

Robert Stockhammer (Berlin)

SPIRALTENDENZEN DER SPRACHE

Goethes *Amyntas* und seine Theorie des Symbols

0. Versuchsanordnung

Wo von der Mächtigkeit dichterischer ‚Bilder‘ gehandelt wird, hat – vor allem, aber nicht nur, im deutschsprachigen Raum – ein Paradigma die strukturalistische Umorientierung poetologischer Reflexion erstaunlich gut überlebt: das Oppositionspaar von „Symbol“ und „Allegorie“ in der Fassung der Goethezeit, die diesen Namen jedenfalls hierin nicht zu Unrecht trägt. Zwar ist schon seit Benjamins Kritik am „erschlichene[n] Gebrauch von dieser Rede vom Symbolischen“¹ das Vertrauen in dessen normative Geltung erschüttert. Gleichwohl dient das Symbol im Verbund mit seinem vermeinten Gegenteil noch immer als Orientierungsrahmen: einem Buch über *Die Symbolik von Faust IP* antwortete bekanntlich eines mit dem Titel *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*³. Der heuristische Wert des Oppositionspaares ist mit solch dezidierten Parteinahmen für jeweils eines seiner Glieder wohl noch nicht hinreichend ausgelotet. Gleichwohl neigt die Literaturwissenschaft, soweit sie nicht am Vorbild Goethes orientiert ist, inzwischen zu einer endgültigen Preisgabe zumindest des Begriffs „Symbol“, der „nicht in einen operationalen Terminus umgeformt werden“⁴ könne.

¹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: W. B., *Gesammelte Schriften*, in Verbindung mit Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt a. M. 1972–1989, Bd. 1, S. 203–430, hier S. 336.

² Von Wilhelm Emrich, Frankfurt a. M. 1981 (1954; zuerst 1943).

³ Von Heinz Schlaffer, Stuttgart 1981.

⁴ Peter Kobbe, Art. „Symbol“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler, 4 Bde., Berlin/New York 1958–1984, Bd. 4, S. 306–333, hier S. 310 u. ö. Vgl. Manfred Titzmann, „Allegorie‘ und ‚Symbol‘ im Denksystem der Goethezeit“, in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposium Wolfenbüttel 1978 (Germanistische Symposien Berichtsbände. 3), Stuttgart 1979, S. 642–665 zu weiteren Argumenten für diese Preisgabe. Diese auch auf den Allegoriebegriff auszudehnen, soweit dieser aus seiner Opposition zu „Symbol“ heraus definiert wird, schlägt Harro Müller vor: „Einige Notizen zu Diskurstheorie und Werkbegriff“, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hrsg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988, S. 235–243, hier insb. S. 238.

Der folgende Versuch, die Orientierungsleistung des Oppositionspaares bei der Analyse eines poetischen Textes noch einmal genau zu überprüfen, weiß um die guten Argumente für diese Preisgabe. Lohnenswert kann der Versuch nur erscheinen, wenn er ausgehend von zwei Prämissen erfolgt, die in der bisherigen Diskussion entweder nicht beachtet oder nicht hinreichend expliziert wurden:

- Die methodische Prämisse dieser rhetorisch interessierten Analyse ist das Beharren darauf, daß es sich auch bei theoretischen Texten um — Texte handelt. Diese sind also nicht weniger als poetische Texte selbst Gegenstand einer Interpretation und nicht Korpus eines sich selbst präsenten Wissens. Mögliche Affinitäten zwischen poetischen und theoretischen Texten können daher nicht auf eine Applikation der letzteren auf erstere begrenzt werden. Wenn der Begriff des „Symbols“ nicht „operationalisierbar“ ist, so ist damit noch nicht das letzte Wort über eine mögliche andere Konstellation gesprochen, in die er zu Gebilden treten kann, die als dichterische „Symbole“ erscheinen sollen. Denkbar ist das Verhältnis gegenseitiger Implikation, was ‚zum Beispiel‘ an der Wahl der Beispiele in theoretischen Texten deutlich werden soll.
- Die historische Prämisse ist eine pragmatische. Die folgende Analyse geht davon aus, daß Affinitäten zwischen poetischen und theoretischen Texten am ehesten dort zu suchen sind, wo sie ihre Entstehungssituation (in diesem Fall Zeit, Raum und Autor) gemeinsam haben. Sie setzt also nicht – wie dies selbst manche Diskursanalyse tut⁵ — eine ‚Ungleichzeitigkeit‘ voraus, aufgrund welcher es der Theorie immer mißlingen müsse, die ihr zeitgenössische Dichtung adäquat zu beschreiben.

Diese beiden Prämissen haben die Wahl der hier untersuchten Texte mitentschieden. Zwar liegt Goethes bipolare Theorie der Bezeichnungsweisen⁶ in ihrer kanonischen Gestalt erst ziemlich spät (in den 1820er-Jahren) vor; zwar mögen sich die ersten Ansätze zu ihrer Herausbildung schon in seinen Jugendschriften finden lassen — das Wort „Symbol“ jedoch mit jenen Konnotationen, in welchem es eine Goethes Sprachgebrauch weithin verpflichtete Literaturwissenschaft noch heute gerne verwendet, tritt erstmals in zwei Texten auf, die während seiner Reise in die Schweiz im Spätsommer und Herbst 1797 niederge-

⁵ Vgl. z. B. Kobbe, „Symbol“ (vgl. Anm. 4), S. 323, der sich – innerhalb seiner theoretischen Orientierung – auf Foucaults Annahme eines „Gegendiskurses“ namens Literatur stützen könnte. Unter den wenigen, die der Literatur dieses latent subversive Potential konsequent bestreiten, ist zuvörderst Friedrich A. Kittler zu nennen.

⁶ Das Wort „Bezeichnungsweisen“, einem Text Goethes entnommen, auf welchen noch zurückzukommen sein wird, tritt hier wie im Folgenden als heuristischer Oberbegriff für „Symbol“ und „Allegorie“ ein, weil andere Begriffe noch ungenauer oder mißverständlicher sind: „Tropen“ deswegen, weil das Symbol dem Bereich der elocutio entzogen sein soll; „Formen der Bildlichkeit“ deswegen, weil damit jenes Primat der Anschauung über die Rede metaphorisch wiedereingeführt wird, das im Folgenden gerade kritisiert werden soll.

schrieben wurden. Es handelt sich dabei um einen Brief aus Frankfurt an Schiller vom 16. August sowie um einen erst aus dem Nachlaß publizierten Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, der aus der Diskussion mit Heinrich Meyer hervorging und die Datierung trägt: „Stäfa Freytag den 13. Oct.“⁷ Sowohl örtlich als auch zeitlich dazwischen liegt ein Eintrag im Reisetagebuch vom 19. September (Goethe ist in der Nähe von Schaffhausen, am Tag zuvor hat er die Beschreibung des Rheinfalls aufgezeichnet): „Der Baum und der Epheu Anlaß zur Elegie.“⁸

1. Zur Bildmächtigkeit von *Amyntas*

Bei dieser „Elegie“ — so auch die Gattungsbezeichnung im Erstdruck — handelt es sich unzweifelhaft um *Amyntas*:

Nikias, trefflicher Mann, du Arzt des Leib's und der Seele!
 Krank! ich bin es fürwahr; aber dein Mittel ist hart.
 Ach! die Kraft schon schwand mir dahin dem Rathe zu folgen;
 Ja, und es scheint der Freund schon mir ein Gegner zu seyn.
 Widerlegen kann ich dich nicht, ich sage mir alles, 5
 Sage das härtere Wort, das du verschweigest, mir auch.
 Aber, ach! das Wasser entstürzt der Steile des Felsens
 Rasch, und die Welle des Bachs halten Gesänge nicht auf.
 Rast nicht unaufhaltsam der Sturm? und wälzet die Sonne
 Sich, von dem Gipfel des Tags, nicht in die Wellen hinab? 10
 Und so spricht mir rings die Natur: auch du bist, Amyntas,
 Unter das strenge Gesetz ehrner Gewalten gebeugt.
 Runzle die Stirne nicht tiefer, mein Freund! und höre, gefällig,
 Was mich gestern ein Baum, dort an dem Bache, gelehrt.
 Wenig Äpfel trägt er mir nur, der sonst so beladne; 15
 Sieh der Epheu ist schuld, der ihn gewaltig umgiebt.
 Und ich faßte das Messer, das krumgebogene, scharfe,
 Trennte schneidend, und riß Ranke nach Ranken herab;
 Aber ich schauderte gleich, als tief erseufzend und kläglich,
 Aus den Wipfeln zu mir lispelnde Klage sich goß. 20
 O! verletze mich nicht! den treuen Gartengenossen,
 Dem du, als Knabe, so früh, manche Genüsse verdankt.
 O! verletze mich nicht! du reißest mit diesem Geflechte,
 Das du gewaltig zerstörst, grausam das Leben mir aus.
 Hab' ich nicht selbst sie genährt und sanft sie herauf mir erzogen? 25
 Ist wie mein eigenes Laub, nicht mir das ihre verwandt?

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: J. W. v. G., *Werke*. Weimarer Ausgabe, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, Abt. I, Bd. 47, S. 91–95, „Lesarten“ S. 410, hier S. 410. (Im Folgenden zitiert als *Weimarer Ausgabe*).

⁸ „Reise in die Schweiz 1797“, in: *Weimarer Ausgabe*, Abt. I, Bd. 34.1, S. 201–445, hier 366.

Soll ich nicht lieben die Pflanze, die, meiner einzig bedürftig,
 Still, mit begieriger Kraft, mir um die Seite sich schlingt?
 Tausend Ranken wurzelten an, mit tausend und tausend
 Fasern, senket sie, fest, mir in das Leben sich ein. 30
 Nahrung nimmt sie von mir; was ich bedürfte genießt sie,
 Und so saugt sie das Mark, sauget die Seele mir aus.
 Nur vergebens nähr ich mich noch; die gewaltige Wurzel
 Sendet lebendigen Saft, ach! nur zur Hälfte hinauf.
 Denn der gefährliche Gast, der Geliebte, maßet behende 35
 Unterweges die Kraft herbstlicher Früchte sich an.
 Nichts gelangt zur Krone hinauf die äußersten Wipfel
 Dorren, es dorret der Ast über dem Bache schon hin.
 Ja, die Verrätherin ist's! sie schmeichelt mir Leben und Güter,
 Schmeichelt die sterbende Kraft, schmeichelt die Hoffnung mir ab. 40
 Sie nur fühl ich, nur sie, die umschlingende, freue der Fesseln,
 Freude des tödtenden Schmucks, fremder Umlaubung mich nur.
 Halte das Messer zurück! o Nikias! schone den armen,
 Der sich in liebender Lust willig gezwungen, verzehrt!
 Süß ist jede Verschwendung! o! laß mich der schönsten genießen! 45
 Wer sich der Liebe vertraut hält er sein Leben zu Rath?⁹

Zu einer ersten Beschreibung der Struktur von *Amyntas* bietet sich zunächst eine Kategorie an, die außerhalb des bipolaren Schemas von Symbol und Allegorie liegt: mit ihrem zentralen Sinnbild (V. 15–42) und ihrer epigrammatischen Verallgemeinerung (V. 45f.) weist die Elegie Merkmale eines Emblems auf. Freilich handelt es sich einerseits um ein unvollständiges Emblem, insofern ihm die *inscriptio* fehlt¹⁰, andererseits um ein mehrschichtiges, insofern die *pictura* mehrere vor- und nebeneinander gestellte Veranschaulichungen einer allgemeinen Wahrheit enthält: vor einem Hintergrund der ganzen Natur, die „unter das strenge Gesetz ehrner Gewalten gebeugt“ (V. 12) ist, zeichnen sich als deren besondere Exempel die Liebe eines Baumes zum ihn umrankenden Efeu und die der Titelfigur zu einem nicht näher bestimmten Objekt ab. Offenbar bezieht *Amyntas* die besondere, lehrreiche (vgl. V. 14) Situation des Baumes auf seine eigene besondere (vgl. V. 43f.),

⁹ Nach dem Erstdruck im *Musen-Almanach für das Jahr 1799*, hrsg. von Friedrich Schiller, Tübingen, S. 145–148. Zitate werden im Folgenden durch bloße Angabe der Verszeile in Klammern belegt.

¹⁰ Als eine solche ließe sich freilich die Überschrift des Gedichts auffassen, die – obwohl auf einen bloßen Namen reduziert – bedeutungstragend durch einen Verweis auf die Tradition wird: *Amyntas* ist ein Hirte aus einer Idylle Theokrits und mehreren Eklogen Vergils; auch Torquato Tassos *Aminta* gehört zweifellos zum Spielraum der hier geweckten Assoziationen; bereits eine Idylle Geßners präsentiert *Amyntas* als sorgsamen Gärtner. So nimmt die Überschrift zwar nicht schon, wie im typischen Emblem, sentenzhaft die Bedeutung des Nachfolgenden vorweg, lokalisiert dieses aber immerhin in einem Bereich: dem der Bukolik, zu deren bevorzugten Themen das Verhältnis von Liebe und Dichtung gehört.

Amicitia etiam post mortem durans. XII.

*Arentem senio, nudam quoq; frondibus ulmum,
Complexa est viridi vitis opaca coma.
Agnosatq; vias naturae, et grata parentis
Officij reddit nutua iura suo.
Exemploq; monet, tales nos quærere amicos,
Quos neque disjunct fœdere summa dies.*

Abb. 1:
Andreas Alciatus,
Emblematum Libellus,
Paris 1542
(Reprographischer Nachdruck Darmstadt
1991), S. 40f.
(auch bei Henkel/Schöne [Hrsg.],
Emblemata [Sp. 276]).

Amor coniugalis.



*Vxor laetitiae consors simul atque doloris,
Tesine me feriant tela cruenta uelim.
Tesine me rapiant optem crudelia fata,
Et mea mors soluat membra repente necans.
Vt, quae iunxit amor communi foedere lecti,
Vrna etiam iungat corpora bina leuis,
Ossaque tumba olim uenerandi testis amoris
Iuncta eadem simili conditione tegat.*

Abb. 2:
Mathias Holzwart,
Emblematum Tyrocinia
[zuerst 1581],
Stuttgart 1968, S. 88
(nicht bei Henkel/Schöne [Hrsg.],
Emblemata)

so daß die unterstellte Allgemeingültigkeit zwei analoge Veranschaulichungen erhält¹¹.

Die formale Nähe des Gedichts zum Emblem wird durch motivische Überein-

¹¹ Auch für diesen Aufbau gibt es Beispiele aus der Emblemik: „Schließlich beteiligt sich an der Deutung des Dargestellten durch die Textteile in manchen Fällen schon die Pictura selbst, wenn etwa ein im Bildhintergrund dargestellter, gleichbedeutender Vorgang den Sinn des Vordergrundgeschehens erklären hilft.“ (Arthur Henkel/Albrecht Schöne, „Vorbemerkung der Herausgeber“, in: A. H./A. S. [Hrsg.], *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, S. IX–XXVIII, hier S. XIII, sowie: Albrecht Schöne, *Emblemik und Drama im Zeitalter des Barock*, München ²1968 [¹1964], S. 21).

stimmungen gestützt. Rankende Gewächse sind tatsächlich ein beliebtes Bildmotiv der Emblematik¹², deren Kenntnis bei Goethe vorausgesetzt werden darf¹³. Detaillierte Übereinstimmungen zwischen dem Gedicht und einem Emblem gibt es sowohl hinsichtlich seiner semantischen Implikationen — im Emblem eines Efeus, welcher einen Baum durch seine Umschlingung tötet (Abb. 1) — als auch hinsichtlich seiner Feinstruktur — in einem Emblem mit zweiteiliger *pictura*, die eine rankende Pflanze (nun freilich eine Rebe) neben einem Liebespaar zeigt (Abb. 2).

Versucht man nun, die Struktur des Emblems auf das Oppositionspaar von Symbol und Allegorie zu beziehen, so liegt zunächst die Auskunft nahe, die „Emblematik als eine Spielart der Allegorie“¹⁴ zu verstehen. Katharina Mommsen, die wohl über jeden Verdacht erhaben ist, Goethe damit implizit kritisieren zu wollen, nennt die Elegie daher auch umstandslos „Allegorie“¹⁵. Sie könnte diesen Befund auf mindestens eine der Bestimmungen stützen, die Goethe selbst vom Verhältnis der Allegorie zu ihrem Gegenteil gibt. In der *Maxime Mein Verhältniß zu Schiller* [. . .] heißt es von der eigentlichen „Natur der Poesie“, die dem Verfahren der Allegorie entgegengesetzt wird, sie spreche „ein Besonderes aus, ohne an’s Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen“¹⁶. Deutlicher als im Schlußdistichon von *Amyntas* jedoch könnte auf das Allgemeine wohl nicht hingewiesen werden.

Eine jahrhundertealte Tradition der Philologie, die Goethes Bestimmung der Bezeichnungsweisen verpflichtet ist, muß jedoch daran interessiert sein, zumindest dessen klassische Werke am Maßstab seiner eigenen Normen zu messen. Es liegt also nahe, Goethes *Amyntas* „gleichsam als eine exemplarische Anwen-

¹² Henkel/Schöne (Hrsg.), *Emblemata*, führen ein ganzes Kapitel „Rankende Gewächse“ (Sp. 259–282). Ausführlich rekonstruiert hat diesen Bezug Alexander Košenina, „Lust und Leid durch tausend Ranken der Liebe. Goethes *Amyntas* und ein literarisch-embematiches Zitat“, *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* Bd. 33/1989, S. 240–260, hier S. 249–253. Dort auch (S. 251, Anm. 48) weitere Literatur zu Goethes Rezeption von Emblemen.

¹³ Goethe besaß mehrere Emblembücher. Vgl. u. a. Schöne, *Emblematik* (vgl. Anm. 11), S. 52. Schönes Bestimmung (ebd.), Goethe überführe diese Bilder in die Symbolik, ist hinsichtlich des Moments, daß er dabei „die bedeutungsfixierenden subscriptiones der Emblematiker gleichsam vergißt“, für das Strukturprinzip von *Amyntas* kaum zutreffend.

¹⁴ Vgl. Henkel/Schöne, „Vorbemerkung der Herausgeber (vgl. Anm. 11), S. XIII f.

¹⁵ Vgl. Katharina Mommsen, „Goethes Begegnung mit Schiller in neuer Sicht“, *London German Studies* Bd. 1 (1980), S. 116–139, hier S. 128 u. ö.

¹⁶ *Maximen und Reflexionen über Literatur und Ethik*, in: *Weimarer Ausgabe*, Abt. I, Bd. 42.2, S. 113–252, hier 146. Goethe soll die *Maxime* 1825 anlässlich einer Relektüre der mit Schiller gewechselten Briefe (und hier vor allem auch der von der Schweizer Reise) niedergeschrieben haben; sie steht deshalb mit dem hier verhandelten Kontext in engem Zusammenhang.

dung seiner um 1797 sich ausbildenden Symboltheorie¹⁷ zu verstehen. Diese These kann sich auf den Tagebucheintrag stützen, der die Begegnung mit einem Naturphänomen zum „Anlaß“ einer Dichtung erklärt. Damit wird der Erlebnischarakter der Entstehungssituation betont, oder, nach den späteren Begriffen der bereits herangezogenen Maxime, das Schauen im Gegensatz zum Suchen:

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie [. . .]¹⁸

Von dieser Entstehungssituation will offenbar das Gedicht selbst zeugen, insofern es die „Lehre“ des Baums als ein Erlebnis gestaltet, das Amyntas zu einem konkreten Zeitpunkt („gestern“, V. 14) widerfährt¹⁹. Zweifelhaft aber erscheint, ob die von Goethe stilisierte Situation des aufmerksamen Schauenden das Wissen desjenigen vergessen machen kann, der aufmerksam gelesen hat, ob also der faktisch angetroffene Baum/Efeu-Komplex Anlaß für etwas anderes sein kann als für die Wiedererinnerung an ein längst kodifiziertes Motiv. Eher affiziert diese stilisierte Entstehungssituation des Gedichts noch die im Gedicht wiedergegebene Erfahrung. Spricht man aus genetischer Perspektive von „Goethes und nachfolgend Amyntas' ästhetische[m] Erfassen“²⁰, so mutet man der Titelfigur zu, die ganze Tradition der Emblematik zu vergessen, um die der Autor wußte.

2. Zu Goethes Theorie der Bezeichnungsweisen

Amyntas entspricht also hinsichtlich dessen, was am Ganzen des Gedichts selbst ausgemacht werden kann, zunächst eher Goethes Definition der Allegorie. Nur hinsichtlich einer für den gebildeten Leser durchschaubaren Fiktion, dank welcher das Gedicht als Produkt eines Erlebnisses erscheint, ließe sich die

¹⁷ Košenina, „Lust und Leid“ (vgl. Anm. 12), S. 241.

¹⁸ *Mein Verhältniß zu Schiller* (vgl. Anm. 16), S. 146. Der Wilhelm Meister des Goetheaners Peter Handke bringt dies in die Formulierung: „Ich glaube, für's Schreiben ist es besser, daß einem was auffällt, statt daß einem was einfällt.“ P. H., *Falsche Bewegung*, Frankfurt a. M. 1975, S. 56.

¹⁹ Die Rehabilitierung des Gelegenheitsgedichts durch Goethe, der ihm die alte Würde der Verbindung mit dem ‚kairos‘ zurückgewinnen will, hängt damit eng zusammen. Sie könnte ebenfalls als Erbschaft der Emblematik verstanden werden, insofern diese die systematische „Priorität des Bildes“ (Schöne, *Emblematik* [vgl. Anm. 11], S. 26) bisweilen auch als chronologische Vorgängigkeit der Naturerfahrung verstanden hat: bei dem Spaziergänger Nicolaus Taurellus jedenfalls „meint *occasio* eben jenen glücklichen Augenblick, da dem Betrachter der Wirklichkeit die Verweiskraft dessen, was er sieht, die verborgene Bedeutung, der emblematische Sinn aufgeht“ (ebd., S. 27).

²⁰ Košenina, „Lust und Leid“ (vgl. Anm. 12), S. 255. Hervorhebung von mir (R. St.).

Definition des Gegenteils von „Allegorie“ anwenden. Die umständliche Formulierung ist hier notwendig, weil das Wort „Symbol“ im zunächst herangezogenen poetologischen Referenztext nicht fällt. Dieses Fehlen verweist auf eine unvermutete Schwierigkeit beim Versuch, Goethes Typologie der Bezeichnungsweisen mit dichterischen Gebilden in Beziehung zu setzen, ohne bei Kriterien der Entstehungssituation stehenzubleiben: *Es gibt nämlich in Goethes Werk weder Aussagen über die symbolische Dichtung noch solche über das dichterische Symbol*²¹.

Dies ist, freilich vorsichtiger, längst formuliert worden. Hans-Georg Gadamer etwa stellt fest, daß Goethes Distinktion zwischen Symbol und Allegorie „offenkundig *nicht so sehr eine ästhetische als eine Wirklichkeitserfahrung*“²² meine. Diese Einsicht ernst zu nehmen kann zu alternativen Folgerungen führen. Einerseits kann Dichtung von hier ausgehend als durchlässiges „Medium der Konzeption“ verstanden werden, wobei „der geistige Symbolcharakter in der Dichtung nicht wortimmanent sein kann, sondern [. . .] die eigentliche schöpferische Leistung bereits in der Begegnung mit der Natur liegt“²³. Von einer solchen Perspektive aus kann man wohl nur davor „warnen, die sprachliche Formanalyse allzu gewichtig zu nehmen“²⁴. In dem Maße, in welchem Literaturwissenschaft ihren Gegenstand als Wortkunstwerk bestimmt, entzöge sich das Symbol dann in der Tat ihrem Untersuchungsbereich; einer rhetorischen Analyse wäre es nicht zugänglich.

Andererseits kann man die Hypothese verfolgen, daß Goethe besser als seine Interpreten darum wußte, daß Sprache kein durchlässiges Medium ist und Dichtung deshalb nicht einfach auf eine Begegnung mit der Natur referiert²⁵. Dem nachzugehen — und dies soll hier geschehen — heißt, den problematischen Status zweier Übertragungen genauer zu untersuchen, die bei der poetologischen Inanspruchnahme der Symboltheorie meistens stillschweigend vollzogen werden. Die erste Übertragung ist die einer „Wirklichkeitserfahrung“ auf deren

²¹ Gezeigt werden könnte sogar, daß Goethe das Wort „Symbol“ (mit sehr wenigen, marginalen Ausnahmen) ausdrücklich vermeidet, wo er Aussagen über die spezifischen Bedingungen poetischer Produktion trifft. Das könnte eine längere Fußnote leisten, wäre hier nicht eine ausführliche Auseinandersetzung mit verschiedensten Ausformungen einer an Goethe orientierten Literaturwissenschaft notwendig, die das Gegenteil mit großem Erfolg plausibilisierte.

²² Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 72. Hervorhebung dort.

²³ Manfred Jurgensen, *Symbol als Idee*. Studien zu Goethes Ästhetik, Bern/München 1968, S. 136.

²⁴ Emrich, *Die Symbolik von Faust II* (vgl. Anm. 2), S. 49.

²⁵ In den Formulierungen des Fragments *Symbolik*, auf das noch zurückzukommen sein wird: „Durch Worte sprechen wir weder die Gegenstände noch uns selbst völlig aus. Durch die Sprache entsteht gleichsam eine neue Welt, die aus Nothwendigem und Zufälligem besteht.“ (in: *Weimarer Ausgabe*, Abt II, Bd. 11, S. 167–169, hier S. 167).

(zunächst medienindifferente) künstlerische Gestaltung; sie wird problematisch vor allem bei einer literaturwissenschaftlich interessierten Lektüre des Frankfurter Briefes. Die zweite Übertragung ist die von Kategorien, die im Umgang mit bildender Kunst entwickelt werden, auf die Dichtung; sie wird problematisch vor allem bei einer literaturwissenschaftlich interessierten Lektüre des in Zusammenarbeit mit Heinrich Meyer verfaßten Aufsatzes. Lektüren dieser beiden Texte gehen hier deshalb der Rückkehr zum Gedicht voran.

Der Brief an Schiller merkt von den „eigentlich symbolisch[en]“ Gegenständen mit nicht zu überbietender Deutlichkeit an, daß man „ihnen keine *poetische* Form geben kann“. Es handle sich um „glückliche Gegenstände für den *Menschen*“, deren Gegenstück für den Dichter nicht nur nicht „symbolisch“ genannt wird; es heißt nicht einmal „Gegenstand“, sondern „Sujet“. Der vorangegangene Absatz zwar handelte von Poesie:

Möchte nicht also hier selbst poetische Stimmung seyn? bey einem Gegenstande der nicht ganz poetisch ist, wodurch ein gewisser Mittelzustand hervorgebracht wird.²⁶

Gerade die Vorstellung eines gleitenden Übergangs zwischen diesem „Mittelzustand“ und der Arbeit an der poetischen Form aber wird von der nachfolgenden Opposition „Mensch“ vs. „Dichter“ zurückgewiesen. Schillers Antwortbrief schwächt genau diese Opposition ab: „und das menschliche ist immer der Anfang des poetischen“²⁷. Diese Korrektur erfolgt mit halbem Recht, insofern Goethe die Form, die man den „glücklichen Gegenständen“ statt der poetischen geben müsse, als „eine menschliche im höhern Sinn“ bestimmt, „das [sic!] man auch mit einem so sehr mißbrauchten Ausdruck sentimental nannte“. Zwar entsteht auch daraus Literatur, jedoch eine, die weder mit der Praxis des Klassikers, noch mit der Theorie des Symbolikers zu konnotieren wäre: „*empfindsame Reisen*“²⁸. Heinz Schlaffer kommt deshalb in seiner ausgezeichneten Analyse des Briefes zu dem Ergebnis: „Im Gegensatz zu einer späteren Verschiebung und Verklärung ist hier das ‚Symbolische‘ *nicht* die innere Grundlage von Poesie, sondern ihr äußeres Hindernis.“²⁹

Auch Schlaffer jedoch geht von der Voraussetzung aus, Goethes Anliegen sei es hier, „eine Chance für die Poesie [zu] entdecken“³⁰. So unternimmt er eine

²⁶ Alle Zitate: Brief an Schiller, 16. Aug. 1797, in: *Weimarer Ausgabe*, Abt. IV, Bd. 12, S. 243–244, hier S. 244. Hervorhebungen dort.

²⁷ Friedrich von Schiller, Brief an Goethe, 7. Sept. 1797, in: F. S., *Werke*. Nationalausgabe, hrsg. von Julius Petersen u. a., Weimar 1943 ff., Bd. 29, (1977), S. 125–128, hier S. 128.

²⁸ Alle Zitate: Brief an Schiller (vgl. Anm. 26) S. 244. Hervorhebungen dort. Vgl. Schlaffer, *Faust Zweiter Teil* (vgl. Anm. 3), S. 24, dazu, daß „Goethe – entgegen Schillers früherem Angebot, sich mit dem ‚Naiven‘ zu identifizieren – jetzt den Begriff des ‚Sentimentalischen‘ probeweise übernimmt“ – doch eben freilich nur probeweise.

²⁹ Ebd.

³⁰ S. 17.

„Rekonstruktion“ — heute würde man dies wohl eher „Dekonstruktion“ nennen — des Briefes, um „historisches Verstehen gegen das Selbstmißverständnis des Autors ins Recht zu setzen.“³¹ Schlaffer „hat das doppelte Ziel, das innere Scheitern der klassischen [,symbolischen‘] Ästhetik nachzuweisen und daraus Goethes späteren, verspäteten Übergang zu nicht-klassischen [,allegorischen‘] Kunstformen verständlich zu machen.“³² Er muß also die Absicht postulieren, daß hier eine Poetik entstehen soll, um deren Scheitern auszumachen; er muß die Blindheit des Theoretikers voraussetzen, um die Einsicht des Dramatikers in jenes 19. Jahrhundert zu zeigen, das von Benjamins Baudelaire-Bild geprägt ist³³. Demgegenüber macht es der Wortlaut des Briefes wahrscheinlich, daß Goethe hier gar nicht um eine theoretische Konzeption dessen ringt, was er emphatisch „Poesie“ nennen würde. Poetologisch interessant wäre der Brief dann nur ex negativo, hinsichtlich des impliziten Bewußtseins von der Schwelle, die „Mensch“ und „Dichter“, „Wirklichkeitserfahrung“ und ihre künstlerische Gestaltung trennen. Wie das Symbol gleichwohl vom einen in den anderen Bereich übertragen werden kann, wird aber hier nicht thematisiert³⁴:

Von den medialen Bedingungen der Bezeichnungsweisen handelt jedoch, wenig später, im Rahmen einer Reflexion auf ein anderes Medium, der Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*. Dieser läßt, seines Titels ungeachtet, von Beginn an keinen Zweifel daran, daß das Primat kunsttheoretischer Reflexion nicht die Frage nach der Wahl des Gegenstandes, sondern die nach der Darstellung innehat; sein erster Satz lautet: „Von der bildenden Kunst verlangt man deutliche, klare, bestimmte Darstellungen.“³⁵ Zwar werden daraufhin drei Gattungen der Kunst „hauptsächlich bezüglich auf das Object betrachtet“ (S. 93). Von den folgenden aber gilt, daß hier „mehr die Behandlung und der Geist des Behandelnden in Betracht gezogen“ (ebd.) werde. Zu diesen Gattungen gehören nun auch die mit Allegorie und Symbol in Verbindung stehenden. Diese vorsichtige und umständliche Formulierung wird dadurch notwendig, daß sich die beiden Bezeichnungsweisen gerade auch

³¹ S. 15. Die Passage über das Mißlingen der poetischen Formgebung, die Schlaffer im Gegensatz zu den meisten anderen Interpreten nicht überliest, kann er deshalb nur als eines der Momente verstehen, „die der scheinbaren Lösung vorangehen und gegen sie resistent bleiben“ (S. 23).

³² S. 14f.

³³ Vgl. z. B. S. 27. Die schräge Opposition „frühere Theorie“ vs. „spätere Dichtung“ schweigt sich über die „frühere Dichtung“ aus, weil es wohl in ihrer unbeabsichtigten logischen Konsequenz läge, auch deren Scheitern zu postulieren.

³⁴ Auch die spätere Verschiebung der Symboltheorie auf das Gebiet der Poesie erfolgt in Goethes Namen zwar, doch nicht durch Goethe selbst.

³⁵ *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (vgl. Anm. 7), S. 91; im Folgenden belegt durch Angabe der bloßen Seitenzahl im fortlaufenden Text.

durch verschiedene Verhältnisse von Gegenstand und Darstellung im Kunstwerk unterscheiden. Von den allegorischen Kunstwerken heißt es, daß sie

das Interesse an der Darstellung selbst zerstören und den Geist gleichsam in sich selbst zurücktreiben und seinen Augen das, was wirklich dargestellt ist, entziehen. (S. 95).

Allegorische Kunstwerke, so kann man wohl paraphrasieren, zerstören also mit dem Interesse an ihrer spezifischen Gestaltungsweise auch die sinnliche Erfahrbarkeit des in ihnen Gestalteten. Dem Aufsatz Komplementäres über das Symbolische zu entnehmen, stößt aber schon deshalb auf Schwierigkeiten, weil dieses als Adjektiv zu „Kunstwerke“ nirgends auftritt, vielmehr als solches zu Gegenstände eingeführt wird und von da an nur noch substantivisch verwendet wird:

[. . .] und so werden die Gegenstände denn bestimmt: Durch tiefes Gefühl, das, wenn es rein und natürlich ist, mit den besten und höchsten Gegenständen coincidiren und sie allenfalls symbolisch machen wird. Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloß für sich zu stehen und sind doch wieder im Tiefsten bedeutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt. (S. 93f.)

Das Werden des Symbolischen beruht also auf einer Koinzidenz subjektiven Fühlens mit dem, was dem Subjekt (ent-)gegensteht. Aus dieser Koinzidenz heraus erlangen die Gegenstände durch die Weise der Darstellung den Schein ihrer Autarkie; wollte man das, was sie im Kunstwerk sind, mit Goethes paradoxem Wortspiel noch substantivisch benennen, so müßte man sagen, sie scheinten „Fürsichstände“ zu sein³⁶. Unmittelbar im Anschluß daran folgt nun ein noch kaum jemals wirklich gelesener Satz:

Wenn das Symbolische außer der Darstellung noch etwas bezeugt, so wird es immer auf indirecte Weise geschehen. (S. 94)

Wäre dieser Satz subsumierbar unter die geläufige Vorstellung von Goethes Symbol-Begriff, so müßte aus ihm der „Wesenszug des Symbols“ folgern, „daß dieses zunächst sich selbst und dann erst ein andres zum Ausdruck bringe“³⁷.

³⁶ Dieser Neologismus versteht sich auch als Vorschlag zu einer Verabschiedung des Gemeinplatzes, demzufolge dem auf „Objektivität“ pochenden Goethe der „subjektiv“ denkende Schiller entgegensetzen wäre. Diese undialektische Unterscheidung kann sich freilich auf Schillers oberflächliche Lektüre von Goethes Brief aus Frankfurt berufen, die sich in seinem Antwortbrief niederschlägt: „Sie drücken Sich so aus, als wenn es hier sehr auf den Gegenstand ankäme, was ich nicht zugeben kann. Freilich der Gegenstand muß etwas *bedeuten*, so wie der poetische etwas *seyn* muß; aber zulezt kommt es auf das *Gemüth* an, ob ihm ein Gegenstand etwas bedeuten soll, und so dünkt mir das Leere und Gehaltreiche mehr im Subject als im Object zu liegen.“ (Schiller, Brief an Goethe [vgl. Anm. 27], S. 127, Hervorhebungen dort).

³⁷ So „paraphrasiert“ den Satz Curt Müller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung* (Palaestra. 211), Leipzig 1937, S. 236, dem man allerdings zugute halten muß, daß er gleichwohl recht unvermittelt auf der folgenden Seite zu der Bestimmung kommt: „Demgegenüber [im Gegensatz zur

Doch geht es hier nicht um das Symbol, sondern um das Symbolische, und dieses führt hier kein Ausdrucks-, sondern ein Bezeugungsverhältnis mit sich, und was es bezeugt, ist hier nicht etwa das Symbol, sondern die Darstellung selbst. „Das Symbolische“ zeugt vielmehr zunächst von seinem eigenen „Das-Symbolische-Geworden-Sein“ durch Darstellung. Und nur „auf indirecte Weise“ kann es „noch etwas“ bezeugen³⁸, beispielsweise auch den Gegenstand, aus dem heraus es das Symbolische geworden ist und der, ins Werk gesetzt, nicht mehr Gegenstand ist.

Der Gegenstand, aus dem heraus das Symbolische zu einem solchen geworden ist, erscheint im Nachhinein austauschbar. Das widerspricht freilich Goethes häufig erklärter Absicht, „*die Wahl des Gegenstandes bey Kunstwerken*“ zum nicht nur ersten, sondern auch letzten Punkt zu erklären³⁹. Für diesen Widerspruch gibt es zwei mögliche Gründe. Einerseits kann man annehmen, daß Goethes Intention von einer gegen Ende des 18. Jahrhunderts omnipräsent gewordenen Thematisierung der „Darstellung“ unterlaufen wird, die der Weise der Darstellung mehr Aufmerksamkeit widmet als dem Dargestellten⁴⁰. Andererseits haben solche Absichtserklärungen auch für Goethe offenbar nur strategischen Wert und weichen gegenläufigen, sobald sie allzu stark befolgt werden. So lautet eine von Goethes kritischen Randbemerkungen zu Meyers Aufsatz, der den selben Titel trägt wie sein eigener: „Hier scheint uns auf das wichtige ästhetische *Interesse der Form* und Behandlung nicht genug Rücksicht genom-

Allegorie] bezeichnet das ‚Symbolische‘ seinen Gehalt nur indirekt und hält damit das künstlerische Hauptinteresse an der Formung und Gestaltung wach.“ Zu ähnlichen Folgerungen vermag Bengt Algot Sørensen nicht zu gelangen, der als ausgewiesener Fachmann (in vielen Publikationen) die Hauptverantwortung für das Fortbestehen des Phantasmas übernommen hat, demzufolge es eine Poetologie des Symbols bei Goethe geben soll: er unterschlägt trotz mehrfachen und teilweise recht ausführlichen Rekurses auf den Aufsatz (vgl. *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963, S. 108–112 und S. 115; B. A. S., „Altersstil und Symboltheorie. Zum Problem des Symbols und der Allegorie bei Goethe“, *Goethe-Jahrbuch*, Jg. 94/1977, S. 69–85, hier S. 72 u. ö.) diesen Satz konsequent.

³⁸ Dieses Ergebnis stimmt auch mit der folgenden Formulierung zusammen, die ein anderes Verb benutzt: „Das Allegorische unterscheidet sich vom Symbolischen, daß dieses indirect, jenes direct bezeichnet.“ (S. 95) Einzuschalten ist nur eine kleine Explikation: Das Symbolische bezeugt (auf eine Weise, die jenseits der Alternative von „direkt“ und „indirekt“ steht) sich selbst und bezeichnet (oder bezeugt – hier und nur hier ist der Unterschied der beiden Verben zu vernachlässigen) auf indirekte Weise „noch etwas“; das Allegorische bezeichnet auf direkte Weise etwas Anderes (und hat kein Vermögen zu bezeugen).

³⁹ Vgl. Brief an J. H. Meyer, 15. 9. 1796, in: *Weimarer Ausgabe*, Abt. IV, Bd. 11, S. 200–207, hier S. 207. Hervorhebung dort.

⁴⁰ Vgl. dazu Winfried Menninghaus, „‘Darstellung‘. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas“, erscheint demnächst in: Christiaan Hart Nibbrig (Hrsg.), *Was heißt darstellen?*, Frankfurt a. M.

men“⁴¹. Nimmt man auf diese aber genug Rücksicht, so zeigt sich, daß die Theorie der Bezeichnungswesen in ihrer Anwendung auf die Kunst ihren Schwerpunkt nicht auf die Erfahrung der dargestellten Gegenstände, sondern auf die der Darstellung selbst legt.

3. Zur Sprachmächtigkeit von *Amyntas*

Daran in der rhetorisch interessierten Analyse eines Gedichts anzuknüpfen heißt, die Aufmerksamkeit auf den Unterschied zwischen sprachlicher und bildnerischer Darstellung zu lenken. Im hier gegebenen Rahmen läßt sich dies zuspitzen auf die Frage, inwiefern *Amyntas* eben genau kein Emblem ist, kein wirkliches Bild enthält. Seine „Bildmächtigkeit“ kann ja nur in bildlicher Hinsicht so heißen, weil sie Produkt einer Sprachmächtigkeit ist. Neben der trivialen Tatsache, daß das Gedicht nur aus Buchstaben besteht, weist darauf schon ein weiterer einfacher Sachverhalt hin: es ist als Rollenlyrik inszenierte Rede. Die Rede des Baums, die von der Rede des *Amyntas* zitiert wird, verdankt sich daher einer Prosopopöie, welche die Titelfigur, nicht eine Autorinstanz ins Werk setzt. *Diese doppelte Rede ist nicht einfach eine doppelte ekphrasis, sondern vor allem eine doppelte Darstellung der irreduziblen und integralen Sprachlichkeit des Gedichts.* Diese These läßt sich auf vier Ebenen konkretisieren.

Auf der Ebene der Lexik wird sie, erstens, daran sinnfällig, daß Elemente eines gemeinsamen Zeichenvorrats über die oben in heuristischer Absicht angenommenen Binnengrenzen hinaus zitierbar werden. Zum Einen werden die Konturen zwischen den verschiedenen Teilen der „pictura“ verwischt: *Amyntas* beschreibt seinen eigenen Zustand teilweise mit denselben Vokabeln wie der von ihm zitierte Baum. Zum Anderen wird die Grenze zwischen „pictura“ und „subscriptio“ überspielt: In auffallendem Maße erscheinen Wörter, die abstrakte Entitäten benennen, nicht nur in der epigrammatischen Schlußformulierung, sondern bereits in den verschiedenen Teilen der „pictura“.

Wie sich die Logik des Zitierens von jener der Versinnbildlichung unterscheidet, kann besonders deutlich an dem Verwirrspiel gezeigt werden, welches das Gedicht mit den Wörtern „Liebe“ und „Leben“ betreibt. Die verführerische Schlußformulierung setzt die beiden assonierenden Wörter in ein Tauschverhältnis zueinander. *Liebe ist, nach der Logik des Gedichts, die Verschwendung des Lebens*⁴²; statt Früchte zu tragen, die der Reproduktion seiner eigenen

⁴¹ „Bemerkungen zu Meyers Aufsatz über die Gegenstände der bildenden Kunst“, in: *Weimarer Ausgabe*, Abt. I, Bd. 47, S. 332. Hervorhebung dort.

⁴² Denn die Wendung „zu Rath halten“ bedeutet – mit *Grimms Wörterbuch*, Art. *Rat*, 2b, Bd. 8, Sp. 158, zu dessen Belegen übrigens eben diese Stelle gehört – nicht etwa „dem

Gattung so notwendig wie sie den Menschen, die sie essen, genußbringend sind (vgl. V. 22), läßt sich der Baum von fruchtlosen Ranken verzehren. Diese Situation aber erscheint, in der Konzeption Amyntas' und seines Zeugen, irreversibel. Folgte Amyntas auch dem Rat des Nikias, so beendete der Bruch des Vertrauens in die Liebe doch nicht mehr die Verschwendung des Lebens. Vielmehr ist das Leben, einmal der Liebe überantwortet, dessen eigene unaufhaltbare Verschwendung. Schon Vers 21 hat den Baum mit dem von ihm geliebten Efeu identifiziert („O! verletze mich nicht!“); die Verse 23f. identifizieren darüber hinaus beider Leben: „du reiße mit diesem Geflechte [. . .] grausam das Leben mir aus“. Leben gibt es also nicht außerhalb der Beziehung zum Geliebten; und die Ununterscheidbarkeit von Liebe und Leben ist ununterscheidbar von der Ununterscheidbarkeit von Liebendem und Geliebtem.

Scheinbar besteht also die Alternative zwischen zwei aporetischen Situationen: Liebe führt zur Verschwendung des Lebens, aber auch die Trennung von der Geliebten ist gleichbedeutend mit dem Tod⁴³. Für Amyntas jedoch, will man ihm glauben, gibt es eigentlich nicht einmal diese Alternative. Jedes Mittel gegen die Liebe ist nicht nur „hart“, nicht nur zerstört es statt zu heilen, es ist darüber hinaus für den menschlichen Kranken, der als Patient sich aktiv heilen (d. h. zerstören) müßte, überhaupt nur hypothetisch existent. Er müßte doch selbst die „Kraft“ haben, dem Rat des Arztes zu folgen; die jedoch ist ihm geschwunden (vgl. V. 3).

Auch für dieses Kräfteverhältnis nun gibt die Klage des Baums die Erläuterung: auch „Kraft“ ist, was „sie“ „ihm“ abschmeichelt (V. 40), sich anmaßt (V. 36); womit sie dies aber tut, heißt „Kraft“ (V. 28) und ist womöglich die ihm längst abgeschmeichelte. Genau deshalb steht keine Kraft mehr zur Verfügung, die diesem Spiel der Kräfte äußerlich genug wäre, um es zu beenden; sie ist auch jenem Amyntas geschwunden, der dem Baum in seiner eigenen Erzählung zwar als Handelnder gegenübersteht, nach der ihn selbst mitverschlingenden Logik der von ihm zitierten Rede des Baums aber Handelnder nicht mehr sein kann (oder, gegenüber Nikias, nicht mehr sein zu können behauptet). So zeigt sich die hier wirkende sprachliche Kraft, die zunächst Efeu und Baum, dann auch die Situationen des Baumes und des Amyntas ineinander verschlingt, als die Mög-

Rathe folgen“ (wie in Vers 3). „Rat“ gemahnt hier nicht an „Ratschlag“, sondern an „Hausrat“; etwas zu Rat halten heißt, es zusammenzuhalten und möglichst noch zu vermehren.

⁴³ In der psychoanalytischen Interpretation von Kurt R. Eissler (vgl. *Goethe: eine psychoanalytische Studie 1775–1786*, 2 Bde., Frankfurt a. M./Basel 1985 [Original: *Goethe. A Psychoanalytic Study*, Detroit 1963], S. 1431–1435) erhält diese Aporie die Struktur, „daß die Kastration unvermeidlich ist, ob der Mann sich nun des Geschlechtsverkehrs enthält oder sich ihm hingibt“ (S. 1434).

lichkeit, das ikonisch nicht repräsentierbare Wort „Kraft“ den verschiedensten Subjekten zuzuweisen, es in verschiedenen Kontexten zu zitieren⁴⁴.

Die doppelte Rede zeigt sich, zweitens, als doppelte Darstellung der Sprachlichkeit des Gedichts auch auf der Ebene der Grammatik. Das betrifft nicht nur Verse (V. 29f.), die an die Grenzen des grammatisch Möglichen gehen:

[. . .] mit tausend und tausend
Fasern senket sie fest mir in das Leben sich ein.

„Ihrem“ Sich-Einsenken werden hier nicht weniger als drei Objekte (Dativobjekt „mir“, akkusativisches Reflexivpronomen „sich“, Präpositionalobjekt „in das Leben“) beigeordnet; „das Leben“, nicht mehr das eines bestimmten Subjekts, erscheint derart als das Medium, in dem sich „ihr“ Sich-Einsenken in „ihn“ vollzieht. Es ist seines nur, indem die „Verräterin“ es ihm „abschmeichelt“ (vgl. V. 39), indem sie sich ihm in es einenkt. Aus der biologisch gesehen parasitären Beziehung (zu einem „Gast“), in der ja kein wechselseitiger Austausch von Gütern stattfindet, ist eine symbiotische geworden: eine Symbiose der Verschwendung. Herzustellen ist eine solche, Identitäten ineinander verschlingende Fiktion nur durch einen verschwenderischen Umgang mit grammatischen Möglichkeiten, dank welcher ein „Bild“ beschrieben werden kann, wie es niemals abgebildet werden könnte.

Mit grammatischen Operationen werden aber auch getrennte Identitäten behauptet, die als solche längst widerlegt sind. Das geschieht mithilfe des fundamentalen bipolaren Identifizierungsschemas, das in „männlich“ und „weiblich“ differenziert. Scheinbar lassen die Pronomina, mit denen das Andere des Baumes bezeichnet wird, hier zwar keinen Zweifel zu: es ist „sie“ (zweimal in V. 25, V. 30, zweimal in V. 31, V. 32, sowie „ihre“ in V. 26). Grammatisch korrekt motiviert wird das Femininum aber nur, wenn man es als eines auffaßt, welches dreimal, über zwei vollständige (Frage-)Sätze hinweg, sein Bezugswort „Pflanze“ (V. 27) antizipiert und sich damit invers zur Chronologie der Lektüre verhält⁴⁵. Nur dank dieser kühnen syntaktischen Konstruktion teilen die späteren femininen Pronomina, die nun eindeutig auf „Pflanze“ referieren (ab V. 30), mit den früheren das Bezugswort. Das einzige Wort im Singular des Femininums für das vermeintlich Andere des Baumes (bis hin zum Vers 39: „die Verräterin“) ist dann jedoch ausgerechnet der Überbegriff für die ganze Sphäre des Vegetabilischen, welcher der Baum selbst ebenso angehört wie der Efeu⁴⁶. Und selbst das

⁴⁴ Ähnliches würde sich für das benachbarte Wort „Gewalt“ zeigen lassen, das nacheinander mit der ganzen Natur (V. 12), dem Efeu (V. 16), Amyntas (V. 24) und der Wurzel des Baumes (V. 33) in Verbindung gebracht wird.

⁴⁵ Nicht auszuschließen ist freilich, daß der Leser bei der ersten Lektüre das „sie“ auf „Ranken“ bezieht, was jedoch aus mehreren Gründen grammatisch unkorrekt ist.

⁴⁶ So scheint es ein bedeutsamer Lapsus zu sein, wenn der Efeu sein Geschlecht auch nach dieser fragilen Verschiebung noch einmal einklagt und in Vers 35 „der Geliebte“ heißt.

Wort „die Verräterin“ als eines, welches das Femininum bekräftigen will, dieses aber nur durch die Unterstellung eines natürlichen Genus empfangen kann, bleibt dann einzig auf das keineswegs natürliche Genus von „Pflanze“ gestützt.

Naheliegend ist deshalb die Versuchung, das, was hier durch grammatische Faktoren destabilisiert wird, durch einen Rekurs auf die phänomenologische Beschreibung des „Bildspenders“ zu restabilisieren, sei es auch mithilfe eines Textes, der einer anderen Gattung und Entstehungszeit angehört⁴⁷. Der Naturwissenschaftler Goethe nämlich scheint in einem seiner spätesten Texte eben jene *Spiral-Tendenz der Vegetation* zu beschreiben, die auch in *Amyntas* besteht:

[...] vergegenwärtigen [wir] uns die Rebe, die sich um den Ulmbaum schlingt, so sehen wir hier das Weibliche und Männliche, das Bedürftige, das Gewährende neben einander in verticaler und spiraler Richtung von der Natur unsern Betrachtungen empfohlen.⁴⁸

Mindestens zwei Momente aber widerstreben der Restabilisierung von Bipolarität durch diese ‚Parallelstelle‘. Das eine von ihnen ist der Logik des späten Textes immanent: Die beiden einander gegenüber gestellten Tendenzen sind keineswegs so polar, wie der Text suggeriert. Denn ‚natürlich‘ ist in der Spiraltendenz die vertikale bereits aufgehoben (sonst wäre sie eine bloß kreisförmige) und kann derart nicht deren genaues Gegenteil sein; für die in ganz ähnlichen Kategorien prozedierende Hegelsche Dialektik entspräche dies der absurden Gegenüberstellung von These und Synthese ohne Antithese. Das andere widerstrebende Moment betrifft die Assimilierbarkeit der beiden Texte. Der Aufsatz über die *Spiral-Tendenz* beschreibt nämlich das Weibliche unter dem Aspekt, welcher dem des vermeintlich weiblichen Efeu in *Amyntas* genau entgegengesetzt ist: „Da das Spiralsystem eigentlich das Nährende ist“⁴⁹, kann es nicht dasselbe wie dies sein, was Nahrung umgekehrt gerade von „ihm“ nimmt (vgl. V. 31). Der Versuch, „das Weibliche“ unter seinen verschiedenen möglichen Aspekten zu denken – als das zugleich „Bedürftige“ und das „Nährende“ – und dabei gleichwohl an seiner polaren Bestimmung festzuhalten, verschlingt sich in sich selbst.

Freilich ließen die Unregelmäßigkeiten der Orthographie um 1797 gerade noch zu, daß dies auch so gelesen werden konnte, wie es in späteren Drucken steht: „der geliebteste“ (scil. Gast).

⁴⁷ Vgl. dazu Košenina, „Lust und Leid“ (vgl. Anm. 12), S. 251–253. Auch für diesen Text ist die emblematische Tradition geltend gemacht worden: vgl. Hans A. Froebe, „Ulmbaum und Rebe“. Naturwissenschaft, Alchymie und Emblematik in Goethes Aufsatz *Über die Spiraltendenz (1830–1831)*“. *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1969, S. 164–193; wiederabgedruckt in: Sibylle Penkert (Hrsg.), *Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Darmstadt 1978, S. 386–413.

⁴⁸ *Über die Spiral-Tendenz der Vegetation*, in: *Weimarer Ausgabe*, Abt. 2, Bd. 7, S. 35–68, hier S. 67.

⁴⁹ S. 39.

Ein Sprechen, das noch ein „sie“ einem als maskulin konzipierten „ich“ entgegensetzen will, erweist sich derart als Fiktion, die einzig dank der Fähigkeit der Sprache herzustellen ist, grammatische Geschlechter als natürliche auszugeben. Spricht die Natur, so fingiert sie nur, natürlich zu sprechen; die Spiraltendenz der Sprache ist nicht vegetabilisch. „Verräterin“ ist der Baum bei jedem Versuch, Shifterfunktionen durch Adjektive phänomenologisch zu stabilisieren: so etwa bei der Prägung von „fremder Umlaubung“ (V. 42), wo längst schon nahegelegt wurde, daß das angeblich fremde Laub dem Baum gleich verwandt mit dem eigenen ist (V. 26). Vielleicht spricht ja gar, wer weiß es, verräterisch, längst schon der Efeu?

Verführt von diesem verräterischen Sprechen wird vielleicht Amyntas selbst; vielleicht will er es in seine eigene Rede verlängern, um Nikias zu verführen; vielleicht will die Autoren-Instanz, die nur durch die Titelgebung greifbar ist, es in ihre eigene Rede verlängern, um den Leser zu verführen. Denn doppelte Darstellung der Sprachlichkeit des Gedichts ist die doppelte Rede auch, drittens, auf der Ebene der Pragmatik, insofern sie einer Szene der Überredung angehört, die eine andere Überredung in sich birgt. Ganz im Gegenzug zu einer goetheschen Maxime, derzufolge die Redekunst auf alle Vorteile und Rechte der Poesie angewiesen sei⁵⁰, zeigen sich die lyrischen Sprecher des Gedichts angewiesen auf alle Vorteile und Rechte der Redekunst. Während aber die Überredungsabsicht des Baumes, dem ja der gefährliche Eingriff von außen droht, unmittelbar verständlich ist, fragt sich, welche Drohung eigentlich Amyntas abwehren will. Er müßte ja, wie bereits vermerkt, dem Rat des Arztes (vgl. V. 3) mit eigener Tat folgen, Handelnder und Leidender zugleich sein, was er mangels Kraft nicht sein zu können behauptet.

Greifbar, eher: in ihrer Ungreifbarkeit beschreibbar wird diese Drohung in einem Vers, in oder vor dem der schwer zu bestimmende Übergang zwischen den beiden Reden erfolgt: „Halte das Messer zurück! o Nikias! schone den armen“ (V. 43). Das Fehlen jeglicher graphischer Hilfsmittel (Anführungs- oder auch nur Gedankenstriche) erlaubt mindestens zwei verschiedene Markierungen der Stelle, an der die von Amyntas zitierte Rede des Baumes endet und Amyntas seine ‚eigene‘ wiederaufnimmt. Diese beiden Markierungen resultieren in sehr verschiedenen Lesarten des Gedichts. (Es wird darauf zurückzukommen sein, daß dies gerade auch hinsichtlich seiner Bezeichnungsweisen gilt). Nur wenn man diese Grenze in den Vers zwischen „zurück!“ und „o Nikias“ setzt, lassen sich die Situationen des Baumes gegenüber Amyntas und die des Amyntas gegenüber Nikias sauberlich voneinander trennen: das Messer gehört dann, als Wiederaufnahme von Vers 14, zur gärtnerischen Szene, in welcher physische Gewalt droht; die Anrede an Nikias lenkt zurück zur medizinischen

⁵⁰ Vgl. *Betrachtungen im Sinne der Wanderer*, in: *Weimarer Ausgabe*, Abt. I, Bd. 42.2, S. 167–183, hier S. 176.

Szene, in welcher der Rat eines Psychologen zur Debatte steht; der „arme“ ist Amyntas.

Gegen diese Grenzziehung spricht aber, daß sie mitten durch den Vers verlief, und wohl auch die Kleinschreibung des „o“. Einleuchtender erscheint es daher, die Grenze zwischen Zitat und Amyntas' eigener Rede mit dem Ende des vorausgegangenen Verses zusammenfallen zu lassen⁵¹. Damit jedoch wird Nikias dargestellt, als hantiere auch er mit einem Messer. Der Arzt wird, indem ihm Amyntas das Werkzeug überträgt, mit dem der Gärtner den armen Baum beschneidet, Chirurg gegenüber dem armen Amyntas. Das ist zwar folgerichtig hinsichtlich seiner anfänglichen Charakteristik, Arzt nicht nur der Seele, sondern auch des Leibes zu sein; vielleicht wird hier die Praxis des Aderlasses evoziert, die noch im 18. Jahrhundert als Allheilmittel auch gegen psychische Krankheiten eingesetzt wurde. Gegen diese realistische Lektüre spricht jedoch, daß Nikias in der Situation des Gedichts offenbar als ratender, nicht selbst aktiv eingreifender Arzt fungiert.

Weit eher wehrt daher die Wendung „Halte das Messer zurück! o Nikias!“ eine Gewalt ab, die sie dem Angesprochenen erst verleiht. Das unbenannte „harte Mittel“, das unausgesprochene „härtere Wort“ kommen mit dem zur Metapher gewendeten „Messer“⁵² so zur Darstellung, als drohten sie als körperliche Gewalt von außen, um abgewehrt werden zu können — das ist die Struktur der apotropäischen Figur⁵³. Dasselbe Messer, das Baum und Efeu, bezogen auf

⁵¹ Erich Trunz setzt hier denn auch einen Gedankenstrich: Vgl. Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. von Erich Trunz, 14 Bde., Hamburg 1948–1960, Bd. 1, München 1981, S. 196f., hier S. 197; Hermann A. Korff, *Goethe im Bildwandel seiner Lyrik*, 2 Bde., Leipzig 1958, Bd. 1, S. 388f., der seine Druckvorlage nicht angibt, schließt hier sogar Anführungsstriche, die er in Vers 21 beginnen läßt.

⁵² Das Messer ist, daher die scheinbar tautologische Formulierung, nicht von Anfang an eine Metapher, da diese auf einem „Bildspender“ beruht, der noch kurz zuvor im selben Kontext Element eines (durchaus unmetaphorischen) „Bildes“ war.

⁵³ Dies gilt jedenfalls hinsichtlich der paradoxen Logik des Apotrops in der psychoanalytischen Lesart: „alle länglichen und scharfen Waffen: Messer, Dolche, Piken, wollen das männliche Glied vertreten“ (Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in: S. F. *Studienausgabe*, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 10 Bde., Frankfurt a. M. 1969–1979, Bd. 2, S. 348 [Hinzufügung zur Auflage von 1911]); was das Messer in der Logik des Bildes, in welchem/s es interveniert, vertreten kann, ist aber eher die Gefahr, die dem männlichen Glied droht: „[. . .] so kann man sich daran erinnern, dass das Zeigen der Genitalien auch sonst als apotropäische Handlung bekannt.“ (Freud, *Das Medusenhaupt*, in: S. F. *Gesammelte Werke* hrsg. von Anna Freud u. a., 18 Bde., London und Frankfurt a. M. 1940–1968, Bd. 7 [London 1952], S. 47f., hier S. 48). Strukturanaloges gilt für den Fetisch, „in dessen Aufbau sowohl die Verleugnung wie die Behauptung der Kastration Eingang gefunden haben.“ (Ders., *Fetischismus*, in: S. F., *Studienausgabe*, Bd. 3, S. 387). Das Symbol ist, laut Goethe, ein Fetisch: „Da ich nach meiner Art zu forschen, zu wissen und zu genießen, mich nur an Symbole halten darf, so gehören diese Geschöpfe [Lepadern oder Entenmuscheln] zu den Heiligthümern welche fetischartig immer vor mir stehen und durch ihr seltsames

das Dargestellte der gärtnerischen Situation, zu trennen droht, dasselbe Messer, das Amyntas und Geliebte, bezogen auf das Dargestellte der medizinischen Situation, nicht bedrohen kann, dieses Messer stiftet, indem es als Apo-Trope eine Bedrohung zugleich darstellt und der Abwehr unterliegt, die Identität der beiden ‚picturae‘ (Baum/Efeu und Amyntas/Geliebte).

Die Abwehr der Intervention des Messer interveniert nicht zufällig an jener Stelle, die das Gedicht auch als Darstellung seiner selbst organisiert, insofern es Schnitt- und schneidende Fläche nicht zwischen zwei ‚picturae‘, nicht einfach nur zwischen zwei Reden, sondern, genauer, zwischen zwei Elegien ist. Auch die ‚Klage‘ des Baumes selbst ist ja eine Elegie und damit, viertens, Darstellung ihrer spezifischen Sprachlichkeit auf der Ebene der Poetik. Nichts zwar deutet an dieser Stelle auf einen selbstreferentiellen Aspekt des Gedichts ausdrücklich hin. Manifest aber wird die Frage, wie das Schreiben von Liebesklagen zur Liebe sich verhält, an einer anderen Stelle des Gedichts, wobei dieses einen so offensichtlichen wie rätselhaften Rückgriff auf eine literarische Tradition unternimmt. Denn offensichtlich ist die Wendung „und die Welle des Bachs halten Gesänge nicht auf“ (V. 8) eine skeptische Entgegnung auf eine andere an den Arzt Nikias in vergleichbarer Situation gehaltene Rede. Theokrits 11. Idyll (*Der Kyklop*) nämlich beginnt:

Wider die Liebe besteht kein anderes heilendes Mittel,
Nikias, weder ein Sälbchen noch irgendein Pülverchen, scheint mir,
außer dem Umgang mit Musen. Das Mittel wirkt mild und balsamisch⁵⁴

Rätselhaft aber ist diese Anspielung im Kontext der hier entworfenen medizinischen Situation insofern, als dieses durch den Rekurs auf die Tradition evozierte „Mittel“ (φάρμακον) doch schwerlich mit jenem „harten“ (V. 2) identisch sein kann, das Nikias dem Amyntas empfiehlt. Die Ausgangssituationen sind ja völlig verschiedene: Der Kyklop Polyphem muß sich damit abfinden,

Gebilde, die nach dem Regellosen strebende, sich selbst immer regelnde und so im Kleinsten wie im Größten durchaus gott- und menschähnliche Natur sinnlich vergegenwärtigen.“ *Die Lepadon*, in: *Weimarer Ausgabe*, Abt. II, Bd. 8, S. 255–259, hier S. 259.

⁵⁴ In Hermann Beckby (Hrsg.), *Die griechischen Bukoliker*. Theokrit-Moschos-Bion (griechisch/deutsch) (Beiträge zur klassischen Philologie. 49), Meisenheim/Glan 1975, S. 91.

Οὐδὲν πὸτ τὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο,
Νικία, οὐτ' ἔγχριστον, ἐμὶν δοκεῖ, οὐτ' ἐπίπαστον,
ἢ τὰ Πιερίδες κοῦφον δέ τι τοῦτο καὶ ἄδῃ
γίνετ' ἐπ' ἀνθρώποις, [...]

Diesen und weitere Bezüge auf die Elegie in Goethes (und Schillers) Werk markiert Mommsen, „Goethes Begegnung mit Schiller“ (vgl. Anm. 15), S. 130f. Vgl. auch Košenina, „Lust und Leid“ (vgl. Anm. 12), S. 242f. Im *Archiv der Zeit* war 1797 eine Übersetzung der Idylle zu lesen (nach einem Hinweis in Goethe, *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Gerhard Sauder, München/Wien, 1985f., Bd. 4,1, Kommentar zu *Amyntas*, S. 1131–1133, hier S. 1231).

daß Galatea ihn nicht erhört, und tut dies, indem er seinen Lobgesang auf diese abbricht und in der plötzlichen Einsicht weitersingt, daß es auch andere, schönere Mädchen gibt, die ihn durchaus erhöhen. Amyntas hingegen krankt offenbar nicht an einer Ab-, sondern an einer Anwesenheit. Das „milde“ Mittel des Gesangs wäre für ihn also doch überhaupt erst in Erwägung zu ziehen, wenn er zuvor, dem Rat des Arztes folgend, das „harte“ Mittel anwenden könnte, das offenbar in einer von sich aus vollzogenen Trennung von der Geliebten bestünde.

Wovon also spricht er, wenn nicht von seinem eigenen Gesang? Und dieser ist freilich nicht Mittel des Trostes oder der Heilung, nicht *consolatio* oder *remedium amoris*, sondern hat seine genaue Funktion in einer Szene der Übertragung, in welche die ganze Ambivalenz des Erotischen hineinspielt: der Arzt ist ja schon zum Gegner gewordener Freund, den Amyntas nicht mit Argumenten widerlegen kann, sondern mit der Evokation von Beispielen überreden muß⁵⁵. Die Ohnmacht des Gesangs gegenüber dem „strengen Gesetz ehrner Gewalten“ (V. 12) ist seine Macht gegenüber Nikias, dessen Rat damit als das absurde Unterfangen hingestellt wird, gegen das Naturgesetz aufbegehren zu wollen. Es ist seine Macht gegenüber Nikias nicht nur, sondern auch gegen die Instanz des Nikias in Amyntas selbst, der sich noch „das härtere Wort“ sagt, das Nikias verschweigt (V. 6). Gerade weil Gesänge, sind es nicht orphische, keine Welle des Bachs aufhalten, vermögen sie, als legitime Erben der orphischen, das härtere Wort aufzuhalten, das Nikias verschweigt und Amyntas nur zu sich selbst, nicht zu Nikias oder dem Leser sagt. Und tatsächlich hält der Pentameter in Vers 8 das Wort „halten“ an der Schnittstelle der Mitteldiärese für Sekundenbruchteile auf und stellt damit seine eigene Macht dar, die er sich vernünftigerweise gleich danach wieder absprechen muß. Kaum zufällig hält er dasselbe Wort auf, mit dem später jene Apo-Trope an der Schnittstelle zwischen den Elegien beginnen wird: „Halte das Messer zurück!“

Der Gesang selbst ist es also, der kraft seiner Überredung – und eine andere

⁵⁵ Im Gegenzug zu Interpretationen, welche diese Qualität der Übertragung vollständig ignorieren, sei ein Vorschlag erwogen, der sie radikal ernst nimmt: vielleicht handelt es sich ja in Amyntas' Rede gar nicht um seine Beziehung zu einer Ungenannten, sondern ausschließlich um die Beziehung zu genau dem Arzt, an den die Rede ergeht. Außer einem schwer bestimmbareren Gesamteindruck des Gedichts gibt es nichts in diesem, was eine solche Lektüre widerlegen könnte, manches jedoch, was für sie spräche. Die Beziehung des Amyntas zu Nikias würde oszillieren zwischen einer homosexuellen, wie sie dem Amyntas in Vergils *Eklogen* zugesprochen wird, und einer freundschaftlichen, wie sie von der analogen *pictura* in einem Emblem bei Alciatus bedeutet werden soll (vgl. Abb. 1). Diesem Vorschlag nachzugehen würde freilich eine vollkommen andere Interpretation des Gedichtes nach sich ziehen. Zu seinen Implikationen könnte eine entscheidende Plausibilisierung des biographischen Ansatzes von Mommsen („Goethes Begegnung mit Schiller“ [vgl. Anm. 15]) gehören: ein Doktor der Medizin heißt Friedrich von Schiller.

Kraft gibt es nicht mehr, wenn man der Überredung glaubt – das Messer aufhält, das er selbst erst darstellt. Liebende zitieren Wörter wie „Liebe“, „Leben“, „Kraft“, nicht um das Wesen der Liebe auszusprechen, sondern um die Gefahr, die der Liebe durch ihr willkürliches Ende droht, zu evozieren und zugleich abzuwenden. In die andere Gefahr, die der Liebe durch die mit ihr notwendig verknüpfte Verausgabung des Lebens droht, lassen sie sich singend willig zwingen. Der Gesang selbst ist für die Liebenden die „schönste Verschwendung“, die das Wesen der Liebe ist. Nicht mit „Bildern“ (über)reden sie, sondern mit Sätzen, die verschwenderisch mit grammatischen Fiktionen haushalten, kraft welcher Identitäten einmal ineinander verschlungen, dann wieder voneinander getrennt erscheinen. Diese Sätze vermögen Bilder zugleich zu evozieren und – auf einander widersprechende Weisen – zu interpretieren, wobei über die jeweiligen Interpretationen einzig ihre jeweilige Funktion im Rahmen der Überredung entscheidet. Auch und gerade „Messer“ ist kein „Bild“, sondern ein Wort, eines, dem die ganze Bandbreite seiner möglichen Funktionen zugewiesen wird: zunächst evoziert es einen Gegenstand in einer Erzählung mit persuasiver Intention; dann dient es der Übertragung dieser Erzählung in eine Szene der Übertragung; damit zugleich funktioniert es als Schnittfläche, an der die keineswegs nur tropologische Organisation des Gedichts selbst zur tropologischen Darstellung kommt.

4. „Verba valent sicut numi“ (noch einmal: Symbol oder Allegorie?)

An und mit dem Messer transformiert also das Gedicht die stabile Referenz auf eine „pictura“ in eine so bildmächtige wie unabbildbare Darstellung, welche diese Referenz suspendiert. „Symbolisch“ kann man, mit den Formulierungen aus *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, – nicht Baum oder Efeu, sondern – das Messer nennen, insofern das Gedicht an und mit ihm die Verwandlung eines Gegenstandes in den Schein des „Fürsichstandes“ vollzieht, insofern aus ihm als einem Element des Dargestellten das Zeugnis seiner eigenen Darstellung wird. Dieses Ergebnis – daran ist zu erinnern – stellt sich freilich nur her, weil sich die Interpretation für eine bestimmte der Möglichkeiten entschieden hat, die Markierung zwischen beide Reden vor den Vers 43 zu setzen. Setzte man diese Markierung in diesen, so könnte das Messer nicht die Funktion einer Trope übernehmen. Die beiden „picturae“ des Gedichts blieben als solche voneinander unterscheidbar; das Gedicht wäre als strukturelles Analogon des Emblems auch im goetheschen Sinne allegorisch zu nennen. Sind in der hier getroffenen Strukturierung die Grenzen der „picturae“ nicht identisch mit den Grenzen der Rede, so zeigt das Gedicht damit eine Fähigkeit an, Rahmungen zu überspielen, die es der Malerei gegenüber auszeichnet. „Symbolisch“ werden Darstellungen also offenbar gerade durch eine Anpassung an die

spezifischen Möglichkeiten des jeweiligen Mediums. Nimmt man den Wortlaut von Goethes eigener Theorie der Darstellung für ein solches Ergebnis in Anspruch, so zeigt sich diese weit eher als eine Fortentwicklung der mit Lessings *Laokoon* verknüpften Reflexionstradition denn als ein radikaler Bruch mit dieser.

Diese Lesart verhält sich freilich nicht harmonisch zu der nach 1800 bei Goethe und anderen Apologeten des Symbols beobachtbaren Tendenzen, dieses als medienindifferente Entität zu konzipieren. In dem Maße, in welchem diese Tendenz zunimmt, verliert der Begriff des Symbols tatsächlich seine Operationalisierbarkeit für eine rhetorisch interessierte Lektüre. Diese kann nicht das Ganze einer „parasemiotischen“⁵⁶ Intention fassen, die Bedeutungszusammenhänge voraussetzt, welche sprachlich nur evoziert, nicht allererst konstruiert werden müßten. Geht es der späten kanonischen Definition des Symbols um die unaussprechliche Idee im Bild⁵⁷, so liegt der hier entworfenen Lektüre von *Amyntas* das Interesse daran zugrunde, wie Bilder sich von ausgesprochenen „Bildern“ in Struktur und Funktion unterscheiden. Was an ideologischem Gehalt dem Gedicht innewohnt, das spricht es in der epigrammatischen Schlußformulierung bündig aus; was es gegenüber allegorisierender Gedankenlyrik voraushat, ist eher seine Sprachlichkeit, die Bilder nur entstehen läßt, um sie zugleich zu zersetzen.

Goethes Theorie der Bezeichnung⁵⁸swesen in ihrer nichtmedialen Gestalt als Beschreibung einer „Wirklichkeitserfahrung“ und seine poetische Praxis verschränken sich jedoch auf so offensichtliche wie irritierende Weise in einem Diskurs, der von sich aus weder der ‚parasemiotische‘ noch der rhetorische, sondern der ökonomische ist. Vor allem in dem Frankfurter Brief an Schiller wird gleich in doppelter — und dabei äußerst ambivalenter — Hinsicht deutlich, wie enge Beziehungen das Symbol zur Sphäre der Ökonomie unterhält. Denn einerseits dient es der Akkumulation von „Erfahrung“; mit seiner Hilfe kann man das „Capital vermehren“, „eine schöne Erndte gewinnen“, „genug Beute aus bekannten Ländern und Gegenden davon tragen“⁵⁸.

⁵⁶ Vgl. Kobbe, „Symbol“ (vgl. Anm. 4), passim. Titzmann bringt die hier skizzierte Intention der Rede vom Symbol auf die pointierte Formel: „Die Realität muß Bedeutung haben, damit die Kunst keine zu haben braucht“ („Allegorie und Symbol“ [vgl. Anm. 4], S. 658). – Paul de Man (vgl. „The Rhetoric of Temporality“, in: P. d. M., *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, 1983, S. 187–228, hier S. 188 u. ö.) vereinfacht grandios, wenn er Allegorie und Symbol umstandslos mit „denominations for figural language“ gleichsetzt.

⁵⁷ „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.“ (*Maximen und Reflexionen über Kunst*, in: *Weimarer Ausgabe*, Abt. I, Bd. 48, S. 177–214, hier S. 205f.).

⁵⁸ Brief an Schiller (vgl. Anm. 26), S. 243 (das zweite Zitat) und S. 246 (das erste, dritte und vierte). Vgl. dazu Schlaffer, *Faust Zweiter Teil* (vgl. Anm. 3), S. 16.

Andererseits aber legt das zweite, ausführlicher skizzierte, der beiden Beispiele – und will es Symbol des Symbolischen sein, so muß es mehr als ein Beispiel sein⁵⁹ – Rechenschaft von einem Besitz ab, den der Sohn nicht ererbt hat von seinen Vätern. Symbolisch sei der

Raum meines großväterlichen Hauses, Hofes und Gartens, der [...] jetzt, größtentheils als Schutthaufen, noch immer das doppelte dessen werth was vor 11 Jahren von den gegenwärtigen Besitzern an die Meinigen bezahlt worden.⁶⁰

So akkumuliert das Symbol das Kapital einer Erfahrung, die einem Kapitalzuwachs gilt, der den Vorfahren entgangen ist. Dieselbe Struktur liegt aber nicht nur in einer Passage aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* vor:

Die Gegenwart der alten bekannten Kunstwerke zog [Wilhelm] an, und stieß ihn ab. Er konnte nichts, was ihn umgab, weder ergreifen noch lassen, alles erinnerte ihn an alles, er übersah den ganzen Ring seines Lebens, nur lag er leider zerbrochen vor ihm, und schien sich auf ewig nicht schließen zu wollen. Diese Kunstwerke, die sein Vater verkauft hatte, schienen ihm ein Symbol, daß auch er von einem ruhigen und gründlichen Besitz des Wünschenswerthen in der Welt theils ausgeschlossen, theils desselben durch eigne oder fremde Schuld beraubt werden sollte.⁶¹

Auch die wenig später geschriebene Elegie *Amyntas* bedient sich ökonomischer Kategorien in sehr ähnlicher Weise, wenngleich an die Stelle der melancholischen Reaktion auf den Verlust des Kapitals hier dessen Bejahung tritt. Auch hier korrespondiert der Verschwendung als Erfahrungsinhalt die Akkumulation des Erfahrungskapitals, das die Rede der ganzen Natur und besonders die Lehre des Baumes für die Titelfigur bereithält. Erich Trunz, der seinen Lesern ein Mißverständnis der Wendung „zu Rath halten“ nicht unterstellen

⁵⁹ Denn „wo das Besondere nur als Beispiel“ gilt, das ist ja die Allegorie (vgl. oben, S. 135). Dementsprechend betont auch der Frankfurter Brief die Seltenheit von „symbolischen“ Gegenständen: „Bis jetzt habe ich nur zwey solcher Gegenstände gefunden.“ (S. 245).

⁶⁰ Brief an Schiller (vgl. Anm. 26), S. 245f. Vgl. dazu Schlaffers Kritik an dem Recht, mit dem „der von Goethe vorgezeigte Gegenstand ‚symbolisch‘ genannt werden kann“ (*Faust Zweiter Teil*, S. 18–23, Zitat: S. 18).

⁶¹ *Wilhelm Meister Lehrjahre* (VII, 7); in: *Weimarer Ausgabe*, Abt. I, Bd. 23, S. 247. Diese Passage – die gewöhnlich nicht in Untersuchungen zu Goethes Symbolbegriff zitiert wird – ist auch insofern bemerkenswert, als Goethe das Symbol hier mit dem antiken Symbolbegriff zwar nicht (nach dem Prinzip der Substitution) gleichsetzt, es mit ihm aber offenbar (nach dem Prinzip der Kombination) in eine assoziative Verbindung bringt: die zwei (idealiter einst wieder zusammenzuwerfenden) Hälften eines Rings sind ja prototypisch für die „tessera hospitalis“, jenes Erkennungs- und Beglaubigungszeichen, das die erste Bedeutung von „Symbol“ (sym-ballein) ist. – Überdies entspricht die hier entworfene Struktur in nuce genau der *Wilhelm Meister*-Kritik von Novalis, wie sie Winfried Menninghaus (vgl. *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a. M. 1987, S. 192ff.) rekonstruiert hat. Vgl. auch Jochen Hörisch, *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*, Frankfurt a. M. 1983, S. 100–105.

wollte und sie deshalb unkommentiert ließ, hat doch einen deutlichen Hinweis auf den beherrschenden Diskurs des Gedichts mit einer „Parallelstelle“ aus eben jenen *Lehrjahren* verbunden: „Das mit dem Bild [vom Baum und Efeu] Gemeinte ist ein immer wiederkehrendes Goethesches Thema: *Man kann die Ware und das Geld nicht zugleich haben.*“⁶²

Daß jedoch die Entscheidung zwischen zwei Äquivalenten, Ware und Geld oder Liebe und Leben, am Gedicht nicht mehr so einfach durchzuführen ist, wie es diese „Parallelstelle“ suggeriert, wurde deutlich genug⁶³. Waren für diese Komplikationen nicht nur solche des Dargestellten, sondern vor allem auch solche der Darstellung verantwortlich, so liegt die Vermutung nahe, daß das Verhältnis der beiden vermeintlichen semiotischen Äquivalente „Bild“ und „Gemeintes“ in ähnlicher Weise Komplikationen unterliegt. Handelt es sich beim Symbolischen vielmehr um das Zeugnis seiner eigenen Darstellung, so läßt sich die Struktur des Unterfangens, den Fundus der Erfahrungen mit der Erfahrung des Verlustes zu bereichern, wohl nicht lange stabilisieren. Hätte Hermann Cohen Recht, so wäre zwar der „Reichtum der Verschwendung“ die negativ zu bewertende Eigenschaft nicht des Symbols, sondern der Allegorie – denn diese stünde im Gegensatz zum „Gesetz der Sparsamkeit“, an welches die Natur gebunden sei⁶⁴. Goethe jedoch widerspricht ihm, in der Form eines Chiasmus, auf beiden Seiten dieser Entgegensetzung: einerseits gelten ihm als „eigentlich

⁶² Erich Trunz in: Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe* (vgl. Anm. 51) Bd. 1, S. 613. Die „Parallelstelle“ – es folgen übrigens deren zwei weitere – steht ebenfalls in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Weimarer Ausgabe*, Abt. 1, Bd. 22, S. 334), nun allerdings, kaum zufällig, in den *Bekanntnissen einer schönen Seele*, Goethes *Dictionnaire des idées reçues*.

⁶³ Die Verbindung von ökonomischem und zwischengeschlechtlichem Thema ist offensichtlich im biographischen Hintergrund, auf den die Elegie von den meisten ihrer Interpreten bezogen wird. Sie sei, so etwa Friedrich Gundolf, „durch Schillers vorwurfsvoll oder bedauernd fragenden Blick auf Goethes Hauswesen [. . .] ihm abgerungen worden“ (*Goethe*, Berlin 1916, S. 425). Will man aber eine solche Interpretation halten, muß man offenbar den Bereich des Ökonomischen selbst teilen. Denn die Entscheidung für Christiane Vulpius muß jedenfalls für den eigentlichen Bereich des „Hauswesens“ wohl kaum gerechtfertigt werden; sie hält die gemeinsamen Güter recht gut zu Rate und wird dafür von Goethe während der Schweizer Reise nicht nur mit Liebesbekenntnissen belohnt (vgl. etwa den Brief vom 23. 9. 1797, *Weimarer Ausgabe*, Abt. IV, Bd. 12, insb. S. 307), sondern auch mit Listen der hohen in Frankfurt für Nahrungsmittel geltenden Preise, bei deren Lektüre sie sich „freuen [werde], daß du in deiner Küche nicht so theure Waare brauchst“ (24. 8. 1797, S. 253). Nur wenn man die ökonomische Motivik vorab bereits als Allegorie für den psychisch-physischen Haushalt eines (schöpferischen) Individuums liest, läßt sich also überhaupt, auch in biographischer Hinsicht, eine strukturierende Opposition zwischen Liebe und Leben herausbilden.

⁶⁴ Vgl. Hermann Cohen, *Ästhetik des reinen Gefühls*, 2 Bde., Berlin 1912, Bd. 2, S. 305, zitiert nach Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (vgl. Anm. 1) S. 352 (vgl. dort auch S. 360).

recht ökonomisch“⁶⁵ gerade nichtsymbolische Bezeichnungen, die er deutlich kritisiert — andererseits lehrt die Natur, welche Amyntas antrifft, diesem ausgerechnet die Verschwendung. Einig ist er mit Cohen nur darin, daß gerade das Verhältnis von Bezeichnung und bezeichneter Natur ein nicht nur konventionelles zu sein hätte. Das läßt sich auf einer Skala von Differenzierungen verorten, die Goethe (in einem Text mit dem Titel *Symbolik*) selbst zur Verfügung stellt, wobei er an die Tradition der Zeichenlehre im 18. Jahrhundert anknüpft:

Verba valent sicut numi [sic!]. Aber es ist ein Unterschied unter dem Gelde. Es gibt goldne, silberne, kupferne Münzen und auch Papiergeld. In den erstern ist mehr oder weniger Realität, in dem letzten nur Convention. [. . .]
Indem wir von den innern Verhältnissen der Natur sprechen wollen, bedürfen wir gar mancherlei Bezeichnungen.⁶⁶

Und der Fortgang des Textes macht deutlich, daß mit den letzteren Bezeichnungen solche gemeint sind, die eher mehr als weniger Realität enthalten, „natürliche“ in der Terminologie der Zeichenlehre aus dem 18. Jahrhundert. Die Natur aber, deren Lehre nur mit Sprachgeld aus goldnen Münzen käuflich zu erwerben ist, lehrt mit kaum natürlichen Mitteln eben jene Verschwendung, von der sie profitiert. Der Baum, der sein(e) Mark an fruchtlose Ranken ausgibt, redet mit der „Imagination der Poeten“ von einem „Mark“ (V. 32), das er nach der Einsicht des Naturwissenschaftlers Goethe gar nicht hat⁶⁷. Er und der Efeu, die Verräterin, haben an der kulturellen Praxis gutbezahlter Rhetoren Teil, um zur Aufgabe kultureller Praktiken zu verführen: dazu, den ärztlich-gärtnerischen Rat(schlag) (V. 3) auszuschlagen und dazu, den angesparten (Haus-)Rat (V. 46) zu verschwenden. Schreibt der überredete Dichter auf, wie der Liebende sich von der liebenden Natur, willig gezwungen, überreden läßt, um andere zu überreden, so halten seine verschwendeten Reden wohl nicht so sehr die Bedeutung „Verschwendung“ fest, als daß sie die Bedeutungen mitverschwendet: so wird der Ausdruck der Verschwendung, wie dies den symbolischen kennzeichnen soll, „mit dem Gegenstand physisch-real-identisch“⁶⁸. Die

⁶⁵ *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (vgl. Anm. 7), S. 94.

⁶⁶ *Symbolik* (vgl. Anm. 25), S. 167. Der kurze, nachgerade apokryph anmutende Text ist nur in Riemers Handschrift überliefert und stammt offenbar aus dem Jahr 1805. Vgl. die Kommentare von Manfred Jurgensen, *Symbol als Idee* (vgl. Anm. 23), S. 123–136, und Werner Keller, *Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung*, München 1972, S. 211 f. Unbefriedigend erscheinen beide, weil sie den Text weder in Goethes eigenem naturwissenschaftlichen noch in dem sprachwissenschaftlichen Kontext des 18. Jahrhunderts lokalisieren, dessen deutliche Züge er trägt.

⁶⁷ Vgl. *Metamorphose der Pflanzen. Zweiter Versuch* [wohl 1790], in: *Weimarer Ausgabe* Abt. II, Bd. 6, S. 279–285, hier S. 281.

⁶⁸ *Symbolik* (vgl. Anm. 25), S. 167.

mit goldenen Münzen erworbene Lehre läßt sich am wenigsten besitzen. Wer sich dem Sprechen der Liebe vertraut, hält er seine Erfahrung zu Rath?⁶⁹

⁶⁹ Der Verfasser dankt Freunden, Kollegen, Studenten — zu vielen, als daß sie hier namentlich aufgeführt werden könnten — für mannigfachen Rat bei der Wahl des Gegenstandes und der Ausarbeitung der Darstellung.