

Gerhard Oberlin

GOETHE

Text + Deutung

VERSTEHEN



Königshausen & Neumann

Gerhard Oberlin

—

Goethe verstehen

Der Autor Dr. Gerhard Oberlin arbeitet als Freier Literatur-, Kultur- und Sportwissenschaftler mit Wohnsitz in Tübingen. Nach einer internationalen Laufbahn als Lehrer, Schulleiter und Fortbilder war er unter anderem Dozent für deutsche Sprache und Literatur an der Beijing Foreign Studies University und am Deutsch-Chinesischen Institut der University of Business and Economics, Beijing/China. Zuletzt Gastdozent der Hebrew University in Jerusalem, der Malayalam University in Tirur/Kerala und am Pookoya Thangal Memorial Government College in Perinthalmanna/Kerala. Neben zahlreichen Aufsätzen in internationalen Fachzeitschriften mehr als 40 Buchveröffentlichungen, zuletzt: *Demokratiedämmerung* (2023); *Palavergehorsam. Über Meinungsdirigismus und den Verlust der Wirklichkeit* (2023); *Homo sapiens – eine aussterbende Art?* (2023); *Droste verstehen – Text + Deutung* (2023); *Büchner verstehen – Text + Deutung* (2023). Er ist Herausgeber u.a. der Bände: Argyris Sfountouris: *Trauer um Deutschland. Reden und Aufsätze eines Überlebenden* (2015) und Argyris Sfountouris: *Schweigen ist meine Muttersprache. Griechenland – seine Dichter, seine Zeitgeschichte* (2017).

Gerhard Oberlin

Goethe verstehen

Text + Deutung

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Georg Oswald May: Portrait of

Johann Wolfgang von Goethe, 1779

Wikicommons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Wolfgang_Goethe,_1779.png (Letzter Zugriff: 27.03.2024)

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8191-0

eISBN 978-3-8260-8192-7

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

*Große Leidenschaften sind Krankheiten ohne Hoffnung.
Was sie heilen könnte, macht sie erst recht gefährlich.*

Johann Wolfgang Goethe, 1809
(HA 12: 533)

Inhalt

Vorwort	9
Einführung	11
Sesenheimer Lieder (1770/71)	21
Die Leiden des jungen Werthers (1774)	37
Faust. Eine Tragödie (1808)	145
Elegie (1828)	371
Anmerkungen	387
Bildnachweis	391
Arbeitsbibliothek	393

Vorwort

Verlag und Autor erinnern an Johann Wolfgang von Goethe mit diesem siebten Band der Reihe *Literatur verstehen*, die seit 2021 deutsche „Weltliteratur“ mit *Text + Deutung* präsentiert. Zum Konzept der Reihe gehört nicht nur die möglichst authentische Textgestalt in Erstdruckfassung oder historisch-kritischer Edition auf dem Stand der Forschung, sondern auch der kurzgefasste Werkkommentar, der Informationen und zur Deutung anregende Reflexionen vereint. Unvermeidlich sind dabei Wiederholungen, da der Autor nicht davon ausgeht, dass der Leser, die Leserin chronologisch den Seiten folgt. Wer dies dennoch tut, stellt fest, dass viele der Basisinformationen zum Autor, zur Epoche, zur literarischen Tradition usw. in einer gewissen Additions- und Progressionsreihe tatsächlich über das Buch verteilt sind, so dass das *ganze* Bild erst am Ende mit der Lektüre des *ganzen* Bandes vor Augen steht. Auf diese Weise erübrigt sich eine langatmige Einführung, die wiederum (redundante) Textbelege anhäufen müsste, um plausibel zu sein.

Was den Prozess des Verstehens anlangt, der im Konzept dieser Reihe Programm ist, so darf man sich einmal mehr vergewissern, was das überhaupt sei. Wir erinnern alte Bedeutungen: eine Rechtssache ‚durch-stehen‘, also physisch so lange vor einem Gericht, dem germanischen *Thing* etwa, *stehen*, bis seine Sache – zu der man *steht* – durchgefochten ist. Das hat also mit *Steh*-Vermögen zu tun. Offenbar muss man dazu auch ‚zu sich selbst stehen‘, ‚hin-stehen‘, um seine Sache glaubhaft zu machen, vor sich (und anderen) ‚be-stehen‘, angesichts der Auslastung der Instanzen sehr wahrscheinlich auch ‚an-stehen‘, bis ein Berufener einem endlich ‚bei-steht‘.

Will man als eine der Kunstformen z.B. Literatur verstehen, geschieht dies sinnvoller- und methodischerweise aus ihrer Zeit heraus, einer Zeit, die meist lange zurückliegt und Kulturererscheinungen hervorbrachte, die uns fremd sind, indem sie uns die Not des Nichtverstehens vor Augen führen. Ist der Drang zu verstehen, wie er aus solcher Not hervorgeht, groß, sind falsche Schlüsse unvermeidlich. Denn nunmehr wird Vergangenes vergewärtigt und damit einem Effekt (und Affekt) zugeführt, der zwar als ‚Aktualisierung‘ wünschenswert erscheint, das his-

torische Eigenleben des Kunstgegenstands jedoch abtötet. So kommt es beim *Verstehen* immer darauf an, das Eigene nicht in das Andere, sondern umgekehrt das Fremde in das Vertraute zu implantieren und dabei, um im Bild zu bleiben, die Immunantwort des Eigenen so vernehmlich zu machen wie die Einverleibung des Fremden dies erfordert.

Eine vollkommene Transplantation, sprich eine ‚organische Einverleibung‘ wie gelegentlich in der Medizin, wird es in der Hermeneutik, der Technik des Verstehens, nicht geben, so wenig es für die Nachgeborenen einen ungebrochenen Blick auf die Zeiten der Vorväter gibt. Wir müssen uns also mit dem Unge-nügen begnügen.

Goethes literarischen Weg repräsentativ darzustellen und zu kommentieren erforderte eine Bibliothek. Wenn nur ein Band zur Verfügung steht wie hier, ist nur eine kleine Anthologie möglich, die freilich eine Linie haben und einem Auswahlprinzip folgen sollte. Dass wir Lyrik, Drama und Prosa präsentieren ist eines davon, das andere die chronologische Folge der Lebensalter, angefangen mit dem 21-jährigen Studenten und beendet mit dem Weimarer Grandseigneur von 74 Jahren, der noch einmal ein großes Gedicht schreibt, *nota bene* ein Liebesgedicht in 23 Stanzas, das zu seinen besten zählt. Das dritte Kriterium, das die Auswahl bestimmt, ist die Liebesthematik, wie sie nicht nur bei Goethe zutiefst biografisch und in seiner Persönlichkeit verwurzelt ist. So stehen am Beginn des Buches vier der „Sesenheimer Lieder“, von denen literargeschichtlich neue Impulse ausgingen. Das Leitgedicht ist hier *Willkommen und Abschied*, das als Motto über jedem der weiteren Texte stehen könnte: dem *Werther*, dem *Faust* und schließlich der Marienbader *Elegie*. In ihnen allen sind Höhe- und Umschlagpunkte in Goethes Lebensdrama gestaltet, wie es sich in leidenschaftlichen Liebesbeziehungen, deren Abbrüchen und Hindernissen manifestierte. Friederike Brion, Charlotte Buff, Ulrike von Levetzow und Goethe selbst sind die Akteure, die die Kunst zu Protagonisten macht: Figuren, die wir als Gretchen, Werther, das „Du“ der Sesenheimer Lyrik und das „Sie“ der *Elegie* kennen, um nur die zu nennen, die uns hier begegnen werden.

Einführung

Wenn Goethe Anfang Januar 1830 im Gespräch mit seinem Freund und Vertrauten Eckermann den *Faust* als „etwas ganz Inkommensurables“ bezeichnete, „und alle Versuche, ihn dem Verstande näherzubringen“ für „vergeblich“ hielt (HA 3: 455), war das eine jener Selbststilisierungen, der man sich bei diesem Autor nur allzu gern anschließen möchte, durchaus in Ansehung des *gesamten Werks*. Dessen Vielfalt, Umfang und künstlerische Qualität machen es in der Tat unvergleichlich, seine intuitive Weitsicht und innovative Gestaltungskraft wirken fast übermenschlich. Nicht die probate Verständlichkeit scheint dabei das Ziel der sprachkünstlerischen Durchformung; auch gehen Scharfsinn und analytischer Griff über den gebildeten Verstand oft weit hinaus. Jedoch teilt sich selbst dem ungefähren Verstehen noch so viel der zugrundeliegenden Befunde mit, dass die allgemeine Akklamation und damit der Erfolg nicht ausbleiben kann.

Noch stärker als der *Faust* wirkt der *Werther* über Mechanismen des kollektiven Unbewussten, welches doch so viel von der Sache, spricht dem Seelenleben eines Menschen ‚versteht‘, dass das So-Wenig nicht erheblich zu Buche schlägt. Goethe kann durchaus beides: den sprichwörtlichen Nagel auf den Kopf treffen (d.h. die Mittel der unbewussten Wahrnehmung dirigieren), als auch über den Kopf der Zeitgenossen hinweg reden (d.h. intellektuelle Überforderungen stellen), ohne dass beides als Widerspruch erschiene. Womöglich ist genau das auch das Wesen des Kunstwerks: dass man es auch im ‚Unverstand‘ versteht, spricht im unbewussten Wissen, vor allem, wenn man dem Verstand misstraut wie einst Friedrich Schelling in seiner Stuttgarter Vorlesung von 1810, wo er gegen den diskursiven Intellekt polemisierte:

Die Basis des Verstandes selbst also ist der Wahnsinn. Daher der Wahnsinn ein nothwendiges, das aber nur nicht zum Vorschein kommen, nur nicht aktualisirt werden soll. Was wir Verstand nennen, ist eigentlich nichts als *geregelter* Wahnsinn. (1860 VII: 470; Hervorhebung im Original)

In der Goethe-Rezeption ist ein Kapitel für sich das *Missverstehen*, das einerseits durch die ideologische Inanspruchnahme des Verstands, andererseits die selektive Lenkung des Unbewussten zustande kommt. Wer die Doppelnatur von Faust/Mephistopheles als moralisch/immoralischen Standard liest und zur nationalen Leitfigur, ja zum Nationalcharakter kürt wie einst Deutsche unter brauner Flagge – nur zu erwähnen Hermann Korffs skandalöse Deutung Fausts als „berechtigter Verbrecher“, dessen hohes Ziel die „Schaffung eines neuen Bodens, eines neuen Reiches“ (1933: 164f.) sei –, missbraucht die kulturanthropologische Problematik als affirmative Botschaft statt sie als Warnsignal zu hören.

Als sei dieses Missverständnis *fait accompli* und wiederum durch Kunst zu korrigieren, legt Heinrich Heine 1846 einen weiteren *Doktor Faustus* als Tanzlibretto nach, an dessen Ende der Protagonist nicht „gerettet“, sondern „gerichtet“ wird. Die eigentliche Brisanz der Materie sieht er im deutschen Nationalcharakter begründet, den er ahnungsvoll als wahren Teufel an die Wand malt. Im Schlusswort seiner *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) schreibt er prophetisch:

Das Christenthum – und das ist sein schönstes Verdienst – hat jene brutale germanische Kampflust einigermäßen besänftigt, konnte sie jedoch nicht zerstören, und wenn einst der zähmende Talisman, das Kreuz, zerbricht, dann rasselt wieder empor die Wildheit der alten Kämpfer, die unsinnige Berserkerwuth [...] und wenn Ihr es einst krachen hört, wie es noch niemals in der Weltgeschichte gekracht hat, so wißt: der deutsche Donner hat endlich sein Ziel erreicht. Bey diesem Geräusche werden die Adler aus der Luft todt niederfallen, und die Löwen in der fernsten Wüste Afrikas werden die Schwänze einkneifen und sich in ihre königlichen Höhlen verkriechen. Es wird ein Stück aufgeführt werden in Deutschland, wogegen die französische Revolution nur wie eine harmlose Idylle erscheinen möchte. (1973 VIII/1: 118)

Auch wenn Heine Goethes *Faust* nicht ausdrücklich Lügen straft, ist ihm dessen kritischer Ansatz in Sachen Zeitpanorama und Nationalcharakter offenbar nicht zupackend genug, ähnlich vielleicht wie später Robert Musil, dem es scheint – Kant nimmt er von seiner Kritik aus –,

[...] daß die Klassik von der Entwicklung des Lebens und Denkens, die sich zu ihrer Zeit schon ganz sichtlich angebahnt hatte, überhaupt keine Kenntnis nahm. Mathematik, englische Philosophie, Nationalökonomie, Webstühle und kaufmännische Einrichtungen erschienen ihr der Beachtung nicht für wert. Es haftet dadurch etwas Kleinstädtisches an diesem in einem feudalen und bürgerlichen Zwergstaat sich erhebenden Hochflug des deutschen Geistes, etwas beidermeisterisch Enges. (1967: 41f.)

Wen die Kanonisierung des Goethe'schen Werks in deutschen Landen überrascht, mag entweder in der allzu gefälligen Ästhetik der Doppelfigur oder der Missdeutung derselben eine ausreichende Erklärung finden. Zu bedenken ist auch, dass solch populäre Kunstfiguren wie *Faust* und *Werther* gerade in ihrer destruktiven Charakteristik eine gewisse Ventilfunktion ausüben, die sie *nolens volens* zu Systemträgern der bürgerlichen Bildungsgesellschaft seit dem späten 18. Jahrhundert werden lässt.

Goethe selbst kennt das Prinzip der Tabuwahrung und wendet es bewusst in sein Gegenteil: „Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen,| Was keusche Herzen nicht entbehren können“ (289). Eine ganze Gesellschaft delectiert sich an den Phantasien und Bosheiten, psychischen Aberrationen und Überspanntheiten, Sehnsüchten und Ängsten, die seit Jahrzehnten, wenn nicht Jahrhunderten ihren Alltag prägten und die Kammern des Unbewussten mit Gärendem, Faulendem, Verwesendem füllten. In der ‚kultivierten‘ Tabu-Befreiung liegt offenbar die Legitimation sowohl für den *Faust* als empfohlene Schullektüre als auch für den *Werther* als modische Jugendschrift, wobei die heimliche Botschaft darin als das eigentliche Gefahrgut *öffentliches Geheimnis* bleibt.

Mit diesen beiden Werken schreibt Goethe nicht nur Literatur-, sondern auch Psychologiegeschichte, indem er seine Figuren und ihr Handlungsspiel als „psychischer Arzt“ (HA 9: 590) und gelehrter Kulturanthropologe konzipiert. Werthers Psyche liegt ebenso auf dem Präsentierteller wie Fausts Seelenanatomie, die im Licht einer kulturgeschichtlichen Entwicklungsdynamik erscheint. Der neue Figurentypus entspricht dem modischen Interesse am Seelendrama und seinen Auswüchsen, welches zu einem Ansatz der psychologischen Konstruktion

führt, den auch Schiller erstmals in seinen *Räubern* übernimmt. Kein fiktionaler Charakter wird dem Zufall oder Einfall überlassen, sondern einer intuitiven Berechnung unterworfen, die den Regeln einer durch Introspektion gewonnenen Psychodynamik folgt. Mit dem heutigen Theorieverständnis etwa der klassischen Psychoanalyse oder der Selbstpsychologie lässt sich jene Psychodynamik z.T. exakt nachvollziehen und rekonstruieren, so dass eine analytische Federführung hinter der schöpferischen Arbeit am Werk scheint.

Wenn Heinz Kohut seine „Hypothese der künstlerischen Vorwegnahme“ formuliert, nach der „das Werk des großen Künstlers die dominierenden psychologischen Gegebenheiten seiner Epoche [spiegelt]“ (1981: 279), dann nennt er vor allem die Namen von Schriftstellern, darunter neben Sophokles (*Ödipus auf Kolonos*) und Shakespeare (*King Lear*) auch Goethe (*Faust*). Bei ihnen findet er die „Themen, die als größte psychologische Aufgaben unserer Zeit damals längst in das Werk bahnbrechender Künstler eingegangen waren, lange bevor sie Ziel der Untersuchungsbemühungen des wissenschaftlichen Psychologen wurden“ (ebd. 282, 287). Sigmund Freud selbst, der ja u.a. beim „Ödipuskomplex“ und „Narzissmus“ die Literatur reichlich beliehen hatte, nahm an:

Wir schöpfen wahrscheinlich aus der gleichen Quelle, bearbeiten das nämliche Objekt, ein jeder von uns mit einer anderen Methode, und die Übereinstimmung im Ergebnis scheint dafür zu bürgen, dass beide richtig gearbeitet haben. Unser Verfahren besteht in der bewußten Beobachtung der abnormen seelischen Vorgänge bei anderen, um deren Gesetze erraten und aussprechen zu können. Der Dichter geht wohl anders vor; er richtet seine Aufmerksamkeit auf das Unbewußte in seiner eigenen Seele, lauscht den Entwicklungsmöglichkeiten desselben und gestattet ihnen den künstlerischen Ausdruck, anstatt sie mit bewußter Kritik zu unterdrücken. (1995: 122f.)

Der Genauigkeit und Faktentreue dieser ansatzweise tiefenpsychologischen Figurenarbeit ist es geschuldet, dass Bühnen- oder Romancharaktere spontan zur Identifikation auffordern. Sowohl Werther als auch Faust scheinen weitreichenden Typen (und damit auch Leserinnen und Lesern) nachgebildet, und sei

es nur, dass einzelne Aspekte der Persönlichkeit übereinstimmen.

Goethe selbst schien die enorme Wirkung seiner dem eigenen Unbewussten abgerungenen Kunst unheimlich, wenn er in der *Zueignung* des *Faust* schreibt: „Mein Leid ertönt der unbekanntem Menge,| Ihr Beyfall selbst macht meinem Herzen bang“. So kommt es zur Einlösung des Horaz-Satzes: „Die Geschichte handelt unter anderem Namen von dir“ – *mutato nomine de te fabula narratur* (Sat. 1.1. Vs. 69f.) – und damit des verlässlichsten Versprechens, das Kunst abzugeben hat: das der psychosozialen Spiegelung, verbunden mit einer soziokulturellen Panoramakarte und einem sozialpsychologischen Gruppenbild.

Als Sigmund Freud in der hebräischen Medizinerzeitschrift *Harofe Haivri* freimütig gestand: „The poets and philosophers before me have discovered the unconscious; I have discovered the scientific method with which the unconscious can be studied“ (nach Lehrman 1940: 161), hatte er zwar wohl besonders die für ihr intimes Verhältnis zum Unbewussten bekannten deutschen Romantiker im Sinn, die als Bahnbrecher für die Entwicklung der Tiefenpsychologie gelten, doch wird er dabei nicht von einem einheitlichen Begriff, geschweige denn einer bestimmten Theorie des Unbewussten ausgegangen sein, die in den hundert Jahren zwischen 1750 und 1850 aufgekommen wäre.

Schriften wie Gotthilf Heinrich Schuberts *Ansichten von den Nachtseiten der Naturwissenschaft* oder dessen *Symbolik des Traums* von 1814, wie sie fast zwanzig Jahre nach Novalis' *Blüthenstaub*-Fragment – „Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht – Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg“ (1999 II: 232) – die literarischen Vorstöße auch eines Jean Paul oder E.T.A. Hoffmann beeinflussten, ließen noch ein denkbar breites Verständnis des Unbewussten zu. Auch an sprachlichen und konzeptuellen Varianten mangelte es noch nicht, angefangen von einem somnambulen ‚Oberbewussten‘, einer Art Superbewusstsein, das ein Fenster zur Transzendenz öffnete, bis hin zur Idee einer Tiefenschicht, in der sich das archaische Gedächtnis der Menschheit aufbewahre oder die chthonischen Urgründe des Seins (und regressiven Geborgenseins) in der Natur offenbarten.

Für Goethe kamen die eigentlichen Triebkräfte der schöpferischen Arbeit stets aus unbewussten Quellen, wie er in verschiedenen Werkberichten betonte. Das Wort „Triebkräfte“ ist dabei (Sigmund Freud antizipierend) wörtlich zu nehmen, ist doch der Eros der Auslöser zahlreicher Werke, darunter auch jener *Trilogie der Leidenschaften*, zu der die im böhmischen Marienbad angestoßene *Elegie* gehört. Als das bekannteste und in seiner künstlerischen Durcharbeitung gelungenste Langgedicht des damals 74-Jährigen soll es hier abgedruckt und kommentiert werden. Die „Marienbader Elegie“, wie sie seit ihrer Veröffentlichung 1828 genannt wird, ist nicht nur die poetische Summe des alten Goethe, die maximale Form- und Ausdruckskunst zu einer monumentalen Klage vereint, sondern auch der Höhepunkt der erotischen Psychodramatik dieses Autors, wie sie einer frühgeprägten psychischen Matrix erwächst. An ihrem Beispiel ist wohl am besten zu zeigen, was die epochale „Klassik“ ausmacht, was sie leistete und wie sie die Kunst insgesamt revolutionierte; gleichzeitig wird aber auch erkennbar, wie die gemeißelte Form auch ihren Gegenstand, die Gefühlswelt, bändigt, indem sie diese regelrecht ‚durchzuarbeiten‘ erlaubt und buchstäblich um rationalen Gehalt *erpresst*. Die Anlehnung an vertraute ästhetische Muster, z.B. die Mythologeme des Altertums, die sachliche Verschnörkelung mit der Empirie immer im Blick, schafft ‚harte‘ Strukturen, die den pragmatischen Zweck, die Statik und Tektonik der Form, in den Vordergrund stellen und den Erlebnisgehalt des Augenblicks kristallisieren. Nach Goethes *Elegie* wird das enge Strukturkorsett, der beherrschte Atem für empfindsame Sujets schließlich unzeitgemäß – warum, weiß der Autor wohl selbst am besten zu sagen, wenn er seinen Faust parlieren lässt:

Und wenn's euch Ernst ist was zu sagen,
Ist's nöthig Worten nachzujagen?
Ja, eure Reden, die so blinkend sind,
In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt! (166)

Als Autor der sogenannten „Sesenheimer Lieder“ war einst der junge, der weit ‚vorklassische‘ Goethe dem impressionistischen Kult des Moments, der Augenblicksdynamik der Empfindsam-

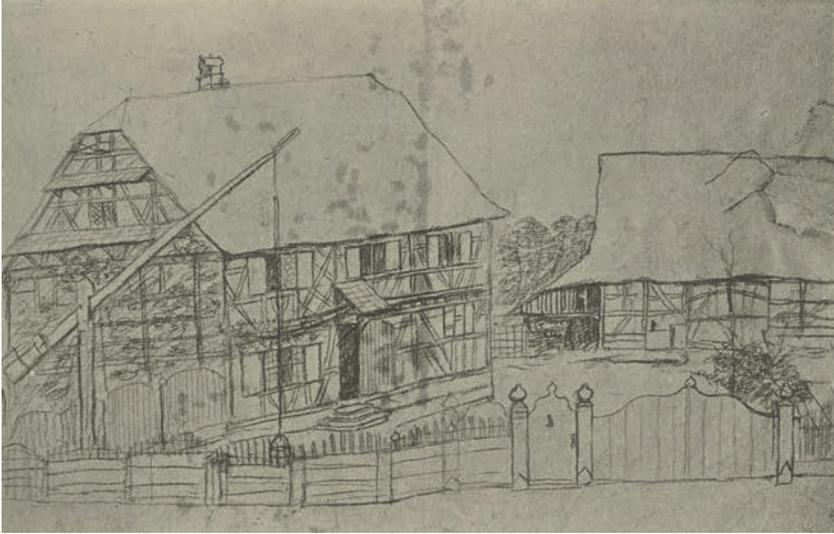
keit verfallen und hatte die lyrische Ausdruckssprache auf einen neuen Weg gebracht. Was ihm dort gelang, wird im Alter nicht widerrufen, sondern thematisch runderneuert – die „rote Linie“ in diesem Buch – und formal auskristallisiert. Das Ergebnis ist eine Synthese, die mehr Ruhe in den Fluss und mehr Fluss in die Ruhe bringt. Auch der ‚klassische‘ Goethe ist noch ein Adept der schönen Worte und romantischen Fantasien, der professionell beides in Personalunion ist: jung und unweise sowie weise und alt.



Vermutlich Friederike Brion (1752-1813) in elsässischer Tracht als junge Frau um 1770. Der Lithograph Georg Engelbach (1817-1894) griff auf eine (verschollene) Zeichnung von J. G. Roederer (?) zurück, die man im Nachlass von Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) fand. Ob Engelbach die starke Verzeichnung im Original schon so vorfand? Abb.: Frontispiz in der Friederike-Biographie von P. Th. Falck 1884.



Frontispiz in: Müller 1894. „Korrektur“ der Verzeichnung und evtl. der „Kostümierung“ des Atelierbilds. „M.Fr.“ steht vmtl. für Mamsell Friederike. Original und Pastellvarianten sind seit Mitte 19. Jhds. verloren.



Sessenheim: protestantisches Pfarrhaus um 1770. Es wurde 1835 abgerissen und an anderer Stelle durch ein neues ersetzt. Rötzelzeichnung von Goethe. Abb.: wikimedia. – Unten: Heute noch vorhandene alte Scheune. Das junge Bäumchen vor dem Scheunentor in Goethes Zeichnung ist zu einem stattlichen Baum gewachsen. Foto: Heike Oberlin



Sesenheimer Lieder
(1770/71)

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.

Jacobi 1775: 244-245. Abb.: Universitätsbibliothek Bielefeld.

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!

Heidenröslein.

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihr doch kein Weh und Ach,
Mußte es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden.

Mayfest.

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

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

Und Freud und Wonne
Aus ieder Brust.
O Erd o Sonne
O Glück o Lust!

O Lieb' o Liebe,
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf ienen Höhn;

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

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

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmels Duft,

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

Zu neuen Liedern,
Und Tänzten giebst!
Sey ewig glücklich
Wie du mich liebst!

Lied, das ein selbst gemahltes Band begleitete.

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute iunge Frühlingsgötter
Tändlend auf ein lüftig Band.

Zephir nimm's auf deine Flügel,
Schlings um meiner Liebe Kleid!
Und sie eilet vor den Spiegel
All in ihrer Munterkeit.

Sieht mit Rosen sich umgeben
Sie, wie eine Rose iung.
Einen Kuß! geliebtes Leben,
Und ich bin belohnt genug.

Fühle was dies Herz empfindet,
Reiche frey mir deine Hand.
Und das Band, das uns verbindet,
Sey kein schwaches Rosenband.

Kommentar

Über Goethes Liebesbeziehung zur achtzehnjährigen Pfarrerstochter Friederike Brion von Mitte Oktober 1770 bis Anfang August 1771 im elsässischen Sessenheim ist viel geschrieben worden. Der 21-jährige Jurastudent hatte sie auf einem Ausritt in das dreißig Kilometer von Straßburg entfernt gelegene Dorf kennengelernt und die Beziehung in einem halben Dutzend weiteren Besuchen, einmal gar über fünf Wochen, vertieft. Als er nach der Lizentiatenprüfung kurzerhand wieder nach Frankfurt abreiste, lag der endgültige Abschied zunächst unausgesprochen in der Luft, war aber in Goethes Plänen wohl besiegelt und wurde Friederike in einem Brief aus Frankfurt mitgeteilt. Auch wenn die schmerz erfüllte Antwort aus Sessenheim ihren Empfänger reumütig aus der Bahn warf, sah man sich jahrelang nicht wieder, und Goethes letzter Besuch im alten Pfarrhaus acht Jahre später galt dann nicht mehr der einstigen Liebe in Person, sondern der rührseligen Erinnerung daran – wie im Übrigen alle Schilderung, die mehr als vierzig Jahre später in *Dichtung und Wahrheit* breiten Raum einnimmt:

Die Antwort Friederikens auf einen schriftlichen Abschied zerriß mir das Herz. [...] Ich fühlte nun erst den Verlust den sie erlitt, und sah keine Möglichkeit ihn zu ersetzen, ja nur ihn zu lindern. Sie war mir ganz gegenwärtig; stets empfand ich, daß sie mir fehlte, und was das Schlimmste war, ich konnte mir mein eignes Unglück nicht verzeihen. Gretchen hatte man mir genommen, Annette mich verlassen, hier war ich zum ersten Mal schuldig; ich hatte das schönste Herz in seinem Tiefsten verwundet, und so war die Epoche einer düsteren Reue, bey dem Mangel einer gewohnten erquicklichen Liebe, höchst peinlich, ja unerträglich. (1814: 179)

Damaligen Sitten gemäß war die Pflege einer Beziehung über so lange Zeit und gar ohne elterliche Aufsicht nur schicklich, wenn alle Beteiligten auf eine Heirat sannen und irgendwann auch drängten. Wenn es bis zum Sommer 1771 keine Verlobungspläne gab, so wird die Liebesbeziehung nur toleriert worden sein unter dem Vorbehalt, dass man die Frankfurter Eltern noch involvieren werde. Glaubt man Goethes epischen Schilde-

rungen, bildete die Pfarrersfamilie mit ihren fünf Kindern Catharina (23), Salomea (20), Friederike (18), Sophie (14) und Christian (7) eine harmonische Lebensgemeinschaft, die im Übrigen bis Straßburg für ihre ungewöhnlich freigiebige Gastfreundschaft bekannt war. Friederike – das „Riekchen“ – profitierte von der elterlichen Milde und Toleranz, die offenbar auf verschwenderischem Vertrauen gründete. Es war Goethe, der dieses Vertrauen brach, als er, wie er am 28. September 1779 anlässlich seines Besuchs in Sessenheim an Charlotte von Stein schrieb, „sie in einem Augenblick verlassen [musste], wo es ihr fast das Leben kostete“ (1923: 164).

Was immer an formellen oder psychologischen Gründen gegen die Fortsetzung der Beziehung sprach – auf letztere kommen wir zurück –: Mit zunehmendem Erwartungsdruck mochte Goethe sein Junggesellenstatus als Garant der Unabhängigkeit kostbar und die Dorfidylle mit ihren alemannischen Dialektsprechern provinziell erschienen sein. „Ihre Sprache ist laut und keck und [...] etwas verdorben“ (1878: 222), so Heinrich Kruse auf seiner „Wallfahrt nach Sesenheim“ im Herbst 1835. Auch hätte der Großbürgersohn, sollte er sich mit der Absicht getragen haben, seinen Eltern die ländliche Verlobung anzuzeigen, eher mit Ablehnung, mindestens aber Irritation rechnen müssen, da man nach Lage der Dinge die im Frankfurter Elternhaus verkehrende Franzisca Crespel (das „Fränzchen“) als mögliche Anwärterin auf die Hand des Sohnes angesehen haben mochte. Zudem hätte der wohlhabende Jurist und Kaiserliche Rat aus Frankfurt im Fall der fraglichen Braut aus dem Elsass über seinen Schatten springen müssen, kam diese doch aus eher bescheidenen Verhältnissen, wie sie eben ein Pfarramt in einem Sechshundertseelendorf mit sich brachte. „Von einer Verlobung Goethe’s mit ihrer Schwester wußte Sophie nicht“ (1878: 77), berichtete denn auch Heinrich Kruse nach einem nachforschenden Gespräch mit der inzwischen fünfundsiebzehnjährigen Sophie Brion im Juni 1838 vor Ort in Sesenheim.

Für den jungen Goethe war es ein *coup de foudre*, ‚Liebe auf den ersten Blick‘ also, wie er Friederike schon gleich nach dem ersten Aufenthalt vom Mittwoch den 10. bis Samstag den 13. Oktober heißspornig andeutete. Und auch sie war offenbar von ihm hingerissen. Selbst wenn wir in *Dichtung und Wahrheit* eher Zeugen einer Märcheninszenierung à la Oliver Goldsmith’s *Vi-*

car of Wakefield werden – tatsächlich reinszenierte man schon in Sesenheim bewusst den damals modischen Roman –, ist die emotionale Intensität spürbar. Für Goethe – kein Zweifel – bedeutete die Begegnung einen Wendepunkt, der sein Leben änderte, seine weitere Dichtung vorprägte und das vorzeitige Ende ein Leben lang bedauern und betrauern ließ:

In diesem Augenblick trat sie wirklich in die Thüre; und da ging fürwahr an diesem ländlichen Himmel ein allerliebster Stern auf. [...] Schlank und leicht, als wenn sie nichts an sich zu tragen hätte, schritt sie, und beynahe schien für die gewaltigen blonden Zöpfe des niedlichen Köpfchens der Hals zu zart. Aus heiteren blauen Augen blickte sie sehr deutlich umher, und das artige Stumpfnäschen forschte so frey in die Luft, als wenn es in der Welt keine Sorge geben könnte; der Strohhut hing ihr am Arm, und so hatte ich das Vergnügen, sie bey dem ersten Blick auf einmal in ihrer ganzen Anmuth und Lieblichkeit zu sehn und zu erkennen. (1812: 535f.)

Die Folge:

Unter diesen Umgebungen trat unversehens die Lust zu dichten, die ich lange nicht gefühlt hatte, wieder hervor. Ich legte für Friederiken manche Lieder bekannten Melodien unter. Sie hätten ein artiges Bändchen gegeben, wenige davon sind übrig geblieben, man wird sie leicht aus meinen übrigen herausfinden. (1814: 43)

Mehrere Gedichte aus dem sogenannten „Sesenheimer Liederbuch“ mit insgesamt siebzehn Texten der Pfeiffer’schen Sammlung von 1841 (dort S. 123-144) sind nicht eindeutig zuzuordnen bzw. stammen aus der Feder von Jakob Michael Reinhold Lenz, der ab 1772 mehrmals um Friederike in Goethes Nachfolge warb und bei der Gelegenheit dessen literarische Hinterlassenschaft am Ort sondierte. Die vier Gedichte, die wir hier abdrucken und die explizit aus Goethes Feder stammen, wurden nachträglich als lyrische Musterbeispiele des „Sturm und Drang“ (nach Friedrich Klingers Drama von 1776) kanonisiert. Sie repräsentieren ein neues Empfindungsvermögen und in dieser Eigenschaft ein impressionistisches Ausdrucksregister, das formelle Objektivität durch spontane Subjektivität ersetzt. Die nun hörbaren inneren Stimmen sind von ihren äußeren Gegenständen

und Themen nicht mehr zu trennen, sie interagieren mit ihnen und schaffen damit eine poetische Welt für sich. Der lyrische Raum wird nun nicht nur eminent ‚subjektiv‘, sondern *ad hoc* Ort des Geschehens, wo eine *creatio ex nihilo*, authentische Schöpfung stattfinden kann. Der Charakter dieser Dichtung ist nicht Mimesis, also nachahmende Wiedergabe des Bestehenden, sondern *Natur an sich*, organisches Geschehen auf der autonomen Plattform der Wortkunst. Das Gedicht selbst wird zum Ereignis- und Erlebnisort.

In diesem Sinn betritt Goethe neues Terrain, das mit der an mündliche Überlieferung angelehnten, durch seinen Straßburger Freund Johann Gottfried Herder propagierten Ästhetik des ‚Volkstons‘ vorbereitet ist. Das emotionale Erlebnis schafft nun *in actu* expressive Szenerien, die weniger Gegenstand der naturalistischen Beschreibung als emotional gelenkte Abstraktion sind. Die Welt wird zu einer ‚Erlebniswelt‘, in der die dichtende Stimme allein regiert und buchstäblich den Ton angibt.

Was sich damals in der Briefkultur ereignet, namentlich beim jungen Goethe, der seinen getragenen Schreibstil entrümpelt und damit zu einem unprätentiösen persönlichen Ton findet, geschieht auch in der Kunstsprache, die sich der alltäglichen Rede anpasst. Nicht mehr der ‚hohe‘, sondern der schlichte Ton wird nun modischer Standard. Die Brücke zu den Dingen wird im selben Maß zugänglicher wie jene zu den Lesern kürzer. Emotionen sollen sich nicht in hochgestochener Emphase, sondern im scheinbar ‚naiven‘ Wortüberschwall, mindestens aber in authentischer Gefühligkeit verbalisieren. Die rhetorischen Drechseleien des Barock oder Rokoko, die mit Klopstock als überwunden galten, sollten der spontanen Innerlichkeit Platz machen. In diesem Sinn geht der Klopstock-Enthusiast Goethe allerdings weit über das Vorbild hinaus, indem er hymnische Tonlagen vermeidet und dessen Neuerungen auf dem Feld der Prosodie und Rhythmik konsequent auch für freirhythmische Gedichte à la *Prometheus* nutzt.

Da die Welt der Dichtung nunmehr eine empathische sein muss, eine Spiegelwelt des frei waltenden Innern, wird sie auch gewissermaßen als *alter ego* wahrgenommen und durchdrungen, spricht als *counterpart*, als Pendant personifiziert. Das gilt auch für Sachen wie Naturdinge. Das „Heidenröslein“ ist buchstäblich animierte, von innen heraus menschlich beseelte Natur

und wird daher als wehrhafte Entität beschrieben, die der „wilde Knabe“ nicht einfach pflücken kann, ohne sie zu zerstören.

Da die Analogie zum Liebesgeschehen sich hier aufdrängt, werden wir Zeugen eines Dramas, das erst mit der Vereinigung zweier Subjekte im Raum steht und die Illusion der Verschmelzung aufdeckt. Das „Rosenband [das uns verbindet]“ (28) drückt die Anlage zur Tragödie deshalb vielleicht am besten aus, weil es die Dornen selbstverständlich einschließt. Daher ist auch das *Lied, das ein selbst gemahltes Band begleitete* nichts anderes als eine ironische Rokoko-Reminiszenz, eine rein abstrakt-fiktive ‚Tändelei‘, die vor allem eins verrät: die Quelle des verliebten Erfindergeists, aus der sie heraussprudelt. Nicht umsonst ist der „Spiegel“ als Subjektverstärker hier das poetische Leitprinzip, das die Innenwelt-Konstruktion überhaupt erst sichtbar macht. Der trochäische Fluss in der Symmetrie von vier achtsilbigen Vierzeilern mit ihren vier Zeilensprüngen unterstreicht die idealtypische Szenerie, zeigt aber auch, wie traditionsverbunden und rhetorisch bewusst die poetische Neuigkeit im Grunde noch ist.

Ähnlich entwerfen im *Mayfest* die neun jambischen Strophen (ebenfalls Achtzeiler mit je vier Hebungen) ein interaktives Szenario, in dem eine Stimme scheinbar in Zwiesprache mit einer zweiten tritt, die der hypostasierten „Liebe“, dem geliebten „Mädchen“ und mit den „Stimmen| Aus jedem Gesträuch“ der Natur insgesamt und dem ganzen Kosmos („O Erd o Sonne“) innewohnt. Die Abstraktion wird hier grenzenlos, indem der lyrische Egokosmos geradezu demiurgische, weltenschöpferische – Goethe würde vermutlich sagen: „prometheische“ – Dimensionen annimmt.

Das gleiche Verfahren erleben wir – das *Miterleben* ist der neue ‚empfindsame‘ Rezeptionsstil –, wenn in dem später *Willkommen und Abschied* betitelten Gedicht die „Finsterniß aus dem Gesträuche| Mit hundert schwarzen Augen sah“ und wiederum ein animiertes Naturwesen von einer aufgewühlt-enthusiasmierten Seele kündigt. Hier haben wir es formal gar mit einer Supersymmetrie zu tun, die acht mal vier Verse zu einem Strophenquartett komponiert, das wiederum vierhebige Jamben in einem Vierklang-Kreuzreimschema arrangiert. Das Tempo des Reiters wird in der Momentaufnahme selbst zum

Gegenstand, die eilende Bewegung führt in einem wahren ‚Parforceritt‘ – in der Musik ein *Accelerando* – zur Geliebten, wo aus Zweien wiederum eins wird („Und ieder Athemzug für dich“). Nun erweist sich, dass die Schlacht- und Schauermetaphorik, die das Vorspiel kennzeichnet, sich natürlich nicht im amourösen Höhepunkt, sondern im Alptraum des Abschieds bewahrheitet, als wäre der ganze ‚Ritt‘ von Anfang an auf die abschließende Niederlage angelegt.

Interessanter-, aber nicht überraschenderweise, verkehren sich hier am Ende also paradox die Rollen, wo es um die eigentliche Trennung geht. Denn nunmehr verlässt nicht etwa der Reiter, der doch von weither kommt, wieder die Geliebte, sondern umgekehrt: „Du giengst, ich stund, und sah zur Erden,| Und sah dir nach mit naßem Blick“. Der Schmerz des *aktiven* Abschieds kann offenbar weder mit dem Furor der Erstürmung vereinbart, noch überhaupt subjektiv ausgehalten werden und erfindet sich somit das *passive* Erleiden, das die Last der damit verbundenen Schuld nicht tragen muss. Während der Liebende sämtliche Elemente bemüht, um seinen Widerstand gegen die räumliche Distanz und die Unbilden der Nacht in Szene zu setzen, zieht er sich am Ende kleinlaut schmollend aus der Affäre, indem nun plötzlich der Stillstand („ich stund“) zum scheinbar unverdienten Schicksal wird.

So wird der große Hans zum kleinen Hänschen und „sah zur Erden“ – ein Vorgriff auf die Werther-Konstellation, die wenige Jahre später thematisch wird. Auf die Episode folgt die schwelgerische (und poesieverdächtige) *Erinnerung* an die Episode; das Erlebthaben zählt höher als das Erleben, das wie ein gefährliches Abenteuer – „Die Nacht schuf tausend Ungeheuer“ – überstanden sein will. Am Ende der Stoßseufzer, aus dem dann doch Erleichterung spricht: „Und doch, Welch Glück! geliebt zu werden,| Und lieben, Götter, Welch ein Glück!“ Die Partnerin, die Frau, hat buchstäblich das Nachsehen. Sie trägt damit nicht nur die negative Gefühlslast exklusiv, sondern auch die Schuld in lebenslanger Erinnerung.

Für den jungen Goethe selbst müssen diese Gedichte überraschend gewesen sein, in jedem Fall aber verarbeiten sie seine Bindungsambivalenz, welche Hochstimmung mit Trauer, forsche Eroberung mit Schuld, *love bombing* mit feigem Rückzug vereint. Dass genau diese Konstellation sein weiteres Liebesle-

ben präjudiziert, wissen wir nicht nur aus seiner Biografie, sondern auch aus seinen Werken.

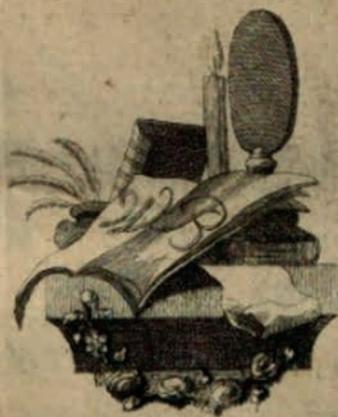
Friederike literarisiert sich in weiblichen Figuren, die in den kommenden Jahren konzipiert werden, wie in Maria im *Götz von Berlichingen*, Gretchen im *Faust*, aber auch in männlichen Protagonisten wie Werther, dessen Lotte es ist, die sich *ihm* versagt und anderen Lebenszielen widmet, während Werther der „Krankheit zum Tode“ verfällt (der auch Friederike einst nahe war). Auch Marie im *Clavigo* wird vor ihrem Verlobten verlassen, weil diesem angeblich Höheres vor Augen steht. Er bereut dann zu spät, als Marie bereits vom Tod gezeichnet ist, und stirbt am Ende selbst. Clärchen im *Egmont* ist in gewisser Hinsicht ebenfalls ‚hoffnungslos‘, da sie dem verurteilten Geliebten nicht helfen kann und sich das Leben nimmt, um sich im Tod mit dem Hinzurichtenden zu vereinen.

In allen diesen Figuren, am prominentesten in Gretchen, ist das Unglück einer unmöglichen oder schuldhaft beendeten Liebesbeziehung gestaltet. Da im *Faust* allerdings keinerlei hindernde Umstände für den Abbruch der Beziehung sorgen – Gretchens Weigerung, dem reumütigen Faust am Ende aus dem Kerker zu folgen, ähnelt den Vorbehalten Maries, die dem intriganten Verlobten die Reue nicht abnimmt –, ist dort die *innere* Motivation des Scheiterns und damit die Bindungsunfähigkeit im Verein mit missbräuchlicher Liebespraxis am ungeschminktesten verarbeitet.

Während wir im *Werther* das narzisstische *love bombing* in seiner insistierendsten Form erleben und obendrein die Momente der erotischen Selbstsabotage des Protagonisten psychologisch durchgearbeitet sehen, kommt der vierundsiebzigjährige Goethe in der Möchtegernaffäre mit Ulrike von Levetzow früh an den Punkt, wo ihm die Erinnerung samt kreativem Ertrag aus der Liebelei genügen muss; sie muss es, um in der *Elegie* die Tragödie der Trennung auf eigene Kosten zu gestalten, da er jetzt nurmehr seine eigene Desillusionierung verschuldet und nicht noch die einer verlassenen Beziehungspartnerin.

Die Leiden
des
jungen Werthers.

Erster Theil.



Leipzig,
in der Weygandschen Buchhandlung.
1774.



am 4. May. 1771.



Wie froh bin ich, daß ich weg bin!
Vester Freund, was ist das Herz des
Menschen! Dich zu verlassen, den
ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und
froh zu seyn! Ich weiß, Du verzethst mir's.
Waren nicht meine übrigen Verbindungen recht
ausgesucht vom Schicksaal, um ein Herz wie das
meine zu ängstigen? Die arme Leonore! Und doch
war ich unschuldig! Konnt ich dafür, daß, wäh-
rend die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir
einen angenehmen Unterhalt verschafften, daß eine
Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete! Und
doch — bin ich ganz unschuldig? Hab ich nicht

X 3

ihre

Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und lege es euch hier vor, und weis, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksaale eure Thränen nicht versagen.

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst.

am 4. May 1771.

Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu seyn! Ich weis, du verzeihst mir's. Waren nicht meine übrigen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksaal, um ein Herz wie das meine zu ängstigen? Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig! Konnt ich dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhaltung verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete! Und doch – bin ich ganz unschuldig? Hab ich nicht ihre Empfindungen genährt? Hab ich mich nicht an denen ganz wahren Ausdrücken der Natur, die uns so oft zu lachen machten, so wenig lächerlich sie waren, selbst ergötzt? Hab ich nicht – O was ist der Mensch, daß er über sich klagen darf! – Ich will, lieber Freund, ich verspreche dir's, ich will mich bessern, will nicht mehr das Bisgen Uebel, das uns das Schicksaal vorlegt, wiederkauen, wie ich's immer gethan habe. Ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen seyn. Gewiß, du hast recht, Bester: der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht – Gott weis warum sie so gemacht sind – mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigten, die Erinnerungen des vergangenen Uebels zurückzurufen, ehe denn eine gleichgültige Gegenwart zu tragen.

Du bist so gut, meiner Mutter zu sagen, daß ich ihr Geschäfte bestens betreiben, und ihr ehstens Nachricht davon geben werde. Ich habe meine Tante gesprochen, und habe bey weiten das böse Weib nicht gefunden, das man bey uns aus ihr macht, sie ist eine muntere heftige Frau von dem besten Herzen. Ich erklärte ihr meiner Mutter Beschwerden über den zurückgehaltenen Erbschaftsantheil. Sie sagte mir ihre Gründe, Ursachen und die Bedingungen, unter welchen sie bereit wäre