

Unverkäufliche Leseprobe



Helmut Koopmann
Willkomm und Abschied
Goethe und Friederike Brion

304 Seiten mit 10 Abbildungen. Gebunden
ISBN: 978-3-406-65998-0

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/13078528>

Nächtlich nach Sesenheim: «Willkomm und Abschied»

«Ich kam nicht so früh weg als ich gehofft hatte. So stark ich auch ritt, überfiel mich doch die Nacht. Der Weg war nicht zu verfehlen und der Mond beleuchtete mein leidenschaftliches Unternehmen. Die Nacht war windig und schauerlich, ich sprengte zu, um nicht bis morgen früh auf ihren Anblick warten zu müssen» – so lesen wir im Elften Buch von *Dichtung und Wahrheit* über einen nächtlichen Ritt Goethes nach Sesenheim; er war nach jenem Bekleidungs- und Verwechslungsspaß des ersten Besuchs wiedergekommen, und ein solcher nächtlicher Ritt ist offenbar auch Thema oder Hintergrund des wohl berühmtesten Gedichts der Sesenheimer Lieder: *Willkomm und Abschied*.

Die Entstehungsgeschichte ist kompliziert. Im Nachlaß Friederikes fand sich nur die erste Strophe mit zwei weiteren Zeilen der folgenden – so hatte der Student Heinrich Kruse, der 1835 Sesenheim besuchte und von Jacobea Sophie Brion, der jüngsten Schwester Friederikes, eine Handschrift mit zehn Gedichten zu sehen bekam, sie überliefert:

*ES SCHLUG mein Herz, geschwind zu Pferde
Und fort! wild, wie ein Held zur Schlacht
Der Abend wiegte schon die Erde
Und an den Bergen hing die Nacht;*

*Schon stund im Nebelkleid die Eiche
Wie ein getürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert Schwarzen Augen sah
Der Mond von einem Wolkenhügel
Sah schläfrig aus dem Duft hervor*

Gedruckt wurde das vollständige Gedicht, das wohl im Sommer 1771 entstanden war, erstmals in Band zwei, Drittes Stück der Zeitschrift *Iris*, im März 1775, ohne Überschrift. Vorlage dieser Fassung des Gedichtes war eine Abschrift, die von Johanna Fahlmer, einer Frankfurter Vertrauten Goethes, stammte. Dort lautete es (ohne Überschrift, in der originalen Schreibweise):

*Mir schlug das Herz; geschwind zu Pferde,
Und fort, wild, wie ein Held zur Schlacht!
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hieng die Nacht;
Schon stund im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgethürmter Riese, da,
Wo Finsterniß aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.
Der Mond von seinem Wolkenhügel,
Schien kläglich aus dem Duft hervor;
Die Winde schwangen leise Flügel,
Umsausten schauerlich mein Ohr;
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer –
Doch tausendfacher war mein Muth;
Mein Geist war ein verzehrend Feuer,
Mein ganzes Herz zerfloß in Gluth.
Ich sah dich, und die milde Freude
Floß aus dem süßen Blick auf mich.*

*Ganz war mein Herz an deiner Seite,
 Und ieder Athemzug für dich.
 Ein rosenfarbes Frühlings Wetter
 Lag auf dem lieblichen Gesicht,
 Und Zärtlichkeit für mich, ihr Götter!
 Ich hoft' es, ich verdient' es nicht.
 Der Abschied, wie bedrängt, wie trübe!
 Aus deinen Blicken sprach dein Herz.
 In deinen Küßen, welche Liebe,
 O welche Wonne, welcher Schmerz!
 Du giengst, ich stund, und sah zur Erden,
 Und sah dir nach mit naßem Blick;
 Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,
 Und lieben, Götter, welch ein Glück!*

Goethe hat es später für den achten Band seiner *Schriften* teilweise umgearbeitet und mit der Überschrift *Willkomm und Abschied* versehen; so erschien es 1789. Für die *Werke*, 1810, hat er dann noch einmal den Titel leicht verändert in *Willkommen und Abschied*.

Möglicherweise ist die Überschrift *Willkomm und Abschied* ein (ungewolltes oder gewolltes) Zitat: mit diesen Worten wurden Verurteilte beim Antritt einer verschärften Zuchthausstrafe begrüßt – eine juristische Formel, die der Jurist Goethe wohl kannte. Ob damit das Sträfliche seiner Liebe untergründig zum Ausdruck kommen sollte, wie man vermutet hat, mag dahingestellt sein – sehr wahrscheinlich ist es nicht, trotz des Gleichklangs der Überschrift Goethes mit jener Formel. Denn wo hätte Goethe in seinem Gedicht oder auch in seinem Tun Sträfliches sehen sollen? Von «Glück» ist am Ende die Rede, nicht von Strafe.

Die Fassung von 1789, die spätere, lautet (mit der Überschrift von 1810):

WILLKOMMEN UND ABSCHIED

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!

Es war getan fast eh' gedacht;

Der Abend wiegte schon die Erde,

Und an den Bergen hing die Nacht:

Schon stand im Nebelkleid die Eiche,

Ein aufgetürmter Riese, da,

Wo Finsternis aus dem Gesträuche

Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von einem Wolkenhügel

Sah kläglich aus dem Duft hervor,

Die Winde schwangen leise Flügel.

Umsaus'ten schauerlich mein Ohr;

Die Nacht schuf tausend Ungeheuer;

Doch frisch und fröhlich war mein Mut:

In meinen Adern welches Feuer!

In meinem Herzen welche Glut!

Dich sah ich, und die milde Freude

Floß von dem süßen Blick auf mich,

Ganz war mein Herz an deiner Seite,

Und jeder Atemzug für dich.

Ein rosenfarbnes Frühlingswetter

Umgab das liebliche Gesicht,

Und Zärtlichkeit für mich – ihr Götter!

Ich hofft' es, ich verdient' es nicht!

Doch ach! schon mit der Morgensonne

Verengt der Abschied mir das Herz:

In deinen Küssen welche Wonne!

In deinem Auge welcher Schmerz!

Ich ging, du standst und sahst zur Erden,

Und sahst mir nach mit nassem Blick:

Und doch, welch Glück geliebt zu werden!

Und lieben, Götter, welch ein Glück!

Es ist möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich, daß die zweite und die dritte Strophe erst später hinzugedichtet worden sind. Eindeutig in die Sesenheimer Zeit gehört allein die Version, die in Friederikes Nachlaß überliefert war. Das Gedicht verbindet also ein frühes Erlebnis, wie es die erste Strophe mit den angehängten zwei Zeilen der folgenden dokumentiert, mit späteren Erfahrungen Goethes. Möglicherweise sind Parallelen zu dem in *Dichtung und Wahrheit* beschriebenen Ritt sogar erst später hergestellt – aber das bleibt Vermutung. Die Entstehungsgeschichte von *Dichtung und Wahrheit* läßt erkennen, daß Goethe sich erst am 17. August 1812 eingehender mit «Biographischem» zu «Sesenheim» beschäftigt hat.

Wir befassen uns im folgenden mit der früheren Fassung mit der späteren Überschrift *Willkomm und Abschied*; diese *Iris*-Fassung wirkt direkter, ursprünglicher, radikaler, eindrücklicher, unmittelbarer, die Natur erscheint dämonischer – die spätere kann eine gewisse sprachliche Überformung, Glättung nicht verleugnen; sie ist an einigen Stellen sogar blasser, etwa dort, wo aus dem «Und fort, wild wie ein Held zur Schlacht!» ein «Es war getan fast eh' gedacht» geworden ist oder aus dem «Doch tausendfacher war mein Muth» ein «Doch frisch und fröhlich war mein Mut». Am auffälligsten aber sind die Veränderungen in den Zeilen fünf und sechs der letzten Strophe: in der früheren Fassung geht sie, er sieht ihr nach – und in der späteren hat sich das ins Gegenteil verkehrt: er geht, sie sieht ihm nach. Das verbindet sie mit der Retrospektive von *Dichtung und Wahrheit*. Es sind sozusagen Goethes letzte Worte zu jenem nächtlichen Ritt nach Sesenheim. Die ersten waren unmittelbarer, auch wenn Monate zwischen diesem

Ritt und der Niederschrift des Gedichtes in der früheren Fassung lagen.

*

Das frühe Gedicht also: Willkomm und Abschied – Welch ein grandioser Aufbruch zu einer Stunde, da der Tag zur Ruhe gehen will! Die Sprache kommt kaum nach, es geht atemlos zu, aber noch schneller geht es zu Pferde – die Tat ist rascher als der Vorsatz. Das ist ein geradezu besinnungsloses Losreiten, besinnungslos im eigentlichen Wortsinn. Das Herz hat die Gewalt übernommen, der Verstand ist so gut wie ausgeschaltet, und wenn der Entschluß zum Aufbruch gefaßt wird, dann ist längst geschehen, was als Vorsatz geradezu hinterherhinkt. «Am Anfang war das Wort», wird Faust später meditieren. Damit ist natürlich ein anderes Wort gemeint als dieser Gedanke, einfach loszureiten. Am Anfang war die Tat – auch darüber meditiert Faust, aber hier ist keine Meditation vonnöten. Dann überschlagen sich geradezu die Bilder und Empfindungen. Es ist Abendzeit, die kurze Spanne zwischen Tag und Nacht – im Bild des Abends scheint das Gleichgewicht zwischen Hell und Dunkel, dieses Verharren in der Schweben, der Moment eines unentschiedenen Zeitenwechsels noch festgehalten zu sein. Aber dann ist an den Bergen (des Schwarzwaldes? der Vogesen?) die Nacht im Vormarsch, es dunkelt überraschend schnell. Da ist ein poetischer Zeitraffer am Werk, da gibt es nichts über den langsamen Übergang zur Nacht. Aufkommender Nebel verwischt die Konturen und macht sie zugleich überdeutlich sichtbar: da ist nicht die Eiche, sondern da kommt etwas Riesenhaftes in den Blick und ins Bild – und die Nacht, die eben noch an den Bergen

hing, ist plötzlich über alles hereingebrochen, das Gesträuch von Finsternis eingehüllt. Die Nacht ist schwarz, hundertfach – eine arge numerische Übertreibung, aber übertrieben ist ja alles in den ersten acht Zeilen des wunderbaren Gedichtes, das von einer Nachtfahrt, einem nächtlichen Ritt eigener Art kündigt. Das ist kein gemächlicher Ritt durch einen eindunkelnden Abend – der voranstürmende Reiter kommt alles andere als nur «geschwind» voran, der nächtliche Ritt versetzt die Landschaft und die Zeiten gleichsam in Bewegung. Es ist das unscheinbare Wort «schon», das die fast atemlose Bewegung verdeutlicht. «Schon» – das heißt überraschend, schnell, plötzlich, unerwartet; unerwartet war da die Eiche, und man möchte fast meinen: es kam ihm die Eiche entgegen, so schnell wie ihn die «Finsterniß» ankam. Aus dem Abend ist urplötzlich, oder sagen wir besser: im Verlauf von nur acht Zeilen die Nacht geworden. Eben noch hing sie an den Bergen, jetzt kauert sie im Gesträuch.

Welch ein grandioser Aufbruch, aber auch welch ein Aufbruch in die Sprache! Daß einem das Herz schlägt, ist alles andere als ausgefallen oder sonst wie auffällig – Herz war ein Schlüsselwort der empfindsamen Zeit, als dem Verstand nicht mehr zu trauen war und das Gefühl alles galt. Sehr viel später wird man noch beim romantischen Wilhelm Heinrich Wackenroder von den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* lesen können. Hier ist der Herzschlag völlig unbelastet von Gefühlen und tieferer Bedeutsamkeit; er ist ein quasi physiologisches Ereignis. Das Herz schlägt dem Reitenden nicht gerade zum Halse heraus, aber es schlägt, macht sich also bemerkbar, und es dürfte ein durchaus erhöhter Herzschlag gewesen sein: das Herz schlägt auch nicht nur, es schlägt schneller (sonst hätte der Reiter den Herzschlag

vermutlich gar nicht gespürt), und damit leitet sich bereits jene Bewegung ein, die alles Folgende in dieser ersten Strophe bestimmt. Geschwind zu Pferde! Der Bericht über sich selbst und sein Tun ist verkürzt, das Aufsitzen wird übergangen, der Gedanke ist schon die Tat oder ist vielmehr der Tat hinterher.

Die Bewegung der ersten Strophe – sie setzt sich ungebrosen in der folgenden fort. Der Mond steht nicht etwa nur am Himmel, er sieht aus dem Dunst hervor, «kläglich», also klagend. Die Winde – sie haben Flügel, sie schwingen. Wie aber können sie das Ohr schauerlich umsauen? Die (mögliche) Erklärung, daß hier ein poetischer Bruch zu konstatieren sei – daß die leisen Flügel der Winde unmöglich plötzlich das Ohr schauerlich umsauen können –, will bei einem so durchdachten Gedicht nicht recht verfangen. Ist es nicht einleuchtender, anzunehmen, daß der rasche Ritt aus den leisen Flügeln der Winde ein Sausen werden läßt? Daß also aus einer vermutlich gelinden Luftbewegung ein sehr kräftiger Luftzug, ja geradezu ein Sturm wird, weil die Geschwindigkeit des Reiters aus dem Lüftchen einen starken Luftstrom werden läßt? Aber wie dem auch sei – die Bewegung setzt sich fort, wenn die Nacht tausend Ungeheuer schafft. Die Nacht hatte sie nicht schon geschaffen, sie waren noch nicht vorhanden –, sie schafft die Ungeheuer erst jetzt, bringt sie in Erscheinung: ein Vorgang, ein neuerlicher. Und selbst im fröhlichen Reiter sind Feuer und Glut, Bewegliches. Die Verben fehlen in diesen beiden letzten Zeilen der zweiten Strophe, sie sind Ausrufe und sie verstärken den Eindruck des Eiligen, Unaufhaltsamen, Flüchtigen, Voraneilenden.

Kommt Ruhe auf? Ja, wohl im «sehen» – der Reiter sieht sie, von der wir weder den Namen noch etwas ande-

res an Eigenschaften hören, aber nicht viel: die milde Freude «fließt» von dem süßen Blick auf ihn herüber. Schließlich hat die Bewegung doch ein Ende: «Ganz war mein Herz an deiner Seite.» Ein Zustand glücklichen Innehaltens; Bewegung, wenn man so will, allein noch im Atemholen, und das «rosenfarbe Frühlings Wetter»: nichts Wirkliches, nur ein Vergleich, denn eben war ja noch Nacht. Ist mit dem «rosenfarben Frühlings Wetter» nur ein Erröten des Mädchens gemeint? Wie dem auch sei: von den tausend Ungeheuern der Nacht und deren schwarzen Augen ist nichts geblieben als süßer Blick, milde Freude, das liebliche Gesicht; der Ritt durch die Nacht beendet, alles Schauerliche und Furchterregende ist abgewiesen, jetzt Ruhe und Stille der Liebenden. Welch ein Willkommen!

Was folgt, ist ausgespart – das einzige Wort «Zärtlichkeit» mag alles Mögliche beinhalten; was es wirklich meint, entzieht sich der Sprache. Goethe ist ein überaus taktvoller, zurückhaltender Erzähler – auch, was seine eigenen Liebesschwüre angeht. Ein realistisches Gedicht ist dieses Willkommen-Carmen ja ohnehin nicht, bei aller Wirklichkeit, die im Reisebericht zu Pferde erscheint. Der Anruf an die Götter ersetzt alle Liebesbekenntnisse. «Zärtlichkeit» ist im übrigen ein Modewort der Zeit; der empfindsame Gellert, mit dem Goethe ja in Leipzig zu tun hatte, verfaßte ein Drama *Die zärtlichen Schwestern*. Unbestimmter kann die Liebeszenenrie nicht beschrieben werden, abstrakter eigentlich auch nicht. Zärtlichkeit: das konnte Gefühl, Zuneigung, Fürsorge, Vertrauen, persönliches Gebundensein, selbst noch Verantwortung sein; ein Vater konnte für seine Tochter «Zärtlichkeit» empfinden, wie das Lessings *Miß Sara Sampson* demonstriert hatte. Mit Erotik war dieser Be-

griff nicht aufgeladen, er stand unbestimmt für Liebe. Ob es mehr war als Küsse, die in dieser Nacht gewechselt wurden? Wir wissen es nicht und sollen es auch gar nicht wissen. Das Gedicht ist diskret, spart alles aus, was sagbar wäre, aber nicht gesagt sein will. Wir erfahren nur, daß Goethe bekam, was er erhofft hatte: eben «Zärtlichkeit».

Er hatte sie erhofft. Aber warum sollte er sie nicht verdient haben? War diese Liebe eine Liebe mit Vorbehalten auf seiner Seite, gab es gar schon frühe Schuldgefühle, Selbstverurteilungen als Vorverurteilungen? Auf jeden Fall wirft dieses «Ich verdient es nicht» einen Schatten auf die Hoffnung, als meldete sich dort schon das schlechte Gewissen zu Worte, das sich in der letzten Strophe mit seinem Weggang verbinden wird.

Über die Liebesnacht, wenn es denn eine solche gegeben haben sollte, erfahren wir also nichts – was da geschah, entzieht sich Goethes Worten, oder vielmehr: Goethe entzieht sich ihnen. Es kommt aber auch gar nicht darauf an. Der Abschied ist es, der ihn zur Sprache zurückbringt – zu einer Sprache, die das auszudrücken versucht, was in Lessings Zeiten eine «gemischte Empfindung» war: der Widerspruch zwischen Wonne und Schmerz ist unaufhebbar. Dem das Herz schlug, als er aufbrach, dem verengt der Abschied das Herz. Wir verstehen jetzt, was es mit der «Zärtlichkeit» auf sich hatte. Die Abschiedsszene ist deutlich genug: Schmerz, Trauer und Tränen sind der Geliebten zugeschrieben, ihm hingegen nur das Vorgängliche: er geht. Er muß sich zum Abschied ihr aber noch einmal zugewendet haben, sonst hätte er nicht wissen können, daß sie ihm nachsah und Tränen in den Augen hatte. Wir hören nichts über Anlaß oder Ursache des Abschieds, sondern nur, daß sie die Ver-

lassene ist, und: daß sie leidet, er nur über ihr Leid berichtet. Ein Abschied aus höherem Zwang, aus fremder Notwendigkeit? Wir erfahren kein Wort darüber, nur eben, daß er ging. Warum? Flieht Goethe hier aus einer Liebesbeziehung? Sein Leiden hält sich offenbar in Grenzen. Und dann folgen die eigentlich unbegreiflichen letzten beiden Zeilen, die die Traurigkeit des Abschieds geradezu in einen Triumph umwerten:

Und doch, welch Glück geliebt zu werden!

Und lieben, Götter, welch ein Glück!

Ein Abschied mit Tränen als Liebesbeweis? Ein Zurücklassen der Geliebten als Glück?

Das Gedicht enthält bis dahin keine Unverständlichkeiten, nur daß Wonne und Schmerz einander ablösen – ein begreiflicher Vorgang, wenn es ans Scheiden geht.

Die zwei geradezu jubilierenden Schlußverse lassen eigentlich nur zwei Deutungen zu. Zum einen: der Abschied war kein dauerhafter und endgültiger, die Liebe bleibt, zwischen beiden, bei beiden. Die Zeit kann dieser Liebe nichts anhaben, das Liebesgefühl ist auch nach dem Abschied ein dauerndes, lieben und geliebt zu werden ein Zustand, kein flüchtiger Moment: der Schmerz des Abschieds kann das Glück der zeitenthobenen Gewißheit nicht aufheben oder auch nur mindern. Dann würden diese letzten beiden Zeilen das Glücksgefühl zur Gewißheit werden lassen – es wäre für ihn, den Abschiednehmenden, der Triumph der Liebe über die Vergänglichkeit dessen, was die Nacht an «Zärtlichkeit» gebracht hatte.

So kann man das Gedicht lesen, aber die letzten beiden Zeilen böten damit einen reichlich banalen Schluß, und

überdies würden sie ein Sich-Erheben dessen, der Abschied genommen hat, über den Abschiedsschmerz der Geliebten bedeuten, rühmte er sein Glück, während die Geliebte leidet. Es wäre ein sehr egoistisches Glück – für sie ein Schmerz, für ihn ein Göttergeschenk. Da spräche dann doch Goethe der Egoist: Liebe als Glück, und für das Mädchen besser ein Leiden.

Aber das kann eigentlich nicht das letzte Wort des so uneigennützig-schmerzlich Geliebten sein. War Goethe wirklich ein Egoist? So ganz falsch ist das wohl nicht, aber deswegen auch noch nicht unbedingt richtig. Der kunstvolle Bau der letzten zwei Zeilen läßt einen anderen Verdacht aufkommen: daß hier vor allem ein Sprachspiel getrieben wurde. Der Chiasmus von Glück und Lieben ist ein kleines Kunstereignis, ein geistreiches Miteinander, eine verschränkte Gegensätzlichkeit – wie sie der Anakreontik gut angestanden hätte. *Kleine Blumen, Kleine Blätter* – das ist von ähnlichem Zuschnitt, in den letzten beiden Zeilen von *Mit einem gemalten Band*, wie das Gedicht dann in den Schriften von 1789 endgültig überschrieben war, ein gleicher, wenn auch nicht so kunstvoll ausgeführter Chiasmus, da das Band einmal zu Beginn der vorletzten Zeile steht und mit «Band» die letzte Zeile endigt. Und was das Lieben angeht: im *Maifest* beginnt die vorletzte Strophe mit «Wie ich dich liebe» – und die letzte endet mit «Wie du mich liebst!» Nun ist *Maifest* kein anakreontisches Gedicht, obwohl es noch Spuren davon enthält. Es ist ebenfalls ein Spiel mit Worten, und wie verbindlich die zu nehmen sind, was «Glück» und «Liebe» in dieser kunstvollen Verschlungenheit der letzten beiden Zeilen wirklich bedeuten, ist nicht abzuschätzen – viel besagen die Worte nicht, da sie so offensichtlich zu Formelworten geworden sind, eben Spielmaterial in

einer geistvollen Konversation, die der Dichter hier am Ende mit sich selbst führt. «Liebe» und «Glück» – wie inhaltsschwer sind schließlich diese Worte am Ende dieses Gedichtes?

Sie wiegen offenbar nicht viel, enthalten an Wirklichkeit allenfalls Erinnerunges – aber dafür sind sie hier so ineinander verschränkt, daß sie Liebe nur als Glück und das Glück nur als Liebe verdeutlichen. Die Schmerzen der Geliebten sind wie weggewischt. Die beiden letzten Zeilen wirken als Coda, als Resümee, als Abschluß eines Geschehens, das Wonne und Schmerz, Küsse und Tränen kannte. Mit einem Wort: es distanziert alles vorher Gesagte in ein spielerisches Mit- und Gegeneinander – von Liebe und Glück.

Ein grandioser Aufbruch, auch in die Sprache. Eines ist *Willkomm und Abschied* auf gar keinen Fall: ein Erlebnisgedicht, selbst wenn es zunächst dazu einzuladen scheint. Es ist ein Gedicht, das von einem Ich handelt und von dem, was dieses Ich erlebt. Aber was wird erlebt? Das Gedicht spricht in Bildern, die verwandelte Natur sind: niemals trägt die Eiche in Wirklichkeit ein Nebelkleid, ist sie tatsächlich ein aufgetürmter Riese, doch hier ist sie nichts anderes. Goethe würde konventionell verfahren, vergleiche er dieses Stück Natur mit etwas, das ihm beim Betrachten in den Sinn käme. Aber im ganzen Gedicht findet sich kein einziger Vergleich. Die Eiche steht nicht *wie* ein aufgetürmter Riese da (wie in einer traditionellen Schilderung der nächtlichen Erlebnisse) – sie *ist* der aufgetürmte Riese. Und die Finsternis sieht nicht *wie* mit hundert schwarzen Augen aus dem Gesträuch – sie *sieht* mit hundert schwarzen Augen heraus. Das ist eine neue Direktheit, aber es ist zugleich mehr. Die Bilder stehen für eine Seelenlandschaft, die nur so zu

vermitteln ist. Es ist ein außergewöhnlich gefühlsreiches Gedicht – aber die Gefühle sind im eigentlichen Wort-sinn imaginiert. Von einer Seelensprache kann keine Rede sein – und dennoch redet unaufhörlich die Seele in Bildern, die die Natur liefert, eine gewaltig-großartige Natur. *Natura loquitur*. So ist denn (poetologisch gesehen) dieser nächtlicher Ritt ein langer Zug von Bildern, denen jegliche Abstraktheit fehlt, wie sie etwa allegorischen Gedichten zu eigen ist. Goethes Natur spricht unmittelbar, und so bedarf es keiner Übersetzung ins Verständliche. Die Bilder bezeugen, was die zweite Strophe sagt: «Mein Geist war ein verzehrend Feuer,/Mein ganzes Herz zerfloß in Gluth.» Also ein über alles gewöhnliche Maß hinausgehendes Empfinden – eben das verdeutlichen die Naturbilder. Sie führen kein Eigenleben, sondern dienen dazu, zu veranschaulichen, was in dem wilden Reitersmann vorgeht. Wenn man das wissen will, genügt ein Blick auf die Naturbilder. Goethe versucht, seine Gefühle mitzuteilen – auf eine indirekte und zugleich die direkteste Art, die es gibt. Erlebnislyrik ist dieses Gedicht nicht – wohl aber Gefühlslyrik: um Gefühle, Empfindungen, anderweitig kaum Mitteilbares geht es. Wo aber wären die Gefühle verwirrender und verworrener als bei *Willkomm und Abschied*?

*

Goethe spricht über sich, und es sieht so aus, als sei Friederike Brion nur der Anlaß dazu gewesen: sie hat die Empfindungen geweckt, denen er in diesem Gedicht Ausdruck gab; sie hätten widersprüchlicher kaum sein können. Eben sie gilt es zu beschreiben – nicht mit Hilfe von Bildern, sondern durch Bilder einer gewaltigen

Natur. Dazwischen steht das «rosenfarbe Frühlings Wetter» – wie blaß wirkt diese anakreontisch anmutende Formel! Sie kann es sein, denn um die Geliebte geht es ja eigentlich gar nicht. Es geht allein um die Gefühle, die sie in ihm wachruft. Und deswegen brauchen (und wollen) wir auch gar nicht zu wissen, was mit jener «Zärtlichkeit» gemeint ist, die sie ihm gewährte. Die Beschreibung des Abschieds reizte Goethe offenbar nicht zuletzt deswegen, weil sie eine Herausforderung war: einander Widersprechendes, nämlich «Schmerz» und «Wonne», ineinander zu verschränken. Und dann, in den letzten beiden Zeilen, noch einmal reinstes Rokoko – das aber, nach allem Vorangegangenen, auf eine erneute Distanzierung der Geliebten hinauslief: in ein Sprachspiel hat sich aufgelöst, was vorher vor allem ein Spiel mit der Sprache gewesen war.

Zweifellos entspricht die spätere Fassung der Beschreibung, die Goethe von der Abschiedsszene in *Dichtung und Wahrheit* gibt: er verläßt die Geliebte, reicht ihr noch einmal vom Pferd herab die Hand. Was könnte Goethe veranlaßt haben, in der früheren Fassung die Verhältnisse, gemessen an der späteren Beschreibung der Abschiedsszene, umzudrehen? Nun könnte es sein, daß die Darstellung der Abschiedsszene in *Dichtung und Wahrheit* falsch war, die damalige Wirklichkeit nicht traf; daß sie ihn also verließ, (in das Haus, irgendwohin sonst) ging, er hingegen stehen blieb und zur Erde sah: der verlassene Goethe, eigentlich sogar abermals verlassen, denn in Leipzig hatte sich Käthchen Schönkopf abgewendet, Goethe war schon dort der Verlassene gewesen. Hat er, um die bedrückende Leipziger Erfahrung nicht wiederholen zu müssen, das in der späteren Fassung ins Gegenteil verkehrt? Diesmal wird nicht er verlassen (und leidet daran noch lange Zeit), son-

dern er verläßt – und vergißt die Geliebte dann ziemlich rasch?

Vieles spricht dafür, daß er ging, nicht Friederike, um nicht noch einmal jene böse Erfahrung des Verlassenwerdens zu machen, und diesmal verließ er sie ja wirklich – nicht nur in der Morgensonne, sondern im eigentlichen Sinn. Aber wie dem auch sei: daß Goethe beim Abschied geweint haben sollte, ist nicht so sehr wahrscheinlich, viel wahrscheinlicher ist, daß sie Tränen vergoß: die Reaktion der Zurückgebliebenen. Goethe wollte geliebt sein, und da fügte es sich besser, daß er die liebende Friederike verließ und sich dennoch weitergeliebt wußte. Das Gefühl, geliebt zu werden, wäre schwer verständlich, nachdem er von ihr verlassen worden wäre, und so wären denn die letzten beiden Zeilen nicht recht einleuchtend. Aber das sind sie in der späteren Fassung: der Abschiednehmende weiß sich (so hofft er wenigstens) dennoch geliebt; ihre Tränen bezeugen es.

Doch am Ende sind derartige Überlegungen nur Spekulation. Für das Sprachspiel der letzten Strophe ist der Wechsel der Perspektiven ohnehin relativ bedeutungslos. Der Chiasmus der letzten beiden Zeilen hat die Abschiedsszene, wie immer sie auch beschaffen gewesen sein mag, in ein kleines Kunstwerk verwandelt. Daran war Goethe wohl am meisten gelegen, nicht aber an einem Protokoll des Abschieds.

[...]