

Johann Wolfgang Goethe: Selige Sehnsucht¹

Von Karl Heinz Weiers

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Föhlung
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfängen
In der Finsternis Beschattung,
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Goethes Gedicht „Selige Sehnsucht“ ist eins der bedeutendsten und schönsten Gedichte im „West-östlichen Divan“. Das Gedicht ist oft interpretiert worden. Dies hat jedoch bisher nicht verhindern können, dass auch heute bestimmte Stellen darin immer noch einer befriedigenden Interpretation entbehren. So haben, um hier einige Beispiele zu nennen, Rudolf Hildebrandt und Konrad Burdach² erhebliche Zweifel daran geäußert, ob die letzte Strophe des Gedichts zusammen mit den ihr vorangehenden Strophen entstanden ist und ob diese Strophe nicht nachträglich angehängt wurde. Denn sie passe im Stil nicht zu den vorangehenden Strophen, wie beide Interpreten glauben. Zwar haben Hildebrandt und Konrad Burdach damit das Besondere der letzten Strophe richtig erkannt, haben dieses Besondere aber nicht wirklich zu erklären gewusst. Beide haben nicht gesehen, dass kein inhaltlicher und stilistischer Bruch zwischen den

1 Dieser Aufsatz ist schon einmal in einer ähnlichen Form im Jahrbuch 1988/89 des Max-Planck-Gymnasiums Trier auf den Seiten 91 bis 111 erschienen.

2 Konrad Burdach: Goethes Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Cotta-Verlag Stuttgart u. Berlin 1905. Bd. 5, S. 322 ff. Rudolf Hildebrandt: Aufsätze und Vorträge zur deutschen Philologie und zum deutschen Unterricht. Leipzig 1890. S. 255. Hildebrandt sieht sogar in den beiden letzten Strophen je einen besonderen Nachtrag.

vier ersten Strophen und der letzten besteht. Sie haben nicht bemerkt, dass die Unterschiede zwischen den ersten vier und der letzten Strophe im besonderen Charakter der Schlussstrophe begründet sind. Die letzte Strophe stellt einen Epilog zum Ganzen dar: das in ihr Gesagte soll besonders hervorgehoben werden. Die Schlussstrophe ist außerdem durch Momente stilistischer Art eng mit den vorangehenden Strophen verbunden. Wilhelm Schneider³ und mehrere andere Interpreten, um einen anderen Streitpunkt zu nennen, beziehen die Geschehnisse der zweiten Strophe von Anfang an auf den Schmetterling, der sich in Strophe 4 in die Flammen stürzt, während Ewald Rösch diese Gleichsetzung von Mensch und Schmetterling erst später, erst in der vorletzten Strophe als vollzogen ansieht. Dann aber erfolgt auch bei Rösch die Gleichsetzung von Mensch und Schmetterling rückwirkend in die dritte und zweite Strophe zurück.⁴ Hannelore Schlaffer ihrerseits lehnt innerhalb dieses Gedichtes jede Art von exakter Identifikation, sei es mit dem Liebeserlebnis, sei es mit der Offenbarung einer Wiedergeburt, ab. Den Grund für diese ihre Auffassung sieht sie in der Verwirrung, die im Gedicht durch die Ungenauigkeit entsteht, mit der die Begriffe den Wörtern zugeordnet sind.⁵ Um dies zu erläutern, stellt sie beispielsweise fest, sei von Zeugungen die Rede, Liebe aber sei gemeint. Auch die beiden letzten Zeilen

Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde

scheinen bei den meisten Interpreten, so glaubt der Verfasser, nicht richtig verstanden worden zu sein.

Goethes Gedicht beginnt mit einer Einleitungsstrophe. Hier warnt der Dichter alle Leser davor, das Geheimnis, das er in diesem Gedicht verkündet, vor der großen Masse der Menschen auszubreiten. Nur Spott und Hohn wären schließlich, so meint Goethe, der Lohn für diese am Ende doch vergebliche Mühe. Mit einem solchen Kunstgriff erregt der Dichter die Neugier seiner Leser, und er steigert damit ihre Aufmerksamkeit. Jedoch ist dieser Einleitungssatz nicht ausschließlich ein rhetorischer Kunstgriff des Dichters: mit seiner Bemerkung meint es Goethe ernst. Die Lebensweisheit, die er dort verkündet, wird tatsäch-

3 Wilhelm Schneider: *Liebe zum deutschen Gedicht - Ein Begleiter für alle Freunde der Lyrik*. Freiburg, Basel, Wien 1958. 5. Auflage. S. 300 f. Abgedruckt auch in: *Interpretationen zum West-östlichen Divan Goethes*. Wege der Forschung, Bd. 288. Hrsg. von Edgar Lohner. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1973 (weiter unten zitiert als WDF). S. 74 f.

4 Ewald Rösch: *Goethes „Selige Sehnsucht“ - Eine tragische Bewegung*. In: *Germanisch-romanische Monatschrift*. Neue Folge Bd. XX 1970, Heft 3 (weiter unten zitiert als GRM). S. 251 f. Erneut abgedruckt in: *Wege der Forschung* Bd. 288, S. 243.

5 Hannelore Schlaffer: *Weisheit als Spiel - Zu Goethes Gedicht „Selige Sehnsucht“*. In: *Gedichte und Interpretationen* Bd. 3. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1984. S. 340.

lich nicht in letzter Konsequenz von den Alltagsmenschen verstanden und erst recht nicht von ihnen in der Praxis befolgt. Diese Menschen bleiben allzu sehr an das Irdische gebunden, sind und bleiben zu sehr dem rein Materiellen verhaftet. Goethe verlangt hier mehr, als die breite Masse zu befolgen bereit ist: er will „das Lebendige“ preisen, das einem höheren Verlangen folgt, einem Begehren, das der Alltag vom Menschen nicht fordert. Wenn der Dichter hier allgemein vom Lebendigen spricht, meint er nicht den Menschen ausschließlich - wenn auch diesen ganz besonders -, er meint die gesamte Natur, wenn sie sich von einem solchen Bestreben nach einem Höheren ergreifen lässt. Dieser Hang zur Vollendung, dies glaubt Goethe, ist bei allen Lebewesen in der Natur trotz aller äußeren und inneren Widerstände angelegt. Goethes Lebensweisheit ist alt. Sie offenbart sich schon in der Bibel,⁶ ist aber auch in den Lehren anderer Religionen enthalten. Immer schon haben Menschen dies gewusst: Wer sein Leben nicht um eines höheren Zieles willen wagt, ist ein bemitleidenswerter Mensch, dessen Leben stets unerfüllt bleibt. Zwar betont Goethe in der ersten Strophe, dass er seine Lebensweisheit nur den Weisen mitteilen möchte, weil die Menge seine Lehre nicht versteht. Dennoch wirbt er darum, wie die Schlusstrophe zeigt, dass seine Belehrung von möglichst vielen Menschen erfasst und befolgt wird. Das ist logisch gesehen ein Widerspruch, ist etwas Unvereinbares, das der Mensch jedoch immer wieder an sich erfährt: Zwar erkennt man wie Faust das Unmögliche eines Bestrebens und kann doch nicht umhin, immer wieder zu versuchen, dass dieses Unmögliche verwirklicht wird.

Mit der zweiten Strophe beginnt die eigentliche Handlung. Bei Nacht im Schein der Kerzen, wenn alles still ist, wird ein „Du“ plötzlich und unerwartet von einem ihm fremden Fühlen ergriffen. Mit diesem „Du“ meint der Dichter einen nicht näher umschriebenen Menschen, der auch der Leser sein kann. Die kühlen Nächte, die in dem Ausdruck „der Liebesnächte Kühlung“ mitgemeint sind, lassen auf ein Haus im Orient als den Ort dieses Geschehens schließen; im Orient sind kühle Nächte nach heißen Tagen die Regel. Insbesondere ist dies in Persien und Arabien der Fall. In diesem Zusammenhang spricht der Dichter nicht von „Kühle“ sondern von „Kühlung“, obwohl „Kühle“ das gebräuchlichere Wort gewesen wäre. Das Wort „Kühlung“ drückt einen Vorgang aus,

6 Vergl. u.a. Johannes 12,25 ff. und Markus 8,35 ff. - Goethe schreibt über die Nachtigall in: Die Wahlverwandtschaften, Aus Otiliens Tagebuch: „Alles Vollkommene in seiner Art muss über seine Art hinausgehen, es muss etwas anderes, Unvergleichbares werden. In manchen Tönen ist die Nachtigall noch Vogel; dann steigt sie über ihre Klasse hinüber und scheint jedem Gefiederten andeuten zu wollen, was eigentlich singen heiße.“ Goethes Werke. Hrsg. von Erich Trunz. Hamburg 1951 (künftig zitiert als: Hamburger Ausgabe). Bd. 6, S. 427. - Weimarer Ausgabe. I. Abteilung: Werke Bd. 20 (DTV Bd. 23), S. 310 f. - Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. von Ernst Beutler. Artemis Verlag Zürich u. Stuttgart. 2. Aufl. 1961 ff. (künftig zitiert als Artemis Gedenkausgabe). Bd. 6, S. 207.

denn trotz der Endung „-ung“, die eine Abstrahierung bewirkt, steckt in diesem Substantiv noch immer das Verb „kühlen“ mit seiner verbalen Bedeutung.⁷ Ähnliches gilt für das Wort „Führung“ im dritten Vers der zweiten Strophe. Auch diese Wortbildung ist anstelle von Gefühl recht ungewöhnlich und drückt hier durch ihre Besonderheit das Neue, das Nichtalltägliche des Gefühlten aus. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass das Attribut „fremde“ zu dem Ausdruck „Führung“ hinzutritt. „Fremd“ bedeutet in diesem Falle nichts Negatives, sondern etwas Neues, das vorher noch nicht dagewesen ist. Diese „fremde Führung“ überfällt plötzlich und unerwartet den Menschen und die anderen Lebewesen, die sich nach Vollendung sehnen. In der Stille der Nacht, fern vom Lärm des Tages ergreift sie eine innere Einkehr und erregt ihr Verlangen nach einem Höheren, dem Licht. Die „stille Kerze“ wird hier vorausdeutend zum Symbol. Sie steht für das höchste Gut, ist hier aber auch, wie so oft bei orientalischen Dichtern, das Sinnbild für die innige, sich selbst verzehrende Liebe.

Bereits hier stellt sich die Frage: Wer ist hier mit dem „du“ und dem „dich“ gemeint? Ist es der Leser als Mensch oder - wie in Strophe 4, Vers 4 - bereits der Schmetterling? Das Erscheinen der „stillen Kerze“, in deren Flamme der Schmetterling in Strophe 4 verbrennt, scheint schon in dieser Strophe auf den Schmetterling als das „Du“ hinzudeuten, das vom Dichter gemeint ist. Die „Liebesnächte“, in denen, wie in Vers 2 gesagt wird, man zeugt und selbst auch gezeugt worden ist, jedoch deuten in der grammatischen Form des Plurals auf mehrere kühle Liebesnächte hin, die das „Du“ schon erlebt haben muss, bevor die „fremde Führung“ dieses „Du“ erfasst. Dann aber können sich das „du“ und das „dich“ nicht auf den Schmetterling beziehen. Denn Schmetterlinge vermögen nur einmal zu zeugen und müssen dann sterben. Der Schmetterling wäre nach der ersten Zeugung gestorben und hätte keine weitere Liebesnacht mehr erlebt. Dies gilt zumindest dann, wenn dem Geschehen ein gewisses Maß an fiktiver Realität beigemessen werden soll, was bei Goethe erwartet werden kann. In diesem Zusammenhang taucht als nächstes die Frage auf, ob Goethe gewusst hat, dass Schmetterlinge nur einmal zeugen.

Nach dem Jahr 1790 hat sich Goethe viel mit Schmetterlingen, wie überhaupt mit der Metamorphose von Insekten befasst. In seinem Briefwechsel mit Schiller⁸ unterhält er sich mit diesem über seine Beobachtungen an Schmetterlingen.

7 Im 18. Jahrhundert ist Kühlung das Gegenmittel gegen Fieber. Auch heute noch spricht man von „sich Kühlung verschaffen“. Kühlung bedeutet u. a. aber auch Erquickung. Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch: Kühlung 1) c) = Bd. 5 (DTV 11), Sp. 2571 f.

8 Siehe den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Briefe vom 6., 8. und 10. August 1796. In: Artemis-Gedenkausgabe Bd. 20, S. 234 ff. Auch in: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe IV. Abteil.: Briefe Bd. 11, S. 152-156 (Enthält von den drei Briefen nur die beiden Briefe Goethes vom 6. und 10. August).

Einige Zeit später schreibt er in mehreren Aufsätzen seine Beobachtungen mit diesen Tieren nieder.⁹ Im Jahre 1797 studiert er einschlägige Werke über Insekten, u. a. das Werk von Swammerdam „*Historia generalis insectorum*“. Häufiger werden Schmetterlinge auch in der „*Farbenlehre*“¹⁰ und im *Faust* erwähnt.¹¹ Der Beweis, dass Goethe tatsächlich gewusst hat, dass Schmetterlinge nach einer einmaligen Begattung sterben, geht aus einer Bemerkung in dem Aufsatz „*Diderots Versuch über die Malerei*“ (erschienen 1799 in den *Propyläen*) hervor. Hier heißt es: „Die Begattung und Fortpflanzung kostet den Schmetterling das Leben, dem Menschen die Schönheit“.¹²

Goethe spricht mit dem „du“ in der Strophe 2 und dann weiter in den Strophen 3 bis 5 demnach nicht einen Schmetterling, sondern die Leser an. Durch diese Anrede bezieht er sie als Mitbetroffene unmittelbar in das von ihm geschilderte Geschehen mit ein. Hat Goethe sich in der ersten Strophe noch in der Form der Mehrzahl („Sagt es“) an seine Leser gewandt, so spricht er die Leser nun mit einem „du“ an, das sie als Erlebende mitten in das Geschehen hinein zieht. Goethe setzt sich bereits hier, wenn auch noch nicht mit voller Kraft, für seine Überzeugung ein. Er möchte die Leser von der Wahrheit seiner hier vorgetragenen Lehre überzeugen, macht sich aber auch hier nicht mit der breiten Masse gemein, bündelt sich ihr nicht an. Selbst hier bleibt die Sprache für ein lyrisches Gedicht, wie H. Schlaffer richtig bemerkt,¹³ abstrakt und unterkühlt. Die Aufforderung in der ersten Strophe an sich und andere „Sagt es niemand, nur den Weisen, / Weil die Menge gleich verhöhnet“ ist noch nicht vergessen. Dieser Widerspruch zwischen Distanz und Engagement, zwischen der Abwehr ge-

9 „Die Metamorphose der Insekten, besonders der Schmetterlinge, wie auch ihre übrigen Eigenschaften und Ökonomie betreffend“ (1796-98). Artemis Gedenkausgabe Bd. 17, S. 219-225. Darin enthalten: „Beobachtungen über die Entwicklung der Flügel des Schmetterlings *Phalaena grossularia*“ (1796) - gemeint ist hier offenbar der Stachelbeerspanner *Abraxa grossulariata* - Artemis-Gedenkausgabe. S. 220-222 sowie „Über die Metamorphose des Schmetterlings am Beispiel der Wolfsmilchräupe“ (o. J.). Artemis-Gedenkausgabe. S. 222-225. Umfassender in: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe II. Abteilung: Naturwissenschaftliche Schriften. Bd. 6, S. 406-445 (Paralipomena I).

10 Zur *Farbenlehre*, Nr. 649-651. Hamburger Ausgabe Bd. 13, S. 468. Goethe schreibt (Nr. 650): „Diese letzteren [die Schmetterlinge], die man wahrhafte Ausgeburten des Lichtes und der Luft nennen könnte, zeigen schon in ihrem Raupenzustand oft die schönsten Farben, welche, spezifiziert wie sie sind, auf die künftigen Farben des Schmetterlings deuten, eine Betrachtung, die, wenn sie künftig weiterverfolgt wird, gewiss in manches Geheimnis der Organisation eine erfreuliche Einsicht gewähren muss.“. Diese Stelle steht auch in der Weimarer Ausgabe II. Abteilung: Naturwissenschaftliche Schriften Bd. 1, S. 257 f. und in der Artemis-Gedenkausgabe Bd. 16, S. 177.

11 Goethe: *Faust*, Verse 6729 f. und 9657 ff.

12 Artemis-Gedenkausgabe Bd. 13, S. 216. Weimarer Ausgabe. I. Abteilung: Werke Bd. 45, S. 268.

13 H. Schlaffer, a. a. O., S. 339.

genüber der breiten Masse und dem Einsetzen für die eigene Sache ist für den echten Künstler typisch, denn er wirbt für eine breite Anerkennung seiner Kunst durch das Publikum und darf doch dem Geschmack der Masse nicht nachgeben.

Die Handlung, die in der zweiten Strophe begonnen hat, wird in der dritten Strophe fortgeführt. Die fremde Fühlung, die vorher nur recht flüchtig erwähnt worden ist, wird in dieser Strophe genauer ins Auge gefasst: die Spannung steigt. Die Nacht - sie war bis dahin still und einladend - wird nun als finster empfunden, sie hält gefangen, beschattet. Goethe gebraucht für das Wirken der Finsternis das Wort „Beschattung“, verwendet dafür die Substantivierung des Verbs „beschatten“. Dieses Wort weist darauf hin, dass das Irdische eine große Macht über das „Du“ zu besitzen vermag. Die beiden substantivierten Verben „Beschattung“ und „Begattung“ drücken sowohl ein konkretes Handeln als auch etwas Abstraktes aus, sie bezeichnen ein konkretes Eingreifen, das vom berichtenden Ich aus einer gewissen Distanz gesehen wird. Das Wort „Beschattung“ steht in einem engen Zusammenhang mit dem Ausdruck „bleibst du umfassen“, einer Bezeichnung, die einen andauernden Zustand ausdrückt. Darüber hinaus meint das „bleibst du umfassen“ einen umklammernden Griff, der den Menschen, der nach Höherem strebt, in der Finsternis festhalten möchte. Dieser Gefangenschaft entwindet sich das Du, es bleibt in der Beschattung der Finsternis nicht länger „umfassen“. Gegen die Liebe, bei der Goethe dem Sinnhaften und Erotischen große Entfaltungsmöglichkeiten einräumt, hat der Dichter nichts einzuwenden. Für ihn ist das Irdische ein Sinnbild des Göttlichen, ist die irdische Liebe sogar ein Hauptthema im West-östlichen Divan.¹⁴ Im Verhältnis zum Licht jedoch bleibt hier das rein Sexuelle und Erotische Nacht, bleibt es finster, beschattet es. Das „neu Verlangen“ steigt in der hier geschilderten Situation zu einem anderen, höheren Sein empor. Die Stille und die Kühle der Liebesnächte führt in diesem Gedicht zu einem Verlangen nach dem Höchsten. Das angesprochene „Du“ verharret nicht bei dem Alltäglichen, es entwindet sich der Nacht und steigt über das Streben empor, das nur dem Irdischen verhaftet ist.

Ein bereits stärkeres inneres Einsetzen des Dichters für sein eigenstes Anliegen, als dies in Strophe 2 der Fall ist, zeigt das bildhaft verwendete Verb „reibet“ in der Verbindung mit der doppelten Präposition „auf zu“. Auf diese Weise wird die Bewegung des Du zu der Vereinigung mit dem erstrebten Höheren beschrieben. In dieser Redewendung wird das Unwiderstehliche dieser Bewegung ausgedrückt, wird ihre Gewalt von etwas weg und zu etwas anderem hin dichte-

14 In dem Gedicht „Wiederfinden“ im West-östlichen Divan, Buch Suleika. (Hamburger Ausgabe Bd. 2, S. 83 f.; Artemis-Gedenkausgabe Bd. 3, S. 364 f.) wird die kosmische Macht der Liebe beschworen. Die sinnliche Macht der Liebe aber wird vor allem in dem Gedicht „Locken, haltet mich gefangen“ dargestellt. Siehe: Hamburger Ausgabe Bd. 2, S. 74 f. Artemis-Gedenkausgabe Bd. 3, S. 356.

risch sehr nachdrücklich dargestellt. Die Gewalt dieser Bewegung überwindet alle Widerstände, die ihr entgegenstehen.

In der vierten Strophe wird der Schmetterling zum ersten Mal genannt („Bist du Schmetterling verbrannt“). Keine Entfernung, keine Schwierigkeit vermag den Verlangenden jetzt noch auf seinem Weg zum Ziel hin zu hindern („Keine Ferne macht dich schwierig“). Trotz seines Substantivcharakters wirkt das Wort „Ferne“ gefühlsbetonter als das Wort „Entfernung“, das das Gemeinte logisch exakter bezeichnet. Die Bedeutung, die dieses Wort gemeinsam mit dem Ausdruck „fern sein“ besitzt, kommt in dem Substantiv, wenn auch bereits abgeschwächt, zum Ausdruck. Die unmittelbar auf diesen Ausdruck folgende Sprachwendung „macht dich schwierig“ ist gleichfalls um einiges ausdrucksstärker als manch andere vergleichbare Redensart, wie zum Beispiel die Redewendung „vermag dich zu behindern“. Das Wort „schwierig“ stammt nicht von „schwer“, es kommt von „schwären“ = *eitrig sein, Schmerz bereiten*, im 18. Jahrhundert bedeutet es *aufsässig sein, Schwierigkeiten machend*.¹⁵ Eindrucksvoll unterstreicht die Verneinung die Tatsache, dass den Menschen, der nach dem Höherem strebt, nichts mehr von seinem Vorhaben abzuhalten vermag, dass er gegen alle Widerstände danach strebt, das Ziel, das von ihm begehrt wird, zu erreichen. Das Wort „zuletzt“ in Vers 3 bezieht sich nicht ausschließlich auf den Ausdruck „des Lichts begierig“, es bezieht sich auf den gesamten Ausdruck „des Lichts begierig, / Bist du Schmetterling verbrannt“.

Es stellt sich die Frage, ob die Anrede „dich“ in Vers 1 der Strophe 4 sich bereits auf den Schmetterling bezieht oder ob mit diesem „dich“ in der Hauptsache noch immer der Mensch und der Leser gemeint sind. Es ist dies nicht eindeutig zu klären, sondern bleibt bewusst in der Schwebe. Auch für den zweiten Vers der Strophe bleibt die Sprachwendung „kommst geflogen“ noch immer doppeldeutig. Wahrscheinlich handelt es sich hier um einen volkstümlichen Ausdruck, der „schnell herbeieilen“ bedeutet. Ewald Rösch weist richtigerweise darauf hin, dass diese Sprachwendung darüber hinaus ein Ankommen an einem Ziel bedeutet.¹⁶ Dieser Ausdruck drückt die Vollendung einer längeren Handlung aus. Das folgende „Bist ... verbrannt“ im übernächsten Vers berichtet eine vollendete Tatsache: der Schmetterling verbrennt nicht, er ist verbrannt. Die Ankunft des Schmetterlings ist zugleich sein Tod. Dieser Tod wird dem Leser als beendetes Geschehen, wird ihm als eine vollendete Tatsache mitgeteilt. Es geschieht dies durch die Form des Perfekts Passiv, durch das „bist verbrannt“, wird aber ebenso durch das Adverb „zuletzt“ ausgedrückt, das sich u. a. auch auf dieses Ereignis bezieht. Goethe vermeidet selbst hier am Höhepunkt der Handlung jede Sensation. Aus dem gleichen Grund wird in der Sprachwendung

15 Grimm: Deutsches Wörterbuch: schwierig 1 a) und b) = Bd. 9 (DTV 15), Sp. 2620 f.

16 E. Rösch, a. a. O, GRM S. 251 bzw. WDF S. 243.

„des Lichts begierig“ ein Vorgang zu einer Eigenschaft, wird dieser Ausdruck der agierenden Tätigkeit beraubt, die Spannung erzeugen würde. Man kann den Ausdruck „des Lichts begierig“ als ein Attribut zu dem „du“ oder zu der Bezeichnung „Schmetterling“, aber auch als ein Adverb zu dem ganzen Satz „Bist du Schmetterling verbrannt“ auffassen. Wegen des darin enthaltenen Genitivs und dessen Stellung vor dem Adjektiv wirkt der Ausdruck gehoben, wirkt er leicht elitär. Damit steht hier in ein und derselben Strophe ein Ausdruck der volkstümlichen Sprechweise „kommst geflogen“ neben einem Ausdruck, der der Dichtersprache angehört und dem Alltag enthoben ist. In dieser Strophe sind Annäherung und Distanz, Anschaulichkeit und Abstraktion eng miteinander verbunden. Weil es an äußerer Spannung fehlt, wird der Blick auf das Symbolhafte der Handlung gelenkt. Ein Zuviel an äußerer Spannung würde vom Wesentlichen, würde von der eigentlichen Aussage dieser Verse ablenken.¹⁷ In dem „Bist du Schmetterling verbrannt“ erfolgt darüber hinaus ein Wechsel in der Perspektive des Betrachtens: Wird zuvor alles vom berichtenden Ich als aktives Handeln des fiktiven „Du“ geschildert, so wird dieses „Du“ nun passives Subjekt, erleidende Person, erleidender Schmetterling. Auf diese Weise ist das „Du“ ganz Mittelpunkt der Betrachtung.

Im Zusammenhang mit dem vierten, dem letzten Vers dieser vorletzten Strophe soll auf folgendes hingewiesen werden: In dem Vers „Bist du Schmetterling verbrannt“ weicht in der Hamburger Ausgabe der Werke Goethes, hrsg. von Erich Trunz, die Interpunktion von der Fassung ab, die Goethe überliefert hat. In dieser Ausgabe stehen Kommata vor und hinter dem Wort „Schmetterling“, dort heißt es: „bist du, Schmetterling, verbrannt.“¹⁸ In den Handschriften und in den Ausgaben, die Goethe noch selbst veranlasst hat, stehen vor dem Wort

17 Etwas Ähnliches kommt auch in der „Novelle“ von Goethe vor. Hier wird ebenfalls das äußere Geschehen zurückgedrängt, um für die inneren Erlebnisse der Personen Platz zu machen. Dort wird über das Töten des Tigers nur berichtet, es wird dort nicht ausführlich geschildert. Die Szene unmittelbar nach dem Tod des Tieres wird vom Dichter viel wortreicher als dessen Tod dargestellt.

18 In den Handschriften, in der Weimarer Ausgabe, in der Artemis-Gedenkausgabe sowie in der textkritischen Ausgabe des Divan von Hans Albert Maier (Goethe: West-östlicher Divan. Kritische Ausgabe der Gedichte mit textgeschichtlichem Kommentar von Hans Albert Maier. Tübingen 1965, 2 Bde.) und in der textkritischen Ausgabe der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1952 ff. steht kein Komma vor und hinter dem Wort „Schmetterling“. Offensichtlich hat man in der Hamburger Ausgabe versucht die Zeichensetzung den neueren Regeln anzupassen, hat dabei aber nicht gemerkt, dass das Wort „Schmetterling“ keine Apposition zu dem Personalpronomen „du“, sondern das Personalpronomen „du“ ein Attribut zu Schmetterling ist. Noch wahrscheinlicher aber ist, dass das Wort „Schmetterling“ hier halbprädikativ gebraucht wird, im Sinne von: „Bist du als Schmetterling verbrannt“ oder dass das „Bist du Schmetterling verbrannt“ ein Apokoinu darstellt mit der Bedeutung: „Bist du [ein] Schmetterling und bist du [als solcher] verbrannt“.

„Schmetterling“ keine Kommata. Die beiden Satzzeichen sind damit eine Konjekture des Herausgebers.¹⁹ Diese Änderung ist willkürlich, sie trägt nicht zum besseren Verständnis dieses Verses bei, im Gegenteil, sie entstellt den Sinn der genannten Zeile beträchtlich, sie ändert u. U. sogar den Sinn des ganzen Gedichts. In keinem Fall ist der Ausdruck „Schmetterling“ eine Apposition zu dem Pronomen „du“, eher schon ist das „du“ ein Attribut zu dem Wort „Schmetterling“. Fasst man das „du“ als ein Attribut zu „Schmetterling“ auf, wird der Leser an dieser Stelle zum Schmetterling, Leser und Schmetterling verschmelzen an dieser Stelle (aber nur in Strophe 4 des Gedichts oder sogar nur in in den Versen 3 und 4 dieser Strophe) zu einer Person. Man kann das Wort „Schmetterling“ grammatisch aber auch als einen halbprädikativen Satzteil, als ein Substantiv, das zum Prädikat gehört, deuten und es im Sinne von „als Schmetterling verbrannt“ oder „gleichsam wie ein Schmetterling verbrannt“ auffassen.²⁰ Dann versteht man diese Stelle wie folgt: Du bist verbrannt, indem du (symbolisch) im Augenblick des Verbrennens zu einem Schmetterling geworden bist; du bist wie ein Schmetterling, der ins Licht hinein fliegt, verbrannt. In diesem Zusammenhang ist auch an ein Apokoinu zu denken: Du bist zum Schmetterling geworden und als solcher (bist du) verbrannt. Das angesprochene Du wird bei den beiden letzten Deutungen nicht mehr zum Schmetterling, es bleibt stärker als in der ersten Deutung ein selbständiges Wesen. Aber auch bei den beiden letzten Deutungen kommt es zu einer symbolischen Identifizierung der Handlung des „Du“ mit der Handlung des Schmetterlings. Das Handeln des „Du“ wird zu einer Handlung, die der Handlung des Schmetterlings gleich ist, auch wenn dieses „Du“ und der Schmetterling sich nicht zu einer Person vereinen.

19 Das „du“ fällt vom Takt her gesehen in eine Senkung und wird somit schwach betont. Es ist allerdings möglich, dem „du“ einen Akzent zu geben und es so stärker zu betonen (schwebende Betonung, Tonbeugung), zwingend ist dies nicht. Das „du“ erhält aber auch im Fall, dass es betont wird, einen schwächeren Akzent als das Wort „Schmetterling“. Auch im Hinblick auf die Betonung bleibt das „du“ gegenüber dem Wort „Schmetterling“ von geringerer Bedeutung.

20 Vergleiche hierzu H. Paul - L. E. Schmitt [u.a.]: *Mittelhochdeutsche Grammatik*. Halle/Saale 15. Aufl. 1950. S. 154, § 203: „Zwischen Prädikat und Attribut lässt sich keine ganz scharfe Grenze ziehen. Es gibt etwas Mittleres, das wir als prädikatives Attribut (Paul) oder als halbprädikativ (Behagel) bezeichnen können. Hier wird einer Größe eine Eigenschaft nicht schon als anhaftend gedacht, sondern sie wird erst in dem Augenblick wirksam, wo man den Satz ausspricht. Sie bestimmt aber zugleich das Prädikat und erhält nicht attributive Stellung ...“ Vergleiche hierzu auch die Anmerkung 2 auf S. 155, wo ausgeführt wird, dass verschiedentlich selbst Substantive als prädikative Attribute gebraucht werden können. Herman Paul stellt in „*Deutsche Grammatik*“ 3. Band, 4. Aufl. Halle (Saale) 1958. S. 52 ff. § 48 fest, dass diese Konstruktion im Neuhochdeutschen außerhalb der Literatursprache nur noch in einigen formelhaften Wendungen vorkommt, dass sie innerhalb der Literatursprache des Neuhochdeutschen, besonders aber in der Poesie nicht selten zu finden ist. Er führt hierfür u. a. Beispiele von Luther, Goethe, Schiller, Heine und E. T. A. Hoffmann an.

Mit dem „du“ in Strophe 4 wird der einzelne Leser stärker angesprochen als mit dem „du“ in den drei Strophen vorher. Im Unterschied zur Fabel als Literaturgattung, wo das Geschehen als erstes erzählt wird und man erst am Schluss den Leser anweist, die Lehre aus dem Berichteten zu ziehen, ist mit dem „du“ in Strophe 4 der Leser schon innerhalb des Gleichnisses mittelbar gemeint. Aber noch wendet sich dieses „du“ nicht direkt, nicht ganz persönlich an den Leser, noch immer gleicht es in vielem einem unpersönlichen „man“. Der Leser wird indirekt stark angesprochen und soll sich, indem er sich ganz in die Situation des Schmetterlings hineinversetzt, zugleich als mitbetroffen fühlen. Deutlich ist hier zu spüren, wie der Dichter im Laufe des Gedichts immer stärker für seine Sache wirbt, wie dieses „du“ als Anrede am Ende von Strophe 4 eine andere Intensität und im Hinblick auf den Leser oder Schmetterling selbst einen anderen Wert als das „du“ in Strophe 2 besitzt und sich die Nachdrücklichkeit dieses „du“ selbst noch im Verlauf der vierten Strophe steigert. Da der Leser in der vierten Strophe fast schon direkt, nicht mehr nur indirekt angeredet wird, findet zwischen der vorletzten und der letzten Strophe kein grundlegender Wechsel in der Person des Ansprechpartners statt, der vom Dichter in der vorletzten und der letzten Strophe gemeint ist. Von einem Stilbruch zwischen der vorletzten und der letzten Strophe, wie vielfach angenommen worden ist, kann darum keine Rede sein. Das Handeln des Schmetterlings erhält einen kosmischen Sinn. In seiner Bedeutung als echtes Symbol wird es im Gegensatz zu einer Allegorie unausdeutbar. Darin liegt das Geheimnis der beiden letzten Verse der Strophe 4.

Auch in dem Gedicht des Hafis, übersetzt von Hammer, wird der Liebende mit dem Schmetterling, der „aus Begier“ in der Flamme des Lichts verbrennt, nur verglichen, Mensch und Schmetterling werden auch hier nicht einander gleichgesetzt: auch in der persischen Vorlage steht der Mensch, nicht der Schmetterling, im Mittelpunkt des Geschehens.²¹ Dies bestärkt unsere Feststel-

21 In der Übersetzung von Hammer heißt es:

	Bis du nicht wie Schmetterlinge	Du hast in des
Flatterhaften	Aus Begier verbrennest,	Seele Glut geworfen,
Kannst du nimmer Rettung finden	Ob sie gleich längst aus Begierde	Dich zu schauen tanzte.
	Von dem Gram der Liebe.	

In: Joseph von Hammer: „Der Divan von Mohammed Schemseddin Hafis aus dem Persischen zum ersten Mal ganz übersetzt“. Stuttgart/Tübingen 1812/13. Bd. 2, S. 90 f. Veröffentlicht wurde diese Übersetzung auch in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von E. Trunz u. a. 11. Auflage 1978. Bd. 2, S. 560. (Die älteren Hamburger Ausgaben enthalten das Gedicht auszugsweise auf S. 540.) Weiterhin ist diese Übersetzung veröffentlicht bei: H. A. Maier, a. a. O. Bd. 2 (Kommentar), S. 111. und bei: Hans Heinrich Schaefer: Die persische Vorlage von Goethes „Seliger Sehnsucht“. In: Geistige Gestalten und Probleme. Ernst Spranger zum 60. Geburtstag. Leipzig 1942. Ebenfalls teilweise in der Weimarer Ausgabe, I. Abteilung: Werke Bd. 6, S. 372.

lung, dass Goethe in seinem Gedicht den Menschen und nicht den Schmetterling meint, wenn er in Strophe 2 von der „fremden Föhlung“ des Du, in Strophe 3 von dessen „neu Verlangens spricht, das Du in Strophe 4 als unverzöglich herbeieilend beschreibt und es „des Lichts begierig“ nennt. Dass Goethe sich in dieser Hinsicht nicht direkter ausdrückt, hängt u. a. damit zusammen, dass der Dichter über den Menschen hinaus alles Lebendige in seine Betrachtungen mit einbezieht, dass die Verse Goethes von Strophe zu Strophe eine stärkere Bedeutung erhalten, die weit über das rein Menschliche, ja auch weit über alles Irdische hinaus weist. Die ersten beiden Verse der zweiten Strophe vermitteln den Eindruck eines ständigen Werdens und Vergehens innerhalb der Natur,²² in das dann, wie in den Versen 3 und 4 der Strophe 2 dargestellt wird, plötzlich etwas ganz Neues hinein bricht. Dieses Neue findet in Strophe 4 seinen gekrönten Abschluss, seine Vollendung.

Die vierte Strophe beginnt wie die dritte mit einer Aussage. In ihr wird die Handlung fortgeführt, die in der zweiten Strophe begonnen hat und in der dritten fortgesetzt wurde. Wie des öfteren im Märchen oder in der Magie, so führt auch hier der dritte Schritt das Ende herbei, leitet er die Wende ein. In einzelnen Schritten wächst die Spannung, sie wächst bis zum Ende hin an, ohne dass der Dichter dabei nach Sensationen zu haschen sucht. Das Geschehen wird von außen beobachtet. Dennoch ist das Geschilderte in der Hauptsache ein inneres, ist es ein seelisches Geschehen. Die Spannung in Strophe 4 ist größer als in Strophe 3, auch wenn hier die letzte der Handlungen als vollendet, als bereits geschehen berichtet wird, um jede Sensation zu vermeiden. Goethe enthält sich einer genaueren Schilderung, die angibt, wie der Schmetterling im Licht verbrennt. Wie in seinem Leben so weicht Goethe auch hier dem direkten Anblick des Todes aus. Die Spannung wird auf eine andere Weise erreicht. Bei aller Nähe zum Geschehen bleibt diesem Geschehen gegenüber eine gewisse Distanz gewahrt.

Die fünfte Strophe, die Schlusstrophe knüpft an die erste Strophe an. In ihr wird die entscheidende Lehre ausgesprochen, wird die Quintessenz gezogen, die sich aus der vorausgegangenen Handlung ergibt: Nur wer bereit ist, sein Le-

22 Vergl. hier: „Was wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt, nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche“. In: Schriften zur Kunst. Sulzer: Die schönen Künste. Artemis - Gedenkausgabe Bd. 13, S. 29 oder Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 18. Vergl. auch: „Ihr [der Natur] Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft. Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff viel Leben zu haben.“ In: Schriften zur Natur und Wissenschaftslehre. Die Natur. Artemis-Gedenkausgabe Bd. 16, S. 923. Hamburger Ausgabe Bd. 13, S. 46. Vergl. dazu ebenfalls den Text kurz vorher in: Schriften zur Natur und Wissenschaftslehre. Die Natur. Artemis-Gedenkausgabe Bd. 16, S. 922 oder Hamburger Ausgabe Bd. 13, S. 45 f.

ben für das Erreichen des höchsten Zieles einzusetzen, wird das höchste Glück, wird das Seligsein erlangen. Dieses Sterben - der Wille sich mit dem Höheren zu vereinen, in dem Höheren aufzugehen - wird in einem Appell gefordert, es heißt: „Stirb und werde!“ Mit diesen Imperativen spricht der Dichter den Leser unmittelbar und sehr nachdrücklich an.²³ Durch den doppelten Hinweis, das „das“, innerhalb des eigentlichen Satzes (Vers 1), und das „dieses“, in der ausgeklammerten Apposition (Vers 2), wird in den Versen „Und du *das* nicht hast, / *Dieses*: Stirb und werde!“ noch einmal eindringlich auf die Forderung aufmerksam gemacht, die der Dichter an den Leser stellt. Dieser doppelte Hinweis entstammt der Rede des Volkes. Auch die Redeweise „Und so lang du das nicht hast“ im Sinne von „So lange du das nicht besitzt, du dir das nicht zu eigen machst“ ist der Rede des Volkes entnommen.²⁴ Sie weist darauf hin, dass dieses „Stirb und werde!“ zum ureigenen Besitz des Lesers werden soll. Der Ausdruck „Dieses: Stirb und werde!“ ist aus dem vorangegangenen Gliedsatz „Und so lang du das nicht hast“ ausgeklammert, ist ihm angefügt worden, und wird damit hervorgehoben.

Die beiden Schlussverse werden meistens so verstanden, dass der Mensch - Goethe spricht mit dem „du“ hier, wie schon oben erwähnt, unmittelbar die Leser an -, wenn er sich das verlangte „Stirb und werde!“ nicht zu eigen macht, nur ein trüber Gast auf der dunklen Erde bleibt. Die „dunkle Erde“ wird oft als eine adverbiale Bestimmung zu Gast aufgefasst und das Wort Gast dann als Besucher gedeutet. „Gast“ meint in diesem Fall einen Menschen, der nicht dauernd auf der Erde weilt. Mit dieser Auslegung des Ausdrucks „Gast auf Erden“ aber kommt ein neues Bild in das bisher so einheitliche Geschehen und seine Deutung: der Mensch erscheint hier als Wesen, das die Erde vorübergehend bewohnt. Nirgendwo ist diese Vorstellung aber vorher angedeutet worden. Sie passt als zusätzliche Mitteilung nicht in eine Schlusssentenz, die sich unmittelbar an das vorher Berichtete anschließt. Gegen die Auffassung der Mensch als

23 H. H. Schaefer, a. a. O., S. 96, glaubt, dass das „du“ in Strophe 2 bis 4 „den Schmetterling anredet“, das „du“ in der Schlussstrophe aber „sich an alles lebende Wesen richtet“. Andererseits soll dieses „du“ in allen Strophen wiederum dasselbe sein. Es finde, so meint H. H. Schaefer, kein Wechsel in der Person des Ansprechpartners statt. Dies, so Schaefer, „erlebbar zu machen, ist der Sinn des Gedichts: aber diesen Sinn erläuternd umschreiben zu wollen ist ein Unding“. Schaefer will die Einheit des Gedichts retten, mit solchen Widersprüchen kann sie dies jedoch nicht. Ein Wechsel des Ansprechpartners findet in Goethes Gedicht tatsächlich nicht statt, weil der Mensch und darin eingeschlossen der Leser in allen Strophen des Gedichts angesprochen ist. Neu in der letzten Strophe ist nur, dass sich die Forderung nicht mehr wie noch in der ersten Strophe allein an die Weisen richtet, sondern nun eindringlich an alle, und dass hier selbst der bisher „trübe Gast“ aufgefordert wird, seine bisherige Haltung zu ändern.

24 Das Wort „haben“ wird auch heute noch in der Umgangssprache recht häufig in dem Sinn von *besitzen* gebraucht, wie z. B. in: Er hat ein großes Haus.

ein „Gast auf Erden“ spricht außerdem, dass der letzte Vers von dem davorstehenden Vers rhythmisch getrennt ist. Denn nach dem Wort „Gast“ entsteht eine Sprechpause, da im dritten Vers dieser Strophe ähnlich wie in Vers 1 die Senkung des vierten Taktes fehlt, Vers 1 in Vers 2 und Vers 3 in Vers 4 ungefügt ineinander übergehen.

Wenn wir das Wort „Gast“ jedoch in seinem ursprünglichen Sinn als Fremder auffassen, wie dies in der Dichtung damals noch durchaus möglich gewesen ist,²⁵ und dieses Wort nicht im Zusammenhang mit der Erde, sondern mit dem Licht sehen, dann enthalten die beiden Schlussverse einen Sinn, der dem Ganzen des Gedichts angemessener ist: Wer es nicht wagt, um eines höheren Zieles willen, selbst sein Leben zu opfern, bleibt im Hinblick auf dieses höhere Ziel, bleibt im Hinblick auf das Licht hin stets ein Fremder. Es kommt an dieser Stelle nicht zu einem Gegensatz zwischen dem Licht und dem „trüben Gast / Auf der dunklen Erde“, sondern der „trübe“ Gast steht zwischen dem Licht und der Erde, der Erde, die sich als noch dunkler als der trübe Gast erweist. In Goethes Farbenlehre hat das Wort „trübe“ eine besondere Bedeutung: Goethe glaubt, dass die Farben aus der Mischung von Licht und Dunkelheit entstehen, er bezeichnet darum die Vermischung von Licht und Dunkelheit als „Trübe“. Das Wort „trübe“ bedeutet nur teilweise vom Licht durchleuchtet, nicht voll vom Glanz des Lichts erfasst zu sein. Wie der Fremde, der nicht zur Familie gehört und nicht in alle Geheimnisse der Familie eingeweiht wird, so wird die „Trübe“ auch nur in einem beschränkten Maß des Lichts teilhaftig. „Gast“ und „trübe“ sind Ausdrücke, die an dieser Stelle fast synonym gebraucht sind. Aber gerade deshalb wird das, was mit ihnen ausgesagt wird, nachdrücklich verstärkt. Zwar ist vom Licht in der letzten Strophe nicht unmittelbar die Rede, aber die drei

25 Vergl. Jakob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch. Bd. 4, 1. Abt., 1. Teil. (DTV Bd. 4), Sp. 1455 f. (Gast II, 1 b) und c). Ein in diesem Wörterbuch angeführtes Beispiel von Platen zeigt, dass es selbst 1847 noch durchaus möglich war, in der Dichtung das Wort „Gast“ in der Bedeutung „Fremder“ zu verwenden. Vergl. hierzu auch Moritz Heyne: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 2. Auflage 1905. Bd. 1, Sp. 1030 f.

In den „Wahlverwandtschaften“ Goethes werden der Lord und sein Begleiter abwechselnd als Gäste oder Fremde bezeichnet. In dem Wort „Gast“ ist demnach auch hier noch das Fremdartige des auswärtigen Besuchers enthalten. Vergl. „Die Wahlverwandtschaften“, Buch II, Kapitel 10 und 11 (u. a. in Hamburger Ausgabe Bd. 6, S. 432, in der Artemis-Gedenkausgabe Bd. 9, S. 213). Vergl. auch Iphigenie I. Akt, 3. Auftritt, Vers 282 (Hamburger Ausgabe Bd. 5, S. 15; Artemis-Gedenkausgabe Bd. 6, S. 156).

In Maximen und Reflexionen heißt es: Eine jede Idee tritt als ein fremder Gast in die Erscheinung, und wie sie sich zu realisieren beginnt, ist sie kaum von Phantasie und Phantasterei zu unterscheiden. (Maximen und Reflexionen. Hamburger Ausgabe Bd. 12, S. 439, Nr. 541 bzw. Artemis-Gedenkausgabe Bd. 9, S. 607, Nr. 800) In dem Ausdruck „fremder Gast“ drücken an dieser Stelle sowohl das Wort „fremd“ wie auch das Wort „Gast“ das gleiche aus, die zwei Wörter verstärken, synonym gebraucht, gegenseitig das mit ihnen Gesagte.

vorangehenden Strophen kreisen fast ausschließlich um dieses Motiv, so dass auch beim Lesen der Schlussstrophe dieser Begriff noch in der Vorstellung des Lesers haften geblieben ist. Indirekt weist auch das Wort „trübe“ noch auf das Licht hin, da sich in der „Trübe“ nach der Auffassung Goethes, wie wir gesehen haben, Licht und Dunkelheit mischen. Der letzte Vers „Auf der dunklen Erde“ bezieht sich nicht auf das Wort „Gast“ allein, wie von den meisten Interpreten angenommen wird, er bezieht sich - dies ist vor allem für die Deutung der beiden Schlussverse von Belang - insgesamt auf die Feststellung, dass der Mensch ein trüber Gast bleibt, solange er ausschließlich auf „der dunklen Erde“ weilt und der Wahrheit, die Goethe verkündet, nicht inne wird.²⁶ Die dunkle Erde stellt den Gegensatz zum Licht dar, sie ist noch dunkler als der trübe Gast, der nicht ganz des Lichts entbehrt. Der „trübe Gast“ hat noch immer eine Ahnung, wenn auch nur eine getrübe, von der Schönheit des Lichts, auch wenn er nicht in den vollen Besitz dieses hohen Gutes gelangt.

Nicht immer wird jedoch das höchste Opfer, das Opfer des Lebens, vom

26 Stellt man die Struktur des Satzes in einer Konstituentenanalyse mit Hilfe eines Baumgraphen dar, dann hängt man den letzten Vers („auf der dunklen Erde“) als adverbiale Bestimmung des Ortes nicht an die Nominalphrase „trüber Gast“, sondern an die gesamte Verbalphrase „Bist du nur ein trüber Gast“ oder noch besser ganz oben an den Satzknoten an. Im letzteren Fall spaltet sich der Satz in die beiden folgenden Teile auf: „Bist du nur ein trüber Gast“ und „(und du bist dies) auf der dunklen Erde“.

Die Verbindung „Gast auf der dunklen Erde“ mag bei vielen Lesern wohl instinktiv durch eine Stelle in den Psalmen (Psalm 119,19) hervorgerufen werden, die in der Übersetzung Luthers lautet:

Ich bin ein Gast auff Erden
Verbirge deine Gebot nicht fur mir.

Dieser Eindruck kann aber auch durch verschiedene Kirchenlieder geweckt werden. Bei Paul Gerhardt heißt es in einem Kirchengesang, den er auf den Psalm 119 gedichtet hat:

Ich bin ein Gast auf Erden
Und hab hier keinen Stand,
Der Himmel soll mir werden,
Da ist mein Vaterland.

Ähnlich lautet es in einem neueren Kirchenlied von Georg Thurmair (1935): „Wir sind nur Gast auf Erden“:

Wir sind nur Gast auf Erden
und wandern ohne Ruh
mit mancherlei Beschwerden
der ewigen Heimat zu.

Diese Texte zeigen deutlich die doppelte Bedeutung des Wortes „Gast“ als Fremder oder jemand, der sich nur vorübergehend an einer Stelle aufhält, der nur ein Besucher eines bestimmten Ortes ist und an diesem Ort nicht für immer wohnt. In den aufgeführten Liedern stellen die Begriffe Himmel, Vaterland und Heimat einen Gegensatz zur Fremde dar, zu dem Land in dem der Gast als ein Fremder sich nur vorübergehend aufhält.

Menschen verlangt. Aber der Mensch muss bereit sein, um eines höheren Gutes willen einen hohen Einsatz zu wagen. Dies allein macht den Sinn eines erfüllten Lebens aus. Der Mensch darf sich nicht vor allem „bewahren“ wollen. Dies ist der Sinn dieses Gedichts. Die dunkle Erde, die keinen Anteil am Licht hat, ist im Sinne Goethes keineswegs verachtenswert, denn ohne sie wäre kein Leben möglich. Aber in der Stille der Nacht, in der düsteren Finsternis spürt das „Du“ ein Verlangen nach einem höheren Gut, versinnbildlicht in dem Licht. Den letzten und tiefsten Sinn dieses Lebens erfüllt kein Streben, das fast ausschließlich vom Irdischen bestimmt wird: das Leben auf der Erde, wenn es nicht von einem Höheren erfasst wird, bleibt animalisch, es entwickelt sich nicht zu einem höheren Sein, bleibt der Erde verhaftet.

Nicht die Mücke, sondern den Schmetterling hat Goethe in seinem Gedicht als Symbol gewählt - was durchaus möglich gewesen wäre, denn auch Mücken fliegen in die Flammen des Feuers und verbrennen dort. Es hat dies wohl darin seinen Grund, dass Goethe Schmetterlinge sehr geliebt hat.²⁷ Der Schmetterling wie auch die Nachtigall waren für ihn Geschöpfe, die sich über sich selbst hinaus entwickeln, die nach Höherem streben. Als Symbol der Verwandlung kommt der Schmetterling mehrmals auch in seinem Hauptwerk, dem „Faust“, vor. Darüber hinaus bezieht sich Goethe in seinem Gedicht auf Verse des persischen Dichters Hafis, Buch Sad, Gasele 1, die ihm in von Josef von Hammers Übersetzung (1814) vorlagen. In dem Gedicht des Hafis, das mit ein Anlass für die Verse Goethes gewesen ist, fliegt der Schmetterling in die Flammen der Kerze. Als Goethe dieses Gedicht schrieb, kannte er an orientalischer Dichtung nur das Werk dieses persischen Dichters in der Übersetzung von Hammer. Andere dichterische Werke aus dem Bereich des Orients, in denen die Mücke als die Symbolfigur des Selbstopfers erscheint, kamen demnach als Quelle bei Goethe für das hier vorliegende Gedicht nicht in Frage.²⁸ Ein weiterer Grund für die Wahl des Schmetterlings als Symbol einer Verwandlung in ein höheres Sein dürfte darin gesucht werden, dass die menschliche Seele, wenn der Mensch ge-

27 In „Dichtung und Wahrheit“, 3. Teil, Buch 12 (Hamburger Ausgabe Bd. 9, S. 548) heißt es: „Die Schmetterlinge, die dem Auge so wohl tun, und die Mücken, welche dem Gefühl so verdrießlich fallen ...“.

28 Vergl. Hamburger Ausgabe Bd. 2. 11. Auflage 1978. S. 560 und S. 630 f. (Kommentar). In einem undatierten Gedicht „Sollt' ich nicht ein Gleichnis brauchen“ (Hamburger Ausgabe 4. Aufl. 1958. Bd. 2, S. 122), das erst im Nachlass, also nicht mit Goethes Zutun veröffentlicht wurde, ist nicht von einem Schmetterling, sondern von einer Mücke die Rede. Dort meint Goethe ebenfalls, wie angenommen werden muss, den Tod im Licht einer Flamme, in der die Mücke als Selbstaufopferung stirbt. Goethe dichtet:

Sollt' ich nicht ein Gleichnis brauchen
Wie es mir beliebt?
Da uns Gott des Lebens Gleichnis
In der Mücke gibt.

storben ist, nach antiker Vorstellung seinen Körper in der Gestalt eines Vogels oder eines Schmetterlings verlässt. Das Bild des Schmetterlings war im Anschluss an die Antike zu einem festen, vertrauten Kennzeichen, einem Topos, für das Weiterleben nach dem Tod geworden.²⁹

In den meisten Interpretationen geht es um die Frage, ob es sich bei dem Tod des Schmetterlings um eine einfache Metamorphose, um eine Umwandlung in eine andere Form des Seins, oder um ein tragisches Ereignis handelt.³⁰ In dem hier vorliegenden Gedicht wird im Zusammenhang mit dem Tod des Schmetterlings nichts ausdrücklich über ein neues Leben im Jenseits ausgesagt, ein geistiges Weiterleben nach dem Hinscheiden aber auch nicht geleugnet. So bleibt die Frage letztlich unbeantwortet, ob es im Verständnis des Gedichtes für den Menschen nach dem Tode noch ein Weiterleben gibt oder ob sich die Vollendung der eigenen Persönlichkeit nur in der endgültigen Vernichtung des Lebens vollzieht, ob der Mensch nur in diesem Augenblick das ganze Glück der Vollendung empfindet - allerdings abgeschwächt in ähnlichen Situationen auch früher - und ein solcher Tod keine weiteren Folgen, kein Weiterleben im Jenseits nach sich zieht. Der Tod bleibt für den Menschen stets ein Wagnis. Zwar hat Goethe selbst an ein Weiterleben nach dem Tod geglaubt,³¹ er hat andererseits aber auch

29 Dass Goethe um diese Vorstellung der Griechen und Römer wußte, ist einem frühen Gedicht Goethes mit dem Titel „Schadenfreude“ zu entnehmen. Dort wird berichtet, dass die Seele eines Verstorbenen genüsslich als Schmetterling umherflattert, dass sie ein Liebespaar neckt und dessen trautes Zusammensein stört. In: Artemis-Gedenkausgabe Bd. 1, S. 39 f.

Heinz Schlaffer weist in seinem Buch „Musa iocosa“ darauf hin, dass sich in Goethes Gedicht „Schadenfreude“ erotische und religiöse Gedanken an eine Wiedergeburt miteinander vermischen. Vergl.: Heinz Schlaffer: *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*. Stuttgart 1971. S. 192.

Über den Schmetterling als bekanntes Emblem vergl.: Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967. Sp. 910 ff. Mücke und Schmetterling werden hier jeweils in einem Bild dargestellt, wie sie in die Flamme einer Kerze fliegen und sich auf diese Weise töten. Es gilt dies als Emblem für liebestrunkene Leidenschaft und deren bösen Folgen (Sp. 910 ff.). Im Unterschied zur Mücke ist der Schmetterling auch ein Symbol für die Auferstehung und Verklärung nach dem Tode. Ebenda Sp. 914.

30 Vergl. u.a. E. Rösch, a. a. O., GRM S. 253 ff. oder WDF S. 245 ff. E. Rösch macht sehr eindringlich auf die Tragik des Geschehens aufmerksam. Er wendet sich in diesem Zusammenhang u. a. gegen E. Staiger, F. O. Schrader und H. Pyritz. Schon die Überschrift bei E. Rösch „Goethes 'Selige Sehnsucht' - Eine tragische Bewegung“ weist darauf hin, dass E. Rösch in dem Geschehen um den Schmetterling ein tragisches Ereignis sieht. Siehe GRM S. 241 bzw. WDF S. 228.

31 Vergl. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. von H. H. Houben. 25. Originalauflage Wiesbaden 1959. Gespräche vom 4. 2. und 1. 9. 1829. S. 235 bzw. S. 282.

den Tod gefürchtet und nur allzu oft den Gedanken an ihn verdrängt.³² Für den Schmetterling gibt es kein Weiterleben, keine Wiederauferstehung; der Schmetterling vollendet sich im Tod und durch ihn. Auch eine Art Seelenwanderung scheidet so gut wie sicher für den Schmetterling aus,³³ zumindest wird in diesem Gedicht nichts davon erwähnt. Das Sterben des Schmetterlings ist demnach tragisch. Kein einfaches Schlängenhäuten geht im Schmetterling im Augenblick des Todes vor sich: das Opfer, das gebracht wird, ist das Leben selbst, ohne Hoffnung auf eine Wiederkehr. Die Metamorphose an Pflanzen und Tieren hat Goethe intensiv studiert, er hält viel von dieser Art Verwandlung; hier jedoch geht es um ein höheres Geheimnis, um das echte „Stirb und werde!“ Dieses Opfer muss auch der Mensch wenigstens als Möglichkeit bejahen, er muss dieses Wagnis, diesen Sprung ins Ungewisse als Möglichkeit in Erwägung ziehen, wenn er sich selbst als Person vollenden will.³⁴ Nur wer auch sein Leben wagt, wird es gewinnen. Dieses Wagnis ist aber für den Menschen zumindest im Ansatz tragisch, besonders dann, wenn es wirklich mit dem Leben bezahlt wird. Denn das Leben nach dem Tode ist heute - und es war dies auch bei den Menschen des 19. Jahrhunderts der Fall - nicht mehr wie noch in älterer Zeit eine sichere Gewissheit. Der Glaube an Gott ist heute und war auch schon zur Zeit Goethes zu einem Wagnis geworden. Nicht mehr wie früher lebt der moderne Mensch in der völligen Gewissheit eines Weiterlebens nach dem Tode, wie dies einst bei den Menschen des Mittelalters oder zur Zeit des Barock der Fall war.³⁵ Der Mensch von heute fürchtet den Tod, weil er nicht mit Sicherheit weiß, was

32 *Der Tod als Wagnis*: Gespräch vom 15. 2. 1830. J. P. Eckermann, a. a. O., S. 545. - Goethes Gespräch vom 25. 1. 1813 mit J. D. Falk. Artemis-Gedenkausgabe Bd. 22, S. 675. - Gespräch vom 15. 5. 1822 mit F. v. Müller. Artemis-Gedenkausgabe Bd. 23, S. 194 f. Gespräch vom 24. 5. 1811 mit Riemer. Artemis-Gedenkausgabe Bd. 22, S. 636.

Verdrängung des Todes: Gespräch vom 2. 5. 1824. J. P. Eckermann, a. a. O., S. 89. - Gespräch vom 14. 2. 1830. Ebenda S. 299 f. und S. 543. - Gespräch vom 15. 2. 1830. Ebenda S. 545. - Goethe: Hermann und Dorothea, 9. Gesang, Vers. 32 ff. Hamburger Ausgabe Bd. 2, S. 503 f.; Artemis-Gedenkausgabe Bd. 3, S. 232 f. - Goethe: Maximen und Reflexionen. Artemis Gedenkausgabe Bd. 9, S. 627, Nr. 997 oder. Hamburger Ausgabe Bd. 12, S. 514, Nr. 1057. - Brief Goethes an Nees von Esenbeck vom 27.9.1826. Artemis-Gedenkausgabe Bd. 21, S. 704 f.

33 Goethe hat verschiedentlich Andeutungen darüber gemacht, dass er eine Seelenwanderung für möglich hält. Diese Andeutungen aber stehen nicht in einem Zusammenhang mit diesem Gedicht. Sie beziehen sich eigentlich auch nur auf den Menschen, obwohl Goethe die übrigen Lebewesen bei seinen Betrachtungen über die Seelenwanderung nicht ausdrücklich ausschließt.

34 E. Rösch, a. a. O., GRM S. 244 ff. bzw. WDF S. 233 ff. weist darauf hin, dass Goethe in dem Gedicht „Alleben“, das dem Gedicht „Selige Sehnsucht“ vorausgeht, die Metamorphose in den Mittelpunkt der Betrachtung setzt. Goethe stellt auf diese Weise in zwei aufeinander folgenden Gedichten beide Formen des Seins einander gegenüber, wie er auch in den Sammlungen seiner Gedichte sonst häufiger verschiedene Gegensätze miteinander vergleicht und verbindet.

für ihn nach dem Tode folgt. Man kann Goethes Anschauungen über die Metamorphose nicht auf jedes seiner Gedichte übertragen, nur weil er viele Aufsätze und einige Gedichte über dieses Thema geschrieben, gelegentlich auch einmal eine Art Seelenwanderung beim Menschen in Betracht gezogen hat.

Konrad Burdach³⁶ u.a. haben geglaubt, die letzte Strophe sei nachträglich zu den übrigen Strophen hinzugefügt worden. Darauf wurde bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel hingewiesen. An gewissen Merkmalen der Handschrift haben E. Rösch³⁷ und H. A. Maier³⁸ nachgewiesen, dass die Schlusstrophe nicht lange nach den ersten vier Strophen entstanden sein kann. Es gibt keinen echten Grund, der erkennen ließe, dass die letzte Strophe nachträglich an die übrigen Strophen angehängt worden ist, dass sie nicht zu dem ursprünglichen Konzept dieses Gedichts gehört hat. Konrad Burdach u. a. waren der Ansicht, das „du“ in der letzten Strophe sei ein völlig anderes „du“ als das „du“ in den Strophen vorher. Dem ist jedoch nicht so, wie wir bereits weiter oben haben feststellen können. Diese in die Irre führende Auffassung ist weitgehend eine Folge davon, dass man in dem „du“ der vorletzten Strophe den Schmetterling und nicht auch den Leser als die hier angesprochene Person erkannt hat. Als ein weiteres Argument dafür, dass die letzte Strophe den vier ersten Strophen erst später beigelegt worden sei, gilt mehreren Interpreten die Auffassung, die letzte Strophe passe nicht zu den übrigen, es herrsche dort ein anderer Ton. Der bestimmtere Ton der letzten Strophe ist jedoch sehr gut mit dem abgestimmt, was in der letzten Strophe gesagt wird, er passt auch zu dem Ton der übrigen Strophen. Die letzte Strophe ist die Antwort auf die Verse der ersten: Stellt die erste Strophe eine Art Prolog dar, so ist die Schlusstrophe der Epilog; sie ist das Schlusswort zum Ganzen. Beide Strophen sind bewusst von Anfang an aufeinander hin konzipiert worden.

Ein anderer Grund für die Annahme, dass die letzte Strophe erst nachträglich entstanden sei, wurde darin gesehen, dass die Verslänge und damit auch der Rhythmus in der Schlusstrophe ein anderer als in den vorangegangenen Strophen ist. Kürzer als in den drei vorangegangenen Strophen sind jedoch auch schon

35 Das Drama des Barocks ist trotz des Leids, das es auf der Bühne darstellt, keine echte Tragödie. Das Leben endet für die Menschen im Barock nicht auf dieser Welt. Wie selbstverständlich geht das Leben für den Menschen im Barock im Jenseits weiter, allerdings auf eine andere Weise als hier. Schon in diesem Leben verbringen die Menschen ihr Leben damals weitgehend im Hinblick auf das Leben in der zukünftigen Welt, in der sie für ihre Standhaftigkeit auf der Erde belohnt zu werden hoffen. So kann in den Dramen des Barock keine echte Tragik aufkommen. Denn diese liegt gerade darin, dass der Mensch sich im Tode ohne eine Gewissheit auf ein Weiterleben im Jenseits moralisch über sich hinaus erhebt.

36 K. Burdach, a. a. O, S. 332 ff. Siehe auch oben Anmerkung 2.

37 E. Rösch, a. a. O, GRM S. 243 f. bzw. WDF S. 231 ff.

38 H. A. Maier, a. a. O, S. 110-112.

die geraden Verse (die Verse 2 und 4) der vierten Strophe. Dass die einzelnen Verse gegen Ende des Gedichtes in der vierten und in der fünften Strophe gekürzt worden sind, lässt sich leicht erklären.

Die drei ersten Strophen besitzen je vier Verse mit vier Hebungen und einem weiblichen Versausgang. Es sind schlichte Liedstrophen. Der Reim ist der Kreuzreim.³⁹ In den ungeraden Versen, den Versen 1 und 3, behält die vierte Strophe wie in den ihr vorangegangenen Strophen die vier Takte und den weiblichen Reim bei. In den geraden Versen 2 und 4 aber ist das Versende bereits um eine Senkung gekürzt, so dass diese Verse männlich schließen. Damit wechseln sich hier im Gegensatz zu den drei ersten Strophen weibliche und männliche Verse miteinander ab. Aber auch jetzt besitzen alle Verse in dieser Strophe noch vier Hebungen. Die Verkürzung der geraden Verse und die männliche Kadenz mit dem harten Auslaut der Reimwörter auf *t* („gebannt“ - „verbrannt“) bewirken bereits hier eine größere Entschiedenheit im Ton. Dies kommt der Spannung, es kommt dies vor allem aber der Eindringlichkeit der Aussage zugute. In der Schlussstrophe haben die ungeraden wie die geraden Verse der vorletzten Strophe 4 vier Hebungen; auch die Kadenz ist wie in den geraden Versen der Strophe 4 männlich, jedoch nicht weiblich wie in den Versen der Strophen 1 bis 3. Dagegen besitzen die geraden Verse nur drei Hebungen, ihre Kadenz ist weiblich. Wie in Strophe 4 wechseln hier gleichfalls die Versendungen: auf die männlichen folgen hier weibliche Versschlüsse, dort auf die weiblichen Versenden männliche. Die Verse der Schlussstrophe sind um ein oder zwei Silben kürzer als die Verse der Strophen 1 bis 3. Gegenüber den Versen der vorletzten Strophe sind sie, verglichen mit den Versen in der gleichen Stellung, jeweils um eine Silbe gekürzt. Diese Kürzungen sind in dem epigrammatischen Charakter der Schlussverse begründet. Wenn der Inhalt der Aussage auf das Knappste zusammengedrängt wird, wie in der Schlussstrophe, verkürzt sich, stilistisch bedingt, auch die Länge der Verse. Denn in jedem echten Sprachkunstwerk bilden Stil und Inhalt der dichterischen Aussage eine Einheit. Die dritte Strophe mit ihren weiblichen Versausgängen besitzt in der betonten Silbe des Reims in allen Versen den kurzen Vokal *a*. Dieses kurze *a* taucht noch einmal in dem männlichen Reim der geraden Verse der Strophe 4 und in dem männlichen Reim der ungeraden Verse der Schlussstrophe auf. Der Klang, der mit diesem Vokal verbunden ist, kommt somit in bestimmten Reimen der drei letzten Strophen vor und bindet diese drei Strophen enger aneinander. Außerdem sind auf diese Wei-

39 Ausnahmsweise haben wir in der zweiten Strophe in den geraden Versen statt des Reims eine Assonanz: zeugest / leuchtet. Diese scheinbar kleine „Nachlässigkeit“ des Dichters bewirkt keine größere Störung, was den Klang der Sprache angeht.

Selbst wenn Goethe als gebürtiger Frankfurter in dem *g* in „zeugtest“ ein *ch* bzw. ein *sch* gehört haben sollte, entsteht kein reiner Reim. Der Unterschied von *st* und *t* am Ende der beiden Wörter bleibt bestehen.

se die Verse 2 und 4 der vorletzten Strophe 4 und die Verse 1 und 3 der letzten Strophe durch Assonanzen miteinander verbunden. In der Schlussstrophe enden die männlichen Reimwörter „hast“ und „Gast“ auf einem harten Konsonanten, einem *st*. Wie das *t* in den männlichen Reimen der vorletzten Strophe verstärkt dies das Eindringliche der Ermahnung, die der Dichter an seine Leser richtet. Auch diese Übereinstimmungen in den Strophen 1 bis 5 deuten darauf hin, dass alle Strophen aus einem einheitlichen Konzept entstanden sind, dass sie von Anfang an als ein einheitliches Ganzes konzipiert waren.

Auch noch auf eine andere Weise stehen die beiden letzten Strophen stilistisch in einem Zusammenhang miteinander. Das „Und“ in Vers 3 der vierten Strophe und das „Und“ zu Beginn der letzten Strophe verknüpfen die beiden Strophen.⁴⁰ Zwei aufeinander folgende Sätze besitzen zu Beginn das gleiche Wort und sind somit anaphorisch miteinander verbunden. Hinzu kommt, dass der Schlussvers der vorletzten Strophe und der vorletzte Vers der Schlussstrophe mit den gleichen Worten „Bist du“ beginnen. Dadurch erscheinen ebenfalls jeweils am Anfang der Schlusssätze der vorletzten Strophe und im Schlussvers des Gedichts die gleichen Worte, Prädikat und Subjekt dieser Sätze sind gleich. Auch was den Stil betrifft, passt die letzte Strophe also recht gut zu den vorangehenden, und es besteht kein Grund zu der Annahme, dass sie nachträglich an diese angehängt worden ist.

Die verschiedenen Überschriften des Gedichts in den einzelnen Ausgaben kann man zur Deutung des Gedichts, besonders aber zur Deutung der vierten Strophe heranziehen. Es erfolgt darin eine Beschreibung des Geschehens, darin kommen aber auch Ziel und Motiv der Handlung zum Ausdruck.

Wenn wir einmal von der Überschrift „Buch Sad Gasele 1“ in den Handschriften R¹ und R² absehen, eine Überschrift, die eigentlich keine echte Überschrift darstellt, dann lautet der erste Titel dieses Gedichts „Selbstopfer“. Er steht im Wiesbadener Register (Mai 1815), wo Goethe zum ersten Mal die Überschriften der Gedichte in eine geordnete Reihenfolge gebracht hat. Dieser Titel bezeichnet das Handeln des in diesem Gedicht angesprochenen Du. Im „Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817“, das Cotta herausgegeben hat, hat das Gedicht die Überschrift „Vollendung“. Diese Bezeichnung weist deutlich auf das Ziel der Handlung, die Vollendung des Du, hin. Mit den Worten „Selige Sehnsucht“ ist das Gedicht in der Erstausgabe des „Divan“ 1817 überschrieben. Dies drückt den Beweggrund des „Selbstopfers“ aus.

In allen Versen des Gedichts herrscht ein freier Zeilenstil. Dies rührt daher, dass sich an allen Stellen des Gedichts die Einheiten der Verse und der zusammenhängenden Gedankenglieder (dies sind u. U. auch schon zusammengehö-

40 Das „Und“ als verbindende Konjunktion kommt auch vorher schon einmal in Strophe 3 am Anfang von Vers 3 vor. Es ist dies an der gleichen Stelle wie in Strophe 4.

rende Satzteile) decken. Dadurch fallen die längeren Sprechpausen stets an das Ende des Verses. Kommen Enjambements vor, so sind sie in den Strophen 1 und 2 sowie in Strophe 5 nur schwach ausgeprägt, in den Strophen 3 und 4 treten sie deutlicher hervor, da hier die Spannung steigt, zeigen aber auch hier immer noch keine starke Wirkung. Der Rhythmus ist streng alternierend. Eine schwebende Betonung ist nur in Vers 4 der vierten Strophe möglich, aber auch dort ist sie nicht zwingend.

Inhaltlich und syntaktisch ist jede Strophe in sich geschlossen. Dies gilt nicht nur für die Anfangs- und die Schlussstrophe, wo dies selbstverständlich ist, es gilt dies auch für die Strophen des mittleren Teils. Im mittleren Teil wird die Handlung in jeder der drei Strophen einen entscheidenden Schritt weitergeführt. In der vorletzten Strophe erreicht das Geschehen den Höhepunkt. Je zwei Verse schließen sich zu einer größeren Sinneinheit zusammen; aber auch rhythmisch bilden je zwei Verse eine Kette. So ist jede Strophe in zwei Teile untergliedert. Der unkomplizierte Bau von Strophe und Satz bewirkt, dass die Verse einfach und schlicht klingen. Er verleiht dem Ganzen aber auch eine Ordnung, die dem lehrhaften Charakter der Verse zugute kommt, da das, was der Dichter den Lesern mitteilen möchte, vom Satzbau und der Sprache her unkompliziert und leicht verständlich zum Ausdruck kommt. Dadurch, dass sich zwei Hauptsätze aneinander reihen, die durch ein einfaches „Und“ verbunden sind, wird in den Strophen 3 und 4 Spannung erzeugt.

Der Stil des Gedichts ist durch einen eigentümlichen Gegensatz charakterisiert: Wie bereits erwähnt, wirbt Goethe einerseits darum, dass jeder Mensch die Notwendigkeit des „Stirb und werde“ erkennt und dieser Forderung nachkommt; andererseits aber hält er zu der breiten Masse eine Distanz, die genügend groß ist - eine Haltung, die der Haltung des alten Dichters Goethe durchaus entspricht. Die Nähe zum Publikum zeigt sich u. a. auch darin, dass Goethe seine Leser nach dem „Sagt“ in Strophe 1 - das ein „ihr“ enthält - in den Strophen 2 bis 5 mit „du“ anspricht.⁴¹ Ebenfalls zeigen die Wiederholungen in den Strophen 3 und 4, in denen vorher bereits Gesagtes nur mit anderen Worten, aber mit gesteigertem Nachdruck gesagt wird, wie stark der Dichter sich dafür einsetzt, die Leser von seiner Ansicht zu überzeugen. Dies geschieht trotz der abwehrenden Haltung in Strophe 1. Für eine größere Nähe zum Leser sorgen ebenso Ausdrücke aus der Volkssprache, sorgt auch die vierzeilige Strophe in der Art der Volksliedstrophen. Alles dies vermittelt dem Leser den Eindruck

41 Einfache Menschen wechseln häufiger in einer erregten Rede, wenn sie einem Gesprächspartner etwas für sie Spannendes erzählen, das den Zuhörer genauso wie sie interessieren soll, von einem „man“ zu einem „du“ oder sie gehen von einem einfachen Bericht des Gesehenen oder Erlebten zur Anrede des Zuhörenden über und sprechen ihn mit einem Du an. Dadurch wollen sie den Gesprächspartner stark an dem mitbeteiligen, was sie selbst erlebt haben.

von Nähe und Vertrautheit. Andererseits wirkt die Sprache in diesem Gedicht eigenartig unterkühlt. Dies wird zum einen durch die Substantive, die auf der Endung „-ung“ auslauten, bewirkt, besonders dann, wenn diese Substantive durch Attribute oder durch einen Gliedsatz erweitert sind und so das Augenmerk auf sich lenken. Auch Ausdrücke, die in der Alltagssprache ungewöhnlich sind und nur in der Dichtersprache vorkommen, bewirken eine stärkere Distanzierung des sprechenden Ich. Der Gegensatz zwischen innerer Nähe und äußerer Distanz zeigt sich unmittelbar und sehr reizvoll in den zahlreichen Substantivierungen von Verben und Adjektiven. Denn trotz ihres im ganzen abstrakten und distanzierenden Charakters ist in diesen Substantiven noch immer ein Rest ihres im Ursprung verbalen oder adjektivischen Charakters enthalten. In den Adjektiven und Verben kommt eine Handlung, ein bleibender Zustand oder eine Eigenschaft zum Ausdruck, was konkreter und anschaulicher als das Abstrakte wirkt, das die Substantive als Wortform aussagen. Der Gegensatz zwischen Distanz und Nähe zeigt sich auch deutlich im Rhythmus: der trochäische Takt wirkt vornehm zurückhaltend. Hierdurch setzt sich die Sprache des Gedichts sehr deutlich von der Sprache des Alltags ab. Der alternierende Rhythmus und der vierhebige Vers wirken hingegen volkstümlich vertraut.

Goethes Gedicht „Selige Sehnsucht“ wird mit Recht als der Höhepunkt des ersten Buches des „West-östlichen Divans“ betrachtet. Darüber hinaus gilt dieses Gedicht als eins der schönsten, aber auch wegen der darin mitgeteilten Gedanken als eins der tiefgründigsten Gedichte Goethes.