



INKA MÜLDER-BACH

**„Schlangewandelnd“
Geschichten vom Fall bei Milton und Goethe**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung. Hrsg. von Moritz Baßler / Christoph Brecht / Dirk Niefanger. Tübingen 1997, S. 79-94.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/muelder-bach_fall.pdf>

Eingestellt am 26.01.2004

Autor

Prof. Dr. Inka Mülder-Bach
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstr. 3
80799 München
Telefon: (089) 2180 - 3375

Emailadresse: <muelder-bach@germanistik.uni-muenchen.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Inka Mülder-Bach: „Schlangewandelnd“. Geschichten vom Fall bei Milton und Goethe (26.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/muelder-bach_fall.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

INKA MÜLDER-BACH
„Schlangewandelnd“
Geschichten vom Fall bei Milton und Goethe

Im fünften Buch von Miltons *Paradise Lost* erzählt der Erzengel Raphael dem noch sündlosen Adam von den unerhörten Begebenheiten, die dem Krieg im Himmel und dem Sturz Satans und seiner Anhänger vorangingen. Durch ein Täuschungsmanöver brachte Satan seine Truppen dazu, in seine ‘nördlichen Quartiere’ zu ziehen, um sie dort zur Revolte gegen Gott und den Messias aufzustacheln. Nur einer seiner Legionäre, der treue Gottesdiener Abdiel, widersetzte sich seinen blasphemischen Reden und beschwor ihn, umzukehren und um die Vergebung dessen zu bitten, der ihn wie alle anderen Mächte des Himmels geschaffen habe. Statt auf Abdiel zu hören, wagte Satan eine Antwort, die den Schöpfer selbst infragestellte:

(...) who saw
When this creation was? Remember'st thou
Thy making, while the maker gave thee being?
We know no time when we were not as now;
Know none before us, self-begot, self-raised
By our own quickening power (...)
Our puissance is our own, our own right hand
Shall teach us highest deeds by proof to try
Who is our equal (...).¹

Im Medium ihrer Abwehr artikulieren diese Verse eine Unruhe oder Angst, die Harold Bloom als „anxiety of influence“ bezeichnet hat. Gemeint ist die Angst vor der erdrückenden Macht, die den mythopoetischen „Vätern“ und „Vorläufern“ aufgrund ihrer temporalen Priorität zukommt. Denn die Priorität des Vaters bedroht das moderne poetische Subjekt in dem Punkt, in dem es am verwundbarsten ist: seinem Anspruch auf Originalität, auf (Selbst-) Ursprünglichkeit. Diese Bedrohung erfordert eine spezifische Strategie der Sublimation, die Bloom nach dem Modell des Freudschen Familienromans beschreibt: So wie sich Satan über den göttlichen Schöpfer erheben will, indem er sich für „selbst-

¹ John Milton: *Paradise Lost*, V, v 856-866. In: *The Poems of John Milton*. Ed. John Carey and Alastair Fowler. London and Harlow 1968, S. 727f.

erzeugt“ („self-begot“) erklärt, so versucht das poetische Subjekt der Moderne seine Originalität zu behaupten, indem es sich in einem „Agon“ mit den mythopoetischen Vätern zum Vater seiner selbst erschafft.²

Die Antwort, die der olympische Bote Merkur erhält, als er den luziferischen Titelhelden am Anfang von Goethes *Prometheus*-Drama im Namen von „Vater Zeus“ und „Mutter“ von seiner Rebellion abzubringen versucht, klingt wie ein empfindsam getöntes Echo von Miltons satanischen Versen.

Was Vater! Mutter!
Weißt du, woher du kommst?
Ich stand, als ich zum erstenmal bemerkte
Die Füße stehn,
Und reichte, da ich
Diese Hände reichen fühlte
(...)³

„Meines Anfangs erinnr' ich mich nicht“⁴ wird Prometheus, nach der Szene mit Merkur, gegenüber der Schwester Minerva bekräftigen.

Ob die Anspielung beabsichtigt war und Goethe seine Verse bewußt nach dem Vorbild Miltons modellierte, kann hier offenbleiben. Wichtig ist die Ähnlichkeit der Konstellation. Beide, Prometheus wie Satan, sind mit einem Machtanspruch konfrontiert, der sich auf genealogische Priorität stützt,⁵ und beide wissen sich nicht anders zu wehren, als die Priorität zu leugnen und die eigene Erinnerung zum Maßstab der Geschlechterfolge zu erheben. Die Ohnmacht dieses Verfahrens hat für Goethes Drama allerdings ungleich gravierendere Konsequenzen als für Miltons Epos. Denn während der Satan von *Paradise Lost* ohnmächtig sein *soll*, ein falscher Heros, dessen Rebellion zu einer Fußnote im Heilsplan Gottes schrumpft, scheint Goethes unvollendetes *Prometheus*-Drama zwar auf einen tragischen Ausgang, aber kaum auf die Demonta-

² Siehe Harold Bloom: *The Anxiety of Influence*. New York 1973, bes. S. 12-49; ders.: *A Map of Misreading*. New York, Oxford 1975, bes. S. 9-82. Vgl. Auch Thomas Weiskel: *The Romantic Sublime*. Baltimore, London 1976, S. 3-33. In seiner im Erscheinen begriffenen Studie: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyrics and the Beginning of Romanticism*. Stanford 1996, arbeitet David Wellbery an Goethes Poetik des „Genies“ eine Konstellation symbolischer Valeurs heraus, die Blooms Komplex der „anxiety of influence“ ähnlich ist. Ich danke Wellbery, dass er mir das entsprechende Kapitel seiner Studie („Genius and the Wounded Subject of Modernity“) vorab zu lesen gegeben hat.

³ Goethe: *Prometheus*. Dramatisches Fragment. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. Erich Trunz. Bd. 4, München 8. Aufl. 1974, S. 176.

⁴ Ebd., S. 180.

⁵ Das Drama wertet Prometheus ja zum Sohn von Zeus bzw. Jupiter auf.

ge seines Helden angelegt. Anders als Miltons Engelssturz hat der prometheische Abfall von der olympischen Welt den Charakter einer durchaus legitimen Erhebung gegen einen despotischen Herrscher.⁶ Und anders als Satan herrscht Prometheus als „Vater“⁷ über ein menschliches Geschlecht, das ausdrücklich vom Makel des Sündenfalls freigesprochen wird.⁸ Der Anspruch auf ‚Vaterschaft‘ bleibt freilich prekär und muß so lange prekär bleiben, wie Prometheus die Last der Sohnesschaft nicht abwirft. Denn nach der Logik des Dramas sind beide, Kreativität und Priorität, unmittelbar verknüpft. Der Ohnmacht des Sohnes korrespondiert daher die Ohnmacht des Künstlers: So wie der gefallene Prometheus im Verhältnis zu Jupiter im doppelten Sinn sekundär bleibt, eine zeitlich nachgeordnete und räumlich untergeordnete Figur, die ihr Reich in einem „Tal am Fusse des Olympus“⁹ errichtet, so bleibt er im Verhältnis zu seinen Statuen ein Verwandter Pygmalions, der die Produktivität seines Ovidischen (bzw. Rousseauschen) Vorläufers nur in quantitativer Hinsicht übertrifft. Er schafft zwar einen ganzen „Hain“ von Statuen, aber er vermag seine „Welt aus Ton“ nicht aus eigener Kraft zu beleben.¹⁰ Was ihm fehlt, ist das lebenspendende Element des Wassers, dessen Quelle sich erst durch die Vermittlung Minervas öffnet.

In seiner Studie *Das Weltbild des jungen Goethe*, die unter anderem die bislang ausführlichste Interpretation des *Prometheus*-Dramas enthält, hat auch Zimmermann das Fragment im Licht eines satanischen Intertexts gelesen. Er bezieht es allerdings nicht auf *Paradise Lost*, sondern auf den kosmologischen Luzifermythos, den Goethe im 8. Buch von *Dichtung und Wahrheit* als Bestandteil der hermetischen Religionsauffassung seiner Jugendzeit erinnert und dessen Darstellung mit den vielzitierten Sätzen endet, daß „die ganze Schöpfung nichts war und nichts ist als ein Abfallen und ein Zurückkehren zum Ursprünglichen“ und „daß wir, indem wir von einer Seite uns zu verselbsten genötigt sind, von der andern in regelmäßigen Pulsen uns zu entselbstigen nicht

⁶ Mit der Gelassenheit des selbstsicheren Despoten antwortet Jupiter auf Merkurs Meldung vom „Hochverrat“ der Gegenschöpfung: „Das Wurmgeschlecht vermehre t/ Die Anzahl meiner Knechte“ (ebd., S. 182)

⁷ Ebd., S. 183ff.

⁸ Vgl. ebd., S. 184f.

⁹ Ebd., S. 183.

¹⁰ Ebd., S. 177 und 182.

versäumen.“¹¹ Zimmermann will den pulsierenden Rhythmus von „Verselbsten“ und „Entselbstigung“ als Grundbewegung des hermetischen Schöpfungsgeschehens in dem Aufbau des Dramas wiedererkennen, der von einem abrupten Wechsel zwischen Szenen eigensinniger Selbstbehauptung und Szenen liebender Teilnahme gekennzeichnet sei. Aus dieser Beobachtung leitet er eine Hypothese zur Entstehung der beiden Hymnen *Prometheus* und *Ganymed* ab, auf deren Zusammengehörigkeit Goethe Wert legte und deren ‘Komplementarität’ die Goethe-Philologie immer wieder behauptet hat. Demnach sind beide Gedichte aus dem Dramenfragment hervorgegangen, dessen Rhythmus in seine beiden ‚Pulse‘ auseinandergetreten sei, um in der *Prometheus*-Hymne als „Verselbstung“, in *Ganymed* dagegen als „Entselbstigung“ festgehalten zu werden.¹²

Ich möchte diese duale Konstellation im folgenden öffnen und mit *Mahomets Gesang* einen weiteren Text in den Prometheus-Komplex einführen, dessen Nähe zum Drama sich auch mit werkbiographischen und an Goethes begrifflichen Vorgaben orientierten Argumenten begründen läßt. Nicht nur wurde die erste Fassung der Hymne in unmittelbarem zeitlichen Umkreis des Dramenfragments veröffentlicht,¹³ sie ist auch unter allen Gedichten Goethes dasjenige, das am offenkundigsten eine Bewegung des „Abfallens“ und „Zurückkehrens“ beschreibt. Sie beschreibt diese Bewegung allerdings nicht als ein mythisches Geschehen oder ein unspezifisches schöpferisches Pulsieren, sondern zunächst als einen natürlichen Vollzug: Es ist der hymnisch besungene Fluß selbst, der in seinem Lauf von der Quelle zur Mündung vom Gebirge

¹¹ Goethe: Werke (HA), Bd. 9, 7. Aufl. 1974, S. 353.

¹² Siehe Rolf Christian Zimmermann: Das Weltbild des jungen Goethe. Bd. 2, München 1979, S. 119-166.

¹³ Das Dramenfragment entstand im Sommer und Herbst 1773. Die erste Fassung von *Mahomets Gesang* erschien Ende 1773 unter dem Titel „Gesang“ im Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774. Im Wortlaut ist der „Gesang“ weitgehend identisch mit der späteren Hymne, die Goethe spätestens 1777/78 im Zuge der Vorbereitung der „Ersten Weimarer Gedichtsammlung“ aus ihm herausarbeitete. Doch wird der Text im früheren Gedicht im dialogischen Wechsel zwischen „Fatema“ (der Lieblingstochter Mohammeds) und „Ali“ (seinem Vetter und Schwiegersohn) vorgetragen. In Hinblick auf seinen Stoffgehalt gehört der „Gesang“ in den Umkreis eines dramatischen Mahomets-Projekts, von dem sich zwei weitere Texte erhalten haben, eine fünfstrophige Ode („Teilen kann ich euch nicht“) und eine Prosaszene zwischen Mahomet und seiner Pflegemutter Halema. Wann diese Texte entstanden sind und wie sie sich zu dem geplanten Drama verhalten, ist unklar. Nach Goethes eigener Erinnerung im 14. Buch von *Dichtung und Wahrheit* war das dramatische Projekt eine Reaktion auf die Rheinreise mit Basedow und Lavater im Sommer 1774. Für den schon 1773 veröffentlichten „Gesang“ kann das offenkundig nicht gelten.

(ab)fällt und zum Ozean zurückkehrt. Diese Übersetzung in ein natürliches Geschehen – so die leitende These der folgenden Interpretation – bestätigt den Mythos nicht, sondern ist im Gegenteil Voraussetzung und Bestandteil einer Mythenkritik, die im Interesse jener Sublimation des mythopoetischen Vaters erfolgt, an der das *Prometheus*-Drama gescheitert war.¹⁴

Mahomets Gesang

1 Seht den Felsenquell
 Freudehell
 Wie ein Sternblick!
 Über Wolken
5 Nährten seine Jugend
 Gute Geister
 Zwischen Klippen im Gebüsch.

 Jünglingfrisch
 Tanzt er aus der Wolke
10 Auf die Marmorfelsen nieder
 Jauchzet wieder
 Nach dem Himmel

 Durch die Gipfelgänge
 Jagt er bunten Kiesel nach,
15 Und mit frühem Führertritt
 Reißt er seine Bruderquellen
 Mit sich fort.

 Drunten werden in dem Tal
 Unter seinem Fußtritt Blumen
20 Und die Wiese

¹⁴ Ohne sie auf den Mythos von Schöpfung und Fall bzw. Fall und Rückkehr zu beziehen, interpretiert auch Wellbery die Hymne als einen poetischen Versuch der „identification“ mit dem Vater bzw. der „ursurpation“ der Vater-Position (Wellbery: *The Specular Moment*, S. 130). Daß unsere Lektüren trotz des ähnlichen Ansatzes unterschiedliche, in manchen Punkten konträre Ergebnisse haben, ist zum Teil eine Funktion der eingespielten Kontexte und des interpretatorischen Interesses. Wellbery liest das Gedicht im Zusammenhang mit *Wanderers Sturmlied* und *Künstlers Morgenlied*. Seine These ist, daß „Genie“ in diesen Gedichten zunächst eine symbolische Position markiert, die er als „myth“ des „singular, phallic sex“ (ebd., 146) bezeichnet. Während *Mahomets Gesang* und *Wanderers Sturmlied* diesen Mythos im Modus seiner Verfehlung darstellten, weist *Künstlers Morgenlied* einen Ausweg aus der symbolischen Krise, indem es die Kunst „matrilinear“ umbesetzt und auf das „Bild“ der Mutter als ihre moderne, romantische „matrix“ öffnet (ebd., S. 175ff.) Dagegen will dieser Aufsatz das Gedicht auf seine „satanischen“ Intertexte öffnen und zeigen, daß es über eine Refiguration der räumlichen, zeitlichen, geschlechtlichen (und ästhetischen) Oppositionen, die der Mythos von Schöpfung und Fall artikuliert, die prometheische Sublimation des Vaters in den Horizont einer pantheistischen Natur einträgt. Den „Mythos des einzigen, phallicischen Geschlechts“ kann ich in der Hymne nicht erkennen. Ich werde sie vielmehr unter anderem als Versuch der Figuration einer zweigeschlechtlichen Natur lesen, wobei dieser Figuration eine entscheidende Funktion im Rahmen des hymnischen Gesamtprojekts der Bewältigung der Übermacht des Vaters zukommt.

Lebt von seinem Hauch.

25 Doch ihn hält kein Schattental
Keine Blumen
Die ihm seine Knie umschlingen
Ihm mit Liebesaugen schmeicheln
Nach der Ebne dringt sein Lauf
Schlangewandelnd.

30 Bäche schmiegen
Sich gesellig an
Nun tritt er
In die Ebne silberprangend
Und die Ebne prangt mit ihm

35 Und die Flüsse von der Ebne
Und die Bäche von Gebürgen
Jauchzen ihm und rufen: Bruder!
Bruder nimm die Brüder mit!
Mit zu deinem Alten Vater
Zu dem ewgen Ozean
Der mit weitverbreiten Armen
40 Unserer wartet
Die sich ach vergebens öffnen
Seine Sehrenden zu fassen
Denn uns frißt in öder Wüste
Gier'ger Sand
45 Die Sonne droben
Saugt an unserm Blut
Ein Hügel
Hemmet uns zum Teiche!
Bruder!
50 Nimm die Brüder von der Ebne
Nimm die Brüder von Gebürgen
Mit zu deinem Vater mit.

55 Kommt ihr alle! –
Und nun schwillt er
Herrlicher, ein ganz Geschlechte
Trägt den Fürsten hoch empor
Und im rollenden Triumphe
Gibt er Ländern Namen, Städte
Werden unter seinem Fuß.

60 Unaufhaltsam rauscht er über
Läßt der Türne Flammengipfel
Marmorhäuser eine Schöpfung
Seiner Fülle hinter sich.

65 Zedernhäuser trägt der Atlas
Auf den Riesenschultern, sausend
Wehen über seinem Haupte
Tausend Segel auf zum Himmel

Seine Macht und Herrlichkeit.

70 Und so trägt er seine Brüder
Seine Schätze seine Kinder
Dem erwartenden Erzeuger
Freudebrausend an das Herz.¹⁵

Mit einer Apostrophe an ein imaginäres Publikum setzt Goethes Hymne ein: „Seht den Felsenquell“ (v 1). Gibt man der Apostrophe den Nachdruck, der ihr als erster Vers des ersten Gedichts der „Ersten Weimarer Gedichtsammlung“ wohl gebührt, dann beantwortet sie vielleicht die vieldiskutierte Frage, ob die Hymne ein Gesang auf Mahomet (also ein ‘Mahomets-Gesang’) oder ob der Prophet ihr ‘Sprecher’ sei.¹⁶ Emphatisch gelesen, zitiert das apostrophische „seht“ eine Eröffnungsformel der Gleichnisreden Jesu und kommt damit allein dem Propheten selber zu.¹⁷ Mit der historischen Gestalt Mohammeds und seiner im Koran kodifizierten Lehre hat die Hymne dagegen nur vermittelt zu tun. Statt einer spezifisch islamischen Welt evoziert sie eine Ursprungs-Szenerie unter „morgenländischem Himmel“,¹⁸ in der auch das Islamisch-Arabische aufgehoben ist. Zu dieser Szenerie gehören „Wüste“ (v 43), „Sand“ (v 44) und „Sonne“ (v 45) ebenso wie der hymnisch-odische „Gesang“ selbst, der als

¹⁵ In: Goethe: Sämtliche Werke I 1. Hg. Karl Eibl. Frankfurt/M 1987, S. 193-195. Die hier zitierte Fassung – sie wird künftig im Text mit Versangaben belegt – ist die der „Ersten Weimarer Gedichtsammlung“ (um 1777/78) in modernisierter Orthographie. Für die Publikation im 8. Band der *Schriften* (1789) hat Goethe diese Fassung geringfügig überarbeitet.

¹⁶ Die ältere Forschung favorisierte die erste Lesart und führte zur Begründung an, daß die Hymne aus einem Lobgesang auf Mahomet hervorgegangen sei und daß Goethe Komposita in seinen Handschriften oft getrennt schrieb (so etwa Trunz in seinem Kommentar zur Hamburger Ausgabe (Bd. 1, S. 482), in der der Hymnentitel mit Bindestrich gedruckt ist). Die neuere Forschung tendiert zur zweiten Lesart und argumentiert, daß Goethe die Getrenntschreibung nicht nur in sämtlichen Drucken beibehielt, sondern die Hymne in der Weimarer Gedichtsammlung auch an den Anfang eines Zyklus stellte, in dem mit *Wanderers Sturmlied*, *Künstlers Morgenlied* und *Prometheus* weitere Gedichte folgen, die im Titel eine Sprecherfigur bezeichnen (so Eibl in seinem Kommentar zur Frankfurter Ausgabe, Bd. 1, S. 915-917).

¹⁷ Dem widerspricht nicht, daß der Vers in der ersten, dialogischen Fassung des Gedichts der Sprecherfigur „Ali“ zugeordnet wird, die ihn an „Fatema“ adressiert. Denn mit der Spezifikation von Sprecher und Adressat verliert die Apostrophe ihren Zitatcharakter.

¹⁸ Als Inspirationsquelle einer Koran-Lektüre mit „Dichter- und Prophetengefühl“ wird der „morgenländische Himmel“ in einer anonymen Anzeige der 1771 erschienenen Koran Übersetzung David Friedrich Megerlins evoziert, die allgemein Goethe zugeschrieben wird. Siehe: Megerlins Koran. In: Frankfurter Gelehrten Anzeigen vom Jahr 1772. Zweite Hälfte. Hg. Bernhard Seuffert. Stuttgart 1883, S. 673. (= Deutsche Literaturdenkmäler des 18. Jahrhunderts).

„Quelle der Dichtkunst“ und „Allerheiligstes des Orients“¹⁹ für den gemeinsamen Ursprung von Religion und Poesie einsteht. Vor allem aber gehört zu dem „morgenländischen Himmel“ der Strom als Bedingung natürlichen und kulturellen Lebens und als symbolisches Zentrum des Gedichts.²⁰

In zehn Strophen unterschiedlicher Länge stellt *Mahomets Gesang* im Bild des Stroms die Emanation einer kreativen Kraft dar, die im Prozeß ihrer eigenen Entfaltung eine natürliche und kulturelle Welt aus sich heraussetzt. Die strophische Gliederung orientiert sich an dem Weg, den der Fluß in seinem Lauf von der Quelle bis zur Mündung passiert: Er beginnt an den „Marmorfelsen“ (v 10), auf die der „Felsenquell“ (v 1) „aus der Wolke“ „(nieder) tanzt“ (v 9f.), und führt „durch die Gipfelgänge“ (v 13) des Hochgebirges und das bergige „Schattental“ (v 22) in die „Ebne“ (v 26) hinab, wo der Fluß durch die Aufnahme anderer Gewässer zu einem ‚fürstlichen‘ (vgl. v 56) Strome „schwillt“ (v 54), der „unaufhaltsam“ (v 60) „seinem Alten Vater“ (v 37), „dem ewgen Ozean“ (v 38), entgegendrängt. Durch die Figuration gestalthafter Elemente, vor allem aber durch den rhythmisch-verbale Bewegungsausdruck, der über semantische Merkmale wie Geschwindigkeit, Temperament und Gangart einen Prozeß des Wachstums und Reifens konnotiert, schreibt das Gedicht dem Stromlauf die Entwicklungslogik einer menschlichen Lebensgeschichte ein.²¹ Damit schreibt es umgekehrt auch der menschlichen Entwicklung den Weg ein, den der Strom zurücklegt, indem er von den Wolken über die Felsen und die Berge in die Ebene fällt und durch die Ebene zum ozeanischen „Vater“ zurückkehrt. Der anthropomorphe Strom oder strömende Anthropos vollzieht also eine Bewegung des „Abfallens“ und des „Zurückkehrens“, doch vollzieht er diese Bewegung anders als es das mythische Modell vorsieht, das Goethe in *Dichtung und Wahrheit* darstellt. Der Mythos kennt den Fall nur als *Abfall*, oder, wie Goethe auch schreibt, als willkürliche „Absonderung“ und zwar als Absonderung von einem höheren „Ursprünglichen“, einem Ersten und Obe-

¹⁹ Johann Gottfried Herder: Fragment über die Ode. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. Martin Bollacher u. a. Bd. 1: Frühe Schriften 1764-1772. Hg. Ulrich Gaier. Frankfurt/M 1985, S. 98.

²⁰ Zu den poetischen Bildtraditionen und zum Strom als Topos der ‚Geniezeit‘ vgl. Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750-1945. Darmstadt 1985, Bd. 1, S. 182f. und 271f.

²¹ Siehe hierzu im Detail Klaus Weimar: Goethes Gedichte 1769-1775. Interpretationen zu einem Anfang. Paderborn u.a. 1982, S. 46-55.

ren,²² die Rückkehr erfolgt entsprechend durch eine Bewegung, die, gegenwärtig zum Abfall, von unten nach oben zurückführt. *Mahomets Gesang* irritiert sowohl die voluntaristische Logik wie das raumzeitliche Koordinatensystem des Mythos. Erstens spaltet die Hymne das Fallgeschehen in einen Fall und einen Abfall. Indem der Fluß von den Gipfeln in das schattige Bergtal fällt, vollzieht er nur, wozu ihn die Gesetze der Schwerkraft bestimmen. Sein Fall ist mechanisch und von der Natur angelegt. Erst im Übergang vom Tal zur Ebene wird sein Lauf selbstbewegt und sein Fall zu einem Abfall, durch den er das Gesetz übernimmt, nach dem er angetreten ist. Zweitens verhält sich die Bewegung der Rückkehr nicht gegenwärtig zum Fallgeschehen; denn der „Vater“ befindet sich in diesem Gedicht nicht oben, sondern unten, und damit auf einem Niveau, das der Fluß durch seinen Abfall allererst erreicht. Und drittens ist die Ursprungsposition des „Vaters“ keineswegs gesichert. In Analogie zum Kreislauf des Wasser, das vom Meer aufsteigt, sich in Wolken sammelt, auf die Erde niederregnet und in Gestalt von Bächen und Flüssen zum Ozean zurück getragen wird, evoziert das Gedicht einerseits eine zyklische Struktur, die per definitionem weder Anfang noch Ende kennt.²³ Andererseits wird diese Struktur von einem progressiv-teleologischen Modell überlagert, das sich an der Bewegung des Flusses von der Quelle bis zur Mündung orientiert. Der Ozean, der in zyklischer Perspektive sowohl als Anfang wie als Ende erscheint, stellt sich in teleologischer als ein Ziel dar, das kein Erstes, sondern ein Letztes ist.

Aus den natürlich vorgegebenen topographischen Verhältnissen von Berg, Ebene und Ozean gewinnt die Hymne ein raumzeitliches Schema, das sowohl die Superiorität wie die Priorität des Vaters irritiert. Durch dieses Schema erzählt sie eine neue Schöpfungsgeschichte, die die mythische Ordnung von Leben und Tod revidiert, indem sie die Schöpfung selbst aus einem (Ab)Fall hervorgehen läßt: So wie der Gebirgsbach im Prozeß seines Falls die natürliche Welt der „Blumen“ und der „Wiese“ (v 19f) schafft, die im ‘Tal’ am Fuß der Berge unter dem lebensspendenden Schutz der kühlenden ‘Schatten’

²² Goethe: Werke (HA), Bd. 9, S. 352f.

²³ Wie Weimar (Goethes Gedichte, S. 50f) gezeigt hat, kehrt der Text selbst an seinem Ende gleichsam zu seinem Anfang zurück, indem er das sprachliche Material der ersten Strophen in den Schlußstrophen variierend wiederaufgreift (z. B. v 59: „Fuß“ – v 19: „Fußtritt“, v 61: „Flammengipfel“ – v 13: „Gipfelgänge“, v 62: „Marmorhäuser“ – v 10: „Marmorfelsen“ usw.).

gedeiht, so gewinnt der Fluß durch seinen Abfall aus dem Tal die Kraft, die „Brüder“ (v 36) zu vereinigen, die in „öder Wüste“ (v 43) schutzlos der „Sonne“ (v 45) ausgesetzt sind, und im Triumphzug durch die Ebene eine Zivilisation hervorzubringen. Die beiden zentralen Szenen dieser Geschichte – der *locus amoenus* des „Schattentals“ (v 22) und die unfruchtbare „Wüste“ – sind Topoi der literarischen Beschreibung von Paradies und gefallener Welt. Aber es gibt Anhaltspunkte dafür, daß Goethe hier nicht nur Topoi zitiert, sondern sein Szenario des schöpferischen (Ab)Falls unter Bezug auf einen bestimmten Text ausgestaltet – und zwar wiederum einen Text aus *Paradise Lost*.

Am dritten Schöpfungstag trennt Miltons Gott das Land vom Wasser und läßt die Gebirge erstehen, von deren Gipfeln die Flüsse auf göttlichen Befehl hin hinuntereilen, um sich ihren Weg zum Meer zu bahnen. Die in unserem Zusammenhang wichtigen Verse lauten:

Wave rolling after wave, where way they found,
If steep, with torrent rapture, if through plain,
Soft ebbing; nor withstood them rock or hill,
But they, or under ground, or circuit wide
With serpent error wandering, found their way,
(...).²⁴

Was der „geschlängelte Irrgang“ – wie Bodmer „serpent error wandering“ übersetzt²⁵ – in Miltons Bericht von Gottes Schöpfung zu suchen hat, ist umstritten. Vielleicht ist er ein Vorzeichen ihrer Gefährdung, vielleicht aber auch eine Irreführung im Interesse einer epischen Pädagogik, die dem Leser vermeintlich verfängliche – in Gottes ungefallener Schöpfung jedoch tatsächlich unverfängliche – Worte vorsetzt, damit er die Sünde, die er in sie hineinliest, als die seine erkennt.²⁶ „With serpent error wandering“ jedenfalls finden Gottes Flüsse einen Weg um die Felsen und Hügel herum, die sich ihnen entgegenstellen.

In Goethes Gedicht stellt sich „ein Hügel“ (v 47) den „Brüdern“ in der Ebene entgegen; sie finden jedoch keinen Weg um ihn herum, vielmehr „hemmet“ er sie „zum Teiche“ (v 48), den die Sonne austrocknen würde, wenn der

²⁴ Milton: *Paradise Lost*, VII, v 299-302.

²⁵ John Miltons Episches Gedicht von dem Verlorenen Paradiese. Uebersetzt von Johann Jacob Bodmer. Zürich 1742, Repr. Stuttgart 1965, S. 317.

²⁶ Die zweite Lesart geht auf die inzwischen klassische Studie von Stanley Fish zurück: *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*. London usw. 1967.

Strom sie nicht mit einem verkürzten Bibelzitat („Kommt ihr alle!“, v 53) in sich aufnahme und mit sich forttrüge. Denn was den Brüdern fehlt, ist die selbsttätige Kraft, als die sich der Strom in demselben Moment konstituiert, in dem er die schlängelnde Gangart zu gehen lernt:

Doch ihn hält kein Schattental
Keine Blumen
Die ihm seine Knie umschlingen
Ihm mit Liebesaugen schmeicheln
Nach der Ebne dringt sein Lauf
Schlangewandelnd. (v 22-27)

Wie Miltons „serpent error wandering“, dem es nicht nur lexikalisch, sondern auch grammatisch korrespondiert, bezeichnet Goethes kompositives Machtwort „schlangewandelnd“ eine Bewegungsform, die ein Hindernis überwindet. Das Hindernis ist in *Mahomets Gesang* allerdings die verführerische Welt des Paradieses, deren ‘Umschlingungen’ und ‘Schmeichelungen’ der Fluß sich entwindet, indem er sich ihnen mimetisch anverwandelt. Der herausgehobenen Bedeutung dieses Moments korrespondiert die herausgehobene Position des Kompositums. In metrischer Hinsicht vermittelt es zwischen den freien Rhythmen der ersten Strophen und dem rhythmischen Schreiten in der zweiten Hälfte des Gedichts. Es nimmt den schnellen Trochäus des vorangehenden Verses im Medium einer Retardierung auf – so, als ob der „Lauf“ (v 26) noch einmal gestaut werden müßte, bevor der Fluß im buchstäblichen Sinne ‘trittfaßt’ und in dem hinreißenden rhythmischen Übergang von Vers 30 zu 31 mit der versammelten Kraft des trochäischen Marsches in die Ebene „tritt“ (v 30). In semantischer Hinsicht zitiert das Kompositum die schmeichelnd-schlingende Bewegung der Blumen, doch zitiert es sie in dem neuen und im Kontext des Gedichts erstmals verwendeten Tempus des Partizip Präsens als dem grammatischen Inbegriff von Kraft und aktueller Wirksamkeit.²⁷ So figuriert das Kompositum schließlich in narrativer Hinsicht den prekären Übergang von der mechanischen Bewegung des Falls zur selbsttätigen des Abfalls: „Schlangewandelnd“ vollzieht der Fluß nach, wozu ihn die paradiesische Natur

²⁷ Schon aufgrund dieses grammatischen Tempus scheint mir Wellberys Lektüre von „schlangewandelnd“ als „oedipal limp“ und Zeichen der „Kastration“ (The Specular Moment, S. 157f.), die das als symbolische Position angestrebte „singular, phallic sex“ in sich spaltet, unhaltbar.

mit ihren Umschlingungen bestimmt, um sich im Medium dieses Nachvollzugs als eine widerständige, selbstbewegte Kraft zu konstituieren.

Während sich Miltons Schlange in den Bericht von Gottes Schöpfung schmuggelt, findet sich diejenige Goethes in dem erwartbaren Kontext von Paradies und Fall. Sie findet sich allerdings nicht an der erwartbaren Position, sondern an einer anderen, die in dem traditionellen Kontext nicht vorgesehen ist. Denn Goethes Fluß fällt nicht durch die Schlange, sondern als Schlange, oder anders: Er fällt, indem er – affiziert, aber nicht verführt, erotisiert, aber nicht verausgabt – selbst zum Verführer wird. So wie es dem verführerischen ‘appeal’ seiner schlängelnden Bewegung zu verdanken ist, daß sich die „Bäche“ am Anfang der nächsten Strophe „gesellig (an)schmiegen“ (v 28f), so ist es der verführerischen Pracht seiner „silberprangenden“ (v 3 1) Erscheinung zu verdanken, daß die „Brüder“ in der Ebene ihre Stimme erheben, damit er sie aus der tödlichen Gefahr des hemmenden Hügels errette. Die Positivierung der Schlangensymbolik ist also zugleich Ausdruck und Mittel einer Revision der mythischen Ordnung von paradiesischem Leben und tödlichem Fall: Nicht der Fall bringt den Tod in die Welt, vielmehr konstituiert sich im Fall eine schöpferische Kraft, die dank ihres verführerischen Eros den Tod, als natürliche Grenze des individuellen Lebens, durch Vergesellschaftung transzendiert.

Mit der Positivierung der Schlangensymbolik ist implizit eine letzte Differenz angesprochen, die *Mahomets Gesang* gegen den Mythos von Schöpfung und Fall auslegt: Es ist die Differenz von verführerischer Weiblichkeit und verführter Männlichkeit oder – in die ästhetischen Begriffe übersetzt, in denen das Gedicht sie reflektiert – die Differenz von Schönheit und Erhabenheit. Der Versuch, im Medium dieser ästhetischen Opposition den „reizenden Unterschied“ kenntlich zu machen, „den die Natur zwischen zwei Menschengattungen hat treffen wollen“²⁸ ist ein Kernstück sowohl von Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) wie von Burkes *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Beautiful and the Sublime* (1757). Dabei wird die geschlechtliche Kodierung in Burkes Text noch einmal, und zwar mythisch, kodiert und an die Geschichte von Verfüh-

²⁸ Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. In: Ders.: *Werke*. Hg. Wilhelm Weischedel. Bd. 11/2, Frankfurt/M 1968, S. 851.

rung und Fall zurückgebunden.²⁹ Hogarths Theorie der „serpentine line“ zitierend, metaphorisiert Burke den weiblichen Körper als ein Labyrinth von Schlangenlinien („maze“).³⁰ Diese weiblichen Linien sind der Inbegriff des Schönen, aber eben als solcher sind sie täuschend und trügerisch („deceitful“),³¹ denn sie erregen ein geschlechtliches Leben, dem ein todesähnlicher Zustand der Erschlaffung folgt.³² Umgekehrt mobilisiert das Erhabene, da es nicht nur eine tödliche Gefahr ist, sondern sich als solche zu erkennen gibt, den Widerstand des Selbsterhaltungstriebes, den Burke als „labour“³³ mit einer protestantischen Ethik männlicher Mühsal in einer gefallenen Welt identifiziert.

Indem es das klassische Verführungsszenario neu arrangiert, interveniert Goethes Gedicht auch in die „doppelte Ästhetik“ des 18. Jahrhunderts. Die Intervention besteht einerseits in einer nochmaligen Verdoppelung, die die Unterscheidung im Unterschiedenen wiederkehren läßt. So kennt die Hymne eine verführerische weibliche und eine verführerische männliche Schönheit, die durch dieselben Merkmale unterschieden sind wie das Schöne und das Erhabene in der zeitgenössischen Ästhetik. Entsprechend erscheint die weibliche Variante im Bild der Blumen – einem Topos des Schönen, den auch Kant und Burke zitieren – als bunt, klein, schwach und hingebungsvoll, die männliche im Bild des Flusses als glänzend, groß, stark, widerständig etc. Auf der anderen Seite sind diese Varianten vermittelt durch das übergeordnete Moment der Schönheit, das als solches, als vermittelndes Drittes, auch markiert wird. Denn die Hymne stellt beide, die weibliche und die männliche Schönheit, in das Zeichen desselben Symbols der Schlangenbewegung, für das sie wenn nicht gleichlautende, so doch ähnliche Signifikanten („Umschlingungen“ – „schlangengewandelnd“) findet. So spielt sie, was sie auf der semantischen Ebene trennt, auf der Ebene der Symbolik und der Signifikanten ineinander und stellt im Bild der Schlange eine Schönheit dar, die zwei Geschlechter hat und doch nur eine ist.

²⁹ Ich folge hier dem Aufsatz von Frances Ferguson: *The Sublime of Edmund Burke, or the Bathos of Experience*. In: *Glyph* 8 (1981), S. 62-78.

³⁰ Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. Adam Philipps. Oxford, New York 1990, S. 105.

³¹ Ebd.

³² Vgl. ebd., S. 122 und 135ff.

³³ Ebd., S.122 (Hevorhebung im Original).

Daß auch diesem figurativen Verfahren eine spezifische Funktion innerhalb des Projekts einer Bewältigung der Übermacht des „Vaters“ zukommt, zeigt die komplementäre Darstellung des Erhabenen in den Schlußstrophen des Gedichts. In Übereinstimmung mit dem raumzeitlichen Schema, das der Stromlauf vorgibt, figurieren sie das Erhabene wesentlich als eine horizontale Bewegung. Der Strom wird zwar erhöht und richtet Hohes auf. Aber er selbst erhebt sich nicht zu etwas (dessen Höhe er damit bestätigte), sondern wird erhaben, indem er sich, die „Hemmung“ der Brüder überwindend, in einer grandiosen „Ergießung“ entäußert,³⁴ die das gefestigte trochäische Metrum mit einer überwältigenden Bewegungssuggestion rhythmisiert. Wie die schöne Schlangenbewegung, so hat auch die erhabene Ergießung zwei Gesichter, ein weibliches und ein männliches, die doch – und mit strengerer Konsequenz als beim Schönen – vermittelt bleiben. Das Schlüsselwort dieser Figuration ist das Verb „tragen“, das in Vers 56 eingeführt, in Vers 64 aufgegriffen und durch nochmalige Wiederholung in Vers 69 emphatisch markiert wird. Sind es zunächst die „Brüder“, die den Strom ‘emportragen’ – „Und nun schwillt er/Herrlicher, ein ganz Geschlechte/trägt den Fürsten hoch empor“ (v 54-56) –, so richtet er in der vorletzten Strophe im Zeichen desselben Verbs phallische Symbole seiner Schöpfungskraft auf – „Zedernhäuser trägt der Atlas/Auf den Riesenschultern“ (v 64-65) –, um in der letzten, und wiederum im Zeichen desselben Verbs, zugleich zeugend und „Kinder“-gebärend (in) den „Vater“ zu fluten:

Und so *trägt* er seine Brüder
Seine Schätze seine Kinder
Dem erwartenden Erzeuger
Freudebrausend an das Herz. (v 69-72)

Die präpositionale Modulation eines einzigen Verbs (‘tragen empor’, ‘tragen auf’, ‘tragen an’) kulminiert hier in einem Bild der Vereinigung, das die geschlechtlichen Bestimmungen auf beiden Seiten paradox verdoppelt: So wie sich der erhabene Strom zugleich männlich-zeugend und weiblich-gebärend in den Ozean ergießt, so ist auch der Ozean, als „erwartender Erzeuger“, zugleich

³⁴ Als „augenblickliche Hemmung“ und „darauf erfolgende stärkere Ergießung der Lebenskraft“ beschreibt Kant in der *Kritik der Urteilskraft* die affektive „Rührung“, die zur Erhabenheit gehört. Siehe Kant: Werke, Bd. 10/2, S. 306 (KU § 14).

weiblicher Schoß und männlicher Phallus. Damit ist, immerhin, ein Gleichstand erreicht.

Mit dem Namen „Mahomet“ benennt der Hymnentitel eine historische Figur, die von der christlichen Apologetik jahrhundertlang als „falscher Prophet“ diffamiert und noch in Megerlins Koran-Übersetzung von 1771 mit dem „Antichrist“ und dem in „Apoc. 13 angezeigten Tier“ identifiziert wurde.³⁵ Goethe antwortet der christlichen Apologetik mit einer doppelten Provokation: Nicht nur setzt er den „falschen Propheten“ als hymnisch-prophetischen Sprecher des Eröffnungsgedichts der „Ersten Weimarer Gedichtsammlung“ ein; sondern er setzt ihn als „falschen Propheten“, als Verkünder einer blasphemischen Botschaft, in die Sprecherrolle ein. Geistesgeschichtliche Begriffe wie „Pantheismus“ oder „Spinozismus“ reichen nicht aus, um das Blasphemische seiner Botschaft zu charakterisieren. Denn die Hymne substituiert nicht bloß den personalen und transzendenten Vater-Gott monotheistischer Religionen durch die unpersönliche und immanente Vater-Gottheit der spinozistischen Allnatur.³⁶ Vielmehr eröffnet sie einen „Horizont der pantheistischen Natur“,³⁷ dessen Züge bis ins Detail auf das satanisch-prometheische Projekt einer Sublimation des mythopoetischen Vaters abgestimmt sind. In anderer Weise als *Ganymed* – nicht korrektiv, sondern bestätigend – tritt *Mahomets Gesang* damit der Hymne *Prometheus* zur Seite.³⁸ An unterschiedlichem mythischen Material und mit unterschiedlichen poetischen Mitteln erproben beide Gedichte Strategien einer Abwehr der göttlichen Priorität und Superiorität, an der das *Prometheus*-Drama

³⁵ Die türkische Bibel. Die Übersetzung aus der arabischen Urschrift selbst verfertigt von M. David Friedrich Megerlin. Frankfurt/M 1772 (1771 erschienen), S. 25.

³⁶ Vgl. Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 1, S. 269-277.

³⁷ Ebd., S. 269.

³⁸ Ob *Ganymed* die ihm zuge dachte Funktion eines komplementären Korrektivs tatsächlich erfüllen kann, ist im übrigen fraglich – und zwar auch dann, wenn man, wie in der Literatur üblich, Goethes Begriffe zugrundelegt. Als „Abfallen“ und „Zurückkehren“ verhalten sich die beiden Pulse von „Verselbstung“ und „Entselbstigung“ ja nicht einfach komplementär, vielmehr stehen sie in einem logisch-zeitlichen bzw. narrativen Folgeverhältnis. Gerade dieses Verhältnis aber fehlt zwischen den beiden Hymnen. Prometheus ist zwar abgefallen (und erhebt sich), aber die Sprecherfigur von *Ganymed* kehrt nicht zurück, denn sie hat sich überhaupt nicht entfernt. Sie ist zwar getrennt von dem „Göttlichen“, zu dem sie sich aufschwingt, aber das Gedicht gibt nicht den geringsten Hinweis, daß dieser Trennung ein Abfall vorausginge. Man könnte hinzufügen, daß sie auch keinen Grund für einen Abfall hat, da sie keinen Anspruch auf poetische Produktivität erhebt und sich insofern mit dem prometheischen Projekt gar nicht berührt.

gescheitert war. Die *Prometheus*-Hymne versucht, die im Drama unbewältigte Macht durch eine doppelte Verschiebung zu bewältigen: Zum einen ‘klärt’ sie das im Drama noch durchaus wörtlich ausgelegte Mythologem prometheischer Menschenschöpfung als Metapher einer kulturellen Poiesis ‘auf’.³⁹ Zum anderen begreift sie die Götter als Produkt dieser Poiesis. Damit eröffnet sie eine Möglichkeit, die Priorität des mythopoetischen Vaters anders als durch jene ohnmächtige Leugnung abzuwehren, auf die sich der dramatische Prometheus verlegt. Denn nicht darauf, daß er der Schöpfer seiner selbst sei, gründet der Hymnensprecher seinen Anspruch auf Originalität – er behauptet nur, „alles selbst vollendet“ zu haben⁴⁰ –, sondern darauf, daß die Götter menschliche Geschöpfe sind, anthropomorphe Projektionen von „Kinder und Bettlern“,⁴¹ die dem gestaltlosen Himmel die Züge eines antwortenden Gegenübers einschreiben. *Mahomets Gesang* setzt dagegen am Mythos von Schöpfung, Fall und Rückkehr an. Indem die Hymne die durch den Mythos artikulierten räumlichen, zeitlichen, geschlechtlichen (und ästhetischen) Oppositionen revidiert, figuriert sie eine pantheistische Vater-Figur, die nicht oben, sondern unten, nicht ein Erstes, sondern (zugleich) ein Letztes, nicht allein männlich-zeugend, sondern auch weiblich-empfangend ist.

Ob die figurativen Strategien der Hymnen tatsächlich leisten, was ihnen zugemutet wird, ist eine andere Frage. Im Fall der *Prometheus*-Hymne bleibt ein schwer lösbarer Widerspruch zwischen propositionalem Gehalt und kommunikativer Geste, zwischen dem, was ihr Sprecher sagt und dem, was er tut. Er erklärt die Götter für nichtig, aber er hört nicht auf, sie zu adressieren, sondern richtet die Erklärung der Nichtigkeit an die für nichtig erklärte Instanz.⁴² Im Fall von *Mahomets Gesang* liegt ein Problem darin, daß die Sprecherfigur im Modus einer Gleichnisrede auf etwas hinweist („seht“), von dem sie selbst

³⁹ Zur Sprecherfigur der Hymne als aufgeklärtem Hermeneuten seines eigenen Mythos siehe Wellbery: *The Specular Moment*, bes. S. 290-299.

⁴⁰ Goethe: *Werke* (HA), Bd. 1, München 12. Aufl. 1981, S. 45.

⁴¹ Ebd., S. 44.

⁴² Auf diesen Widerspruch hat zuerst Ulrich Gaier: *Vom Mythos zum Simulacrum. Goethes „Prometheus“-Ode*. In: *Lenz Jahrbuch. Sturm-und-Drang-Studien* 1 (1991), S. 147-167, hingewiesen. Zu Möglichkeiten einer Interpretation (bzw. Auflösung) des Widerspruchs vgl. auch Wellbery: *The Specular Moment*, bes. S. 295f., 327f. sowie Verf.: *Autobiographie und Poesie. Rousseaus „Pygmalion“ und Goethes „Prometheus“*. In: Gerhard Neumann/Mathias Mayer (Hg.): *Pygmalion. Die Wiederbelebung des Mythos*. Freiburg ca. 1996 (Publ. in Vorb.).

getrennt ist. Zwar erscheint der strömende Anthropos als eine selbstbestimmte Subjektivität, aber seine Subjektivität ist ein „er“, in dem das sprechende „ich“ selbst nicht mit zur Darstellung gelangt.⁴³ Mehr noch: Es ist eine Subjektivität, die sich individuell nicht besetzen läßt. Will man daran festhalten, den strömenden Anthropos als „Genie“ zu bezeichnen, so muß man daher die Konsequenz ziehen, das „Genie“ von jedem Begriff eines historischen Individuums zu trennen. Denn was die Hymne im Bild des Stroms als eine bewegte und bewegende schöpferische Kraft darstellt, steht jenseits der Differenzen, die individuelles Leben bestimmen und begrenzen.⁴⁴

Zehn Jahre nach *Mahomets Gesang* entwirft Goethe in seiner geognostischen „Beobachtung“ *Über den Granit* (1785) ein Szenario der „Schöpfung“⁴⁵, das sich wie ein inverses Komplement zur Hymne liest. Die Natur dieses Textes steht nicht im Zeichen der Bewegung, sondern in dem der Ruhe, sie ist nicht sprechend, sondern stumm, und ihr herrschendes Element ist nicht das Wasser, sondern der Granit. Und anders als der Hymnensprecher, der von dem, was er darstellt, getrennt bleibt, versichert sich das reflektierende und beobachtende „ich“ des Granit-Textes auf dem „ältesten, ewigen Altare“ des Steins auch der „ersten, festesten Anfänge“ seines eigenen „Daseins“.⁴⁶ „Auf einem hohen nackten Gipfel sitzend und eine weite Gegend überschauend“, in der sich in der Ferne „tobende Vulkane (heben)“, die „Trümmer, Unordnung und Zerstörung“ hinterlassen, sagt es sich: „Hier ruhst du unmittelbar auf einem Grunde, der bis zu den tiefsten Orten der Erde hinreicht“.⁴⁷ Mit dem Vulkan und dem Hochgebirge benennt der Text klassische Instanzen des Naturerhabenen. Doch stellt er sich in ein anderes Verhältnis zu diesen Instanzen als die zeitgenössische Ästhetik. Weder kennt er die gemischte Lust des „schmerzlichen Vergnügens“ als Empfindungskomplement zum „Schreckhafterhabe-

⁴³ Siehe Wellbery: *The Specular Moment*, S. 135.

⁴⁴ Wenn *Mahomets Gesang* an dieser Kraft partizipiert, dann nicht vermittelt über die Sprecherfigur, sondern vermittelt über die transindividuelle Form der poetischen Rede, die das grammatische Subjekt seines Titels ist: durch den „Gesang“ selbst also, der eine Bewegung nicht nur darstellt, sondern an sich selbst ist.

⁴⁵ Goethe: *Werke* (HA), Bd. 13, München 7. Aufl. 1975, S. 256.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 255 und 257.

nen“⁴⁸ der tobenden Vulkane, noch depotenziert er das unbewältigte Hochgebirge zugunsten der Unangreifbarkeit des intelligiblen Subjektes. Der Granit-Text ist deshalb sowohl als eine implizite (und vorweggenommene) Replik auf die Kantische Konstruktion des Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft* wie als eine Parallelaktion zur „Entprometheisierung“ in Goethes eigenem Werk gedeutet worden.⁴⁹ Liest man ihn dagegen im Licht von *Mahomets Gesang* – und immerhin spielt er auf die Theorie Thomas Burnets an, nach der das Hochgebirge aus dem Sündenfall (und der Sintflut) entstand –, so könnte man spekulieren, daß sein reflektierendes „ich“ auch darum auf den Gestus der Selbsterhebung gegenüber der Natur verzichten kann, weil die Natur selbst im Zeichen ihrer pantheistischen Vergöttlichung gegen die Götter erhoben worden ist. Um es als Paradox des Atlas zu formulieren: Wenn der Granit das Subjekt trägt, wer trägt den Granit – den „ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohn der Natur“?⁵⁰ Im Bild des Stroms als „Atlas“ (v 64) gibt *Mahomets Gesang* darauf eine Antwort, die die satanisch-prometheische Sublimation des mythopoetischen Vaters in den Horizont einer pantheistischen Natur übersetzt.

⁴⁸ Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. In: Ders.: Werke, Bd. 11/2, S. 827.

⁴⁹ Siehe Hans-Jürgen Schings: Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen bei Goethe. In: Internationaler Germanisten-Kongreß Toyko. Sektion 12 und Sektion 13. Hg. Yoshinori Shichiji. München 1991, S. 15-26. Zur „Entprometheisierung“ vgl. Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt/M 1979, S. 467ff.

⁵⁰ Goethe: Werke (HA), Bd. 13, S. 255.