

Bei dem Orientalisten Friedrich von Diez¹⁴, der 1784-90 preussischer Gesandter in Istanbul gewesen war, fand Goethe folgende Übersetzung eines Gedichts des türkischen Lyrikers Nidschandschi Mussafa Tschalibi, genannt Nischani¹⁵, im 16. Jahrhundert lebend, zur Zeit von Süleyman II. : «Die Kunst der Liebe anfangend las ich mit vieler Aufmerksamkeit in vielen Kapiteln/Ein mit Texten der Leiden und mit Abschnitten der Trennung angefülltes Buch/Es hatte ins Kurze gezogen die Kapitel der Vereinigung, aber vom Kummer/Hatte es die Erklärungen verlängert ohne Ende und Mass./ O Nischani! Am Ende hat dich auf den rechten Weg geführt der Meister der Liebe (d.h. Gott)./Auf unauflöbliche Fragen kommt nur dem Geliebten (also wiederum : Gott) die Antwort zu¹⁶.»

Das türkische Original ist zweifellos streng gebunden durch Metrum, Silbenzahl und Reime. Die Übersetzung gibt nichts davon wieder, so dass Goethe glauben konnte, die morgenländische Dichtung schweife eben «hin und wieder», sei frei wie die Prosa.

Die unzureichenden, im Formalen geradezu irreführenden Übersetzungen der orientalischen Lyrik waren schuld an diesem Missverständnis. Aber bei Goethe wurde es zu einem schöpferischen Missverständnis. Er erfand 1814/15 eine «leichte» Lyrik, die 100 Jahre später noch einmal erfunden wurde, und zwar wiederum in einem schöpferischen Missverständnis, diesmal angesichts der möglichst wörtlichen, dafür formal ebenfalls ganz entstellenden Übersetzungen, die vor allem die Völkerkundler von der Lyrik der sogenannten Primitiven anfertigten und die in Europa wiederum eine ermutigende Erleichterung über scheinbare die Freiheit in der Kunst der «natürlichen Naturmenschen» auslösten.

Was wir heute die moderne Lyrik nennen, das gab es schon im Westöslichen Divan, wurde dann von der Romantik, auch von der wachsenden Kenntnis der tatsächlichen Formen orientalischen Lyrik überdeckt, wurde systematisch verdrängt, so dass es dann zu Beginn unseres Jahrhunderts noch einmal erfunden werden musste - und durfte.

14 Denkwürdigkeiten von Asien in Künsten und Wissenschaften... Teil 2, Berlin/Halle 1815.

15 Nischani.

16 Nach WA 6, S.

Und so dichtet Goethe das türkische Gedicht nach - vielmehr :
so erhöht er eine von allen guten Geistern der Poesie verlassene
Übersetzung zu einem wundervollen, entschieden modernen Text,
in der irrigen Meinung, mit dieser Leichtigkeit den Charakter der
orientalischen Lyrik wiederzugeben :

Lesebuch

Wunderlichstes Buch der Bücher
ist das Buch der Liebe.
Aufmerksam hab ich's gelesen :
wenig Blätter Freuden,
ganze Hefte Leiden,
einen Abschnitt macht die Trennung.
Wiedersehn! Ein klein Kapitel,
fragmentarisch. Bände Kummers
mit Erklärungen verlängert,
endlos, ohne Mass.
O Nisami!¹⁷ - Doch am Ende
hast den rechten Weg gefunden :
Unauflösliches, wer löst es?
Liebende, sich wiederfindend!¹⁸.

Das gibt sich dem Auge als Gedicht aus, erweist sich dann «nur»
als geschnittene Prosa - nein : als «geballte» Prosa, also doch als
Gedicht. Aber, abgesehen vom Schluss : wie lapidar und abrupt, wie
rauh, ja unwirsch, wie «unlyrisch» nach klassisch - romantischem.
Mass, wie «modern» ist diese geballte Prosa, eine geballte Faust :

Wiedersehn - ein klein Kapitel -
fragmentarisch -¹⁹

17 Goethe verwechselt hier Nischani mit dem ihm vertrauteren persi-
schen Nisami.

18 Wohl nach Dezember 1815.

19 In der ursprünglichen Fassung (WA 6) lauten Vers 6 ff :

Und die Trennung macht den Abschnitt.
Ein Kapitelchen Wiedervereinigung (dann : Wiederbegegnen)
war sehr kurz. Des Kummers Bücher
mit Erklärungen verlängert
ohne End und Mass.

Die Proben solcher geballten Prosa soll ein Text abschließen, der formal der Prosa noch erheblich nähersteht und inhaltlich, ähnlich wie «Der Deutsche dankt», eine erstaunliche Mischung von flottester Respektlosigkeit und heiligem Ernest darstellt. Es geht dabei um «Glaube, Hoffnung und Liebe»²⁰, die drei christlichen Grundwerte :

Jene garstige Vettel,
 die buhlerische,
 Welt heisst man sie,
 mich hat sie betrogen,
 wie die übrigen alle.
 Glaube nahm sie mir weg,
 dann die Hoffnung!
 Nun wollte sie
 an die Lielbe -
 Da riss ich aus.
 Den geretteten Schatz
 für ewig zu sichern,
 teilt ich ihn weislich
 zwischen Suleika und Saki.
 Jedes der heiden
 beeifert sich um die Wette,
 höhere Zinsen zu entrichten.
 Und ich bin reicher als je,
 den Glauben hab ich wieder,
 an ihre Liebe den Glauben!
 Er, im Becher, gewährt mir
 herrliches Gefühl der Gegenwart.
 Was will da die Hoffnung!²¹

Konrad Burdach meint ebd. : «Die erste Fassung steht der Quelle besonders nah», wobei er auf die Wendung «ohne End und Mass» hinweist. Ich möchte stattdessen auf die (auch metrische) Straffung und die «Aufrauhung» der Überarbeitung, vor allem in Vers 7 f, auch Vers 10 aufmerksam machen.

20 Paulus im Neuen Testament, 1. Korintherbrief 13, 13.

21 Vom 25.10.1815.

Das sind in jeder Hinsicht äusserst freie Rhythmen, nicht nur hinsichtlich der lyrischen Formung, sondern auch sprachlich: «Da riss ich aus» - ein Ausdruck der Strassen-sprache, noch heute von manchem Lehrer im Aufsatz als Ausdrucksvergehen angekreidet. Wo sonst findet sich das im deutschen Gedicht vor Goethe, bei Goethe selbst nach Goethe? Da muss man schon 150 Jahre zuwarten, bis solche Vulgarismen in der Lyrik zulässig werden. Schliesslich freilich haben sie ja vorübergehend gar Mode gemacht und die Mode diktiert.

Aber die Kessheit des Ausdrucks «Da riss ich aus» ist nichts gegenüber dem unglaublichen Umgang mit den drei christlichen Grundwerten! Sie schmelzen zusammen zu einem, zur Liebe, der Glaube ist nur der Glaube daran, geliebt zu werden, und die Hoffnung, auf Zukunft gerichtet, wird angesichts der erfüllten Gegenwart überflüssig. Das ist nicht nur parodistisches Spiel mit biblischen Begriffen, das ist eine tief heidnische Absage ans Christentum, an alle Metaphysik. Auch an alle Bürgermoral, so wie bei Hafis: berausches Mädchen, berauscher Knabe, berauscher Wein. «Gesagt» ist bei Hafis wie bei Goethe freilich noch lange nicht «getan». Aber «Gesagt ist gesagt». Schlimm genug. Schon schlimm genug, das auch nur zu lesen, gar zu mögen. Ich finde es grossartig, dieses:

Herrliches Gefühl der Gegenwart.
Was will da die Hoffnung!

Ist das ein leichtes, ein schweres Gedicht? Wie sehr ist es beides: leichteste Form, zu gewichtiger Formel verdichtet, frommes Erbe, mit ketzerischer Anmut aufgelöst und geniessbar gemacht. Und wie rasch wie spielerisch leicht ergibt sich auch hier aus dem Leichten das Schwere, aus dem Prosa-Geplauder das weltfromme, lebensheilige Bekenntnis! Eine so leidenschaftliche Freude an Gottes schönsten Gaben hat zweifellos eigenen religiösen Rang und wird Gottes Ohr finden.

Wir waren vom Protest gegen «tote Formen», gegen das starre «Gebilde» aus Erdschwere ausgegangen, wobei die Proteste selbst noch in fester lyrischer Form vorgetragen waren («Zugemessne Rhythmen» und «Lied und Gebilde»). Wie spielerisch leicht und heiter Goethe auch die gebundene Form im Divan zu verwenden

weiss, soll nun noch ein Text zeigen, der «diebischen Spass» und zarten Ernst in nun wirklich orientalistisch charmanter Weise verbindet.

Mädchen umringen den Dichter Hatem-Goethe²², werfen ihm eifersüchtig vor, er besinge immer nur die Eine : Suleika-Marianne, und erbetteln mit aufdringlichem Schmollen, nun auch ihnen die Erhöhung durchs Gedicht zuteil werden zu lassen. Damit ist ja eine uralte und zentrale Funktion der Kunst angesprochen : die Herstellung der schönen Ordnung, des Kosmos, die kosmetische Funktion, heute von Scheuklappen-Ideologen verteufelt, im Orient wenigstens früher hier und da sogar als Strassengewerbe gängig : wie man sich heute «schön» fotografieren lässt, so konnte man sich gegen Entgelt schön besingen, schönsingen lassen.

Das war für den Schönsinger wie heute für den Fotografen manchmal gar nicht so einfach das war harte Arbeit, ja eine Kunst besonderer Art. Auch Hatem fällt es bei den drei herausgegriffenen Schmollerinnen nicht leicht, zumal es beim Schönsingen wie beim Fotografieren ja darum geht, nicht eigentlich zu lügen, sondern nur die «schöne Seite» und die günstigste Beleuchtung herauszufinden.

Da steht die erste - man beachte Hatems grimmig beiseite gesprochenen Stoßseufzer «Es wird schön gehen» :

Bräunchen, komm! Es wird schön gehen.
Zöpfe, Kämme, gross und kleine,
zieren Köpfchens nette Reine -
wie die Kuppel ziert Moscheen.

Eine negroide kleine Dicke also, besteckt mit barockem Zierat. Der Schönsinger tastet nach der «schönen Seite», zögert - und dann kommt die Erleuchtung, dass schöne, schönende Bild : die Kuppel einer Moschee!

Das wäre geschafft. Die Nächste bitte :

Du, Blondinchen, bist so zierlich,
aller Weis und Weg so nette.
Man gedenkt nicht ungebührlich
alsogleich - der Minarette!

22 «Wie des Goldschmieds Bazarlädchen» (10.10.1815)

Eine Bohnenstange also, Hatem macht's möglich, wird zum Minarett geschönt.

Aber die Dritte ist nun wirklich bedauernswert :

Du dahinten hast der Augen
zweierlei, du kannst die beiden
einzeln nach Belieben brauchen.
Doch ich sollte dich vermeiden!

Leichtgedrückt der Augenlider
eines, die den Stern bewhelmen²³,
deutet auf den Schelm der Schelmen,
doch das andre schaut so bieder.

Dies, wenn jen's verwundend angelt,
heilend, nährend wird sich's weisen -
Niemand kann ich glücklich preisen,
der des Doppelblicks ermangelt!

Die Arme schießt also entsetzlich, und zwar auf eine ganz besonders dynamische Weise. Das ist nun schon so dick aufgetragen, die Lobpreisung am Ende so emphatisch, dass der blanke Hohn durchzüngelt. Die Aufdringlichkeit wird zurechtgewiesen. Der Schönsinger ist nicht der Diener, er ist der Herr.

Souverän einlenkend und zugleich sich als Diener der Einen, seiner Herrin, bekennend, schließt Hatem mit den Worten :

Und so könnt ich alle loben,
und so könnt ich alle lieben :
denn so wie ich euch erhoben,
war die Herrin mitbeschrieben.

Dieses demütig-stolze Bekenntnis stellt die eigentliche Zurechtweisung der Aufdringlichen dar, nicht der höfliche Hohn zuvor.

Merkwürdig, ja auch bezeichnend übrigens, wie wenig gerade die feinsinnigsten Goethe-Forscher fähig oder bereit sind, den

²³ Neubildung Goethes nach dem engl. to whelm : überdecken, überwölben. Die Augenlider hängen also auf die Augensterne (Pupillen) herab.

leichten, den kessen Goethe zur Kenntnis zu nehmen - gemäss der anfangs erwähnten Devise, dass nur das Schwere Kunst sein könne. Ernst Beutler, der dem Divan ein umfangreiches Buch widmete, bemerkt zu Hatems Schönsingerei: «Hatem ist galant, jedem der Mädchen gibt er, worum sie bitten, einen rühmenden Vers: der Braunen mit dem ... aufgesteckten Haar, auch der zierlich-schlanken Blondinen; ja der Kleinen, die schelmisch mit einem Auge diesem, treuherzig, mit dem andern jenem Liebhaber zuzublicken versteht»²⁴. Das ist im Detail wie im Ganzen einfach falsch. Das Mädchen schielt nur Hatem an. Und es geht im Ganzen um die Schönung der Nicht-Schönen.

Erich Trunz, der verdiente Goethe-Philologe, folgt Beutler, verkennt aber den Text noch krasser: «Hatem antwortet galant, erst die Frisur einer Brünetten, dann die Gestalt einer Blondinen bewundernd (!). An der Dritten lobt er die Augen, die bald (!) schelmisch, bald ernst blicken»²⁵. Das ist sicher ritterlich, geht aber an Hatem-Goethes Schönungskunst und Bosheit ganz vorbei.

Von den Texten, die wir betrachtet haben, ist der letzte in seiner spielerischen Heiterkeit, in seinen raschen Übergängen zwischen vielerlei Tönen der leichtesten, der am meisten «orientalische» - jedenfalls nach dem, was Goethe damals darunter verstand.

Es war ein Missverständnis, das wissen wir hier besser als so mancher in Europa, der noch heute vom gesünderen, menschlicheren, weiseren, glücklicheren, leichteren Asien weiterträumt.

Goethes Eindruck von der leichten morgenländischen Lyrik täuschte. Diese Leichtigkeit hat er geschaffen und der Weltliteratur erschlossen, auch z.B. der modernen türkischen Lyrik.

Aber Goethe brauchte Asien, um von Asien träumen zu können, und er brauchte den Traum von Asien, um sich neu zu entdecken - um sich und der Dichtung eine neue Leichtigkeit zu gewinnen, das Leichte nicht der orientalischen Lyrik, sondern der modernen Lyrik, die die Welt umspannt und so auch die moderne orientalische Lyrik belebt.

24 Goethes West-östlicher Divan, hg. und erläutert von Ernst Beutler. Leipzig 1943 (Sammlung Dieterich Bd. 125), S. 598 f.

25 Hamburger Ausgabe Bd. 2, S. 570.

Wenige Zeitgenossen Goethes erkannten den Rang des West-östlichen Divans. Grabbe und Börne etwa griffen ihn gar scharf an. Am klarsten erkannte 1835, schon im Pariser Exil, Heinrich Heine den wahren Rang - wobei wir noch einige Blumen aus dem Wortfeld «leicht» nachgereicht bekommen: «Den berauschendsten Lebensgenuss hat hier Goethe in Verse gebracht. Und diese sind so leicht, so glücklich, so hingehaucht, so ätherisch, dass man sich wundert, wie dergleichen in deutscher Sprache möglich war.»²⁶

West-östlicher Divan, das meint zwar zunächst die Versammlung von Okzident und Orient, aber es bedeutet dann auch Realität und Traum, Wahrheit und Dichtung, Ernst und Spiel, Bindung und Freiheit, Schweres und Leichtes.

Die ausgewählten Texte sollten vor allem das Leichte dokumentieren. Damit sich keine einseitige Gesamtvorstellung festsetzt, habe ich zum Schluss auch auf den anderen, den «schweren» Divan hinzuweisen, vor allem auf die machtvollen «mythischen» Gedichte - auf die eigenwillig-grossartige Schöpfungslehre im Zeichen des «Wiederfindens»²⁷ etwa (so der Gedicht-Titel). Oder auf das wohl bekannteste Divan-Gedicht «Selige Sehnsucht»²⁸ mit dem Mythos vom erhöhenden Flammentod. Die Schlusstrophe lautet:

Und so lang du das nicht hast,
dieses: Stirb und werde!,
bist du nur ein trüber Gast
auf der dunklen Erde.

Ich möchte zum Beschluss von diesen mythisch-schweren Texten ein kleines Gedicht zitieren, schlicht und doch gross, schon durch seine altherwürdige Bildlichkeit schwerwiegend, aber vom Leichten, vom Triumph der Leichtigkeit sprechend: «Bulbuls Nachtlied»²⁹. Die Nachtigall (nun ist sie endlich wieder da!) singt in der Nacht vom Tage, singt im Käfig von der Freiheit, und so die Seele im Gefängnis des Körpers, im Kerker der Welt - ein uraltes religiöses Gleichnis:

26 Die romantische Schule.

27 Vom 24.9.1815.

28 Vom 31.7.1814.

29 Zwischen 12.12.1814 und 30.5.1815.

Bulbuls Nachtlied durch die Schauer
 drang zu Allahs lichten Throne.
 Und dem Wohlgesang zu Lohne
 sperrt er sie in goldnen Bauer.
 Dieser sind des Menschen Glieder.
 Zwar sie fühlet sich beschränket,
 doch wenn sie es recht bedenket,
 singt das Seelchen immer wieder.

Auch dieses religiöse Gleichnis erweitert sich auf die Dichtung.
 In ihr überwindet der Mensch immer wieder seine Erdschwere,
 erschafft er sich unter Schmerzen eine beinahe himmlische Leichtig-
 keit. Auch für alle Kunst, alle Dichtung, für die Lyrik und zumal für
 Goethes Divan-Lyrik gilt, was Brecht von seiner Mutter sagt :

Wieviel Schmerz brauchte es, bis sie so leicht ward.

Und so leicht geworden, so erleichtert, «singt das Seelchen
 immer wieder», allem Schmerz zutrotz.

West-östlicher Divan, das heißt auch : Versammlung von Kör-
 per und Seele, Diesseits und Jenseits, Käfig und Freiheit, Nacht und
 Tag - mit e i n e m Wort : Nachtigall. Sie singt, über alles hinaus,
 immer wieder ihr leichtes Lied.

STEIGERENDE WIEDERHOLUNG

Wilfried Buch

Blätter fallen ab,
Früchte welken hin,
Tag und Jahr vergehn,
nur meine Liebe nicht.

Schöner grünt das Blatt,
süßer schmeckt die Frucht,
heller glänzt der Tag,
wenn deine Liebe spricht.

Die beiden liedhaften Strophen sind metrisch gleich: die Verse bestehen aus je 3 Zweiviertel-Takten, deren letzte Senkung pausiert ist («männliche Kadenz»). Diese Pausen bilden am Ende von Zeile 1 und 2 leichte Einschnitte, machen diese Zeilen zu «echten» Versen und lassen das Sprechen abgesetzt, gesetzt, besonnen erscheinen. Am Ende der 3. Zeile aber springt der Auftakt von Zeile 4 an Stelle der pausierten Senkung ein: hier entsteht keine Pause, Zeile 3 durchbricht die Versmauer, stürzt in Zeile 4 hinüber, verschmilzt mit ihr zu einem Langvers, aufgipfelnd in dem Sinnwort «Liebe»:

x x x x x (x)
x x x x x (x)
x x x x x
x x x x x x (x)

Die Hauptgewichte liegen dabei in Zeile 1-3 jeweils auf der 1. und 3. Hebung:

Blätter fallen ab

ebenso :

Schöner grünt das Blatt

während in der 4. Zeile der Hauptton auf die 2. Hebung fällt (Liebe).

So sind die Strophen in sich aus zwei gegensätzlichen Arten von Spannhögen, aus drei «konkaven» und einer «konvexen» Parabel konstruiert; Vers 4 gipfelt auf und schließt ab :



Auch syntaktisch scheinen beide Strophen gleich zu sein. Strophe I besteht aus vier Hauptsätzen, deren letzter sich die Wiederholung des Verbuns «vergehn» erspart (elliptisch). Knapp und schlicht decken sich die Sätze mit den Zeilen (Zeilenstil). So scheint auch Strophe II zu verlaufen - bis ihre Schlußzeile überraschend erweist, daß die ganze Strophe ein konditionales Satzgefüge darstellt: die drei scheinbar in sich abgeschlossenen Hauptsätze sind in Wirklichkeit aufgereichte Folgesätze, die auf den bedingenden Nebensatz hindrängen und von Ihm abhängen. Verdeckt bleibt das anfangs durch die Umkehrung von Bedingung und Folge (wenn - dann) und durch die damit verbundene Aussparung der Konjunktion, die die Hauptsätze als Folgesätze eröffnet und Kennzeichnet.

Strophe I stapft also klobig in parataktischen Einzelschritten vor sich hin, während Strophe II die Einzelschritte hypotaktisch zu höherer und schönerer, tänzerischer Figur ineinanderfügt. Die unbedingten Einzelaussagen von Strophe I verwandeln sich zu einem gedeuteten Zusammenhang der Erscheinungen: vielerlei Folgen einer einzigen Bedingung.

In sich verlaufen beide Strophen in reimloser Herbheit. Erst die letzte Zeile des Gedichts stellt eine nicht mehr erwartete Reimbindung der Strophenschlüsse her: plötzlich durchbrechendes Echo, jäh zurückgespiegelter Glanz. Hier reimen sich nicht Verse, sondern Strophen, sie bilden ein schlichtes «Reimpaar». Dieser Strophenreim in sich reimloser Strophen ist eine eigenartige, viel-

leicht einzigartige, im Hinblick auf den Inhalt jedenfalls tief einleuchtende Erscheinung: in sich bleibt's ungerimt, erst miteinander reimt sich's.

Die beiden Strophen sind eine Wechselrede zwischen Mann und Mädchen, ein «Wechsel». Dabei scheint der Mann eher zu sich, vor sich hin zu sprechen, das Mädchen aber spricht zu ihm, sie hat gehört, was er sagte, und sie antwortet ihm.

In der Männerstrophe herrscht der (späte) Herbst. Alles ringsum schmeckt nach Vergänglichkeit, Verfall, nach Tod. In männlich selbstbewußtem, männlich anmaßendem Trotz stellt der Sprecher der Natur, die ihm von allen Seiten das große Memento mori zuraunt, seine unbedingte Liebe entgegen.

Das Mädchen aber spricht verhalten nicht von «meiner», sondern von «deiner» Liebe: ihr heißt Liebe geliebt zu werden. Und diese Liebe teilt sich durch sie hindurch allem ringsum mit, geht in die Natur ein, erschafft Frühling, sommerliche Süße und Helligkeit - eine innere Jahreszeit, das «Jahr der Liebe» - mitten im vergehenden Herbst. Denn gesprochen ist dieser Wechsel, wie sich zeigen wird, tatsächlich im Herbst. Anders als der Mann bietet auch das Mädchen der ganzen Natur Widerpart: er stemmt ihr seine Liebe entgegen, das Mädchen schafft den Herbst durch Liebe zu ihrem Frühling um, im Zeichen der Liebe verwandelt sie Tod in Leben.

Die inhaltlichen Motive beider Strophen verlaufen parallel, jedoch mit umgekehrten Vorzeichen: die fallenden Blätter das grüne Blatt...

Das Mädchen greift auf, wiederholt, paßt sich dem an, was der Mann gesagt hat, aber sie kehrt es um - und sie steigert es wiederholend. Ebenso wie im parataktischen Satzbau ist die Männerstrophe im Wortschatz volkstümlich einfach, Vers 1 wirkt geradezu platt, die Strophe könnte einem schlichten Volkslied entstammen. Die Mädchenstrophe aber übersteigt die Grenzen der Volksdichtung: die kühne Zusammenziehung der pluralen Erscheinungen in den konzentrierenden, repräsentierenden Singular, die «bloßen» Komparative, die Leuchtkraft der Verben verleihen dieser Strophe den Rang des Kunstliedes. Dennoch geht es nicht um einen Stilbruch zwischen Strophe I und II, sondern um eine leise, fast unmerkliche Ver-

feinerung, um eine «steigernde» Wiederholung», in der sich behutsam Mut zur Anmut verwandelt.

Der innere Reichtum des Gedichts birgt, ja verbirgt sich in durchgehender äußerer Schlichtheit: Man darf diesen «Wechsel» zu den schönsten Liebesgedichten in deutscher Sprache rechnen. Eigenartigerweise ist er durch eine Übersetzung ausgelöst worden. Er findet sich und ruhte bisher - zumindest literarisch unerkannt - im Textbuch von Haydns Oratorium «Die Jahreszeiten» (1801).

Im 3. Teil, dem «Herbst», singen «Lukas» und «Hanne» im Duett (Nr. 25) der schlichten, tiefen Liebe ein großes Loblied, dessen Einführung und Mitte jene beiden Strophen darstellen.

Die Vorlage zu Haydns Textbuch war das 1726-1730 entstandene vierteilige Blankversgedicht «The Seasons» des Engländers James Thomson. Haydns Librettist van Swieten soll die erste deutsche Übersetzung der «Seasons» durch Brockes (1745) benutzt haben. Ob die beiden Strophen ihr Vorbild bei Thomson haben, ob einem Übersetzer (und welchem) beim Übersetzen diese großartigen Verse gelangen oder ob er sie frei einfügte, weiß ich vorläufig nicht zu sagen.

Haydn jedenfalls erkannte ihre überragende schlichte Schönheit, er interpretierte sie musikalisch in feinfühligster Weise: während er die «herbstliche» Männerstrophe mit einer volksliedhaft einfachen Mollmelodie beginnen läßt, verleiht er der Mädchenstrophe den Charakter kunstvoll gesteigerter Wiederholung in strahlendem Dur. Das instrumentale Nachspiel kehrt zu Moll zurück und schließt den Kreis. Während dieses Liedes schweigen die Bläser ausnahmsweise ganz; inmitten der schwelgenden frühklassischen Naturmalerei schaffen die Streicher den Singstimmen einen Untergrund von barocker Herbheit.

Der Text des Liedes aber gehört weder dem Barock, noch der Frühaufklärung von Thomson oder Brockes, noch der Frühklassik von Haydns Musik oder der um 1800 in der Literatur bereits aufblühenden Romantik an - er unterwandert und überspielt alle Epochenstile; man möchte ihn zeitlos nennen, wie seinen Gegenstand.