

Hast du's nicht alles selbst vollendet
 Heilig glühend Herz
 35 Und glühtest jung und gut
 Betrogen, Rettungsdank
 Dem Schlafenden dadroben

Ich dich ehren? Wofür?
 Hast du die Schmerzen gelindert
 40 Je des Beladenen
 Hast du die Tränen gestillet
 Je des Geängsteten?
 Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
 Die allmächtige Zeit
 45 Und das ewige Schicksal
 Meine Herrn und deine.

Wähtest etwa
 Ich sollt das Leben hassen
 In Wüsten fliehn,
 50 Weil nicht alle Knabenmorgen
 Blüenträume reifen.

Hier sitz ich, forme Menschen
 Nach meinem Bilde
 Ein Geschlecht das mir gleich sei
 55 Zu leiden, weinen
 Genießen und zu freuen sich
 Und dein nicht zu achten
 Wie ich!

(FA I 1, S. 203–204)

INGE WILD

»Jünglingsgrillen« oder »Zündkraut einer
 Explosion«?

Goethes Ode, von deren Titel *Prometheus* trotz Wissensverlusts über die Antike bis heute Signalwirkung ausgeht, hat eine bemerkenswerte Publikations- und Wirkungsgeschichte. Entstanden ist sie im Kontext von Goethes Arbeit an einem gleichnamigen Drama im Sommer und Herbst 1773, das jedoch Fragment blieb. Im Drama ist Prometheus nicht wie in der antiken Mythologie Titanensohn, sondern Sohn des Zeus. Diese wirkungsgeschichtlich folgenreiche Verschiebung und Verdichtung hierarchischer Beziehungsstrukturen wird in der Ode nicht explizit benannt, war jedoch als zumeist selbstverständliche Annahme ein dominierender Faktor der Deutungstradition. Das Fragment wurde erst in der Ausgabe letzter Hand von 1830 gedruckt; die Ode erscheint als Eingangsmonolog des geplanten III. Aktes. Dies führt zu Wiederholungen, weshalb man in der Forschung von einem »Erinnerungsfehler« Goethes spricht, wie er schon in *Dichtung und Wahrheit* zum Ausdruck kommt. Dort bezeichnet Goethe die Ode als Monolog, der zu der »seltsamen Komposition« des Dramas gehöre (MA 16, S. 682). Im Gegensatz dazu geht man in der Forschung heute nahezu einhellig von einer eigenständigen, während der Arbeit am Drama oder nach dessen Fertigstellung zwischen Herbst 1773 und Herbst 1774 entstandenen Dichtung aus.¹

Goethe war sich des provozierenden Charakters der Ode bewußt; er zeigte sie nur wenigen Vertrauten, so Friedrich Heinrich Jacobi, der sie im Jahre 1785 in seiner Schrift *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Men-*

¹ Vgl. Reinhardt (1991); Zimmermann (1979).

delssohn veröffentlichte. Diese von Goethe nicht autorisierte Publikation löste den Spinozismus- oder Pantheismusstreit aus, eine religiöse und philosophische Grundsatze-debatte, die mit der Wirkungs- und Deutungsgeschichte des Gedichts eng verwoben ist. Jacobi berichtet, er habe die Ode 1780 kurz vor dessen Tode Lessing gezeigt, der sie positiv aufgenommen und daraus sein Bekenntnis zum Spinozismus abgeleitet habe. Die Authentizität dieser Darstellung wurde bereits von den Zeitgenossen angezweifelt, gehört es doch »zu den ungelösten Rätseln der Literaturgeschichte, wie Lessing von der ›Prometheus‹-Ode aus unmittelbar die spinozistische Weltanschauung assoziieren konnte.«² Die diffizile Publikationsgeschichte der Ode – die ›Taktik‹ Jacobis und die Reaktionen Goethes – ist in jüngster Zeit detailliert aufgearbeitet worden.³ Goethe war nicht überrascht von der Publikation der Ode, doch war er davon ausgegangen, daß sie anonym veröffentlicht würde. Die Hinzufügung des Gedichts *Das Göttliche*, von Jacobi als »Antiprometheus« bezeichnet, mit der Nennung von Goethes Namen war für diesen das eigentliche Ärgernis, da er davon ausging, daß damit auch die Anonymität des Verfassers des *Prometheus* aufgehoben sei. Die drucktechnischen Feinheiten Jacobis, der die Ode auf einem zweiseitigen unpaginierten Blatt seiner Schrift ungeheftet beilegen ließ und zudem noch vorsorgliche Ratschläge zur Beseitigung dieses Corpus delicti sowohl für den frommen Leser als auch für eine eventuelle Zensurierung hinzufügte, lösten Goethes Spott aus; am 26. September 1785 schrieb er an Jacobi: »Das Beste wäre gewesen du hättest pure den Prometheus drucken lassen, ohne Note und ohne das Blat, wo du eine besorgliche Confiskation reizest« (WA IV 7, S. 101). 1789 nahm Goethe die Ode dann in Band 8 der *Schriften* auf, bereits hier und in zukünftigen Publikationen immer gefolgt

2 Reinhardt, S. 161.

3 Vgl. Christ (1992).

von *Ganymed*. Die Rezeptionssteuerung eines ausgleichenden und harmonisierenden Effekts, die davon ausgehen sollte, hat ihre Wirkung nicht verfehlt; bis heute ist die Aussage, das rebellisch-blasphemische prometheische Größen-Ich sei nur eine ›Teilwahrheit‹ des jungen Goethe, ein Topos der Deutung. Zimmermann stellt das Dramenfragment und die beiden antithetischen Hymnen *Prometheus* und *Ganymed* in den Kontext der hermetischen Tradition; sie seien Ausdruck der Auffassung vom ›Lebenspuls‹, dem Wechsel von Konzentration und Expansion, die für den jungen Goethe prägend gewesen sei.⁴ Allerdings war der prometheische Abgrenzungs- und Individualisierungsgestus für die Herausbildung moderner europäischer Identität weitaus bestimmender als die kompensatorischen Verschmelzungs- und Entindividualisierungs-Phantasmen des *Ganymed*.

Der Titel weist die Ode als Rollengedicht aus und eröffnet zugleich einen spezifischen zeitgenössischen Anspielungshorizont. Im 18. Jahrhundert löst sich das antike Bild- und symbolische Vorstellungsarsenal aus den Fixierungen einer aristokratischen Repräsentationskunst und bekommt Spiegelfunktion für die Abgrenzungs- und Individualisierungsprozesse des Bürgertums. Der bereits in der Antike breitgefächerte, historisch und kulturell differente Prometheus-Mythenkomplex wird gerade wegen der Vielfalt seiner mythischen, philosophischen und poetischen Ausformungen (so bei Hesiod, Aischylos, Platon, Ovid, Horaz, Lukian, Aesop), die mit der Renaissance wieder in den Denkhorizont eintraten, zu einem Kristallisationspunkt zeitgenössischer Projektionen. Gleichzeitig erfolgt eine Umwertung; war Prometheus bei Hobbes noch der Rebell gegen legitime aristokratische Herrschaft, die im Bild des Blitzeschleuders Zeus traditionell ihren allegorischen Ausdruck gefunden hatte, so wird er in den politischen und kulturhistorischen Umwälzungsprozessen des 18. Jahrhun-

4 Zimmermann, S. 126 f.

derts zum positiven Inbild des Tyrannenstürzers und als Selbsthelfer, Menschenbildner und Kulturschöpfer zu einer der mythischen Zentralfiguren des Jahrhunderts. Die Kopplung von Rebellion gegen Autorität mit der allseits präsenten Gefahr der Bestrafung und der dagegensetzte Impetus der Neu- und Eigenschöpfung durch ein starkes Ich ist ein kulturelles Muster der sich herausbildenden bürgerlichen Gesellschaft. Für die bürgerlichen Denker des 18. Jahrhunderts, die sich der Legitimität ihrer Abgrenzungs- und Individuationsprozesse noch ständig versichern müssen, gehört der betrügerische und räuberische Aspekt, der im Betrug bei den Opfersteuern und im Feuerraub seinen Ausdruck findet, ebenso zum identifikatorischen Potential dieser Mythe wie der ›edlere‹ Aspekt der Kulturschöpfung. Die Allegorisierung des Feuers zur geistigen Schöpferkraft erfährt im 18. Jahrhundert eine besondere Akzentuierung; bereits 1710 stilisiert Shaftesbury in seinem *Soliloquy or Advice to an Author* Prometheus zur Symbolfigur des schöpferischen Poeten: »such a poet is indeed a second maker, a just Prometheus under Jove«. In der Genie-Ästhetik des Sturm und Drang intensiviert sich diese Identifikation durch das Pathos des Ich; Prometheus wird zur Genie-Figur schlechthin.

Im Titel *Prometheus* wird das breite assoziative Feld des Mythos und zugleich seine im 18. Jahrhundert erfolgte Stilisierung aufgerufen; die Wirkungsgeschichte der Ode zeigt, daß sie diese Stilisierung zu einem Höhepunkt führte. In einer erstaunlichen Verdichtung werden in monologischem Sprachgestus zentrale Aspekte des Mythos gebündelt; deren Kern bildet der Protest gegen Autorität, der auf verschiedenen Ebenen entfaltet wird. Der religiöse Protest ist mit Sicherheit die manifeste, in Figurenkonstellation und Metaphorik am deutlichsten greifbare Thematik des Gedichts. Rebellion gegen religiöse Autorität ist jedoch im 18. Jahrhundert immer auch politischer Protest; die Übertragbarkeit der religiösen und mythologischen Bildersprache der

Ode auf weltliche Autorität ist evident und als latenter Bedeutungsgehalt wiederum auf mehreren Ebenen zu dechiffrieren. *Prometheus* kann gelesen werden als Angriff auf die patriarchale Trias von Gott, Fürst und Vater.

Der provozierende Charakter der Ode liegt nicht zuletzt darin, daß sie formale und kommunikative Strukturen des Gebets aufnimmt, sie jedoch in ihr Gegenteil verkehrt.⁵ Die imperativische Anrede des Zeus und die in einer selbstbewußten Protesthaltung vorgetragene Forderung nach Abgrenzung der Sphären von Himmel und Erde erweist die Ode als Anti-Gebet.⁶ Die Anrufung des Gottes wird zu einer Herausforderung, das Gotteslob zur Verhöhnung, die Klage zur Anklage und die Bitte um Gnade zur Selbstermächtigung. Das Gedicht bewahrt die traditionelle Dreiteiligkeit des Gebets oder der hymnischen Anrufung des Gottes und hebt sie durch Tempuswechsel noch hervor. Die Strophen 1 und 2 stehen im Präsens, der epische Mittelteil (Strophen 3 bis 6) im Präteritum und Strophe 7 wieder im Präsens. Durch diesen Wechsel der Zeitebenen erhält die Ode eine lebensgeschichtliche Tiefendimension, die auf historische Entwicklungsprozesse übertragbar ist. Die Trennung der Bereiche Himmel und Erde ist Bild für die säkularen Trennungsprozesse des 18. Jahrhunderts von Vernunft und Glauben, Moral und Religion, Staat und Kirche, Individuum und Gesellschaft. Als bildkräftige Vorstellung von ›oben‹ und ›unten‹ ist sie zugleich eine Infragestellung der bisher festgefügtten Bewertung sozialer Hierarchien.

Der trotzige Abgrenzungsimpuls findet eine eindrucksvolle sprachliche Realisierung; in der dreimaligen Alliteration der Verszeile »Muß mir meine Erde« (6) wird die physische Gebärde des Auftrumpfens hörbar. Trotz manifestiert sich auch in der geballten Syntax der darauffolgenden Zeile, die mit »Doch« als einem Kennwort der Selbstbe-

5 Vgl. Wruck (1987).

6 Vgl. Meller (1994).

hauptung gegen Autorität einsetzt, sowie in der atemlos überbietenden Wiederholung von »Und meine Hütte« (8), »Und meinen Herd« (10). Im Gegensatz zu den weiblich-mütterlich konnotierten Symbolen von Hütte und Herd weist der Bereich von Zeus mit »Eichen« und »Bergeshöhn« (5) deutlich phallische Symbolik auf. Die von Zeus ausgehende Kastrationsdrohung wird jedoch in seiner Parallelisierung mit dem distelköpfenden Knaben (3 f.) entschärft.⁷ Situieret man solche transkulturellen und überzeitlichen psychoanalytischen Bedeutungsfelder in der konkreten Psychohistorie des 18. Jahrhunderts, so lassen sie sich einfügen in die mentalen und materiellen Abgrenzungsversuche eines noch schwachen Bürgertums gegen die Übermacht der alten Besitzstände. In den Hymnen des jungen Goethe, am deutlichsten in *Wandrer's Sturmlied*, ist der Bildbereich von Hütte, Herd und Glut regressiver Schutzraum eines weitausgreifenden Ich. Diese Metaphorik hat zudem im 18. Jahrhundert einen spezifischen sozialhistorischen Bezug; als Gegenbild zum fürstlichen Palast ist die Hütte eine antifeudale Metapher. Dabei wird eine in der Anacreontik ausgeformte Hütten-Idylle im Sturm und Drang radikalisiert und sozialkritisch aufgeladen.⁸

Im erzählenden Mittelteil (Strophen 3 bis 6) wird in der mythologischen Einkleidung der antiken Zeus-Schelte des Prometheus, wie sie vor allem in Lukians Dialog *Der überführte Jupiter* vorgeformt ist, eine radikale Kritik des christlichen Glaubens entfaltet. In ihrer Vermischung antiker und christlicher Sprach- und Bildmuster ist die Ode eine verknäppte und verdichtete Kulturgeschichte religiöser Gottesbilder; die Vorstellung einer mit menschlichen Eigenschaften und Defiziten ausgestatteten antiken Götterwelt, die in einem fortwährenden religiösen Verhandlungsprozeß mit den Menschen um Anerkennung, »Opfersteuern« (16), ein-

7 Zur psychoanalytischen Deutung der Ode vgl. Pietzcker (1985).

8 Vgl. Braemer, S. 285.

gebunden ist, ist ebenso präsent wie der Prozeß religiöser Sublimierung in der Konzeption des transzendenten christlichen Gottes, dessen Kult zum »Gebetshauch« (17) entmaterialisiert, der aber durch Erbarmen (28), Linderung der Schmerzen (39) und Stillung der Tränen (41) wiederum an regressiv menschliche Bedürfnisse zurückgebunden wird. Eine solche Sentimentalisierung der Gottesvorstellung war gerade im Pietismus, der für das religiöse Denken des jungen Goethe von starker Prägekraft war, mit neuer Intensität vorgenommen worden. In Strophe 6 wird jedoch »das pietistische Askesegebot und das Melancholie-Syndrom des Lebenshasses« zurückgewiesen.⁹ In der provokativen Rhetorik der Ode klingt die Auffassung an, Gott sei eine Projektion der Menschen, sei »das Produkt ihrer projektiven Phantasie«,¹⁰ wie sie im 18. Jahrhundert auf der philosophischen Ebene durchaus bereits gedacht und formuliert wird. Auf die religiösen Erosionsprozesse des 18. Jahrhunderts verweisen auch die dem Göttlichen übergeordneten säkularen Ordnungsprinzipien von »Zeit« und »Schicksal« (44 f.); sie können gelesen werden als »Namen für die sinnfreie Abstraktheit einer Weltmaschine, wie die französischen Materialisten sie konzipiert hatten.«¹¹ Auf der latenten politischen Bedeutungsebene des Gedichts ist eine solche Säkularisierung von Gottesbildern, die Vorstellung einer menschlichen Konstruiertheit von Autorität, ein Angriff auf die weltliche Herrschaft des Absolutismus, welche die Legitimität ihrer »Opfersteuern« durchaus religiös absicherte. Auch in der Semantik von »Kind« (22), der dreifachen Bedeutung von nichterwachsener Mensch, Kind Gottes und – im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts üblich – politisch und sozial Unmündiger, zeigt sich die Analogie der religiösen und säkularen Thematik.

Im Gedicht ist Zeus, mythologische Einkleidung und Al-

9 Reinhardt, S. 154.

10 Schmidt, S. 266.

11 Gaier, S. 161.

legorie göttlicher und weltlicher Macht, zwar als imaginierter Gesprächspartner noch präsent, doch wird das Ich, dessen mythologische Maske nur aus dem Titel abzuleiten ist, dem Du des Gottes zur Seite gestellt, tritt in eine sprachliche Konfrontation zu ihm, die durch den Binnenreim mit hellem i-Vokal akzentuiert wird: »Ich dich ehren? Wofür?« (38) Metapher für die Absolutsetzung des Ich ist das Herz, eine der Zentralmetaphern der Genieästhetik überhaupt. Sprachlich zeigt sich die Selbstermächtigung darin, daß das Ich sich selbst zum Objekt der Anschauung und Verehrung wird; es redet sich als Du an wie zuvor den Gott: »Hast du's nicht alles selbst vollendet / Heilig glühend Herz« (33 f.). Diese drei Wörter bilden eine Formel von starker Klang- und Aussagekraft, die in der Deutungsgeschichte immer besondere Beachtung fand. Die Verszeile ist innerhalb der weitgehend freien Rhythmik metrisch akzentuiert durch dreiebiges alternierendes Versmaß ohne Auftakt, wobei die männliche Schlußkadenz auf das Zentralwort »Herz« fällt. Dieses »Herz« wird zusätzlich aufgewertet durch das göttliche Epitheton »heilig« und durch das Partizip »glühend«, dessen Anspielungsreichtum das Feuer des Prometheus, die hermetische Vorstellung von der Lebensglut im Innern des Menschen sowie das »Odenfeuer« umfaßt, wie es Herder in der Pindarischen Ode verwirklicht sah.¹² Wenn Herder vom »Ausfließen der poetischen ›Wuth‹« in die Ode spricht und in dieser Gattung, im 18. Jahrhundert weitgehend synonym mit Hymne, den »Pulsschlag des Genies« hört,¹³ so findet diese emphatische Odentheorie in den Sturm und Drang-Hymnen Goethes, dessen Pindar-Lektüre für das Jahr 1772 belegt ist, ihren überzeugendsten ästhetischen Ausdruck. Die zum Formprinzip erhobene Regellosigkeit, die affektgeladene »Wuth«, ist vor aller inhaltlichen Füllung auch ein poetischer Gestus, dessen Goethe

12 Vgl. Schmidt, S. 239.
13 Vgl. ebd., S. 198.

sich bedient, um sein neues Ich- und Weltgefühl literarisch zu inszenieren.

Mit dem »Hier sitz ich« (52) der letzten Strophe wird dieses neue Selbstbewußtsein zum suggestiven Bild, dessen trotziges Pathos durch den dreimaligen i-Vokal und das Stakkato dreier einsilbiger Wörter rhythmisch und lautlich hervorgehoben wird. Diese Sitzposition des Prometheus hat der Forschung Anlaß zu vielfältigen und teilweise spekulativen Deutungen gegeben.¹⁴ Erklärungsmuster sind die Haltung des formenden Künstlers, die in nicht ganz überzeugende Analogie gesetzt wird zu dem an seinem Pult schreibenden Goethe, die Mißachtung, die sich in der Fortdauer der Arbeit während der Anrede des Gottes manifestiert, und – der sinnlich-bildhaften Vorstellungskraft gerade des jungen Goethe wohl am adäquatesten – die ikonographische Darstellungstradition des Töpfergottes Prometheus, der sitzend seine Geschöpfe aus Ton formt, wie sie Goethe vor allem aus der Beschreibung in Benjamin Hederichs *Mythologischem Lexikon* von 1770 vertraut war. Mit der Behauptung des irdischen Territoriums, die sich in der sprachlichen Verwandtschaft von »sitzen« und »besitzen« manifestiert, wird zugleich der Kreis zum Anfang mit seiner trotzigen Abgrenzungshaltung geschlossen.

Die Selbstbehauptung des Prometheus ist gekoppelt an Arbeit; er ist damit nicht nur ein Revolutionär des Wortes, sondern auch der Tat. Beides ist im reflektierenden Sprachgestus der Ode eng aufeinander bezogen: »In den frühen Prometheus-Dichtungen Goethes wird die Teilung der menschlichen Arbeit noch nicht explizit entfaltet. Der künstlerisch Produzierende ist hier noch der zugleich auch materiell Produzierende oder soll es zumindest sein.«¹⁵ Diese Verbindung von geistiger und materieller Zivilisation, von Wort und Tat, wie sie auch im Faust-Monolog bedacht

14 So in jüngster Zeit z. B. von Pietzcker (1985), Reinhardt (1991), Meller (1994).

15 Metscher, S. 398.

wird, entspricht Goethes Ideal tätigen Menschseins. Nirgendwo in seinen späteren Werken hat er jedoch den Künstler so sehr zum alter deus emporgehoben wie mit der Usurpation der biblischen Schöpfungsworte »forme Menschen / Nach meinem Bilde« (52 f.). Gerade in dieser blasphemischen Zuspitzung und genialischen Kraftgebärde ist die Ode überzeugender Ausdruck des Lebensgefühls der jungen Dichtergeneration des Sturm und Drang, die den Anspruch erhob, nicht nur die alte Generation abzulösen, sondern in der Rebellion gegen Gott, Fürst und Vater eine neue Gesellschaft zu schaffen.

Die Ode ist Ausdruck jugendlicher Kraft, ja sie kann als Fanal der Adoleszenz gelesen werden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etabliert sich ein neues Konzept jugendlicher Identitätsbildung; das Muster der reibungslosen Eingliederung der Jugendlichen in überkommene Denk- und Lebensformen, wie es in der traditionellen Gesellschaft gegolten hatte, wird ersetzt durch ein neues dynamisches Muster, das die Ablösung von Familie und Tradition zur Bedingung individueller Persönlichkeitsentwicklung und damit progressiver Kulturentfaltung macht. Für diese neue Phase der Individuation, die sich in einem harten Generationskonflikt manifestiert, ist das Gedicht ein eindrucksvolles Beispiel. Der durch die antike Tradition in mythologischen Bildern und Figuren – gerade auch in der Figur Prometheus – vorgeprägte symbolische Vatermord wird im Sturm und Drang als Traditionsbruch zu einer überwältigenden Generationserfahrung. Die aus der Psychoanalyse vertraute Identität von Gottes- und Vater-Imagines wird in der Ode durch eine Abwandlung des Mythos hergestellt; daß Goethe Prometheus im Dramenfragment entgegen der antiken Überlieferung zum Sohn des Zeus macht, erlaubt das Verständnis auch der Ode als Inszenierung des Vater-Sohn-Machtkampfes. Die Sprechsituation des Gedichts reproduziert gedankliche Muster, wie sie für die adoleszente Ablösungsphase typisch sind. Die Entmachtung des Vaters

wird in häufigen imaginären Dialogen erprobt, ehe sie in der Lebensrealität des Sohnes wirksam wird. Die für die Adoleszenz typische Konstitution der Kindheitsgeschichte wird in der Ode mit dem erzählenden Einsatz »Da ich ein Kind war« (22) wirkungsvoll eingeleitet. Die Anklage des epischen Mittelteils, der die Kindheits- als Leidensgeschichte erzählt, spiegelt die Trauerarbeit des Adoleszenten, die mit der Infragestellung des familiären Ordnungsrahmens und der Lösung aus familiären Bindungen einhergeht. Kultur- und literarhistorisch ist die empfindsame Betrachtung der eigenen Lebensgeschichte zugleich Element des Pietismus, dessen Sprachmuster der Mittelteil des *Prometheus* reproduziert. Eine aufschlußreiche Beziehung der Ode zur hermetischen Tradition stellt Zimmermann her: »*Homo sapiens*, immerhin aber auch *adolescens*. Beides gehört in dieser zur Bewußtseinsdramatik gewordenen Mythologie zusammen. [...] Goethes Prometheus emanzipiert sich also nicht bloß zum Schöpfer, sondern überhaupt erst zum Individuum. [...] Denn nach hermetischer Naturanschauung will jedes individuelle Leben, volljährig geworden, schöpferisch werden.«¹⁶

Der adoleszente Narzißmus, der den Bindungsverlust und die Verflüssigung von Über-Ich-Strukturen kompensiert, führt zu »Egozentrität und Selbstvergrößerung«.¹⁷ Solche modernen jugendlichen Identitätsfindungsprozesse kommen in der Genie-Ästhetik des Sturm und Drang zum Ausdruck; der Kult des Ich wird zum Lebensgefühl einer ganzen Generation. In der *Prometheus*-Ode führt er im »Heilig glühend Herz« (34) fast zu einer Vergöttlichung des Ich, die in der letzten Strophe durch die Aneignung der biblischen Schöpfungsformel noch bekräftigt wird. Auch das letzte Wort der Ode ist »ich«. Doch weist eben diese letzte

¹⁶ Zimmermann, S. 133.

¹⁷ Peter Blos, *Adoleszenz. Eine psychoanalytische Interpretation*. Aus dem Amerikanischen übers. von Gertrude Kallner (*On Adolescence. A Psychoanalytic Interpretation*. New York / London 1962.) Stuttgart 1973, S. 107.

Strophe zugleich den Weg von der Selbstüberhebung zu der in jeder adoleszenten Persönlichkeitsentwicklung notwendigen »Vergesellschaftung der Größen- und Allmachtsphantasien«.¹⁸ Die Rebellion des Prometheus mündet in einen Ablösungs- und Reife-prozeß, der sich in gesellschaftlich nützliche Arbeit umsetzt. Das selbstbewußte Ich der Ode ist damit dem tragischen Helden der *Leiden des jungen Werthers*, dem Text, der die Tradition des Adoleszenzromans begründete, einen Schritt voraus; er scheitert nicht mehr an den adoleszenten Gefühlsturbulenzen und am Gesetz des Vaters. Der in der Figur des Prometheus mythisch überhöhten Rolle des Menschenbildners entspricht auf einer individualpsychologischen Ebene die Übernahme der Zeugungs- und damit der Vaterrolle; in der Individuationsphase des jungen Bürgertums intensiviert sich der je individuelle Reife-prozeß durch die Konzeption eines neuen Menschenbildes. Dies impliziert notwendig auch ein neues künstlerisches Selbstverständnis.

Formaler Ausdruck der genialischen Schöpferkraft, die sich im Sturm und Drang in spezifischer Weise mit dem Phantasma der Adoleszenz verbindet, ist die Zurückweisung ästhetischer Regelmäßigkeit. Freie Rhythmik, freie Strophik, freier Umgang mit der Syntax, kühne Komposita sind folglich Merkmale aller Genie-Hymnen des jungen Goethe, wobei in der *Prometheus*-Ode das »manieristisch anmutende Pindarisieren in »Wandrer's Sturmlied«, das auf zeitgenössischer Unkenntnis der Formprinzipien der Pindarischen Ode beruht, bereits zurückgenommen ist.¹⁹ Das größte sprachliche Phantasiepotential der Ode bildet die Reihung »Knabenmorgen/Blümenträume« (50 f.), deren unterschiedlich überlieferte Schreibweise, grammatische Kon-

18 Mario Erdheim, »Adoleszenz und Kulturentwicklung«, in: M. E.: *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethno-psychoanalytischen Prozeß*, Frankfurt a. M. 1984, S. 271–368, hier S. 316.

19 Schmidt, S. 255; zu stilistischen Merkmalen vgl. auch Trunz in HA 1, S. 470 f., und Thomé, S. 433.

struktion und spätere Kürzung in der Forschung viel diskutiert wurde. Es kann trotz der Zeilenzäsur als Riesenwort gelesen werden und ist als solches eine adoleszente Größenphantasie. Im Gegensatz zu dem in der Ode dominierenden trotzigem Ton ist es kein Kraftwort, sondern eine Metaphernreihung für eher zarte Jugend – menschliche Jugend – junger Tag – Naturjugend –, die mit dem assoziativen Anspielungsreichtum des Traums verbunden wird. Die Mischung von aggressivem und empfindsamem Sprachgestus, welche die Gefühlsambivalenzen der Adoleszenz spiegelt, ist bereits innerhalb der *Prometheus*-Ode realisiert; sie findet einen noch markanteren Ausdruck in ihrer Zusammenstellung mit der emphatischen *Ganymed*-Hymne.

Am Ende der Adoleszenz und mit Übernahme der Erwachsenenrolle verfällt die Dramatik jugendlichen Gefühlstumultes zumeist der Anamnese: »Nur der Künstler hält dem Vorbewußtsein die ganze Breite und Tiefe der affektiven und tatsächlichen Erlebnisse seiner Gesamtexistenz offen.«²⁰ Literatur ist ein kulturell tolerierter Erfahrungs- und Ausdrucksraum von Größen- und Allmachtsphantasien; so können die individuellen Allmachtsphantasien des jungen Goethe nur in der Kunst unreduziert erhalten bleiben und werden allein durch die künstlerische Formung für andere Menschen rezipierbar. Doch zeigen sich deutliche Distanzierungsversuche des erwachsenen Dichters vom Gefühlspathos und den kreativen Phantasmen der Adoleszenz, wie sie sich in seinen Werken der Geniezeit manifestieren. Die Zurücknahme des jugendlichen Elans zeigt sich auch in der weiteren Publikationsgeschichte der *Prometheus*-Ode. Bereits für die Werkausgabe von 1789 nimmt Goethe stilistische Veränderungen vor: »Korrektcs Schriftdeutsch wird angestrebt, wobei die Verse freilich etwas vom jugendlich Stürmenden, Unbekümmerten einbüßen.«²¹ Noch deutli-

20 Bloss (s. Anm. 17), S. 136.

21 Conrady, S. 90.

cher ist die Abwehrhaltung des alten Dichters. Das verloren geglaubte *Prometheus*-Dramenfragment kam 1818 aus dem Nachlaß von J. M. R. Lenz an Goethe zurück; am 11. Mai 1820 schreibt er dazu an Zelter: »Lasset ja das Manuscript nicht zu offenbar werden, damit es nicht im Druck erscheine. Es käme unserer revolutionären Jugend als Evangelium recht willkommen, und die hohen Commissionen zu Berlin und Mainz möchten zu meinen Jünglingsgrillen ein sträflich Gesicht machen.« (WA IV 33, S. 28) Auch die Darstellung der Entstehungsgeschichte von Fragment und Ode in *Dichtung und Wahrheit* ist von deutlicher Distanznahme geprägt (vgl. MA 16, S. 680–685). Goethe spricht von jugendlichen Betrachtungen über sein »produktives Talent«, das er »als die sicherste Base« seiner Selbständigkeit ansah. Seine »Naturgabe« erscheint als Kern der Persönlichkeit, die in der Reflexion darüber gleichwohl zum klar abgegrenzten Bild wird (S. 680). Dieses Staunen über sich selbst wird objektiviert und zugleich mythisch überhöht in der Figur des Prometheus, »der, abgesondert von den Göttern, von seiner Werkstätte aus eine Welt bevölkerte« (S. 680 f.). Im Zentrum der Spiegelung oder Identifizierung, immerhin mit einer mythischen Zentralfigur des 18. Jahrhunderts, steht also der Schöpfungsakt, bei dem – im Wort »Werkstätte« sichtbar – ein handwerklicher Aspekt stets mitbedacht wird. Mit der notwendigen Einsamkeit des schöpferischen Aktes wird die Isolierung von den Menschen und auch den »Göttern« begründet, zugleich aber die Trotzgebärde, das Schaffen nicht nur ohne, sondern gegen die Götter, verharmlost. Die vielzitierte Formel »Das alte Titanengewand schnitt ich mir nach meinem Wuchse zu« (S. 681) zeigt die Identifizierung nochmals deutlich; in den Aussagen über den Spinozismus-Streit, der nicht beim Namen genannt wird, zeigt sich jedoch eine Tendenz zur vorsichtigen Umschreibung: »Zu dieser seltsamen Komposition [Dramenfragment] gehört als Monolog jenes Gedicht, das in der deutschen Literatur bedeutend geworden, weil dadurch

veranlaßt, Lessing über wichtige Punkte des Denkens und Empfindens sich gegen Jacobi erklärte. Es diente zum Zündkraut einer Explosion, welche die geheimsten Verhältnisse würdiger Männer aufdeckte und zur Sprache brachte: Verhältnisse, die ihnen selbst unbewußt, in einer sonst höchst aufgeklärten Gesellschaft schlummerten.« (S. 681) Die Neigung zur Glättung und Harmonisierung gipfelt in der Bemerkung, daß der Gegenstand fälschlich »philosophische, ja religiöse Betrachtungen« ausgelöst habe, während er »doch ganz eigentlich der Poesie« gehöre (S. 681). Unmittelbar auf diese Überlegungen folgt die Schilderung der Einladung zu einer ersten Begegnung mit dem Erbprinzen Carl August in Mainz und der Warnungen von Goethes Vater, sich in den Dienst eines Fürsten zu stellen (S. 685–691). Goethe schlug diese Warnungen aus; und es ist lebensgeschichtlich eine ironische Pointe, daß er den Herzog später in Aufzeichnungen und Briefen häufig »Jupiter« nannte. Der rebellische Impuls, der sich – mutiert zum postadoleszenten »Genietreiben« – unter der Beteiligung von Carl August auch noch in der ersten Weimarer Zeit fortsetzt, wird sukzessive in Arbeit für ein Gemeinwesen umgesetzt. Aufbewahrt wird er nur in der Kunst, so in dem bis heute ununterbrochenen identifikatorischen Rezeptionsprozeß der *Prometheus*-Ode.

Literaturhinweise

- Bollacher, Martin: Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturm und Drang. Tübingen 1969.
- Braemer, Edith: Goethes *Prometheus* und die Grundpositionen des Sturm und Drang. Weimar 1959.
- Bühler, Arnim-Thomas: *Prometheus und Grenzen der Menschheit*. Zwei bekannte Goethe-Gedichte und ihre Verbindung zu Goethes Biographie. Wetzlar 1995.

- Christ, Kurt: »Der Kopf von Goethe, der Leib von Spinoza und die Füße von Lavater«. Goethes Gedichte *Das Göttliche* und *Prometheus* im Kontext ihrer Erstveröffentlichung durch Jacobi. In: Goethe-Jahrbuch 109 (1992) S. 11–21.
- Conrady, Karl Otto: Goethe: *Prometheus*. In: Die deutsche Lyrik. Interpretationen. Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf 1956. S. 214–226.
- Gaier, Ulrich: Vom Mythos zum Simulacrum. Goethes Prometheus-Ode. In: Lenz-Jahrbuch 1 (1991) S. 147–167.
- Gillespie, Gerald: *Prometheus* in the romantic age. In: European Romanticism: Literary cross-currents, modes and models. Hrsg. von Gerhart Hoffmeister. Detroit (Mich.) 1990. S. 197–210.
- Karg, Helmut: *Prometheus* von Johann Wolfgang von Goethe. In: Gedichte aus 7 Jahrhunderten. Interpretationen. Hrsg. von Karl Hotz. Bamberg 1987. S. 54–60.
- Luserke, Matthias: Goethes *Prometheus*-Ode – Text und Kontext. In: Goethe-Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen. Karl Richter zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Gerhard Sauder. München 1996. S. 47–57.
- Meller, Marius: Wo sitzt der Gott? Zu Goethes Prometheus-Hymne. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68 (1994). Sonderh. S. 189–196.
- Metscher, Thomas: *Prometheus*. Zum Verhältnis von bürgerlicher Literatur und materieller Produktion. In: Literaturwissenschaften und Sozialwissenschaften 3. Hrsg. von Bernd Lutz. Stuttgart 1974. S. 385–453.
- Müllder-Bach, Inka: *Prometheus*. In: Goethe Handbuch. Hrsg. von Bernd Witte [u. a.]. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 1996. S. 107–115.
- Müller, Peter: Goethes *Prometheus*. In: Weimarer Beiträge 22 (1976) S. 52–82.
- Nalewski, Horst: *Prometheus* '82. In: Goethe-Jahrbuch 108 (1991) S. 101–116.
- Pietzcker, Carl: Goethes Prometheus-Ode. In: C. P.: Trauma, Wunsch und Abwehr. Psychoanalytische Studien zu Goethe, Jean Paul, Brecht, zur Atomliteratur und zur literarischen Form. Würzburg 1985. S. 9–64.
- Reinhardt, Hartmut: *Prometheus* und die Folgen. In: Goethe-Jahrbuch 108 (1991) S. 137–168.
- Rupp, Gerhard: Melancholischer Protest? Aktualisierungen des Prometheus-Mythos in Schüler-Rezitationen von Goethes Sturm-und-Drang-Hymnen. In: Jahrbuch der Deutschdidaktik. Tübingen 1985. S. 93–103.
- Schings, Hans-Jürgen: Im Gewitter gesungen. Goethes *Prometheus*-Ode als Kontrafaktur. In: Festschrift für Hans-Henrik Krümmacher. Hrsg. von Wolfgang Düsing [u. a.]. Tübingen 1997. S. 59–71.
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750 – 1945. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Darmstadt 1985. S. 196–309.
- Streller, Siegfried: Der gegenwärtige Prometheus. In: S. S.: Wortweltbilder. Studien zur deutschen Literatur. Berlin/Weimar 1986. S. 232–254.
- Thomé, Horst: Tätigkeit und Reflexion in Goethes *Prometheus*. Umriss einer Interpretation. In: Gedichte und Interpretationen. Bd. 2: Aufklärung und Sturm und Drang. Hrsg. von Karl Richter. Stuttgart 1983. S. 427–435.
- Trousson, Raymond: Le thème de Prométhée dans la littérature européenne. Genf 1964.
- Walzel, Oskar: Das Prometheusymbol von Shaftesbury bis Goethe. Leipzig 1910.
- Weimar, Klaus: *Prometheus*. In: K. W.: Goethes Gedichte 1769 – 1775. Interpretationen zu einem Anfang. Paderborn [u. a.] 1982. S. 87–94.
- Wellbery, David E.: The Specular Moment. Goethe's early Lyric and the Beginnings of Romanticism. Stanford 1996. S. 287–345.
- Wruck, Peter: Die gottverlassene Welt des Prometheus. Gattungsparodie und Glaubenskonflikt in Goethes Gedicht. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 8 (1987) S. 517–531.
- Zimmermann, Rolf Christian: *Ganymed, Prometheus* und *Prometheus-Fragment*. In: R. Chr. Z.: Das Weltbild des jungen Goethe. 2 Bde. München 1979. Bd. 2. S. 119–166.