷ von Scherer und *Gedichte Nach dem Serbischen*¹⁸ von Gerhard. Sie lesen dort Rezensionen aus Goethes *Feder*, die *Serbische Gedichte*¹⁹, *Das Neueste Serbischer Literatur*²⁰ und *Böhmische Poesie*²¹ übertitelt sind, ebenso wie (modifizierte) Rezensionen *Aus dem Französischen des Globe*.²² Schon ein Heft später werden sie mit Texten konfrontiert, die freie Übersetzungen Goethes aus dem Englischen sind und *Hochländisch*²³ und *Altschottisch*²⁴ heißen. Das Kapitel *Nationelle Dichtkunst*²⁵ vereint zwölf Rezensionen (zehn davon gehen auf Goethe zurück) zu serbischer, neugriechischer, litauischer, italienischer, schlesischer, niederösterreichischer und böhmischer Literatur.²⁶

Etwas ungewohnter mag den Zeitgenossen dagegen der einleitende Absatz erscheinen, der erklärt, die folgenden viereinhalb Gedichte²⁷ seien „aus

¹⁵ Die folgenden Überlegungen verdanken ihren Anstoß der Diskussion mit Heinrich Detering und Yuan Tan im Rahmen einer Veranstaltung mit dem Titel „Chinesische Klassik und deutsche Literatur“ (2012).

¹⁶ Vgl. Anne Bohnenkamp, „Den Wechseltausch zu befördern“. Goethes Entwurf einer Weltliteratur, in: FA I, 22, S. 937-964, hier S. 951.

¹⁷ FA I, 22, S. 319-321.

¹⁸ FA I, 22, S. 361-364.

¹⁹ FA I, 22, S. 383-387.

²⁰ FA I, 22, S. 387-389.

²¹ FA I, 22, S. 389-390.

²² FA I, 22, S. 323-327.

²³ FA I, 22, S. 435.

²⁴ FA I, 22, S. 450-451.

²⁵ FA I, 22, S. 451-466.

²⁶ Vgl. den Kommentar in FA I, 22, S. 1260.

²⁷ Vielleicht etwas zu voraussetzungsreich sei hier von viereinhalb Gedichten gesprochen, um zu zeigen, dass die letzten beiden lyrischen Passagen der Sammlung, die narrativ miteinander verbunden sind, Teil eines Ganzen und doch formal eigenständig sind, wie die Analyse zeigen wird. Außerdem vermag die Angabe „viereinhalb“ den verschiedenen

einem chresthomatisch-biographischen Werke, das den Titel führt: *Gedichte hundert schöner Frauen, ausgezogene Notizen und Gedichtchen*“ (*Chinesisches*, S. 370). Die genannten Zeitschriftenbeiträge lassen sich schließlich immer entweder als Übersetzungen (Goethes oder anderer) einordnen oder aber als Rezensionen und Zusammenfassungen zu wichtigen Gegenständen der jeweiligen Literaturen. Mischformen aus fremdsprachiger Lyrik und Kritik, Prosa und Literaturgeschichte tauchen in der Nähe von *Chinesisches* nicht auf. Wenn diese Einleitungssequenz also die fremdkulturell akklimatisierten Leserinnen und Leser nicht verwundern kann, so mag sie doch einen Hintergrund suggerieren, der ein gewaltiges Stück von der tatsächlichen Textgenese entfernt ist und zunächst vermuten lässt, es handle sich ebenfalls um Übersetzungen.

Die in der Forschung gerne wiederholte Tatsache, der angegebene Titel verweise fälschlicherweise darauf, in der Quelle seien die Erzeugnisse hundert chinesischer Autorinnen versammelt und nicht etwa Texte *über* hundert Frauen²⁸, derer einige auch so etwas wie Dichterinnen waren²⁹, ist für die fehlleitende Erwartunglenkung von geringerem Gewicht. Auch Goethes Text verbindet biographische Texte mit (scheinbar) originalen Erzeugnissen und ist so schon auf den ersten Blick nicht ganz Anthologie, nicht ganz Chronik. Viel interessanter sollte doch sein, dass die vage Angabe, es handle sich um

Stimmen aus der Forschung, die vier (vgl. etwa Heinrich Düntzer, *Goethes lyrische Gedichte. Erster Band. Goethe als lyrischer Dichter*, Leipzig 1875, S. 695), fünf (vgl. z. B. Debon [1982], a.a.O., S. 29) oder sogar sechs (vgl. Hideo Fukuda, *Über Goethes letzten Gedichtzyklus „Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten“*, in: *Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs* 30, 1968, S. 192-201, hier S. 192) Gedichte erkennen, ein neues Angebot für die Zählung zu machen.

²⁸ Vgl. etwa FA I, 12, S. 1367; Richard Wilhelm, *Chinesisches. Gedichte hundert schöner Frauen von Goethe* übersetzt, in: *Chinesisch-deutscher Almanach*, hg. vom China-Institut, 1929/30, S. 13-20, hier 13 u. 16; Siegfried Behrsing, *Goethe „Chinesisches“*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 19, 1970, S. 244-258.

²⁹ Behrsing, ebenda, S. 245 betont, dass der Schwerpunkt des chinesischen Originals nicht nur darin bestehe, Texte über wichtige Frauen zu präsentieren, sondern vor allem deren Vorbildhaftigkeit und Tugend darzustellen. Zu diesen gehöre es möglicherweise auch, „die im Chinesischen schwer erlernbare und gerade darum hoch geschätzte Kunst des Zusammenbauens feiner Anspielungen und symbolträchtiger Bilder nach strengen metrischen und musikalischen Gesetzen zu komplizierten Gebilden, die wir mit dem einfachen Namen ‚Gedichten‘ bezeichnen“, zu beherrschen, das sei aber nur ein Teil der Bildung hoher Damen und diese daher alles andere als „Dichterinnen“. Vgl. auch Debon [1982], a.a.O., S. 29. Goethe weiß von alledem nichts, trifft auf die Biographien von sittlichen Frauen, die noch dazu bisweilen von Versen derselben begleitet sind, und macht daraus eine kleine Sammlung, deren klarer Schwerpunkt auf den poetischen Qualitäten der Figuren liegt.

„ausgezogene“ Textpassagen³⁰, möglicherweise bewusst verunklärt, wie nah, oder vielmehr wie fern, die abgedruckten Texte dem ausgewiesenen Originaltext sind.

Bedeutet *Auszug* hier also einen Abdruck einer Übersetzung aus dem Chinesischen, die Goethe seinen Leserinnen und Lesern eins-zu-eins präsentiert, wie etwa im Falle der erwähnten gerhardschen Gedichte *Nach dem Serbischen*³¹ oder haben wir es mit Texten zu tun, die trotz – oder wegen – ihres fremd-kulturellen Gehalts zu großen Teilen oder gar vollständig aus Goethes eigener Feder stammen, wie es beim *West-östlichen Divan* und den *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten* der Fall ist? Zwei³² Tage vor dem berühmten Gespräch sprechen Goethe und Eckermann über die Übersetzungen Gerhards *Nach dem Serbischen*. Goethe fasst dessen Können zusammen:

Wenn er sich immer an gute Überlieferungen hält und nur diese bearbeitet, so wird er nicht leicht etwas Schlechtes machen. Alle eigenen Erfindungen dagegen erfordern sehr viel und sind eine schwere Sache.³³

Wenn Eckermann nun die Texte aus *Chinesisches* zu hören bekommt, muss er ihre wie auch immer geartete Qualität der „Überlieferung[]“ zuschreiben oder bekommt er „eine schwere Sache“, „eigene[] Erfindungen“ also, zu hören? Und wenn letzteres der Fall ist, wie soll er dann das (ebenfalls im berühmten Gespräch vom 31. Januar geäußerte) Diktum verstehen:

Kein Dichter hat je die historischen Charaktere gekannt, die er darstellte, hätte er sie aber gekannt, so hätte er sie schwerlich so gebrauchen können. Der Dichter muß wissen, welche Wirkungen er hervorbringen will, und danach die Natur seiner Charaktere einrichten.³⁴

Welche „Wirkungen“ will Goethe mit der Wahl der Vorlage und seinen Eingriffen „hervorbringen“? Wie genau verfährt er mit „historischen Charaktere[n]“ und welchen Status haben Fakten und Fiktionen in diesem Prozess? Dies und Ähnliches wird zu klären sein.³⁵

³⁰ Das *GWB* 1, Sp. 1293-1296 (*GWB* = Goethe-Wörterbuch, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Stuttgart 1978ff.) gibt für diese besondere Verwendung (3b) des Verbs „ausziehen“ bei Goethe ein Verwendungsspektrum an, das von inhaltlichen Exzerpten bis zu wörtlichen Übernahmen reicht.

³¹ *FA* I, 22, S. 361-364.

³² Die Angabe bei Eckermann lautet: Donnerstag 27. Januar 1827 (*FA* II, 12, S. 223). Da der 31. Januar ein Mittwoch ist, macht diese Angabe keinen Sinn. Der Kommentar löst diesen Faktenwiderspruch, mit der Vermutung, dass Eckermann das Datum möglicherweise „mit dem 25.I. verwechselt, mit dem auch der Wochentag übereinstimmt“, *FA* II, 12, S. 1199.

³³ Donnerstag Abend den 29. Januar 1827, *FA* II, 12, S. 218-222, hier S. 222.

³⁴ Mittwoch den 31. Januar 1827, *FA* II, 12, S. 223-228, hier S. 225-226.

³⁵ „Anhand der Gedichtübertragungen hat Goethe seine Poetologie der Übersetzung exemplarisch dargelegt, und zugleich läßt sich in der Kulturtransformation ein schöpferi-

Fakt ist, dass Goethe niemals einen Text gelesen hat, der *Gedichte hundert schöner Frauen* hieß, noch einen, der so oder so ähnlich zu bezeichnende Erzeugnisse enthielt; abgesehen davon, dass eine solche Anthologie auch unabhängig von Goethes Kenntnis ihrer gar nicht zweifelsfrei auffindbar ist.³⁶

Goethe kannte zweiunddreißig³⁷ kürzere und längere biographische Notizen aus dem Anhang eines ins Englische übersetzten chinesischen Romans namens *Chinese Courtship*.³⁸ Dieser erscheint 1824, übersetzt und herausgegeben von Peter Perring Thoms, und ist genau der Text, über den Goethe im *Weltliteratur*-Gespräch zu Eckermann sagt, dass er ihn „noch beschäftigt“.³⁹ Das soll noch einmal festgehalten sein: Bei der Vorlage handelt es sich um kleine Textchen, von Strophen lose durchsetzte Biographien chinesischer Frauen, zweiunddreißig an der Zahl, manche nur einige Zeilen, andere an die zehn Seiten lang, in englischer Sprache dem kunterbunten⁴⁰ Anhang eines

scher Prozeß erkennen.“ Shu Ching Ho, Kulturtransformation und neue Synthese. Zu Goethes produktiver Begegnung mit China, in: Freiburger Universitätsblätter 52, 2012, S. 47-69, hier S. 50; vgl. auch Shu Ching Ho, Kulturtransformationen. Zu Goethes Übertragungen chinesischer Dichtungen, in: Liber Amicorum. Katharina Mommsen zum 85. Geburtstag, hg. von Andreas Remmel, Bonn 2010, S. 237-260, hier S. 237.

³⁶ Vgl. dazu Behrsing, a.a.O., S. 254-255.

³⁷ Wenn Behrsing, ebenda, S. 254 von dreißig Notizen spricht, dann scheint dies eine ungefähre Angabe zu sein, zählt er doch an anderer Stelle (S. 252, Anm. 51) auch bis einunddreißig durch, um bis zur Biographie Kae-yuens zu kommen (Female Biography, S. 270-271), auf die bei Thoms noch ein weiterer Absatz zu Queen Tang folgt. (Behrsing ggf. folgend und exemplarisch für diese Angabe allerorts in der Forschung auch Wolfgang Bauer, Goethe und China: Verständnis und Missverständnis, in: Goethe und die Tradition, hg. von Hans Reiss, Frankfurt am Main 1972, S. 177-197, hier S. 184.)

³⁸ *Chinese Courtship*. In Verse. To which is added, an Appendix, Treating of the Revenue of China, London 1824, im Folgenden unter Angabe der Seite als Female Biography (der Beschreibung dort, S. 249, folgend) zitiert.

³⁹ Mittwoch, 31. Januar 1827, FA II, 12, S. 223, vgl. Anm. 7.

⁴⁰ Der Anhang des Romans enthält einerseits unter der Überschrift „Biography“ die zweiunddreißig Frauen-Portraits unterschiedlichster Länge (S. 249-280). Die erste Biographie ist diejenige Soo-hwuys und wird vom Abdruck einer kalligraphisch herausragenden Ode der Genannten incl. Übersetzung begleitet (S. 250). Die letzte Biographie (S. 271-280) widmet sich der Königin Tang, enthält keinen einzigen lyrischen Vers, wohl aber eine Rede, ist mit über neun Seiten deutlich länger als alle anderen Darstellungen und – nicht, wie Thoms anmerkt – „Extracted from the History of the Han Dynasty“ (S. 280, Hervorhebung getilgt), sondern aus einer weiteren Quelle vgl. Tan [2012], a.a.O., S. 50. Bereits die Frauen-Portraits sind also alles andere als homogen in Form und Status, wie sich an ihrem ersten und letzten erkennen lässt. Andererseits finden im Band unter dem Titel Appendix aber auch noch ausführliche Schemata, Tabellen, Listen, Additionen zu den Staatseinkünften (S. 294-335) sowie eine Anmerkung zu diesem Teil (S. 337-339), vgl. Behrsing, a.a.O., S. 244, Anm. 2.

offenbar beliebigen⁴¹ chinesischen Romans entnommen, den Goethe liest, der ihn nicht loslässt und der zusammen mit anderen Zeugnissen dieser und anderer Kulturen sein Nachdenken über *Weltliteratur* in Gang setzt.⁴²

Die Resignation des für die vorliegenden Texte so verdienstvollen Siegfried Behrsings: „Auf die naheliegende Frage, warum Thoms aus den hundert Frauen gerade diese dreißig und Goethe aus ihnen wiederum gerade unsere vier ausgewählt hat, weiß ich vorläufig keine Antwort“⁴³, kann so weiterhin als Anreiz für eine eingehende Beschäftigung dienen.⁴⁴ Was die Auswahl Thoms’ angeht, so soll in diesem Rahmen keine Antwort gesucht werden. Das wäre eine andere Untersuchung und dazu eine, die des sinologischen Hintergrunds bedürfte.⁴⁵

Hier dagegen soll ein textnaher Vergleich zwischen den Thoms-Passagen und ihrer Adaption in *Chinesisches* stattfinden. Daraus können sich im Anschluss Thesen auf die Funktion der Veränderungen und Übernahmen ergeben⁴⁶, die auch das zeitgleiche Entstehen von Forderungen zur *Weltliteratur*

⁴¹ Vgl. dazu Eckermanns Frage und Goethes Antwort: „[I]st denn dieser chinesische Roman vielleicht einer ihrer vorzüglichsten? ‚Keineswegs, sagte Goethe, die Chinesen haben deren zu Tausenden und hatten ihrer schon, als unsere Vorfahren noch in den Wäldern lebten.‘“ (Mittwoch, 31. Januar 1827, FA II, 12, S. 224).

⁴² Die Frage nach weiteren Motivquellen aus dem Chinesischen, etwa dem in der Thoms-Ausgabe vorstehenden Roman *Chinese Courtship* soll nicht ignoriert werden, wenn sie auch nur einen untergeordneten Stellenwert bekommen und im Einzelfall nach dem Stand der Forschung referiert werden wird.

⁴³ Behrsing, a.a.O., S. 245.

⁴⁴ Vgl. Tan [2012], a.a.O., S. 53.

⁴⁵ Beiträge, die eine sinologische Perspektive einnehmen, konstatieren häufig, dass Goethe auf dem Weg über die englische Textfassung (die meist mit Attributen des Mangels beschrieben wird) den Charakter eines chinesischen Originals, das er nicht kannte, getroffen hat (vgl. etwa die Zusammenfassung von Wolfgang Vulpius, *China im Denken und Dichten Goethes*, in: *Greifen-Almanach*, 1957, S. 166-179, hier S. 173-174 und bei Tan [2012], a.a.O., S. 52-53). Diesen Urteilen stehen solche gegenüber, die festhalten, wie durch die Entfernung alles Chinesischen, das über Thoms an ihn kommt, deutsche Texte werden (vgl. Anm. 80). Weder die eine noch die andere Blickrichtung soll hier weiter verfolgt werden. Beide Haltungen zugleich vertritt Wilhelm [1927], a.a.O., S. 312 und ihm folgend Hideo Fukuda, *Goethe und die chinesische Literatur*, in: *Japanische Beiträge zur Germanistik*, 1980, S. 77-119, hier S. 109, ähnlich auch Christine Wagner-Dittmar, *Goethe und die chinesische Literatur*, in: *Studien zu Goethes Alterswerken*, hg. von Erich Trunz, Frankfurt am Main 1971, S. 122-228, hier S. 181.

⁴⁶ Dass es beträchtliche Unterschiede gibt, ist keine Neuigkeit für die Forschung, vgl. den Forschungsstand bei Tan [2012], a.a.O., S. 52 und exemplarisch das Urteil von Chen, a.a.O., S. 77: „Und nun ist es interessant zu sehen, wie Goethe sich nicht nur in eine wesensandere Mentalität hineindenkt und sie nacherlebend erfasst, sondern wie zugleich bei einer Übertragung fremder Literatur seine eigene Schöpferkraft in Tätigkeit tritt und aus dem vorliegenden Stoff neue Form und eigenwillige Sinngebung steht.“ Welche Funktionen die Veränderungen haben und wie sich die Eingriffe klassifizieren lassen, ist dagegen seltener der Gegenstand eingehender Analysen und kann als Motivation für Untersuchungen wie die vorliegende dienen. Grundsätzlich scheint es einen Konsens darüber zu geben, dass die

nicht aus den Augen verlieren sollen. Dabei wird jeder Text mit Thoms verglichen, aber dennoch vor diesem Hintergrund als eigenständiges Produkt ernst genommen. Vorläufig kann bereits darauf hingewiesen werden, dass Goethe in großem Umfang kürzt und hinzudichtet.⁴⁷ Die Grundtendenz lässt sich wie folgt zusammenfassen: Goethe entfernt, wenn möglich, alle chinesischen Namen⁴⁸, isoliert allgemeinste Universalien und bettet sie neu ein.⁴⁹ Wie das genau aussieht, und wie die Verfahrensweise von Gedicht zu Gedicht variiert wird, zeigt sich in der folgenden Einzelanalyse. Abschließend sei noch auf zweierlei hingewiesen. Erstens weicht die Reihenfolge, in *Chinesisches* von der bei Thoms ab⁵⁰, und zweitens ist es vorab nützlich, sich vor Augen zu halten, dass sich bei Thoms keine Reimbindung, sondern eine reimlose Version ohne metrische Reglementierung findet. Goethe benutzt dagegen das ihm zur Verfügung stehende üppige Repertoire lyrischer Formsprache.⁵¹

Übertragungen im Rahmen der Weltliteratur-Konzeption Beispiel-Charakter besitzen. Worin aber ihre Beispielhaftigkeit konkret besteht, darauf liefert die Forschung nur sehr oberflächliche Antworten.

⁴⁷ So auch die Forschung in der Beschreibung der Veränderungen, vgl. Bauer, a.a.O., S. 186.

⁴⁸ Vgl. Norbert Mecklenburg, Goethes letzter, fernster, nächster Orient, in: Orient im Okzident – Okzident im Orient. West-östliche Begegnungen in Sprache und Kultur, Literatur und Wissenschaft, hg. von Ernest W.B. Hess-Lüttich und Yoshito Takahashi 2015, S. 169-177, hier S. 172: „In den Transformationsspielen dieser chinesischen Mini-Anthologie umging er eine starke kulturelle Alterität.“

⁴⁹ Vgl. auch die Benennung der Grundtendenzen von Goethes Änderungen bei Anke Bosse, China und Goethes Konzept der ›Weltliteratur‹, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 2009, S. 231-251, hier S. 244-245: „Versifikation“, „Kompression“, „Selektion“ und „Hybridisierung“. Vgl. auch Behrsing, a.a.O., S. 254; Bauer, a.a.O., S. 186 und Uwe Japp, „Geistiges Schreiben“. Goethes lyrische Annäherung an China, in: China in der deutschen Literatur 1827-1988, hg. von Uwe Japp und Aihong Jiang, Frankfurt am Main 2012, S. 11-21, hier S. 13.

⁵⁰ Zur Reihenfolge sei festgehalten, dass auch hier Goethes Veränderungen so umfangreich wie sprechend sind: Sein erster Blick gilt der Tänzerin, die bei Thoms erst die Nummer achtzehn von zweiunddreißig ist (Female Biography, S. 263) und damit erst der dritte der ausgewählten Texte. Der Spiegel-Text dagegen ist interessanterweise sowohl bei Goethe als auch bei Thoms an zweiter Stelle (Female Biography, S. 254). Die umfangreiche Ode mit Kalligraphie, bei Thoms der erste Text (Female Biography, S. 249-253), lässt Goethe aus, deshalb wäre es sicher zu viel behauptet, wenn man davon spräche, dass die beiden Texte an jeweils zweiter Position einander spiegeln, Mei-Fes Geschichte ist jedenfalls der erste aus Thoms' Sammlung, den Goethe herauspickt. Die Gitarrenspielerin Fung-seang-lin / Fung-Sean-Ling steht bei Thoms an elfter Stelle (Female Biography, S. 259) und ist die dritte Passage, die Goethe auswählt. Das letzte Gedicht Goethes ist der vorletzten Frauen-Biographie (Female Biography, S. 270-271) entnommen (und sogar auch die letzte Notiz, wenn man nur diejenigen betrachtet, die lyrische Anteile besitzen und Goethe deshalb interessieren konnten).

⁵¹ Vgl. Düntzer, a.a.O., S. 695.

III. Paratextuelles Fährtenlegen

Chinesisches

Nachstehende, aus einem chrestomathisch-biographischen Werke, das den Titel führt: Gedichte hundert schöner Frauen, ausgezogene Notizen und Gedichtchen geben uns die Ueberzeugung, daß es sich trotz aller Beschränkungen, in diesem sonderbar-merkwürdigen Reiche noch immer leben, lieben und dichten lasse.

(*Chinesisches*, S. 370.)

Einen ersten, nicht geringen Hinweis darauf, warum Goethe diese Texte abdruckt, liefert er selbst in der kurzen Vorrede: Sie „geben uns die Ueberzeugung, daß es sich trotz aller Beschränkungen, in diesem sonderbar-merkwürdigen Reiche noch immer leben, lieben und dichten lasse.“⁵²

Der implizite historische Verweis auf ungenannte „Beschränkungen“ und vielleicht auf so etwas wie eine Position der Nachzeitigkeit, auf welche die Wendung „noch immer“ hinweist, müssen dem heutigen Leser unklar bleiben und mussten es ggf. auch den zeitgenössischen RezipientInnen, deren Wissen über China das sehr geringe Wissen Goethes⁵³ wohl kaum überstiegen haben dürfte. Egal welchen faktischen Umständen diese nun wirklich „sonderbar-merkwürdigen“ Verweise gelten mögen, ihre grundsätzliche Wirkung ist eine, die der aufmerksamen Goethe-Leserin, dem aufmerksamen Leser auch 1827 möglicherweise schon vertraut gewesen sein könnte: Die Hinwendung zu einer fremden Literatur geschieht unter der Andeutung ihrer politisch-historisch erschwerten Genese. So wie das schillernde Sprecher-Ich des *Divan*-Auftakts zunächst gewaltige „Beschränkungen“ beschreibt („Nord und West und Süd zersplittern, / Throne bersten, Reiche zittern“), um dann

⁵² Im Nachlass findet sich eine alternative unveröffentlichte Vorrede, die auf jene Quellen verweist, die Goethes Beschäftigung mit China in diesen Tagen in Gang setzten. Auch hier wird das genaue Verhältnis zwischen Vor- und Nachbild verschleiert und durch die Andeutung von Beschränkungen in der Ferne begleitet: „Ein Roman Ju Kiao Li und ein großes Gedicht: Chinesische Werbschaft (Chinese Courtship) jener französisch, durch Abel Remusat, dieses englisch durch Peter Perring Thoms, setzten uns in den Stand abermals tiefer und schärfer in das so streng bewachte Land hineinzublicken“, FA I, 22, S. 1185. Vgl. zu weiteren Archivbefunden, die die Arbeit an den Texten nachvollziehbar machen, auch Tan [2012], a.a.O., S. 55-56.

⁵³ Es gibt keine Hinweise darauf, dass Goethe profundes Wissen über Chinas Geschichte, Kultur und Gesellschaft besaß, vgl. zu den punktuellen Kontakten Yan Bayou, Art. China, in: Goethe-Handbuch. In vier Bänden, hg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt, Stuttgart, Weimar 1996ff., S. 163-165, hier S. 164 und Günther Debon, Was wußte Goethe von der chinesischen Sprache und Schrift?, in: Goethes Morgenlandfahrten. West-östliche Begegnungen, hg. von Jochen Golz, Frankfurt am Main 1999, S. 54-63.

im „Osten“ dem „Lieben, Trinken, Singen“ zu frönen⁵⁴, so muss der Zeitschriftenherausgeber nun, viele Jahre später, zugeben, dass zumindest das Leben im Fernsten Osten gewissen Beschränkungen unterliegt, solchen allerdings, welche die Trias Leben, Lieben und Dichten nicht unmöglich machen.⁵⁵

Ohne dass behauptet werden soll, dass „noch immer“ sich hier tatsächlich auf die *Hegire* in den Osten bezöge, deren erneut eingeschränkte Möglichkeit nun benannt werden soll, kann man den Zusammenhang von einer gelungenen Flucht in den Osten im *Divan* und dem neuerlichen Versuch in *Chinesisches* zumindest behelfsweise annehmen und damit die *Versammlung* von 1815 als Hintergrundfolie heranziehen. Die Ähnlichkeiten zwischen den zitierten Dreier-Universalien hier und dort ist dabei nur eine unauffällige, eben weil so allgemein gehaltene Parallele.⁵⁶ Sie ist aber eine Entsprechung, die erstaunlicherweise in ihrem Ausmaß die Ähnlichkeiten zwischen dem ersten chinesischen Gedicht und seiner englischen Vorlage überschreiten mag. Und so kann im Folgenden bei einem Vergleich des jeweiligen Thoms-Textes mit dem Goethe-Pendant bisweilen der Eindruck entstehen, dass Goethe sich weniger für den ersten als vielmehr für die Lieblings-Schemata des zweiten, seine eigenen nämlich, interessiert.

IV. Fräulein See-Yaou-Hing - Eine verantwortungslose Tänzerin?

Fräulein See-Yaou-Hing

Sie war schön, besaß poetisches Talent, man bewunderte sie als die leichteste Tänzerin. Ein Verehrer drückte sich hierüber poetisch folgendermaßen aus:

Du tanzest leicht bey Pfirsich-Flor
Am luftigen Frühlings-Ort:
Der Wind, stellt man den Schirm nicht vor,
Bläst euch zusammen fort.

Auf Wasserlilien hüpfstest du
Wohl hin den bunten Teich,
Dein winziger Fuss, dein zarter Schuh
Sind selbst der Lilie gleich.

Die andern binden Fuss für Fuss,
Und wenn sie ruhig stehn

⁵⁴ Hegire, FA I, 3/1, S. 12-13.

⁵⁵ Vgl. zur Stellung dieser Vorrede auch Elizabeth Selden, *China in German Poetry from 1773 to 1833*, in: *University of California publications in Modern Philology* 25, 1942, S. 141-316, hier S. 194.

⁵⁶ Vgl. zu einer ganz ähnlichen Eingangspassage in den *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten* Bers, a.a.O., S. 131-132, Anm. 403.

Gelingt wohl noch ein holder Gruss,
Doch können sie nicht gehn.

Von ihren kleinen goldbeschuhten Füßchen schreibt sich's her, daß niedliche Füße von den Dichtern durchaus goldne Lilien genannt werden, auch soll dieser ihr Vorzug die übrigen Frauen des Harems veranlassen haben, ihre Füße in enge Bande einzuschließen, um ihr ähnlich, wo nicht gleich zu werden. Dieser Gebrauch, sagen sie, sey nachher auf die ganze Nation übergegangen.

(*Chinesisches*, S. 370-371.)

Das erste der viereinhalb Gedichte unterscheidet sich bereits auf den ersten Blick sehr deutlich von seiner englischen Vorlage (*Female Biography*, S. 263). Quantitative und qualitative Eingriffe machen sofort sichtbar aus diesem Text eher eine Collage als eine Übertragung: Aus drei einleitenden Prosasätzen werden zwei, aus vier Gedichtversen dagegen zwölf. Thoms erklärt in einer ausführlichen Fußnote, welche Bedeutung „the beautiful flower of the peach“⁵⁷ in China habe, Goethe verzichtet auf Bemerkungen zum „Pfirsich-Flor“ und kümmert sich um goldene Lilien, deren semantischen Kontext er aber ebenfalls in einem Zusatz erklärt. Diese letzten beiden Sätze des Abschnitts haben keine Vorlage innerhalb der dreißig überlieferten Biographien, wohl aber eine zugrunde liegende Passage in der Erzählung *Chinese Courtship*.⁵⁸

Im Folgenden wird sich zeigen, dass die Veränderungen allesamt eine gemeinsame Stoßrichtung haben, die etwas, was in der Szene bei Thoms angelegt zu sein scheint, maximal verengt und zuspitzt und dort, wo das Material nicht ausreicht, andernorts Motive und Material entlehnt. Welche Szene entwirft das Gedicht also und wie sieht die beschriebene Welt bei Thoms aus? Die erste Goethe-Strophe greift alle zentralen Motive der Vorlage auf,⁵⁹ nimmt aber die metaphorische Übertragung der Pfirsichblüte auf die Gestalt der Tänzerin zurück und lässt sie tatsächlich inmitten von wehenden Blütenblättern tanzen. Diese Rücknahme des Vagen, Mittelbaren und das Ummodellieren zur Naturszene betrifft die gesamte Raum- und Zeitdarstellung.

⁵⁷ Thoms, a.a.O., S. 263, Anmerkung.

⁵⁸ Zum Auffinden der Motivquelle (ebenda, S. 29-30, Anmerkung), vgl. Chen, a.a.O., S. 77-78. Es ist richtig beobachtet, aber falsch ausgewertet, wenn Chen zuerst die Quelle aus *Chinese Courtship* identifiziert, dann aber annimmt, Goethe habe „diese Anmerkung gelesen, bis zu seiner Übertragung der Gedichte aber die betreffende Stelle wieder vergessen und daher Fräulein Pan mit Fräulen See-Yaou-Hing verwechselt“, S. 78. Diese Sicht ist nicht in der Lage, Quellentreue und Faktizität von einer bewussten Vereinnahmung und poetischen Umgestaltung zu unterscheiden. Vgl. weiter zur Thoms-Quelle und deren Ursprüngen Behring, a.a.O., S. 246, Anm. 20; Bosse, a.a.O., S. 246-247; Ho [2010], a.a.O., S. 249-250; Tan [2012], a.a.O., S. 53-57; dort (S. 57) auch noch eine mögliche frühere Quelle Goethes.

⁵⁹ Das sind: „dancing“ – „flower of the new-blown peach“ – „a screen lest the wind should waft away the fair“ (*Female Biography*, S. 263).

Thoms' Text beginnt mit „When dancing“, verlegt Ort und Zeit also in den Bereich realer Bedingungen, nicht aber in den des tatsächlich Geschehenen und verschleiern seine Zeitstruktur bis zum Unverständlichen, so auch in den für westliche Leserinnen und Leser rätselhaften beiden Schlussversen: „We are now certain, that the Emperor Woo of the Han dynasty, / Erected a screen lest the wind should waft away the fair Fe-lin.“ Egal woher Thoms diese Angaben hat⁶⁰, nichts erklärt, wer „wir“, „Woo“ und „Fe-lin“ sein mögen, was diese mit der Tänzerin zu tun haben und in welchem Verhältnis die mögliche Zeit des „immer, wenn du tanzt“ zur Han-Dynastie stehen kann.

„Am luftigen Frühlings-Ort“: diese dezente Hinzufügung ist im Gegensatz dazu eine griffige Orts- und Zeitangabe in einem. Aus ins Leere weisenden historischen Referenzen wird dabei ein All-Ort und eine All-Zeit, und zugleich irgendein bestimmter windiger Tag im Frühling.⁶¹ In welchem Frühling, diese Frage muss das Gedicht nicht beantworten, weil es – bis auf den Namen des Fräuleins – alles tilgt, was über die Realität der Textwelt hinausweist. Goethes Leserin, sein Leser erfährt so auch nicht, dass das Fräulein „the beloved concubine of Yun-tsaë“ gewesen sei, wie es bei Thoms im allerersten Satz heißt. Behrsing erklärt sich das so: „Goethe verzichtet auf den Namen, wie er überhaupt bestrebt ist, dem deutschen Leser ungewohnte chinesische Einzelheiten zu ersparen“.⁶² Ich glaube, dass der Befund richtig ist, die Erklärung dagegen in eine falsche Richtung blickt. Wenn es nämlich darum gegangen wäre, dem Publikum von *Über Kunst und Altertum* ungewohnte Einzelheiten zu ersparen, dann ließe sich ganz und gar nicht erklären, wieso Goethe zwei ganze Strophen hinzuerfindet, die zusammen mit dem Prosa-Epilog keinem anderen Zweck dienen, als ein kuriozes Detail über chinesische Füße dazustellen und zu deuten.

In wenigen Zügen differenzieren und dynamisieren diese Strophen die Szene der ersten und leiten dann in einer sechs Verse umfassenden Ansprache an das Fräulein zur sentenziösen Abstraktion aus dem Dargestellten über. Nach der ersten Strophe wissen wir, dass sich dem Verehrer-Sprecher das Bild einer Frau zeigt, die so behände ist, dass sie nicht weniger als die flüchtige Blüte des Pfirsichbaums des Schutzes durch einen Wandschirm bedürfte, um nicht davongeweht zu werden. Der Wind – Subjekt der Verse drei und vier – mag nicht damit gerechnet haben, dass See-Yaou-Hing ihm gleichsam davon

⁶⁰ Vgl. zu den komplexen historischen Vorbildern die ersten Erläuterungen bei Behrsing, a.a.O., S. 246-247 und zuletzt Tan [2012], a.a.O., S. 53-55. (Synoptische) Zusammenstellungen der chinesischen, englischen und deutschen Texte incl. chinesischer Portrait-Graphiken finden sich bei Behrsing, a.a.O., [2010], a.a.O. und Ho [2012], a.a.O.

⁶¹ Vgl. Bosse, a.a.O., S. 245; Ho [2010], a.a.O., 247 u. 249.

⁶² Behrsing, a.a.O., S. 246, Anm. 20; diese Diagnose in Bezug auf alle Übertragungen prägt die Forschung bis heute, vgl. exemplarisch Mecklenburg, S. 172.

springt, schneller als er sich selbst zum Subjekt macht und „auf Wasserlilien [...] hin den bunten Teich“ springt.⁶³

Das *Deutsche Wörterbuch* verweist in Bezug auf das Wort „Wasserlilie“ auf Seerosen- und Lilienarten zugleich.⁶⁴ Genau diese Ambivalenz, die bereits in der Vokabel angelegt ist, macht sich das Bild des springenden und hüpfenden Tanzwesens zu Nutze. Sie sei so leicht wie Pfirsichblütenblätter, das wissen wir aus der ersten Strophe. Nun, in der zweiten, erkennen wir, dass sie offenbar außerdem so schnell ist, dass die runden Seerosenblätter *unter* ihren Füßen innerhalb eines Wortes mit den schmal-länglichen Lilienblüten verschmelzen, denen ihre Füße *auf* den Blättern ähneln.

Damit vollziehen die Blumen-Bilder eine Bewegung, die genau umgekehrt zu der Bewegung im Thoms-Original verläuft: Während dieser nämlich die Worte der Romanfigur „Her golden lilies (her small feet) do not measure three inches“⁶⁵ umständlich aus der Kulturgeschichte herleitet, wie es sich für einen analytisch-akkuraten Kommentator gehört, und auf diesem Wege Informationen streift, die für westliche Leserinnen und Leser mehr verwirren als erklären mögen⁶⁶, entstehen die Bilder des Goethe-Textes synthetisch und wie von selbst aus der Natur-Umgebung.⁶⁷ Die Erscheinung wird als primär inszeniert.⁶⁸ Sie generiert, so soll es wirken, aus sich selbst heraus *Symbole*. Diese Blickrichtung, von Blumen ins *Allgemein-Menschliche* wird wenig später

⁶³ Hier in der Bedeutung von „entlang“, vgl. Bedeutung 1b in *GWB* Bd. 4, Sp. 1152-1154, hier Sp. 1152.

⁶⁴ *DWB* Bd. 27, Sp. 2450: die weiße Seerose „*nymphaea alba*“, die gelbe Teichrose „*nuphar luteum*“ und auch die amerikanische Riesenpflanze „*victoria regia*“ würden, so das *DWB*, „Wasserlilie“ genannt, aber auch Schwertlilienarten wie die „*iris pseudacorus*“ [*DWB* = Jacob Grimm; Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Band 1-33; fotomechanischer Nachdruck, München 1991].

⁶⁵ Thoms, a.a.O., S. 29-30.

⁶⁶ Verwirrend erscheint die Thoms-Fußnote z.B. in hochgradig verdichteten Beschreibungen wie dieser: „He [the prince] caused lady Pawn to bind her feet in the shape of a half moon, by means of tape, over which she wore a stocking, and requested her to dance on the top of the flower of the water-lily [made of gold], which she did, and appeared as whirling in the clouds“ (ebenda, S. 29). Auf dem Weg zur offenbar allgemein verständlichen Metapher (kleine, schöne Füße = Wasserlilien), scheinen auch ganz anders geartete Vergleiche (kleine, schöne Füße = Halbmond) zu liegen. Und die Wasserlilie aus der Ursprungsgeschichte ist schon keine Natur-Erscheinung mehr, sondern bereits ein goldener Kunst-Gegenstand innerhalb einer Tanz-Kulisse.

⁶⁷ Vgl. Bauer, a.a.O., S. 186; Eva Bosshardt, *Goethes späte Landschaftslyrik*, Zürich 1962, S. 145.

⁶⁸ Gegenüber Eckermann trennt Goethe am 31. Januar 1827 noch zwischen der bildspendenden und der empfangenden Ebene in der Vorlage: „Und nun eine Unzahl von Legenden, die immer in der Erzählung nebenher gehen und gleichsam sprichwörtlich angewendet werden. Z. B. von einem Mädchen, das so leicht und zierlich von Füßen war, daß sie auf einer Blume balancieren konnte, ohne die Blume zu knicken.“, *FA* II, 12, S. 223. In Chinesisches lässt er dann alles weg, was sich nur aus der historischen Genese des Bildes erklärt und reduziert die Situation maximal.

die inszenatorische Hauptbewegung der *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten* werden.⁶⁹ Dort allerdings muss kein allegorisches Sammelsurium kultureller Bedeutungs-Setzungen gleichsam ausgekippt, aussortiert und dann als Natur-Fund ausgegeben werden. In seinem chinesischen Sommer-Ensemble kann er Narzissen⁷⁰ und Rosen⁷¹, aber auch Lilien⁷², als die Blumen darstellen, die sie für ihn in erster Linie sind, ehe sie Menschen und ihren Fuß-Vorlieben zum Bild werden.

Hier dagegen verlässt das Gedicht genau auf halber Strecke, nach sechs von zwölf Versen, die Szenerie und lässt den Sprecher Bild-Sicherung betreiben, wie sie ihm das Gesehene nahegelegt haben muss: „Dein winziger Fuss, dein zarter Schuh / Sind selbst der Lilie gleich.“ Dann tauchen plötzlich in der Rede des Verehrers auch noch zuvor nie-genannte Konkurrentinnen auf: „Die andern binden Fuss für Fuss, / Und wenn sie ruhig stehn / Gelingt wohl noch ein holder Gruss, / Doch können sie nicht gehn.“

Wer sind diese anderen Tänzerinnen? Für die Antwort auf diese Frage lohnt es sich, auf eine kleine Information zu achten, die, obgleich sie keinerlei Nutzen für das Frühlings-Tanz-Gedicht zu haben scheint, aus der Vorlage übernommen wird: Fräulein See-Yaou-Hing, so heißt es nämlich, besaß „poetisches Talent“. Ihre Konkurrentinnen dürften sich also nicht nur in der Leichtigkeit ihres Tanzes mit ihr messen wollen, sondern auch in Dichtungsfragen die unnatürlicheren Füße haben: plumpe Vers-Füße nämlich.⁷³ Der zweite Vers der ersten und zweiten Strophe, der zweite und letzte der Naturszene also, enthält jeweils einen hüpfenden Daktylus („lüftigen“ und „winziger“).⁷⁴ Der zweite Vers der dritten Strophe dagegen macht aus Jamben, die sich in Daktylen beschleunigen, einen trochäischen Vers, „Ünd wenn sie ruhig stéhn“, den einzigen des gesamten Gedichts.⁷⁵ Hier wird das Metrum hingebogen, so wie die verbogenen Fuß-Knochen. Ebenso wie sich dem Sprecher des Gedichts in der Anschauung der Blumen florale Vergleiche aufdrängen,

⁶⁹ Vgl. dazu Bers, a.a.O., S. 127-233.

⁷⁰ Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten II: Weiß wie Lilien, reine Kerzen, FA I, 2, S. 695.

⁷¹ Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten IX-XI, FA I, 2, S. 698.

⁷² Die Lilien sind in diesem Ensemble mehr Vergleichs- und Referenzpunkt als konkreter Gegenstand, vielleicht, weil ihr symbolisches Bedeutungsspektrum in Chinesisches schon ausgiebig genutzt wird: Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten II und XI, FA I, 2, S. 695 u. 698.

⁷³ Zur Metrik aller Übertragungen vgl. auch die Hinweise bei Bosse, a.a.O., S. 244-245.

⁷⁴ Vgl. Heinrich Detering, Chinesischer Pas de deux, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.06.2012 und zur metrischen Äquivalenz zur Leichtigkeit des Tanzes auch Wagner-Dittmar, a.a.O., 127 u. 180.

⁷⁵ Eine andere Lesart wäre es, in einem weiterhin jambischen Grundschema einen Spondeus (falls „ruhig“ einsilbig-gebunden gelesen wird: „Und wénn sie rú[hi]g stéhn“) oder einen durchgängigen Jambus statt der daktylischen Beschleunigung zu lesen: „Und wénn sie rúhig stéhn“. In allen drei Fällen ist eine Verlangsamung, ein Stampfen des Metrums zu erkennen, das die Semantik des Verses nachempfndet.

geht das Metrum mit, wenn natürliche, aber auch wenn stockende Bewegungen in den Fokus des Verehrers geraten.

An einer möglichst historisierenden Darstellung des Lebens von Fräulein See-Yaou-Hing ist Goethe also keineswegs interessiert. Was er den Leserinnen und Lesern von *Über Kunst und Altertum* zu vermitteln sucht, ist nicht so sehr die Geschichte der schönen Tänzerin noch, dass die seltsame chinesische „Nation“ im Ganzen einem verstümmelnden Brauch verfallen ist, sondern die Tatsache, dass der Unterschied zwischen natürlich-selbstverständlicher Schönheit mit ihrer daktylisch-beschwingten Wirkung und plump-artifizieller Nachahmung überall zu finden ist. Der Hinweis auf das „poetische[] Talent“ eröffnet eine poetologische Dimension. Er ist notwendig, weil die schöne Tänzerin als Bild für literarische, genauer: *weltliterarische*, Prozesse gebraucht wird. Eine besondere Wendung, die sich auf keine Quelle zurückführen lässt, ist nämlich die, dass erst die Distribution des poetischen Lilienvergleichs durch die chinesischen Dichter dazu führt, ein ganzes Weltreich einem grässlichen Ritual anhängig zu machen. Denn die Romanvorlage hat den Vergleich zwar innerhalb eines Figuren-Dialogs, bindet ihn aber nicht in irgendeinen kulturhistorischen Erklärungszusammenhang ein. Damit wird aus einer weltliterarisch-universalistischen Unterscheidung zwischen ästhetischen Präferenzen auch ein Appell⁷⁶ an die Verantwortung der „lebendigen und strebenden Literatoren“⁷⁷ im weltliterarischen „Handelsverkehr“⁷⁸, was vielleicht ein Grund dafür sein mag, dass dieser Text – bei Thoms Nummer achtzehn von zweiunddreißig – der erste ist, den Goethe den Leserinnen und Lesern seiner Zeitschrift präsentiert.

V. Fräulein Mei-Fe - Spiegelung und Selbstbehauptung

Fräulein Mei-Fe

Geliebte des Kaisers Min, reich an Schönheit und geistigen Verdiensten und deßhalb von Jugend auf merkwürdig. Nachdem eine neue Favoritin sie verdrängt hatte, war ihr ein besonderes Quartier des Harems eingeräumt. Als tributäre Fürsten dem Kaiser große Geschenke brachten, gedachte er an Mei-Fe und schickte ihr alles zu. Sie sendete dem Kaiser die Gaben zurück, mit folgendem Gedicht:

Du sendest Schätze mich zu schmücken!
Den Spiegel hab' ich längst nicht angeblickt:

⁷⁶ Vgl. zum möglichen kritischen Potential Bosse, a.a.O., S. 247; Ho [2010], a.a.O., S. 250. Tan [2012], a.a.O., S. 59 liest in der Umdichtung eher Goethes Verteidigung des „menschlichen Versuch[s], die Wasserlilien, also die natürliche Schönheit nachzuahmen“.

⁷⁷ Zusammenkunft der Naturforscher Berlin 1828, FA I, 12, S. 1553.

⁷⁸ Einleitung zu Thomas Carlyle, *Leben Schillers*, 1830, FA I, 12, S. 1554.

Seit ich entfernt von deinen Blicken,
Weiss ich nicht mehr was ziert und schmückt.

(*Chinesisches*, S. 371.)

Der erste Text zur federleichten Tänzerin war in Bezug auf quantitative Veränderungen von zwei Umgangsweisen mit dem Textmaterial geprägt: der kompilierenden Hinzunahme entlegeneren Textmaterials und der maximalen Reduktion von Textteilen, die (für das Vorhaben) überflüssige Fakten zur Verfügung stellten. Die zweite Bewegung findet auch in der Biographie Mei-Fes Anwendung.⁷⁹ Das sieht man gut an den chinesischen Namen des englischen Textes⁸⁰, die Goethe bis auf den der Beschriebenen und ihres Geliebten („Kaiser Min“, der auf dem Übertragungswege auch noch das „g“ aus seinem Namen verliert – erneut kann es nicht um historische Genauigkeit gehen) vollständig verschwinden lässt.

Damit geht nicht nur der Historizität vermittelnde Gesamteindruck einer partikularen Einzelbiographie verloren, sondern aus der Lebensgeschichte Mei-fes wird auch die Liebesgeschichte Mei-Fes und Mins. Anders als im ersten Gedicht finden sich im Prosateil keine übernommenen Informationen über die poetische Begabung der Lady und das, obwohl bei Thoms drei Sätze und eine Replik der Beschriebenen Bezug auf ihr Rezitationstalent nehmen.⁸¹ In diesem Fall ist das auch nicht notwendig, denn die Dichterin kommt in beiden Fassungen selbst zu Wort, so dass Goethe ihre Zeilen für sich selbst sprechen lassen kann.⁸² Mehr noch: Er macht aus dem Für-sich-sprechen-Lassen den

⁷⁹ Vgl. Ho [2010], a.a.O., S. 251-252.

⁸⁰ Vgl. *Female Biography*, S. 254, Neben der Erwähnung Mei-fes und des Kaisers Ming war dort außerdem von der Tang-Dynastie vom Dichter She-king, Mei-fes Beinamen Tsae-pun, der Kae-yuen-Periode, der berühmten Tsey-neu, ihrer Konkurrentin um die Gunst des Kaisers Yang-ta-chung und schließlich im Gedicht auch von der Kwei-Blume die Rede. Vgl. Chen, a.a.O., S. 78, der diesen Griff richtig als Verschiebung hin zu einem „innere[n] Erlebnis“ beschreibt, dann aber, wie ich finde, vorschnell folgert: „Dadurch ist freilich aus einem chinesischen Gedicht ein deutsches geworden.“ Vergleichbare Beobachtungen auch bei Ursula Aurich, *China im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1935, S. 103, die hier, wie an vielen Stellen – vgl. dazu die Kritik von Behrsing, a.a.O., S. 244, Anm. 5 – unmarkiert Chens Ergebnisse übernimmt und deren Abhandlung deshalb im Folgenden nicht berücksichtigt wird.

⁸¹ Vgl. *Female Biography*, S. 254: „LADY MEI-FE, Concubine to the emperor Ming [...] was able when only nine years old, to repeat all the Odes of the She-king. Addressing her father, she observed: ‘Though I am a girl, I wish to retain all the Odes of this book in my memory.’ This incident much pleased her parent, who named her Tsae-pun, ‘Ability’s root.’“

⁸² Bedingung der Möglichkeit hierfür ist, wie Ho [2010], a.a.O., S. 255 bzw. Ho [2012], a.a.O., S. 52 hervorhebt, dass die Sprecherin auf Augenhöhe mit dem Kaiser kommuniziert, was in der chinesischen Dichtung nicht möglich und so ggf. als emanzipatorischer Eingriff Goethes zu werten sei. Vgl. auch Tan [2012], a.a.O., S. 61-64 in Bezug auf alle Texte: „Die Wahrnehmung von chinesischen Dichterinnen könnte Goethe den entscheidenden Anstoß

Kniff des Gedichts. Die Vorlage dafür findet sich erneut nicht bei Thoms. Viel eher ließe sie sich im *West-östlichen Divan* finden⁸³ oder sogar, wenn man will, in dessen Vorlage bei Hafiz.⁸⁴ Dort nämlich entlehnt Goethe für seinen großen nah-östlichen Zyklus das Spiegel-Motiv, das nun hier aufs Neue eingebunden wird.⁸⁵ „Auf Kosten alles chinoiseriehaften Kolorites [...] werden bei Goethe zwei für ihn zentrale Motive eingeführt: Spiegelung und Blick.“⁸⁶

Die knappe und zur Hälfte als Gedicht präsentierte Geschichte liest sich so wie eine Grunderzählung über eine schematisch-allgemeine und hier dennoch ins Besondere gewandte Paarkonstellation.⁸⁷ Die Geliebte auf dem Abstellgleis befindet sich in großem Trennungsschmerz, als der Geliebte sich ihrer erinnert und kostbare Gaben sendet. Soweit übernimmt Goethe die Parameter aus der Thoms-Vorlage. Dann interessiert ihn auch noch, dass die Dame – schon wieder dieses halb xenophob-abwertende, halb bewundernd-aufwertende Attribut – „merkwürdig“ ist⁸⁸, denn diese Disposition macht sie zu einem Liebessubjekt, das sich bestens dafür eignet, Teil seiner ganz persönlichen Figurentradition zu werden. Die Liebe ist für Goethe (den auf Visuelles Fixierten⁸⁹) nämlich auch ein optisches Phänomen und das Sein eines Ich ganz maßgeblich vom Sehen, aber auch von liebendem Gesehen-Werden abhängig. Und so ist die merkwürdige Mei-Fe in ihrer Existenz darauf angewiesen, von ihrem Liebes-Du gesehen zu werden. Weil er sie nicht mehr (an-)sieht, schaut auch sie nicht mehr in den Spiegel, da sie sich selbst nun ebenfalls kein Gegenüber mehr sein kann. Weil er kein Bild mehr von ihr hat, ist der echte Spiegel für sie blind.

Dazu kommt, dass *Spiegelung* nicht nur ein Goethe immens interessierendes optisches Phänomen ist⁹⁰, sondern *Wiederholte Spiegelungen* auch der

gegeben haben, die männliche Dominanz in der Literatur anzuzweifeln“ (S. 62). Diese interessante These muss – anders als solche, die Weltliteratur als anti-kulturchauvinistisches Projekt verstehen – bis auf weiteres Vermutung bleiben. Die hier verfolgte Deutung geht davon aus, dass sowohl das Chinesische als auch das Weibliche als fremder Bezugspunkt für Goethes Universalismus dienen. Chinesische und zugleich weibliche Autorschaft dürfte also für Goethe ein doppelter Fund insofern sein, als sogar an einem dieserart und zweifach entlegenen Ort das Allgemein-Menschliche zu identifizieren ist.

⁸³ Vgl. Abglanz, FA I, 3/1, S. 99-101 und das folgende Gedicht Suleikas.

⁸⁴ Vgl. den Kommentar in FA I, 3/2, S. 1299-1303 zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen der goetheschen und der hafizschen Verwendung der Spiegelmetapher.

⁸⁵ Vgl. auch Blick um Blick, FA I, 2, S. 477 und dazu Bosshardt, a.a.O., S. 146.

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Vgl. Wagner-Dittmar, a.a.O., 127 u. 177.

⁸⁸ Vgl. DWB Bd. 12, Sp. 2107-2108, das für „die heutige sprache“ neben der Grundbedeutung notatu dignus auch „den abgeschwächteren sinn des auffallenden, wunderlichen“ festhält, der hier ebenfalls mitzuschwingen scheint.

⁸⁹ Vgl. Günter Peters, Art. Auge, in: Goethe-Handbuch. In vier Bänden, hg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt, Stuttgart, Weimar 1996ff., S. 89-92.

⁹⁰ Vgl. bspw. das Kapitel Physische Farben, § 223, FA I, 23/1, S. 95.

Name einer zentralen poetischen Strategie.⁹¹ Und so sollte man – wie es im *Divan* tatsächlich geschieht – dort wo Spiegel steht, nicht nur Du oder Herz⁹², sondern auch Text einsetzen. Mei-Fe weist die banalen Schmuckstücke zurück und bringt sich, ganz so, wie sie wirklich ist, und in einem Akt größter Selbst-Behauptung vor Augen. Sie sendet ihm ein poetisches Spiegelbild ihrer, das zugleich die *Wiederholte Spiegelung* einer Vielzahl weltliterarischer Ichs im Werk Goethes und seiner Vorlagen ist⁹³, die sich per Text-Spiegel an ein Du wenden.

Und wie sie ist, zeigt auch die Form des kurzen Gedichts: Sie präsentiert sich darin nämlich ihren „geistigen Verdiensten“ gemäß als begabte Dichterin, die ein handwerklich vollkommenes Werk auf kleinstem Raum schaffen kann: ein vier Verse mit auftaktiger Alternanz und mit Kreuzreimen abwechselnder weiblicher und männlicher Kadenz umfassendes Kurzgedicht. Sie zeigt sich als Profi-Dichterin, wenn sie mit dieser sehr beliebten Grundform⁹⁴ operiert, deren häufigste Verwendung „nämlich in solchen Liedern und Gedichten, die die Hinwendung zu einem geliebten Menschen, das Glück und den Schmerz der Liebe zum Ausdruck bringen“⁹⁵, vorliegt und wenn sie dieses Gerüst durch ein dichtes Geflecht von lautlichen Entsprechungen stabilisiert: Um nur einige zu nennen, seien hier die Versanfänge erwähnt (Du – Den; Seit ich – Weiß ich), ebenso wie sich innerhalb der Verse eine lautliche Binnenstruktur abzeichnet (sendest – Schätze – längst; mich – ich – ich – nicht; Spiegel – ziert).

Umso mehr müsste es eigentlich verwundern, dass die Reime (schmücken – blicken; angeblickt – schmückt) nicht als reine durchgehen⁹⁶ und die

⁹¹ Vgl. FA I, 17, S. 370-371 und dazu in sinnvoller Analogie zu weltliterarischen Mechanismen Bohnenkamp, a.a.O., S. 963-964.

⁹² Im *Divan* verläuft die Bewegung durch die Motive sozusagen andersherum, vgl. Birus' Kommentar: „Eingeleitet durch ein bekräftigendes ‚Ja!‘ wird hier vielmehr die im vorangehenden Gedicht gegebene Gleichsetzung ‚Spiegel = Lieder‘ durch ‚Spiegel = Herz‘ ersetzt.“, FA I, 3/2, S. 1302.

⁹³ Die Literatur aller Zeiten und Kulturen ist voll von Herz-Spiegel-Text-Gleichnissen und es beschneidet das Potential solcher Bilder, wenn hier nur auf Hafiz, nicht aber auf das *Hohelied der Liebe* bei Paulus (1 Kor 13, 12), Ovid (Met III,413-510), daran orientierte mittelalterliche Lyrik Heinrichs von Morungen (MF 145,1), Dantes ‚Divina Commedia‘ (Purgatorio, XXVII. Gesang), und viele andere Stellen, die in dieser willkürlich-intuitiven Zusammenstellung unerwähnt bleiben müssen, aber die Motivtradition zu einem unüberschaubaren Geflecht machen, verwiesen wird.

⁹⁴ Es handelt sich immerhin um die sechst-häufigste Strophenform der deutschsprachigen Lyrik, vgl. Horst Joachim Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München, Wien 1980, S. 238.

⁹⁵ Ebenda, S. 234.

⁹⁶ Vgl. Erwin Arndt, Art. Reim, in: *Goethe-Handbuch*. In vier Bänden, hg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt, Stuttgart, Weimar 1996ff., S. 889-890, der darauf hinweist, dass es bei Goethe zu allen Zeiten „gerundete

Reinwörter in umarmender Anordnung einem Lexem zuzuordnen sind. Zeigt sich an den Versschlüssen, dass Mei-Fe ihr Handwerk doch nicht so gut versteht, wie es zunächst aussah? Hat sie ein schlechtes Reim-Gespür und einen geringen Wortschatz? Wohl eher nicht. Mit den ähnlich-klingenden Lexemen schmück- und blick- sind schließlich die zentralen Kategorien ihres Problems benannt, der geschenkte Schmuck und der fehlende Blick, der sich nicht durch materielle Gaben ersetzen lässt. Diese lässt sie hier gegeneinander antreten. Und wenn man will, dann kann man hier auch noch einen Anklang an nah-östliche Versschlüsse hören, wie Goethe sie im *Divan* mit identischen Reimen versucht hat nachzuahmen.⁹⁷ Denn dass die gesamte Strophe auch aus der Feder Suleikas stammen könnte und im *Divan* ebenso gut und ohne Brüche aufgehoben wäre wie in jeder anderen Goethe-Versammlung, ist sehr leicht vorstellbar. Das gilt nicht ohne weiteres für den Text, der sich in der Reihe der chinesischen Frauen anschließt.

VI. Fräulein Fung-Sean-Ling - Eine umgekehrte Chinoiserie

Fräulein Fung-Sean-Ling

Den Kaiser auf einen Kriegszug begleitend, ward sie nach dessen Niederlage gefangen und zu den Frauen des neuen Herrschers gesellt. Man verwahrt ihr Andenken in folgendem Gedicht:

Bei geselligem Abendroth,
Das uns Lied und Freude bot,
Wie betrübte mich Seline!
Als sie, sich begleitend, sang,
Und ihr eine Saite sprang,
Fuhr sie fort mit edler Miene:
Haltet mich nicht froh und frey;
Ob mein Herz gesprungen sey -
Schaut nur auf die Mandoline.

(*Chinesisches*, S. 372.)

Wie im ersten der vier Abschnitte unternimmt Goethe hier zunächst erneut eine deutliche Verkürzung des begleitenden Prosa-Teils und eine großzügige Umschichtung der Verszahl, von vier auf neun (vgl. *Female Biography*, S. 259). Für die Biographie des Fräulein Fung-Sean-Ling verzichtet er vollständig auf

und entrundete Vokale aufeinander reimen, obwohl er den Unterschied in der Hochlautung durchaus kannte“, aber „gewisse Lizenzen“ gestattet seien, um dadurch ein größeres Form-Repertoire zu gewinnen.

⁹⁷ Gemeint sind die experimentell Ghasel-artigen Verse etwa von In tausend Formen, FA I, 3/1, S. 101-102.

die umfangreiche Charakterisierung ihrer Vorzüge. Aus der eher einer Abenteuergeschichte ähnelnden Angabe, sie sei auf einer Jagd mit dem Kaiser, nachdem sie sich in einem Brunnen versteckt habe, von der „army of Chow“ gefangen und an deren Herrscher ausgeliefert worden, übernimmt er als einem von zwei knappen Sätzen die *In-medias-res*-Kriegs-Tragödie: „Den Kaiser auf einem Kriegszug begleitend, ward sie nach dessen Niederlage gefangen und zu den Frauen des neuen Herrschers gesellt.“ Und so ähnlich, wie aus der geschickt zum Mythos zusammen gewobenen Blumen-Tanz-Schuh-Geschichte ein Erklärungsmodell für das Verhalten einer ganzen Nation wird, so wird aus der Einzelstimme, der zur „Pe-pa (guitar)“ singenden Lady Fung-seang-lin⁹⁸ die eines kollektiven „Man“, das „ihr Andenken in folgendem Gedicht“ tradiert. Mehr noch: In Goethes Version werden die drei Verse, welche die wörtliche Rede der Dame enthalten und inhaltlich einigermaßen mit den vier Versen des Originals übereinstimmen, von sechs Versen einer Einleitung nach der Einleitung, einer Vers-Erzählung in der biographischen Prosa-Erzählung begleitet.

Was aber singt die unglücklich in fremde Hände Geratene in beiden Versionen bei geselligem Zusammensein? Dass ihr Zuhörer, wenn er wissen wolle, ob ihr Herz gebrochen sei, auf die gerissene Saite ihres Instruments sehen solle. Bei Goethe wird aus der chinesischen Gitarre eine Mandoline. Und da soll es dann wohl auch ganz natürlich scheinen, dass die chinesische Sängerin im Harem des neuen Herrschers plötzlich nicht mehr als Fung-Sean-Ling überliefert wird, sondern in den genannten Einleitungsversen „Seline“ heißt – eine europäisierte Lautvariante, von Sean-Ling könnte man meinen, ebenso wie man meinen könnte, „Mandoline“ sei eben ein anderes, vertrauterer Wort für denselben stets chinesischen Gegenstand.

Wenn man allerdings weiß, dass in einer anderen Textvariante die besungene Sängerin „Amine“⁹⁹ heißt, dann fällt die lautliche Ähnlichkeit weg. Amine ist nämlich nicht nur die Heldin von Goethes jungem Schäferspiel *Die Laune des Verliebten* (1768)¹⁰⁰, sondern hier auch namentlicher Ausdruck von Rokoko-Tändeleien insgesamt.

Und so wie der Name Amine/Seline ein schmuckes rein funktionales Dekor in den Rahmenversen des Gedichts ist, so ist es auch ein schlichtes bis kitschiges Motiv wie das der gerissenen Saite. Die Analogie ‚Saite gerissen – Herz gesprungen‘ wirkt, aber sie wirkt hier wie dort steif und konventionell,

⁹⁸ Bei Goethe lautet der Name „Fräulein Fung-Sean-Ling“, auch hier ist also wieder ein Konsonant anders. Sollte man da noch an Zufall glauben oder ist die Annahme berechtigt, dass hinter der Änderung einzelner Buchstaben ein verfremdendes Kalkül steckt, das subtil zeigt, wie austauschbar die Namen der Damen für Goethes weltliterarische Mission sind?

⁹⁹ Behrsing, a.a.O., S. 250, Anm. 42 weist auf die Variante in WA I, 42/1, S. 234 hin.

¹⁰⁰ FA I, 4, S. 17-39.

weshalb sie von zwei distanzierenden Einleitungen vermittelt wird.¹⁰¹ Ganz anders als die sich selbst im Text sichtbar machende Mei-Fe wird Fung-Sean-Ling hinter rokokoisierenden Namen und vermittelnden Rahmen versteckt. Hier wird also weniger das Leben des Fräuleins beschrieben, als vielmehr, wie pastoral-brave Beschreibungen mittels einfachster Mandolinen-Motive funktionieren. Das Ziel könnte es sein, eine umgekehrte Chinoiserie zu schaffen und damit Kritik an den ursprünglichen Chinoisierungen und der Ästhetik des späten achtzehnten Jahrhunderts insgesamt zu üben. Genauso gezwungen und dekorativ wie der Name Amine/Seline in einem Text, von dem behauptet wird, er sei aus dem Chinesischen „ausgezogen“, wirkt, so gezwungen klingen die schäferliedartigen Schweifreime¹⁰² und so steif mag manche dekorative Aneignung fremden Kulturguts in deutschen Texten Goethe erschienen sein.¹⁰³ „Bei geselligem Abendroth“ auch diese Konkretisierung der Zeitangabe „one day“ (vgl. *Female Biography*, S. 259) wirkt wie der komische Gegenentwurf zu einem Naturgedichtstypus, in dem ein Ich dem existentiellen Verlust von Licht gegenübersteht.¹⁰⁴ Hier ist die Dämmerung so gesellig, dass man geneigt ist, ein pastorales Abend-Brot zu sehen, wo an anderer Stelle die Abend-roten Farbphänomene zur Reflexion des Großen-Ganzen einladen.

Die Universalie, der *weltliterarische* Kern, auf den Goethe sein englisches Vorbild herunterkocht, ist also nicht das kleine Herz-Saiten-Bild, sondern das Tradieren von Bildern, das Entstehen von Dichtungstraditionen und die Frage, wie man „ihr Andenken“ verwahrt und wie vielleicht besser nicht, sei es in Frankfurt, in Weimar, in London oder in China.

¹⁰¹ Zum im Chinesischen offenbar tatsächlich doppeldeutigen „Saitensprung“ vgl. Ho [2010], a.a.O., S. 254-255 (bzw. Ho [2012], a.a.O., S. 52). Ho liest ansonsten die Übertragung nicht als Rokokospiel, sondern als Darstellung einer Frau, die „in ihrer Erniedrigung und als Kriegsgefangene immer noch als selbstbestimmt“ agiert (Ho [2010], a.a.O., S. 254).

¹⁰² Bei Frank findet sich diese trochäisch-vierhebige Strophe nicht und auch unter den sechsversigen Grundformen gibt es keine, deren Kadenz dem Schema männlich – männlich – weiblich entsprechen. Aber eine metrisch sehr verwandte Strophe der Form ABBACC (statt AABCCB) „schätzte man [...] im Barock nach dem von Opitz gegebenen Beispiel vor allem als ‚Coridon-Ton‘, das heißt als Strophe des geselligen, munteren Schäfer- und Liebeslieds“ Frank, a.a.O., S. 464.

¹⁰³ Das kritische Potential wird dann besonders deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass diese Biographie und das Gedicht besonders großen Veränderungen unterliegen, die so umfangreich sind, dass Chen, der ansonsten viel auf die intuitive Übertragungsarbeit Goethes gibt, konstatiert: „Es ist so gut wie keine Übereinstimmung zwischen Thoms' Übersetzung und Goethes dichterischer Schöpfung vorhanden.“ (Chen, a.a.O., S. 79). Zu den Chinoisierungen, die als Teil der Mode schon Goethes Elternhaus prägten und dazu, wie „[m]it der Wandlung seines Geschmacks zu Natürlichkeit im Winckelmannschen Sinne, [...] G. auch die Chinoiserie zuwider“ wurde, vgl. exemplarisch für diese immer wieder hervorgehobene Tatsache Bayou, a.a.O., S. 163; Debon [1997], a.a.O., S. 71; Wagner-Dittmar, a.a.O., 127 u. 137-141; Wilhelm [1927], a.a.O., S. 305.

¹⁰⁴ Vgl. insbesondere Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten VIII, FA I, 2, S. 697: Dämmerung senkte sich von oben und Dem aufgehenden Vollmonde, FA I, 2, S. 700.

VII. Kae-Yven – Eine Literaturgeschichtsschreibungsfälschung

Kae-Yven

Eine Dienerin im Palaste. Als die Kaiserlichen Truppen im strengen Winter an der Gränze standen, um die Rebellen zu bekriegen, sandte der Kaiser einen großen Transport warmer Monturen dem Heere zu, davon ein großer Theil in dem Harem selbst gemacht war. Ein Soldat fand in seiner Rocktasche folgendes Gedicht:

Aufruhr an der Gränze zu bestrafen
Fechtest wacker, aber Nachts zu schlafen
Hindert dich die strenge Kälte beissig,
Dieses Kriegerkleid ich näht' es fleissig
Wenn ich schon nicht weiss, wer's tragen sollte;
Doppelt hab' ich es wattirt und sorglich wollte
Meine Nadel auch die Stiche mehren,
Zur Erhaltung eines Manns der Ehren.
Werden hier uns nicht zusammen finden,
Mög' ein Zustand droben uns verbinden!

Der Soldat hielt für Schuldigkeit, das Blatt seinem Offizier vorzuzeigen, es machte großes Aufsehen und gelangte vor den Kaiser. Dieser verfügte sogleich eine strenge Untersuchung in dem Harem: wer es auch geschrieben habe, solle es nicht verläugnen. Da trat denn Eine hervor und sagte: ich bin's, und habe zehntausend Tode verdient. Der Kaiser Yuen-tsung erbarmte sich ihrer und verheyrathete sie mit dem Soldaten, der das Gedicht gefunden hatte; wobey Seine Majestät humoristisch bemerkte: „haben uns denn doch hier zusammen gefunden!“ Worauf sie versetzte:

Der Kaiser schafft, bey ihm ist alles fertig,
Zum Wohl der Seinen, Künftiges gegenwärtig.

Hierdurch nun ist der Name Kae-Yven unter den chinesischen Dichterrinnen aufbewahrt worden.

(*Chinesisches*, S. 372-373.)

Der letzte Textkomplex ist seiner Handlungs-Anlage nach eine novellistisch anmutende Situation, in deren Zentrum ein „Blatt“ steht, das „großes Aufsehen“ erregt. Die Protagonistin hat es in eine Uniform eingenäht. Wie diese durch eine zusätzliche Hebung im betreffenden Vers „[d]oppelt [...] wattirt“, soll es seinen Empfänger wärmen, wenn es den der Näherin Unbekannten per Zufall erreicht. Ihre Zuneigung ist ihm sicher, so erfährt er, und falls es im irdischen Leben nicht mehr zu einem Finden der Entfernten kommen möge,

so ganz sicher im Jenseits. Wer das Du ist, muss um der Anekdote willen nebensächlich bleiben. Fest steht ja, dass es ein *happy ending* geben und man sich wiederfinden wird, ob sie nun „zehntausend Tode“ stirbt oder er erfriert.

Wie sehr sich dieser *plot* an der Finalitätsforderung narrativer Kleinformen orientiert, zeigt sich nicht nur an der Reduktion auf die Kernhandlung, die so sehr auf die Pointe zusteuert, dass die Frage, was eigentlich das *Unerhörte* an der koketten Sendung ist¹⁰⁵, gar nicht gestellt werden muss. Auch die Nachricht selbst, bei Thoms weder metrisch noch durch Reime gebunden (vgl. *Female Biography*, S. 270-271), wird in der Übertragung in möglichst fließende und so leicht erzählbare Verse gekleidet: Fünfhebige, paargereimte Trochäen mit weiblicher Kadenz; da ist (sieht man vom metrischen Wattierungsspiel ab) nichts, was den Fluss der Geheimnachricht stört. Damit wird die Botschaft zu einer kleinen Ich-Erzählung im Novellen-Rahmen, die durch das Metrum als von dieser, aber auch von dem abschließenden viereinhalbten Gedicht als medial unterschiedlich gekennzeichnet ist. Diese Verse markieren in ihrer Eigenschaft als jambische Fünfheber nämlich alles andere als narrative Distanz, ist diese Form doch literaturübergreifend seit der Renaissance auch ein Dramenmetrum und damit Markierung unmittelbar mündlichen Sprechens.

Im letzten Portrait wiederholen sich darüber hinaus inzwischen vertraute Strategien: Aus Kae-Yuen wird Kae-Yven.¹⁰⁶ Der Herrscher Yuen-tzung verliert seinen Namen und damit seine historische Referentialisierbarkeit. Aus dem „future state“ (*Female Biography*, S. 271), „der buddhistischen Kette der Wiedergeburten“ wird, so zeigt Behrsing, ein „westliche[r] Jenseitsglauben“.¹⁰⁷

Erneut scheint es also nicht um die Darstellung von Fakten zu gehen, sondern um die Übernahme einer besonderen Situation, die zugleich anschaulich präsentiert und zur Verallgemeinerung dargeboten wird. Diese Doppelbewegung zeigt sich im vorliegenden Gedicht besonders an der Deixis. Während die Vorlage nämlich alle Verweise durch den Namen des Kaisers in die nachprüfbare Geschichtsschreibung überführt, gehen die zahlreichen bestimmten Artikel in der Nachdichtung ins Leere, wie sich allein im zweiten Satz sechsmal zeigt („die kaiserlichen Truppen“ – Welche? „im strengen Winter“ – Welchen Jahres? „an der Gränze“ – Welche Grenze? „die Rebell“ – Welcher Herkunft? „der Kaiser“ – Welcher Kaiser? Ebenso: „dem

¹⁰⁵ Hier wird vorsichtig auf Goethes berühmte Novellen-Definition angespielt, die Goethe in der bewussten Woche, am 29. Januar nämlich, äußert, und die Eckermanns Gespür offenbar ebenfalls für der Sicherung würdig hielt: „denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so Vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen.“, FA II, 12, S. 221.

¹⁰⁶ Zum in dieser Varianten-Frage offenen Befund in den Handschriften vgl. Ho [2010], a.a.O., S. 257.

¹⁰⁷ Behrsing, a.a.O., S. 252, Anm. 54.

Heere“? „in dem Harem“?). Die Texte unterscheiden sich nur geringfügig. Der fehlende Name des Kaisers ändert aber die Wirkung drastisch: Aus einer Nachricht wird eine Parabel in der Verkleidung einer Nachricht. Goethe verwendet die aus dem Gedicht stammende Tatsache, dass es sich um einen strengen Winter handle und deshalb „warme Monturen“ gebraucht würden, um im Kampf gegen die hinzuerfundenen „Rebellen“ bestehen zu können: Aus der notwendigen Truppenversorgung eines Feldherrn wird so ein Akt der Fürsorge für bedrohte Helden, der das Thema des folgenden Geschehens bereits antizipiert. Dass diese Motivation hinzugenommen wird, um sowohl die emotionale Disposition der geheimen Näherin als auch die Milde des Kaisers, wie sie sich im Textverlauf zeigen werden, zu spiegeln, weiß nur, wer die Vorlage kennt. Der kalte Winter und die warmen Kleider gehen ansonsten, wie alle anderen Informationen, als sachliche Hinweise auf eine (von der Historie abgetrennte) konkrete Situation und nicht als künstlerisches Fäden-Machwerk durch.

Ebenfalls aus den ersten drei Biographien bekannt sind quantitative Veränderungen, die auch hier eine, genauer zwei, wichtige Rollen spielen: Das erste Gedicht ist um zwei Verse länger als die Vorlage, entspricht aber ebenso wie die Prosateile vor und nach ihm so genau der Vorlage, wie es in keinem anderen Text innerhalb der kleinen Sammlung *Chinesisches* der Fall ist. Die hinzugekommenen Verse gehen in diesem Fall auf das Konto der metrischen und durch Reime erzeugten Gebundenheit der Strophe: So werden aus dem überlangen freien Versen „Being anxious for your preservation, I add a few extra stitches / And quilt it with a double notion of wadding“ die drei folgenden metrisch und syntaktisch viel konstruierter wirkenden Verse ungefähr gleichen Inhalts:

Doppelt hab' ich es wattirt und sorglich wollte
Meine Nadel auch die Stiche mehren,
Zur Erhaltung eines Manns der Ehren.

Ob das Ehrmotiv vor allem dazu dient, einen geeigneten Reim zur Verfügung zu stellen, oder die ansonsten unmotivierte Tatsache erklären soll, weshalb ein solch wohlmeinend-harmloses Blatt den Soldaten in Schwierigkeiten bringen kann, ja, wie Goethe ohne Vorlage ergänzt, „großes Aufsehen“ erregt, soll nicht entschieden werden. Fest steht, dass diese erste Gruppe von quantitativen Veränderungen inhaltlich (genauso wie das Vorziehen der Winter-Angabe) nur der engeren motivischen und lautlichen Verknüpfung der Textteile und damit einer künstlerischen Verdichtung zuarbeitet, nicht aber gänzlich neue Schwerpunkte setzt.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Zu den Veränderungen dieser Art vgl. auch ebenda, S. 254, wo außerdem begonnen beim chinesischen Original über Thoms bis hin zu Goethe eine „Steigerung der Majestätsverehrung und ein Verblässen des sozialen Inhalts“ identifiziert wird. Dagegen Wagner-Dittmar, a.a.O., S. 180, vgl. auch Bauer, a.a.O., S. 186, Anm. 12.

Das ist anders im Falle der zweiten Sorte von Ergänzungen: Wenn in dieser Untersuchung nämlich stets von viereinhalb Gedichten die Rede war, dann deshalb, weil *Chinesisches* um einen Satz, zwei Verse und eine Abschlussformel länger ist als die Vorlage. Bei Thoms hat der Kaiser das letzte Wort: „We notwithstanding have been wedded in this life.“ Die Leserinnen und Leser von *Über Kunst und Altertum* dagegen bekommen es mit einer Kae-Yven zu tun, die auf die „humoristisch[e]“ Bemerkung des Kaisers hin selbst das Wort ergreift. Das allein ist schon ein kleiner Skandal, wenn man sich auf die erzählte Welt einlässt: Während es offenbar einigen motivationalen Aufwands bedarf, die Tatsache plausibel zu machen, dass der kleine Brief zur kaiserlichen Strafsache wird und die Milde des Herrschers schon zu Beginn angedeutet werden muss, damit sein Einlenken zum Schluss sinnvoll erscheint¹⁰⁹, stellt es offenbar keinen Affront dar, dem Gnadenerweis des Höchsten auf sein Witzeln eine – respektvoll-tändelnde – Entgegnung zukommen zu lassen.¹¹⁰ Wie Mei-Fe ist diese Figur nämlich erneut eine, die nicht nur Liebes- bzw. Ehe-Objekt bleiben will, sondern zum sprechenden Subjekt wird. In beiden Fällen ließe sich diese Haltung als emanzipatorischer Akt lesen. Allerdings scheint es mir naheliegender, in diesen Individuen nicht in erster Linie ein sich artikulierendes *weibliches* Ich zu sehen, als vielmehr ein *dichtendes* Ich. Der letzte Satz des Textes, für den es kein Vorbild gibt, lautet schließlich: „Hierdurch nun ist der Name Kae-Yven unter den chinesischen Dichterinnen aufbewahrt worden.“ Durch die Möglichkeit, in Versen auf die Welt zu antworten, wird diese Figur verewigt. Dass sie so etwas Merkwürdiges wie eine Frau ist und dann auch noch eine chinesische Frau, macht den universellen Anspruch der Dichtkunst nur größer.

Zum Schluss ist es nicht die Dichterin selbst, die bei Goethe das letzte Wort spricht, sondern die Erzählinstanz, die dafür sorgt, dass der Name nicht vergessen wird. Und diese ist es auch, die Kae-Yven als einziger der vier Frauen nicht das Attribut „Fräulein“ zukommen lässt, das ihren gesellschaftlich anerkannten Stand oder auch ihrer Eigenschaft als potentiell erotisches Objekt hätte charakterisieren können. So wird also aus der Novellen-Anlage des Textes eine Schein-Chronik mit ebenso dominanter wie leerer deiktischer Struktur. Diese wiederum wird zur Bühne für den hörbaren Auftritt der Dichtung, die „überall und zu allen Zeiten in hunderten und aberhunderten von Menschen hervortritt“, ja sogar keck in chinesischen und weiblichen. Und diese Stimme wiederum hat nur dann die Chance als „Gemeingut der

¹⁰⁹ Bei Thoms lässt sich die Geste des Kaisers sowohl als Einlenken als auch als milde Strafe lesen, wenn es heißt „The Emperor Yuen-tsung, pitied her, but married her to the person who obtained the ode.“ (Female Biography, S. 271, Hervorhebung A. B.) In Abhängigkeit davon, ob dieses „but“ als Hinweis auf ein Geschenk oder auf eine Zwangsehestrafe zu lesen ist, wird aus der Schlussrede des Kaisers dann ein milde zusammenfassender Scherz oder ein zynischer Witz. Diese Dimension hat kein Pendant in der Nachahmung.

¹¹⁰ Behrsing, a.a.O., S. 254 liest die Entgegnung als „Dank für die Großmut Seiner Majestät“.

Menschheit“ wahrgenommen zu werden, wenn jemand sie erzählt und dafür sorgt, dass die Literaturgeschichte sie nicht vergisst.

Eine letzte Pointe, die für die Leserinnen und Leser von *Über Kunst und Altertum* höchstens zwischen den Zeilen erfahrbar sein kann, ist, dass die Eingriffe Goethes in allen vier Biographien aus realen Personen – wenn es sie gegeben hat – fiktive macht und aus historischen Frauen, die zu ehren es wert wäre, künstlerische Figuren macht. „[W]elche Wirkungen er hervorbringen will“, wenn er „die Natur“¹¹¹, hier also den dargestellten ontologischen Status der Figuren verändert, wird klar: Auf diese Weise kann *Chinesisches* in erster Linie Goethes eigenen Namen „aufbewahr[en]“. Aus der Novelle mit historischem Kern wird eine Literaturgeschichtsfälschung, die einen programmatisch-weltliterarischen Nucleus entdeckt und ausstellt.

VIII. Fazit – Eckermanns Wahl

Ob Eckermann über die Gedichte, die Goethe ihm am 11. Januar vorträgt, ihre Wirkung auf ihn und vielleicht auch ein Gespräch über sie berichtet hätte, wenn er gewusst hätte, wie viel Energie des von ihm Verehrten darin steckt und wie viel Programmatisches er daraus zur Steigerung seines eigenen Ansehens für die Nachwelt hätte konservieren können; ob sich unbescheidene Sätze Goethes wie diese (für die Fräulein nicht ganz unpassenden) aus dem berühmten Gespräch des 31. Januars über die *Novelle* zu *Chinesisches* hätten sichern lassen:

Diese Art zu ändern und zu bessern, sagte Goethe, ist nun die rechte, wo man ein noch Unvollkommenes durch fortgesetzte Erfindungen zum Vollendeten steigert. Aber ein Gemachtes immer wieder neu zu machen und weiter zu treiben, wie z.B. Walter Scott mit meiner Mignon getan, die er außer ihren übrigen Eigenheiten noch taubstumm sein lässt: diese Art zu ändern kann ich nicht loben.¹¹²

Dies und Ähnliches soll hier nicht vertiefend der Gegenstand von Spekulationen sein. Sicher ist aber, dass in der Woche, in der die *Novelle* wichtige konzeptionelle Änderungen erfährt und der *Helena-Akt* zum Verleger geht,¹¹³

¹¹¹ Vgl. den oben zitierten Ausspruch Goethes an Eckermann vom 31. Januar 1827, FA II, 12, S. 223-228, hier S. 225.

¹¹² FA II, 12, S. 227-228.

¹¹³ „Ein versiegeltes Paket lag auf dem Tisch. Goethe legte seine Hand darauf. ‚Was ist das?‘ sagte er. Es ist die Helena, die an Cotta zum Druck abgeht.‘ Ich empfand bei diesen Worten mehr, als ich sagen konnte, ich fühlte die Bedeutung des Augenblickes. Denn wie bei einem neuerbauten Schiff, das zuerst in die See geht und wovon man nicht weiß, welche Schicksale es erleben wird, so ist es auch mit dem Gedankenwerk eines großen Meisters,

ganz nebenbei auch noch vier chinesische Fräulein ihren Weg von China über England in die Weimarer Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* finden.

Niemand erfährt, dass die Damen bei Thoms nicht (in erster Linie) ihres poetischen Talents wegen vorgestellt werden.¹¹⁴ Keine Leserin, kein Leser kann wissen, dass von „Beschränkungen“ dort nie die Rede war. Unsichtbar bleiben vor allem aber die mehr als punktuellen Eingriffe. Figuren werden der historischen Referenzialisierbarkeit enthoben. Alle Orte, Namen und die dynastischen Zeitangaben verschwinden, nur die Frauen behalten scheinbar historische Namen, deren Verweis auf reale Persönlichkeiten trotz der entstehenden Schreibung als prinzipiell denkbar durchgehen mag; deren Status in den Texten durch diese Möglichkeit aber weder gewinnt noch verliert.

Einige wenige Hinweise „[a]uf die naheliegende Frage, warum [...] Goethe [...] gerade unsere vier ausgewählt hat“¹¹⁵ können damit tatsächlich skizziert werden: Die Entscheidung, nur Biographien zu wählen, die sich mit dichtenden Frauen befassen, ist die grundsätzlichsste. Ein zweites Kriterium scheint auch die Existenz einiger lyrischer Verse in der Vorlage zu sein. Von den wenigen *Female Biographies*, die diesen Bedingungen entsprechen, kommen jetzt offenbar noch solche in Frage, die das Potential zur weiteren Bearbeitung zu haben scheinen. Worin dieses genau besteht, muss mit Blick auf die ganz verschiedenartigen Strategien der Bearbeitung weiter ungreifbar bleiben. Klar ist für die Frage nach Goethes Auswahlkriterien allerdings, dass den Leserinnen und Lesern von *Über Kunst und Altertum* kein einziges Faktum zu chinesischer Frauengeschichte mitzuteilen ist. Zu erklären, *wie* genau es sich in China „leben, lieben und dichten“ lässt, kann nicht das ethnographische Anliegen von *Chinesisches* sein, denn von dem wenigen Partikularen, was bei Thoms darüber zu erfahren ist, übernimmt Goethe so gut wie keine Einzelheit. Ihm geht es – wie die Vorrede nicht verschleiert – nur darum „*dass* es sich [...] leben, lieben und dichten lasse.“¹¹⁶ Damit lenkt er den Blick vom Was der Texte auf die Bedingungen des Dichtens, von der dargestellten Welt auf eine Programmatik.

Die übergeordnete poetologische These einer solchen tauft er in jenen Tagen auf den Namen *Weltliteratur*. Zu diesem Zeitpunkt basiert sie vor allem

das zuerst in die Welt hinaustritt, um für viele Zeiten zu wirken und mannigfaltige Schicksale zu erzeugen und zu erleben.“ (Donnerstag Abend den 29. Januar 1827, FA II, 12, S. 218-219.)

¹¹⁴ Anders als die Forschung, vgl. Behrsing, a.a.O., S. 245, weiß Goethe genau, dass es den Portraits der Vorlage vor allem um die Darstellung „von Legenden, die alle auf das Sittliche und Schickliche gehen“ (Mittwoch den 31. Januar 1827, FA II, 12, S. 223-228, hier S. 224) zu tun ist, wie man dem Weltliteratur-Gespräch entnehmen kann, in dem Goethe die Gehalte des Romans ebenso wie die Wasserlilien-Geschichte zusammenfasst. Dass die tugendhaften Frauen auch dichterisch tätig waren, interessiert ihn aber für seine kleine Sammlung viel mehr, und so wählt er nur Biographien, die das poetische Talent der Frauen herauszustellen vermögen, vgl. Tan [2012], a.a.O., S. 63.

¹¹⁵ Behrsing, a.a.O., S. 245.

¹¹⁶ Hervorhebung A. B.

auf der Erkenntnis kulturunabhängiger universeller Gemeinsamkeiten. Diese sind es, die Goethe durch seine massiven Veränderungen in *Chinesisches* auch dort ans Licht bringt, wo sie vielleicht objektiv gar nicht unbedingt anzutreffen sind. In der Entwicklung des *Weltliteratur*-Konzepts im Verlauf des Jahres wird ein weiterer Kern-Aspekt hinzutreten. Es ist die Notwendigkeit eines dynamischen Austauschs, der nicht gerade auf „etwas Annehmlisches und etwas Widerwärtiges, etwas Nachahmenswertes und etwas zu Meidendes“¹¹⁷, auf Missverständnisse, Brüche und die Verpflichtung, Stellung zum Gegenüber zu beziehen, verzichten kann.

In *Chinesisches*, das am Anfang einer solchen Auseinandersetzung steht, werden zunächst die geglätteten Ergebnisse eines solchen Dialogs präsentiert, die zeigen, welche programmatischen Unterthesen in China vermeintlich in Analogie und gerade nicht in Spannung zu Goethes eigenen Haltungen stehen. Hier wird nicht transparent gemacht, dass der an Reibung nicht immer arme und im vorliegenden Fall an zurechtbiegender Einverleibung reiche Prozess für Goethe das eigentlich Wertvolle im *weltliterarischen* Gespräch ist.

Und so erfährt die Leserschaft von *Über Kunst und Altertum* aus dem Munde eines Bewunderers der Tänzerin See-Yaou-Hing¹¹⁸, dass natürliche Schönheit nicht nur bei Kant und Schiller einer künstlichen vorzuziehen ist, dass die wahren (Vers-)Füße diejenigen sind, die nicht in ein Gemachtes eingeschnürt werden, sondern diejenigen, die wie von selbst springen. Dass Naturbilder auch in China dynamisch mit anthropologischen Schemata verschmelzen, wie Blumen unter und zugleich in begabten Tänzerinnen. Sie erfährt außerdem, wie das Tradieren von aufgesetzten Formen die gesamte Kultur eines Großreichs auf Abwege führen kann, die ihre poetische Mobilität einschränkt.

Von Mei-Fe lernen Leserinnen und Leser der Zeitschrift, was sie schon von Suleika wissen, dass für Liebende das Erkennt-Werden durch ein spiegelbildliches Du die einzige Form von sinnhafter Identitätsbewahrung ist, und dass Texte ihre Identität durch den Blick in viele *weltliterarische* Spiegelbilder erlangen.

Fung-Sean-Ling kann zeigen, welche Bilder keine identitätsstiftende, sondern allein dekorative Funktion haben und wie man mit wenigen ornamentalen Pinselstrichen entlegene Spiegel übermalend blind macht.

Kae-Yven zeigt schließlich, was man tun muss, um literaturhistorisch erinnert zu werden: Man muss die Fäden seines Textes in ein fremdes Gewebe einnähen. Um als Figur narrativier- und damit tradierbar zu sein, so zeigt sich

¹¹⁷ Entwurf zur Einleitung zu Thomas Carlyle, *Leben Schillers*, 5.4.1830, FA I, 12, S. 1554.

¹¹⁸ Vgl. Detering, a.a.O., der pointierend den Verehrer mit Goethe gleichsetzt. Hier soll vorsichtig davon ausgegangen werden, dass die fiktionsinterne Sprechinstanz andere Eigenschaften als der Autor geltend macht, viele Eigenschaften der Figuren aber vom Zeitschriftenherausgeber und Nachdichter Goethe für seine *Weltliteratur*-Mission zur Geltung gebracht werden.

an der Näherin, muss man Unerhörtes tun oder hörbar sprechen. Man muss das Wort ergreifen (wie es auch Mei-Fe formvollendet tut) und sich dann weiter erzählen lassen.

Damit findet Goethe in den vier Frauen Anlässe, die seine Haltung zu literarischen Texten vorführen und zugleich als universell gültige durchspielen. Chinesisch und weiblich sind doppelt entlegene Bezugspunkte, an denen sich besonders gut zeigen lässt, welche poetischen Muster universelle Gültigkeit haben. Strategien des *Divan* werden dazu solchen des Rokoko entgegengestellt, das überzeitlich liebende Ich begegnet einer Maske mit dem Namen Amine/Seline. Die klangliche Unmittelbarkeit lyrischer Dichtung zeigt ihre Spezifika ebenso wie erzählt vermittelte Ereignisse. Eine novellistische Sondersituation entfaltet ihr spezifisches Potential neben einer goetheschen Ursituation, die sich in der Verschmelzung von Natur und erotischem Subjekt für ihn immer wieder ereignet. Es wird klar, wie aus einer Einzelsituation eine Geschichte und aus einem literarischen Text Literaturgeschichte wird.

Wenn es Mei-Fe möglich ist, sich durch ihr großes handwerkliches Können auch über emotionale und geographische Distanz hinweg Gehör zu verschaffen, dann muss diese Eigenschaft ihrer vermutlich auch eine sein, die sich auf den ihr übergeordneten Sprecher im *weltliterarischen* Dialog überträgt. Aus dem kargen Material bei Thoms, dem viel von der pragmatischen Funktion historischer Wissensvermittlung anhaftet, macht Goethe formsemantisch reiche Einzelstücke. Damit tritt der Verweis auf Konkrete einer chinesischen *Welt* hinter der Tatsache zurück, dass es *Literatur* ist, womit man es hier zu tun hat. Und genau das nehmen die Leserinnen und Leser vermutlich mit, wenn sich ihnen das „sonderbar-merkwürdige[] Reich[]“ so vertraut und geistreich präsentiert. Sie ahnen nicht, wie viel Bearbeitung notwendig ist, um diese Wirkung zu erzielen, sie sind aber gewiss die ersten, die Zeugnis vom Wirken der *Weltliteratur* geben können. Eckermann gibt sich dagegen in dieser Winterwoche mit dem Bezeugen der Konzeptidee zufrieden und lässt ihre Anwendung unerwähnt.