

„Alles was lebendig wirken soll, muß eingehüllt sein“.

Formreflexion in Goethes Sonett

Mächtiges Überraschen

Johannes Schade (Johns Hopkins University)

Abstract: The article engages in a close reading of Goethe's sonnet *Mächtiges Überraschen*, published in the sonnet cycle of 1807. In it the poetic voice evokes a mountain river whose course is suddenly interrupted by the limiting force of a dam. Paradoxically, however, the effect of this is not stagnation, but the emergence and celebration of a "new life". This paradox will be illuminated by a discussion of Goethe's *Morphologie* as a universal scientific method. Morphology studies the infinite variety of (natural) forms while also insisting on their individual limitation. Goethe's understanding of *life* lingers on the co-presence of "coined form" and "living development" as he formulates it in *Urworte. Orphisch. Mächtiges Überraschen* is read as a poem that embodies this fundamental polarity. The sonnet refers time and again to the borders and limitations of both the natural image it evokes and its own poetic properties. Simultaneously, it suggests the transgression of these limitations on both a formal (or structural) and a metaphorical level. As a *poetological* sonnet, *Mächtiges Überraschen* unifies the representation (of a natural event) with a reflection *on* representation as such. The announcement of a "new life" in the last stanza of the poem is thus read as an announcement of its own coming-into-being.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106746](http://nbn:de:hebis:30-106746)

I.

Als Goethe für die Werkausgabe von 1815 eine Sammlung von 15 Sonetten in Druck gab, stellte er dieser ein prägnantes Motto voran: „Liebe will ich liebend loben/Jede Form, sie kommt von oben.“ (HA 1: 635) Im ersten Vers ist damit das Sujet der Sonette formuliert: Die Liebe und ihre poetische Verdichtung. Die Gedichte handeln fast ausnahmslos von der Sehnsucht zwischen Liebenden, von Entsagung, Eifersucht oder sinnlicher Begierde. Im Gegensatz zu dieser einfachen Verortung fällt es auf den ersten Blick nicht leicht zu entscheiden, worauf sich der zweite Vers des Mottos bezieht. Gehen wir zunächst davon aus, dass mit ‚Form‘ die poetisch-formale Verfasstheit eines Textes oder einer Textgattung, hier also des Sonetts, gemeint ist. Damit bewegt sich Goethe in einem gattungstypischen Diskurs, steht doch das Sonett von seinem spätmittelalterlichen Beginn an für eine besonders ‚strenge Form‘, deren for-

male Vorgaben – trotz aller historisch und lokal gewachsenen Varianten – von der Strophenlänge über Metrik bis zum Reimschema festliegen. Warum aber, so wird man umgehend fragen müssen, kommt diese Form ‚von oben‘? In der vertikalen Achse – von oben (nach unten) – ist ein Geschehen formuliert, welchem ‚Form‘ (oder *Formwerdung*) zugeschrieben wird. Doch Form oder Formwerdung wovon? Aus welcher Sphäre kommt diese Form und worin schlägt sie sich nieder? Verweist ‚oben‘ auf die Gattungsgesetze der Tradition? Auf eine göttliche Instanz, die dem Dichter gewissermaßen die Form *auf*erlegt? Oder wird, allgemeiner noch, die *Form* selbst zum Gestaltungsprinzip oder Träger des poetischen Vollzugs *erhoben*? Diese dunkle Stelle gibt Anlass, über das Problem ‚Form‘ im Kontext der *Sonette* nachzudenken. Es wird nicht darum gehen, alle eben vorgetragenen Fragen zu beantworten. Vielmehr wird an einem Beispiel, nämlich dem Eröffnungsgedicht der Sonettensammlung – *Mächtiges Überraschen*, entstanden 1807 –, der Vorschlag gemacht, der *immanenten* Formwerdung, also der Formwerdung genau dieses Gedichts, zu folgen.

Die Bewegung auf der Bildebene von *Mächtiges Überraschen* ist eine von *oben* nach *unten*. Es wird beschrieben, wie ein Strom – Inbegriff der Lebenskraft – von seiner Quelle in der Höhe des Gebirges das Flussbett hinab fließt, um dann, durch den – ebenfalls vertikalen – Sturz einer Bergnymphe gehemmt, in einem Stausee vorläufig zur Ruhe zu kommen. Dieser Vorgang resultiert jedoch nicht, wie die Figur des Stausees suggerieren könnte, in Stasis. Am Ende verkündet das Sonett als Beschreibung eines Naturereignisses die Entstehung eines „neue[n] Leben[s]“. Die genaue Analyse des Sonetts wird zeigen, dass in der Naturschilderung ein zutiefst selbstreflexiver Gestus verborgen ist. So dass sich *Mächtiges Überraschen* als Gedicht zu lesen gibt, welches sein eigenes Entstehen und damit seine immanente *Formwerdung* thematisiert. Diese Verschränkung von Darstellung (eines Naturereignisses) und Reflexion auf die Darstellung wird im Folgenden von der Paradoxie einer *lebendigen Form* her gedacht, die Goethe in den *Urworten. Orphisch* in ihre sprechendste Formulierung gebracht hat: „Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt/Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.“ (HA 1: 359) Im Folgenden soll gefragt werden, wie in *Mächtiges Überraschen* die logische Inkongruenz von geprägter Form (als Individuationsprinzip) und lebendiger Entwicklung (als Prinzip der unaufhörlichen Umbildung der Formen) poetisch *und* poetologisch behandelt wird. Ein Blick auf Goethes Formbegriff im Umfeld der Naturwissenschaften, speziell der Morphologie, wird dafür hilfreich sein. Die These besagt, dass das Sonett den paradoxen Moment schildert, in

dem das Zugleich von endlicher Begrenztheit der Form(en) und unendlicher Prozessualität von Formveränderung erscheint. Dies geschieht, so die weitere Argumentation, über Figuren der Autoreflexion, durch welche die poetische Sprache eine konventionelle Trennung von innen und außen, Subjekt und Objekt überwindet und sich dadurch vom Zwang zur Referenz befreit und *lebendige* Darstellung wird.

II.

Von einer „inneren Form“ – im Gegensatz zur einer der Anschauung direkt zugänglichen „äußeren Form“ – der Erscheinungen ist schon in Goethes frühen Schriften die Rede. Die innere Form – Goethe entlehnt diesen Begriff der neuplatonischen Tradition und ihrer Wiederbelebung durch Lord Shaftesbury – ist jene Form, „die alle Formen in sich begreift“ (HA 12: 22). So der junge Goethe in den Notizen *Aus Goethes Brieftasche* (gedr. 1776), bei denen es sich um eine Polemik gegen eine formalistische Ästhetik handelt, welche unablässig „über die Form dramatischer Stücke [redet], über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß“. Es gebe aber, so insistiert Goethe, „eine Form, die sich von jener unterscheidet wie der innere Sinn vom äußern“ (HA 12: 22). Diese Konzeption einer *inneren* Form wird mit Verweis auf ihre Herkunft im Denken von Plotin und Spinoza gern metaphysisch aufgeladen (man sagt dann das Göttliche, das Eine, Geist, Gott, ‚Natur‘ usw.), und das hat natürlich seine Berechtigung. Doch wichtig für Goethe war es gerade, in der *Immanenz* des Phänomens, das heißt also auch in der Immanenz der Naturerscheinung (und des Kunstwerks), die äußere *und* die innere Form in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit zu behaupten. In *Diderots Versuch über die Malerei* (1797) überträgt Goethe den Gedanken der inneren Form auf das Verhältnis von Naturobjekt und dessen Nachahmung durch die Kunst:

Ja, das Äußere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Äußere einer organischen Natur anders, als die ewig veränderte Erscheinung des Innern. Dieses Äußere, diese Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beide Bestimmungen, die äußere und die innere, im ruhigsten Dasein, so wie in der stärksten Bewegung stets im unmittelbarsten Verhältnisse stehen. (FA I/18: 547)

In dieser Passage ist das untrennbare Zugleich von äußerer und innerer Form expliziert. Der „inner[e] Bau“ der Naturformen bestimmt deren Äußeres, wo-

durch dieses sich *anpasst* und damit selbst zu einem Inneren wird. Es gibt keine äußere Form, die nicht durch eine „ewig veränderte Erscheinung des Innern“ verändert würde. Im Inneren der Erscheinung ist die Vielheit der Erscheinungen gesichert, auch wenn ihre äußere Form sich als individualisierte und begrenzte zu erkennen gibt.

In späteren Jahren, mit zunehmendem Interesse an den Naturwissenschaften, rückt für Goethe die Frage in den Vordergrund, wie die innere Form *wissenschaftlich* beschrieben werden kann. Von der Proklamation der Urpflanze in der Botanik über die Metamorphosenlehre für Pflanzen- und Tierwelt bis hin zur Farbenlehre, nach der die Mannigfaltigkeit der Farben durch das unteilbare ‚Urphänomen‘ des weißen Lichts bedingt ist – immer geht es Goethe, wie er in einem Brief an Charlotte von Stein im Sommer 1786 formuliert, um ein „Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das manigfaltige Leben hervorbringt“ (FA II/2: 639).

Wohl erkannte Goethe das Grundparadox der „geprägte[n] Form, die *lebens* sich entwickelt“: Wie ist es möglich, dass „wesentliche Form“ sich wandelt? Allgemeiner gefragt: Wie soll ewige *Natureinheit* vereinbar sein mit dem für die Natur konstitutiven Gesetz des Werdens, dem unaufhörliche *Differenzierung* zugrunde liegt? Goethe akzeptierte die Paradoxie und erklärte sie geradewegs zur Maxime: „Die wichtigste Betrachtung, die wir von Anfang an zum Anschauen zu bringen suchten. Differenz in der Identität und umgekehrt“ (FA I/25: 169f.). Es zeigt sich in diesen an Spinoza geschulten Gedanken, warum für Goethe das Festhalten an einem ‚Urtypus‘, einer wesentlichen Form, bei gleichzeitiger Unermüdlichkeit im Studium der Vielfalt der Natur, der empirischen Beobachtbarkeit ihrer äußeren Formen, kein Einwand gegen, sondern eine Bestätigung für seine Forschungen sein konnte. Innere Form und äußere Form bedingen sich in vollkommener Wechselseitigkeit.

Als produktivster Versuch, dem Paradox der mannigfaltigen Einheit zu begegnen, darf Goethes naturwissenschaftliche Methode der Morphologie gelten, die er ab 1807 systematisch entwickelt. Die Morphologie ist „die Lehre von der Gestalt, der Bildung und Umbildung der organischen Körper“ (HA 13: 124). Als „Hilfswissenschaft der Physiologie“ arbeitet sie dieser zu, insofern sie das, was „sichtbar und unsichtbar zugleich ist“, das „Innere [...] und [...] dessen Äußerungen und Wirkungen“ (HA 13: 122) synthetisiert. Goethes Anspruch an die Morphologie besagt, dass diese sowohl Werden als auch Sein, sowohl Differenz als auch Identität berücksichtigt, innere und äußere Form der Lebewesen unter einer naturwissenschaftlichen Methode zusammenfasst. Die

der Morphologie zugrunde liegende Konzeption von Form, Form als *morphé*, bestimmt Goethe im Gegensatz zum Begriff der Gestalt, die statisch ist. Die Morphologie schließt die Dynamik ewigen Wandels in sich ein:

Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei. Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwankt. [...] Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet [...]. (HA 13: 55)

Anschließend formuliert Goethe die „höhere Maxime des Organismus“:

Jedes Lebendige ist kein Einzelnes, sondern eine Mehrheit, selbst insofern es uns als Individuum erscheint, bleibt es doch eine Versammlung von lebendigen selbständigen Wesen, die der Idee, der Anlage nach gleich sind, in der Erscheinung aber gleich oder ähnlich, ungleich oder unähnlich werden können. Diese Wesen sind teils ursprünglich schon verbunden, teils finden und vereinigen sie sich. Sie entzweien sich und suchen sich wieder und bewirken so eine unendliche Produktion auf alle Weise und nach allen Seiten. (HA 13: 56)

Das Lebewesen ist Individuum und Kollektiv zugleich, trägt Einheit und Differenz in sich. Die Ausprägung seiner Gestalt beruht auf einem Formprozess der „unendliche[n] Produktion“. So sind es genau die Prozesse des Bildens und Umbildens, welche die Morphologie interessieren. Die Hierarchisierungen der mechanistischen Naturwissenschaften sind für sie nicht bindend. Goethe vermutet gar, „daß die organischen Naturen nur desto vollkommener werden, je weniger die mechanischen Prinzipien bei denselben anwendbar sind“ (HA 13: 125). Es geht ihm nicht um eine verifizierbare Ordnung, welche es erlauben würde, allgemeingültige Gesetze über die Bildung und Umbildung von Lebewesen zu formulieren. Nur *dass* sie sich in einem unaufhörlichen Umbildungsprozess befinden, gilt gesichert, ist ihm einziges Gesetz.

Goethe proklamiert als wissenschaftliches Hauptinteresse zunächst die „Naturgegenstände, besonders aber die lebendigen“, um darin eine „Einsicht in den Zusammenhang ihres Wesens und Wirkens“ zu erlangen (HA 13: 54). Der Naturforscher wird mit einer „Trennung der Teile“ beginnen, doch „diese trennenden Bemühungen, immer und immer fortgesetzt, bringen auch manchen Nachteil hervor. Das Lebendige ist zwar in Elemente zerlegt, aber man

kann es aus diesen nicht wieder zusammenstellen und beleben“ (HA 13: 55). Das Lebendige, obgleich bis in die kleinsten Elemente der natürlichen Formen nachweisbar, lässt sich rückwirkend aus diesen Formen nicht rekonstruieren. Implizit arbeitet Goethe hier mit einem Begriff von Leben, das sich selbst transzendiert, ein Leben, das stets „Mehr-Leben“ (Georg Simmel) ist. Aber gerade darin besteht seine konstitutiv *produktive* Funktion. Goethes Morphologie musste in einem derart starken Lebensbegriff wurzeln, weil sie nur so der Gefahr eines naturwissenschaftlichen Formalismus entgehen konnte, der behaupten will, in kausal-mechanistischer Weise Lebensgesetze zu rekonstruieren. Im Einklang mit naturphilosophischen Tendenzen seiner Zeit, besonders der die Präformationslehre herausfordernden Konzeption von Epigenese (Müller-Sievers 1997) versteht Goethe das Leben als selbstgesetzgebend; ein Leben, welches immerfort Lebendiges produziert, ohne auf diese Kausalität reduzierbar zu sein.

Es wäre nun aber falsch, von diesem emphatischen Lebensbegriff, welcher die unablässige Reproduktion des Lebendigen in den Naturerscheinungen so begründet, dass diese dem rationalen Zugriff zumindest in Teilen notwendig entgehen, auf einen ‚weichen‘ Formbegriff zu schließen. Darauf, dass die Abgrenzung der Elemente und Individuen voneinander unscharf wäre. Es ist ganz im Gegenteil für die Morphologie als Wissenschaft der Bildung und Umbildung des Lebens kennzeichnend, dass sie mit einem strengen Begriff von der *Begrenztheit* des Lebendigen arbeitet. Goethe nennt es einen „wichtige[n] Grundsatz der Organisation“ der Natur, dass jede Lebenstätigkeit von ihrer Umgebung *abgegrenzt* ist:

Diese Hülle mag nun als Rinde, Haut oder Schale erscheinen, alles was zum Leben hervortreten, alles was lebendig wirken soll, muß eingehüllt sein. Und so gehört auch alles, was nach außen gekehrt ist, nach und nach frühzeitig dem Tode, der Verwesung an. Die Rinden der Bäume, die Häute der Insekten, die Haare und Federn der Tiere, selbst die Oberhaut des Menschen sind ewig sich absondernde, abgestoßene, dem Unleben hingeebene Hüllen, hinter denen immer neue Hüllen sich bilden, unter welchen sodann, oberflächlicher oder tiefer, das Leben sein schaffendes Gewebe hervorbringt. (HA 13: 59)

Auch bei der Betrachtung *künstlerischer* Formen hegt Goethe ein besonderes Interesse für deren Ränder und Grenzen, „denn wie in dem Organismus der Natur, so tut sich auch in der Kunst innerhalb der genausten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund“. So schreibt Goethe im Bericht des *Zweiten Römischen Aufenthalts* (1786) angesichts einer Kapellenaus-

schmückung von Raffael, dessen Genie darin bestünde, „die wunderliche Beschränkung des Raumes“ für seine Dienste zu nutzen (HA 11: 456). Jede künstlerische ebenso wie natürliche Form wird von Goethe bei aller Einsicht in ihre inhärente Entwicklungsdynamik als geschlossene Einheit verstanden. Man kann gerade dieses Zugleich von Abgeschlossenheit und Offenheit als die konstitutive Aporie der Morphologie und in Analogie für die Goethe'sche Formkonzeption geltend machen. Natur und Kunst entwickeln sich durch unaufhörliche Umbildungen. Dies ist aber nur möglich aufgrund der Begrenztheit ihrer Erscheinungen. Die *äußeren* Grenzen der Naturerscheinung sowie die Grenzen des Kunstwerks stellen gerade die Gewährleistung dar für das dynamische Spiel des Lebens *innerhalb* dieser Grenzen.

Im Folgenden soll der enge Zusammenhang zwischen der dynamischen, lebendigen Form und ihrer Begrenztheit an einer Interpretation von *Mächtiges Überraschen* verdeutlicht werden. In diesem Gedicht ist die Aporie der Unvereinbarkeit von unendlich umbildender innerer Form und endlich begrenzter äußerer Form (welche allein der Beobachtung des Forschers zugänglich ist) dichterisch-symbolisch zur Anschauung gekommen. Es ist ein symbolisches Gedicht im Sinne von Goethes eigener Definition in den *Maximen und Reflexionen*: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ (HA 1: 471). In diesem Zitat ist das ereignishaft- augenblickliche Moment der Symbolik angesprochen. Symbolische Kunst kann die Aporien des Denkens zwar begrifflich nicht lösen, aber momenthaft, in ihrer Widersprüchlichkeit, zur Anschauung bringen. So heißt es in einem Brief Goethes an seinen Sekretär Friedrich Wilhelm Riemer:

Ich werde selbst fast des Glaubens, daß es der Dichtkunst vielleicht allein gelingen könne, solche Geheimnisse gewissermaßen auszudrücken, die in Prosa gewöhnlich absurd erscheinen, weil sie sich nur in Widersprüchen ausdrücken lassen, welche dem Menschenverstand nicht einwollen. (Brief vom 28.10.1821)

III.

Mächtiges Überraschen

*Ein Strom entrauscht umwölktem Felsensaale,
Dem Ozean sich eilig zu verbinden;
Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen,
Er wandelt unaufhaltsam fort zu Tale.*

*Dämonisch aber stürzt mit einem Male –
Ihr folgen Berg und Wald in Wirbelwinden –
Sich Oreas, Behagen dort zu finden,
Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale.*

*Die Welle sprüht und staunt zurück und weicht
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken;
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.*

*Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeicht;
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben. (HA 1: 294)*

Das Naturereignis in *Mächtiges Überraschen* beginnt in „umwölktem Felsensaale“. Schon der erste Vers betont die für dieses Sonett charakteristische Polarität von Begrenzung und Entgrenzung. Im *Felsensaale*, einem starren, geschlossenen Ort, hat der Strom seinen Ursprung, doch ist dieser Felsensaal *umwölkt*. Für Goethe war die Wolkenbildung ein beliebtes morphologisches Phänomen, sind Wolken doch Inbegriff eines „formumformend Weben“ (HA 1: 325), einer „Formung des Formlosen“ (HA 13: 304).

Tönend und entgrenzend zugleich („entrauscht“) sucht der „Strom“, „dem Ozean sich eilig zu verbinden; / Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen, / Er wandelt unaufhaltsam fort zu Tale“. In der Semantik der Naturbeschreibung ist hier zunächst ein Negatives ausgesprochen: Es ist einerlei, was sich im Spiegelbild des Wassers findet – der Strom ist davon nicht betroffen. „Grund“ und „Gründe“ stellen in dieser Lesart wohl weniger den Grund im Sinne von Flussbett dar als vielmehr die im Lauf des Stroms von den Wassermassen passierten Abschnitte. Um in der Logik einer Naturbeschreibung zu verbleiben, müsste man also sagen, dass die Naturobjekte auf der den Fluss umsäumenden Uferlandschaft im Fluss gespiegelt werden, *wenn* sie vom Ufer aus gesehen würden. Durch die Abwesenheit einer bestimmbareren Beobachterposition im Gedicht ist aber latent auch eine andere, komplexere Spiegelbildlichkeit mitkonstruiert. „Was auch *sich*“ spiegelt: das Reflexivpronomen deutet auf eine Art von innerer Subjekthaftigkeit hin, die „von Grund zu Gründen“

sich reflektiert. Das Spiegelbild ist dem kontinuierlich fließenden Strom prozesshaft angepasst. Die Wassermassen, die die Oberfläche, den Grund des Spiegels konstituieren, produzieren ihr je eigenes Spiegelbild nach *innen*, zu den Gründen des Stroms. Es sind also zumindest zwei Umkehrungen herkömmlicher Perspektiven, die sich in dem ersten Quartett untergründig vollziehen. Zum einen die Blickrichtung: nicht nur vom Außen des Ufers wird geblickt, sondern auch vom Inneren, von den Gründen des Stroms. Zum anderen wird das transparente Wasser als Spiegelfläche konstruiert, die den Strom zu einer geschlossenen, sich selbst begrenzenden und damit selbstreflexiven Fläche macht. Die Verbindung „von Grund zu Gründen“ gibt noch mehr zu bedenken, klingt doch in ihr ein *Be*-Gründungszusammenhang, eine kausale Kontrolle an, die der Strom „unaufhaltsam“ zu ignorieren scheint. Auch in diesem Anklang ist eine Selbstgenügsamkeit, eine Selbstkontrolle des Stroms angelegt.

Doch bleibt das Bild des Stroms dynamisch-bewegt. Während die eingebetteten Reime der zweiten und dritten Zeile („verbinden“/„Gründen“) das Quartett stabilisieren, markieren die Zeilen eins und vier jene für das Sonett charakteristische Grundbewegung von oben („Felsensaale“) nach unten („Tale“). Zu Beginn des zweiten Quartetts wird die verkündete *Unaufhaltbarkeit* des Stroms „mit einem Male“ gesprengt. Oreas, eine Bergnymphe, „stürzt“ in den Strom und „hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale“. Hier kristallisiert sich die polare Struktur des Gedichts in aller Exponiertheit. Die „eilig[e]“ Bewegtheit des Stroms wird plötzlich durch ein externes Prinzip, ein mythisches Wesen, stillgestellt. Im zweiten Vers des Quartetts findet eine perspektivische Verrückung statt, die bei genauer Betrachtung jener der zweiten Zeile des ersten Quartetts strukturell ähnelt. Auch hier werden sowohl Blickrichtung als auch die Trennung zwischen innen und außen verkehrt: der sich in die Fluten stürzenden Oreade „folgen Berg und Wald in Wirbelwinden“. Welche Perspektive auf das Naturereignis ist hier formuliert? Wie kann ein externer Beobachter eine „in Wirbelwinden“ bewegte Welt wahrnehmen? Das Bild bekommt eine logische Evidenz, wenn die in Wirbel geratene Welt nicht von außen, in einem neutralen Beobachterblick, sondern im Blick der Oreas verortet ist. Der Blick auf „Berg und Wald“ ist der Blick von Oreas, die sich selbst „in Wirbelwinden“ bewegt.

Markiert die zweite Strophe durch Beschreibung der Begrenzung des eiligen Stroms einen vorläufigen Stillstand, so formuliert sich im ersten Terzett das Naturereignis in seiner paradoxen Struktur. Die Welle, durch die Begrenzung des Gewässers *sprühend*, *zurückstauend* und *weichend*, wird hier in

sehr genauer Beobachtung in jenem Moment beschrieben, in dem sie an ihre Grenze, auf ihr hemmendes Hindernis prallt und sich gleichsam durch den entstehenden Druck ihrer Massen aufbäumt („schwillt bergan“), um sich dann „selbst zu trinken“. Die Wassermassen brechen, *reflektieren* an der Grenze, wenden sich zurück und werden von den folgenden Wassermassen aufgenommen. Was in dieser Bildlichkeit aufscheint, ist die Ökonomie einer Selbstgeneration durch Selbstverzehr, der Vertilgung der Form durch die Form. Der weitere Verlauf des Gedichts wird diesen paradoxen Moment der Selbstverzehrung als die eigentliche produktive Leistung ausweisen, die schließlich „ein neues Leben“ ermöglicht.

Die Selbstreflexivität der dichterischen Sprache findet einen weiteren Beleg in der Rede von der *zurückstaunenden* Welle. Im *Staunen* über die eigene Dynamik hält durch den unverdeckten Anthropomorphismus eine Innenperspektive ins Gedicht Einzug, die das Geschehen immanent bezeugt. Von einer Verkehrung von innen und außen, einem Aufreißen der Subjekt-Objekt-Trennung ist im Gedicht ja auf der Bildebene unaufhörlich die Rede. Im Bemühen der Interpreten, Goethes Sonett streng biografisch oder produktionsästhetisch zu lesen, wird diese Dynamik, die sich formimmanent formuliert, jedoch immer wieder übersehen. So ist es sicher kein Zufall, dass die Kommentare von zwei Goethe-Standardausgaben glauben, das nominalisierte Verb „Überraschen“ des Titels, eindeutig als „transitiv“ (HA 1: 635) beziehungsweise „aktiv“ (MA 9: 1075) identifizieren zu können, obwohl der Text dafür keinen Anhalt bietet. Die *Hamburger Ausgabe* buchstabiert ihre Deutung gar aus: „die Oreas (Bergnymphe) überrascht den Strom unter Anwendung von Gewalt“ (HA, Bd. 1: 635). Weil das Gedicht keinen Sprecher vorstellt, der *von etwas* überrascht werden könnte, wird auch keine passive oder intransitive Form des Überraschens für möglich gehalten. Die Bergnymphe Oreas wäre demnach alleinige Agentin des Gedichts, die auf den Strom, also das Leben, ihre „mächtige“ Gewalt ausübe. Oreas *überrascht* folglich *den Strom*. Doch warum die Festlegung? Selbstverständlich kann das Verb „überraschen“ auch intransitiv verwendet werden. So heißt es unter dem Stichwort „Überraschen“ im Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: „ohne object (*elliptisch*), ein gegenstand, ein ereignis überrascht, *setzt in erstaunen*“ (Grimm 23: 456). Die Kommentatoren stabilisieren mit ihrer festlegenden Deutung unter der Hand die konventionelle Subjekt-Objekt-Polarität, die der Text gerade in Frage stellt, sobald wir im Titel des Gedichts sowohl das Überraschtwerden des Stroms durch den Einsatz der Nymphe als auch das Überraschtwerden dieser durch ihre eigene formgebende Gewalt lesen wollen.

Von einer endgültigen Öffnung der Form und Überwindung des Hindernisses, von einem Aussetzen der Begrenzung zugunsten des „neue[n] Leben[s]“, kann auch nach jenem selbstreflexiven und -generativen Moment keine Rede sein. Beides, Begrenzung und Entgrenzung, sind zugleich wirksam. So schließt die dritte Strophe mit der Wiederaufnahme des Wortes „gehemmt“. Im gehemmten Strom ist Entwicklung suspendiert, während gleichzeitig die sich selbst verzehrende und (auf sich) zurückstauende Welle ihr *sprühendes* Spiel treibt. Die formrestaurative Tendenz überwiegt am Beginn der ersten Zeile des finalen Terzetts. Die Welle „schwankt und ruht, zum See zurückgedeicht“. Reimstrukturell entspricht „deicht“ dem „weicht“ aus der ersten Strophe des vorangegangenen Terzetts. Einmal mehr wird so, durch die Parallelisierung des Anlegens von Deichen, geradezu Paradigma einer naturbeherrschenden Kulturpraktik, mit dem (vor sich selbst) zurückweichenden Wasser eine Antinomie von Beherrschung und Entgrenzung aufgeboten.

Das Sonett schließt mit einem komplexen Bild, in dem erneut die saubere Trennung von innen und außen, Blick und Erblicktem, Subjekt und Objekt suspendiert wird. „Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken“. Die Gestirne *spiegeln sich*. Der Zusatz „beschaun das Blinken“, obwohl eigentlich über ein Enjambement dem Beginn der folgenden und letzten Zeile („Des Wellenschlags am Fels“) zugeordnet, suggeriert, dass „das Blinken“ von der Spiegelung oder Reflexion der „Gestirne“ hervorgerufen wird – ein erneuter selbstreflexiver Gestus: das Blinken der eigenen Spiegelbilder im abgeschlossenen, geschichtslosen Bildraum beschauend. Diese nur durch die strenge Form des Gedichts ermöglichte Lesart soll freilich nicht die Stimmigkeit der dem Enjambement folgenden Bildlichkeit in Frage stellen, zumal die finale Pointe des Gedichts, sein lebensgebendes Moment, direkt daraus hervorgeht. Die Gestirne „beschaun das Blinken/Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben“. Beides ist angelegt, die immanente Selbstreflexivität des Schauens und der Blick nach unten, in die Formenwelt der lebendigen Natur.

IV.

Abschließend soll nach den darstellungstheoretischen Konsequenzen der eben vorgebrachten Lektüre von *Mächtiges Überraschen* gefragt werden. Im Abschnitt über Goethes Schriften zur Morphologie wurde bereits auf die notwendige Begrenztheit allen Lebens, auch des ‚lebendigen‘ Kunstwerks, hingewiesen und auch schon folgender Satz zitiert: „[A]lles was zum Leben hervortreten, alles was lebendig *wirken* soll, muß eingehüllt sein“. Das heißt nun einer-

seits, dass die Begrenztheit („eingehüllt sein“) eines Phänomens Voraussetzung dafür ist, dass in ihm *Leben wirkt*, dass es anderes Leben hervorbringt, Leben *bewirkt*. Andererseits (in der Bedeutung *wirken ... als ob*) ist in dieser Formel schon das für die Ästhetik konstitutive Feld von Repräsentation oder Mimesis angesprochen. Etwas soll lebendig *wirken*, das heißt Leben vorstellen, welches ihm eigentlich nicht zukommt. Die semantische Polyvalenz des Verbes ‚wirken‘ gibt einen Hinweis darauf, dass die Frage nach der Durchdringung der Form durch Leben untrennbar ist von der Frage nach der Strukturierung des Lebens durch Form. Eine solche wechselseitige Polarität, „geprägte Form, die *lebend* sich entwickelt“, wurde in *Mächtiges Überraschen* aufgezeigt.

Einerseits ist es, den Traditionen seiner Gattung folgend, ein formal sehr strenges Gedicht, welches durch die Bildlichkeit des Festen, Gestauten und Umgrenzten permanent auf seine Geschlossenheit rekurriert. Andererseits ist ebenso das Lebendig-Entgrenzte, in welchem das Gedicht resultiert, durch eine Vielzahl von entsprechenden Bildern und rhetorischen Strategien verankert. Das abschließend verkündete „neue Leben“ entsteht durch die Gewalt der Begrenzung im Sturz der Oreas, doch ist über den weiteren Verlauf dieses Lebens, seine Wirkungen und Kräfte, nichts gesagt. Es verbleibt als Ankündigung in der Immanenz der Form des Gedichts. „[E]in neues Leben“ verweist als letzte Wortgruppe des Sonetts auf dessen parallel gebauten Anfang: „[e]in Strom entrauscht“. Es ist, als ob der Wandel der Natur, die immerwährende Produktion von Leben zwischen den Klammern dieser Wortgruppen eingefangen ist. Das Ereignis in *Mächtiges Überraschen* wird in der Immanenz der Form, der „weite[n] Schale“ des Gedichts, gehalten, darin liegt seine poetologische Qualität. Strategien der Inversion rufen eine Vervielfältigung der Perspektiven hervor. Diese Perspektivenvielfalt bewirkt eine Außerkraftsetzung des Subjekt-Objekt-Paradigmas traditioneller Erkenntnis- und Darstellungsmodelle. Die Gegenstände im Gedicht, die Objekte am Saum des Flusses und ihre Spiegelbilder oszillieren zwischen außen und innen, Objekt- und Subjektivität, zwischen Blick und Erblicktsein. Auch die „in Wirbelwinden“ bewegte Welt ist in ihrem Verhältnis zu Oreas aktiv und passiv zugleich. Die Gestirne „beschaun das Blinken“ *ihrer* Spiegelbilder sowohl als auch dasjenige „des Wellenschlags am Fluss“. Ursache und Wirkung ist in allen diesen Fällen nicht voneinander zu trennen, es fällt immer beides zusammen.

Wo „ein Strom entrauscht“ wie am Beginn des Sonetts, ist mit dem Einsatz des Naturbilds auch ein Einsatz der Sprache gegeben. Fluss oder Strom sind bei Goethe nicht nur häufig wiederkehrende Metaphern für das Leben, sondern

im allgemeinen Gebrauch Metaphern auch für die Sprache. Der *Redefluss*, *Sprachstrom*, der mit dem Zusatz *Rauschen* als *hörbar* bezeichnet wird, geht dem Naturereignis im Inneren des Gedichts nach und ist doch keine übergeordnete, sondern eine gleichrangige, weil wechselseitig bedingend-bedingte Kategorie. Deutlicher wird die Verschränkung von Darstellung und Dargestelltem, in der sich Goethes Gedicht als im engeren Sinn poetologisches Gedicht zu erkennen gibt, wenn auch das *Bildliche* als Darstellungsform in die Überlegungen einbezogen wird. Goethe, nach eigenem Bekunden ein „Augenmensch“, sieht durch das Auge die Subjekt-Objekt Trennung überwunden: „Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub; aber das Auge vernimmt und spricht./In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch./Die Totalität des Innern und Äußern wird durchs Auge vollendet“ (FA I/13: 196). Das Auge „vernimmt und spricht“, das heißt, es empfängt *und* teilt mit, ist also auch in seiner Funktion im Kommunikationsgefüge ein Doppeltes. In dieser Notiz aus Goethes Nachlass wird einerseits das Auge von einer bloß passiven Funktion entbunden, andererseits der (rationale) Mensch von seiner totalen Konstruktionsgewalt losgesagt. Weil für Goethe das Auge selbst „sonnenhaft“ ist, das heißt Naturidentität und Naturdifferenz ihm immanent sind, ist es kein Organ, welches Erscheinungen bloß wahrnimmt, sondern Erscheinungen wesentlich gestaltet. Die Goethe'sche Anschauung ist in ihrem Verhältnis zu den Phänomenen performativ. Ihr eignet ein Vollzugscharakter: „Im Gegensatz zur neuzeitlichen Perspektive bezieht sich die Anschauung bei Goethe auf die ‚poesis‘. Ohne Angst davor, die Objektivität zu verletzen, greift sie in die gesehene Welt ein und will die Gegenstände mit gestalten“ (Han 2007: 77).

Goethe, der von der Kunst einmal behauptete, sie sei „eine andere Natur“ (HA 12: 467), traute ihr, wie oben belegt, vor allem die symbolische, das heißt die im Besonderen das Allgemeine suchende Versöhnung begrifflicher Gegensätze zu. In einer Schrift zur Morphologie schreibt Goethe, „daß alles was sey sich auch andeuten und zeigen müsse. Von den ersten physischen und chemischen Elementen an, biß zur geistigsten Äußerung des Menschen lassen wir diesen Grundsatz gelten“ (FA I/13: 205). Nähme man diesen Gedanken ernst, müsste man nach den Modi des *Andeutens* und *Zeigens* fragen und käme zu der Überlegung, dass die Kunst als *andere* Natur in einer gewissen Weise eine *potenzierte* Natur und der ersten insofern überlegen ist, als sie nicht nur zeigt, sondern auch zeigt, *wie* sie zeigt. Nicht nur spricht, sondern auch darüber spricht, *wie* sie spricht. In genau diesem Sinn ist sie in der Lage, die Aporie von Natur und Erkenntnis zumindest augenblickshaft zu überwinden. Es ist

sicher kein Zufall, dass in *Mächtiges Überraschen* in nur 14 Zeilen viermal das Reflexivpronomen *sich* auftaucht. Das Überraschen, so wie es hier gelesen wurde, bezieht sich genau auf den Moment, in dem die Welle vor *sich selbst*, ihrer eigenen produktiven Kraft (die ja schließlich ein *neues Leben* gründet) erstaunt zurückweicht. Im performativen Selbstvollzug *deutet sich* das Ereignis des Lebens (*an*), es *zeigt sich* im Moment der eigenen Entstehung. Es „staunt zurück“ vor seiner „sprüh[enden]“ Gewalt, „[es] schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken“. Das Ereignis, plötzlich („mit einem Male“) und unvorhersehbar („Mächtiges Überraschen“), ist nicht weniger ein Ereignis der Sprache als eines der Natur. Es bewirkt die Entstehung des Neuen, in der Natur *und* in der Darstellung. Das Gedicht gibt sich als geschlossener Ort zu lesen und zu schauen, von *Deichen* bezähmt, als *Schale* begrenzt, in seiner Formentfaltung zunächst *gehemmt*. Die strenge Architektonik des Sonetts spielt diesem Grenzen gebenden, auch historisch an Traditionen gebundenen Moment in die Hände. Und doch erlaubt gerade diese formale Strenge eine *innere* Belebung von Darstellung, die kein Abbild sein will und muss. *Mächtiges Überraschen* lässt sich als morphologisches Gedicht lesen, weil in ihm die Paradoxie der „geprägten Form“ zur Sprache kommt. Und ist doch noch mehr, weil es dies nicht beweisend oder argumentierend tut, sondern zeigend. Es zeigt einen fruchtbaren Augenblick, ein Ereignis, das Leben zeugt, in dem es sich selbst *bezeugt*.

Literaturverzeichnis

- Goethe, Johann Wolfgang. *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hg. Erich Trunz. 11. Aufl. München: Verlag C. H. Beck, 1989. (= HA)
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Hg. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp et al., Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987ff. (= FA)
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*. Hg. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, München: Carl Hanser Verlag, 1985ff. (= MA)
- Grimm, Jacob, und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch in 33 Bänden, Band 23*, Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1936. München: dtv, 1984.
- Han, Chol. *Ästhetik der Oberfläche: Die Medialitätskonzeption Goethes*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Müller-Sievers, Helmut. *Self-Generation: Biology, Philosophy, and Literature around 1800*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

**„Alles was lebendig wirken soll, muß eingehüllt sein“.
Formreflexion in Goethes Sonett *Mächtiges Überraschen*
Johannes Schade (Johns Hopkins University)**

Dieser Text ist erschienen im Sammelband:
Jens Elze, Zuzanna Jakubowski, Lore Knapp, Stefanie Orphal,
Heidrun Schnitzler (Hg.): Möglichkeiten und Grenzen der Philologie.
GiNDok – Publikationsplattform Germanistik 2011.

URN dieses Textes: [urn:nbn:de:hebis:30-106746](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106746)

URN des Sammelbandes: [urn:nbn:de:hebis:30-106620](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106620)

Faculty of Modern and Medieval Languages,
University of Cambridge (UK)

Department of German and Romance
Languages and Literatures,
Johns Hopkins University (USA)

Department of Germanic Studies,
University of Chicago (USA)

Friedrich Schlegel Graduiertenschule
für literaturwissenschaftliche Studien,
Freie Universität Berlin