

## Empfindsamkeit und Sturm und Drang (1740-1785)

<b>Bezug zum Schülerbuch</b>	vgl. S. 176, Auswertungsaufgabe 1
<b>Kurzbeschreibung des Textes</b>	Der Autor bespricht Goethes Sesenheimer Lyrik, denen er einen künstlerischen Mehrwert zur Gesellschaftslyrik im 18. Jahrhundert weitgehend abspricht.
<b>Textsorte</b>	wissenschaftliche Monographie
<b>Epoche</b>	Vergangene Gegenwart

Karl Otto Conrady: Goethe. Leben und Werk

### Sesenheimer Gedichte

Das Bild des jungen Goethe als eines hinreißenden Lyrikers neuer Art ist ein spätes Bild. So vertraut es uns seit langem ist, den Zeitgenossen war es unbekannt. Mit leuchtenden Farben haben Goetheforschung und -verehrung es ausgemalt. In der Friederiken-Lyrik sei die aufbrechende Kraft und der ganze Jugendmut des jungen Dichters lebendig geworden, hier sei das Jungsein zum Klang geworden und dadurch den Deutschen der Neuzeit erst offenbar geworden, was Jungsein bedeute. So mag man es schwärmerisch sehen. Doch bleibt zu fragen, ob das Besondere dieser Gedichte genauso betont würde, wenn ihr Autor nicht Johann Wolfgang Goethe hieße und die Interpreten sein Friederikenerlebnis nicht mitgedacht hätten. Immerhin bietet die äußere Form der Straßburger Lyrik nichts Neues, und auch der sprachliche Ausdruck geht allenfalls in Nuancen über die gewohnte Gedichtsprache hinaus. Nach wie vor geben sich Vers- und Gedankenlauf pointenhaft-geistreich; „Zephir“, „Frühlingsgötter“, „Rosen“, „gemaltes Band“ sind vertraute Requisiten aus der damaligen Gesellschaftslyrik, nicht anders die eher neckischen Verkleinerungsformen „kleine Kränzchen“, „kleine Sträußchen“ (in „Ich komme bald“); und „Musen“ reimt sich schlicht auf „Busen“ (in „Erwache Friederike“). Die Gelegenheitsverse an die Schwestern Brion („Ich komme bald, ihr goldnen Kinder“) brächte jeder andere Verseschmied, damals wie heute, zustande. „Nun sitzt der Ritter an dem Ort [...]“: im gleichen Stil, humorig belanglos.

Am künstlerischen Material der meisten Sesenheimer Gedichte ist kaum zu erkennen, was neu und besonders wäre. Doch ist an etlichen Stellen nicht zu überhören, wie Liebes- und Lebensernst das Sprechen bestimmen. Das Gedicht „Kleine Blumen, kleine Blätter“ bleibt im Stil der Gesellschaftslyrik des 18. Jahrhunderts und bringt zugleich in den beiden Schlusstrophen eine neue Nuance, eben den Ausdruck der Ernsthaftigkeit.

Kleine Blumen, kleine Blätter  
Streuen mir mit leichter Hand  
Gute junge Frühlings-Götter  
Tändelnd auf ein luftig Band.

Zephir, nimm's auf deine Flügel,  
Schling's um meiner Liebsten Kleid!  
Und dann tritt sie für den Spiegel  
Mit zufriedner Munterkeit.

30 Sieht mit Rosen sich umgeben,  
Sie wie eine Rose jung.  
Einen Kuss, geliebtes Leben,  
Und ich bin belohnt genug.

Schicksal, segne diese Triebe,  
35 Lass mich ihr und lass sie mein,  
Lass das Leben unsrer Liebe  
Doch kein Rosen-Leben sein!

Mädchen, das wie ich empfindet,  
Reich mir deine liebe Hand!  
40 Und das Band, das uns verbindet,  
Sei kein schwaches Rosen-Band!

Bemalte Bänder, damals Mode, hat Goethe selbst gefertigt und mit diesen Versen nach Sesenheim geschickt. Auf die graziöse Schilderung des Bandes, das die Geliebte schmücken soll, und die Erwähnung des erhofften Lohns folgt auch hier der pointierte Schluss. Aber nun meint er nicht  
45 spielerisch Witziges, sondern zielt im doppelten Bild des Bandes („Band, das uns verbindet“ – „Rosen-Band“) auf das Dauerhafte der Liebe. Klopstock hatte 1752 das Gedicht *Das Rosenband* geschrieben: „Im Frühlingssschatten fand ich sie, / Da band ich sie mit Rosenbändern [...]“. Goethes Verse sind wie eine Weiterführung von Klopstocks Strophen. Den Formelapparat der gesellig-erotischen Lyrik benutzen beide und durchsetzen ihn mit ernsthaftem Wunsch und Bekennen;  
50 in beiden Gedichten sind „Band“ und „Leben“ die Schlüsselworte. Bei Klopstock ergreift die Liebe den ganzen Menschen im Liebesaugenblick („Ich sah sie an; mein Leben hing / Mit diesem Blick an ihrem Leben“); bei Goethe enthalten die Bezeichnungen „Band“ und „Leben“ zusätzlich die Dimension der Zeit; Liebe wird wenigstens im Vers als dauerhafte Bindung gewünscht.

Wenn man gelten lässt, dass manche Sesenheimer Zeilen von persönlicher Ernsthaftigkeit  
55 getragen sind, dann gewinnen auch Wörter wie „Herz“ und „fühlen“, trotz des traditionell geformten Gedichts, nachdrückliche Bedeutung („Jetzt fühlt der Engel, was ich fühle, / Ihr Herz gewann ich mir beim Spiele, / Und sie ist nun von Herzen mein“), und die Schlichtheit solcher Sprache gibt sich als Ausdruck der Innigkeit zu erkennen. Nuancen sind das, mehr wohl nicht.

Zwei Gedichte müssen hervorgehoben werden: *Willkommen und Abschied* und *Maifest*. In  
60 ihnen erscheinen sprechendes Ich, Geliebte, Liebe und Natur in einer bisher nicht bekannten sprachlichen Intensität. *Willkommen und Abschied* liegt in mehreren Fassungen vor, wie bei nicht wenigen Gedichten Goethes der Fall. Der interessierte Leser ist auf die Editionen angewiesen, in denen die Änderungen verzeichnet sind. (Die Überschrift ist übrigens erst in der Fassung der *Schriften* von 1789 hinzugekommen, lautete dort *Willkomm und Abschied* und erhielt erst in den  
65 *Werken* von 1810 ihre endgültige Fassung.) Hier folgt das Gedicht nach der „Hamburger Goethe-Ausgabe“ (in moderner Schreibweise); zunächst zehn Zeilen nach Heinrich Kruses Abschrift (die mehr nicht überliefert), die übrigen Verse nach dem ersten Druck von 1775 in der *Iris*:

Es schlug mein Herz. Geschwind, zu Pferde!  
Und fort, wild wie ein Held zur Schlacht.  
70 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  
75 Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von einem Wolkenhügel  
Sah schläfrig aus dem Duft hervor,  
Die Winde schwangen leise Flügel.  
Umsausten schauerlich mein Ohr.  
80 Die Nacht schuf tausend Ungeheuer,  
Doch tausendfacher war mein Mut,  
Mein Geist war ein verzehrend Feuer,  
Mein ganzes Herz zerfloss in Glut.

Ich sah dich, und die milde Freude  
85 Floss aus dem süßen Blick auf mich.  
Ganz war mein Herz an deiner Seite  
Und jeder Atemzug für dich.  
Ein rosenfarbes Frühlingswetter  
Lag auf dem lieblichen Gesicht  
90 Und Zärtlichkeit für mich, ihr Götter,  
Ich hoff' es, ich verdient' es nicht.

Der Abschied, wie bedrängt, wie trübe!  
Aus deinen Blicken sprach dein Herz.  
In deinen Küssen welche Liebe,  
95 O welche Wonne, welcher Schmerz!  
Du gingst, 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!

100 Die äußere Gestalt des Gedichts ist ganz traditionell. Es ist die Strophenform, die zwischen 1700 und 1770 am häufigsten verwendet wurde: eine achtzeilige Strophe, die ihrerseits aus zwei Kreuzreimstropfen besteht, mit abwechselnd weiblich/männlichem Versschluss (Kadenz), jede Zeile im jambischen Vierheber. Es ist die Strophe der Rokokolyrik; auch Fabeln und anakreontische Erzählungen hat man gern in ihr verfasst. Goethe war sie selbstverständlich vertraut; seine Gedichte *Der*  
105 *wahre Genuss* und *Hochzeitlied* (in den *Neuen Liedern*) hatte er so komponiert: „Im Schlafgemach, enfernt vom Feste, / Sitzt Amor dir getreu und bebt, / Dass nicht die List mutwilliger Gäste / Des Brautbetts Frieden untergräbt. [...]“ Nun aber nahm die geläufige Form ein Thema anderen Gewichts auf. Der die Sesenheimer Strophen schrieb, wollte und konnte offensichtlich seinem Erleben von Natur- und Liebesbegegnung unvermittelt und ohne eingeschliffene Floskeln Aus-  
110 druck verleihen. Dabei vergegenwärtigt, überdenkt, kommentiert auch dieses Gedicht natürlich ein *vergangenes* Erlebnis. Aus der Rückschau wird ein Stück Lebensbericht gegeben. Nur einzelne Stationen und Situationen sind herausgegriffen: am Anfang der kurze, wie eine Erzählung eröffnende Satz vom bewegten Herzen, das in dieser Dichtungsphase das Signalwort für die gefühlsbestimmte Erfahrung ist und bleibt (viermal nennt es allein dieses Gedicht); dann, noch im ersten  
115 Vers, die sich selbst zugesprochene Aufforderung zum Aufbruch; der Ritt durch die nächtliche Natur, ganz knapp der Empfang; der Anblick der Geliebten; dann der Abschied – und die vieldeutige Maxime: „Und doch, welch Glück, geliebt zu werden, / Und lieben, Götter, welch ein Glück!“  
Natur ist hier hinderndes, drohendes Gegenüber; aber ihm stellt sich der Mensch dieser Verse, den Leidenschaft erfüllt. Bezeichnend, wie aus der Statik, in der die Versatzstücke der Natur in  
120 der Rokokolyrik verharrten, nun drängende Dynamik geworden ist. Abend, Nacht, Eiche, Finsternis, Mond: Alles ist mächtige Person, die handelt und Widerstand leistet. Ossianisches ist hier nah. Doch der „Mut“, das „Feuer“ des Reitenden bieten Widerpart. Es kann sein, dass in Wörtern wie „Mut“ und „Freude“ jener Sinn mitgehalten ist, den Goethe bei seiner Beschäftigung mit der

Hermetik kennengelernt hat und der die beiden Lebenspole Konzentration und Expansion meint,  
 125 und gewiss darf man bei „Feuer“ und „Glut“ (2. Strophe) an das Lebensfeuer der hermetisch Sin-  
 nenden und Spekulierenden denken.

Ohne Überleitung die Liebesbegegnung am Beginn der dritten Strophe. Die Schlichtheit des  
 Sprechens fällt auf. Eine bloße Nennung genügt. Poetisch überhöhte Bilder werden nicht bemüht;  
 nur das rosenfarbene Frühlingswetter setzt einen Farbfleck. Allerdings ist er bedeutsam genug.  
 130 Denn solche Formulierung streift wie die zugehörigen Wörter „lieblich“ und „Zärtlichkeit“ – und  
 auch der Ausruf „ihr Götter!“ – den Bereich jener tändelnden Spiellyrik des 18. Jahrhunderts. Sie  
 lässt das Mädchen in einer Sphäre, die von der Leidenschaftlichkeit des Jünglings entfernt ist.  
 Zwar ist die Harmonie nicht zu übersehen, in der sich das Mädchen mit der Natur befindet, anders  
 als der jugendliche Held, der gegen sie angeritten ist; zwar vollzieht sich hier (wie vorher viel-  
 135 leicht nur in einigen Versen Paul Flemings im 17. Jahrhundert) eine innige Verbindung der Lie-  
 benden, nicht in genormten Spielbeziehungen, sondern in herzlich-natürlichem Zusammensein;  
 aber noch kann von einem selbständigen und gleichwertigen weiblichen Partner nicht die Rede  
 sein. Die Änderungen, die Goethe in der zweiten Fassung vornahm, mildern die leidenschaftliche  
 Erregung des ‚Helden‘ und schaffen fast ein Gleichgewicht zwischen den Beteiligten. Doch ganz  
 140 verwirklicht ist es nicht, kann es wohl nicht werden; es würde auch eine andere Stellung der Frau  
 in der Gesellschaft voraussetzen.

Die letzte Strophe setzt unvermittelt mit dem Abschied ein. Das Zusammensein wird über-  
 gangen, kein Grund für den Abschied genannt. Er geschieht und wird aufgefangen durch das Be-  
 kenntnis am Schluss, das mit dem bedenkenswerten „und doch“ eingeleitet wird. Ein pointenhafter  
 145 Schluss, aber wie entfernt von den witzigen Pointen verspielter Rokokogedichte! Die Maxime, die  
 dem Nachdenken über die Liebessituation entspringt, gibt Fragen auf: Wendet sich das „und doch“  
 gegen diesen einen Abschied? Setzt das „und doch“ das Glück der Liebe gegen einen Abschied,  
 der mit jeder Liebe verbunden ist, weil sich der leidenschaftlich Liebende nicht festhalten lässt?  
 Oder stecken im „und doch“ auch Resignation und die Ahnung, dass der Aufschwung des Gefühls  
 150 der Realität nicht standhalten kann?

Im *Maifest*, das seit den *Schriften* den Titel *Mailied* trägt, ist Natur nicht mehr ein kämpfe-  
 risch zu überwindendes Gegenüber, sondern in einem unerhörten Glücksgefühl bilden Natur, Ich  
 und Geliebte eine gleichgestimmte Einheit. Es ist ein Ausrufgedicht des Überschwangs. Aber auch  
 hier gilt: Sprachlich bietet das *Mailied* kaum etwas Besonderes, wenn wir unbefangen genug hin-  
 155 sehen. Nur die sofortige Betonung des empfindenden Ich („Wie herrlich leuchtet / *Mir* die Natur“) und  
 Ausdrücke wie „Blütendampf“ und „Morgenblumen“ lassen aufmerken.

### *Maifest*

Wie herrlich leuchtet  
 Mir die Natur!  
 160 Wie glänzt die Sonne!  
 Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten  
 Aus jedem Zweig  
 Und tausend Stimmen  
 165 Aus dem Gesträuch

Und Freud und Wonne  
 Aus jeder Brust.  
 O Erd', o Sonne,  
 O Glück, o Lust,

170 O Lieb', o Liebe,  
 So golden schön  
 Wie Morgenwolken  
 Auf jenen Höhn,

Du segnest herrlich  
175 Das frische Feld,  
Im Blütendampfe  
Die volle Welt!

O Mädchen, Mädchen,  
Wie lieb' ich dich!  
180 Wie blinkt dein Auge,  
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche  
Gesang und Luft,  
Und Morgenblumen  
185 Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe  
Mit warmen Blut,  
Die du mir Jugend  
Und Freud' und Mut

190 Zu neuen Liedern  
Und Tänzten gibst.  
Sei ewig glücklich,  
Wie du mich liebst.

In diesen Versen wird Natur nicht zu erkennen gesucht, hier muss auch kein Widerspruch  
195 überwunden werden, sondern der in freudigen Ausrufen sich Äußernde gibt sich ganz seinem Glücksgefühl hin. Und Liebe erscheint nicht als eine nur private Eigenschaft des Menschen, vielleicht noch eingebunden in gesellschaftliche Konventionen, sondern als kosmische, elementare Kraft der Natur, die den ganzen Menschen ergreift.

So müssen wir das Gedicht an seinem historischen Ort sehen, ohne zu vergessen, dass der  
200 Sänger des *Mailieds* zur gleichen Zeit jene zweifelnden Briefe an Salzmann geschrieben hat. Es dürfte heutige Leser geben, die diese – durch häufiges Zitieren abgenutzten – Verse für reichlich naiv und gefühlsselig halten, für ein historisches Ausstellungsstück zwar, aber in höchstem Maße unaktuell. Ihnen zu widersprechen ist schwer, denn durch Hinweise auf ihre literaturgeschichtliche Bedeutung sind Gedichte nicht zum Leben zu erwecken.

Besonders für Gedichte dieser Art hat sich die Bezeichnung ‚Erlebnislyrik‘ eingebürgert. Sie  
205 ist indes höchst fragwürdig, ja, wie sich leicht zeigen lässt, unbrauchbar. Gemeint ist mit dem Etikett ‚Erlebnislyrik‘, dass ein Gedicht solcher Art ein unverwechselbar persönliches Erlebnis des Dichters sprachlich (möglichst) unmittelbar ausdrücke. Damit werde Echtheit, Authentizität der Dichtung verbürgt. Es fehlt nicht an Stimmen, die von ‚echter‘ Lyrik solchen ‚Erlebnisausdruck‘  
210 erwarten und auch die Geschichte des deutschen Gedichts in Werken der sog. Erlebnislyrik gipfeln lassen. Unverstellter, unvermittelter Ausdruck eines als individuell sich äußernden Subjekts ist da gewünscht. So hat der Germanist Erich Schmidt (1853–1913) einmal behauptet: „Wir fordern seit Goethe vom Lyriker ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz“ (*Charakteristiken* I 421).  
Aber wie kann man eigentlich erkennen und verifizieren, ob dem jeweiligen Gedicht ein ‚Erlebnis‘  
215 zugrunde liegt? Kann man, muss man aufschlüsseln, welche biographisch-psychologische Wirklichkeit der Anlass war? Ist ein Gedicht umso wertvoller, je ‚erlebnisgesättigter‘ es ist? Doch wohl nicht. Als der junge Goethe seine hier diskutierten Gedichte schrieb, hielt er sich nicht mehr an die vorgegebenen Muster. Das Ich, das jetzt sprach, war nicht mehr als eine Gestalt aus dem Arsenal schäferlicher Typen und anderer Figuren der Gesellschaftslyrik zu identifizieren. Es trug individu-  
220 elle Züge. Weil dem so war, rückte als gesuchte Grundlage der Gedichte die biographisch-psychologische Wirklichkeit des Dichters in den Blick, glaubte man sich ihrer vergewissern zu müssen, um das Gedicht aufnehmen und als Ausdruck eines realen Ichs sich aneignen zu können. Das künstlerische Material, mit dem Goethe arbeitete, war so beschaffen, dass die Wörter und

Bilder einen weiten Bedeutungsspielraum hatten, der viele Möglichkeiten offenließ. Aber den gedichteten Verhaltensmustern der früheren Lyrik ließ er sich nicht mehr ohne weiteres zuordnen. 225  
Erstaunlich übrigens, wie gering die Zahl der Wortfelder und Bildkomplexe in den Sesenheimer Gedichten ist und wie allgemein ihre Aussage bleibt: Natur, Sonne, Flur, Blüten, Zweig, Ge-  
sträuch, Glück, Lust, Liebe, Feld, Welt, Gesang, Abend, Erde, Duft, Nacht, Herz, leuchten, glän-  
zen, segnen, lieben usw. Hinter solchen Aussagen konnte und kann der Leser, da ihre Einordnung  
230 in traditionelle Aussageweisen der Lyrik nicht mehr funktioniert, ebenso leicht ein reales Subjekt  
vermuten, ergänzen und ausstaffieren, wie er sich selbst mit seinen Gefühlen und Stimmungen ins  
Gedicht hineinzufinden vermochte und vermag. Daher rührt gewiss die Vorliebe für sog. Erlebnis-  
lyrik.

Bei der Durchsetzung dieses Begriffs hat die autobiographische Aussage Goethes im 7. Buch  
235 von *Dichtung und Wahrheit* nicht geringe Verwirrung gestiftet, in der er erklärte, sein ganzes Le-  
ben sei er von der Richtung abgewichen, dasjenige, was ihn erfreute oder quälte, in ein Bild, ein  
Gedicht zu verwandeln, und alles, was von ihm bekannt geworden, seien nur „Bruchstücke einer  
großen Konfession“ (9, 283). Diese Stelle ist bereits erwähnt worden (S. 69); denn sie bezog sich  
schon auf die Leipziger Dichtungen und gerade nicht auf die Straßburger Lyrik. Wo immer Bei-  
240 spiele für ‚Erlebnislyrik‘ genannt werden, sind es Verse, in denen Stimmung und Gefühl herrschen,  
Empfindungen und seelische Zustände sich ausdrücken, und zwar als solche eines fühlenden, emp-  
findsamen Subjekts. Kann aber nicht auch etwas ganz anderes zu einem ‚Erlebnis‘ werden? Gibt es  
nicht bezwingende Erlebnisse des Denkens, der Beschäftigung mit Kunst, mit Literatur, in der  
Klärung des politischen Standorts usw.? Liegen Gedichten nicht Erlebnisse sehr verschiedener Art  
245 zugrunde? Kurz, die Bezeichnung ‚Erlebnislyrik‘ lässt sich schnell ad absurdum führen und sollte  
aus der Diskussion genommen werden. Goethe hat zeit seines Lebens stets auch andere Verse  
geschrieben, als die es sind, die mit dieser Chiffre versehen und von manchen besonders geschätzt  
werden.

Quelle: Karl Otto Conrady: Goethe. Leben und Werk. Erster Band. Hälfte des Lebens. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1988, S. 129–136.