

Goethes blinde Hymne

Bewunderung und Verehrung in *Wandrer's Sturmlied*

<pa> Goethe schreibt im Juli 1772 an Herder, er wolle in seiner Arbeit künftig „die Augen zu-
machen“ und „tappen“. Die Studie liest *Wandrer's Sturmlied* dementsprechend als „blindes Ge-
dicht“. Anhaltspunkte liefert v.a. der Umgang mit der Wasser- und Feuermetaphorik. Daraus
ergeben sich Rückschlüsse auf Goethes Verhältnis zu Pindar und zur Gattung der Hymne. <pe>

<pa> In July 1772, Goethe writes in a letter to Herder that he wants to “close his eyes” and
“grope his way” from then on. As a consequence, the article reads *Wandrer's Sturmlied* as a “blind
poem”. Evidence for this reading is found in the poem’s water and fire imagery. It concludes
with an hypothesis about Goethe’s relationship to Pindar and the genre of the ode. <pe>

I. Pindar und Pluvius

Zu *Wandrer's Sturmlied* liegt eine enorme Zahl an Forschungsbeiträgen vor. Längst hat sich ein
Kanon von Themen herausgebildet, zu denen immer wieder Stellung genommen wird. Ein er-
heblicher Teil der Debatten dreht sich darum, inwieweit das Gedicht als Schilderung eines Natur-
erlebnisses verstanden werden kann,¹ welche biographischen Bezüge bestehen und wie Goethes
Äußerungen im Brief an Jacobi vom 31.8.1774² und im 12. Buch von *Dichtung und Wahrheit*³ ein-
zuordnen sind. Strittig ist ferner die Rolle der im Gedicht angerufenen Gottheiten und Dichter,
die Deutung des Schlusses und darüber hinaus die Haltung, aus der das Gedicht gesprochen wird,

¹ Dazu ausführlicher in Abschnitt II, Anm. 46.

² „Hier eine Ode zu der Melodie und Commentar nur der Wanderer in der Noth erfindet“. Dazu
bes. Arthur Henkel, „Wandrer's Sturmlied. Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu
verstehen“, in: Ders., *Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge*, Stuttgart 1982, 9-42, hier: 22f.

³ „Unterwegs sang ich mir seltsame Hymnen und Dithyramben, wovon noch eine, unter dem
Titel *Wandrer's Sturmlied*, übrig ist. Ich sang diesen Halbunsinn leidenschaftlich vor mich hin, da
mich ein schreckliches Wetter unterweges traf, dem ich entgegen gehn mußte“ (Johann Wolfgang
Goethe, *Dichtung und Wahrheit, Frankfurter Ausgabe* [=FA], I.14, hrsg. Klaus-Detlef Müller, Frank-
furt a.M. 1986, 567). Die Forschung tendierte lange Zeit dazu, Goethes Urteil „Halbunsinn“ zu
übernehmen und schätzte das Gedicht als uninterpretierbar ein (u.a. Emil Staiger, *Goethe*. Bd. I
1749-1786, Zürich 1952; Hermann August Korff, *Goethe im Bildwandel seiner Lyrik*. Bd.1, Hanau
a.M. 1958; Leo Spitzer, „Nochmals: Zur Interpretation von ‚Wandrer's Sturmlied‘“, *The Germanic
Review* 10 (1945), 161-165). Dies änderte sich erst im Gefolge von Arthur Henkel, „Versuch über
Wandrer's Sturmlied“, in: Dieter Henrich et alii (Hrsg.), *Die Gegenwart der Griechen im neueren Denken*,
Tübingen 1960, 59-76. Erw. Fassung 1982 (wie Anm. 2).

d.h. ob unter seiner ersten Oberfläche eine gewisse Tendenz zur Komik sichtbar wird.⁴ Besondere Aufmerksamkeit gilt der Frage, in welches Verhältnis sich Goethe zu Pindar setzt,⁵ inwiefern er sich der Stilmittel pindarischer Hymnik bedient⁶ und ob sich daraus ein Kommentar zu Herders Einschätzung der Möglichkeit zeitgenössischer Dithyramben und Pindar-Nachbildungen herauslesen lässt.⁷ In etlichen Fällen werden dabei auch editorische Argumente angeführt, so z.B. beim Disput zwischen Jochen Schmidt und Karl Eibl im Schiller-Jahrbuch 1985.⁸ Einige Interpreten berufen sich zudem auf den Mitte Juli 1772, also vermutlich parallel zum *Sturmlied*⁹ entstandenen Brief an Herder, in dem Goethe von seiner Pindar-Lektüre berichtet.¹⁰

So beeindruckend all diese Arbeiten sind – nichtsdestoweniger: wenn ich den Text lese, stehe ich vor einem Rätsel, zu dem ich in der Forschung keinerlei Lösung gefunden habe. Es betrifft in erster Linie das Verhältnis zwischen Pindar und dem obersten Gott des Gedichts. Bekanntlich ruft der Sänger des *Sturmlieds* zunächst seinen Genius und später Bromius und Apoll an, ehe er sich schließlich Jupiter Pluvius zuwendet. Hier scheint er seine Erfüllung, seinen höchsten Gott zu finden: „Warum nennt mein Lied dich zuletzt / Dich von dem es begann, / Dich in dem es

⁴ Zu dieser Debatte vgl. die Zusammenfassung in: Martin Vöhler, „Im Sturm durch die Antike: Anmerkungen zum jungen Goethe“, *Poetica* 31 (1999), 437-451, hier: 442f.

⁵ Insbesondere Vöhler (Anm. 4); Jürgen Brummack, „Noch einmal: zur Pindarnachahmung bei Herder und Goethe“, in: Moritz Baßler et alii (Hrsg.), *Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung*, Tübingen 1997, 21-37; Jochen Schmidt, „Gelehrte Genialität: ‚Wandrerers Sturmlied‘“, *Jb der dt. Schillerges.* 28 (1984), 144-190; Mauro Ponzi, „Eines Schattens Traum‘. Goethe und Pindar, in: Bernd Witte, Mauro Ponzi (Hrsg.), *Goethes Rückblick auf die Antike*, Berlin 1999, 38-58.

⁶ Dazu bereits Trunz im Kommentar zur Hamburger Ausgabe [=HA]: Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bd.*, hrsg. Erich Trunz, Bd 1, Hamburg ⁸1966 [1949], 459ff.

⁷ U.a. Rolf-Christian Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des 18. Jahrhunderts*. Bd. 2, München 1979, 84-92; Katharina Mommsen, „Wandrerers Sturmlied‘. Die Leiden des jungen Goethe“, in: *Jb des Wiener Goethe-Vereins* 81-83 (1977-1979), 215-235, hier: 233; Meredith Lee, „A Question of Influence: Goethe, Klopstock, and ‚Wanderers Sturmlied‘“, *The German Quarterly* 55/1 (1982), 13-28, hier: 15-19.

⁸ Vgl. Jochen Schmidt, „Jupiter Pluvius, Lord Chesterfield und Karl Eibl“, *Jb der dt. Schillerges.* 29 (1985), 520-531; Karl Eibl, „Schmidts Sturmlied – Goethes Sturmlied“, *Jb der dt. Schillerges.* 29 (1985), 514-519. Dabei fungierten u.a. Querstriche aus den einzelnen Fassungen als Anhaltspunkte für die Stropheneinteilung und den triadischen Aufbau des Gedichts. Die unterschiedlichen Gliederungen führten indes zu konträren Interpretationen.

⁹ Eibl vertritt im Kommentar zur FA die Ansicht, die „übliche Datierung auf Frühjahr / Sommer 1772“ könne insofern in Frage gestellt werden, als sich Goethe 1774 zum zweiten Mal intensiv mit Pindar beschäftigt bzw. die 5. *Olympische Ode* übersetzt habe. Da dies in zeitlicher Nähe zur Übersendung des Gedichts an Jacobi liege, sei auch 1774 als Entstehungszeitraum denkbar (Goethe, FA I.1, hrsg. Karl Eibl, Frankfurt a.M. 1987, 856). Henkel (Anm. 2) siedelt Konzeption und Entwurf im Jahr 1772, die endgültige Ausführung aber erst im Jahr 1774 an (22).

¹⁰ U.a. Vöhler (Anm. 4), 450; Birthe Hoffmann, „Strahl und Strom – *Wandrerers Sturmlied* als dramatisierte Reflexion von Subjektivität und künstlerischer Kreativität“, *DVjs* 78/2 (2004), 229-260, hier: 233f.; Zimmermann (Anm. 7), 78f., 82f.; Henkel (Anm. 2), 26ff.; Ponzi (Anm. 5), 43-46.

endet / Dich aus dem es quillt / Jupiter Pluvius! / Dich! dich strömt mein Lied“ (71-76).¹¹ Apoll wird metonymisch an den Rand gedrängt: „Und Castalischer Quell / Rinnt ein Nebenbach / Rinnet müsigen / Sterblich glücklichen / Abseits von dir / Der du mich fassend deckst / Jupiter Pluvius.“ (77-83). Beim Castalischen Quell handelt es sich um den Bach am Parnass, dem apollinischen Musenberg.

Im Anschluss an die Pluvius-Strophe werden drei Größen der griechischen Literatur aufgerufen, als Kandidaten für ein Dichten, das den Maßgaben des Regengotts entspricht. Anakreon fällt dabei glatt durch: „Nicht am Ulmenbaum / Hast du [Jupiter Pluvius, J.W.] ihn besucht, / Mit dem Taubenpaar / In dem zärtlichen Arm / Mit der freundlichen Ros umkränzt / Tändlenden ihn blumenglücklichen / Anakreon, / Sturmarmende Gottheit“ (84-91). Dem zweiten Bewerber Theokrit ergeht es nicht besser: „Nicht im Pappelwald / An des Sibaris Strand / An des Gebürges / Sonnebeglänzter Stirn nicht / Fastest du ihn. / Den Bienensingenden / Honig lallenden / Freundlich winckenden / Theokrit“ (92-100). Dann betritt der Sänger die Bühne, der als Favorit zu gelten hat, weil er anders als seine beiden Kollegen im Gedicht bereits erwähnt worden ist: Pindar. Die berühmten Zeilen lauten: „Wenn die Räder rasselten / Rad an Rad, rasch ums Ziel weg / Hoch flog / Siegdurchglüheter / Jünglinge Peitschenknall / Und sich Staub wälzt / Wie vom Gebürg herab / Kieselwetter in's Tahl, / Glühte deine Seel Gefahren Pindar / Muth – Glühte –“ (101-110). Es folgt die Schlusswendung, in der der Wanderer offenkundig zu sich selbst zurückkehrt: „Armes Herz / Dort auf dem Hügel / Himmlische Macht / Nur so viel Glut / Dort meine Hütte / Dort hin zu waten“ (111-116).

Wer ist nun der Pluvius-Dichter und wer nicht? Anakreon und Theokrit scheiden auf jeden Fall aus: Die „Sturmarmende Gottheit“ hat sie weder „besucht“ noch „gefasst“. Aber Pindar? Ist der Regengott zu ihm gekommen? Diese Frage wird nicht explizit beantwortet: Das Gedicht unterbricht die Anrede an Jupiter und führt auch das in den Theokrit- und Anakreon-Sequenzen begonnene Bild des Besucht- bzw. Gefasst-Werdens nicht weiter. Für die Forschung scheint die Antwort gleichwohl sonnenklar. Goethe nennt im Gedicht drei Götter, zuletzt den höchsten, und daraufhin drei Dichter, zuletzt Pindar, der nicht nur in Herders Schriften als Größter aller

¹¹ Zitiert wird nach der gestrafften Fassung aus der Weimarer Handschrift von 1778 (H²). Als Textgrundlage dient: Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte. Studienausgabe*, hrsg. Bernd Witte, RUB 18519, Stuttgart 2008, 55-58. In der Münchner Ausgabe (=MA) ist nur der Text der Handschrift aus dem Brief an Jacobi (H¹) enthalten: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. Gerhard Sauder, München 1985, I.1, 197-200. Die FA gibt zwar vor, das Gedicht in der Fassung aus der Weimarer Handschrift zu reproduzieren (FA I.1 (Anm. 9), 195-198). Dabei ist dem Herausgeber aber offenbar ein Versehen unterlaufen: Die auf diesen Seiten abgedruckte Textfassung entspricht nicht der H². Deutlich wird das insbesondere an Vers 68 „Auf der Zeder Grün verweilen“ (in der Weimarer Handschrift ist „Grün“ durch „Kraft“ ersetzt), aber auch an dem Fragezeichen hinter „Glühte“ (110) und an einigen Ausrufezeichen, die in H² nicht vorkommen.

Dichter, als unerreichbarer Maßstab aller Dichtung figuriert; nicht umsonst steht Goethe im Brief vom Juli 1772 ganz im Bann von Pindars Werk. Kann es da noch Zweifel geben? Schmidt ist in seiner Deutung am weitesten gegangen und hat die Trias der Poeten auf die Trias der Götter bezogen, im Sinne eines „Analogieschemas“: So wie sich das Ich des *Sturmlieds* mit Dionysos und Apollon auseinandersetze, um schließlich zu Pluvius zu gelangen, so verwerfe es auch Anakreon und Theokrit als mögliche Vorbilder, um in Pindar den wahren Leitstern, den Pluvius-Dichter zu finden.¹² Gegen die Parallelisierung von Bromius und Anakreon sowie von Apoll und Theokrit wie auch gegen die damit unterstellte Abwertung der beiden Dichter und der mit diesen Namen verknüpften Genres sind schwerwiegende Einwände vorgebracht worden.¹³ Das dritte Paar blieb indes unangetastet. Soweit ich sehe, hat weder vor noch nach Schmidt irgendjemand folgende Annahme in Zweifel gezogen: *Wandrer's Sturmlied* inthronisiert Pindar als den Dichter, der die in der Anrufung des Jupiter Pluvius formulierten Ansprüche zu erfüllen imstande ist.¹⁴ Meines Erachtens lohnt es sich trotzdem, die Bilderfolge der letzten Strophen ganz naiv, ohne vorgefasste Meinung unter die Lupe zu nehmen. Den Ausgangspunkt bildet wie gesagt die Vorstellung eines Besuchs durch den Regengott. Was die Strophen zu Anakreon und Theokrit betrifft, wurde in extenso nachgewiesen, dass Goethe beide Poeten in eine für ihre Dichtungen

¹² Schmidt (Anm. 5), 184ff. et passim.

¹³ Bereits Eibl (Anm. 8) nimmt in seiner Kritik die Verknüpfung zwischen Apoll und Theokrit ins Visier (517f.). Rolf Christian Zimmermann geht in seinem 1997 erschienenen Aufsatz wesentlich mehr ins Detail. Dabei findet er auch stichhaltige Gründe gegen die Korrespondenz zwischen Dionysos und Anakreon: „was Bromius betrifft, so wird er im *Sturmlied* mit dem Epitheton ‚Jahrhunderts Genius‘ (V. 54) deutlich abschätzig apostrophiert, nämlich auf die Wein-Weib-Gesang-Lyrik der deutschen Anakreontik bezogen, während in der angeblich korrespondierenden Anakreon-Strophe gar nicht vom Wein oder Bromius die Rede ist, dort auch keineswegs Abschätziges über Anakreons Dichtung ausgemacht werden kann, sondern Anakreon mit den herbeizitierten Attributen seiner Dichtersprache als der Dichter der glücklichen Liebe besungen wird“ (Rolf-Christian Zimmermann, „*Wandrer's Sturmlied* von Goethe – eine Gelehrtdichtung in der Pindar-Tradition?“, in: Wolfgang Düsing (Hrsg.), *Traditionen der Lyrik*, Tübingen 1997, 73-85, hier: 80). Bei der zweiten Paarbildung fällt Zimmermanns Urteil noch vernichtender aus: Schmidt wage „unerschrocken die Position zu vertreten, daß sogar Phöbus, der Musenführer, der Gott der Dichtkunst, im *Sturmlied* abschätzig dargestellt werde“, um das Analogieschema zwischen den drei Göttern und den drei Dichtern durchzuführen und Apollon mit dem vermeintlich inferioren Theokrit parallelisieren zu können. Dabei müsse Schmidt zu den „fragwürdigsten Textexplikationen“ greifen und dem Gedicht eine Privilegierung der inneren gegenüber der äußeren (Sonnen)-Wärme unterstellen. Zu alledem wisse der Autor „kein einziges Zitat aus der Zeitdiskussion beizubringen, wo Theokrits Dichtung geringschätzig beurteilt würde“ (80f.).

¹⁴ Eine gewisse Ausnahme bildet Spitzer (Anm. 3), der Pindar v.a. auf Apoll bezieht und bemerkt, dass die Hierarchien der Götter und der Dichter nicht genau zueinander passen: Der „Gipfel der Götterhierarchie Juppiter [sic] [erforderte] eine parallele ‚joviale‘ Dichtung – die es nun nicht gibt“ (164). Diesen Befund schreibt er der Verworrenheit des Gedichts zu: Die „Sphären Apollos und Jupiters [scheinen] nicht reinlich abgegrenzt“; bei der Pluvius-Strophe handle es sich um eine „nicht ganz geglückte Selbst-Interpolation“ (164).

typische Landschaft versetzt.¹⁵ Die Szenerie ist zugleich so angelegt, dass man das Ausbleiben des Regengotts visuell nachvollziehen kann: Bei Theokrit scheint ausdrücklich die Sonne, bei Anakreon deuten die aufgelisteten Attribute ebenfalls nicht auf schlechtes Wetter. Kein Regen, kein Besuch von Pluvius. Und bei Pindar? In meteorologischer Hinsicht erfahren wir aus den Versen über die siegdurchglühten Wagenlenker nur, dass sich „Staub wälzt“ – ein untrügliches Indiz für Trockenheit.

Wie bringt die Forschung dann Pindar und Pluvius zusammen? Sie stützt sich auf die beiden Verse, die das Pindarische Wagenrennen abschließen: „Und sich Staub wälzt / Wie vom Gebürg herab / Kieselwetter in's Tahl“. Diesen Worten versuchen die Interpreten das benötigte Wasser abzutrotzen. Das „Kieselwetter“ wird zumeist, im Einklang mit dem damaligen Sprachgebrauch, als Bezeichnung für Hagel aufgefasst.¹⁶ Am längsten verweilt Birthe Hoffmann bei diesem Punkt: „Der Hitze des Kampfes, der unten im Tal stattfindet, kommt von den Bergen herab das ‚Kieselwetter‘ entgegen, das Kälte und Nässe in sich vereint“.¹⁷ Auf diese Weise werde das fehlende Wasser ins Spiel gebracht – mit weitreichenden Konsequenzen für die Rolle Pindars.¹⁸

Damit sind die Probleme aber nur zum Schein gelöst. Das Bild vom herabstürzenden Kieselwetter steht nicht für sich allein, sondern in Abhängigkeit zur Zeile „Und sich Staub wälzt“. Der Vers lautet: „Wie... Kieselwetter“. Die Hagelkörner dienen der Veranschaulichung des Gefühls, das man auf der Haut spürt, wenn Sand aufgewirbelt wird.¹⁹ Genau darin liegt der Widerspruch: Wenn man bedenkt, mit welcher Drastik das Gedicht das Regenmotiv einführt, kommt man kaum umhin anzunehmen, dass die Darstellung eines mit dem Regengott assoziierten Dichters

¹⁵ Schmidt (Anm. 5), 74, 82; Bernd Witte, „Wandrer's Sturmlied“, in: Regine Otto, Bernd Witte (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*. Bd. 1 Gedichte, Stuttgart/Weimar 1996, 87-99, hier: 96.

¹⁶ Darin stimmen die Kommentare zur FA und zur MA überein: Eibl (Anm. 9), 866; Sauder (Anm. 11), 850.

¹⁷ Hoffmann (Anm. 10), 257.

¹⁸ Dieser erscheint dadurch als Gebieter über die Elemente und somit als Einlösung all dessen, was der Wanderer in den ersten Strophen des *Sturmlieds* gern für „seinen Genius“ in Anspruch genommen hätte: „Durch die Nebenordnung der Sätze als Glieder eines langen, mit ‚wenn‘ beginnenden Satzes wird ein zeitlich ausgedehntes Geschehen zu einem prägnanten Moment zusammengeballt, eben vor der Konfrontation und der Mischung der Elemente Erde, Feuer, Luft und Wasser und somit der Gegensätze zwischen Wärme und Kälte, Feuer und Wasser, Unten und Oben. Am Ende dieses Satzes steht Pindar, gleichsam als Beherrscher dieses Moments, bevor sich die Elemente zum heißen Schlamm vereinen, wie im Motiv der Schöpfung“. Vgl. Hoffmann (Anm. 10), 267.

¹⁹ Zu den wenigen, die den Vergleich überhaupt als solchen nachvollziehen, gehört Gerhard Kaiser: „Beim Rasseln der Räder, beim Peitschenknall des Rennens wälzt sich Staub wie Kieselwetter, wie eine Schloßenflut vom Gebirg herab“ („Das Genie und seine Götter. Ein Beitrag zu *Wandrer's Sturmlied* von Goethe“, *Euphorion* 58 (1964), 41-58, hier: 56). Von diesem Punkt aus hat Kaiser sichtlich Mühe, zur Witterung des *Sturmlieds* und somit zu Pluvius zurückzufinden: „auch das Unwetter des Wandrer's klingt in diesem Vergleich wieder an: Lied, Kampf und Sturm haben die gleiche Melodie“ (56). Der Autor begnügt sich also mit einer vagen Ähnlichkeit.

gewisse Züge des Strömens²⁰ und Fließens enthalten müsste.²¹ Was am Kieselwetter hervor-
gehoben wird, ist aber nicht das Nasse und Fließende, sondern das Körnige, Trockene und
Beißende.

Es gibt auch vereinzelte Stimmen, die die „Kiesel“ von ihrer wörtlichen Seite her verstehen –
allerdings nur, um sie metonymisch gleich wieder dem Wasser zuzuführen: Bernd Wittes
Kommentar zufolge ist „in diesem Bild [eher] von einem durch Regen angeschwollenen Gebirgs-
bach die Rede, der in seinen reißenden Fluten Geröll – ‚Kiesel‘ – ins Tal wälzt“.²² Hier wird die
Beziehung zum beißenden Staub gänzlich ausgeklammert. Witte liest das *Wie* in „Wie vom Ge-
bürg herab, / Kieselwetter in’s Tahl“ offenbar nicht als Indikator eines Vergleichs, sondern eher
im Sinne von „und“. In diesem Fall hätte man es mit einer losen Bilderfolge aus einem Wagen-
rennen, wirbelndem Staub und geröllhaltigen Gebirgsbächen zu tun.

Diese Deutung mag auch durch intertextuelle Überlegungen motiviert sein. Die bewussten Zeilen
enthalten schließlich Anklänge an die berühmteste Pindar-Darstellung der Literaturgeschichte,
das *Carmen IV.2* des Horaz, wo der griechische Dichter mit einem vom Berg stürzenden Fluss
verglichen wird. Das Zitat diente auch anderen Autoren als Quell für das Wasser in Goethes
Pindar-Landschaft, als Beleg für Pindar als Pluvius-Dichter, anscheinend aus der Überlegung
heraus: Bei Horaz ist Wasser im Überfluss vorhanden; wenn Goethe nun darauf anspielt, so folgt
daraus, dass die Flut auch über seine Pindar-Landschaft strömt.²³ Als könnten Anspielungen
nicht ganz verschiedene Funktionen haben – darunter auch die, zum Original auf Distanz zu
gehen oder seine Aussage gar umzukehren. Eine Synopse des Horazischen und des Goetheschen
Pindar-Bilds ist ungemein aufschlussreich:

monte decurrens velut amnis, imbres
quem super notas aluere ripas,
fervet immensusque ruit profundo
Pindarus ore²⁴

Und sich Staub wälzt’
Wie vom Gebürg herab
Kieselwetter in’s Tal,
Glühte deine Seel Gefahren Pindar

²⁰ Zum Bild des Strömens in den Diskursen des 18. Jahrhunderts vgl. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999.

²¹ Dass in den Genius-Strophen am Anfang das Wort „Schlossensturm“ (6) vorkommt, ist daher ebenfalls kein Argument für die Verbindung von Pindar und Pluvius. Der Hagel gehört nicht zum Szenario der Begegnung mit Pluvius; dieses ist vielmehr von Verben wie „quellen“, „strömen“ und „rinnen“ geprägt.

²² Witte (Anm. 11), 528.

²³ Eibl (Anm. 8) spricht mit Blick auf die Pindar-Passage im *Sturmlied* ohne nähere Erläuterung von einer „Apostrophe an den ‚Wasser‘-bezogenen (vgl. Horaz, *Carm.* 4, 2) Dichter Pindar“ (518). Ähnlich Henkel (Anm. 2), 28.

²⁴ „Wie vom Berge herabströmt der Fluß, die Regengüsse / haben ihn anschwellen lassen über die vertrauten Ufer, / so braust und unermesslich stürzt hervor aus tiefgründigem / Quellmunde

So nebeneinander gestellt, rücken die Unterschiede gegenüber den Gemeinsamkeiten in den Blickpunkt. Man muss schon eine Menge Hintergrundwissen mobilisieren – etwa die Pindar-Ekstase im Brief an Herder, von dem noch die Rede sein wird –, um sich des Eindrucks zu erwehren, dass hier eine regelrechte Parodie vorliegt. In zugespitzter Formulierung: Goethe legt Pindar buchstäblich trocken. Er nimmt dem Bild aus Horaz' Ode jede Impression von Fließen und Strömen. Wo einmal ein Gebirgsbach toste, wälzen sich nur noch Staub und Kieselsteine, bestenfalls peitscht ein Hagelschauer herunter.

Goethe lässt also einen Wanderer im Regen nach dem rechten Beistand suchen; zuletzt gerät dieser dabei an Jupiter Pluvius und geht eine Reihe von Dichtern durch, um den zu finden, der dem Regengott entspricht. Sobald die Rede auf Pindar kommt, zitiert Goethe das berühmteste aller Bilder für den griechischen Chorlyriker, doch seine Bearbeitung der Vorlage besteht hauptsächlich darin, den Wasser- bzw. Fließgehalt des Bildes zu reduzieren.²⁵ Wie passt das zusammen? Dabei handelt es sich um das Rätsel, das ich anfangs erwähnt habe. Meines Erachtens gibt es nur eine Lösung: Nicht nur Anakreon und Theokrit, auch Pindar ist nicht der Pluvius-Dichter.

Dieser Befund hat erhebliche Konsequenzen für die Auslegung von *Wandrer's Sturmlied*: Pindar wird mit Nachdruck von der Welt des Wandrer's abgetrennt. Betont Goethe damit die irreduzible Andersheit von Antike und (damaliger) Gegenwart? Artikuliert sich darin eine Absage an die Vorstellung, einen antiken Dichter als Maßstab für neuzeitliche Dichtung heranziehen zu können? Geht es letztlich gar nicht um einen Wettstreit mit Pindar, um ein Sich-Abarbeiten an einem Vorbild? Dementsprechend wäre auch der Schluss des Gedichts nochmals zu analysieren und zu prüfen, ob es sich dabei wirklich um ein Scheitern handelt. Die meisten Interpreten vertreten ja die Ansicht, der Wanderer kapituliere vor der Übermacht Pindar's.²⁶ Hinter all dem steht folgendes Grundproblem: Welches Ziel verfolgt Goethe mit dem *Sturmlied*, mit seinem Götter- und Dichterreigen? Gibt der Text Auskunft über ein Schreiben, das den Zeitumständen der Moderne angemessen ist? Hier ist der Brief an Herder aus dem Juli 1772 eine unverzichtbare Quelle.

Pindar“ (Übersetzung zit. nach Bernhard Kytzler, Quintus Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, lateinisch/deutsch, Stuttgart ⁵1990 [1978], 188f.

²⁵ Das wird man selbst dann einräumen müssen, wenn man das „Wie“ nicht im Dienste eines Vergleichs zum beißenden Staub interpretiert und im Kieselwetter einen Bergbach mit mitgeführten Kieselsteinen sieht. Selbst dann fällt der Akzent auf etwas anderes als das Wasser: auf die Steine.

²⁶ Klaus Weimar, *Goethes Gedichte 1769-1775. Interpretationen zu einem Anfang*, Paderborn 1982, 85; David Wellbery, *The specular moment. Goethe's early lyric and the beginnings of romanticism*, Stanford 1996, 156; Vöhler (Anm. 4), 444; Hoffmann (Anm. 10), 259; ähnlich Eibl (Anm. 9), 866f. Zu den wenigen Vertretern der Gegenpartei gehört Witte (Anm. 15), der folgendes Argument lanciert: Dass die metrische Struktur der Musenanrufung am Schluss wiederholt wird, spreche gegen die Annahme eines Scheiterns bzw. der Resignation des Wandrer's (91).

II. Brief an Herder²⁷

<pa>„Noch immer auf der Wooge mit meinem kleinen Kahn, und wenn die Sterne sich verstecken schweb ich so in der Hand des Schicksaals hin und Muth und Hoffnung und Furcht und Ruh wechseln in meiner *Brust*. Seit ich die Krafft der Worte *στηθος* und *πραπιδες* fühle, ist mir in mir selbst eine neue Welt aufgegangen. Armer Mensch an dem der Kopf alles ist! Ich wohne ietzt in Pindar, und wenn die Herrlichkeit des Pallasts glücklich machte, müsst ich's seyn. Wenn er die Pfeile ein übern andern nach dem Wolkenziel schießt steh ich freylich noch da und gaffe; doch fühl ich indess, was Horaz aussprechen konnte, was Quintilian rühmt, und was tätiges an mir ist lebt auf da ich Adel fühle und Zweck kenne. *Ἐιδως φρα, ψεφηνος ανηρ, μυριαν αρεταν ατελει νω γευεται, ουποτ ατρεκει κατεβα ποδι, μαθοντες pp*. Diese Worte sind mir wie Schwerdter durch die Seele gängen. Ihr wisst nun wie's mit mir aussieht, und was mir euer Brief in diesem Philockettschen Zustande worden ist.

Seit ich nichts von euch gehört habe, sind die Griechen mein einzig Studium. Zuerst schränckt ich mich auf den Homer ein, dann um den Sokrates forsch ich in Xenophon und Plato, da gingen mir die Augen über meine Unwürdigkeit erst auf, gerieth an Theokrit und Anakreon, zuletzt zog mich was an Pindarn wo ich noch hänge. Sonst hab ich gar nichts getahn, und es geht bey mir noch alles entsetzlich durch einander. Auch hat mir endlich der gute Geist den Grund meines spechtischen Wesens entdeckt. Über den Worten Pindars *επικρατειν δυνασθαι* ist mirs aufgegangen. Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Krafft lenckst, den austretenden herbey, den aufbäumenden hinabpeitschest, und iagst und lenckst und wendest, peitschest, hältst und wieder ausjagst biss alle sechzehn Füsse in einem Tackt ans ziel tragen. Das ist Meisterschafft, *επικρατειν*, Virtuosität. Wenn ich nun aber überall herumspaziert binn, überall nur drein geguckt habe [Fußnote: „ich kann schreiben aber keine Federn schneiden, drum krieg ich keine Hand, das Violoncell spielen aber nicht stimmen pp.“]. Nirgends zugegriffen. Dreingreifen, packen ist das Wesen ieder meisterschafft. Ihr habt das der Bildhauerey vindiziert, und ich finde dass ieder Künstler so lang seine Hände nicht plastisch arbeiten nichts ist. Es ist alles so Blick bey euch, sagtet ihr mir offft. Jetzt versteh ich's tue die Augen zu und tappe. Es muss gehn oder brechen. Seht was ist das für ein Musikus der auf sein Instrument sieht. *Χειρες απατοι, ητορ αλκιμον*, das ist alles, und doch muß das Alles *ein's* seyn, nicht *μυριαν αρεταν ατελει νω γευειν*.

²⁷ Zitiert wird nach: *Der junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden*, hrsg. Hanna Fischer-Lamberg, Berlin 1963, II, 255-257. Hervorhebungen im Original gesperrt.

Ich mögte beten wie Moses im Koran: Herr mache mir Raum in meiner engen Brust.

Es vergeht kein Tag, dass ich mich nicht mit euch unterhalte und offft dencke wenn sichs nur mit ihm leben liesse. Es wird, es wird. Der Junge im Küras wollte zu früh mit, und ihr reitet zu schnell. Genug ich will nicht müssig seyn, meinen Weeg ziehn und das meinige tuhn, treffen wir einander wieder so giebt sich's weitere.

Seit vierzehn Tagen les' ich eure Fragmente, zum erstenmal, ich brauch' euch nicht zu sagen was sie mir sind. Dass ich euch von den Griechen sprechenden, meist erreichte hat mich ergötzt, aber doch ist nichts wie eine Göttererscheinung über mich herabgestiegen, hat mein Herz und Sinn mit warmer heiliger Gegenwart durch und durch belebt, als das wie *Gedancke* und *Empfindung* den *Ausdruck* bildet. So innig hab' ich das genossen. [...]

Von Berlichingen ein Wort. Euer Brief war Trostschriften, ich setzte ihn weiter schon herunter als ihr. Die Definitiv ‚Dass euch Schäckesp. ganz verdorben pp.‘ erkannt ich gleich in ihrer ganzen Stärke, genug es muss eingeschmolzen von Schlacken gereinigt mit neuem edlerem Stoff versetzt und umgegossen werden. Dann solls wieder vor euch erscheinen.

Es ist alles nur gedacht. Das ärgert mich genug. Emilia Galotti ist auch nur gedacht, und nicht einmal Zufall oder Kaprice spinnen irgend drein. Mit halbweg Menschenverstand kann man das warum von ieder Scene, von iedem Wort mögt ich sagen auffinden. Drum binn ich dem Stück nicht gut, so ein Meisterstück es sonst ist, und meinem eben so wenig. Wenn mir im Grunde der Seele nicht noch so vieles ahndete, manchmal nur aufschwebte, dass ich hoffen könnte, wenn Schönheit und Größe sich mehr in dein Gefühl webt, wirst du gutes und Schönes thun, reden und schreiben ohne dass du's weist warum – Lebt wohl.

Eben krieg ich No 54 Fr[ankfurter] Zeitung.“ <pe>

Die Parallelen zum *Sturmlied* liegen auf der Hand. Goethe berichtet, er habe zunächst Theokrit und Anakreon gelesen und stecke nun mitten in der Pindar-Lektüre. Sein Vergleich von Pindars Verskunst mit dem Lenken eines Viergespanns verweist auf die Wagenrennen-Strophe im Gedicht. Auch Horaz' Lobgesang auf den großen Dichter fehlt nicht. Wo Goethe davon spricht, wie einschneidend für ihn Pindars Epinikien gewesen sind, bewegt sich der Text in einer extremen Tonlage: Pindar wird wie ein Palast bewohnt, seine Worte gehen wie Schwerter durch Goethes Seele, und seine Virtuosität wird außer mit dem Bild des Rosselenkers auch mit dem des Bogenschützen ausgedrückt.

Darüber hinaus ist der Brief Zeugnis eines radikalen Umbruchs, einer grundsätzlichen Neubestimmung.²⁸ Das was Goethe überwinden will, gliedert sich in zwei Aspekte. Zum einen betrifft es

²⁸ Zum Brief insbesondere Elizabeth M. Wilkinson / Leonard A. Willoughby, „The Blind Man and the Poet. An Early Stage in Goethe's Quest for Form“ (1962) bzw. Dies., „Goethe's 'Pindar' Letter to Herder, July 1772. Some Problems of Pedagogic Presentation“ (1961), in: Dies., *Models*

eine einseitige Betonung des Denkens: „Armer Mensch an dem der Kopf alles ist“. Auch in den Originalzitaten aus Pindars Gedichten – der 2. *Olympie* und der 3. *Nemee* – geht es um die Inferiorität derer, die sich mit angelerntem Wissen begnügen. Diese Position manifestiert sich in der Unzufriedenheit mit der Urfassung des *Götz von Berlichingen* und mit Lessings *Emilia Galotti*, über die es jeweils heißt: „Es ist alles nur gedacht“. Zum anderen wirft sich Goethe vor, er habe über dem Auge andere Sinne, insbesondere den Tastsinn vernachlässigt. Dabei handelt es sich um einen Kritikpunkt, der offenkundig auf Herder zurückgeht. Nicht umsonst zitiert der Brief diesen mit dem Satz: „Es ist alles so Blick bey euch, sagtet ihr mir oft“. Wichtig ist hier auch das Wort vom „spechtischen“ Wesen, eine Anspielung auf den Spitznamen „Specht“ oder „Spatz“, mit dem der Ältere den Jüngeren in Straßburg verspottet hatte:²⁹ In Herders Schrift *Plastik* dient der Vogel als Paradebeispiel für ein bloßes „Schaugeschöpf“, dessen Wahrnehmung nie die durch den Tastsinn gewährleistete Grundierung erfährt³⁰ – „Specht“ war also keine belanglose Neckerei. Am Horizont von Goethes Umorientierung steht somit ein anderes Verhältnis zum Körper und zu den einzelnen Sinnen.³¹ Dem jungen Autor eröffnet sich angesichts der Worte „Brust“ (stethos) und „Zwerchfell“ (prapides) eine neue Welt. Sein Hauptaugenmerk richtet sich indes, noch immer unter dem Eindruck der Straßburger Gespräche, auf die Hände und das Greifen. Schließlich hatte Herder dem Tastsinn in seinen damaligen Texten neue Dignität verliehen und die These vertreten, das Taktile sei die Grundlage aller „Gefühle“ und „Be-griffe“ – auch solcher ohne direkten Bezug zu fass-baren Formen. Mit Blick auf die Kunst führte ihn die Neugewichtung des Verhältnisses zwischen Hand und Auge vor allem zu einer Privilegierung der Plastik, die die „tastbare Wahrheit“ darzustellen imstande sei. Kriterium ist die sinnliche „Fassbarkeit“ des präsentierten Gegenstands.³² In den *Fragmenten über die neuere deutsche Literatur*, Goethes damaliger Lektüre, reflektiert Herder über die Frage, wie sich ein solcher unmittelbarer sinnlicher Ausdruck im Feld der Literatur erzielen lasse:

<pa> „Im Auge, im Antlitz, durch den Ton, durch die Zeichensprache des Körpers – so spricht die *Empfindung* eigentlich, und überläßt den toten *Gedanken* das Gebiet der toten Sprache. Nun,

of Wholeness. *Some Attitudes to Language, Art and Life in the Age of Goethe*, hrsg. Jeremy Adler et alii, Oxford 2002, 99-125 bzw. 127-142; Otto Regenbogen, *Kleine Schriften*, hrsg. Franz Dirlmeier, München 1961, 520-539 sowie die in Anm. 10 genannten Beiträge.

²⁹ Herder bezeichnet Goethe auch in seinem Brief vom 21. März 1772 an Caroline Flachsland als „Spatz“; in seinem Gedicht *Eine Bildertafel für Goethe* (März 1773) ist Goethe ein Specht und er selbst ein verwundeter Falke.

³⁰ Dazu auch Wilkinson / Willoughby 1962 (Anm. 28), 104f. Einige Teile von Herders 1778 erschienener *Plastik* entstanden schon 1770, zur Zeit der Begegnung mit Goethe in Straßburg.

³¹ Vgl. Regenbogen (Anm. 28), 535f.

³² Zum Diskurs des Tastens im 18. Jahrhundert und bei Herder vgl. Inka Mülner-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998.

armer Dichter! und du sollst deine Empfindungen aufs Blatt malen, sie durch einen Kanal schwarzen Safts hinströmen, du sollst schreiben, daß man es *fühlt*, und sollst dem *wahren Ausdrucke* der Empfindung entsagen; du sollst nicht dein Papier mit Tränen benetzen, daß die Tinte zerfließt, du sollst deine ganze lebendige Seele in tote Buchstaben hinmalen, und parlieren, statt *auszudrücken*.. – Hier sieht man, daß bei dieser Sprache der Empfindungen, wo ich nicht *sagen*, sondern *sprechen* muß, daß man mir glaubt, wo ich nicht schreiben, sondern in die Seele reden muß, daß es der andre fühlt: daß hier der *eigentliche Ausdruck* unabtrennlich sei. Du mußt den *natürlichen Ausdruck* der Empfindung künstlich vorstellen, wie du einen Würfel auf der Oberfläche zeichnest; du mußt den ganzen Ton deiner Empfindung in dem Perioden, in der Lenkung und Bindung der Wörter ausdrücken“.³³

Eben diese Passage ist es, von der Goethe im Brief schreibt, sie sei wie eine Göttererscheinung über ihn herabgestiegen. Sie lässt sich zu den Überlegungen zum Tasten in Beziehung setzen: Indem der Dichter das volle Potential der Sprache nützt, ihre referentielle wie nichtreferentielle Seite, behandelt er sie wie formbares „plastisches“ Material und kommt so zu einem adäquaten Ausdruck seiner Empfindungen.³⁴

Goethe überträgt die Metapher des Greifens allerdings unter etwas anderen Vorzeichen ins Feld der Literatur. Wenn er schreibt: „Dreingreifen, packen ist das Wesen ieder Meisterschaft“, so meint er damit vorrangig eine souveräne Beherrschung von Mitteln und Techniken der Kunst. Als Beispiel fungiert u.a. der „Musikus“, der beim Spielen nicht auf sein Instrument schauen muss. Diese Bedeutung verleiht er auch dem Wagenlenker-Bild: Bei Pindar handelt es sich insofern um ein „Dreingreifen“, als er die wild auseinanderstrebenden Pferde- bzw. Versfüße meisterhaft zusammenzuhalten wisse. Wäre Goethe Herder unmittelbar gefolgt, hätte er sich bei der Rede vom Greifen auf den sinnlichen Kontakt zum Dargestellten bzw. auf den unmittelbaren, tast-analogen Ausdruck seiner Empfindungen konzentriert. Stattdessen verschiebt sich der Akzent in Richtung eines meisterhaften, ja geradezu machtvollen Umgangs mit dem zu formenden Stoff – dies spiegelt sich auch im Präfix von „Dreingreifen“.³⁵

³³ Zitiert nach: Johann Gottfried Herder, *Werke in 10 Bänden*, hrsg. Martin Bollacher, Stuttgart 1985, I, Frühe Schriften 1764-1772, 402f.

³⁴ Vgl. Wilkinson / Willoughby 1961 (Anm. 28), 135.

³⁵ Wilkinson / Willoughby 1962 (Anm. 28) sehen den Unterschied darin, dass Goethe nicht am Objekt, sondern am Medium der künstlerischen Hervorbringung ansetzt: „What [Herder] chiefly emphasized [...] was the importance of tactile contact with the bodies to be represented in art. Goethe in his response concentrates almost exclusively on the instruments and skills which will give an artist mastery over his medium“. So komme es zu einem „shift, from ‚nature‘ to medium“ (110f.) Allerdings handelt auch Herder bereits vom Medium, just in der zitierten Passage aus den *Fragmenten*, die auch Wilkinson und Willoughby anführen (120): Schließlich erläutert er dort, wie die Schrift ihrerseits „plastischer“ Träger eines „unmittelbaren“ Ausdrucks von Empfindungen

Worauf läuft die Umdeutung hinaus? Nimmt sich Goethe ganz allgemein vor, an einer besseren Handhabung seiner Mittel zu arbeiten? Elizabeth M. Wilkinson und Leonard A. Willoughby, Verfasser mehrerer Studien zum *Sturmlied* und zum Brief an Herder, schlagen folgende Interpretation vor: Goethe habe durch Herders Kritik etwas Grundsätzliches über „the dependence of eye, mind, and feeling upon the activities of hand“ gelernt.³⁶ Wenn er sich dafür anklage, überall nur „herumspaziert“ zu sein und „dreingeblickt“ zu haben, so sei in erster Linie gemeint, dass er bislang nur äußerliches Wissen, „Angelerntes“ gesammelt habe (womit wiederum die Verbindung zu den Pindar-Zitaten gewahrt bleibt): „All he has hitherto been doing is to stroll about pecking at other people’s achievements, having a peep at this and that – at Shakespeare’s ‚Raritätenkasten‘ for the first version of his *Götz*, for instance“.³⁷ Die eigentliche Aneignung von Shakespeares Theater sei ihm im *Urgötz* noch missglückt. Dazu hätte es einer Weiterentwicklung seines Sehens bedurft, einer Form der visuellen Wahrnehmung, in die die Erfahrungen mit dem eigenen Handwerk, dem Medium seines Schaffens eingeflossen wären. Eben das verstehen die beiden Autoren unter einer „interpenetration of mind and medium“.³⁸ Indem Goethe die Metapher des Fassens in Richtung einer souveränen Handhabung von Techniken weiterführe, bleibe er also dennoch dem Erbe von Herders Ideen zur Hand verpflichtet.

Diese Erläuterungen sind sehr überzeugend. Mit ihrer Hilfe wird deutlich, inwiefern der Autor seinen *Urgötz* als „nur gedacht“ bezeichnen konnte und wie er das mit seinem vermeintlichen „spechtischen Wesen“ in Verbindung gebracht haben mag. Gleichwohl bleibt zu fragen, ob Wilkinson und Willoughby einen bestimmten Punkt nicht unterschätzen: die Wirkung, die die Kritik „Es ist alles so Blick bey euch“ bei Goethe hinterlassen musste. Hätte er ein solches Urteil wirklich nur in dem Sinne aufgefasst, dass er überall fremdes Wissen gesammelt hat? „Blick“ war für ihn nicht irgendein Wort, irgendein Phänomen. Auge und Schauen sind gerade in der Lyrik aus der Zeit in Straßburg und Sesenheim das, was die Texte „im Innersten zusammenhält“. In *Mayfest* kehrt der Ruf „Wie glänzt die Sonne“ in der Zeile „Wie blinkt dein Auge“ wieder; die Liebe zur Natur und zum Mädchen bestätigen sich wechselseitig – jeweils vermittelt über den Blick. In *Willkommen und Abschied* wird das reitende Ich von der Finsternis „aus tausend Augen“ angeblickt, um in der dritten Strophe selbst zu einem aktiven „Ich sah“ zu finden. Diesem antwortet wiederum ein „süßer Blick“. In Klaus Weimars Worten: „alle Beziehungen zur Natur

werden könne. Die neue Wendung, die Goethe der Metapher des Greifens gibt, liegt eher im Aspekt der Meisterschaft, der Materialbeherrschung.

³⁶ Wilkinson / Willoughby 1962 (Anm. 28), 117.

³⁷ Wilkinson / Willoughby 1962 (Anm. 28), 110.

³⁸ Wilkinson / Willoughby 1962 (Anm. 28), 112.

[gehen] über das Auge, und auch die Liebe zwischen Ich und Du teilt sich nur über das Auge mit“.³⁹

Herder hat mit seiner Kritik also einen Nerv getroffen. Man kann mit Sicherheit davon ausgehen: Der junge Autor hat den bewussten Satz nicht nur auf die Aneignung fremder Formen (etwa des Shakespeareschen Theaters), sondern auch auf die Konzeption seiner eigenen Gedichte bezogen. Schließlich war es das Werk eines Lyrikers, was die überwältigende literarische Erfahrung dieser Monate darstellte. Offenkundig wollte Goethe auch und gerade in seinem lyrischen Schaffen einen Neuanfang wagen. Bedenkt man die Rolle des Blicks in seiner Dichtung, so ermisst man erst die Tragweite des Entschlusses: „Jetzt versteh ich’s tue die Augen zu und tappe. Es muss gehn oder brechen“.⁴⁰

Wie äußert sich ein solches Schließen der Augen in der Dichtung? Was konnte es für Goethe heißen, sich in seinen Texten dem Blick zu verweigern? Der Wortlaut seines Vorsatzes verrät immerhin: Er will künftig „tappen“ und dabei riskieren, dass etwas „bricht“: Offenbar ist das Ziel seines Pfads unbekannt, unübersichtlich, eventuell mit Gefahr verbunden. Demnach hätte die Lossagung vom Schauen vor allem mit dem Verzicht auf Gewohntes, auf kalkulierbare Größenverhältnisse zu tun. Beraubt er sich mit dem Blick in erster Linie einer gewissen Schutzvorkehrung?

Wenn man in den Sesenheimer Liedern nach Textmerkmalen sucht, denen sich eine derartige Funktion zuschreiben ließe, stößt man genau auf das fehlende Glied. In *Mayfest, Willkommen und Abschied* und weiteren Gedichten lässt sich ein bestimmtes Entwicklungsprinzip erkennen: Die Natur wird jeweils als ein Gegenüber dargestellt, das menschliche Züge trägt bzw. dessen anthropomorpher Charakter sich im Laufe des Gedichts schrittweise verstärkt, bis daraus die Begegnung mit der Geliebten erwächst.⁴¹ Die Werke sind Fiktionen einer Annäherung, ja einer letztlich erreichten Übereinstimmung zwischen Ich und Außen, Wege der „Selbstfindung an der Natur“.⁴² Dem visuellen Kontakt kommt dabei eine entscheidende Rolle zu: Auf seinen Bahnen werden Natur und Mädchen zum Du, zum Gegenüber eines Liebesverhältnisses, in dem der Sprecher persönlich auserwählt, „umfangend umfassen“ scheint. Der Blick ist Agent eines umfassenden Vermittlungsgeschehens.

³⁹ Weimar (Anm. 26), 28. Weimar nennt dabei zwei Ausnahmen: das „Sausen“ des Winds und den küssenden Mund.

⁴⁰ Diesem Satz wurde in der Forschung erstaunlich wenig Beachtung geschenkt. „Das willentliche Augenschließen und der Entschluß zur tastenden Tugend plastischer Gestaltung soll die ersehnte lyrische Meisterschaft bedingen“ schreibt Henkel (Anm. 2), 27. Doch auch er hängt dem Bild nicht lange nach, sondern wechselt schnell auf eine allgemeine Ebene: „In solcher jünglingshaften Hingerissenheit meldet sich – lange vor der Romantik – zum ersten Male eine Vorstellung vom Gedicht als einem Gebilde willentlicher Mystik, einer Resultanten von Traum und Kalkül“ (27).

⁴¹ Vgl. Weimar (Anm. 26), 28, 38 et passim.

⁴² Weimar (Anm. 26), 39.

Macht Goethe nun die Augen zu, um ein vorschnelles Einverständnis mit dem Außen zu blockieren? Will er nun andere, jenseits der Blick-Liebe liegende Energien aufnehmen? Demnach vollzöge sich hier der Schritt, der später in *Mabomets Gesang* dargestellt wird, wenn die Blumen den Quell „umschlingen“ und ihm „mit Liebesaugen schmeicheln“, dieser aber seinen Weg fortsetzt, um in die Ebene und schließlich ins Meer zu gelangen. Für eine solche Wendung zum Überpersönlichen spricht auch die Umdeutung von Herders Greifen zum „Dreingreifen“: Das Wort von der „Meisterschaft“ scheint in Verbindung mit martialischen Bildern wie Streitwagen, Schwert und Bogenschießen vor allem auf ein *Ausgreifen* in „größere“, traditionell dem *genus grande* zugehörige Themen und Dichtarten hinauszulaufen. Goethe klappt sein Visier zu, wagt sich aus der Deckung seines bisherigen Schreibens und Erlebens heraus und stürzt sich ins Getümmel der pindarischen Tradition.

Es bleibt die Frage, was daraus für *Wandrer's Sturmlied* hervorgeht. Ist das Augen-Schließen bloß eine Metapher für Goethes Plan, mit pindarischen Formen zu arbeiten, oder findet es in irgendeiner Weise Eingang in die Motivstruktur des Gedichts? Hier geben David Wellberys Interpretationen zur Lyrik des jungen Goethe einen Wink. In ihnen wird deutlich, dass der Blick auch in der Hymnendichtung nach *Wandrer's Sturmlied* eine Schlüsselstellung einnimmt. Wie Wellbery erläutert, exponieren zahlreiche Werke Goethes die Vorstellung eines weiblich konnotierten Lebensquells, in dem der Ursprung der Produktivität situiert wird. Der Augen-Blick diene dazu, den Kontakt mit diesem Kraftzentrum herzustellen. In diesem Sinne deutet Wellbery etwa den „Frischung verheißende[n] Blick“ bzw. den „freundlichen Gesundheits Blick“ des Mädchens in *An Schwager Kronos*.⁴³ Er zitiert auch die berühmte Stelle aus dem 1776 entstandenen Brief an Charlotte von Stein, worin Goethe schreibt: „Ich habe viel gekrizzelt seit ich hier bin, alles leider nur von Auge zur Hand, ohne durchs Herz zu gehen, da ist nun wenig draus geworden. Es bleibt ewig wahr: Sich zu beschräncken, Einen Gegenstand, wenige Gegenstände recht bedürfen, so auch recht lieben, an ihnen hängen, sie auf allen Seiten wenden, mit ihnen vereinigt werden das macht den Dichter den Künstler – den Menschen –“. ⁴⁴ Der Weg vom Auge übers Herz zur Hand, ein auch in *Künstlers Morgenlied* verwendetes Bild, scheint hier durch den Ausfall der mittleren Station, der erotischen Beziehung zum behandelten Gegenstand gestört zu sein. Wellbery nimmt diese Passage als weiteren Beleg für seine These, dass künstlerische Produktivität für Goethe immer auch eine libidinöse Komponente habe. Von derartigen Überlegungen ausgehend stellt er einen Vergleich zwischen der schöpferischen Kraft der Sprecher von *Wandrer's Sturmlied* und *An Schwager Kronos* an. Während dieser vom Gesundheits-Blick des Mädchens zehre, erhalte

⁴³ David Wellbery, „„Spude dich Kronos“: Zeitsemantik und poetologische Konzeption beim jungen Goethe“, in: Waltraud Wiethölter (Hrsg.), *Der junge Goethe: Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, Tübingen, Basel 2001, 163-182, hier: 169.

⁴⁴ Zitiert nach: Wellbery (Anm. 43), 176.

jener keine vergleichbare Gabe. Darin liege die Ursache für seine Niederlage im Wettstreit mit Pindar:

<pa> „die Tatsache, daß es dem Wanderer nicht gelingt, sich zur pindarischen Größe zu erheben und im Besingen der ‚siegdurchglühten‘ Rennfahrer den eigenen Sieg im apollinischen Bereich der Dichtung zu erhaschen, die Tatsache mithin, daß er der ‚Himmlische[n] Macht‘ des Sonnengotts unterliegt, beruht darauf, daß ihm weder das Gewährwerden des Ewigkeitsaspekts der Natur noch der Kontakt zum weiblichen Lebensursprung zuteil geworden ist. Diese Elemente der goethischen Symbolik fehlen gänzlich in *Wandrer's Sturmlied*; sie bilden jedoch den Ermöglichungsgrund der gelungenen poetischen Leistung. Dem Wanderer fehlt das zum Siege über den Sonnengott notwendige glühende Begehren; ihm fehlt die Liebe, das heißt: die aus dem Blick des Mädchens oder dem Anblick der milchspendenden Mutter bezogene Zeugungs- und Schöpferkraft. Damit ist eine allgemeine Gesetzmäßigkeit der Texte des jungen Goethe namhaft gemacht. Sie reicht bis zu den Gedichten der Straßburger Zeit – zumal *Maifest* – zurück [...] Allein der Kontakt zum weiblichen Lebensursprung, allein das Erhalten der liquiden Lebensgabe gewährt dem poetischen Ich die Kraft, sich selbst als Ursprung zu setzen, wie das ja am pointierten Endaugenblick von *An Schwager Kronos* geschieht. Die Liebe allein ermöglicht die poetische Selbstvergöttlichung“.⁴⁵ <pe>

In diesem Passus wird eine Besonderheit des *Sturmlieds* vermerkt: Hier fehlt der Blick des Mädchens, d.h. das erotische Begehren und der weibliche Lebensquell. Man muss die Folgerung des Autors, aufgrund der Absenz dieser Elemente mangle es dem Wanderer an schöpferischer Kraft, nicht teilen und kann dennoch feststellen: Diese Beobachtungen bestätigen die Richtung, die in der vorliegenden Studie eingeschlagen wurde. Erstens: Der Bedeutungszusammenhang, in dem Wellbery den Blick eingebunden sieht, liefert ein weiteres Argument dafür, den Entschluss zum Augen-Schließen aus dem Brief an Herder auf den Liebesblick der Sesenheimer Lyrik zu beziehen. Zweitens kristallisiert sich heraus, dass die geschlossenen Augen auch in *Wandrer's Sturmlied* eine Rolle spielen. Es ist zu prüfen, ob dem Text nicht nur der weibliche Liebesblick abgeht, sondern auch jeder andere Blick, d.h. ob darin non-visuelle Wahrnehmungen dominieren. Ist das *Sturmlied* ein „blindes“ Gedicht?

Für diese Annahme gibt es einen weiteren Anhaltspunkt. Vergleicht man das *Sturmlied* mit den übrigen Frankfurter Hymnen, so findet man ein Motiv, durch das sich der Text in noch auffälligerer Weise von den anderen unterscheidet als durch den fehlenden Liebesblick: das schlechte Wetter. Obwohl das Ich, wenn es den Kampf mit den Elementen besingt, kein kohärentes Bild der Witterung entwirft, obwohl Regen, Schnee und Hagel durcheinandergehen, wenn der Schutz des Genius imaginiert wird, lässt sich doch auf jeden Fall sagen, dass die Sonne nicht scheint. Das

⁴⁵ Wellbery (Anm. 43), 172. Vgl. auch Wellbery (Anm. 26), bes. 147-156.

ist alles andere als trivial. Schließlich ist die Sonne etwa in *Mayfest* Ursprung des Natur-Blicks, Äquivalent zum Liebesblick des Mädchens (s.o.). So stellt sich die Frage, ob der bedeckte Himmel in der poetischen Logik des Gedichts nicht mit dem umflorten Auge zusammengehört – insofern, als damit der Blickkontakt zur Sonne unterbunden werden soll. Der Gang durch den Sturm käme dementsprechend weniger als Naturerlebnis,⁴⁶ vielmehr als Chiffre für eine poetologische Expedition in Betracht, als Amplifikation des im Brief verwendeten Bildes, die Augen zuzumachen und ins Ungewisse zu tappen. Dabei kann offen bleiben, ob der Wanderer die Lider tatsächlich geschlossen hat oder ob es einfach stockfinster ist. Die These vom blinden Gedicht setzt nur voraus, dass er die sprichwörtliche Hand nicht vor Augen sieht.

III. Das blinde Gedicht

Ist das Gedicht von vornherein blind, oder schließen sich die Augen erst an einem bestimmten Punkt? Wenn man davon ausgeht, dass Himmel und Auge im *Sturmlied* einander entsprechen, müsste sich dieser Moment über die Entwicklung des Wetters ermitteln lassen. Dabei ist zwar grundsätzlich Vorsicht geboten: Der Text enthält nirgendwo Angaben, die zweifelsfrei als meteorologische Beschreibung eines gegenwärtig erlebten Szenarios gewertet werden könnten. Gleichwohl zeichnet sich hinter den Anreden an den Genius und die Götter ein Bild ab, das bestimmte Deutungen wahrscheinlich macht. So auch in der ersten Strophe: Hier tobt das Unwetter allem

⁴⁶ Mit diesen Überlegungen betritt man einen klassischen Schauplatz der *Sturmlied*-Forschung. Es wurde immer wieder diskutiert, welcher Status den geschilderten Naturphänomenen beizumessen sei, ob die einzelnen Wendungen eher dem Vorbild einer real erlebten Wanderung oder aber den Beziehungen eines zugrundeliegenden sinnbildlichen Bedeutungszusammenhangs geschuldet seien. Am einen Rand des Meinungsspektrums stehen diejenigen, die Goethes eingangs erwähnte Erzählung in *Dichtung und Wahrheit* für bare Münze nehmen (u.a. Elizabeth M. Wilkinson / Leonard A. Willoughby, „*Wandrer's Sturmlied*. Eine Studie über poetisches Vagabundieren“, in: Dies., *Goethe. Dichter und Denker. Essays*, Frankfurt a.M. 1974, 34-60, erstmals erschienen 1948). Das andere Ende besetzen diejenigen Stimmen, die in den Stationen des Texts bzw. der Folge der angerufenen Götter und Dichter die Reflexion eines literarhistorischen Beziehungsgefüges, die Verbildlichung von bereits vorhandenem Wissen sehen; besonders Schmidt (Anm. 5). Wieder andere vertreten die Auffassung, dass hier keine letztgültige Entscheidung möglich sei, da das Gedicht zwischen beiden Ebenen changiere, ja gerade daraus seine Spannung gewinne; z.B. Hoffmann (Anm. 10), 239, 242. Im Rahmen der vorliegenden Deutung kommt keine der beiden Extrempositionen in Betracht. Indem man das *Sturmlied* als Ausgestaltung des blinden Tappens aus dem Herder-Brief liest, hat man es nicht mehr mit einer einfachen realen Wanderung zu tun. Umgekehrt schiene es beim gewählten Leitfaden, dem poetologischen „Gang ins Ungewisse“, nicht plausibel, wenn man die Naturerscheinungen lediglich als Sinnbilder bekannter Phänomene verstünde. Das Unwetter ist nicht einfach Chiffre des Nicht-Sehens, sondern kommt im Gedicht zugleich mit Aspekten seines eigenen Bildbereichs zur Geltung. Auf diesem Grat bewegt sich das Gedicht. In dieser Auseinandersetzung mit assimilierbaren und inkompatiblen Elementen vollzieht sich das „blinde Tappen“.

Anschein nach noch nicht, sondern kündigt sich erst an. Der Wanderer behauptet, wer vom Genius nicht verlassen werde, „Wird der Regenwolck / Wird dem Schlossensturm / Entgegen singen / Wie die Lerche / Du dadroben“ (5-9). Seine Vorstellungen vom Walten des Schutzgeists sind offenkundig vom Anblick einer heranrückenden Wolkenfront beeinflusst. Auch das „Entgegen-singen“ des Vogels spricht für eine solche Wetterlage. Wäre der Hagelsturm schon da, hätte man es mit einem grotesken Bild zu tun: eine dem Wetter „entgegen“, also aufwärts fliegende Lerche, die fröhlich trällert, während die Körner auf sie einprasseln.⁴⁷ Heißt das, dass die Augen anfangs noch offen sind und sich ihr Schließen erst vorbereitet?

Für diese These lassen sich noch weitere Argumente anführen. Im Übergang zwischen Strophe I und II kommt es zu einer markanten Veränderung. Gleich zwei Aspekte weisen darauf hin, dass dies die Stelle ist, wo die Augen zugehen. Erstens nehmen die Wohltaten, die der Wanderer dem Genius zuschreibt, eine ganz andere Gestalt an. In der ersten Strophe beschränken sie sich auf den Mut und die Festigkeit im Angesicht der Wolkenwand. Nun malt sich der Sänger aus, wie der Genius seinen Schützling „übern Schlammpfad heben“ werde. Er berauscht sich regelrecht an diesem Gedanken und sieht den Emporgehobenen sogleich in die Sphäre der Götter aufsteigen: „Wandeln wird er / Wie mit Blumenfüßen / Über Deukalions Fluthschlamm / Python tödtend, leicht, gros / Pythius Apollo“ (13-17). Die in Strophe II einsetzenden Bilder unterscheiden sich insofern von denen aus der ersten Strophe, als der Hilfspfänger aller irdischen Drangsal entbunden und zum Gott erhöht scheint. Sie lassen sich als Tagträume, als Wunschprojektionen identifizieren.

Zweitens verschwinden von diesem Vers an alle Elemente, die sich dem realen Kontext, der Szenerie im Unwetter zuschreiben lassen. Ein Requisit wie die mit dem deiktischen „Du dadroben“ eingeführte Lerche sucht man in den Strophen II-VI vergebens. Auch dies deutet auf das Aussetzen der visuellen Wahrnehmung. Umso mehr, als nun ein Motiv in den Mittelpunkt tritt, das sich dem Gesichtssinn entzieht: die Wärme. In den Strophen III und IV konzentrieren sich die Aussagen über den Genius darauf, dass er seinem Schutzbefohlenen „die wollnen Flügel unterspreiten“ (19), dass er ihn „mit Hüterfittigen [...] decken“ (21) und „im Schneegestöber / Wärmumhüllen“ (24f.) werde.

Hier findet eine interessante Verschiebung statt. Bis einschließlich Vers 25 sind die Aussagen über den Genius allgemein gehalten und stehen durchweg im Futur. Der Wanderer behauptet nirgendwo, er selbst sei derjenige, dem die beschriebenen Zuwendungen zugute kommen werden. Nun beginnt sich dies zu ändern. Der Text verweilt bei der Wärme, die durch das

⁴⁷ Mit eben dieser Auslegung entkräftet Eibl (Anm. 9) Henkels Bedenken hinsichtlich der ornithologischen Wahrscheinlichkeit des Bildes: „Die Lerche singt nicht *im* Sturm, sondern singt dem heraufziehenden Sturm *entgegen*“ (860). Vgl. dagegen Henkel (Anm. 2), 23.

Umhüllen mit den „Hüterfittigen“ entsteht, und spricht ihr einen zusätzlichen, über den Schutz des Bedürftigen hinausgehenden Effekt zu – sie locke die Geschöpfe des Parnass herbei: „Nach der Wärme ziehn sich Musen / Nach der Wärme Charitinnen“ (26f.). Bleibt hier noch unentschieden, ob es sich um einen weiteren allgemeinen Satz oder bereits um eine Schilderung dessen handelt, was der Wanderer gegenwärtig zu sehen glaubt (der Wechsel ins Präsens deutet eher auf Letzteres), so gibt es von Strophe V an keine Zweifel mehr. Der Sänger ruft die Musen herbei: „Umschwebt mich ihr Musen! Ihr Charitinnen!“ (28f.). Und diese geben seinem Werben nach: „Ihr umschwebt mich und ich schwebe / Über Wasser über Erde / Göttergleich“ (36-38). In der Folge der Strophen wird also eine Struktur sichtbar, die auf einen sich allmählich verselbstständigenden Tagtraum schließen lässt:⁴⁸ Zunächst speisen sich die Bilder noch aus allgemeinen Betrachtungen über den Schutzgeist, dann kappt der Wanderer die Fäden zur Realität und gibt sich seiner Vision rückhaltlos hin.

Das allein wäre noch kein hinreichender Beleg für die These des „blinden“ Gedichts. Doch die Depotenzierung des Gesichtssinns lässt sich auch auf der Ebene der imaginierten Vorgänge beobachten. Die Musen werden von der Wärme, nicht etwa von der visuellen Attraktivität des Genius-Schützlings angezogen. Das gesamte Treffen zwischen dem Ich und seinen Begleiterinnen scheint im Modus des Unsichtbaren abzulaufen. Nach seinem Ruf an die Musen zitiert der Wanderer die Elemente herbei, um der Begegnung eine passende Szenerie zu verleihen: „Das ist Wasser, das ist Erde / Und der Sohn des Wassers und der Erde“ (30f.). Als die Grazien herbeieilen, fällt ihm zu ihrer Beschreibung aber nichts anderes ein als: „Ihr seyd rein wie das Herz der Wasser / Ihr seyd rein wie das Marck der Erde“ (34f.). Anstatt etwas über ihre äußere Gestalt zu sagen, schließt er sie einfach mit den Elementen zusammen.⁴⁹ Unbestimmter könnte die Darstellung nicht sein. Formen jedweder Art bleiben aus dem Spiel. Um Wasser, Erde und deren „Sohn“, den Schlamm zu identifizieren, bedarf es nur der rudimentärsten Sinneswahrnehmungen. Die bewussten Strophen sind in auffälliger Weise von Empfindungen bestimmt, zu denen man

⁴⁸ Vgl. dazu die genaue Textanalyse bei Weimar (Anm. 26), 73ff.

⁴⁹ Zimmermann (Anm. 7) weist in seiner Studie die Herkunft von „Herz der Wasser“ und „Marck der Erde“ nach. Dabei handle es sich um Anspielungen auf Jakob Böhme bzw. auf die zeitgenössischen Hermetiker (v.a. 112f.). Die Frage bleibt, wie diese Bezüge einzuordnen sind. Lässt sich aus einer Szene, die nach der Logik eines süßen Tagtraums konstruiert ist und bei der ersten Begegnung mit dem Realen – dem Bauern – zusammenbricht, wirklich ein affirmatives Bekenntnis zur Naturmystik herauslesen? Wie Zimmermann erläutert, steht „Herz der Wasser“ in dieser Tradition für das „himmlische Licht“, das „die irdische Zwienatur ständig subventionieren muß“ (112). Demnach rückte der Wanderer die Musen in die Nähe zum „himmlischen Licht“. Bedenkt man den Kontext, in den diese Apostrophe eingebunden ist, so kann man dies in dem Sinne verstehen, dass er sich das himmlische Licht als Surrogat für das wirkliche herbeisehnt. Zimmermanns Hinweis widerspricht also keineswegs der Deutung der Genius-Szene als Wunschphantasie bzw. als „blinde“ Phase im Gedicht (s.u.).

weder Auge noch Ohr, ja nicht einmal die Hand benötigt – wie bei der Wärme genügt der bloße Hautkontakt.

Ganz anders dagegen die darauffolgende siebte Strophe: „Soll der zurückkehren, / Der kleine schwarze feurige Bauer / Soll der zurückkehren, erwartend / Nur deine Gaben Vater Bromius / Und helleuchtend umwärmend Feuer, / Der kehren muthig. / Und ich den ihr begleitet / Musen und Charitinnen all / Den alles erwartet was ihr / Musen und Charitinnen / Umkränzende Seeligkeit / Rings ums Leben verherrlicht habt, / Soll muthlos kehren?“ (39-51).

Die Begegnung mit dem Landmann bildet offenkundig einen Kontrapunkt des Realen zur Szene mit den Musen. Der Wanderer wird unsanft aus den Träumen gerissen. Er beschwört zwar nochmals die „umkränzende Seeligkeit“ seiner Begleiterinnen, kann ihr Verblassen aber nicht mehr aufhalten. Anders als bei den Musen beschäftigt er sich dezidiert mit dem *Anblick* des Bauern; er beschreibt ihn als „klein“, „schwarz“ und „feurig“.⁵⁰ Insofern ist davon auszugehen, dass sich seine Augen hier geöffnet haben. Allerdings gibt insbesondere das dritte Adjektiv einige Rätsel auf. „Feurig“ ist ein Wort, das einem bei einer Begegnung mit einem Bauern im Unwetter normalerweise nicht in den Sinn käme, mag dieser noch so schneidig einherschreiten. Eher scheint es, als mengten sich hier Ausläufer der Musen-Phantasien in die Wahrnehmung des Wanderers, als spiegele sich darin der Schock, die Vision durchschnitten, von der handfesten Erscheinung des Bauern herausgefordert zu sehen: Das „Feuer“ impliziert schließlich eine Steigerung gegenüber der „Wärme“, dem Leitmotiv der Musen-Strophen. Das Bild beruht wohl zum Teil auf einem inneren Schauen – diesen Eindruck legt auch die merkwürdige Kombination aus „schwarz“ und „feurig“ nahe. Ein volles Sehen ist hier noch nicht wieder erreicht; eher wäre an ein kurzes erschrockenes Blinzeln zu denken.

Um die Bedeutung dieser Strophe innerhalb des textinternen Visualitäts-Diskurses ganz auszumessen, ist ein Blick auf den motivischen Gesamtzusammenhang vonnöten. Wie in anderen Studien bereits festgestellt wurde,⁵¹ ist das Gedicht von einem Metaphernfeld durchzogen, das die Komponenten Wärme, Feuer und Glut enthält. Diese rücken nacheinander in den Vordergrund: die Wärme in den Genius-Strophen, das Feuer beim Bauern und das Glühen in den Strophen VIII und IX. Dieser Bildkomplex ist mit dem Problem des Sehens eng verknüpft; wie noch näher zu erläutern sein wird, taucht der einzige Beleg für das Wort „Blick“ im Gedicht an der Stelle auf, wo das Motiv des Glühens seine volle Entfaltung erreicht. Der eben vermerkte Übergang von der

⁵⁰ Es ist viel darüber debattiert worden, wer oder was sich hinter der Gestalt des Bauern verbirgt. Am prominentesten sind die Vorschläge „Noah“ (Wolfgang F. Michael, „Zur Interpretation von Goethes ‚Wandrer Sturmlied‘“, *The Germanic Review* 19 (1944), 176-179), „Kleinjogg“ (Henkel, Anm. 2) und „Franz Lerse“ (Weimar, Anm. 26). Zuletzt ist die Forschung davon abgekommen, in ihm eine Anspielung auf eine konkrete Figur zu sehen. Vgl. etwa Witte (Anm. 15), 94.

⁵¹ Vgl. Eibl (Anm. 9), 859.

Wärme zum Feuer ist also Teil einer Entwicklung, die einem offenen Schauen zustrebt. Vor diesem Hintergrund tritt klarer zutage, inwiefern sich der Wanderer vom Bauern irritieren lässt und warum seine Vision über der Begegnung mit ihm erlischt: Wie der Text verrät, „umwärmen“ den Bauern seine Flammen nicht nur (da kann das Ich mit seinem „wärmehüllenden“ Genius noch Paroli bieten), sondern sie „leuchten“ zugleich „hell“. Sie sind weithin sichtbar. Derartige Eigenschaften spielen während der gesamten Szene mit den Musen keine Rolle. Das „helleuchtend Feuer“ wirkt wie ein Lichtstrahl in tiefer Finsternis. An der Stelle, wo der Wanderer zumindest kurz die Augen aufschlägt, kommt also auch in das besagte Metaphernfeld ein erster Vorschein von Sichtbarkeit herein.

So nimmt es nicht wunder, wenn die Musen und der mit der Wärme assoziierte Genius an diesem Punkt von der Bühne verschwinden. Sie machen Platz für den Gott, der zusammen mit dem Feuer des Bauern eingeführt wurde: Vater Bromius, also Dionysos. In der nun beginnenden achten Strophe wird der Faden des Feuer-Motivs weitergesponnen: „Vater Bromius / Du bist Genius / Jahrhunderts Genius / Bist, was innre Glut / Pindarn war, / Was der Welt / Phöb Apoll ist“ (52-58). So interessant diese Sätze auch sind,⁵² soll sich der Fokus hier vor allem auf die Fortsetzung des Metapherngebäudes richten. Dieses erreicht in den letzten Versen seine dritte Etage, die der Glut. Die betreffenden Zeilen lassen sich in etwa folgendermaßen „übersetzen“: Dionysos hat für das Jahrhundert dieselbe Bedeutung wie die „innere Glut“ für Pindar und der Sonnengott für die äußere Welt. Auch wenn das Glut-Motiv Bromius nicht direkt zugeordnet wird, steht dieser damit zumindest mittelbar in Verbindung; schließlich werden seine Gaben zuvor in einem Atemzug mit dem Feuer des Bauern genannt (42f., s.o.). In der Einführung der drei Feuerträger Dionysos, Pindar und Apoll kommt es darüber hinaus zu einer Verschiebung von „innrer Glut“ zu der Glut in der „Welt“, d.h. zu äußerlich sichtbarem Sonnenschein. Damit schließt die achte Strophe. Es folgt eine Zäsur, nach der die neunte Strophe mit Wehgeschrei einsetzt: „Weh! Weh! innre Wärme / Seelen Wärme / Mittelpunct! / Glüh entgegen / Phöb Apollen“ (59-63).

Weshalb schreit der Wanderer? Hat es etwas mit dem Wechsel von innerer zu äußerer Glut zu tun? Gerhard Kaiser sieht hier primär den Einfluss des Dionysos am Werk und interpretiert den Ruf als „schmerzliche[n] Lustschrei des vom bacchischen Strahl Getroffenen, de[n] Laut dessen, der in der Empfängnis des Gottes vergeht“.⁵³ Das ist wenig überzeugend, allen Anklängen an den Semele-Mythos zum Trotz: Der Schrei leitet nicht die Bromius-, sondern die Apollon-Strophe

⁵² Zu Bromius und seiner Titulierung als „Jahrhunderts Genius“ s.u., Anm. 72.

⁵³ Kaiser (Anm. 19), 49, ebenso van Ingen, der allerdings zusätzlich „Angst und Gefahr“ im Vor- ausblick auf das von Apoll geforderte „Entgegenglühen“ als mögliche Ursachen ansieht (Ferdinand van Ingen, „Dionysos und Apoll. Zu ‚Wandrer’s Sturmlied‘ des jungen Goethe“, *Neophilologus* 52 (1968), 268-286, hier: 272f.).

ein. Daran vermag auch der Hinweis auf die „Korrespondenz, Zusammengehörigkeit“⁵⁴ der beiden Gottheiten nichts zu ändern. Viel näher liegt eine andere Deutung. Der Wärme-Licht-Diskurs hat sich schrittweise weiterentwickelt. Das „helleuchtend Feuer“ des Bauern blieb noch auf das Bild beschränkt, das sich der Wanderer vom Heim des Bauern macht; ihn selbst betrifft es nur indirekt. Im Zuge der darauffolgenden Verse über Bromius dringt der Funke aber in seine eigene Sphäre vor, in die der Götter, die er anruft. Am Ende der Strophe kehrt sich die Metapher von innen nach außen; anstelle der inneren Glut geht es nun um äußeren Sonnenschein. An diesem Punkt kann sich der Wanderer die Helligkeit nicht mehr vom Leibe halten. Hier öffnen sich seine Lider – er wird geblendet. Die Schreie zu Beginn von Strophe IX reagieren auf den Schmerz, den das jäh einfallende Licht im Auge verursacht.

Diese Stelle ist das wichtigste Argument für die These vom „blinden Gedicht“. Meines Erachtens wird erst unter dieser Voraussetzung verständlich, warum der Wanderer überhaupt in Wehrufe ausbricht. Die übliche Deutung dieser Passage lautet: Das Glühen symbolisiert die dichterische Potenz; Apollon schenkt nur dem seine Gunst, der selbständig zu „glühen“ vermag, und weil der Sänger des Sturmlieds spürt, dass es ihm an einer solchen Kraft gebricht, stimmt er seine Klage an.⁵⁵ Diese Darstellung halte ich zumindest für verkürzt. Vor allem insofern, als dabei nicht berücksichtigt wird, dass in dieser Strophe zum ersten und einzigen Mal das Wort „Blick“ vorkommt, und mit ihm das äußere „Glühen“. Dass diese beiden Momente zusammentreffen, kann kein Zufall sein. Der Wanderer befürchtet, Apoll werde seinen Blick von ihm abwenden, wenn er ihm nicht entgegenglüht: (Sonnen-)Blick und Glühen scheinen ein und dieselbe Währung zu sein. Das Glühen ist zunächst einmal Blicken und erst in zweiter Instanz etwas anderes, z.B. eine Form der Dichtergabe. Der Sänger wird von Apoll zu einem Blick herausgefordert. Wenn er hier Schmerz empfindet, so bietet sich keine plausiblere Erklärung an, als dass er geblendet wird, dass seine Augen bislang geschlossen waren und sich nun öffnen.

Das Vorhaben aus dem Brief an Herder, die Augen zu schließen und draufloszutappen, scheint im Gedicht also tatsächlich realisiert zu werden. Parallel zur Abfolge der Stufen Wärme, Feuer und Glühen ereignet sich eine Entwicklung von einer blinden Phase, der Vision der Musen, bis hin zu dem Punkt, wo sich die Augen öffnen. Hier sei angemerkt, dass das plötzliche Sehen-Können im 18. Jahrhundert generell ein wichtiges Thema war. 1728 war William Cheselden die erste Blindenoperation geglückt. Erfahrungen mit geheilten Blindgeborenen führten zu der Erkenntnis, dass Sehen schrittweise gelernt werden muss und die Objekte der visuellen Wahr-

⁵⁴ Kaiser (Anm. 19), 52.

⁵⁵ Z.B. Weimar (Anm. 26), 79. Schmidt (Anm. 5) bezieht den Weheruf indes auf die „Heteronomie, wie sie durch Vater Bromius und Phöbus Apollo – entmythologisiert: durch die zeitgenössische anakreontische und idyllisch-mimetische Dichtung – repräsentiert wird“ (184).

nehmung keineswegs so unmittelbar gegeben sind, wie man zuvor angenommen hatte.⁵⁶ Im Wehgeschrei aus dem *Sturmlied* mag man einen Widerhall davon vernehmen. Solche Einsichten bildeten – gemeinsam mit ihrer philosophischen Reflexion, etwa in den Schriften von Condillac und Diderot – den Hintergrund für Herders Umkehrung der Hierarchie zwischen dem taktilen und dem visuellen Sinn. In der Zeit der Begegnung mit Goethe hatten diese Fragen für Herder besondere Virulenz: Er fürchtete sein Augenlicht zu verlieren und war nach Straßburg gekommen, um sich einer Operation zu unterziehen. Sollte das bei Goethe keinerlei Spuren hinterlassen haben? Für die These vom „blinden Gedicht“ gibt es mithin sowohl inner- als auch außertextuelle Argumente.⁵⁷

Zur Vervollständigung des Blindheits-Komplexes muss nun noch dessen Höhe- bzw. Wendepunkt, die Apollon-Strophe, ins Visier genommen werden.⁵⁸ Wie geht es nach den Weherufen zu Beginn der neunten Strophe mit den Blicken weiter? Dabei ist zunächst festzustellen, dass man über den „tatsächlichen“ Blickkontakt zwischen dem Wanderer und Apoll gar nichts erfährt. Die Strophe besteht zum einen aus einer Selbstermahnung des Menschen („Glüh entgegen“), zum anderen aus einer im Futur gehaltenen Spekulation über die Reaktion des Sonnengotts: „Kalt wird sonst / Sein Fürstenblick / Über dich vorübergleiten, / Neidgetroffen / Auf der Ceder Krafft verweilen / Die zu grünen / Sein nicht harrt“ (64-70). Der zweite Teil liefert einen Hinweis auf den Grund der befürchteten Kälte bzw. auf das Verhältnis zwischen Sänger und Gott: „Neidgetroffen“. Allein über dieses eine Wort sind schon ganze Aufsätze geschrieben worden.⁵⁹ Wer beneidet hier wen und worum? Und weshalb verweilt Apoll, wenn ihm der Wanderer nicht entgegenglüht, auf „der Ceder Krafft“?

Von inhaltlichen Gesichtspunkten ausgehend möchte man den Wanderer als den Neider identifizieren. Immerhin reflektieren die vorherigen Verse die Möglichkeit, dass der Mensch der Glut des Gottes nichts entgegensetzen hat. Bezieht man „Neidgetroffen“ als nachgestelltes Attribut

⁵⁶ Zu dieser Debatte vgl. Wilkinson / Willoughby 1962 (Anm. 28), bes. 102f.

⁵⁷ Zu Goethes früherer Beschäftigung mit Blindheits-Topoi vgl. Wilkinson / Willoughby 1962 (Anm. 28), 99f.

⁵⁸ Natürlich ist auch bei der Apollon-Strophe danach zu fragen, inwieweit die Deutung mit Hilfe der sinnbildlichen Beziehung Blindheit/Unwetter auf der Ebene der pragmatischen Zusammenhänge konsistent ist. In der Goethe-Forschung hat es kaum jemand der Erwähnung für wert befunden, dass das Glühen des Sonnengotts nur schwer mit dem Gesamtszenario des Unwetters in Einklang zu bringen ist. Eibl (Anm. 8) gehört zu den wenigen, die das Problem überhaupt vermerken. Ihm zufolge muss der Wanderer „bängen, ob seine ‚Glut‘ ausreicht, der des Phöbus Apollo ‚entgegenzuglühen‘ (er ist ja im Unwetter von der Sonne abgeschnitten [...]“ (518). Doch wie kann von einem Entgegenglühen die Rede sein, wenn die Sonne gar nicht scheint? Will man die pragmatische Ebene des Gedichts ernst nehmen, will man von einer sinnbildlichen Koinzidenz zwischen Himmel und Auge ausgehen, so ist eher daran zu denken, dass hier die Wolken aufreißen und den Blick auf die Sonne freigeben.

⁵⁹ Hermann J. Weigand, „Wandrer's Sturmlied – ‚Neidgetroffen‘“, *The Germanic Review* 21 (1946), 165-172; Ders., „Noch einmal ‚Wandrer's Sturmlied‘“, *Goethe Jb* 91 (1974), 137-146.

auf das „dich“,⁶⁰ d.h. liest man den Satz im Sinne von: „Apolls Blick wird über dich, den Neidge-
troffenen, hinübergleiten“, so gerät man aber in Konflikt mit der Grammatik: „Neidge-
troffenen“ müsste aufgrund der Satzstellung eher als adverbiale Bestimmung zu „Auf der Ceder Krafft ver-
weilen“ gedeutet werden.⁶¹ Einige neuere Arbeiten plädieren für folgenden Ausweg: Der Fürsten-
blick sei von *fremdem* Neid, vom Neid des Wandrers getroffen und streife daher zur Zeder.⁶² Alle
Zweifel sind freilich auch damit nicht beseitigt. Wenn man von einem Blick sagt, er sei von einem
Gefühl (wie Neid) „getroffen“, dann neigt man dazu, dem Blickenden die Empfindung selbst
zuzuschreiben.⁶³

Einige Autoren sehen den Neider dagegen in Apoll. Dabei wird gelegentlich auf *Prometheus* ver-
wiesen, wo das Motiv des Götterneids ebenfalls vorkommt.⁶⁴ Gleichwohl konnte noch niemand
erklären, warum der Gott eigentlich neidisch sein soll. Es muss mit dem ausbleibenden Ent-
gegenglühen zu tun haben – aber weshalb ist Apoll dann nicht einfach ungehalten oder zornig?
Neid setzt voraus, dass es in Bezug auf den Wanderer etwas gibt, das der Gott nicht hat, aber gern
hätte. Mindestens ebenso rätselhaft ist die Zeder. Hier wird zumeist wie folgt argumentiert:
Apolls Blick verweilt auf dem Baum, weil dieser über eine eigene innere Kraft verfügt und im
Gegensatz zum Wanderer seiner Hilfe nicht bedarf. Man beruft sich darauf, dass die Zeder ein
altes Ursprungssymbol ist und als Element der ersten Schöpfung galt.⁶⁵ Diese Auslegung leuchtet
allerdings nur unter der Prämisse ein, dass der Wanderer der Neider ist: Dann würde sich der Gott
aus Unwillen über die Niedrigkeit des Menschen der Pflanze zuwenden. Wenn Apoll selbst nei-
disch wäre, weil jemand nicht in der Lage ist, seinen Strahl aufzunehmen und von eigener Kraft

⁶⁰ Vgl. Henkel (Anm. 2), 36.

⁶¹ Vgl. Weigand 1946 (Anm. 59), 171, der Henkels Lesart der Stelle bereits vorwegnimmt und mit
eben diesem Argument verwirft. Weigands eigener Versuch, „neidge-
troffenen“ auf ältere Bedeutun-
gen von „Neid“ zurückzuführen (170), stieß auf wenig Gegenliebe.

⁶² Zimmermann (Anm. 7), 108; Weimar (Anm. 26), 80; Eibl (Anm. 9), 864.

⁶³ Zimmermann (Anm. 7) behauptet das genaue Gegenteil: Das bloße Sprachgefühl moniere,
„daß man auf deutsch nicht von eigenem Neid ‚getroffen‘ werden kann, sondern bloß von frem-
dem“ (108). Wäre ein „angstgetroffener“ Blick also von fremder Angst getroffen? Zimmermanns
Deutung hat noch einen weiteren Nachteil: Sie setzt voraus, dass der Wanderer dem Gott einen
Blick, wenn auch einen neiderfüllten, zurückgesandt hat. Das würde wiederum bedeuten, dass es
durchaus zu einem „Entgegenglühen“ gekommen ist (Glühen und Blicken stehen im Gedicht
nach der vorgeschlagenen Lektüre füreinander ein). Demnach gäbe es keinen Grund, sich wegen
Apolls Reaktion Sorgen zu machen.

⁶⁴ Aus der griechischen Mythologie lassen sich ebenfalls Beispiele für Apolls Neid anführen: U.a.
zeigt der Mythos von Marsyas, dass eine Herausforderung von Apolls Kunstfertigkeit möglich
war und dass dieser darauf alles andere als großherzig reagiert hat.

⁶⁵ Weimar (Anm. 26) verweist hier auf Goethes *Salomons Königs von Israel und Juda güldne Worte von
der Ceder biß zum Issop*. Die Zeder stehe darin „für einen Menschen, der aus eigener Kraft und
nach eigenem Gesetz lebt, sozusagen aus ‚innerer Glut‘, in reiner Selbstbestimmung“ (80). In
einer Anmerkung erwähnt er auch die Vorstellung aus dem Artikel zu „Cedrus“ in Zedlers
Universallexikon, dass möglicherweise alle Zedern so alt seien wie die Schöpfung (149). Dazu
auch Henkel (Anm. 2), 38.

getragen zurückzusenden, weshalb sollte er dann ausgerechnet auf einen Baum schauen, der völlig unabhängig von ihm ist?⁶⁶

Die grammatikalisch wahrscheinlichere Lösung, Apoll als Neider, wäre demnach inhaltlich gesehen die unwahrscheinlichere. Meines Erachtens gibt es aber eine weitere, bislang nicht erwogene Möglichkeit, die ein tragfähiges Motiv für den Neid des Gottes lieferte. Dazu ist ein Zwischenschritt vonnöten. Apolls Blick wird „Auf der Ceder Krafft verweilen“, heißt es, „Die zu grünen / Sein nicht harrt“ (68-70). Muss sich „sein“ unbedingt auf den Sonnengott beziehen? Könnte es nicht sein, dass hier ein anderer Gott gemeint ist: der, von dem in der darauffolgenden Strophe die Rede ist – Jupiter Pluvius? In der Handschrift aus der Weimarer Gedichtsammlung von 1778 wird Vers 70 bzw. die neunte Strophe nicht von einem Punkt oder einem Fragezeichen abgeschlossen, wie es sonst am Ende aller Strophen (außer der ersten) geschieht. Das könnte für eine semantische Verbindung, eine Vorausdeutung über den zwischen Nr. 9 und 10 liegenden Trennstrich hinweg sprechen.

Interpretiert man „sein“ in diesem Sinne, so stellt sich das Bild ganz anders dar. Es wäre also der Regengott, dessen die Zeder nicht harrt, von dem sie unabhängig ist, nicht der Sonnengott. Dadurch ließen sich sämtliche Schwierigkeiten mit einem Schlag beseitigen. Erstens wäre diese Deutung in botanischer Hinsicht viel sachgerechter. Man hat oft darüber gerätselt, warum der Baum im *Sturmlied* ohne den Sonnengott zu grünen imstande sein soll.⁶⁷ Dass Zedern viel Sonne brauchen, gehört zum Basiswissen über diese Pflanze – nur Wasser können sie sehr lange entbehren! Zweitens ergibt die Zeder auch als Ursprungssymbol mit Blick auf Pluvius viel mehr Sinn: Schließlich ist der Regengott derjenige, der als Anfang und Ende des großen Kreislaufs, in den auch das Lied eingebunden ist, apostrophiert wird („Dich von dem es begann, / Dich in dem es endet / Dich aus dem es quillt“, 72-74). Er erscheint als Herr über den Zyklus von Entstehen und Vergehen. Wenn sich der Baum außerhalb seiner Machtsphäre befinden soll, so bestätigt dies die alte Sicht von der Zeder als ursprünglich geschaffener Pflanze.

Drittens, der entscheidende Punkt, hätte man sowohl für Apolls Neid als auch für sein Verweilen auf der Zeder eine Erklärung: Neidisch wäre der Sonnengott deshalb, weil er den Wanderer bereits an Jupiter verloren wähnt. Wenn sein Blick zur Zeder schweift, weil sie *nicht* auf den Regengott

⁶⁶ Henel behauptet im Anschluss an Staiger und Trunz, Apoll blicke zur Zeder, weil der Dichter „gar keine eigene Kraft“ habe, der Baum dagegen „so viel Kraft [...], daß er des Gottes nicht bedarf“. Jenen übergehe er „mit kalter Verachtung“, diesen betrachte er „mit Neid und Eifersucht, weil er in ihm auf die Grenze seiner Macht stößt“ (Heinrich Henel, „Der Wanderer in der Not: Goethes ‚Wandrer Sturmlied‘ und ‚Harzreise im Winter‘“, *DVjs* 47/1 (1973), 69-94, hier: 74). So besehen hätte er auch beim Wanderer bleiben können – der Lustgewinn scheint eher gering.

⁶⁷ Schmidt (Anm. 5) vermutet, dass Goethe mit dem Relativsatz „die zu grünen sein nicht harrt“ das „immergrüne, auf die Sommersonne nicht angewiesene Gedeihen der Zeder“ meine (180). Ebenso Eibl (Anm. 9), 864. Vom Gegensatz zwischen Sommer und Winter ist im Gedicht allerdings nicht die Rede.

wartet, so könnte das im Umkehrschluss bedeuten, dass ein anderer sehr wohl auf ihn wartet – der Wanderer. Irgendetwas muss Apoll zu dieser Diagnose veranlasst haben. Dabei kann es sich nur um das ausgebliebene Entgegenglühen handeln. Demnach hätte ihm der Sänger, indem er ihm die Blick-Erwiderng versagt, bereits signalisiert, dass er auf dem Weg zu einem anderen Gott ist: zu einem, in dessen Reich der Blick keine zentrale Rolle spielt. Apoll beneidet Jupiter um den Wanderer. Und er streift mit dem Blick zur Zeder, um sich zu trösten. In ihr findet er ein Wesen, auf das Pluvius keinen Einfluss hat.

So verlockend diese Lösung auch ist, so wenig kann sie darüber hinwegtäuschen, dass sie sich einem gewissen Eingriff in den Text verdankt. Sie setzt voraus, dass man die Lücke zwischen Strophe 9 und 10 mit einem Doppelpunkt füllt, den Übergang im Sinne einer Vorausdeutung interpretiert.⁶⁸ Doch wie gezeigt bleiben auch bei allen anderen Lesarten von „Neidgetroffen“ Wünsche offen. In Anbetracht dessen ist zu fragen, ob diese Ambivalenz – will man dem Autor nicht einfach Nachlässigkeit unterstellen – nicht intendiert ist. Soll die Zuschreibung des Neids gerade zwischen dem Wanderer und Apoll oszillieren? Interferieren hier zwei Relationen, vom Wanderer zu Apoll und von Apoll zu Pluvius?

Diese Station markiert das vorläufige Ende in der Entwicklung der um Blindheit und Blick gruppierten Motive. Nachdem sich zu Beginn der neunten Strophe die Augen geöffnet haben, entsteht eine Konstellation zwischen Sänger und Gott, in der hinter dem glühenden Blick die Gefahr des – mutmaßlich wechselseitigen – Neides steht. Der Kontakt der Strahlen ist von Konkurrenzdenken und Verlustängsten begleitet. Der Neid des einen provoziert den Neid des anderen und vice versa.

Man mag sich fragen, was aus dem allen nun für die Deutung des Texts inklusive seiner Beziehung zum Brief an Herder hervorgeht. Der Plan, die Augen zuzumachen und draufloszutappen, wurde als Absage an den Liebesblick der Sesenheimer Lyrik interpretiert, als mannhafter Entschluss, sich aus dem über den Gesichtssinn vermittelten Gleichklang zwischen Ich und Du herauszugeben und in „größere“, überpersönliche Zusammenhänge auszugreifen (s.o.). Nachdem das Metapherngeflecht aus Wärme, Feuer und Glut rekonstruiert und im Sinne einer Entwicklung vom geschlossenen hin zum geblendeten Auge interpretiert wurde, kann man nun die beiden Stränge miteinander verknüpfen: In der Apoll-Strophe unternimmt das Ich den Versuch, die Prinzipien der Sesenheimer Lyrik ins Feld des Allgemeinen zu übertragen und ein Vis-à-vis mit dem Höheren zu erreichen. Doch hier gibt es keine liebevolle Zuwendung. Anstelle des warmen Liebesblicks trifft den Wanderer der glühende Strahl; statt in den Quell der Vermittlung von Ich und Welt gerät er in den Strudel von Neid und Besitzansprüchen. Das Streben nach dem

⁶⁸ Als weiteres Argument ließe sich anführen, dass auch Klopstock in seinen Hymnen des öfteren mit weit vorangestellten Pronomina arbeitet.

Gleichgewicht zwischen Ich und Natur ist im Umgang mit den Göttern Rebellion, die Vorstellung eigenen Auserwähltseins Usurpation.

Bleibt das Gedicht bei dieser Erkenntnis stehen oder wird in den späteren Strophen eine Alternative zum Blick-Modell entwickelt? Es geht also um das Verhältnis zu den einzelnen Gottheiten, die im Text angerufen werden, genauer gesagt darum, inwiefern diese dem lyrischen Ich Teilhabe an ihrem Sein gewähren. Dies verbindet sich mit der Frage, ob das *Sturmlied* als Hymne klassifiziert werden kann: Schließlich gehört es – zumindest in ihrer ursprünglichen Form – zum Anspruch hymnischer Dichtung, in der Preisung der Götter zu einem höheren Blick, zu einem anderen Sprechen zu gelangen.⁶⁹ Im *Sturmlied* scheint dieses Thema von besonderer Relevanz. Schließlich ist der Wanderer auf der Suche nach dem Ursprung seiner schöpferischen Kraft und wendet sich verschiedenen höheren und niedrigeren Instanzen zu, um die wahre Quelle zu finden. Diesen Prozess gilt es in den beiden abschließenden Abschnitten zu betrachten.

IV. Modelle der Teilhabe

Im *Sturmlied* werden unterschiedliche Modelle der Partizipation ent- und verworfen. Das erste korrespondiert mit der Anrufung des Genius. Dessen Leistungen bestehen hauptsächlich darin, den Wanderer vor dem Unwetter zu beschützen; er hebt ihn über alles Bedrängende hinweg, lässt ihn „über Wasser über Erde“ schweben, so dass er es nur noch mit den reinen Elementen statt mit ihrer Vermischung in der Realität zu tun hat. Die vermeintliche Teilhabe an einem höheren Sein gestaltet sich in Wahrheit als Abtrennung von der Wirklichkeit sowie als Herbeiführung einer Illusion über den eigenen Rang als Künstler. Allein der Aufbau der Episode verrät, dass dieses Bild vom Wirken des Schutzgeists den Ursprung dichterischer Produktivität verfehlt – zumindest sofern das Gesuchte etwas Allgemeines, Überindividuelles sein soll: Wie gezeigt haben die Genius-Strophen die Struktur einer self fulfilling prophecy; der Sänger berauscht sich an seinen eigenen Wünschen an den Beschützer. Seine Vision von der Begegnung mit den Musen entfaltet nur das, was er selbst hineinprojiziert hat. Die Hinwendung zum Genius führt ihn nur zum Schein auf ein Fundament, das sein Dichten trägt.⁷⁰

⁶⁹ Vgl. Martin Vöhler, *Danken möchte ich, aber wofür? Zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik*, München 1997, 36ff., mit Blick auf die Wiederaufnahme dieses Modells durch Klopstock.

⁷⁰ Die Genius-Episode erweist sich somit als Karikatur der Vorstellung von schöpferischer Autonomie. Gerade am Vergleich mit der Pluvius-Szene zeigt sich, dass das *Sturmlied* „Genialität“ nicht einfach als Aus-sich-selbst-Schöpfen, sondern als Offenheit für einen Austausch mit den Kräften der Natur erfasst.

Diese Vorstellung von Inspiration steht zudem im Kontrast zum „Dreingreifen“ bzw. zu den Vorsätzen aus dem Brief an Herder: Darin nimmt sich Goethe schließlich vor, die „Vogel-Perspektive“ aufzugeben und sich rückhaltlos der Wirklichkeit auszusetzen. Die erste blinde Phase des Gedichts erreicht genau das Gegenteil dessen, was der Plan zum Augenschließen ursprünglich bezweckt hatte. Sie mündet in naiver Selbstvergottung, erkennbar auch am Vers „Das ist Wasser, das ist Erde“ (30), dessen Gestus auf die Genesis, auf ein Erschaffen qua Sprache verweist.⁷¹ Die Haltlosigkeit dieses Begriffs von poetischem Vermögen manifestiert sich im raschen Verschwinden der Vision, als diese mit einem derben Bild der Wirklichkeit konfrontiert wird.

Die Sequenz im Zeichen des Bromius und seines Feuers liefert ein zweites Modell der Teilhabe, allerdings keines, das der Wanderer an sich selbst erprobt. Dionysos wird als „Jahrhunderts Genius“ apostrophiert. Die Mehrzahl der Interpreten sieht darin in Verbindung mit den „Gaben“ (42) des Gottes, d.h. dem Wein am Feuer des Bauern eine Anspielung auf die künstliche Trunkenheit in den Dithyramben-Nachbildungen des 18. Jahrhunderts. Goethe distanzieren sich hier von dieser Tradition.⁷² Diese Deutung scheint gut begründet. Man erkennt auf diese Weise bereits die Logik, die der Abfolge der Anrufungen zugrunde liegt: Von seinem persönlichen Schutzgeist enttäuscht, versucht es der Wanderer nun mit einer Instanz größerer Reichweite: einer, der sich seine Zeitgenossen weihen. Die entsprechende Auffassung von Inspiration wird vom Wein symbolisiert; poetischer furor wäre demnach etwas, was man äußerlich herbeiführen kann. Für den *Sturmlied*-Sänger scheint dies aber nicht ernsthaft in Betracht zu kommen. So wendet er sich gleich dem nächsten Gott zu.

Die Begegnung mit Apollon liest sich im Horizont der Partizipations-Problematik wie folgt: Der Sonnengott hilft nur dem, der in der Lage ist, ihm entgegenzuglücken, der über eine eigene innere Kraft verfügt. Teilhabe am Göttlichen ist somit dessen Aufnahme und Weitergabe in einem Organ von besonderer Dignität. Poetische Eingebung wird hier in Analogie zum Blick gefasst, das bedeutet: Die Beziehung von Gott zu Dichter ist eine zwischen zwei Personen, zwei Auserwählten, von denen der eine am Himmel thronet und der andere dessen Geist kraft seiner besonderen Begabung ins Irdische transponiert. Nach der obigen Lektüre und den Reflexionen zu Blick und Blindheit ist allerdings davon auszugehen, dass dies nur eine mögliche, nicht aber unbedingt die „richtige“ Vorstellung von Inspiration ist. Es gibt noch eine andere – die wird anschließend im Zeichen des Pluvius thematisiert. Nicht umsonst entzieht sich der Wanderer dem glühenden Blick Apollons. Damit stellt das Gedicht die Frage, ob sich die Prinzipien der Sesenheimer Lyrik, das Aug

⁷¹ Dazu auch Hoffmann (Anm. 10), 247.

⁷² Schmidt (Anm. 5), 175f.; Henel (Anm. 66), 73f.; Witte (Anm. 15), 95. Der Versuch von Kaiser (Anm. 19), die Rolle des Dionysos im *Sturmlied* aufzuwerten, fand mit der Ausnahme von van Ingen (Anm. 53) kaum Anhänger.

in Aug von Ich und Welt, wirklich in den Bereich der appellativen Lyrik⁷³ übertragen lassen oder ob eine Schreibweise, die sich auf etwas Größeres, Nicht-Gleiches richtet, nicht grundsätzlich anderen Gesetzen unterliegt (zumindest unter den Bedingungen von Goethes Zeitalter, der Moderne).

Damit zur Anrufung des Pluvius. In dieser Strophe kommt weder Wärme, Feuer noch Glut vor; stattdessen dominieren Verben wie quellen, strömen und rinnen. Das Fließen erscheint als Alternative zu den in den Strophen I-IX etablierten Bildern, insbesondere zum Glühen. Nach der vorgeschlagenen Lektüre wäre dem zu entnehmen, dass sich die Augen wiederum geschlossen haben. Hier beginnt die zweite blinde Phase des Gedichts. Der Wechsel zu wasserbezogenen Bildern, zu Bewegungsformen von Flüssigkeiten verändert die Position, in der der Wanderer dem Angerufenen gegenübersteht, vor allem in folgender Hinsicht: Die Kategorie der *Höhe* spielt keinerlei Rolle mehr. In den Genius-Strophen meint der Sänger selbst zu schweben, später glüht Apoll auf ihn herab, nun befinden sich Mensch und Gott beide am Boden. Ihre Beziehung wird mit Metaphern taktiler Nähe dargestellt: Der Vers „Der du mich fassend deckst“ (82) hält die Möglichkeit offen, dass der Wanderer seinerseits als „Fassender“ am Kontakt beteiligt ist. So kommt es zu eben der Wechselseitigkeit, die im Vis-à-vis mit dem Sonnengott scheitern musste: „Dich! dich strömt mein Lied“ (76). Das Lied produziert den Gott, so wie es von diesem hervorgebracht wird.⁷⁴ Auch dass das Gegenüber als „Sturmathmende Gottheit“ (91) apostrophiert wird, trägt zu diesem Eindruck bei. Da die Rhythmik des Gedichts selbst wie von einem stürmischen Atem getrieben scheint, bestätigt das Attribut die Nähe zwischen Gott und menschlichem Gesang.⁷⁵

An die Stelle der Hierarchie von Oben und Unten tritt also ein anderes Verhältnis zwischen Gott und Mensch, eines, in dem der Angerufene zwar näher, aber zugleich diffuser, nicht mehr in einem Punkt fokussierbar erscheint. Dieses Bild der Teilhabe ist nicht mehr vertikal strukturiert, sondern erinnert eher an das, was Luhmann als Zusammenspiel von loser und strikter Kopplung bezeichnet: Der Dichter ist Teil eines umfassenden Ganzen, schafft durch sein Lied eine höhere Verdichtung der Elemente und reproduziert damit den übergreifenden Kreislauf. In der Forschung zu *Prometheus* und *Ganymed* wurde immer wieder die These vertreten, dass jenes Gedicht die Vorstellung eines transzendenten, personalen Gottes liquidiert und dieses darauf aufbauend einer pantheistischen Religiosität Gestalt gibt. In den Beiträgen zu *Wandrer's Sturmlied* taucht der

⁷³ Zum Begriff der appellativen Lyrik vgl. Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine: ein Grundriß in Interpretationen*. Bd. II, Frankfurt a.M. 1988, 401-410.

⁷⁴ Diese Beziehung verweist auf die Struktur des Dithyrambos, der im Akt des Gesungen-Werdens selbst zu Dionysos wird. Vgl. u.a. Kaiser (Anm. 19), 53.

⁷⁵ Vgl. Brummack (Anm. 5), 36.

Begriff des Pantheismus dagegen nur selten auf.⁷⁶ Die Pluvius-Szene legt indes genau diese Zuordnung nahe. Die Frage nach dem Hymnencharakter des Gedichts korrespondiert also mit der nach der Möglichkeit eines pantheistischen Preisens.

Ebenso wie die pantheistische Religiosität an Pluvius in seinem Gegensatz zu Apoll dargestellt wird, gibt es auch im Feld des Hymnischen eine Gegenfigur, an deren Folie die Schreibweise des Gedichts Profil gewinnt: Pindar. Auf diese Weise kehrt die Analyse zum Thema des ersten Abschnitts zurück. Der griechische Dichter repräsentiert das alte „apollinische“ Preis, zu dem im Gedicht eine Alternative gesucht wird. Pindars Zugehörigkeit zur Sphäre des Sonnengotts lässt sich leicht belegen, indem man an die Stellen erinnert, wo im Zusammenhang mit ihm das Wort „Glut“ oder „Glühen“ vorkommt: Schon in der Bromius-Episode wird ihm „innre Glut“ zugesprochen; die eigentliche Pindar-Strophe handelt von „siegdurchglühten“ Jünglingen und enthält zudem den Vers: „Glühte deine Seel Gefahren Pindar“ (s.o.). Mit dem Motiv des Glühens wird der vormaligen Rühmung eine bestimmte Signatur verliehen: Der glühende Strahl hat genau die Eigenschaft des Hervorhebens, des Fokussierens, die im pantheistischen Modell verabschiedet wird. Zudem verdeutlicht er die transzendente Verankerung; ähnlich wie in Platons Magnetgleichnis⁷⁷ geht der Pfeil vom Gott auf den Auserwählten, dessen innere Glut sich verstärkt, der also an der Kraft des Höheren teilhat und diese wiederum an die Gegenstände seiner Dichtung weitergibt. Der transitive Gebrauch von Glühen in Vers 109 unterstreicht, dass der Dichter die Gefahren gleichsam *erglüht*, dass er sie mitsamt ihrer Aura von Exklusivität erst hervorbringt.

Was macht nun das pantheistische Rühmen aus? Es wäre verfehlt, hier von einem Gegenmodell zu Pindar zu sprechen. Man hat immer wieder treffend dargestellt, wie intensiv das *Sturmlied* mit den Stilmitteln der pindarischen Lyrik arbeitet: von der „harten Fügung“ der Verse über die kühnen Neologismen und Komposita bis hin zur eben erwähnten Transitivierung intransitiver Verben.⁷⁸ Anders als beim Verhältnis zwischen Apoll und Pluvius hat man es hier nicht mit einem einfachen Gegensatz zu tun. Nichtsdestoweniger ist es ungemein interessant, wie sich das

⁷⁶ Das mag damit zusammenhängen, dass hier mehrere Götter miteinander konkurrieren; man hat daher auch vom „polytheistischen Selbstverständnis“ des *Sturmlied*-Dichters gesprochen. Vgl. Henkel (Anm. 2), 38. Dem ließe sich entgegenhalten, dass nur die Pluvius-Szene Züge religiöser Verehrung trägt, während Apoll und Bromius eher als Personifikationen bestimmter literarischer Konzeptionen erscheinen. Kaiser (Anm. 19) schreibt, in der Begegnung mit dem Regengott erweitere sich die „mystische Verschmelzung mit Dionysos [...] zum *ἐν καὶ πάν*, deus sive natura“ (53). Seine Studie verwischt allerdings die Unterscheidungen, indem sie das Verhältnis des Wanders zu Bromius, Apoll und Pluvius im Sinne von Synthesen statt von Gegensätzen beschreibt. Zu dieser Kritik bereits Henel (Anm. 66), 78.

⁷⁷ Im Gleichnis aus *Ion* wird Inspiration als Magnetisieren beschrieben, wobei die Kraft vom Gott ausgeht und über den Dichter und den Schauspieler bzw. Rhapsoden bis hin zum Publikum weitergegeben wird.

⁷⁸ S.o., Anm. 5 und 6.

Gedicht auf der Ebene der Motivik vom Pindarischen „Glühen“ distanziert. Oben wurde gezeigt, dass Pindar und das Metaphernfeld des Wassers rigoros voneinander getrennt bleiben. Dem *Sturmlied*-Sänger steht das Wasser hingegen bis zum Hals: „Muth – Glühte – / Armes Herz / Dort auf dem Hügel / Himmlische Macht / Nur so viel Glut / Dort meine Hütte / Dort hin zu waten“ (110-116).

Wie bereits vermerkt, wurden diese Schlussverse des Gedichts meist im Sinne eines Scheiterns verstanden. Im Licht der Metaphorik von Sehen und Augen-Schließen liest sich die Szene ganz anders. Zuallererst ist festzuhalten, dass hier zum zweiten Mal die Augen aufgehen. Der Wanderer erblickt seine Hütte. Die Zusammengehörigkeit mit der ersten Stelle wird markiert, indem der Moment des Öffnens erneut von einem Wort aus der Familie Glut/Glühen eingeleitet wird. Doch diesmal bricht der Sänger nicht in Wehrufe aus, sondern er fasst ein bestimmtes Ziel ins Auge und steuert darauf zu. Offenkundig schaut er diesmal nicht in die Sonne und wird nicht mehr geblendet. Will man dieses Bild für die hier vorgelegte Deutung fruchtbar machen, so liegt folgender Schluss nahe: Der Wanderer hat seine Lektion aus der Begegnung mit Apoll und insbesondere mit Pluvius gelernt; er strebt nicht das Aug in Aug, sondern ein „fassend Decken / Gedecktwerden“ mit dem Göttlichen an. Er begehrt „nur soviel Glut“, nur soviel Licht, wie zu einem Dasein im Zeichen der pantheistischen Religiosität erforderlich ist; die Hütte bildet also ähnlich wie am Ende von Klopstocks *Frühlingsfeier* ein Widerlager zur Gotteserfahrung in der Natur.

Die These vom Scheitern setzt voraus, dass man den Wanderer am Anspruch der Apoll-, nicht aber der Pluvius-Szene misst. Das Register des Umgangs mit dem Göttlichen – und somit auch der Dichtung seiner Zeit – ist aber nicht die Glut, sondern das Wasser. Dass das alte Paradigma für die Neuzeit nicht mehr verbindlich ist, signalisiert zum einen die emphatische Wiederholung des Präteritums „Glühte“ (110), zum anderen die Gestaltung des Wasser-Motivs bzw. das eingangs beschriebene Spiel mit dem Horaz-Zitat. Insofern sehe ich in der Schlusszene weder einen Absturz⁷⁹ noch verstehe ich die Zeile „Armes Herz“ in dem Sinne, dass es dem Wanderer anders als Pindar an dichterischer Kraft fehlt⁸⁰ und sein Herz einfach kalt bleibt. „Arm“ nennt man ein Herz nur dann, wenn es überanstrengt ist. Hier muss eine immense Erregung vorausgegangen sein. Dies passt zudem zum „sturmathmenden“ Rhythmus des Gedichts. Der Unter-

⁷⁹ Kaiser (Anm. 19), 56; Weimar (Anm. 26), 86. Meines Erachtens kann das lyrische Ich hier gar nicht abgestürzt sein, da die Dimension der Höhe in der Pluvius-Szene eliminiert ist. Kaiser bezieht den Sturz in der Tat eher auf den Kontrast zur Wagenrennen-Sequenz, „die den Sänger zu Pindar und den Göttern erhob“ (56). Diese Szene wird aber ursprünglich eingeführt, um – wenngleich erfolglos, s. Abschnitt I – ein Beispiel für ein pluvianisches Dichten zu finden. Demnach handelt es sich bei der Schlusswendung eher um eine Selbstvergewisserung, um eine Erinnerung an den in der Jupiter-Szene erreichten Erkenntnisstand.

⁸⁰ Vgl. etwa Hoffmann (Anm. 10), 259.

schied zu Pindar liegt allein darin, dass dessen Energie nicht vom Wasser gebrochen wird, dass dieser seinen Glutpfeil auf distinkte Ziele richten kann, während die Impulse des Wandrers in alles ihn Umgebende ausgehen.

Der Schluss des *Sturmlieds* reflektiert somit das Paradox, das der Idee eines pantheistischen Preisens inhärent ist. Wenn Gott alles bzw. in allem ist, muss ihn dann nicht jedes Wort verfehlen, da sich Sprache doch immer nur auf Einzelnes, auf bestimmte Ausschnitte beziehen kann? Das Bild vom erregten Herzen im Wasser trägt dieser Einsicht Rechnung. Das Lied des *Sturmlied*-Sängers versucht sein Preis in jede Richtung, in den fließenden Naturkreislauf zu lenken. Doch selbst unter diesem Vorbehalt kann ich der These vom Scheitern und der Kapitulation vor Pindar nicht zustimmen. Davon abgesehen, dass der griechische Dichter über das Glut-Motiv einem ganz anderen Paradigma der Hymnendichtung zugeordnet wird, wodurch der Gedanke an einen Wettstreit ausscheidet, finde ich auch jenseits des Verhältnisses zu Pindar keine Anhaltspunkte für eine solche Annahme. Der Wanderer wadet im Schlamm: Er hat die Illusionen rund um den Genius überwunden, steckt buchstäblich knietief in der Realität – und erfüllt so die Ansprüche aus dem Brief an Herder.⁸¹ Sein Erlebnis mit Pluvius geht weiter, mehr noch: indem er anstelle des Regengotts eine unbestimmte „Himmlische Macht“ anruft, beweist er, dass sein Denken die pantheistische Wende mit aller Konsequenz vollzogen hat. Namen sind für das so erfahrene Göttliche nur Schall und Rauch. Auch „Pluvius“ soll Metapher bleiben, sich nicht zum Götzenbild verfestigen.

Sofern das Gedicht als Entwurf eines pantheistischen Preisens lesbar ist, lassen sich darin also zwei Aspekte unterscheiden: zum einen die wandernde Anrede, zum anderen die Struktur der Selbstüberforderung. Die Intensität des multidirektionalen „fassend deckenden“ Austauschs mit dem Göttlichen ist gewiss hoch genug, um von einer gültigen Form der hymnischen Teilhabe sprechen zu können. Der alte Streit, ob das *Sturmlied* von existenziellem Ernst getragen ist oder ob die Schlusswendung nicht eine Relativierung impliziert, vielleicht sogar im Sinne von Ironie zu verstehen ist,⁸² beruht meines Erachtens auf einer ungenauen Fragestellung. Das Anliegen des Gedichts ist bitterernst, doch die Lösung, die es dafür findet, entbehrt tatsächlich nicht einer gewissen Komik. Im Bestreben, dem pantheistischen Gefühl eine Sprache zu geben, wagt sich

⁸¹ Die Wasserbilder aus *Wandrer's Sturmlied* wurden von der Forschung mehrmals auf Herders frühe Odenschrift bezogen, zuletzt von Hoffmann (Anm. 10), 255. Herder schreibt darin über die modernen Odendichter: „Statt im ganzen Strome des Affekts zu schwimmen, steigen wir hinein [...] Die meisten Odendichter zeigen sich als Sänger, deren höchster Zweck ist, eine fremde Natur nachzuahmen. Sie schwimmen nicht: sie stehen am Fluß und betrachten“. Vgl. Herder (Anm. 33), 91. Die Wassermetaphorik in der Pluvius- und der Schlusstrophe kann somit gerade in Anbetracht der „Trockenlegung“ Pindars (s. Abschnitt I) als versteckte Wendung gegen Herder verstanden werden.

⁸² S.o., Anm. 4.

der Text unerschrocken in Gefilde vor, die einem traditionsbewussten Auge kunstfern erscheinen müssen: Apoll, Musen und Sonnenlicht weichen dem Regen und der Dunkelheit; statt in luftigen Höhen zu schweben, kämpft das *Sturmlied* mit dem Schlamm. Die Sturm-und-Drang-typische Privilegierung der Naturkraft gegenüber der konventionellen Kunst wird hier bis ins Extrem getrieben.⁸³ Diese chthonische Schwere bildet somit das dritte Moment in der immanenten Konzeption einer pantheistischen Hymne.

V. *Wandrer's Sturmlied* – eine Hymne?

Es mag Unbehagen bereiten, diese Bestimmungen, vor allem die dritte, mit dem Begriff der Hymne zusammenzubringen. Geht man von Klopstocks Hymnenmodell⁸⁴ aus und sucht im *Sturmlied* den erhabenen Aufschwung, die Aretalogie im Angesicht des Höheren und die feierliche conclusio, so wird man kaum passende Äquivalente finden. Den Aufschwüngen folgen Abstürze, und was als einzige Aretalogie in Betracht käme, die Pluvius-Szene, setzt ohne vorgängigen Aufstieg ein. Diese Schwierigkeiten verweisen auf ein generelles Problem. Die Germanistik hat bislang keine Studie zur Gattung der Hymne hervorgebracht, in der deren Grenzphänomene – dabei wäre außer an Goethe u.a. an Hölderlins späte Gesänge oder an Novalis' *Hymnen an die Nacht* zu denken – in einen nachvollziehbaren begrifflichen Zusammenhang integriert wären.⁸⁵ Bei diesen Texten, die jenseits der christlichen Dogmatik stehen und in denen kein klar identifizierbares göttliches Gegenüber mehr vorkommt, wird der Hymnencharakter primär negativ bestimmt: insofern, als sie nicht mehr in einem verbindlichen Sinngefüge wurzeln.⁸⁶ Das ist äußerst unbefriedigend. Schließlich handelt es sich dabei um die Werke, die das Verständnis von „Hymne“ maßgeblich prägen und wie keine anderen von einem hymnischen Geist getragen scheinen.

Meines Erachtens lässt sich dieses Problem nur lösen, wenn man weniger am Verehrten als vielmehr an der Verehrung ansetzt. Anstatt sich auf den Status des zugrundeliegenden Sinn-

⁸³ Witte (Anm. 15) zufolge deutet Goethe „die Zuordnungen des poetischen Götterhimmels radikal um, wenn er diesen Naturgott [Pluvius], dem in der antiken Mythologie das Wachstum der Pflanzen zugeschrieben wurde, zum obersten Schutzgott der Dichtung“ mache. Pluvius personifiziere die „eine große Naturkraft“, der gegenüber „die herkömmliche Dichtung als flach und nebensächlich erscheinen“ müsse (95f.).

⁸⁴ Vgl. dazu die Beschreibung bei Vöhler (Anm. 69), 19-60.

⁸⁵ Die einzige bislang vorliegende Monographie ist in ihrer begrifflichen Arbeit wenig ergiebig: Norbert Gabriel, *Studien zur Geschichte der deutschen Hymne*, München 1992. Zu dieser Kritik bereits Dieter Burdorf, „Gibt es eine Geschichte der deutschen Hymne?“, *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge XIV/2 (2004), 298-310, hier: 298.

⁸⁶ Gabriel (Anm. 85), 71 et passim.

horizonts zu konzentrieren, böte es sich an, die jeweilige Einstellung zum Adressaten des Rühmens und ihre sprachliche Gestaltung in den Blick zu nehmen. So hätte man klarere Anhaltspunkte für einen Vergleich zwischen den Preisungsstrategien solcher Texte. Schließlich gibt es im Verhältnis zu einem preiswürdigen Objekt durchaus verschiedene Emotionen; diese Unterschiede könnten die Basis für eine klassifikatorische Beschreibung der Hymnengattung bilden. Schon das Lateinische trennt zwischen *admirari* und *adorare* (bzw. *revereri* oder *venerari*): *Admirari* unterscheidet sich insofern von den übrigen Verben, als es mit „*mirum*“ korrespondiert: Hier ist das Objekt etwas Erstaunliches, Wunderbares, während *adorare* eine bereits bestehende Hierarchie voraussetzt. Im Deutschen entspricht dem die Differenz von Bewunderung⁸⁷ und Verehrung. Auch wenn der Sprachgebrauch die beiden Begriffe nicht immer sauber voneinander trennt, ist die Substanz der Unterscheidung bis heute erhalten geblieben: Bewunderung lässt die Möglichkeit der *imitatio* bzw. *aemulatio* grundsätzlich offen, während dies bei Verehrung nicht zur Debatte steht; darin äußert sich die Asymmetrie zwischen Verehrendem und Verehrttem.⁸⁸ Bewunderung verfährt analytisch, bezieht sich meist auf einzelne Fähigkeiten oder Taten, Verehrung typischerweise auf Personen als ganze. Bei Bewunderung geht es letzten Endes um Informationsgewinn; der Bewunderer stellt Vergleiche zum eigenen Können an und nimmt das Bewunderte als Ansporn, sich in seinen Tätigkeitsfeldern zu verbessern. Verehrung zielt hingegen darauf, sich zu einem Höheren zu bekennen und sich seiner Zugehörigkeit zu einem Sinnangebot zu vergewissern.

Dieses Begriffspaar ist ein Instrument, womit man in hymnischen Texten das Profil der Rühmung freilegen kann. Gerade bei den komplizierten Gedichten seit Klopstock vermag es wertvolle Dienste zu leisten. Allen voran bei *Wandrer's Sturmlied*. Diese Hymne wirkt geradezu wie ein Lehrstück über den Gegensatz von Bewunderung und Verehrung. Das Verhältnis des Wandrer zu den beiden zentralen Göttern entspricht genau diesen Mustern: Die Haltung zu Apoll ist explizit von *aemulatio*, von Konkurrenz und Neid geprägt. Wie oben erläutert, ist der Wanderer nicht der einzige Neider; das verdeutlicht, dass man sich hier allgemein in der Sphäre der Vergleiche, der Rangstreitigkeiten befindet. Das zugrundeliegende Bild des glühenden Blicks passt zudem zum analytischen Zug der Bewunderung. In der Anrufung des Pluvius spielen Agon, Wetteifern oder Neid dagegen keine Rolle. Der Regengott wird als der Ursprung dargestellt, als das richtige Ziel der Sinnsuche. Im Kontakt zu ihm sendet der Wanderer zahlreiche „*costly*

⁸⁷ Die Trennung von *Be-* und *Verwunderung* geht in ihrer heutigen Form auf den Briefwechsel zwischen Lessing, Nicolai und Mendelssohn aus den Jahren 1756/57 zurück. Dazu Karlheinz Barck, „Wunderbar“, in: Ders. et alii, *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, VI, Stuttgart, Weimar 2005, 730-773, hier: 751f.

⁸⁸ Zur Unterscheidung zwischen Verehrung und Bewunderung vgl. den interdisziplinären Aufsatz: Ines Schindler, Veronika Zink, Johannes Windrich, „Admiration and Adoration. Emotions that show and shape who we are“ (erscheint voraussichtlich 2012 in *Cognition and Emotion*).

signals“: seine beschwerliche Tour durch den Regen. Er beweist dem Adressaten und auch sich selbst, dass er für das Höhere erhebliche Leiden in Kauf nimmt – ein typisches Verfahren zur Reaktualisierung von Verehrung.⁸⁹

Was ist damit nun gewonnen? Inwiefern kommt man dem Hymnencharakter des *Sturmlieds* näher, wenn man behauptet, dass Apoll bewundert und Pluvius verehrt wird? Nicht zuletzt insofern, als dies zeigt, dass Bewunderung und Verehrung hier scharf voneinander getrennt werden. Das ist alles andere als selbstverständlich. In der Realität sind die beiden Emotionen oft miteinander vermengt bzw. gehen ineinander über. Im Gedicht sind sie aber polaren Gottheiten zugeordnet. Von dieser Einsicht aus kann man bestimmte Fragen zu *Wandrer's Sturmlied* prägnant beantworten. Erstens die nach dem Verhältnis zu Pindar (da dieser mit Apoll symbolisch verknüpft ist, lässt sich die Einstellung zum Gott auf den Dichter übertragen):⁹⁰ Goethe bewundert Pindar zutiefst,⁹¹ ja er beneidet ihn, aber er verehrt ihn nicht. Verehrung kommt nicht in Betracht. Die Differenz zwischen Antike und Jetztzeit und den jeweiligen Vorstellungen vom Göttlichen ist zu groß, als dass Pindar ein verbindliches Sinnsystem darstellen könnte.

Zweitens: An der Trennung der beiden Emotionen kann man sehen, dass sich Goethe im *Sturmlied* ganz darauf konzentriert, eine Schreibweise der Verehrung zu entwickeln. Der Autor verschafft sich mit dieser Scheidung die nötige Klarheit, um in seinem ersten Hymnenprojekt zunächst die eine, für die Gattung noch bedeutsamere Einstellung literarisch auszuformen. Der Aspekt der Bewunderung, das Sich-Abarbeiten an Vorbildern, wird hier dezidiert von der Verehrung abgespalten, einem anderen Gott zugeordnet. In der Reihe von Goethes Sturm- und Drang-Hymnen ist *Wandrer's Sturmlied* das Gedicht mit dem größten Anteil an Verehrung inner-

⁸⁹ Dass Pluvius wie oben erläutert weniger als personaler Adressat denn als Chiffre für das changierende Gegenüber der pantheistischen Rühmung fungiert, widerspricht dieser Zuordnung in keiner Weise. Um sich den Schreibverfahren der post-dogmatischen Hymnendichtungen anzunähern, ist es unerlässlich, Merkmale der Verehrung auch dort festzuhalten, wo kein bekannter Adressat identifiziert werden kann. Engt man den Verehrungsbegriff auf Beziehungen zu konkreten Personen ein (ob real oder fiktiv), lassen sich die Probleme um die Grenzphänomene der Hymne nicht lösen.

⁹⁰ Auch Wellbery (Anm. 43) wirft die Frage auf, warum ein Autor zu Goethes Zeit „sich zum Ziel setzt, den Gott einer abgestorbenen Mythologie zu besiegen“ (172). Wo Goethe von Apoll spreche, meine er eigentlich die Meister der griechischen Dichtung: „Der poetische Ehrgeiz des jungen Goethe zielt auf die erneute Vollbringung dessen, was in den Dichtungen Homers und Pindars einst geschehen ist; Ziel des Wettstreits ist eine Formgebung des Lebens und damit eine Überwindung der Zeit, die ebenso gültig, ebenso ursprünglich wäre wie die apollinische Herrlichkeit antiker Dichtung“ (173).

⁹¹ Vöhler (Anm. 4) schreibt treffend: „Bewunderung und Selbstabgrenzung bilden die beiden Seiten des Pindarbezuges auch bei Goethe“ (448). Er gebraucht zwar auch den Begriff der Verehrung, doch seine Ausführungen zeigen, dass er dabei dieselbe Unterscheidung im Blick hat wie die vorliegende Studie. Über Horaz' Haltung zum griechischen Dichter heißt es: „Die Anerkennung Pindars ist also ebenso unbedingt wie der Entschluß, ihm *nicht* zu folgen“ (448) – dies gelte auch für Goethe.

halb der Preisung. Dies korrespondiert mit dem Blindheitsmotiv, das nur hier solch eine zentrale Rolle spielt. In den anderen Hymnen gehen die Augen wieder schrittweise auf; die Bewunderung erhält wieder einen größeren, positiven Platz in der Preisung.⁹² Das Gelernte, die Schrift der Verehrung, schwingt im Untergrund weiter mit.

⁹² Ein Indiz dafür bildet der veränderte Gebrauch von „Glühen“, u.a. am Anfang von *Ganymed*: „Wie im Morgenroth / Du rings mich anglühst / Frühling Geliebter!“. Das Glühen wird nicht mehr als Strahl, sondern als „rings“ liegender Schein gestaltet; dies deutet auf eine Wiedervereinigung der beiden Sphären, die im *Sturmlied* voneinander getrennt erscheinen.