

Mutter Natur am Zürcher See : zu einem Gedicht Goethes

Autor(en): **Kaiser, Gerhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **64 (1984)**

Heft 7-8

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164150>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gerhard Kaiser

Mutter Natur am Zürcher See

Zu einem Gedicht Goethes

Mutter Natur ist eine moderne Erfindung. Gewiss kennt die Antike mütterliche Erd-, Fruchtbarkeits- und Nachtgöttinnen neben männlichen Himmels- und Lichtgöttern, doch nicht die strenge Dualität von Vater Geist und Mutter Natur, deren eigentümlich Modernes in der Innerlichkeit und zugleich Abstraktheit dieser Grössen liegt. Mutter Natur ist sosehr in uns wie um uns, und eben darin ist sie das Andere des Geistes, der sich ihr gegenüber und in sie eingebettet findet.

*«Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den grossen Gedanken
Deiner Schöpfung noch Einmal denkt.»*

So hebt Friedrich Gottlieb Klopstocks Ode *«Der Zürchersee»* an, die eine Kahnfahrt des jungen norddeutschen *«Messias»*-Sängers mit Verehrern aus der guten Gesellschaft Zürichs am 30. Juli 1750 fast ekstatisch überhöht. Da ist sie – Mutter Natur im Glanz, der auf dem Neuen liegt. Schon 1645 hat der barocke Schriftsteller Philipp von Zesen in seinem Roman *«Die adriatische Rosemund»* *«Zeugemutter»* als Übersetzung für das lateinische Wort *natura* vorgeschlagen¹; schon das angehende Mittelalter kennt die Rede vom Buch der Natur², aber dabei wird die Natur immer als Schöpfung und Schrift des biblischen Vatergottes gedacht, der nicht ihr gegenüber oder in ihr, sondern über ihr steht³. Die Vorstellung der Mütterlichkeit der Natur bleibt unentfaltet, solange der Mensch in seiner Lebenspraxis auf Zurückdrängung ihrer Übermacht angewiesen ist. Klopstocks Gedicht deutet auf den historischen Augenblick, in dem Natur das verlorene Paradies zu werden beginnt, aus dem der Mensch sich auf dem Wege expandierender Naturbeherrschung entfernt. Mutter Natur entlässt ihre Kinder, die, zum Bewusstsein gelangend, deren Gestalt wahrzunehmen beginnen.

Doch noch feiert sich der überlegene Geist. Schöner als die Pracht von Mutter Natur ist der Mensch, der die Natur als Schöpfung nachzudenken vermag. Nicht eine Schöpfungstätigkeit von Mutter Natur wird bei Klop-

stock bedacht; vielmehr kann Mutter Natur erfinden, weil sie von Gott geschöpft ist, weil ihr Vorhandensein – Klopstocks «*Frühlingsfeyer*» spricht davon – das durch die Zeiten gehende Schöpfungswunder Gottes ist. Noch ist Mutter Natur die Tochter Gottvaters.

Beim jungen Goethe erst – mehr als zwanzig Jahre später – tritt dem Wanderer, in dem der reflektierende Geist repräsentiert ist, in einer hymnischen Idylle die Gestalt einer Naturmadonna mit dem Säugling auf dem Arm entgegen. Sie ist Gegenbild zur christlichen Madonna, denn diese ist das Gefäß des geistig zeugenden Vatergottes, während in Goethes Idylle die Natur den Geist aus sich erzeugt, der sie dann rückwirkend, in der Gestalt des Wandrers, begreift: ein mütterlicher statt des väterlichen Anfangs. Der moderne Mythos steht fertig da in der mythischen Figur.

Und wiederum ist der Zürcher See ein Ort der Aussprache des neuen Lebensgefühls, so dass in zweifacher Hinsicht gesagt werden kann, Mutter Natur sei auf dem Zürcher See erfunden worden. Am «*15. Junius 1775, aufm Zürichersee*» trägt Goethe in das Tagebuch seiner ersten Schweizer Reise die folgenden Verse ein. Sie sind während einer Bootsfahrt improvisiert, die gewiss auch eine Reminiszenz an Klopstocks literarische Bootsfahrt am gleichen Ort war, zumal die Grafen Stolberg, enge Freunde und Verehrer Klopstocks, Goethe begleiteten:

*«Ich saug' an meiner Nabelschnur
Nun Nahrung aus der Welt.
Und herrlich rings ist die Natur,
Die mich am Busen hält.
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge wolkenangetan
Entgegen unserm Lauf.

Aug mein Aug, was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum, so gold du bist,
Hier auch Lieb und Leben ist.
Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Liebe Nebel trinken
Rings die türmende Ferne,
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.»*

Biographisch ist das Gedicht, wie die gesamte Reise, ein Ablösungsversuch Goethes von Lili Schönemann, der Frankfurter grossbürgerlichen Verlobten, von der sich Goethe unter Schmerzen wegbewegt, weil er die Einbindung in die patrizische Gesellschaft der alten Reichsstadt fürchtet. In der Formel «*Lieb und Leben*» ist, wie öfter in der Lili-Lyrik, der Name der noch immer Geliebten umspielt⁴. Aber nicht eine autobiographische Reflexion, vielmehr ein Gedicht hat Goethe in sein Tagebuch geschrieben, das sich schon durch seine Form über den biographischen Zusammenhang hinaushebt und den Namen der Geliebten hinter sich zurücklässt. Es will nicht auf Biographie reduziert, es will auf Mutter Natur, auf Lieb und Leben hin extrapoliert werden, in denen nicht nur der *Name* Lilis untergegangen ist.

In drei grossen Bildern entfaltet die erste Strophe die Vorstellung einer Ureinheit von Mensch und Welt, die als Natur mütterlich ist: im Bild embryonaler Geborgenheit im mütterlichen Blutkreislauf; im Bild der Bettung des Säuglings am Busen der Mutter; schliesslich im Bild vom Kahn als Wiege, mit dem die Vorstellung vom Wiegenkind bei der Mutter leicht angespielt wird und auch schon in der Auffächerung optischer Phänomene vergeht. Der Jambentakt der Strophe, der völlige Zusammenklang von Wellenbewegung und Rudertakt, das Ineinanderschwingen, fast Kreisen optischer Eindrücke, bei dem einem Hinauflaufen von Welle und Kahn ein dynamisches Hinab der Berge entgegenkommt, schliesslich das Aufgehen des Ich im Wir arbeiten die grosse Einheitserfahrung weiter aus.

Dennoch ist die Stimmung der Strophe weniger einheitlich, als es zunächst scheint. Der emphatischen Rede von einer zeitlich unhintergehbaren Einheit ist ein «*Nun*» eingebettet, das nicht nur die Zeitlosigkeit des Augenblicks, sondern auch den Augenblick als Zeiteinschnitt anspricht. ‚*Nun*‘ ist nicht ‚*immer*‘. Und sind nicht die Bilder selbst inkohärent, weist nicht ihre Folge und schliesslich ihr Untergang in Einzelerscheinungen einer Landschaft darauf hin, dass etwas ausserhalb der Benennung und Preisung der Ganzheit bleibt?

Der Embryo *saugt* nicht an der Nabelschnur; ihm fliesst Nahrung zu. Saugen bezeichnet demgegenüber eine äusserst lustvolle Lebensaktivität. Dazu passt, dass sich im Bild subjektlosen anfänglichen Aufgehobenseins ein Ich nach vorn, an den Anfang des Gedichts drängt. Besitzansprüche («*meine Nabelschnur*» ist eine absurde Formulierung) und Deklarationen («*Und herrlich rings ist die Natur*») gehen von ihm aus. Sein Pathos und seine Energie überfluten in rhythmischen Stössen das wiegende Metrum, das sich erst in der zweiten Strophenhälfte durchsetzt⁵, mit dem Bild des Wiegens selbst. Erst jetzt sinkt auch das ‚Ich‘ in das ‚Wir‘ zurück, das sich im Possessivpronomen «*unser Kahn*» versteckt. Erst jetzt also, im Augen-

blick der Auflösung, des Untertauchens der ‚Urbilder‘, kommen Anspruch und Erfahrung zur Deckung, hat sich der Anspruch auf das Erfahrungsniveau herabgestimmt. Es ist genau der Punkt des Gedichts, wo im Schwingen und Kreisen der Wahrnehmungen doch die Distinktion polarer Erscheinungen beginnt: Menschenwerk (Kahn) und Natur; Wasser und Erde, Wolken als Trübungsphänomen der Luft, Oben und Unten, Festes und Flüssiges. Es ist auch der Punkt, an dem die neue Vorstellung vom «*Lauf*» das Bild des wiegenden Kahns zersetzt. Die Assoziationsreihe Embryo–Säugling–Wiegenkind verliert sich in der flüchtigen Erinnerung an das Laufkind, das nun auf eigenen Füßen steht.

Das Ich ist das Unterscheidende; mein Auge, mit dessen Anrede die zweite Strophe beginnt, ist das Sinnesorgan der Unterscheidung. Das wahrnehmend unterscheidende Ich, das die Unterscheidung doch vermeiden wollte, unterscheidet sich zwangsläufig am Ende von dem, was es wahrnimmt, von der Natur. Es fällt zurück – nicht auf Natur, sondern auf sich. Das Metrum springt von Jamben auf Trochäen um, die in den beiden ersten Versen der zweiten Strophe im Sprechrhythmus voll realisiert werden. Die Zeilen werden länger: durchgehend vierhebig, wo in der ersten Strophe vier- und dreihebig Zeilen wechseln. Der Ton sinkt entsprechend dem Sinken des Auges; der Paarreim, innerhalb dessen jeder Reimzeile eine syntaktische Einheit entspricht, bringt nach je zwei Zeilen einen Ruhepunkt, während der Kreuzreim der ersten Strophe von der ersten zur dritten und von der zweiten zur vierten Zeile weiterdrängt, so wie in der ersten Strophe zweimal auch die syntaktische Einheit über die Versgrenze hinweggeht (Nabelschnur / Nun; Kahn / Im).

Dem Auge widerfährt, dass es sinkt, wo es doch schauen wollte. Es erleidet sein Sinken. Leiden und Selbstreflexion des Ichs, das sich in seinen Organen wahrnimmt, fallen zusammen. Wie Ich und Welt im Akt der Reflexion auseinandertreten, so Innen und Aussen, Nähe und Ferne. «*Hier*» setzt ein ‚Dort‘, «*wieder*» ein ‚Einst‘ und ‚Jetzt‘ voraus. Goldne Träume von Lieb und Leben kehren wieder. Gold bedeutet bei Goethe vitale Tiefe. Geht es nur um den Gegensatz von Realität und Imagination? Nein, denn blosser Imaginationen von Lieb und Leben bedürften angesichts einer mächtigen Gegenwart kaum einer so bis in den Sprechton gewaltsamen Zurückweisung, wie sie die dritte und vierte Zeile der zweiten Strophe enthalten.

«*Weg, du Traum, so gold du bist*» ist ein vor Anstrengung und Eile verkürzter, prädikatsloser Befehlssatz, dem bei logischem Argumentieren der Konzessivsatz vorherzugehen hätte: ‚So sehr du golden bist, sollst du doch weggehen!‘ Auch «*so gold*» verkürzt noch einmal die Rede, und die folgende Zeile gerät vollends in die Defensive. Stünde lediglich der Traum von

Lieb und Leben gegen die Realität der Liebe und des Lebens, wäre eine Formulierung wie ‚nur hier Lieb und Leben ist‘ oder ‚hier erst Lieb und Leben ist‘ zu erwarten, wobei der erste Satz auch dem metrischen Schema entspräche. «*Hier auch*» beschwört geradezu, dass nicht nur dort, sondern auch hier Lieb und Leben anwesend sind, und die Beschwörung gerät so heftig, dass «*auch*» als betontes Wort an der Stelle einer metrischen Senkung mit äusserster Härte an das ebenso betonte einsilbige «*Hier*» stösst.

Was da hervordrängt ist das, was in der ersten Strophe mit Emphase niedergehalten wurde: dass es eine Zeit voll Lieb und Leben vor der Gegenwart gab, die dort als absoluter Anfang erscheint. Es gab eine Zeit vor der Zeitrechnung, die im ‚Nun‘ der ersten Strophe eingeführt werden sollte. Sie konnte noch nicht angeeignete Erinnerung werden, weil sie verdrängt wird und deshalb als Obsession, Wahn, Traum zurückkommt⁶. Der Traum wird solange nicht Erinnerung werden, wie in ihm der Anspruch liegt, in einer Zukunft als volle Wirklichkeit wiederzukehren. Das Gedicht über die Natur, welcher der Mensch eingebettet ist, scheint sich damit in ein Gedicht über den Menschen zu verkehren, der von der Natur ausgeschlossen ist: durch Reflexion, durch Diskontinuitäten, durch unversöhnbare Widersprüche, wo in der aussermenschlichen Natur Kontinuität und reines Dasein herrschen, innerhalb dessen Polarität Zusammengehörigkeit des Entgegengesetzten bedeutet.

Beim Menschen dementiert jede Einheitserfahrung die vorhergehende, diskreditiert sie als blossen Traum und wird doch ebenso von der vorhergehenden Einheitserfahrung dementiert, weil sie gleichfalls vergehen wird, nicht zuletzt unter der Gewalt des zum Wahn gewordenen Gewesenen.

Doch das Gedicht hört so nicht auf. Die angestrengte Rückwendung ins Hier löst sich unerwartet – bei der Überarbeitung für die Werkausgabe von 1789 bringt Goethe an dieser Stelle einen Stropheneinschnitt an – in einem tänzerischen Rhythmus, bei dem bis zum Gedichtschluss Metrum und Rhythmus zusammenklingen. Das Tanzen, auch im Bild von den schwebenden Sternen evoziert, entsteht dadurch, dass die vierhebigen Trochäenverse des Strophenanfangs zu dreihebigen Zeilen verkürzt werden, wie sie sich in der ersten Strophe in der zweiten, vierten, sechsten und achten Zeile finden. Dabei wird jeweils in der zweiten, vierten, sechsten und achten Zeile der neuen metrischen Einheit der vorletzte Trochäus in einen Daktylus verwandelt, der als Hebung mit zwei folgenden Senkungen wieder an die Jamben der ersten Strophe anklingt, ihr Wiegen aber in das Tänzeln verwandelt: schwebende / türmende / -schattete / reifende⁷. Dem Wiegen gab sich das Ich nach anfänglicher Aktivität hin; das Sinken erlitt es, bis es sich zur Aktivität aufraffte; im Tanzen kommen Hingabe und Aktivität harmonisch zusammen.

So entstehen auch andere Harmonien auf neuer Stufe neu, dergestalt nämlich, dass gleichzeitig Polaritäten weiterentfaltet und Unterscheidungen dem Übergreifenden eingebettet werden. An die Stelle von Gegenläufigkeiten, die einander überlagerten, tritt die Balance, tritt die Einheit in der Geschiedenheit. Zunächst kommen aus dem Kreisen der Impressionen in der ersten Strophe und aus der folgenden Entwicklung der Zeitdimension Andeutungen der Tages- und Jahreszeitenzyklik hervor: *Morgenwind* umflügelt die Bucht, in deren Schatten eine Ahnung der Nacht nistet; das *Sonnenlicht* bricht sich auf den Wellen zu *Sternen*; die *reifende Frucht* wächst vom Frühjahr durch den Sommer ihrem Herbst zu, der Fülle der Ernte, die zugleich auf den Winter, den Tod vordeutet, in dem alles Leben in seinen Anfang zurück mündet.

In der Sonne, die sich durch die Sterne auf dem Wasser bezeugt, zeigt sich nicht nur die Helle des Luftbereichs, sondern auch das Gold des Lebens. Die Sonne als das himmlische Urlicht und der Wind, das alte Symbol für den Heiligen Geist, deuten in äusserst verschwiegener Weise auf die göttliche Schöpfungs- und Zeugungskraft, aber sie ist in diesem Gedicht nicht hinter oder über der Natur, sondern sie gehört ihrer Göttlichkeit des liebenden Empfangens und Bergens polar zu. Diese steht am Ende des Gedichts wiederum königlich da. Der Wind, der wie in der Genesis als Geist Gottes über den Wassern schwebt, umflügelt, umhüllt die Bucht, deren Beschattesein nun den Anklang an den biblischen Wortsinn entlässt, nach dem der Geist Gottes Maria befruchtend «*überschattet*» (Luk 1.34). In der reifenden Frucht ist der im Fruchtwasser reife Embryo zart erinnert. In diesem Ziel des Gedichts, in der Konzentration der Natur in Befruchtung und Frucht treten die Polaritäten ins Enge zusammen: wie Wasser und Gestirne in der Spiegelung in eine Ebene fallen, wie liebe Nebel die türmende Ferne trinken, die doch vorhanden bleibt, indem sie benannt wird, wie der sonst die Horizonte aufreissende Wind die Bucht umrundet, wie das milchige Licht eines diesigen Sonnentages Glanz und Trübes zusammenfliessen lässt. Der Spiegeltanz der Sonnensterne kommt wie der Tanzrhythmus zur Ruhe:

«*Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.*»

Wo bleibt bei alledem das Ich, das erste Wort des Gedichts? Es kehrt verwandelt wieder im letzten: Frucht. Die geläufige neutestamentliche Episode, die den Wind als Bild des Heiligen Geistes verwendet, ist das Gespräch Christi mit Nikodemus, wo vom Geheimnis der Wiedergeburt die Rede ist. Das Ich ist im Bild der Frucht wiedergeboren – es ist in Natur übergegangen, aber auch: die Natur ist zum Bild des Ich geworden. Die

erste Strophe müht sich an einer Personifikation der das Ich bergenden Mutter Natur ab, die als Personifikation, als Allegorisierung eines Begriffs von Natur, schon von Trennung zeugt. Die letzte Strophe endet in einem Symbol, das die Gegenständlichkeit der Natur selbst auf das Ich durchsichtig macht. So der ganze letzte Teil des Gedichts. Er spricht nur noch von Naturphänomenen, aber sie spiegeln einen erotisierenden Blick zurück. Liebe Nebel vergegenständlichen die Innerlichkeit, in die das Ich gerade noch versunken war; sie sind entäussertes Inneres; sie sind – der Wortlaut sagt es – die Spiegelgestalt von «*Lieb und Leben*»⁸.

Ihre höchste Stufe erreichen Spiegelstruktur und Spiegelungssymbolik allerdings erst im Schlussymbol des Gedichts. Die Spiegelung von Gestirn und Welle ineinander ist ein bedeutendes und immer wieder im Werk Goethes aufscheinendes Symbol für die Ganzheit der Welt und die harmonische Entsprechung von Welt und Mensch⁹. Zugleich aber ist in diesem Ganzheitszeichen auch ein Moment der Brechung eingezeichnet. Gestirn und Welle werden im Spiegelbild nicht nur vereinigt, sie werden nicht nur ins Enge gezogen, sie werden auch in der Vereinigung unaufhebbar getrennt. Bild und Spiegelbild, Spiegel und Gespiegeltes können nie zusammenfallen, obwohl sie so eng zusammengehören. So ist Brechung schon im Bild von Welle und Gestirn enthalten. Die *eine* Sonne ist im Spiegel der Welle in tausend schwebende Sterne zerbrochen; sie sind in deren Brechung schwebend tausendfach die *eine* Sonne. Noch viel tiefer reicht der Riss in das Verhältnis von Ich und Welt, Ich und Natur. *Eine* Silbe reicht aus, das zu sagen: Reifende Früchte mögen sich in Seen spiegeln, aber *bespiegeln* kann sich nur der Mensch. Sich *bespiegelnd* tritt er sich gegenüber. Er kann sich im Spiegelbild erkennen, aber auch sich entfremden. Er kann dem Vertrauten, aber auch dem Fremden im Spiegel verfallen – bis zur tödlichen Spiegelung des Narziss. Als sich selbst Gegenübertretendem, als sich Reflektierendem ist es dem Menschen gegeben und über ihn verhängt, auch der Natur gegenüberzutreten. Wie er sich zum Problem wird, wird sie ihm zum Problem. Sie wird ihm zum Spiegel seiner selbst; sie reflektiert sich in ihm; in ihm kommt die Natur zum Bewusstsein. Er ist Natur, und in ihm begegnet sich die Natur als Geist. Er ist eins mit Natur, eingebettet in Natur in ihm und ausser ihm, und doch ewig von ihr geschieden – die Dualität, von der eingangs die Rede war.

Alles das bringt das Schlussbild zur Sprache. Das Ich ist reife Frucht der Natur. Gewinn, Verlust, Wiedergewinn von Einheitserfahrungen schliessen sich zu einer Entwicklung zusammen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbindet. Reifend kann das Ich vagabundierende Chimären der Vergangenheit und der Zukunft integrieren. Schon die Dementierung von Einheitserfahrungen durch Trennungen enthält den Trost in

sich, dass neue Einheitserfahrungen demnach Trennungen überwinden können. Reifen aber verheisst noch mehr: dass die verlorenen Einheits-erfahrungen in den neuen variiert und gesteigert zu werden vermögen, dass die neuen die alten in sich aufnehmen und damit auf sie zurückweisen, wie die alten die späteren schon keimhaft in sich enthalten.

Dennoch ist das Ich als reifende Frucht noch nicht hinreichend bestimmt. Der Absurdität des Einheitsbildes am Anfang («*meine Nabelschnur*») antwortet die Interferenz im Schlusssymbol der reifenden und dabei sich bespiegelnden Frucht. Das Ich in der intra-uterinen Geborgenheit bei Mutter Natur ist zugleich ausser ihr und ausser sich. Die Existenz des Ich ist paradox wie das Symbol, in dem das letzte Wort des Gedichts auf das erste Wort des Gedichts transparent wird. Sie ist am tiefsten paradox darin, dass gerade die Reflexivität des Menschen es ist, die nicht nur die Geschiedenheit, sondern auch die Einheit des Menschen mit sich und der Natur herzustellen vermag. Durch das Sich-Bespiegeln ist die reifende Frucht dem Fruchtwasser des Sees zugeordnet. Nur das Spiegelbild schwimmt. Erst aus dem Anfang der zweiten Strophe des Gedichts kann der Schluss hervorgehen. Allein der Speer, der die Wunde verursacht, ist imstande, sie zu heilen. In der Reflexion gewinnt der Mensch das Bild seiner selbst, wird er fähig, das Disparate zu integrieren. Sich bespiegelnd erkennt sich, bestimmt sich der Mensch als reifende Frucht, seine Schmerzen, sein Glück, seine Abschiede, seine Diskontinuitäten als Momente eines Prozesses. Sich bespiegelnd erblickt und bestimmt sich der Mensch als das Kind der Natur, in dem sie zum Bewusstsein, zur Sprache, zur Seele kommt und sich damit als Lieb und Leben zu erkennen gibt. Lieb und Leben allerdings, die ein Moment von Resignation in sich enthalten, so wie man im Tanzrhythmus des Schlussteils einen Anklang von Schwermut zu hören vermag. Das Gold des Traums verheisst eine Fülle des Daseins und des Hingenommenseins, wie sie im gelebten Leben zwar aufblitzen, aber nicht Dauer gewinnen kann. Es gehört zum Chimärischen des Traums, dass er solche Augenblicke verabsolutiert, wenn er Vergangenes heraufbeschwört. Lieb und Leben sind nie so golden wie im Traum, wo sie nicht oder nicht mehr sind.

Wovon das Gedicht spricht, das tut und bezeugt es. Es geht von der Präntention der Einheit über die Erfahrung der Trennung zu einer neuen Einheit, die das Geschiedene einbegreift. Es geht von der Allegorie über die bilderlose Innerlichkeit zum Symbol, in dem Natur und Reflexion einander durchdringen. Und insofern spricht es, indem es von Lieb und Leben, von Natur und Reflexion spricht, auch von sich. Der Künstler, das Genie ist im Bewusstsein der Goethezeit exemplarisches Ich, exemplarisch Sohn der Natur. Der Wind als Metapher des Heiligen Geistes ist seit alters auch Metapher der künstlerischen Inspiration. Die Zeugung, die sich im Gedicht

im Schleier der Bilder abzeichnet, ist auch Zeugung des Werks. Auch das Gedicht ist die im See sich bespiegelnde reife Frucht¹⁰.

* * *

Mutter Natur ist eine moderne Erfindung. Sie konnte erst gemacht werden, als Gott der Schöpfer, der Richter und der Erlöser in den programmatischen Welt- und Selbstentwürfen der Menschen zurückzutreten begann. Der Sünder unter dem Gesetz und der Gnade Gottes wird zum Kind der Natur. Goethes Gedicht zeugt weniger von diesem Ermöglichungsraum als vom Ermöglichungsgrund, aus dem Mutter Natur kommt und im Geist zu sich kommt. Die Matrix aller überschwenglichen Einheitserfahrungen und -sehnsüchte ist die ursprüngliche Totaleinheit von Mutter und Kind. Sie geht verloren, muss verlorengelassen auf dem Weg vom Embryo zum Ich, aber sie bleibt die Grundlage jeder Einheitserfahrung, die das Ich in seinem Leben macht, insbesondere in der Geschlechterliebe. So umschliesst das Mutter-Kind-Bild des Goethe-Gedichts ein Mann-Frau-Bild. Diese Mutter-Kind-Einheit ist eine menschliche Grunderfahrung, aber sie bekommt ihre Programmatik und Innerlichkeit erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, mit dem Programmwurf der modernen Familie. Familia bedeutet noch im 17. Jahrhundert Hausgemeinschaft und umfasst alle, die unter einem Dache wohnen: Eltern, Kinder, Verwandte, Gesinde, Angestellte. Diese Familie ist kleinste Zelle der Gesellschaft, Rechts- und Wirtschaftseinheit. Die moderne Familie versteht sich idealiter als Naturordnung und Liebesbündnis zwischen Mann, Frau und Kindern, ausgegliedert aus der Gesellschaft als dem Reich der Zwecke, Gesetze und Institutionen. Der Vater vermittelt zur Gesellschaft, die Mutter repräsentiert den familialen Binnenraum der Geborgenheit und Innerlichkeit.

Mutter Natur ist ihre Projektion in die Totale. Sie ist der Inbegriff der Spontaneität, Sehnsuchtsbild der Einheit und Freiheit, Fluchtraum aus der Gesellschaft, Resonanzraum der Seele, das Äussere zum Inneren des Menschen, der liebe Nebel trinken und sein liebes Tal dampfen sieht – Werther am 10. Mai –, weil er im Schoss der Familie eine neue Art von Lieb und Leben gelernt hat. Das geschieht genau in dem historischen Augenblick, in dem die Natur Rohstoff und Ausbeutungsobjekt der naturbeherrschenden Technik zu werden beginnt. Sie entfaltet sich mit der modernen Gesellschaft. Der französische Park des Barock verherrlicht den Menschen, der die Natur bemeistert¹¹. Der englische Park, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsteht, arrangiert den Schein der sich selbst überlassenen Natur. Hier webt Mutter Natur, während draussen die erste Dampfmaschine des Engländers James Watt zu arbeiten anhebt. Der Grossverbrauch der Kohle, komprimierter, versteinertes Natur, setzt ein.

Familie, Natur, Gesellschaft: so gehören sie spannungsvoll zusammen. Im Feld der modernen Familie wird die Mutter-Kind-Beziehung emotional und imaginativ aufgeladen; hier entsteht psychologisch gesehen allererst das, was heute unter Kindheit verstanden wird, eine Phase von Intuition, Kreativität und keimhafter Vollkommenheit. Hier entsteht aber auch das Problem, wie das aus der Familiensphäre kommende Ich das Leben draussen besteht. Im Namen der Natur tritt das Genie, liebstes Kind von Mutter Natur, im Sturm-und-Drang-Drama dem künstlichen Regelsystem der Gesellschaft entgegen. Und doch ist es das Kind von Mutter Natur, das innovative Individuum, das die Dynamik der modernen Gesellschaft hervorbringt. Die Gesellschaft selbst konzidiert demgemäss die Entstehung des Brutkastens moderne Familie, deren Produkte sie zu ihren Brain-Trusts verschaltet. Im Kind von Mutter Natur ruft sie etwas in der Geschichte der Menschheit völlig Neuartiges hervor: ihre Agenten, die zugleich ihre schärfsten Kritiker sind. Das Kind von Mutter Natur ist es, das wochentags die Natur ausbeutet und sonntags sich in ihre Arme wirft. Es flüchtet sich dahin, wohin der naturzerstörerische Mensch noch nicht vorgedrungen ist – mit Ausnahme dessen allerdings, der eben dort ankommt.

Im Mutter-Kind-Raum wird schliesslich die neue Kunst und Wissenschaft der Pädagogik verankert, die in der Sekundärsozialisation fortsetzt, was in der familialen Primärsozialisation begann. Hier werden die Keime der Bildung gefunden, die später zu entwickeln sind. Der erste Keim ist Sprache. Durch Jahrhunderte wird die Sprache auf ihre Fähigkeit oder Unfähigkeit befragt, die Welt der Erscheinungen abzubilden. Doch gleichzeitig mit dem Entwurf der modernen Familie und der Mutter Natur kommt die epochale Frage nach dem Ursprung der Sprache auf, damit nach ihrer Fähigkeit oder Unfähigkeit, Seele und Natur, die im Menschen Synonyme sind, zum Sprechen zu bringen. Es ist die Frage nach dem Ursprung der Sprache in der Mutter-Kind-Beziehung, die total, intensiv und sprachlos beginnt. *«Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr»*, heisst es in Schillers Distichon *«Die Sprache»*. Er meint damit nicht mehr die denkende Seele, von der Klopstock als christlicher Sänger spricht, denn Gedanken sind allgemein und mitteilbar; die denkende Seele beginnt erst da zu stammeln, wo sie an die Grenze des Undenkbaren stösst. Die moderne Seele ist dagegen in ihrem Innersten und Anfänglichen sprachlos, weil dort nicht Begriffe und Gedanken, sondern Naturlaute des Herzens wohnen – das Ach, das A, das O, der Hauch, die zwischen Mutter und Kind hin- und hergehen. Die Mutter macht das Kind erst lallen, dann sprechen, aber sprechend tritt das Kind ihr gegenüber. Nur das Lieblingskind von Mutter Natur, das Genie, vermag es, stellvertretend für alle Menschen, die sich in seinen Zeugnissen wiederfinden, zugleich reflexiv von der Seele und intuitiv aus

der Seele zu sprechen. Als väterlicher Schöpfungsgeist in den Armen von Mutter Natur spricht es von ihr und aus ihr und wiederholt unaufhörlich das gleiche: dass wir in der Natur und in der Liebe immer wieder das «*uralt alte Schlummerlied*» der Mutter hören. In der Liebe erfahren wir Mutter Natur und in der Natur die Liebe. Das geschieht exemplarisch in der sogenannten Erlebnislyrik, die mit Mutter Natur gleichzeitig und – wie manche grosse Erfindung – mehrfach erfunden worden ist, unter anderem «*am 15. Junius 1775, aufm Zürichersee*», zehn Jahre nach der Erfindung der Dampfmaschine.

¹ Siehe Artikel Natur in: Trübners Deutsches Wörterbuch. Hg. A. Götze. Bd. 4. 1943. F. G. K.: Oden. Auswahl und Nachwort von K. L. Schneider. Stuttgart 1966. S. 45 ff. Der Goethe-Text nach: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. E. Trunz. 1948 ff. Bd. 1. S. 102. – ² Siehe Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt 1981. – ³ In dem 1800 von Herder übersetzten und redigierten sog. Naturhymnus von Shaftesbury aus «The Moralists» (1709) übersetzt Herder fälschlich: «Der Gottheit Freundin, weise Statthalterin / Der Vorsicht, oder – Schöpferin, Schöpfer selbst? – / O Schöpfer, sieh, ich knie und bete . . .» Im englischen Text heisst es: «O mighty Nature! Wise Substitute of Providence! impower'd Creatress! Or Thou empowering Deity, Supreme Creator! Thee I invoke, and Thee alone adore.» (Anthony, Earl of Shaftesbury: Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times. 3 Bde. 6. A. o. Ort. 1737–38. Bd. 2: The Moralists, S. 345). Shaftesbury nennt zwar die Natur «our common Parent» (352), aber sein Gebet richtet sich an den höchsten Schöpfer, und die Feier der Natur verdichtet sich nicht im Bild ihrer Mütterlichkeit. – ⁴ Bei dem im Tagebuch unmittelbar folgenden Kurzgedicht «Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte» wird aus dem Namen das Sprachspiel des Gedichts. Bemerkung von Karl Pestalozzi während eines gemeinsamen Seminars Basler, Freiburger und Strassburger Germanisten im Wintersemester 1982/83, bei dem das Zü-

richsee-Gedicht behandelt worden ist. Die folgenden Ergebnisse sind durch die Diskussion angeregt worden. Auf die reiche Literatur zu Goethes Gedicht kann in diesem Rahmen nicht eingegangen werden. Am fernsten stehe ich Emil Staiger, der den Zusammenhang der Eingebungen des Gedichts nur im Biographischen sieht (Grundbegriffe der Poetik. Zürich 3. A. 1956. S. 26 f.); am nächsten Joachim Dyck (Goethes Gedicht: «Auf dem See». In: Euphorion 67. 1973. S. 74–84). Auch Dyck legt seiner Untersuchung die Erstfassung zugrunde. Übereinstimmung mit ihm besteht in der Auffassung der Zeitstruktur und der Reflexionsstruktur, in der Betonung der Polarität der Vorstellungen (bei Dyck allerdings erst für den dritten Teil des Gedichts), in der Feststellung einer Erotisierung der Landschaft in Strophe 3 sowie in der Akzentuierung der rhythmischen Besonderheit von Vers 12. – ⁵ In der ersten Zeile werden nur zwei der vier metrischen Akzente rhythmisch realisiert (saug'; Nabel). In der zweiten Zeile trägt «Nun» einen so starken Nebenton, dass er die metrische Senkung fast überdeckt. In der dritten und vierten Zeile kommen rhythmische und metrische Betonung einander fortschreitend näher. Die dritte Zeile realisiert rhythmisch drei von vier metrischen Betonungen, die vierte Zeile alle drei metrischen Hebungen, aber in einem Abfallen des Tones, der dem Satzende in seinem Zusammenfall mit dem ersten Durchgang des Reimschemas entspricht. Zu den Spannungen der ersten

Strophenhälfte gehört noch die Gliederung in zwei Sätze, während die zweite Strophenhälfte nur aus einem Satz besteht, und das Gegeneinander zwischen Satzende und Beginn des folgenden Satzes mit dem Bindewort «und». – Aus Raumgründen gehe ich auf die kunstvollen Lautverhältnisse des Gedichts nicht ein; nur exemplarisch verweise ich auf die Korrespondenz Nabel – Nun – Nahrung – Natur, die eine besonders enge Beziehung zwischen Kernvorstellungen begründet. – ⁶ Vgl. den Wortgebrauch von «Traum» in «Warum gabst du uns die tiefen Blicke», das Goethe am 14. April 1776, zehn Monate nach dem Tagebucheintrag der Schweizerreise an Frau von Stein mitteilte. – ⁷ Auch sonst vereinigt die zweite Hälfte der zweiten Strophe formale Eigenheiten der vorhergehenden Gedichtteile: Die Kreuzreime der ersten Strophe sind durchgehend männlich, die Paarreime der vier folgenden Verse erst weiblich, dann männlich. Im Anschluss kommen die Kreuzreime wieder, aber erst weiblich, dann männlich. – ⁸ Hinweis Karl Pestalozzi. – ⁹ Vgl. u. a. «Torquato Tasso», Vers 3442 ff.; «Faust II», Anmutige Gegend; den «Gesang der Geister über dem Wasser» und das Sonett «Mächtiges Überraschen». – ¹⁰ Für die «Schriften» von 1789 hat Goethe sein Gedicht im Sinne der Klassik bearbeitet. Die wichtigste Änderung ist die Untergliederung der zweiten Strophe nach dem vierten Vers, so dass nun ein klarer dreistrophiger Aufbau vorliegt. Die erste Strophe blickt auf die Welt, die zweite aufs Ich, die dritte vereinigt Ich und Welt im Symbol. Die Ero-

tisierung des Blicks, die in der ersten Fassung auffiel, verschwindet mit der Umwandlung von «Liebe Nebel» in «weiche Nebel», die zugleich das Wortspiel: Lieb und Leben – Liebe Nebel zerstört. Es widersprach der Objektivierungstendenz, die nun gegen die Subjektivierungstendenz durchgesetzt wird, wo die erste Fassung beide in eine labile Balance bringt. Das Eingangsbild der embryonalen Mutter-Kind-Einheit, Emphase und Deklaration sind getilgt. Die Dynamik ist abgebremst. Aus den *entgegnenden* werden *begegnende* Berge. Damit setzt sich das ‚Weltbild‘ gegen den personifizierten Naturbegriff durch. Der Programmwurf des geborgenen Ich wird zum Modell des Ich in freier Weltbegegnung. – ¹¹ Ein literarisches Beispiel für dieses Herrschaftsdenken gegenüber «Mutter Natur» zitiert Willi Fleming (Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert. Halle 1931. S. 50): «So wenig eine Mutter ihrem Kinde mit der Geburt zugleich alle Vollkommenheiten beyläge; so wenig habe die Natur auch ihre Geschöpfe dero Gestalt gefertigt / dass sie dem menschlichen Nachdencken nichts daran zu verbessern übriggelassen. Sie habe ja so viel wilde Bäume gezeugt / dass die Kunst ihnen durch Pfropfung hülffe. Dem Agsteine und dem schönsten Diamanten müsten die rauhesten Schalen abgeschliffen / das Gold aus hässlichen Schlacken geschmeltzet / die Perlen allererst durchlöchert werden.» (Daniel Casper von Lohenstein: Grossmüthiger Feldherr Arminius. Theil I. Neudruck 1973. S. 372. Agstein = Bernstein.)