

Gewendete Allegorie

Das Ende der "Erlebnislyrik" und die Vorbereitung einer Poetik der modernen Lyrik in Goethes Sonett-Zyklus von 1815/1827

Gerhart v. Graevenitz

1. Die Rehabilitierung der Allegorie

Die "Abwertung der Allegorie war das beherrschende Anliegen der deutschen Klassik" und der "Maßstab der Erlebtheit, den [Goethe] selbst aufgestellt hat, wurde im 19. Jahrhundert zum leitenden Wertbegriff. Was sich in Goethes Werk diesem Maßstab nicht fügte - so die Alterspoesie Goethes - wurde dem realistischen Geiste des Jahrhunderts gemäß als allegorisch 'überladen' hintangesetzt."¹ Gadamer's Feststellungen von 1960 umschreiben ein noch immer wirksames Dilemma. Philosophische Ästhetik, Klassiker-Philologie und Dilthey-Schule haben die Begriffe "Erlebnis" und "Symbol" "im universalen Goetheschen Sinne" (ebd.) zu poetologischen Hyperkategorien vergrößert, obwohl ihr Protagonist, noch ehe diese Deutungstradition so richtig begann, solche Begriffe schon im Stich gelassen hatte. Seither gibt es einen mindestens "doppelten" Goethe, denjenigen, der unbefangen als der große Allegoriker der frühen Moderne betrachtet werden darf, wie er z.B. in Heinz Schlaffers mustergültiger Analyse des *Faust II* erscheint,² und den Goethe, der unverändert unter "Klassik"- und "Symbol"-Druck steht und aller Zugehörnisse ans allegorische Detail ungeachtet,³ dem "Erlebnis" verschrieben bleiben muß. So zumindest lese ich Gerhard Kaisers wiederholten und fast beschwörenden Versuch, Goethes Ausbrüche aus dem "Symbol"-Zwang in den Geltungsbereich der

1 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2. Aufl., Tübingen 1965, S. 75.

2 Heinz Schlaffer: *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1981.

3 Vgl. zur "mythologisch(-)allegorischen Gestaltung" von "Wandrer's Stummlied": Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Band 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Darmstadt 1985, S. 232, Anm. 126. - "Allegorie" im Sonettzyklus selbst: Gerhard Kaiser: "Literatur und Leben. Goethes Sonettzyklus von 1807/1808", in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* 1982, S. 57-81, S. 81. - Über "Zueignung" schreibt Karl Eibl: "obwohl die allegorische Art der Darstellung für Goethe eher untypisch ist, kann diese Gestaltung einer Dichterweihe (...) als repräsentativ für Goethes Dichtungsauffassung gelten." *Johann Wolfgang Goethe: Gedichte 1756-1799*, hg. v. Karl Eibl, in ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Vierzig Bände, I. Abteilung, Band 1, Frankfurt a.M. 1987, S. 748. Es ist wenig wahrscheinlich, daß Goethe seine Gedichtsammlungen nur mit einer "Notmaßnahme" (ebd.) eröffnete, vielmehr ist "Zueignung" gerade auch als "Allegorie" repräsentativ für Goethes Dichtungsauffassung. Anders als einige seiner theoretischen Äußerungen ist Goethes Dichtung völlig offen gegenüber dem Allegorischen.

klassischen "Erlebnis-Lyrik", formuliert im Sonett-Zyklus von 1815/1827, zurück-zuholen.⁴

Dabei hat Gadamer schon 1960 die Problemlage abschließend geklärt. Gemessen an der allgemeinen Begriffsgeschichte von "Allegorie" und "Symbol" ist die "Erlebniskunst" mit ihrem "Symbol"- und "Ausdrucks"-Begriff nur "Episode".⁵ Dieses Episodenhafte verschärft sich im europäischen Kontext. Es ist ganz einfach ein germanistischer Provinzialismus anzunehmen, "Erlebnis" und "Symbol" bezeichneten die letzten und tiefsten Fragen der Lyrik. Gerade auch von dieser Enge ist der Goethesche Kosmopolitismus frei: im *West-östlichen Divan* fallen geographische und poetologische Überschreitungen des Selbst-Identischen zusammen.

Gadamers Begriffsklärung ist unverändert gültig. Seine "Rehabilitierung der Allegorie" jenseits der "Grenze der Erlebniskunst"⁶ relativiert die überstrapazierte Unterscheidung von Allegorie und Symbol. Der "bedeutungsvolle Bezug des Sinnlichen auf das Unsinnliche" in der Allegorie wird im "Symbol" verengt zum "Zusammenfall des Sinnlichen und Unsinnlichen".⁷ Die allegorische "Re-Präsentation" wird emphatisch gesteigert zu einer imaginären symbolischen "Präsenz", wobei das Modell dieser Steigerung das bei Goethe noch durchscheinende neuplatonische Repräsentationsmodell des vielfachen Schriftsinnes ist⁸: die "anagogische" Heranführung des Nur-Repräsentierten an eine utopische Präsenz der Sinnerfüllung. Anders gesagt, die Allegorie entwirft eine Ähnlichkeitsutopie zwischen Zeichen und Bezeichnetem, das "Symbol" der Ausdrucksästhetik verschärft sie zur Identitätsutopie. Die Allegorie kennzeichnet dabei eine systematische und historische Vervielfältigung der Ähnlichkeitsoperationen. Aus der semiotischen Differenz von Zeichen und Bezeichnetem, aus der rhetorischen Differenz von *verbum* und *res* werden allegorische Ähnlichkeitsbeziehungen. Gleichzeitig stehen semiotische und rhetorische Differenz zueinander im Verhältnis der Ähnlichkeit. Die frühen Theologen packen auf die semiotische und rhetorische Ähnlichkeit noch eine ontologische. Das Verhältnis von *res* und *verba* wird zum Abbild aller 'natürlichen' Abbilder, die als *facta* in einem unähnlichen Ähnlichkeitsverhältnis zu ihrem Schöpfer stehen. Drei Ähnlichkeitsutopien beglaubigen einander wechselseitig in einem Ähnlichkeitskreislauf: die semiotische und die ontologische Ähnlichkeit kreuzen sich in der rhetorischen, die *verba* werden zu *facta*.

Und daß die Utopien unabschließbar bleiben, dafür sorgt die theologische Blockade, die den Koinzidenzpunkt des Ähnlichen, den Zielpunkt des Identischen ein für allemal ins Jenseits verlegte: "Quia inter creatorem et creaturam non potest tanta similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda."⁹ Den Konzilsdogmatismus kann man theoretisch rückwenden als semiotischen Realis-

4 Der in Anm. 3 zitierte Aufsatz wird mit Varianten oder Auslassungen wiederholt in: Gerhard Kaiser: Augenblicke deutscher Lyrik, Frankfurt a.M. 1987, S. 197-236 und ders.: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine, Frankfurt a.M. 1988, S. 360-372.

5 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, a.a.O., S. 67.

6 Vgl. ebd., S. 66.

7 Ebd., S. 70.

8 Vgl. ebd., S. 72.

9 Aus der Verurteilung des Joachim von Fiore. Vgl. Stephan Otto: "Die Funktion des Bildbegriffs in der Theologie des 12. Jahrhunderts", in: Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, Bd. XL, Heft 1, Münster 1963, S. 294.

mus. Es ist in dieser Welt, zumal in der Welt der Zeichen nichts, was nicht zuletzt "Differenz" wäre. Der dogmatische Gestus ist diesem Differenz-Realismus ja erhalten geblieben. In die lange Reihe der zum Teil hochriskanten Versuche, diesen dogmatischen Zeichenrealismus mit den Utopien von Identität und Immanenz zu unterlaufen, sind Goethes Begriffe und dichterische Praxis des "Symbols" und des "Erlebnisses" einzuordnen.

Die Kirchen- und Ketzerhistorie ist voll solcher Versuche, und nahe an die historische "Kirchen- und Ketzerhistorie"¹⁰ Gottfried Arnolds hat Goethe seine dichterischen Versuche gerückt, die allegorische Utopie der Ähnlichkeit von ihrer dogmatischen Blockade zu befreien zu einer ketzerischen, näherhin spinozistischen Utopie der Identität. Der Symbol-Begriff, die Identitätsbehauptung von Zeichen und Bezeichnetem, Teil und Ganzem, Einzelem und Allgemeinem, bedeutet in den Sturm- und Drang-Hymnen Goethes zunächst nichts anderes als den Versuch, das utopische Potential der Allegorie, ihre Verähnlichungsenergien gegen die zeichenrealistischen und dogmatischen Blockaden durchzusetzen. Das vor allem erklärt die avantgardistische Unerhörtheit von "Wandlers Sturmlied", die Goethe selbst erschrocken als "Halbunsinn"¹¹ zurückgenommen hat, und nicht die Versuche der Erlebnis- und Symboltheorien, diesen ketzerischen Immanentismus umzumünzen und als Normenkodex "klassischer" Dichtung zu redogmatisieren.

Der im wissenschaftlichen Gebrauch dogmatisierte Symbol-Begriff ist in doppelter Hinsicht verfehlt: Zum einen gibt er seinen Ursprung preis, den fröhlichen Anti-Dogmatismus der Goetheschen Sturm- und Drang-Lyrik, zum anderen bleibt er als theoretische "Episode" zurück hinter der Allegorie, deren semiotisch 'realistischere' Ähnlichkeitsutopie theoretisch belastbarer ist. Auf diese altbekannten Sachverhalte immer wieder zurückzukommen, lohnt sich, weil im Umgang mit Goethes Lyrik die Befreiung des Symbols zur Allegorie noch immer Schwierigkeiten bereitet und weil damit die Linie klar zu ziehen ist, über die hinaus dieser Kenntnisstand selbst der Überschreitung bedarf. Der alte Goethe kehrt nicht einfach zur alten Allegorie zurück. Der *Faust II*, das hat Heinz Schlaffer gezeigt, zeichnet ein Modell nicht der alten, sondern einer im emphatischen Sinne "modernen" Allegorie.¹² In vergleichbarer Weise vollzieht der in poetologischer Hinsicht durch und durch programmatische Sonett-Zyklus eine Wendung der Lyrik zur Allegorie, und zwar eine Wendung in zwei Schritten. Er reformuliert das Lyrik-Paradigma, das im Zeichen des symbolischen Immanentismus stand, unter Kategorien des Allegorischen, und er reformuliert diese Kategorien des Allegorischen unter den Bedingungen eines ganz neuen semiotischen Materialismus und Konstruktivismus. Letztere werden im *West-östlichen Divan* ihre ganze Produktivität entfalten, aber erst im Zeitalter der Klassischen Moderne ihre Theoretisierung

10 Vgl. zu Gottfried Arnold den Schluß des 8. Buches in *Dichtung und Wahrheit*: "Der neue Platonismus lag zum Grunde; das Hermetische, Mystische, Kabbalistische gab auch seinen Beitrag her, und so erbaute ich mir eine Welt die seltsam genug aussah." Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 9, Autobiographische Schriften I, hg. v. Erich Trunz, 10. Aufl., München 1982, S. 350.

11 Ebd., S. 521.

12 "(...) die neue Allegorie, die in *Faust II* Wirklichkeit wird, ist keine Fortsetzung der alten; vielmehr schuldet sie der Allegoriekritik ebenso viel wie der Allegorietradition." Heinz Schlaffer: *Faust Zweiter Teil*, a.a.O., S. 38.

erfahren. Diese moderne Theoretisierung wird dann in sichtbarem Gegensatz stehen zum offenen oder latenten Anti-Modernismus der "Erlebnis"-Germanistik.

2. Fließen, Stasis, Rückwendung

Das erste Sonett "Mächtiges Überraschen" zitiert "Mahomets Gesang"¹³ und in diesem Selbstzitat Horazens Pindar-Ode, carm. IV.2. "Ein Strom entrauschet unwölktem Felsensaale" (S. 250)¹⁴ variiert Horazens "monte decurrens velut amnis (...)". Damit sind die poetologischen Selbstvergewisserungen von Goethes Sturm- und Drang-Hymnik angesprochen, insbesondere der dichterische Kommentar zu Pindar in "Wandrer's Sturmlied", einer "literaturkritisch"¹⁵ motivierten Abkehr vom älteren Dichtungsbegriff der Aufklärung, spezieller der Anacreontik. Das Pindarische "Strömen", das "stürmische Pneuma des 'Sturmlieds'" stehen für das "Ausdrucks"-Postulat der Genie-Dichtung und "gegen das bloße dichterische Spiel, gegen das Tändeln und den bloßen 'esprit des bagatelles'"¹⁶ der anacreontischen und kallimachischen Tradition. Die "Entgegensetzung von Pindar und Anakreon"¹⁷ markiert eine "historische Bruchstelle"¹⁸, ein neues lyrisches Paradigma wird verkündet. Das auf den Ausdruckswillen des autonomen Subjekts gegründete lyrische Sprechen löst die Virtuosität spielerischer Artistik ab. Der ursprüngliche und 'natürliche' Ausdruck tritt an die Stelle des gemachten und künstlichen und erwählt sich die dieser natürlichen Ursprünglichkeit gemäße Gattung. Nach Herders Auffassung sind die Pindarischen Oden "der Natur am nächsten", sind "Ausfließen" der poetischen "Wuth", sind "Ursprung der Dichtkunst": "Das Odengenie ist also das ursprünglichste".¹⁹

Dieses Pindarische Fließen der natürlichen Genie- und Ausdrucks-Kunst zitiert das erste Sonett, um sich als *Sonett* gegen das Pindarisierende Strömen in Stellung zu bringen. August Wilhelm Schlegel hat den Gattungsgegensatz in der Pindarischen Wasser-Metaphorik artikuliert:

Das Lyrische ist das Wasser der Poesie, man verstehe in dem Sinne, wie Pindar das Wasser das vortrefflichste aller Dinge nennt: das allgemeine Flüssige, woraus erst alle festere Gestaltung durch Kontraktion hervorgeht. Das Gemüt erscheint in der lyrischen Darstellung wie ein sich ergießender Strom, dessen Bewegung von dem gelindesten Wellenschlagen bis zum schäumenden Waldbach, ja bis zum tobenden Wassersturz anwachsen kann. Im Sonett hingegen ist aller unbestimmte Fortgang abgeschnitten: es ist eine in sich zurückgekehrte, vollständige und organisch artikuliert Form.²⁰

13 Ein in der Forschung altbekannter Sachverhalt. Vgl. Gerhard Kaiser: "Literatur und Leben", a.a.O., S. 77.

14 Der Text des Sonett-Zyklus wird zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe: Gedichte 1800-1832, hg. v. Karl Eibl, in: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Vierzig Bände, I. Abteilung, Band 2, Frankfurt a.M. 1988, S. 250-260, Kommentar S. 973-987.

15 Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens, a.a.O., S. 234.

16 Ebd., S. 234f.

17 Ebd., S. 221.

18 Ebd., S. 234.

19 Ebd., S. 198f.

20 August Wilhelm Schlegel: Geschichte der romantischen Literatur, in: ders.: Kritische Schriften und Briefe, Bd. IV, hg. v. Edgar Lohner, Stuttgart 1965, S. 193.

"Symmetrie und Antithese" "im Gehalt wie in der Form" machen das Sonett zur "Strophe der Strophen", zur "Strophe par excellence", zum "Gipfel in der Konzentration".²¹ Wo in der Pindarischen Ode das beliebige Wiederholen des triadischen Schemas,²² die Offenheit der Strophenzahl den Effekt des "Fließenden" erzeugt, da setzt das Sonett auf eindeutig umrissene Begrenzung: "Das Sonett hat nur eine [Strophe], oder, wenn man so will, zwei sich entgegengesetzte, womit alles erschöpft ist und nichts weiter folgen kann."²³

Es gibt zwar in den älteren Poetiken eine Übergangszone zwischen Ode und Sonett. Barockautoren wie Philipp von Zesen wollten dem von Hause aus zweiteiligen Sonett eine Dreiteilung "auf Pindarischer lieder [Oden] ahrt"²⁴ unterlegen, um das Sonett singbar zu machen. Aber gerade Goethe verweigert eine solche Überblendung der Gattungen. In seinen zweiteiligen Sonetten ist die Zäsur zwischen Protasis und Apodosis scharf gezogen und in Wendungen wie "hemmt den Lauf" (S. 250), "halte Stand" (S. 252) auch thematisch deutlich benannt. Goethes erstes Sonett macht in offenem Widerspruch zur Gattungstradition das Pindarische Fließen zum Thema der "in sich zurückgekehrte[n]", ganz auf "Konzentration" gerichteten Form (vgl. A.W. Schlegel). Ebenso in direkter Entgegensetzung zum Gattungsprogramm der pindarisierenden Ode öffnet das Sonett die Lyrik wieder für das Spielerische und Artistische. Von "Sylbespielen" spricht Goethes XV. Sonett (S. 258), vom Sonett als "Bravourstück (...) worin sich der Virtuose zeigen könne",²⁵ schreibt August Wilhelm Schlegel, und Schlegel bezieht auch das Sonett, indem er seiner artistischen "Antithetik" zutraut, "dennoch das wahrste Gefühl [zu] atmen"²⁶, auf den alten poetologischen Gegensatz von "Spielen" und "Fühlen",²⁷ der seit Klopstock zur Profilierung der natürlichen Ausdruckskunst benützt worden ist. Das Sonett "Mächtiges Überraschen" zitiert die poetologische Wende vom artistischen Spiel zum natürlichen Ausdruck, die in der pindarisierenden Ode stattgefunden hat. Der gattungstypologische Ort dieses Zitats, das Sonett, zeigt an, daß das Zitat eine neuerliche poetologische Wende bedeutet, eine Wende, die auch in Begriffen des Artistischen und Natürlichen formuliert wird. Es handelt sich nicht einfach um eine Wende rückwärts zu Anakreon und Kallimachos. Das zweite Sonett "Freundliches Begegnen" wird Petrarca anführen, und es ist noch ganz offen, welchen Begriff von "Spiel" und "Künstlichkeit" Goethe mit Petrarca als Kennzeichen seiner neuerlichen poetologischen Wende meint. Eines nur macht auch das Selbstzitat des ersten Sonetts schon deutlich: Unmittelbar betroffen von der neuerlichen Wendung zu einem artistischen Begriff von Lyrik ist das "Symbolische" der natürlichen Ausdrucks-Kunst. Es verwandelt sich, und das ist der thematische Schwerpunkt des ersten Sonetts, zurück ins "Allegorische".

21 Ebd., S. 190, 192, 193.

22 Vgl. Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens, a.a.O., S. 204.

23 August Wilhelm Schlegel: Geschichte der romantischen Literatur, a.a.O., S. 193.

24 Philipp von Zesen: Sämtliche Werke, unter Mitwirkung von Ulrich Maché und Volker Meid hg. v. Ferdinand van Ingen, Band 10/1, Berlin 1977, S. 165. Vgl. "Pindarische Ode" in: Volker Meid: Barocklyrik, Stuttgart 1986, S. 70f.

25 August Wilhelm Schlegel: Geschichte der romantischen Literatur, a.a.O., S. 186.

26 Ebd., S. 194.

27 Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens, a.a.O., S. 236.

Die Metaphorik des "Fließens" gehört auch zum Theoriehintergrund des Goetheschen Symbolbegriffs. "Emanation" ist die Leitmetapher in der neuplatonischen Repräsentationsmetaphysik. Das "Überfließen" des Einen erzeugt den bildhaften Zusammenhang alles Seienden und die Pointe der Goetheschen "Symbol"-Praxis in "Mahomets Gesang" oder "Ganymed" ist der in den "Emanationen" begründete Immanentismus, die im Fließen sich verwischende Differenz zwischen dem Einen und dem Vielen, die pantheistische Verkürzung des Abstands zwischen Sein und Gewordenem.

Die pantheistische, immanentistische Identitätsutopie des Symbols, und die differenz-betonte unähnliche Ähnlichkeit der Allegorie sind nur zwei verschieden akzentuierte Ausgestaltungen der neuplatonischen Abbildmetaphysik, die in einer ihrer kanonischen Formulierungen bei Plotin folgendermaßen lautet:

Das EINE ist alles und doch kein einziges, denn der Ursprung von allem ist nicht alles, sondern alles ist aus Ihm(?), da es zu ihm gleichsam hinaufgeeilt ist, oder besser: es ist noch nicht bei ihm, sondern wird es sein. Aber wie kann es aus dem einfachen Einen kommen, da in diesem sich keinerlei Vielfältigkeit, keine Zusammenstückung von irgendetwas zeigt? Nun, eben deshalb weil nichts in ihm war, kann alles aus ihm kommen; gerade damit das Seiende existieren könne, ist Jener selbst nicht Seiendes, ist aber dessen Erzeuger. Diese vergleichsweise so genannte Zeugung ist ja die ursprüngliche; da Jenes von vollkommener Reife ist (es sucht ja nichts, hat nichts und bedarf nichts), so ist es gleichsam übergeflossen und seine Überfülle hat ein Anderes hervorgebracht. Das so Entstandene aber wendete sich zu Jenem zurück und wurde von ihm befruchtet, und indem es entstand, blickte es auf Jenes hin; und das ist der GEIST. Und zwar brachte sein Hinstehen zu Jenem das Seiende hervor, sein Schauen zu Jenem den Geist; da er nun zu Jenem hinstand um es zu schauen, wird er Geist und Seiendes ineins. Da dieser ein Abbild von Jenem ist, tut er das Gleiche wie Jenes, indem er Vermögen in Fülle ausschüttet; und dies ist ein Bild von ihm, so wie er seinerseits ein Bild dessen ist, was vor ihm sein Vermögen ausgeschüttet hatte(?). Und diese aus der Wesenheit des Geistes hervorgehende Wirksamkeit ist die SEELE; sie ist das geworden indem jener beharrte, wie ja auch der Geist wurde indem das vor ihm beharrte.²⁸

Drei Momente sind als Grundgerüst der Passage herauszuheben: das Moment des ursprungsbezogenen *Zusammenhangs*, ausgedrückt in der Metaphorik des "Fließens", das Moment der *Differenz*, dargestellt im Begriff der *Stasis*, in der Metaphorik des Unterbrechens und Anhaltens, und schließlich das mit der Differenz entstehende Moment des Rückbezugs der Differenz auf die Einheit, die *bildhafte* Rückwendung des Differenten auf den differenzlosen Ursprung. Die Differenz, die den Fluß des Einen unterbricht, steht als seine Unterbrechung doch in abbildhafter Beziehung zum Einen. Auch die Negation, die "Abwendung" vom Einen bleibt sein negatives, abgewendetes Bild. Diesen Dreischritt von einheitlichem Fließen, differenzierendem Anhalten und bildhafter Rückwendung umschreiben sowohl "Mahomets Gesang" als auch das erste Sonett "Mächtiges Überraschen", freilich mit einem bezeichnenden Unterschied.

"Mahomets Gesang" unterscheidet zwischen einem privilegierten Fluß ("Führertritt"), dessen Strömen nicht aufgehalten wird ("Doch ihn hält kein Schattental") und den gewöhnlichen Wasserläufen der "Bruder"-Flüsse, die gestaut werden:

28 Plotin: Enneade V,2, in: Plotins Schriften, übers. v. Richard Harder, Band 1a, Hamburg 1956, S. 239. Zu Goethes Plotin-Lektüre vgl. Hermann Schmitz: Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang, Bonn 1959 und Hans Joachim Schrimpf: Das Weltbild des späten Goethe. Überlieferung und Bewahrung in Goethes Spätwerk, Stuttgart 1956.

Ein Hügel
 Hemmet uns zum Teiche!
 Bruder!

Der Genie-Fluß, der privilegierte Führer zur Identität nur kann die Brüder-Flüsse mitreißen: "Unaufhaltsam rauscht er über".²⁹ Die Stauung, die Plotinsche *Stasis* ist in "Mahomets Gesang" buchstäblich Nebenmotiv, ist Schicksal der Bruder- und Nebenflüsse. Im Sonett "Mächtiges Überraschen" ist das Nebenmotiv das auf die Achse der Sonett-Symmetrie gelegte Hauptmotiv: "Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale" (S. 250). Wo es in "Mahomets Gesang" heißt:

Und so trägt er seine Brüder
 Seine Schätze seine Kinder
 Dem erwartenden Erzeuger
 Freudebrausend an das Herz,³⁰

da erwidert das Sonett lapidar: "Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben" (S. 250). Das angehaltene Fließen, "zum See zurückgedeicht" (S. 250), die *Stasis* werden zur Voraussetzung für die bildhafte Rückwendung des Seienden auf seinen Ursprung, Plotins Voraussetzung für das Entstehen von Geist, Seele und Seiendem: "Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken / Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben." (S. 250)

'Stasis' und 'Rückwendung', oder in aktueller Terminologie, die das Metaphysische dieser Vorstellungen tilgen will, Differenz, "Aufschub" und "différence", markieren das strukturelle Grundprinzip der Allegorie, den "Bruch". Ob als semiotische, als rhetorische oder als metaphysische Differenz formuliert, entscheidend ist ihre Produktivität. Nur wo Differenz ist, ist Semiose, ist Text, ist "neues Leben" möglich. Nicht die 'symbolische' Einheit, sondern die 'allegorische' Ruptur ist Bedingung des "neuen Lebens". Dabei bleibt die allegorische Differenz in Goethes Konzept rückwärts gewandtes "Bild" der Einheit. Goethe synchronisiert diese metaphysische Ausdeutung der allegorischen Differenz mit der Struktur seines Texts. Die Sonett-Strophe, "die Strophe *par excellence*, in welcher alle Hauptkonjunktionen und Disjunktionen vereinigt sind",³¹ die antithetische Struktur dieser Strophe "spiegelt" das Spiegel-Thema, das der Text umschreibt, die auf metaphysische Disjunktionen und Konjunktionen gegründete Bildhaftigkeit der Allegorie.

3. Poetologie des Selbstzitats

Das zweite Sonett zieht die Konsequenz aus dem ersten und setzt Petrarca an die Stelle Pindars, aber auch an die Stelle des mit Pindar überwundenen Anakreon. Wie das erste Sonett verschränkt auch das zweite Sonett das Zitat mit dem Selbstzi-

29 Goethe: Gedichte 1756-1799, a.a.O., S. 193, 194, 195.

30 Ebd., S. 195.

31 August Wilhelm Schlegel: Die Geschichte der romantischen Literatur, a.a.O., S. 192.

tat. "Freundliches Begegnen" greift aus Petrarca's "Solo et pensoso"³² die Thematik von Verbergen und Offenbaren, Innen und Außen auf und blendet in diese Darstellung der allegorischen "Verhüllung" eine Reminiszenz ein an Goethes eigene poetologische Programmichtung in "Zueignung". Die petrarkistischen Musterfrauen des Sonetts, die "lieben Frauen / Der Dichterwelt" werden in dem sich enthüllenden "neue[n] Tag" (S. 251) zu Abbildern jenes "göttlich[en] Weib[s]" der Dichtungsallegorie, die im sich enthüllenden Morgen die Verhüllungsästhetik des Neuplatonismus offenbart: "Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit, / Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit."³³

Es ist eine der prägnantesten Formulierungen der uralten "involucrum"-Theorie, die die "narratio fabulosa" zum "velamen" der "veritas" erklärt hat.³⁴ Schon das Gedicht "Zueignung" hatte in diese allgemeine Allegorie-Thematik einen Ich-Bezug eingeschlossen, und zwar ebenfalls durch eine Petrarca-Reminiszenz. Angespielt wurde auf Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux und deren auf Selbsterkenntnis gemünzte Augustinus-Lektüre. "Erkenne dich! / leb' mit der Welt in Frieden."³⁵

Es gibt im Sonett "Freundliches Begegnen" demnach zwei Ebenen des Petrarca-Anklangs: Die im Selbstzitat von "Zueignung" nur verborgene, petrarkistisch motivierte Engführung von Allegorie und Ich-Bezug wird im direkten Petrarca-Zitat von "Solo et pensoso" 'enthüllt'. Das *involucrum* ist zu einer individuellen Verhüllungs- und Enthüllungshandlung des Ichs geworden. "In meiner Hülle konnt' ich mich nicht halten, / Die warf ich weg. Sie lag in meinen Armen." (S. 251) Auch die Partnerin des Sonett-Ichs erfährt eine solche Enthüllung. Sie tritt aus der allegorischen Einkleidung heraus ins Individuell-Konkrete. Im zweiten Quartett noch ist sie "musterhaft wie jene lieben Frauen / Der Dichterwelt". Nachdem die "Hülle", die poetologischen Schleier gefallen sind, bleibt das einfache "sie lag in meinen Armen" (S. 251). Das alles bedeutet, daß das zweite Sonett, nachdem das erste den "Symbol"-Aspekt des Ausdruck-Paradigmas von Lyrik auf die Allegorie rückbezogen hat, daß nun das zweite Sonett den zweiten zentralen Aspekt dieser Lyrik, den "Ich"- und "Erlebnis"-Aspekt auf die Allegorie-Thematik bezieht. Und zunächst könnte es so erscheinen, als sei die argumentative Bewegung dieses zweiten Sonetts der des ersten entgegengesetzt. Wurde dort das "Symbolische" rückgeführt ins Allegorische, so wird hier, scheinbar, das Allegorische enthüllt zum Individuellen. Tatsächlich verhält es sich aber anders, das zweite Sonett handelt von einer am Individuellen aufscheinenden doppelten allegorischen Verhüllung. Auch dieses zweite Sonett setzt die Plotinsche *Stasis* in Szene: "Sie stand. Da war's geschehen!" (S. 251)

32 Vgl. Karl Eibl: Kommentar, a.a.O., S. 980.

33 Goethe: Gedichte 1756-1799, a.a.O., S. 11.

34 Vgl. dazu Gerhart v. Graevenitz: "Contextio und conjointure, Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie", in: Walter Haug/Burghard Wachinger (Hg.): Literatur, Artes und Philosophie, Tübingen 1992, S. 229-257; bes. S. 234-236.

35 Goethe: Gedichte 1756-1799, a.a.O., S. 11. Mitzulesen ist auch der Bezug auf die Besteigung des Mont Ventoux in Goethes Sturm-und-Drang-Hymne "Harzreise im Winter", vgl. Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens ..., a.a.O., S. 303.

Es ist der Moment der Enthüllung von Ich und Partnerin, der mit diesem durch das erste Sonett metaphysisch konnotierten Motiv der Stasis verbunden wird. Neuplatonisch gedacht ist das auch ganz naheliegend: Das *principium individuationis* verdankt sich der *Stasis*, der Unterbrechung des Einheitsstroms, in der das Vereinzelte als Bild des Einen entstehen kann. Das Individuelle ist zu erkennen als ein doppelt Verhülltes. Wenn das Ich, sich selbst erkennend, aus den Verhüllungen seiner äußeren Ähnlichkeiten heraustritt, erkennt es sich als innere Verhüllung des Einen. Das Ich und seine Partnerin sind wie die "musterhaften Frauen" Individuationen der Einen Liebe. Das Individuelle bleibt ein ins Konkrete verhüllter Allgemeinbegriff. Der Sonett-Zyklus konkretisiert diese Aussage auch auf der Ebene seiner biographischen Bezüge. Das Personalpronomen "sie" im "Sie lag in meinen Armen" ist gerade nicht individuell. Als "Referentinnen" des "sie" "kommen nicht weniger als drei Kandidatinnen (...) in Frage".³⁶ Bettine von Arnim, in den Sonetten IV, VIII, IX und X als Briefautorin zitiert, Silvie von Zigesar sehr viel 'verhüllter', Wilhelmine (Minna) Herzlieb dann wieder ganz direkt im Schluß-Sonett "Charade" angesprochen, sind die drei Individuen, die als "Musterfrauen" das individuelle "Sie" zu einem pluralen, das unverwechselbare "Erlebnis" zu einem allgemeinen machen. Gerade im Durchgang durch "Individuum" und "Erlebnis" bewahrheitet sich die Grundstruktur des Allegorischen. Das Individuelle, wie das aus biographischen Referenzen abgeleitete "Erlebnis" sind poetologisch gesehen der "Enthüllung" bedürftige Vordergrunderscheinungen. "Individuum" und "Erlebnis" sind gerade nicht der "Kern" der Ausdruckskunst, sondern sind "Schale", sind allegorischer "Schleier", die um die poetische Wahrheit der Dichtung gelegt sind.

Die einleitenden beiden Sonette umschreiben die poetologische Wende also ganz unmißverständlich. In den Selbstziten wird deutlich, daß es um die Umorientierung der *eigenen* Dichtung geht. In den Fremd-Ziten wird die eigene Wende als literaturhistorische situiert. Der Heros der 'natürlichen' Ausdrucks- und Symboldichtung, Pindar, wird durch den Artisten Petrarca ersetzt, wobei der Petrarca-sche Prätext, das Sonett "Solo et pensoso" das poetologische Thema der "Verhüllung" unüberschaubar vorgibt. Wenn das "Symbolische" zurückgeführt ist auf das "Allegorische", dann ist das "Individuelle" und "Erlebte" sekundär gegenüber dem in ihm Verhüllten. Die Wahrheit dieses Verhüllten kann nur eine nicht mehr an "Symbol" und "Erlebnis" ausgerichtete Eigengesetzlichkeit von Dichtung enthüllen. Nach dieser Exposition der poetologischen Wende in den beiden Einleitungssonetten wird der Zyklus das neue Verständnis dieser Eigengesetzlichkeit von Dichtung in fünf Schritten aus der Allegorie-Thematik heraustreten lassen. Diese thematische "Enthüllungs"-Arbeit führt die ontologisch-metaphysische Fassung des *Stasis*- und Differenz-Theorems und des mit ihm verbundenen Bild-Begriffs behutsam heran an Materialität und Medialität als den neuen Begründungen dichterischer Produktivität.

36 Karl Eibl: Kommentar, a.a.O., S. 974.

4. Ästhetik des metaphysischen Abbilds

Den ersten Schritt in der thematischen Entfaltung der Einleitungssonette vollziehen die Sonette III bis VII. Die innere Gliederung dieser Gruppe ist symmetrisch, zwei Sonette (III, IV) greifen das Repräsentationsthema auf und spielen es hinüber auf das Gebiet der künstlichen Zeichen, das Mittelstück (V) variiert das Thema der Individuation und die beiden abschließenden Sonette (VI und VII) behandeln das strukturelle Grundthema allegorischer Bildlichkeit, die *Stasis* und die ihr komplementäre "Rückwendung".

"Kurz und gut" (III) und "Das Mädchen spricht" (IV) umschreiben die in den metaphysischen Abbildhierarchien traditionellen Entgegensetzungen des Flüssigen, Bewegten oder Volatilen einerseits gegen das Verfestigte und Harte andererseits. Töne, Melodie und Lied (III "Kurz und Gut") auf der einen Seite, Stein auf der anderen Seite (IV "Das Mädchen spricht) umschließen die Skala von Materialien, die der künstlichen und künstlerischen Zeichenbildung zur Verfügung stehen, wobei auf der thematischen Ebene das Medium Sprache in eine eigentümliche Zwischenposition gerückt ist: Von Sprache ist die Rede nach der Invokation der Klänge und Stimme in Form einer Handlung - "Das Mädchen spricht" (S. 252). Gegenstand dieser benannten Sprachhandlung ist das Steinbild. Goethe wird an den programmatischen Anfang des *West-östlichen Divans* eine vergleichbare Serie der Materialumschreibungen stellen. Der "Stimme" ("Hegire"), dem "Stein" und dem "Papier" (Segenspänder) werden mit ihrer unterschiedlichen Materialdichte verschiedene Funktionen zugeschrieben. "Auf Papier geschriebne Zeichen" sind nicht so "rein" wie die *lapidaren* Zeichen "auf edlen Steines Enge".³⁷ In den "Segenspändern" des *Divans* küßt der Mund den durch Alliahs Namen geheiligten Stein, im Sonett "Das Mädchen spricht" küßt die Sprecherin das anthropomorphe "Kunstgebilde" (S. 252). Den Repräsentationsstatus dieser Art von Steinbild formuliert im *West-östlichen Divan* das wiederum neuplatonisch orientierte "Vermächtnis altpersischen Glaubens" im "Buch des Parsen": Nach der Reinigung der Elemente, nachdem sie transparent gemacht worden sind für die Erscheinung des Lichts, kann der Stein das gottähnliche Bild aufnehmen: "Und nun darf der Mensch, als Priester, wagen / Gottes Gleichniß aus dem Stein zu schlagen."³⁸

Die Verse lassen zwei Deutungen zu, die "magische" Version, in der der Stein unmittelbar das Gleichnis Gottes aufnimmt, und die "ästhetische" Version, in der die Mimesis der menschlichen Gestalt als Gleichnis das anthropomorphe Gleichnis Gottes vertritt. Der Sonett-Zyklus setzt die Akzente etwas anders, er spielt eher auf die traditionelle Entgegensetzung von lebendiger Stimme und totem Stein an, was die Sprache in ihrer Zwischenstellung indirekt umschreibt als die Verbergung der lebendigen Stimme (Geist) im toten Buchstaben. Entscheidend aber ist, daß die *natürliche* Zeichenordnung des ersten Sonetts, die Abbildhaftigkeit des Seienden und Geschaffenen herübergezogen ist auf das Gebiet der künstlich materialisierten

37 Johann Wolfgang Goethe: *West-östlicher Divan*, hg. v. Hendrik Birus, 2 Teile, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Vierzig Bände, I. Abteilung, Band 3/1, Frankfurt a.M. 1994, S. 13.

38 Ebd., S. 124.

Zeichen und Bilder, und daß diese künstlichen Repräsentationen die gleiche Struktur haben wie die natürlichen. Auch sie entstehen durch *Stasis*, durch Unterbrechung des fließenden Eines. Die Formulierungen "Und hemmt den Lauf" aus dem ersten und "sie stand" aus dem zweiten Sonett werden im vierten Sonett fast direkt aufgegriffen: "Ich suche dich, du suchst mir zu entweichen / *Doch halte Stand*, wie diese Kunstgebilde." (S. 252, [Hervorhebung G.v.G.]) Auch für dieses "wie" sind zwei Lesarten möglich, die "magische", die besagen würde, daß künstliches und natürliches Abbild analoge Materialisationen der *Stasis* und darum austauschbar sind, oder die "ästhetische", die das künstliche Bild als retrospektive oder prospektive Mimesis der natürlichen *Stasis* entwirft.

Im zweiten der Einleitungssonette, "Freundliches Begegnen", war das metaphysische Grundgesetz der Abbildlichkeit auf das Individuationsthema bezogen worden. Das Mittelstück der zweiten Sonettgruppe, V. "Wachstum", greift dieses Thema auf und variiert eines von Goethes Lieblingsthemen, die Metamorphose des Lebendigen, hier dargestellt als Wandlung der einen Person durch mehrere Stadien der Lebensalter hindurch. Das Individuelle ist nicht nur, wie in "Freundliches Begegnen" beschrieben, eine Verhüllung des Eines und Allgemeinen, die Hülle ist zudem eine zugleich wechselnde und identische. Die lebensgeschichtliche Vielfalt der Person, ihr entwicklungsgeschichtlicher Wandel werden zum Bild für das allegorisch-ontologische Verhältnis von Vielfalt und Einheit, das in der Individuation selbst in die Realität getreten ist. Individuen sind doppelte Verhüllungen, als Seiendes überhaupt und als Identisches im zeitlichen Wandel. Auch dieses Lehrstück aus der neuplatonischen Repräsentationslehre ist Dramatisierung der *Stasis*:

Doch ach! nun muß ich dich als Fürstin denken:
Du stehst so schroff vor mir emporgehoben;
 Ich beuge mich vor deinem Blick, dem flüchtigen. (S. 253, [Hervorhebung G.v.G.]

Das Schlußpaar der Sonettgruppe, die Gedichte VI. "Reisezehrung" und VII. "Abschied" haben diese bis zur Schroffheit gesteigerte *Stasis* direkt zum Thema. Zwischen das in der *Stasis* Getrennte und Gegenübergestellte wird ein Abstand gelegt und dieses Abstand-Nehmen als Bewegung dargestellt. Stehen (Sonette IV, V), Zurücktreten (Sonett VI), Trennung (Sonett VII), Reisen/Entreissen (Sonette VI, VII) sind die Stadien dieser gewissermaßen wieder in Bewegung gesetzten *Stasis*, wieder in Bewegung gesetzt insofern, als die *Stasis* ja Hemmung, Negation einer ursprünglichen Bewegung ist und durch Umkehr, logische "Rückwendung" ihres Begriffs wieder zur Bewegung wird. Nicht die Bewegung des ursprünglichen differenzlosen Fließens setzt wieder ein. Sondern getreu der Abbildlogik ist die zur Bewegung rückgewendete *Stasis*, ist das bewegte Different und Getrennte in seiner Bewegung rückwärtsgewandtes Abbild des ursprünglichen Fließens. So führt die Reise der Sonette spiegelbildlich zum textuellen Abbild der ursprünglichen Wasser- und Strom-Metaphorik zurück. Das Sonett VII. "Abschied" zitiert noch einmal das Horaz-Pindar-Motiv des Stroms, der zum Meer des Eines fließt.

Und endlich, als das Meer den Blick umgrenzte,
 Fiel mir zurück in's Herz mein heiß Verlangen;
 Ich suchte mein Verlornes gar verdrossen.

Da war es gleich als ob der Himmel glänzte;
 Mir schien, als wäre nichts mir, nichts entgangen,
 Als hätt' ich alles, was ich je genossen. (S. 254)

Wie das Einleitungssonett des ganzen Zyklus das pindarische Motiv so umwandelte, daß es in den poetologischen Paradigmenwechsel des Petrarca-Zitats einmünden konnte, so wird jetzt, in der spiegelbildlichen "Rückwendung", diese neuerliche Variation des Pindar-Motivs vorbereitet durch ein Petrarca-Zitat. Das VI. Sonett "Reisezehnung" spielt an auf "Io mi rivolgo indietro a ciascun passo (...)": "*Ich wende mich zurück bei jedem Passe...*"³⁹ Diese *Rückwendung*, im Zitat zugleich versteckt und in dieser bevorzugten Behandlung an die thematische Spitze der Textgruppe gesetzt, diese Rückwendung vollzieht dann das 7. Sonett in seiner Rückwendung zum Pindar-Motiv.

Die "Rückwendung" ist, nach dem Plotinschen Urtext des Neuplatonismus zu schließen, die in der *Stasis* zugleich angehaltene und von ihr wieder ausgehende Bewegung. Das "Hinstehen" brachte das Seiende hervor. "Das so Entstandene aber wendete sich zu Jenem [Ersten] zurück und wurde von ihm befruchtet."⁴⁰ Noch immer ist der Sonett-Zyklus also mit den metaphysischen Strukturen der Allegorie befaßt. Es hat den Geltungsbereich dieser Strukturen über die Grenzen der natürlichen Abbildlichkeit von Seiendem und Individuierten ausgedehnt auf die künstlichen Gebilde. Aber auch die künstlichen Materialisationen bleiben noch Exemplifikationen der neuplatonischen Ästhetik, bleiben Seitenstücke zum Basissatz der "Zueignung": "Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit."

Einen kleinen Schritt weg von dieser metaphysischen Abbild-Ästhetik gehen erst die Sonette der nächsten Gruppe. Das Mädchen, das im 4. Sonett noch "spricht", wird jetzt *schreiben*. "Die Liebende schreibt" (VIII), "Die Liebende abermals" (IX), und "Sie kann nicht enden" (X) sind drei emphatische Inszenierungen des Schrift-Begriffs, die den metaphysischen Allegorie-Begriff seiner medialen Umwendung näherbringen.

5. Allegorie als Schrift

Wenn uns Bilder abwesender Freunde erfreulich sind, die die Erinnerung auffrischen und die Sehnsucht mit unbegründeten und leerem Trost erträglich machen, um wieviel erfreulicher ist ein Brief, der echte Spuren, echte Zeichen des abwesenden Freundes überbringt? [vera amici absentis vestigia]. Denn was beim Anblick (des Freundes) am wohlthuendsten ist, das leistet die dem Brief aufgedruckte Handschrift des Freundes, nämlich (ihn) wiederzuerkennen.⁴¹

Senecas 40. Lucilius-Brief ist locus classicus für das verbreitete Motiv der Brief-Literatur, in der Handschrift sei der Abwesende als anwesend zu erfahren. An

39 Francesco Petrarca: Canzoniere, nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer, Basel/Frankfurt a.M., o.J., S. 34f.

40 Plotin: Plotins Schriften, a.a.O., S. 239.

41 L. Annaeus Seneca: Epistulae morales ad Lucilium, liber IV, epistula XL, übs. v. Franz Loretto, Stuttgart 1987. S. 49 (S. 48).

einem anderen locus classicus, in Heloises erstem Brief an Abaelard, wird Seneca zitiert:

Bilder sind also schon eine Freude, aber sie sind in ihrem Wert nicht zu vergleichen mit den Briefen, in denen der ferne Freund wirklich und wahrhaftig lebt! Und, Gott sei Dank, keine falsche Zunge kann ihn hindern, keine Schwierigkeit dich hemmen, wenigstens brieflich bei uns zu sein; bitte, bitte versäume es auch nicht aus Lässigkeit.⁴²

Goethes Schrift-Sonette zitieren weder Seneca noch Heloisa, gewiß aber den *vestigia*-Topos und die aus der Briefepik gespeisten Briefe Bettine von Arnims: Im "Zeichen" ist der Entfernte mit seinen Blicken und Küssen lebendig gegenwärtig, im Schreiben macht sich die Schreiberin dem Fernen unmittelbar vernehmbar - "Vernimm das Lispeln dieses Liebewehens" (S. 254). Der Topos hat grundsätzliche Bedeutung. Er konkretisiert das allgemeine semiotische Paradox, daß im anwesenden Zeichen ein abwesendes Bezeichnetes gegenwärtig gemacht wird und daß dieses Gegenwärtig-Machen sich der Interaktion von Realem und Imaginärem verdankt. Real sind das anwesende Zeichen und die Abwesenheit des Bezeichneten. Zwischen beiden entsteht durch die Bezeichnungsfähigkeit des Zeichens eine imaginäre Präsenz. Hinter dieser imaginären Präsenz des Bezeichneten aber verschwindet die reale Präsenz des Zeichens, denn nur wenn die Wahrnehmung von der Realität des Zeichens, von seiner Materialität absieht und die imaginäre Präsenz seines Bezeichneten realisiert, nur dann kann die Bezeichnungsfunktion überhaupt stattfinden. Im Bezeichnen imaginär transzendierte Materialität⁴³ - das ist der zeichentheoretische und auf das spezielle Medium "Schrift" bezogene medientheoretische Gehalt von Senecas *vera amici absentis vestigia*. Die Wiederholung des Schreibvorgangs im 9. Sonett "Die Liebende abermals" vertieft die Reflexion auf das semiotische und mediale Paradox der imaginär transzidierten Materialität von Schrift. Hintergrund ist der Schrift-Topos der Hermeneutik: Erst die Transzendierung, die Negation des "toten Buchstabens" setzt die Botschaft, den "lebendigen Geist" frei. Das Sonett kehrt diesen Gedanken um. Negiert wird die Botschaft: "Denn eigentlich hab' ich Dir nichts zu sagen" (S. 255). Ohne Botschaft werden die schriftlichen Zeichen in ihrer materiellen Präsenz zu den *vera amici absentis vestigia*: "Weil ich nicht kommen kann, soll was ich sende / Mein ungeteiltes Herz hinüber tragen" (S. 255). Der Blick auf die aussagelose Schrift wiederum ersetzt den Blick auf den Geliebten, der ohne Umweg über sprachliche Vermittlung sich direkt auf das "Wesen" richtet:

42 Abaelard. Die Leidensgeschichte und der Briefwechsel mit Heloisa. Vollständige Ausgabe, übertragen u. hg. v. Eberhard Borst, 4. revidierte Aufl., München 1987, S. 77. Der Abaelard-Heloise-Briefwechsel ist auch locus classicus für den Topos vom Demuts-Gefälle, das Frauen- und Männer-Liebe unterscheidbar macht und der im Umfeld des VIII. Sonetts "Die Liebende schreibt" von Goethe offensichtlich verhandelt wurde. Vgl. Karl Eibl: Kommentar, a.a.O., S. 983 und ausführlicher dazu: Hans Jürgen Schlüter: Goethes Sonette. Anregung, Entstehung, Intention. Goethezeit 1, Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich 1969, S. 102-105.

43 Vgl. dazu u.a. Christoph Menke-Eggers: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt a.M. 1988.

So stand ich einst vor dir, dich anzuschauen
 Und sagte nichts. Was hätte ich sagen sollen?
 Mein ganzes Wesen war in sich vollendet. (S. 255)

Daß diese Blick-Richtung auf das "Wesen" den Allegorie-Topos von der "Rückwendung" aufruft - "mein treues Herz zu dir hinüberwendet" (S. 255, [Hervorhebung G.v.G.]) -, ist nicht verwunderlich: Die Schriftzeichen sind nicht nur Spuren, sie werden ja seit Seneca direkt in Konkurrenz zu den *Abbildern* gesetzt. Allerdings, und das ist die entscheidende Wende des dritten Schriftsonetts "Die Geliebte abermals": Die "magische" Lesart scheidet jetzt aus. Der Bild- und Zeichencharakter der Schrift verdankt sich nicht mehr dem metaphysischen Zeichensubstantialismus, der im entfernten Abbild das Urbild substantiell und real präsent macht. Schrift ist Zeichen dank ihrer "imaginären Materialität", die das 10. Sonett inszeniert als eine *Rückwendung des Gelöschten*. Das Schreiben wird im Schreiben negiert: "Wenn ich nun gleich das weiße Blatt dir schickte" (S. 255). Zugleich entwirft dieses negierte Schreiben seine Botschaft als die vom Adressaten "ausgefüllte" Rückantwort. Der kursiv gesetzte Vers, der diese projizierte Rückantwort enthält, "*Lieb Kind! Mein artig Herz! Mein einzig Wesen!*" (S. 256), ist in dieser imaginierten Rückwendung des Schreibvorgangs doppelt imaginär gemacht. Was da ganz real und gegenwärtig vor den Augen des Lesers steht, ist Inhalt eines imaginär negierten Schreibens, das ein imaginäres Rückschreiben vorstellt. Erst diese mit dem doppelten Index des Imaginären versehene Botschaft leistet, was in der traditionellen Hermeneutik Aufgabe der Schrift ist, nämlich den lebendigen Hauch der Stimme zu repräsentieren. Erst die doppelt imaginär gemachte Botschaft macht das "Lispeln", das "Lispeln dieses Liebewehens" aus dem 8. Sonett *lesbar*: "Sogar dein Lispeln glaubt' ich auch zu lesen." (S. 256)

Wieder wird die Struktur des Allegorischen erkennbar. Die in der *Rückwendung negierte Negation des Schreibens*, so die Grundfigur dieses dritten Schrift-Sonetts, wiederholt die allegorische "Rückwendung", die eine die Bewegungs-Negation der *Stasis* negierende *Rückbewegung* war. In dieser Gleichheit aber kommt auch der fundamentale Unterschied zur Anschauung: Die "Rückwendung" der Allegorie ist Bewegungsmetapher in einem metaphysisch-spekulativen Zusammenhang. Die imaginäre Rückwendung der Schrift ist Metapher in einem Beschreibungszusammenhang, der versucht, die konkreten materiellen und medialen Bedingungen des Repräsentierens und Bezeichnens zu analysieren. Hier findet die eigentliche poetologische Wende des Sonett-Zyklus' statt: Nicht die Spekulation auf die metaphysische Abbildlichkeit des Natürlichen, sondern die Analyse ihrer konkreten Medialität ist Grundlage der Dichtung. Oder anders gesagt, es findet eine Mundanisierung des Transzendenz-Begriffs von Dichtung statt. An die Stelle des ins Jenseits des "Geistes" gerichteten metaphysischen Transzendenz-Begriffs des neuplatonischen Allegorie-Verständnisses tritt ein funktionalistisch-konstruktiver Transzendenz-Begriff: Im Zeichengebrauch wird die reale Zeichenmaterie transzendiert zur imaginären Präsenz des Bezeichneten. Zugespitzt formuliert: Der Immanentismus des "Symbolischen" ist aus der spekulativen "Verhüllung" herausgetreten und zeigt sich als ein konstruktiver Materialismus des Mediums.

6. Poetik der Medialisierung

Der so vollzogenen Medialisierung der Allegorie zur "Schrift" folgt ihre poetologische Anwendung. Die Sonettgruppe XI bis XV zeigt die dem medialisierten Allegorie-Begriff entsprechende Dichtung als *rhetorische*. Deutlich wird das in der als 'rhetorisch' akzentuierten Kontrastbeziehung von Wort und Herz, "Sonettenwut" und "Raserei der Liebe" (S. 256). Den nur halbernststen Ton dieser Darstellungen schlägt das Wortspiel "Lacrimassen" an.⁴⁴ Verbunden werden "lacrimae" und "Grimasse" zu einer Wortgrotteske vom Typ des "Kriegesthunder"⁴⁵ aus dem *West-östlichen Divan*. "Lacrimasse" wird dabei durch einen doppelten Kontrast gebildet. Auf der Ebene des Signifikanten sind wie bei [Krieg] und [thunder] zwei verschiedene Sprachgebiete verknüpft, auf der Ebene des Signifikats der Ernst der Tränen und Scherz der Grimasse "grimmassierend" in Beziehung gesetzt. Die ambivalenten Kontrastbildungen in der Wortgrotteske setzen sich fort in der Zusammenstellung der Sonette. Auf das "poetische Zuckerbrot" (S. 257) des 12. Sonetts antworten im 13. Sonett die Posaunen des Jüngsten Tags. Beide Sonette aber behandeln in ihrer spielerischen Grimasse uralte Topoi der christlichen Allegorie.

Das hermeneutische Kästchen-Motiv, Variante der Kern-Schale-Metaphorik, erscheint als Geschenkschachtel am Weihnachtsabend.⁴⁶ Aus dieser Schale wird als Kern das Rhetorische, das von "süßem Redewenden" bereitete "poetische Zuckerbrot" (S. 257) enthüllt. Die Formulierung "mit süßem Redewenden" ruft allgemein das petrarkistische "dolce", im besonderen das "süße Wort" (S. 256) des dritten Schrift-Sonetts (X. "Sie kann nicht enden") auf. Vor allem aber gibt sie die rhetorische Fassung für das Leitthema des Zyklus, die "Rückwendung". Nach ihrer metaphysischen und medialen Bedeutung findet in der *Redewendung*, in der *Trope*, die "Rückwendung" jetzt zu ihrer rhetorischen Konkretisation. An Goethes Semantik der "Rückwendung" läßt sich die *Wendung der Allegorie* in ihren drei Stufen genau ablesen: Die Wendung des (1) metaphysischen zum (2) medialen Allegorieverständnis ist die Voraussetzung für die (3) rhetorische Allegorie der Dichtung. Die programmatische Rückkehr der Rhetorik aber ist wiederum zu lesen in bezug auf das Dichtungsverständnis, von dem sich diese Wende abgekehrt hatte: Das im Pindar-Motiv des Stroms verbildlichte Dichtungsideal war ja seinerzeit als dezidiert anti-rhetorisches aufgetreten. In der rhetorischen Trope selbst ereignet sich die Rückwendung der Dichtung auf Rhetorik. Dem wird, wiederum als ironische Grimasse, die biblische Sanktionierung des Nur-Rhetorischen, der "unnützen Worte" entgegengehalten. "Ich sage euch aber, daß die Menschen müssen Rechenschaft geben am jüngsten Gericht von einem jeglichen unnützen Wort, das sie geredet haben." *Matth.* 12.36.⁴⁷ Dieser "Warnung" (XIII) folgt gleichwohl ein Nachweis für die Produktivität des rhetorischen Kontrastes in Gestalt zweier Sonette, die "zusammengepaarte Reime" der "ungebundenen" "Herzens-Fülle", das

44 "Anspielung auf das Drama *Lacrimas* von Wilhelm von Schütz (1803)". (Karl Eibl: Kommentar, a.a.O., S. 984).

45 Goethe: *West-östlicher Divan*, a.a.O., Teil 1, S. 19.

46 Vgl. dazu das ebenfalls poetologisch motivierte "Futteral von Pappé" in Heines Fragment "Jehuda ben Halevy".

47 Vgl. Karl Eibl: Kommentar, a.a.O., S. 985.

"redlich Fühlen" dem "Befeilen" gegenüberstellen (vgl. S. 258). Entscheidend ist, daß dieses Kontrastspiel mit einer kleinen Explosion endet:

Schau, Liebchen, hin! Wie geht's dem Feuerwerker?
Drauf ausgelernt, wie man nach Maßen wettet,
Irrgänglich-klug miniert er seine Grüfte;

Allein die Macht des Elements ist stärker,
Und eh' er sich's versieht, geht er zerschmettert
Mit allen seinen Künsten in die Lüfte. (S. 259)⁴⁸

Die spielerischen Kontraste führen nicht in harmonisierende Vereinheitlichung, sondern in der Freisetzung des im Kontrast nur locker verbundenen Widerständigen und Differenten. Überspitzt formuliert: die Kunst des Rhetorikers führt zur Explosion der Differenz, und noch überspitzter und metaphorischer gesagt: der im ersten Sonett aufgebaute allegorische 'Stau' entlädt sich im vierzehnten Sonett in einer rhetorischen Explosion. Die Motivarbeit des Zyklus legt einen solchen Bezug nahe: die Wasser-Metaphorik des metaphysischen Einleitungsteils ist nach den Schriftsonetten, seit der "Schlangenfackel der Erynnen" (S. 256) im 11. Sonett "Nemesis", in die Feuer-Metaphorik umgekehrt worden. Der Zyklus von 1815 endet mit dieser explosiven, emphatisch gemachten Differenz zum Anfang: statt des 'gehemmten' Wasserlaufs die freigesetzte Feuerkraft, statt der metaphysischen die mediale und rhetorische Allegorie.

7. Rätsel und Charaden

1827 hat Goethe zwei Sonette angefügt, die mit ihrer "Flammenschrift" (S. 259) an diesen Stand der rhetorischen Rückwendung der medialisierten Allegorie anschließen und die poetologischen Konsequenzen noch einen letzten Schritt weiter vorantreiben. Das erste dieser beiden zusätzlichen Sonette hebt schon mit seinem Titel deutlich hervor, daß es ein weiteres Mal um die "Wendung" gehen soll. "Epoche", in Goethes Gebrauch meist "Einschnitt", "Wende" bedeutend,⁴⁹ variiert abermals die Plotinsche "Rückwendung", und es hat zunächst den Anschein, als solle nach der metaphysischen, der medialen und der allegorischen Bedeutung des Begriffs jetzt seine biographische aufgerufen werden. Denn der Zyklus wendet sich in diesem 16. Sonett zurück zu Petrarca und schreibt dessen Laura-Begegnung um auf die eigene Gegenwart. Wie sich in der Benennung der rhetorischen "Tropen" die grundsätzliche Wendung zur Rhetorik ereignet, so spiegelt sich in der zitierten biographischen Wende Petrarca's - das Abbildliche ist allgegenwärtig - die paradigmatische Wende zum poetologischen Begriff

48 Vgl. Achim von Arnims Erzählung "Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau" von 1818. Dort die aufwendige narrative Entfaltung einer "entflamnte(n)" Einbildungskraft (Achim von Arnim: Erzählungen in einem Band, hg. v. Walter Nigge, München 1971, S. 297). Ob die enge intertextuelle Beziehung von Goethes Sonett-Zyklus auf Bettine von Arnim einen intertextuellen Bezug des "Invaliden" zum Sonett-Zyklus naheliegend macht, stehe dahin.

49 Vgl. Karl Eibl: Kommentar, a.a.O., S. 986.

"Petrarca". Wie aber die Laura-"Epoche" von Petrarcas Karfreitag auf einen gegenwärtigen "Advent" umgeschrieben worden ist, so wird auch der poetologisch gemeinte Petrarca umgeschrieben und aktualisiert. An die Stelle von Petrarcas eigener Sonettkunst ist im letzten Sonett "Charade" die Gegenwart des "Sonettierens", die gesellige Spielerei der artistischen und virtuosen "Sonettenwut" (S. 256) getreten. "Charade" hat, anders als "Epoche", nicht mehr ein Sonett Petrarcas, sondern ein Rätselsonett Zacharias Werners auf den Namen "Herzlieb" zum Prätext.⁵⁰ Viel ist von Petrarcas "Liebe" und "Flammenschrift" nicht mehr übrig geblieben. Zwar benützt auch "Charade" noch die Feuermetaphorik -, "eins an dem andern kecklich zu verbrennen" (S. 260) - aber weder die Feuerwerker-Explosion, noch Petrarcas "Herzensweh" werden damit bezeichnet, sondern die Regeln des Wortspiels. Es wird auch nicht mehr, wie in der Wortgroteske "Lacrimassen" und in den rhetorischen Sonetten mit ihrer explosiven Klimax, eine grundlegende Differenz dramatisiert. Vielmehr wird im harmonischen Gebilde des Namens "Herzlieb" das "selige Behagen" des *Vereinten* ausgekostet. "In einem Bild sie beide zu erblicken, / In Einem Wesen beide zu umfassen." (S. 260) Es ist fast so, als solle die 'Hemmung' des ersten Sonetts, der Stau der *Stasis* aufgehoben werden, um wenigstens noch im Wortspiel das Einheitsziel des Pindarischen Strömens, das Eine Wesen zu erreichen. Aber gerade in dieser scheinbaren Ähnlichkeit des Vereinten entsteht der scharfe, poetologisch bedeutsame Kontrast.

Mahomets "Freudebrausend an das Herz" ist ein auf die "symbolische" Identitätsutopie zielendes Naturbild. Ein Wortspiel, und zwar ein Wortspiel nach der Explosion der rhetorischen Kontraste, ist jetzt die einzige Realisierung dieses Einheitsdenkens. Nicht im Natursymbol, sondern in einem Symbolik und Rhetorik unterbietenden Wortspiel zeigt Dichtung ihre produktive Vereinigungskraft. Wo diese 'Produktivkraft' liegt beim Wortspiel, nämlich im performativen Akt seines Vollzugs, eben das zeigen "Epoche" und "Charade" in einer letzten performativen Inszenierung des Themas "Rückwendung".

Die normalisierten Schreibweisen der neueren Goethe-Ausgaben verderben den entscheidenden Kalauer. Entsprechend der Ausgabe letzter Hand druckt die Sophienausgabe⁵¹ die petrarkistische "Epoche" als "Charfreitag". So muß der Tag geschrieben sein, denn nur so wird die im Text von "Charade" ausgesprochene Kombinationsregel - "eins am andern kecklich zu verbrennen / und kann man sie vereint zusammen nennen" (S. 260, [Hervorhebung G.v.G.]) - anwendbar auf die beiden Epochendaten, und zwar anwendbar in einer kombinatorischen *Lektüre-Rückwendung*. Man "verbrenne" ohne allzu große Skrupel, "kecklich" also [freitag] und [vent], und "vereine" die Reste [char] und [ad], um die neben "Herzlieb" zweite Lösung des Rätselsonetts zu finden, eben den aus *Charfreitag* und *Advent* kombinierten Titel des Rätselsonetts "Charade". "Zwei Worte" (S. 260) sind nicht nur Material, sondern auch Ergebnis des Kombinationsspiels, "Herzlieb" und "Charade".

50 Diese Zusammenhänge hat Hans Jürgen Schlütter: Goethes Sonette, a.a.O., ausführlich dargestellt.

51 Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 1. Abteilung, Goethes Werke, 2. Band, Weimar 1888 (Reprint München 1987), S. 18.

Ein Kalauer, mehr gewiß nicht, und es stellt sich die Frage, ob denn tatsächlich diese Art von Lappalie der Zielpunkt für die behauptete neuerliche dichterische "Wende" Goethes gewesen sein soll. Soll, nachdem das Pindarisieren der Sturm- und Drang-Hymnen die Lyrik von anakreontischem "esprit des bagatelles"⁵² befreit hatte, ein neuer nach-pindarischer und nach-klassischer Goethe noch unter das intellektuelle Niveau der anakreontischen Albernheiten sinken? Ist da nicht doch die alte Indignation Friedrich Gundolfs⁵³ angebracht, wenn nicht gegenüber Goethe, so doch gegenüber dem Interpreten?

Und doch ist die ins Performative des Wortmaterials gelegte Produktivkraft der "Rückwendung" [Char/ad] zu lesen als Erkennungszeichen einer neuen dichterischen Möglichkeit. Um deren Prinzipien sichtbar machen zu können, müssen sowohl für das Titelwort "Charade" wie für das so betitelte *Charade-Sonett* die Kontexte etwas erweitert werden.

Zacharias Werners Prätext zu Goethes "Charade" gehört, wie die ganze "Sonettenwut" der Zeit, zu einem weit über die Literatenkreise hinaus verbreiteten Gesellschaftsspiel. Ein eher beliebig ausgewähltes Charadenbuch aus der Entstehungszeit von Goethes Sonett-Zyklus gibt für jeden Tag des Jahres einen entsprechenden Text: *Das sinnreiche Buch; oder Charaden, Räthsel und Logogryphen auf alle Tage im Jahr*.⁵⁴ Aufschlußreich sind die Gedichttitel: neben der vorherrschenden "Charade" erscheinen immer wieder "Palindrom", "Logogryph", "Anagramm" oder "Homonyme", Titel, die deutlicher als "Charade" die hier praktizierte spielerische Sprachkombinatorik anschließen an die ältere, nämlich barocke Tradition, in der diese Art Sprachkombinatorik konstitutiver Teil der manieristischen Dichtkunst und Poetik war. Harsdörffers *Gesprächsspiele*, um nur sie zu nennen, gehören zum literaturhistorischen Traditionshintergrund dieser harmlosen Logogryphen-Bücher des 19. Jahrhunderts. Umgekehrt gesagt, diese buchhändlerische Charaden-Industrie setzt eine ansonsten versunkene poetologische Tradition auf der Ebene des "gesunkenen Kulturguts" fort. In Harsdörffers *Gesprächsspielen* ist, anders als in den Charaden-Kalendern, die Verbindung der Sprachkombinatorik zum manieristischen und concettistischen Konzept der dichterischen *phantasia* ganz offenkundig. Und auf diese Ebene eines poetologischen Prinzips hebt Goethes programmatischer Sonett-Zyklus die spielerische "Sonettenwut" zurück.

52 Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens ..., a.a.O., S. 234.

53 Friedrich Gundolf bezeichnete die Sonette des Zyklus als "bloß technische Meisterstücke ohne dichterisch seelischen Wert, artistische Musterbeispiele". Vgl. Hans Jürgen Schlütter: Goethes Sonette, a.a.O., S. 79. Den anagrammatischen Kalauer, vornehmer genannt "das als ECHO zu entziffernde Akrostichon der im Roman nacheinander auftretenden Hauptfiguren" hat Waltraud Wiethölder als textgenerierendes Element für Goethes "Wahlverwandschaften" nachgewiesen in: "Legenden. Zur Mythologie von Goethes 'Wahlverwandschaften'", DVjs 56, 1982, S. 1-64, hier: S. 5.

54 *Das sinnreiche Buch; oder Charaden, Räthsel und Logogryphen auf alle Tage im Jahr*. Zweite Auflage. Leipzig, bei Gerhard Fleischer d. Jüngeren (o.J.). Typisches Parallel-Beispiel für die Charade-Logik von Goethes Sonett: "Am 3. July. Charade / *Vers* bin ich zur Hälfte, zur Hälfte nur *Tand*; / Erräthst du mein Ganzes, so hast du *Verstand*", S. 205. Zur Tradierung dieses schriftlichen Gesellschaftsspiels während des ganzen 19. Jahrhunderts vgl. den Artikel "Rébus" in der (Leipziger) *Illustrierten Zeitung*, 1 (1843), Nr. 13, S. 207f. - Gerd Eversberg: "Rätsel und Wortspiele von Theodor Storm. Mit bisher ungedruckten Versen", in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 44, 1995, S. 41-49.

"Anagrammatik", um diesen für die "Charade" Goethes einschlägigen Begriff von dichterischer Kombinatorik aus dem Gesamtkomplex concettistischer *phantasia* herauszulösen, "Anagrammatik" unterlegt den Texten eine "zweite Wortschicht".⁵⁵ Wo die Allegorie diese zweite Ebene über die verdoppelte Semantik der Wörter aufbaut, da realisiert die Anagrammatik sie über eine Ent- oder Umsemantisierung des Wortmaterials. Allegorie vervielfacht das Signifikat, Anagrammatik vervielfacht die Beziehung von Signifikat und Signifikant. Anagrammatik wendet die Allegorie dem Signifikanten zu, insofern kann, wie im Barock, Anagrammatik Teil der allegorischen Praxis werden. Diese anagrammatische Wendung kann verschieden realisiert werden. So können anagrammatische Texte gleichzeitig die Laut- und die Schriftstruktur der Sprache aktualisieren: Im normalen, alltäglichen Laut-Bild des Textes ist ein zweiter Text "verborgen", der durch Dekomposition und Rekombination des *Schrift*-Materials "enthüllt" werden kann.⁵⁶ Die anagrammatisch kombinierten Signifikanten können auch intertextueller Natur sein. Unterhalb der Wörter auf der Textoberfläche liegen andere Wörter, die auf andere Kontexte verweisen und einen zweiten Text, der aus ihnen gebildet ist. "Anagrammatologisch betrachtet, ist nichts neu, sondern alles nur Kombination bzw. Rekombination der in Umlauf befindlichen Buchstaben/Laute/Ideen: 'tout est dit' - aber auch: alles kann noch einmal anders (und damit potentiell neu) gesagt werden, jedes Reden schließt vorheriges Reden ein ...".⁵⁷ Ob als Doppelung der Laut- und Schrift-Struktur oder als Doppelung von "Subtext und Intext",⁵⁸ anagrammatisches Lesen verlangt wie allegorisches Lesen die "Enthüllung" eines zweiten "verborgenen" Textes im Oberflächentext. Die anagrammatische Doppelung allerdings entsteht, anders als die semantische Verdoppelung der Allegorie, gerade durch das vorübergehende Ausblenden von Semantik und Signifikat, entsteht durch *Negation* des primären Signifikats im hervorgekehrten Signifikanten und seiner Re-Semantisierung. Das heißt, genauer als die traditionelle Allegorie der meta-phorischen Übertragung realisiert die Anagrammatik den Plotinschen Dreischritt von Fließen, Negation des Fließens in der *Stasis* und Rückwendung des Negierten auf sein Urbild: Den semantischen Fluß unterbricht, negiert die anagrammatische Hervorkehrung der Signifikanten, die dann in einen zweiten semantischen Zusammenhang eingefügt wird, der zur ersten Semantik eine signifikative Beziehung eingeht. Strukturell ist die Ähnlichkeit groß, entscheidend ist der inhaltliche Unterschied; die mit Sprache nur *benennbare* Plotinsche Metaphysik des Natürlichen ist ganz hereingeholt in den performativen Materialismus der Sprache. Die Strukturen der metaphysischen Allegorie, und das ist die ins Grundsätzliche reichende Pointe von Goethes anagrammatischer Rückwendung von [Char/ad / "Charade"] sind ohne metaphysische Rückstände ganz auf die Ebene des Sprachmaterials verlegt. Dabei ist die Allegorie als semantische Struktur nicht ausgelöscht, sondern verdoppelt worden: "Charade" ist anagrammatische "Rück-

55 Ich stütze mich auf die Untersuchungen von Erika Greber in ihrer Habilitationsschrift "Textile Texte. 'Wortflechten', Kombinatorik und poetologische Reflexion (vornehmlich am Material der russischen Literatur)", unveröffl. MS, "Konzeptualisierungen des Anagramms", S. 101.

56 Vgl. ebd. mit Bezug auf Aage Hansen-Löve, S. 95.

57 Ebd., S. 100.

58 Ebd., S. 102.

wendung" und zugleich Inszenierung der Namensallegorie "Herzlieb". Beides wird im Text von "Charade" ausgeführt, die Namensallegorie in traditioneller semantischer Doppelung und die Namensallegorie als anagrammatische Doppelung der sprachlichen Benennung und ihres Materials. Innerhalb des Sprachmaterials ist die mediale Ebene der Schrift der privilegierte Bezugspunkt für den gesellige Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schreibgewohnheiten integrierenden, synkretistischen oder "pluralen Signifikanten".⁵⁹ In den Schrift-Sonetten, insbesondere im Sonett "Sie kann nicht enden" wurde die anagrammatische Doppelung als eine der medialen Materialitätsstruktur vorweggenommen. Was dort als kursiv gesetzte Botschaft auf der Oberfläche des lesbaren Textes erschien, verdankte sich einer komplizierten Negations- und Rückwendungshandlung. Der Oberflächentext als Rückseite, "Rückwendung" eines negierten, eines "imaginär gelöschten" ersten Textes - diese Formel für das 10. Sonett kann auch eine Umschreibung der anagrammatischen Doppelung sein. Vollständig beschrieben sind die Schrift-Sonette und die beiden Schluß-Sonette "Epoche" und "Charade" aber nur, wenn man ihre *doppelte Doppelung*, ihre Verbindung von allegorischer und anagrammatischer Doppelung nachvollzieht. Allegorisch im traditionellen hermeneutischen Sinn ist im 10. Sonett die Gegenüberstellung von lesbarem Text und der in ihm lesbaren Stimme ("Lispeln", S. 254). Dem ist als zweite Doppelungsebene der mediale Vorgang von imaginärem Schreiben und Löschen hinzugefügt. Entsprechend entwerfen "Epoche" und "Charade" die Petrarkistische Liebesallegorie und die Namensallegorie "Herzlieb" und zusätzlich dazu die anagrammatische Doppelung der beiden Texte. Diese doppelte Doppelung von Allegorie und Anagrammatik findet schließlich ihre strukturelle Emblematisierung im Konstruktionsplan der Sonette überhaupt. Sie alle sind, gewissermaßen in der horizontalen Linie ihrer semantischen Entfaltung, doppelt als allegorisch lesbare Umschreibungen des Themas Allegorie. Und sie sind, buchstäblich quer dazu, in ihrer Signifikantenstruktur doppelt: Das sicht- und hörbare Zeichen-, Vers- und Reimschema erzeugt, gewissermaßen in vertikaler Richtung eine Zweiteilung des Einzelsonetts, die sich als klare Trennung von Protasis und Apodosis dem Inhalt aufprägt. Die formale Konzentration der Sonett-Strophe "hemmt" nicht nur das pindarische Fließen. Anders als die liedhafte Form des "Natürlichen" ist sie geeignet, den Konstruktivismus der allegorisch-anagrammatischen Sprachkombinatorik in der Gattungsform zur Anschauung zu bringen.

Der *Konstruktivismus*, der die Ebenen des Signifikats und des Signifikanten gleichermaßen aktiviert, der Botschaft und Medium gleichermaßen kombinatorisch aufbricht und verfremdet, dieser Konstruktivismus ist der Kernbegriff für die "Epoche" in Goethes Dichtungsbegriff. Sein poetologischer Demonstrationsgegenstand im Sonett-Zyklus ist die anagrammatisch gewendete Allegorie. Zu voller poetischer Entfaltung wird dieser Konstruktivismus erst im *West-östlichen Divan* finden. Aber auch im Sonett-Zyklus ist schon vollzogen, was diesen Konstruktivismus hineinreichen läßt in den Geltungsbereich *moderner* Lyrik und ihrer Strukturprinzipien. Die Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts werden die

59 Vgl. zu diesem Begriff ausführlicher Gerhart v. Graevenitz: "Erlebnislyrik - arabeske Lyrik - moderne Lyrik", in: ders.: *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes "West-östlichen Divan"*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 226-235, bes. S. 229.

"Selbstpräsentation des phonetisch-prosodischen Substrats"⁶⁰ von Sprache zu einer Bedingung der Möglichkeit von Dichtung machen. Die materiale "Faktur" als Quelle der dichterischen Imagination wird "in der Literatur die literarische Konstruktion, ihre Wahrnehmbarkeit als Gemachtes"⁶¹ zur Bedingung und zum Thema von Lyrik machen. "Anagrammatik" und ein durch und durch kombinatorisches Verständnis der Gattung Sonett werden, das hat Erika Greber nachgewiesen,⁶² in der russisch-formalistischen Perspektive dieser Moderne, ablesbar im Oeuvre Roman Jakobsons, eine enge Verbindung im Zeichen der sprachlichen "Faktur" eingehen. Das liegt weit voraus und geht über die Poetologie des Sonett-Zyklus und die Poetik des *West-östlichen Divans* hinaus. Aber es liegen die "anagrammatisch gewendete Allegorie" des Sonett-Zyklus und die "Poetik der Arabeske" des *Divans* näher bei diesen Strukturen der *modernen Lyrik* als bei denen der "Erlebnislyrik".

60 Vgl. ebd., S. 230 mit Bezug auf Erika Greber und Aage Hansen-Löve.

61 Erika Greber: *Textile Texte*, a.a.O., S. 387.

62 Erika Greber: "VII. Wortwebstühle. Das Sonett als Gattung des *entrebescar los motz/pletene sloves und der ars combinatoria*", ebd., S. 382ff. Siehe auch Erika Greber: "Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Struktur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption", in: Susi Kotzinger, Gabriele Rippl (Hg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam 1994, S. 57-80.