

Karl Eibl

»Ich komme! Ich komme! Wohin? Ach wohin?«

Hymnendichtung als Problem des jungen Goethe

Goethes erstes publiziertes Gedicht ist eine Hymne, ein Lobgesang auf Christus. Es erschien 1766, als Goethe bereits in Leipzig studierte, in einer Frankfurter Zeitschrift und trug den Titel »Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi. Auf Verlangen entworfen von J. W. G.«. In sechzehn zehnzeiligen Strophen werden die Befreiung der armen Seelen durch Christus und die Niederlage der Höllengeister vorgestellt, und das Gedicht endet mit dem preisenden Ruf: *Gros ist der Herr Gott Zebaoth!* (FRA, Bd. 1, S. 21). *Ich hätte mögen toll darüber werden* (DjG I, S. 141), schrieb er am 12. Oktober 1767 an die Schwester. Als später aus dem Nachlaß seines Dieners Seidel ein Exemplar in seine Hände kam, spottete er gegenüber Soret, das Gedicht könne ihm wegen seiner Orthodoxie als *Paß in den Himmel* dienen (Eckermann, 17. März 1830). – Nicht von solch orthodoxen, altmodisch-spätbarocken Hymnen wird im folgenden die Rede sein, sondern von der neuen Hymnenart, die Goethe in der Periode des Sturm und Drang entwickelt und deren Religiosität ganz anderer Natur ist.

I

Der Dichtungstypus, den Goethe während seiner Leipziger Studienzeit, vom Oktober 1765 bis zum Oktober 1768, kennenlernte und pflegte, war der des »bürgerlichen Rokoko«, einer Bürger- und Kaufmanns-Kultur, die sich an den Kunstformen der höfischen Kultur orientierte und sie auf bürgerliches Maß zurechtschnitt. Ihre Ideale waren

Aufklärung, Geselligkeit, »Witz«, gesellschaftliche Integration, ihre Ausdrucksformen entstammten Traditionen der Anakreontik, der Poésie fugitive, der Schäferdichtung, des Singspiels und Nachklängen der »galanten« Poesie des Barock. Die poetischen Produkte dieser Lebensphase, gesammelt im Büchlein »Annette« (1767, von der Hand des Freundes Behrisch) und in den »Neuen Liedern« (1769), gehen fast ganz im »witzig«-»geselligen« Ton des bürgerlichen Rokoko auf, sind liebenswürdige »Kleinigkeiten« (über die Innenseite geben eher die Briefe Auskunft).

Zwischen diese beiden Sammlungen aber schieben sich die »Oden an meinen Freund«, an den Freund Behrisch nämlich, der im Oktober 1767 aus seiner Hofmeister-Stelle entlassen wurde und nach Dessau ging. Diese Oden brechen aus dem Ton der Witzkultur aus. Ihr thematischer Hauptzug ist nicht gesellschaftliche Integration, sondern Gesellschafts-Schelte, Leipzig-Schelte. Die Landschaft ist nicht mehr die »amöne« des Rokoko, sondern teils – im Oktober – reale, teils »englisch« (Young, Gray, erste »Ossian«-Übersetzung 1764) inspirierte Nebel- und Sumpfwelt. Und auch sprachlich meldet sich plötzlich ein anderes Vorbild. Goethe greift zu einem gleichfalls vorliegenden, doch außerhalb der Witzkultur angesiedelten Formulierungsmuster, das er bisher nicht verwendet hatte: zum Muster der freirhythmischen Ode im »erhabenen« Stil Klopstocks. Hier erscheinen erstmals bei Goethe die für diesen Stil so charakteristischen »Machtwörter«, die Substantiv-Komposita (*Prachtfeindin*, *Gebärort*), zusammengesetzten

Adjektive (*lichtgrün*, *vielkünstlich*), die Kompositionen von Substantiv und Partizip (*flammengezündete*, *elendtragenden*). Das ist der Stil, an dem dann die großen Hymnen des Sturm und Drang anknüpfen können. Hier nur die »Erste Ode« als Beispiel:

Verpflanze den schönen Baum,
Gärtner! er jammert mich.
Glücklicheres Erdreich
Verdiente der Stamm.

Noch hat seiner Natur Kraft
Der Erde aussaugendem Geize,
Der Luft verderbender Fäulnis,
Ein Gegengift widerstanden.

Sieh wie er im Frühling
Lichtgrüne Blätter schlägt
Ihr Orangenduft
Ist dem Geschmeiße Gift.

Der Raupen tückischer Zahn
Wird stumpf an ihnen,
Es blinkt ihr Silberglanz
Im Sonnenscheine.

Von seinen Zweigen
Wünscht das Mädchen
Im Brautkranze,
Früchte hoffen Jünglinge.

Aber sieh der Herbst kömmt,
Da geht die Raupe,
Klagt der listigen Spinne
Des Baums Unverwelklichkeit.

Schwebend zieht sich,
Von ihrer Taxuswohnung,
Die Prachtfeindin, herüber
Zum wohlthätigen Baum.

Und kann nicht schaden.
Aber die vielkünstliche
Überzieht, mit grauem Ekel
Die Silberblätter.

Sieht triumphierend,
Wie das Mädgen schauend,
Der Jüngling jammernnd,
Vorübergeht.

Verpflanze den schönen Baum,
Gärtner, er jammert mich.
Baum, danke dem Gärtner
Der dich verpflanzt!
(FRA, Bd. 1, S. 75f.)

Noch steht das Gedicht in der allegorischen Tradition, weit entfernt von Goethes späterer Auffassung des Symbols als der *lebendig- Augenblicklichen Offenbarung des Unerforschlichen* (Maximen und Reflexionen 314). Doch zeigt sich schon hier – und das ist erst jüngst entdeckt worden – ein wichtiger Charakterzug der Schaffensweise Goethes: Das unmittelbare »Anschauen« als Quelle des Bildes. Denn der Baum, von dem die Rede ist, ist ein Orangenbaum, und solche Orangenbäume standen in Leipzig in »Apels Garten« in Reihen abwechselnd mit Taxusbäumen (im Winter, wenn die Orangenbäume unter Dach gebracht werden mußten, sollten wenigstens die Taxusbäume einen leidlichen Anblick bieten). Die Fremdheit des Orangenbaums, seine Blüten und sein immergrünes Laub, die Giftigkeit des Taxus und beider Nachbarschaft werden zu Motiven des Bildgewebes, das vor allem deshalb aus der Tradition herausragt, weil unmittelbar gesehene Wirklichkeit die Bild-Grundlage, unmittelbar empfundener Abschiedsschmerz und -groll die Erfahrungs-Grundlage bilden.

II

Die Behrisch-Oden blieben Episode. Goethes weitere Entwicklung, sein Einrücken in die Bewegung des Sturm und Drang und seine herausragende Bedeutung innerhalb dieser Bewegung wird durch zwei Erfahrungen wesentlich bestimmt: durch die Begegnung mit hermetischem Gedankengut während des erneuten Aufenthaltes in Frankfurt vom

September 1768 bis zum April 1770 und durch die Begegnung mit Herder im Herbst 1770.

In Leipzig, dem ›Klein-Paris‹, hatte Goethe die kultivierteste Form zeitgenössischer deutscher Bürgerkultur kennen und beherrschen gelernt. Mit den Behrisch-Oden jedoch war er zugleich auf Distanz gegangen. Die hermetisch-alchemistischen Studien, die er während der Frankfurter Krankheitsmonate unter Anleitung des Fräuleins von Klettenberg treibt, öffnen nun seinen Sinn für alternative Denkmöglichkeiten.² Sie lassen ihn die Begrenztheit des erstarrten Aufklärungsdenkens erkennen und schärfen seine Aufmerksamkeit für fremde, unentdeckte oder gar verpönte Manifestationen der Wahrheit. – Für das weitere Studium hat der Vater Straßburg gewählt. Hier soll Goethe sich in französischer Lebensart und Sprache ausbilden, um anschließend seinen Gesichtskreis im Mittelpunkt der Welt, in Paris, vollends abzurunden. Aber Goethe wird nicht durch den urbanen Abglanz der großen Welt gefesselt, sondern er widmet sich anderen Erfahrungen, der Landschaft, den grobschlächtigen Volksliedern des Elsaß, der damals als ›gotisch‹ verachteten Kunst der Münster-Fassade.

Wesentlich gefördert wurde diese andere Wahrnehmung durch die Begegnung mit Johann Gottfried Herder. Wir wissen nicht genau, was zwischen Herder und Goethe in Straßburg gesprochen wurde, aber die wichtigste Thematik läßt sich aus den Zeugnissen von Herders damaligem Denken rekonstruieren. Herder war damals ganz durchdrungen vom Gedanken der ›Ursprünglichkeit‹, von der Wahrheitsnähe früher Zustände, in denen Denken und Empfinden noch nicht auseinandergetreten waren. Die Dichtungen, die uns aus solchen Zuständen erhalten waren oder über die zumindestens Nachrichten vorlagen, nannte er ›Oden‹.³ Die ›Ode‹ in diesem weiten, letztlich nur durch Ursprünglichkeit definierten Sinne – biblische Psalmen, antike Dithyramben und Päne auf Götter wie Dionysos oder Apollo, Preislieder auf Helden oder Werte, auch Volkslieder – sei das *erstgeborne Kind der Empfindung, der Ursprung der*

Dichtkunst, angesiedelt im *allerheiligsten Dunkel des Oriens, in (den) orphischen und eleusinischen Geheimnisse(n)*. *Der Geist der Ode ist ein Feuer des Herrn, das Toten unfühler bleibt, Lebende aber bis auf den Nervenast erschüttert: ein Strom, der alles Bewegbare in seinem Strudel fortreißt* (Gaier 1985, S. 78f.). Wenn gleich jedes Volk seine eigene ›Ursprünglichkeit‹ und mithin seine eigene ›Ode‹ besitzt, so gilt Herders Vorliebe doch besonders den frühesten Zeugnissen, den ›Oden‹ der ›Morgenländer‹ und ihrem ›Feuer‹, ihrem ›Enthusiasmus‹: den Psalmen und ›Hymnen‹ in ihrer Gottunmittelbarkeit.

III

Hieraus ließ sich nun freilich keine Anleitung für gegenwärtiges Dichten gewinnen. Nicht nur war der Begriff der ›Ode‹ zu wenig konkret. Herders ›Ursprünglichkeits‹-Gedanke schloß vielmehr solches Dichten in der gegenwärtigen Welt der Ursprungsferne nahezu aus. Allenfalls im Sammeln von Zeugnissen der Vergangenheit konnte man des Ursprungs eingedenk sein, und so zog denn Goethe auch im Sommer 1771 durchs Elsaß und sammelte Volkslieder, schrieb auf, was er auf seinen *Streiffereyen aus denen Kehlen der ältesten Müttergens aufgehascht*, und schickte es Herder (September 1771; DjG II, S. 63). Es sind schaurig-schöne Volksballaden, deren Geschichte bis ins Spätmittelalter zurückverfolgt werden kann, sehr grobschlächtige, zersungene ›Oden‹, die zwar eine Ahnung von ›Ursprünglichkeit‹ geben konnten und befruchtend auf Goethes Balladenschaffen wirkten, aber kaum eine Brücke zu gegenwärtigem originalem Schaffen boten.

Gleichwohl gab es einen Gedanken, der sich als Lösung des Problems gegenwärtig-ursprünglichen Dichtens anbot: den Geniegedanken.⁴ Der außerordentliche Mensch, der der ›Theopneustie‹, des ›Enthusiasmus‹, der ›Inspiration‹ teilhaftig war, konnte, gleichsam in einem vertikalen Sprung aus den Schranken der Gegenwart, sich noch immer Zugang zum ›Ganzen‹ verschaffen.

Das große Beispiel für die Möglichkeit des Genies, aus den ungünstigen Zeitumständen auszubrechen, wurde Erwin von Steinbach, der Architekt der Münster-Fassade. Goethes Aufsatz ›Von Deutscher Baukunst‹ (vermutlich 1771/1772), der Erwin gewidmet ist, ist ja keineswegs ein Lob des Mittelalters, im Gegenteil: Daß es möglich war, *auf dem eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi* (im ›finsternen Mittelalter‹ also, wie die Einschätzung durchaus aufklärerisch lautet; DjG III, S. 106) ein solches Kunstwerk zu vollbringen, bewies, daß der große Einzelne die ›Einschränkung‹ durch eine ursprungsferne Zeit überwinden konnte, wenn er sich seinem ›Genius‹ überließ. Der ›Baukunst‹-Aufsatz wird immer wieder einmal als ›Erwin-Hymnus‹ bezeichnet. In der Tat: Es ist ein enthusiastischer Prosa-Gesang auf einen *Gesalbten Gottes, den heiligen Erwin*, der geradezu zum Erlöser stilisiert wird, zum Christus-ähnlichen Mittler zwischen Oben und Unten.

Der Geniegedanke war zumindest eine Hoffnung, und es fehlte nur noch eines: Ein Paradigma, ein Vorbild im Bereich der Poesie. Denn wenn gleich der Geniegedanke in seiner radikalen Form auf völlige Originalität und Vorbildlosigkeit hinauslief, so ist doch, entgegen solchem Selbstverständnis, auch das ›Genie‹ auf Orientierung angewiesen, wenn es nicht ins Leere stammeln will. Volkslieder nicht vom balladesken, sondern vom eher lyrischen Typ kamen da in Frage. Schon die jedermann zugängliche unmittelbare Erfahrung von Liebe und Natur kann in einen Zustand von Begeisterung führen, und so ist denn auch gegenwärtiges ›Oden-Feuer‹ im fast rauschhaften ›Mayfest‹⁵ mit seinen zahlreichen Ausrufen zu spüren, oder auch im mehr epischen ›Willkommen und Abschied‹ mit seiner Schlußwendung, die sogar schon die Götter bemüht

Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,
Und lieben, Götter, welch ein Glück.
(DjG II, S. 294)

Doch wo sollte ein Vorbild für größere, anspruchsvollere Formen gefunden werden?

IV

Das maßgebende Paradigma der großen Hymne entdeckte Goethe im Frühsommer 1772: Pindar. Etwa am 10. Juli 1772 schreibt er aus Wetzlar an Herder: *Ich wohne jetzt in Pindar... Über den Worten επικρατειν δυνασθαι* (etwa: Herrschaft, Meisterschaft erringen) *ist mirs aufgegangen. Dreingreifen, packen ist das Wesen ieder Meisterschaft*. Die erhaltenen Hymnen des griechischen Dichters Pindar, der nach 500 v. Chr. auftrat, besingen im ›hohen‹, ›erhabenen‹ Stil die Sieger kultischer Wettkämpfe. Sein Stil ist das genaue Gegenteil der schlichten Volkslied-Sprache. Vor allem die ›harte Fügung‹ (Hellingrath) Pindars wurde zum Stil-Vorbild, zaghaft noch bei Klopstock, voll ausgebildet in den ›pindarisierenden‹ Hymnen Goethes und dann bei Hölderlin (und in der Hölderlin-Rezeption des Expressionismus): Gedankensprünge und ungewöhnlicher Satzbau mit vielen Partizipien, kühnen Komposita, Inversionen, Ellipsen, Appositionen und Enjambements. Maßgeblich für die Einschätzung Pindars war Horaz' Ode IV 2, in der Pindar⁶ gepriesen, sein Vorbild aber für unerreichbar erklärt wurde:

Pindar – wer da mit ihm strebt wettzueifern,
Iullus, der wird wie mit des Daidalos Werk
wachsgefügt
Schwingen dahingleiten, wird geben einem
kristallinen
Meer seinen Namen. (= wird wie Ikarus
abstürzen)

Wie vom Berg herabströmt der Fluß, die
Regengüsse
haben ihn anschwellen lassen über die
vertrauten Ufer,
so braust und unermeßlich stürzt hervor aus
tiefgründigem
Quellmunde Pindar,

Lorbeer zu empfangen würdig von Apoll,
ob er hin durch kühne Dithyramben neue
Wörter wälzt und auf Rhythmen dahinzieht
regelfrei,

ob er Götter und Könige singt. ...

(Kytzler 1981, S. 189)

Sich selbst hingegen vergleicht Horaz mit der bescheidenen, emsigen Biene. Auch Herder hatte in der zweiten Sammlung seiner ›Literatur-Fragmente, die Goethe in der Zeit der Pindar-Begegnung las, einzelne antike Dichter mit ihren deutschen Pendants verglichen (u. a. Anakreon mit Gleim, Theokrit mit Geßner) und in seinem Pindar-Abschnitt gezweifelt: Uns fehlen sowohl die Religion als auch der Geist des Zeitalters, die Gegenstände, die Bilderwelt, die Sprache und die Tänze für solche Dichtungen ›dithyrambischer Art (Gaier, S. 331f.). Vielleicht ist ›Wandrer Sturmlied‹ als Versuch einer praktischen Antwort Goethes auf diese Zweifel entstanden.⁷

Man kannte damals noch nicht die Details der artifiziellen Metrik von Pindars Gedichten, hielt sie für freirhythmische Gebilde. Bekannt war jedoch das allgemeine Bauprinzip der Pindarischen Ode, das Triaden-Schema: Auf eine Strophe folgt die metrisch identische Antistrophe, auf diese die anders geartete Epode, und diese Abfolge konnte sich mehrmals wiederholen. Goethe orientierte sich offenbar an den Grundzügen dieses Schemas, indem er das Gedicht in drei Teile gliedert,⁸ und auch der Binnenbau der an Jacobi gesandten Fassung mit seiner Proportion von 6 zu 3 zu 3 Strophen ist anscheinend eine solche Reminiscenz. Eine genauere, ›pedantische‹ Pindar-Nachahmung wäre freilich nach dem Pindar-Verständnis der Zeit ein Widerspruch in sich gewesen.

Eine grobe Vorgangsskizze kann vielleicht für das Verständnis hilfreich sein. Der ›empirische‹ Vorgang: Der Wanderer zieht zuversichtlich (fast im Marsch-Rhythmus) dem Unwetter entgegen. Er begegnet einem Bauern, der seiner bergenden Wohnung zustrebt, während er selbst noch weit vom Ziel entfernt ist. Im strömenden Regen

spricht er sich weiter Mut zu, schwankend zwischen Bangigkeit und Euphorie; doch schließlich hat er nur noch im Sinn, gleichfalls seine Hütte zu erreichen. – Darüber wölben sich der innere Vorgang und die Bildwelt: Die erste Dreiergruppe (bis Vers 23) ist vom gnomischen Futur beherrscht. Angesichts des herannahenden Unwetters wird die Genius-Zuversicht noch allgemein formuliert, in einer Auseinanderfaltung von ›wetter‹-bedrohten Lebenslagen. Die zweite Gruppe (Vers 24-38) nimmt zwar den Refrain noch einmal auf, lenkt aber dann sogleich ins Präsens (Vers 26). Die Assoziationsbrücke von der Kälte des ›Schnees‹, vor welcher der Genius durch ›Wärme‹ zu schützen vermag, ergibt die thematische Verschiebung zur ›Wärme‹ und zu den Musen und Charitinnen, zum gegenwärtigen ›göttergleichen‹ Schweben über den Anfechtungen des Elementar-Materiellen, dem Schlamm (*Sohn des Wassers und der Erde*; Vers 32). Der Thema- und Tempuswechsel scheidet die beiden Gruppen deutlich voneinander, aber die Assoziationsbrücke und die Wiederaufnahme der Refrains lassen es nicht zu, sie wie die späteren durch einen Querstrich abzutheilen. – Die dritte Gruppe (Vers 39-70) wird mit einem Rhythmus-Wechsel eingeleitet. Die ›Wärme‹- steigert sich zur ›Feuer-Glut‹-Thematik, genauer zum Problem des Antwortverhältnisses von subjektiv-innerer und objektiv aus dem Lebensraum kommander ›Glut‹: Der ›feurige‹ Bauer findet das ihm angemessene objektive *umwärmend(e)* Feuer (Vers 43) am heimischen Herd, der ›Wandrer‹ hingegen, nicht eingegrenzt im engen Bezirk, sondern dem Ganzen der Natur ausgesetzt, ist auf die extrem weitgespannte Korrespondenz von Mikro- und Makrokosmos verwiesen und muß bangen, ob seine ›Glut‹ ausreicht, der des Phöbus Apollo entgegenzuglühen (– er ist ja im Unwetter von der Sonne abgeschnitten: Hierin ist der Vergleich mit der Zeder begründet, die auch im Winter grünt). – Den ›Feuer‹-Strophen folgt in der vierten Gruppe (Vers 71-117) die Wendung zum ›Wasser‹ und zur Dichtung. Die Alternative zum strahlenden, Gegen›Glut‹ heischenden Sonnengott ist der ›fas-

send deckende‹ Regengott. Doch ist dessen Wirkung offenbar ambivalent. Zwar ›quillt‹ das Lied des ›Wandrer‹ aus ihm (und Anakreon und Theokrit, die er nicht besucht hat, sind nur Poeten eingegrenzten Ranges). Doch als die Apostrophe an den ›Wasser‹-bezogenen (siehe oben die Horaz-Ode) Dichter Pindar wieder auf den Wortbereich ›Glut‹ stößt, kommt es zum Zusammenbruch; das ›fassend deckende Wasser‹ droht die ›Glut‹ zu ersticken, die kaum noch für das Erreichen des engen Hüttenbezirkes mit seinem Herdfeuer reicht.

‹Wandrer Sturmlied›

Wen du nicht verlässest Genius
Nicht der Regen nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz
Wen du nicht verlässest Genius,
5 Wird der Regen Wolk
Wird dem Schlossenturm
Entgegensingend wie die
Lerche du dadoben
Wen du nicht verlässest Genius)
10 Den du nicht verlässest Genius
Wirst ihn heben über Schlamm
Mit den Feuerflügeln
Wandeln wird er
Wie mit Blumenfüßen
15 Über Deukalions flutschlamm
Python tödend leicht groß
Pythius Apollo
Den du nicht verlässest Genius
20 Dem du nicht verlässest Genius
Wirst die wollnen Flügel unterspreiten
Wenn er auf dem Felsen schläft
Wirst mit Hüterfittigen ihn decken
In des Haines Mitternacht.
25 Wen du nicht verlässest Genius
Wirst im Schneegestöber Wärm umhüllen
Nach der Wärme ziehn sich Musen
Nach der Wärme Charitinnen,
Wen du nicht verlässest Genius.

Umschwebt mich ihr Musen
Ihr Charitinnen!
30 Das ist Wasser das ist Erde
Und der Sohn des Wassers und der Erde
Über den ich wandle Göttergleich

Ihr seid rein wie das Herz der Wasser
35 Ihr seid rein wie das Mark der Erde
Ihr umschwebt mich und ich schwebe
Über Wasser über Erde
Göttergleich.

Soll der zurückkehren
40 Der kleine schwarze feurige Bauer
Soll der zurückkehren, erwartend
Nur deine Gaben Vater Bromius
Und helleuchtend umwärmend Feuer
Soll der zurückkehren mutig,
45 Und ich den ihr begleitet
Musen und Charitinnen all
Den Alls erwartet was ihr
Musen und Charitinnen
Umkränzende Seeligkeit
50 Rings ums Leben verherrlicht habt,
Soll mutlos kehren?

Vater Bromius
Du bist Genius
Jahrhunderts Genius
55 Bist was innre Glut
Pindar war
Was der Welt
Phöb Apoll ist.

Weh weh innre Wärme
60 Seelen Wärme
Mittelpunkt
Glüh ihm entgegen
Phöb Apollon
Kalt wird sonst
65 Sein Fürstenblick
Über dich vorüber gleiten
Neidgetroffen
Auf der Ceder Grün verweilen

Handwritten manuscript in cursive script, likely a draft of a poem or letter. The text is dense and difficult to decipher due to the cursive style and some fading. It appears to be a personal or literary document.

Die zu grünen
70 Sein nicht harrt
Warum nennt mein Lied dich zuletzt?
Dich von dem es begann
Dich in dem es endet
Dich aus dem es quoll
75 Jupiter Pluvius.
Dich dich strömt mein Lied
Jupiter Pluvius
Und Castalischer Quell
Quillt ein Nebenbach,
80 Quillet müßigen
Sterblich Glücklichen
Abseits von dir
Jupiter Pluvius
Der du mich fassend deckst
85 Jupiter Pluvius
Nicht am Ulmen Baum
Hast du ihn besucht
Mit dem Tauben Paar
In dem zärtlichen Arm
90 Mit der freundlichen Ros umkränzt
Tändelnden ihn blumenglücklichen
Anakreon,
Sturmatmende Gottheit.
Nicht im Pappelwald
95 An des Sibaris Strand
In dem hohen Gebürg nicht
Dessen Stirn die
Allmächtige Sonne beglänzt
Faßtest du ihn
100 Den Bienen singenden
Honig lallenden
Freundlich winkenden
Theokrit.
Wenn die Räder rasselten Rad an Rad
105 Rasch ums Ziel weg
Hoch flog siegdurchglühter Jünglinge
Peitschenknall
Und sich Staub wälzt
Wie von Gebürg herab sich

Kieselwetter ins Tal wälzt
110 Glühte deine Seel Gefahren Pindar
Mut Pindar – Glühte –
Armes Herz –
Dort auf dem Hügel –
Himmlische Macht –
115 Nur so viel Glut –
Dort ist meine Hütte –
Zu waten bis dort hin.
(FRA, Bd. 1, S. 142ff.)

Die Genius-Zuversicht des Anfangs ist also gescheitert. Das ›Sturmlied‹ endet in einer Katastrophe des Genies, das die unmittelbare Natur- und Götter-Begegnung nicht erträgt und auf menschliches Maß zurückgeschnitten wird. Vielleicht kann man sogar noch weiter gehen und im Kontrast des Enthusiasmus und der ihn einholenden Realität der Schlammwanderung einen Hauch von Komik und Humor vermuten. Fremd wäre das dem jungen Goethe nicht, der nicht nur zum Pathos neigte, sondern auch dazu, es immer wieder selbst zu demontieren. Jedenfalls ist das ›Sturmlied‹, ungeachtet des hymnischen Tons, keine Genie-Proklamation, sondern bereits deren Widerruf.

Nur einmal noch hat Goethe in ähnlichem Maße ›pindarisiert‹, im Gedicht ›An Schwager Kronos‹, das, wie die Handschrift erläutert, in der Postchaise d 10 Oktbr 1774 (FRA, Bd. 1, S. 201ff.) entstand und das schon äußerlich mit dem ›Sturmlied‹ das zentrale Motiv des (Lebens-)›Weges‹ gemeinsam hat. Beispiele der ›harten‹, nur mit Mühe oder gar nicht syntaktisch aufzulösenden Fügung:

Ekles Schwindeln (Akkusativ) zögert
Mir vor die Stirne dein Haudern
Frisch, den holpernden
Stock, Wurzeln, Steine den Trott
Rasch in's Leben hinein.

Hier muß man *Stock, Wurzeln, Steine* wohl als Parenthese lesen. Ein zweites Beispiel:

Ab dann frischer hinab
Sieh die Sonne sinkt!
Eh sie sinkt, eh mich faßt
Greisen im Moore Nebelduft,
Entzahnte Kiefer schnattern
Und das schlockernde Gebein.

Trunknen vom letzten Strahl
Reiß mich, ein Feuermeer
Mir im schäumenden Aug,
Mich Geblendeten, Taumelnden,
In der Hölle nächtliches Tor

Das Satzgerüst lautet hier, auf Normal-Syntax gebracht: Reiß mich als vom Sonnenuntergang Trunkenen in die Unterwelt, ehe ich als Greis vom Nebeldunst des Tals umfaßt werde, d. h., laß mich rechtzeitig sterben.

Die Schlußwendung dieses Gedichts allerdings ist ganz anderer Art als im ›Sturmlied‹, ein Schlußbild, das in seiner Großartigkeit und seinem Selbstbewußtsein fast etwas Schockierendes hat: Der Geistesfürst, bei dessen Ankunft im Jenseits die anderen Geistesfürsten sich zur Begrüßung erheben werden.

Töne Schwager dein Horn
Raßle den schallenden Trab
Daß der Orkus vernehme: ein Fürst kommt,
Drunten von ihren Sitzen
Sich die Gewaltigen lüften.

Schlägt sich hier ein neues Selbstbewußtsein des Dichters nieder, der mit ›Götz von Berlichingen‹ (1773) und ›Werther‹ (1774) nun zur Zelebrität geworden war? Das mag mitwirken. Doch ist auch der Anspruch ein ganz anderer. Nicht Natur- und Gottunmittelbarkeit des Genies inmitten des ›Schlamm‹ werden präntiert, sondern eine glückende Lebensbahn schlechthin. Gerade das Scheitern des überzogenen Genie-Anspruchs kann zu einer andersgearteten Lebensauffassung führen, die solches Glücken erst ermöglicht. Insofern ste-

hen die beiden extrem ›pindarisierenden‹ Gedichte in einem komplementären Verhältnis zueinander.

V

Der Gedanke der Komplementarität lenkt auf einen eigentümlichen publikationsgeschichtlichen Sachverhalt. Goethe hat diese und andere, gleichfalls im Hymnen-Ton gehaltene Gedichte zunächst nicht veröffentlicht. Während ›Götz‹ und ›Werther‹ sogleich Nachahmer fanden und zu Stilvorbildern der Geniegeneration wurden, blieb der Lyriker Goethe damals fast unbekannt. Als der Raubdrucker Himburg 1779 alles Publizierte zusammenkramte, brachte er für den Zeitraum 1770-1775 ganze 20 Gedichte zusammen, etwa ein Fünftel dessen, was wir heute kennen, und keineswegs das Wichtigste. ›Wandrer‹ Sturmlied‹ erschien erst in der Gesamtausgabe von 1815, nachdem es 1810 ohne Goethes Einverständnis nach einer Abschrift in einer Zeitschrift veröffentlicht worden war. ›An Schwager Kronos‹ wird erst in einer Sammelhandschrift von 1778 sichtbar und dann in der ersten Gesamtausgabe von 1789 veröffentlicht. Nur ›Mahomets Gesang‹ erschien schon 1773 im (Göttinger) ›Musen-Almanach 1774‹, dort freilich als Zwiegesang zwischen der Liebblingstochter und dem Schwiegersohn des Propheten. – Woher diese Zurückhaltung bei der Publikation? Im Falle von ›Wandrer‹ Sturmlied‹ könnte man sie sich damit erklären, daß es ein Experiment, Protokoll eines Scheiterns war, im Falle des ›Schwager Kronos‹ damit, daß das Gedicht Goethe zu persönlich war für eine Publikation.⁹ Aber die andern beiden, die zu den später bekanntesten Gedichten Goethes zählen, ›Prometheus‹ und ›Ganymed‹? Gewiß hätte der ›Prometheus‹ Anstoß erregt, aber das tat der ›Werther‹ schließlich auch, und Anstoß zu erregen ist ohnedies nicht das Ungeschickteste, was ein junger Dichter tun kann, zumal wenn ›Genialität‹ und ›Originalität‹ angesagt sind.

Goethes Zurückhaltung scheint mir in der Partialität der Sicht dieser Gedichte begründet zu sein. Ein Blick auf die eben erwähnte Sammelhandschrift von 1778 (FRA, Bd. 1, S. 193-226) kann das verdeutlichen. Da stehen am Anfang hintereinander: ›Mahomets Gesang‹, ›Wandrer‹ Sturmlied‹, ›Künstlers Morgenlied‹, ›An Schwager Kronos‹, ›Prometheus‹ und ›Ganymed‹ – also eben jene Gedichte, die wir heute als ›Hymnen‹ oder ›Oden‹ der Geniezeit zu bezeichnen pflegen. Fünf dieser sechs Gedichte tragen im Titel eine Sprecherangabe, und ›An Schwager Kronos‹ ist deutlich aus der Perspektive eines Kutschenreisenden gesprochen. Nimmt man nun noch die folgenden, vielleicht erst nach 1775 entstandenen hinzu: ›Eislebens Lied‹ von einem Schlittschuhfahrer, ›Königlich Gebet‹ von einem Herrscher gesprochen – so wird deutlich, daß diese Gedichte nicht ›autonom‹, keine absoluten, selbständig für sich zu publizierenden Verlautbarungen sind. Der Hymnenton, so läßt sich schließen, ist für Goethe nur als jeweiliges Rollensprechen möglich, und nur die Reihung und wechselseitige Relativierung der verschiedenen Rollen ergibt eine Annäherung an das ›Ganze‹.

Der junge Goethe ist später immer wieder als Musterbeispiel des erlebnisunmittelbaren Sprechens gerühmt worden. Doch er wußte, daß solche Gefühls- oder Gottunmittelbarkeit des Gedichts eine Illusion ist und daß zwischen Gefühl und Gebilde immer der Umsetzungsprozeß in ein raum-zeitlich bedingtes, kontingentes Medium steht. So heißt es in der Vorrede zu ›Aus Goethes Brieftasche‹ (geschrieben vermutlich 1774): *Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas!* (DjG V, S. 352). Dieser Rest des ›Unwahren‹ haftet auch Goethes Hymnen an, und zwar in dem Sinne, daß sie immer das ›Glas‹, die Sammellinse einer bestimmten Sprecherperspektive benutzen.

Schon immer bedacht wurde das bei ›Prometheus‹ und ›Ganymed‹, die auch in allen gedruck-

ten Sammlungen Goethes hintereinander stehen. Wie ›Systole‹ und ›Diastole‹, so heißt es, verhalten sich diese Gedichte, wie ›Verselbsten‹ und ›Entselbstigung‹, und was noch an Polaritätsbegriffen aus Goethes späterer Gedankenwelt hier angewandt wurde. Wenn damit gemeint ist, daß es sich um zwei einander ausschließende Verlautbarungen handelt, die allenfalls ›dialektisch‹ zu versöhnen wären, dann wird man dem entgegenhalten müssen, daß sie mit einer gewissen Folgerichtigkeit hintereinander stehen und sich eher komplementär verhalten: ›Prometheus‹ formuliert die Absage an einen persönlichen Gott, ist eigentlich eine Art Anti-Hymne; ›Ganymed‹ hingegen bringt die hymnische Wendung, und zwar als Hingabe an die unpersönlich zu denkende ›Gott-Natur‹. Nur unser mythologisches Zusatzwissen, daß der antike Ganymed von eben dem Zeus entführt worden war, der im ›Prometheus‹ Adresse der Absage ist, läßt hier einen Widerspruch entstehen. Durch allzu schnellen Bezug auf eine der gängigen Goethe-Formeln könnte aber leicht der Blick davon abgelenkt werden, daß der Vorgang des Gedichts höchst problematisch ist:

Wie im Morgenrot
Du rings mich anglühst
Frühling Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herz drängt
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl
Unendlich Schöne!

Daß ich dich fassen möcht
in diesen Arm

Ach an deinem Busen
Lieg ich, schmachte,
Und deine Blumen dein Gras
Drängen sich an mein Herz
Du kühlst den brennenden
Durst meines Busens
Lieblicher Morgenwind!
Ruft drein die Nachtigall
Liebend nach mir aus dem Nebeltal.

Ich komme! Ich komme!
Wohin? Ach wohin?

Hinauf hinauf strebt!
Es schweben die Wolken
Abwärts die Wolken,
Neigen sich der sehnenen Liebe.
Mir! Mir
In eurem Schoße
Aufwärts!
Umfangend umfängen!
Aufwärts
An deinem Busen
Alliebender Vater! (FRA, Bd. 1, S. 205)

Eine geglückte Liebesvereinigung mit dem Ganzen? Und damit ein restloses Glücken des hymnischen Aufschwungs? Der ganze Mittelteil des Gedichts, am Beginn und am Ende markiert durch die beiden Zweizeiler,¹⁰ ist von höchster Dramatik. Das Ich will den angesprochenen Frühling fassen ... / In diesen Arm und kann es nicht (*möcht* bei Goethe noch im alten Sinn: »könnte«); das andrängende Ganze geht über die Fassungskraft. Das Ich »schmachtet«, was damals noch konkret »dürstet« bedeutet, und dieser »brennende Durst« wird durch den Morgenwind gekühlt. Scheinbar – denn der Ruf der Nachtigall läßt erneut die Sehnsucht entbrennen. Und nun will dieses Ich nicht mehr »fassen«, sondern »kommen«. Es ist ein Lockruf ins Un gewisse (*Wohin? Ach wohin?*), der da aus dem Nebel erklingt, ein Lockruf wie die lockenden Versprechungen der Elementargeister in anderen Gedichten Goethes, die wenig später entstanden, des »Erlkönigs« oder der Nixe im »Fischer«, denen zu folgen den Tod bedeutet. – Gewiß, dem Sehnsüchtigen wird hier eine veritable Himmelfahrt zuteil. Aber bei nüchterner Betrachtung wird man feststellen müssen, daß auch die aus dem Leben herausführt.

Solch nüchterner Blick ist keineswegs inadäquat. In Goethes Rezension von Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« (1772) heißt

es: *Was wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt nichts gegenwärtig alles vorübergehend, tausend Keime zertreten jeden Augenblick tausend gebohren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und böß, alles mit gleichem Rechte neben einander existierend. Und die Kunst ist gerade das Widerspiel, sie entspringt aus den Bemühungen des Individu(u)ms, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten* (DjG III, S. 95). Goethe hat das *Wohin? Ach wohin?*, die Unfähigkeit des (auch künstlerischen) »Fassens« und die Ziellosigkeit des »Kommens« in extenso in seinem »Werther« (1774) vorgeführt. Im Brief vom 10. Mai endet die Verzückung mit dem Eingeständnis: *Aber ich gebe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen* (DjG IV, S. 107). Und der Brief vom 18. August, der noch einmal, nun schon aus der Erinnerung, in durchaus hymnischer Sprache die Einheit mit der Natur beschwört, führt schließlich zum Schreckbild: *Ich sehe nichts, als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheur* (DjG IV, S. 139). Goethe, schon der junge Goethe, war Realist genug, um zu wissen, daß der All-Einheits-Taumel nur momentane Ekstase, aber kein Lebenskonzept darstellen konnte.

Auch »Ganymed« ist keine definitive Verlautbarung, bedarf seinerseits der Relativierung. Seit 1789 steht dahinter »Grenzen der Menschheit«. In der Sammlung von 1778 jedoch folgt das in der obigen Aufzählung nicht genannte kurze Gedicht »Menschengefühl«, das als Relativierung sowohl des Göttertrozes von »Prometheus« als auch der Gottessehnsucht von »Ganymed« aufgefaßt werden kann. Es formuliert epigrammatisch die Bedingung, unter der man das ganze Götterwesen auf sich beruhen lassen könnte:

Ach ihr Götter, große Götter
In dem weiten Himmel droben,
Gäbet ihr uns auf der Erde
Festen Sinn und guten Mut
O wir ließen euch ihr Guten
Euern weiten Himmel droben
(FRA, Bd. 1, S. 206)

VI

Festen Sinn und guten Mut hat Goethe in Weimar gesucht. Dort griff er noch einmal, ein letztes Mal, zum »pindarisierenden« Ton, freilich in gemilderter Weise: in der »Harzreise im Winter« (FRA, Bd. 1, S. 322ff.) von 1777.¹¹ Das Gedicht wirkt fast wie eine zusammenfassende Umdeutung der früheren Hymnen ins Tätig-Soziale. Abermals ist es ein Weg, der als empirische Grundlage dient, der Weg hinauf zum Brocken, den im Winter zu besteigen für unmöglich galt. Die Aufwärtsbewegung des »Ganymed« wird nun als eigene Leistung vollzogen. Die Besteigung glückt und gilt als Bestätigung der eingeschlagenen Lebensbahn. *Denn ein Gott hat / Jedem seine Bahn / Vorgezeichnet*. Aus der ziellosen Schlammwanderung wird die Bergbesteigung

aus dem »alliebenden Vater« der »Vater der Liebe«, der »der Freuden viel schafft«, aus den »Musen und Charitinnen« wird eine Liebe, die mit Zuversicht erfüllt und den Wanderer als leitender Schutzgeist begleitet. Und am Ende steht keine Katastrophe des durchnähten Genies, keine »Hölle«, kein Trotz und keine Selbstaflösung, sondern das Bild des Berges, der nun eine Art von sozialem Genie verkörpert und die *Reiche und Herrlichkeit der Welt* wohltätig »wässert«:

Du stehst mit unerforschtem Busen
Geheimnisvoll offenbar
Über der erstaunten Welt,
Und schaut aus Wolken
Auf ihre Reiche und Herrlichkeit,
Die du aus den Adern deiner Brüder
Neben dir wässerst.

¹ Ralf Plate, Allegorische »Bilderjagd«, Abschiedsmotiv und Klopstocks Einfluß in Goethes Oden an Behrisch, in: Jb. der dt. Schillergesellschaft 31 (1987), S. 72-103; die erste ausführlichere Untersuchung der Behrisch-Oden überhaupt.

² Hierzu vor allem Rolf Christian Zimmermann, Das Weltbild des jungen Goethe, 2 Bde., München 1969 und 1979.

³ Die hierfür relevanten Texte, ausführlich kommentiert, in: Johann Gottfried Herder, Frühe Schriften 1764-1772, hrsg. von Ulrich Gaier, Frankfurt am Main 1985 (Werke, Bd. 1).

⁴ Vgl. Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 2 Bde., Darmstadt 1985; hier auch Behandlung der Hymnen und weitere Literaturhinweise. Ferner: Klaus Weimar, Goethes Gedichte 1769-1775, Paderborn 1982.

⁵ Die erste Interpretation, die diesem Gedicht auch als gedanklichem Gebilde gerecht zu werden versucht: Carl Pietzcker, Johann Wolfgang Goethe: »Mailied«, in: Wirkendes Wort 19 (1969), S. 15-28.

⁶ Zur Pindar-Rezeption im 18. Jahrhundert vgl. neben Schmidt den Sammelband: Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz, hrsg. von Walther Killy, München 1981, dort besonders die Beiträge von Gelzer und Henkel.

⁷ Die üblich gewordene Datierung auf die Wetzlarer Anfangszeit erscheint mir allerdings fraglich. Jedenfalls wird das Gedicht erst als Beilage zu einem Brief an Jacobi vom 31. August 1774 sichtbar. Da auch Goethes Übersetzung der (Pseudo-)Pindarischen 5. Olympischen Ode ins Jahr 1774 fällt (nicht 1773, vgl. FRA, Bd. 1, S. 856), ebenso »An Schwager Kronos«, ist für 1774 auf jeden Fall eine zweite intensive Pindar-Beschäftigung anzunehmen. – Zum »empfindsamen« Darmstädter Intermezzo vgl. S. 328 ff. Im Gedicht »Pil-

gers Morgenlied an Lila« (Ende Mai 1772) schon Präludien sowohl zu »Wandrer's Sturmlied« als auch zu »Prometheus«:

Zische Nord
Tausend schlangenzüchtig
Mir um's Haupt!
Beugen sollst du's nicht!
Beugen magst du
Kind'scher Zweige Haupt,
Von der Sonne
Muttergegenwart geschieden. (FRA, Bd. 1, S. 137)

Auffällig die Parallele im Lakonismus der Konstruktion dort: *Beutst dem Wetter die Stirn, / Gefahren die Brust*, im »Sturmlied« gesteigert: *Glühete deine Seel* (Nominativ) *Gefahren* (Dativ) *Pin dar* (Vokativ) *Mut* (Akkusativ), zu ergänzen: »entgegen«.

⁸ Vgl. Meredith Lee, A Question of Influence: Goethe, Klopstock, and »Wandrer's Sturmlied«, in: German Quarterly 55 (1982), S. 13-28.

⁹ Für die Publikation in der Gesamtausgabe von 1789 hat Goethe den Schluß geändert: *Daß gleich an der Türe / Der Wirt uns freundlich empfangt* (FRA, Bd. 1, S. 326). Auch die Zeitangabe entfällt.

¹⁰ In den Druckfassungen beginnt mit Vers 20 keine neue Strophe; der Einschnitt ist vermutlich verlorengegangen, weil er in der den Druck von 1789 vorbereitenden Handschrift (H⁴) mit einem Seitenwechsel zusammenfiel.

¹¹ Zur »Weltzuwendung« vgl. besonders: Albrecht Schöne, Götterzeichen Liebeszauber Satanskult, München 1982, S. 13-52. Jetzt mit stärkerer Betonung der erwachenden Naturwissenschafts- und Bergbau-Interessen: Wolf von Engelhardt, Goethes Harzreise im Winter 1777, in: Goethe Jahrbuch 104 (1987), S. 192-211.