

Gerhart v. Graevenitz

Locke, Schlange, Schrift. Poetologische Ornamente der Lyrik (Zesen, Klopstock, Goethe, Handke)

Es gibt ein uraltes Repertoire von Metaphern, mit denen die literarischen Texte über sich selbst sprechen. Zum Kernbestand dieses poetologischen Vokabulars gehört zum Beispiel der „Schleier“, der auf das hermeneutische Verhältnis zwischen sprachlicher Verhüllung und verhüllter Wahrheit verweist, oder das „Gewebe“, das die Aufmerksamkeit auf die Struktur, eben die „Textur“ der Texte lenkt. Ein anderes Paradigma in diesem Lexikon der poetologischen Metaphern bilden die Ornamente, die natürlichen und künstlichen Schmuckformen. Deren bekannteste ist die „Arabeske“, doch erst in der Romantik ist die „Arabeske“ als privilegiertes Metonym aller poesiefähigen Ornamente an einen Platz getreten, den vor ihr andere „Zierate“ innehatten, zum Beispiel die viel berufene Hogarth'sche „Schönheitslinie“. Die romantische Arabeske ist inzwischen zur Supermetapher geworden, in deren Ikonographie man jetzt alles zusammenfaßt, was Thema eigener und älterer Bildtraditionen war. Die Arabeske ist, um nur die wichtigsten Bedeutungen anzuführen, als Raffaelsche „Groteske“ Integrationsfigur des Mimetischen und Amimetischen (Susi Kotzinger), sie ist als Textilornament Teil der Schleier- und Gewebe-Metaphorik und verweist auf Bedeutungsstruktur und Textualität der Texte, sie ist als westliche „Schlangenlinie“ oder als östliche Kalligraphie Emblem für alle Zeichenprobleme der „Schrift“, und sie ist schließlich, was sie vor diesen neuesten Globalisierungen ihres Einzugsbereichs vor allem war, Leitbegriff eines romantischen Paradigmas von Poesie, das am Anfang der literarischen Moderne steht. Aus der Literaturgeschichte derjenigen Ornamentmetaphern, die nicht schon immer „Arabesken“ hießen und später doch von der „Arabeske“ aufgesogen wurden, soll hier ein kleiner exemplarischer Ausschnitt gezeigt werden. Es sind Ornamente, die auf das Thema „Schrift“ zielen, also auf die semiotischen Grundbedingungen von Dichtung, und es sind Ornamente, die das Selbstverständnis von Lyrik artikulieren. Denn im gleichen Maße, in dem Lyrik von der Welt, von der Subjektivität handelt, handelt sie wie alle Literatur auch von sich selbst und den Bedingungen ihrer Möglichkeit. In den metaphorischen Ornamenten stellt die Lyrik die Grundlagen ihrer Semiose dar. Um welche historischen Typen deutscher Lyrik es sich dabei handelt, läßt sich mit dem einfachsten Zeichenbegriff, der Differenz von

Signifikant und Signifikat ganz schattenhaft skizzieren. *Rhetorik* ist der Leitbegriff für die barocke Lyrik, in der mit rhetorischer oder mit theologischer Begründung eine prinzipielle Differenz zwischen den Zeichen und ihrem Sinn aufrechterhalten und ausagiert wird: Aller Sinn übersteigt die Welt der Abbilder und Zeichen. *Ausdruck* benennt das zweite Paradigma von Dichtung, wie wir es aus der Erlebnislyrik des jungen Goethe kennen, und wie es insbesondere die Klopstocksche Lyrik vorbereitet hat. Hier wird die Differenz von Zeichen und Sinn konfrontiert mit dem Ideal einer vorsemiotischen Identität: das Gedichtete *ist* in dem, was man die „symbolische Ausdruckseinheit“ nennt, die Natur der Natur. Der Sinn kann sich ohne Rest in seiner sprachlichen Erscheinung materialisieren, derselbe Geist strömt ungehindert in den Körpern der Natur und in den Sprachkörpern der Dichtung. Schließlich drittens, die am Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende Lyrik der romantischen *Arabeske*, an die die Lyrik des späten Goethe ebenso anschließt wie die Lyrik Heines, die sich im Verlauf des 19. und des 20. Jahrhunderts weiter „entromantisiert“ bis ein transromantischer Begriff von „Arabeske“ zum Leitbegriff wird für die „Struktur der modernen Lyrik“ überhaupt (Hugo Friedrich).

Zunächst einmal ist eine kurze Verständigung über den Begriff des Ornaments nötig.¹ *Ornamentum* und *ornatus* bezeichnen im antiken Latein auf der einen Seite dingliche Ausstattung wie „Ausrüstung“, „Kostüm“, „Rangabzeichen“ und „Insignien“, auf der anderen Seite bedeuten sie „rhetorische oder literarische Wendung“. Die Kunsttheorie der Renaissance hat sich diese Doppelorientierung zunutze gemacht. Sie hat die Ausstattung in den bildenden Künsten, den Schmuck an Gebäuden, auf Bildern und Plastiken synonym gebraucht mit dem rhetorischen Schmuck. Für die *ornamenta* der Bauwerke, die Säule etwa oder das Gesims, galten dieselben Quintilianischen Kategorien des Witzes, des Glanzes, der Fülle, der Lebhaftigkeit, Grazie und Sorgfalt wie für den *ornatus* der Rede. Da lag es nahe, zum Beispiel den rhetorischen *ornatus* mit Hilfe des architektonischen *ornatus* metaphorisch zu bezeichnen. Gerade weil die Locke schon als Architekturornament Gegenstand metaphorischer Übertragung war, war sie auch zur Anwendung auf den rhetorischen *ornatus* besonders geeignet. Vitruv hatte nämlich in seinem Architekturtraktat die Voluten des ionischen Kapitells mit den Locken schöner Frauen verglichen. Und diese Übertragbarkeit, die im Überschreiten der Bildbereiche aktualisierte Differenzgrenze zwischen Zeichen und Bezeichnetem, sie bleibt dem Bild der „Locke“ erhalten, wenn sie als natürliches Ornament im *ornatus* literarischer Rede auftaucht.

Die deutsche Terminologie, das ist wichtig für die im folgenden besprochenen Texte, kennt das Fremdwort „Ornament“ erst seit dem 19. Jahrhundert. Wie im heutigen Sprachgebrauch bezeichnet es in enger Bedeutungsbegrenzung vornehmlich das „bildliche Ornament“. An rhetorische oder literarische Merkmale denken wir dabei nicht oder nur wieder in metaphorischer Rückübertragung. Im 17. und 18. Jahrhundert war das anders.

¹ Vgl. zum Folgenden: Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900). Darmstadt 1984. S. 1-5: „Allgemeines zur Begriffsgeschichte“.

Die Eindeutschung von *ornamentum* und *ornatus* hieß „Zier, Zierat, Zierung oder Verzierung“ und bezeichnete gleichermaßen alle natürlichen, alle künstlichen Ornamente und den rhetorischen Schmuck. „Zierat“ war das ganze Gebiet der rhetorischen Tropen, „Zierat“ war die Vitruvsche Velute, „Zier“ war die Haartracht der Frauen, nicht anders ihre Augen, ihr Mund, ihr Hals, ihre Brüste und ihre Hände.

Ich zitiere einen der zahlreichen ganz stereotypen petrarkistischen Kataloge solcher „zierlichen“ Körperschönheiten. Heinrich Mühlfort dichtet:

„Mein Himmel / Galathee / ihr augen / meine sonnen
Ihr haar ein golden netz / das Cyprior gesponnen /
Die lippen von corall / der haß von helffen-pein /
Die brüste klar wie schleyr / der bauch von Marmelstein
Sticht alle zierath ein.“²

Die Botschaft ist einfach: natürliche Zier ist dem künstlichen Zierat überlegen. In dieser Botschaft ist aber ein doppelter Bezeichnungsvorgang eingeschlossen: 1. die Überbietung des künstlichen Ornaments durch die natürliche Schönheit, 2. die Bezeichnung dieser natürlichen Schönheit durch eine Figur des rhetorischen *ornatus*, nämlich durch den metaphorischen Gebrauch von künstlichen Ornamenten. Im metaphorischen Gebrauch von künstlichem Schmuck - 'das goldene Netz der Haare' - oder von kostbaren Materialien des Zierats - die Genetivmetaphern 'Korallen der Lippen', 'Elfenbein des Halses' - bezeichnen Ornamente die ihnen selbst überlegene natürliche Schönheit. Die schwächere Schönheit des Ornamentalen ist Zeichen für die größere natürliche Schönheit. Diese Bezeichnungszusammenhänge hat Georg Rudolf Weckherlin³ in einer Reihe von petrarkistischen Gedichten als *Hierarchie natürlicher Zeichen* dargestellt. Seine Liebste nennt er das „Kunst-Stück der Natur“. Die Schönheit der Schöpfung hat sich in einem individuellen Geschöpf selber plastischen Ausdruck verliehen. Die Schönheit dieses natürlichen Kunststücks wiederum zergliedert sich in Einzelschönheiten, die Schmuck sind am schönen Gesamtbild: Weckherlin spricht vom „Schmuck der lippen und der wangen“.

Die schmückenden Einzelschönheiten dann werden mit Metaphern und Vergleichen geschmückt: „der haare strom mit purem gold bewehret“ oder die „überschönen augen“ mit „brauner klarheit schmuck erleuchtet“. Also eine vierfache Staffelung der Schönheit und des Schmuckes: die Schönheit der Natur, die Schönheit ihres Kunststücks, die Schönheit der Einzelglieder und die Schönheit des Schmucks, der diese Einzelglieder ziert.

2 Benjamin Neukirchs *Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte dritter Teil*. Nach dem Erstdruck von 1703 mit einer kritischen Einleitung und Lesarten, hrg. v. Angelo George de Capna u. Erika Alman Metzger. Tübingen 1970. S. 68.

3 Georg Rodolf Weckherlin: *Etliche Sonnet oder Klinggeseng von seiner Liebsten (Auswahl)*. In: *Gedichte 1600-1700*. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge, hrg. v. Christian Wagenknecht. *Epochen der deutschen Lyrik*, hrg. v. Walther Killy. Bd. 4. München 1969. S. 96-98.

Weckherlin spricht in wünschenswerter Klarheit den Zweck dieser Staffelung aus: sie soll der „Schönheit Schönheit selbs“ zu „verstehen geben“. Wir würden terminologisch sagen: am Ende einer metonymischen Kette sind die Zieraten Zeichen für die Schönheit der Natur. Wichtig an dieser Kette ist, daß sie durch Verengungen zustande kommt. Die Schönheit der Natur ist allgemeiner als die ihres Kunststücks, das Gold der Haare bezeichnet nur einen Aspekt dieses Körperschmucks, den seiner Farbe. Die Verengung erzeugt einen Abstieg vom Allgemeinen zum Besonderen, einen *descensus* der Zeichen. Die platonisierende Deutung dieser Zeichenhierarchie ist unabweisbar. Alles Seiende ist gestufte Abbildfolge des Wahren, Guten und Schönen. Hier setzt Philipp von Zesens Venus-Gedicht an.

Philipp von Zesen

Di Lustinne rädet selbst. (1645)

i.

Aus däm Mehre bin ich kommen /
aus däs bitren salzes kraft
hab' ich dises sein gewonnen;
dässen schaum an meinen lokken
wi gefrohne wasser-flokken
annoch haft.

ii.

Meinen krum-gekrüllten hahren
hat di wild-erbohste Se
(wi di hohlen wällen waren)
gleiche krümmen eingetrücket /
da des schaumens silber blicket
in di höh.

iii.

Als Kluginn' und Himmelinne
dis mein bildnüs sahen hihr /
sprachen si; es kan Schauminne /
ja Schauminne kan mit rächte
schahm-roht machen ihr geschlächte
durch di Zihr.⁴

4 Aus: Philipp von Zesen: Adriatische Rosemund, Erstes Buch. Zitiert nach: Gedichte 1600-1700, hrg. v. Christian Wagenknecht. S. 158.

Venus erzählt einen platonischen Schöpfungsmythos. Aus dem Chaos des ungeordneten Raumes, aus der *chora* der 'wilden See' läßt der Schöpfergott die Ordnung des Kosmos entstehen. In neuplatonischer Deutung stehen die individuellen Gottheiten für die ersten Stufen der Emanation des Seienden aus dem Sein. Venus erzählt ihre Herkunft in Begriffen von Jacob Boehmes Signaturenlehre: „die herbe und bittere Qualität sind die Salitter der Göttlichen Allmacht“⁵, des „bitren Salzes Kraft“ ist die alles Seiende durchströmende Bewegungsenergie der göttlichen Substanz. Sie erstarrt, indem sie sich in die Naturerscheinungen entäußert, die Bewegung der See drückt sich ab in die Form der Locken, erstarrt als gefrorene Bewegung der Salzkristalle. Die erstarrte Bewegung formt Ornamente, den natürlichen Haarschmuck der Venus, den die Salzkristalle zusätzlich zieren. Sie wiederum sind Abbilder der geometrischen Ordnung des Kosmos, der auch der „geschmückte“ heißt, der geordnete Bewegung ist, herausgetreten aus der chaotischen *chora*, der „Amme des Werdens“. Schön und geordnet wie der Kosmos und seine Ornamente sind, sichtbar bleibt beider Herkunft aus Chaos und *chora*, sie bleiben Erstarungen der „wild-erbohste(n) Se“.

Wiederum Jacob Boehme folgend hat Zesen seine platonisierende Abbild- und Abdrucktheorie des Ornaments ausgearbeitet zu einer Poetik der Stimme, der Schrift und der deutschen Ursprache. Deutsch ist, wie Hebräisch, den Schöpfungsursprüngen näher als andere Sprachen, wie z.B. Latein, daher die seltsamen Eindeutschungen der Venus zur „Lustinne“ oder zur „Schauminne“, der Minerva zur „Kluginn“ und der Juno zur „Himmelin“. In der intensivierten Klangqualität der Vokale entdeckt Zesen die außergewöhnliche Ursprünglichkeit der deutschen Sprache. „Ich sage frei heraus, daß in unserm vier selblauten a / e / u / o [...] ein unerschöpfliches *meer* voller verborgenheiten und geheimnisse webet, ja daß aus diesen allein / als aus den grundstämmen die starke macht unserer ganzen sprache fließet.“⁶ (Hervorh. G.v.G.) Wieder liegen im „Meer“ die geheimnisvollen Ursprünge des Seins, deren bewegende Kraft sich im Hauch der Vokale artikuliert. Gefriert die vokalisch tönende Bewegung, bildet sie geometrisch geordnete Schrift. Das Salzkristall auf den Venuslocken bildet dieses Verhältnis der zeichenhaften Materialisationen ab: das geometrisch erstarrte Salz-Buchstabenzeichen liegt auf dem Abdruck der Bewegung, der Vokal-Locke. Dichten ist für Zesen immer schriftliches Dichten. Schriftliche Lieder sind die zu Schriftornamenten gefrorenen Bewegungen des Vokalschmuckes. Buchstaben geben den „stummen Klang der Zunge zu lesen“. Schrift ist eine „stumme doch sichtbare Rede, den Augen vernehmlich“. Schriftliches Dichten macht „lieder für aller menschen ohren lautbar / ja für aller menschen augen sichtbar“. Die

5 Jacob Boehme: *Aurora oder die Morgenröthe im Aufgang*. In: *Sämtliche Schriften*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden, hrg. v. W.E. Peukert. Stuttgart 1955ff., Bd 1 (1955). S. 97.

6 Philipp von Zesen: *Rosen-Mand* [...]. In: ders., *Sämtliche Werke unter Mitwirkung von Ulrich Maché und Volker Meid*, hrg. v. Ferdinand von Ingen, 11. Band, bearbeitet von Ulrich Maché. Berlin-New York 1974. S. 86. Vgl. dazu Renate Weber: *Die Lautanalogie in den Liedern Philipp von Zesens*. In: *Philipp von Zesen 1619-1669. Beiträge zu seinem Leben und Werk*, hrg. v. Ferdinand von Ingen. Wiesbaden 1972. S. 156-181.

doppelte „Zier“ der Venus, die salzige Locke, ist Emblem für die poetologische Idee des „schriftlichen Liedes“, ist Ornament-Metapher für einen *ornatus*, der sich verschriftlichter Rhetorik verdankt.

Der Zusammenhang von Ornament und Schrift, den Zesens geometrische Vokalerstarrung aufruft, hat seine historischen Hintergründe in den handwerklichen Anweisungen für die geometrische Konstruktion von Ornamenten und Schrifttypen, wie sie seit der frühen Neuzeit in Künstlertraktaten verbreitet wurden. *Locus classicus* sind Albrecht Dürers Schriften. Dürers Absicht war es, alle Schönheit aus Elementen der Euklidischen Geometrie zu konstruieren und so, durchaus mit platonischem Hintergrund, die Harmonie der Welt und der Kunst in Zahlen und geometrischen Figuren auszudrücken. Gegenstände solcher geometrischen Konstruierbarkeit des Schönen waren die Proportionen der menschlichen Figur, die zentralperspektivische Darstellung, die Ornamente der Architektur und die Schrift. In der menschlichen Figur, im Ornament, in der Schrift waltet als Seele der Allharmonie die Geometrie. Johannes Kepler wird im Anschluß an Dürers geometrische Entdeckungen von der *Rechenmaschine* im Innern der Weltseele schreiben. Grundelemente dieser Geometrie der Schönheit sind nach Euklid Punkt, Gerade und Kreislinie. Dürer fügt die S-förmige „Schlangelinie“, wie er sie nennt, hinzu. Die Dürersche Wortprägung der „Schlangelinie“ ist der erste Beleg für ein Gebilde, das die Kunsttheorie heimsuchen wird.⁷ Durch Übersetzung wandert Dürers Schlangelinie in die Theorie des italienischen Manierismus. Dessen *figura serpentinata* kehrt auf dem Umweg über die „serpentine line“ des William Hogarth zurück nach Deutschland. Obwohl Hogarth Dürer zitiert, ist der Dürersche Ursprung der Schlangelinie längst vergessen. Wiederentdeckt wurde inzwischen die poetologische Relevanz dieser Ornamentlinie. Das ist das Verdienst von Günter Oesterle.⁸ Aber nicht erst, wie er glaubt, im arabischen Roman E.T.A. Hoffmanns, sondern in der Lyrik des 18. Jahrhunderts, an einer epochalen Schwelle ihrer Geschichte, entfaltet sich dieses eine geometrische Ornament zur Chiffre für ein ganzes Dichtungsverständnis, ein Dichtungsverständnis, das weder „romantisch“ noch „arabesk“ ist.

Dürers geometrischer Konstruktivismus kommt Hogarths aufklärerischer Kunstauffassung sehr entgegen. Wie bei Dürer ist auch in Hogarth's *Analysis of Beauty* die Schlangelinie basales Konstruktionselement, das erlaubt, die Schönheit der menschlichen Gestalt, der Ornamente und der Schrift aus *einem* Prinzip herzuleiten.

Auf der ersten der beiden Illustrationsplatten der *Analysis of Beauty* zeigt Hogarth in den Figuren Nr. 23-25 des oberen Bildrandes die Zusammenstellung der geometrischen Konstruktionselemente. Im Mittelbild, dem Statuenhof, demonstrieren die Venus (Nr. 13) und der Antinous (Nr. 6) die Schönheit der S-förmigen Stellung, die Schlangelinie

7 Vgl. Johannes Dobau: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, 3 Bände, Band II: 1750-1790. Bern 1975. S. 639-717: „William Hogarth“. S. 642.

8 Stellvertretend nenne ich nur eines seiner Arbeiten: Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldene Topf“. In: Athenäum, Jahrbuch für Romantik 1 (1991): S. 69-107.

als Ideal des *contrapposto*.⁹ Der Schönheit solcher schönen Figuren korrespondiert die Schönheit schöner Ornamente (Abb. 1). Ornament im engeren Sinne ist das *stick-and-ribbon*-Ornament, das um einen Stock geschlungene Band. Es ist in der kleinen Figur Nr. 16 des linken Randes zu sehen oder, auf der zweiten Platte, als Ornament der organischen Natur, als Muskel, der um den Knochen geschlungen erscheint (Nr. 64, im rechten Rand der zweiten Platte, Abb. 2). Dieses *stick-and-ribbon*-Ornament ist in Gestalt eines spirilig umwundenen Baumstumpfes der Venusstatue beigegeben, ist attributives Zeichen, das die Geometrie, der „Schönheit Schönheit selbs“ zu „verstehen geben“ soll, wie die Taube üblicherweise auf die erotischen Qualitäten dieser geometrischen Schönheit weist. Seiner Schlangenlinie wegen ist das *stick-and-ribbon*-Ornament ein so besonders schönes Ornament. Es kommt als künstlicher Zierat in Bilderrahmen, Kaminverkleidungen und Türfüllungen vor. Zum natürlichen Schmuck bildet es sich, sichtbarer als in der verborgenen Anatomie der Muskeln und in anmutiger Perfektion zur Frauen-Locke.¹⁰ Befreit vom starren Stock kann sich die Lockenschlange frei im sanften Wind bewegen. Dichter vom Range Petrarca und Maler haben die Schönheit dieses natürlichen Ornaments oft beschrieben und dargestellt. Die Locke, bei Zesen ornamentaler Abdruck der Bewegung, ist jetzt *bewegtes* Ornament. Ihre S-Form kann, losgelöst vom bewegten Ornament und gefroren auf der Schreibfläche, zum Buchstaben werden, der die Schönheit schöner Bewegung notiert. Auf der zweiten Platte hat Hogarth einen Tanzsaal dargestellt, in dem Aufführungen sehr unterschiedlicher Qualität dargeboten werden. Komische Trampeligkeit herrscht vor, sie wird notiert von den krakeligen Pseudoschriftzeichen, Nr. 71 im oberen Rand. Die Schlangenlinien Nr. 122 verzeichnen die eleganten Figuren des Menuetts, die das erste Paar im linken Vordergrund tanzt. Vollkommen aber sind, ihrer natürlichen Anmut wegen, nur die in Nr. 123 gezeigten Schriftzüge des ländlichen Contretanzes, der im städtischen Tanzsaal, zumal wenn die Musik gerade ein Menuett spielt, nichts verloren hat.

„Eine von den angenehmsten Bewegungen in Contertänzen [...] ist das, was man den Schlangentanz nennet. Die Figur desselben zusammengenommen ist eine Figur von etlichen S, oder eine Anzahl untereinander gewebter oder untereinander gewickelter Schlangenlinien [...]. Milton macht in seinem verlohrnen Paradiese, da er das Tanzen der Engel um den heiligen Hügel herum beschreibt, den ganzen Begriff in Worten:

⁹ Vgl. dazu David Summers: *Maniera and Movement: The Figura Serpentinata*. In: *The Art Quarterly* 35 (1972). S. 269-301.

¹⁰ Vgl. William Hogarth: *The Analysis of Beauty [...]*, edited with an introduction by Joseph Burke. Oxford 1933. S. 10, 44, 72.

Mystischer Tanz

- verzogne(s) Labyrinth;

Eccentrisch rund, geschlungen richtig schön.“¹¹

Die menschliche Gestalt, die menschliche Anatomie, das natürliche und das künstliche Ornament, die Bewegung und die schriftliche Notation dieser Bewegung, sie alle haben die eine Schönheit gemeinsam, die sich durch die Schlangenlinie als geometrisch *konstruierbare* darstellen läßt. Das S-förmige Ornament ist nicht wie die Geometrie von Zesens Salzkristallen schwächeres Abbild zur Bezeichnung einer höheren, transzendenten Schönheit. Die natürlichen und künstlichen Ornamente sind selbst authentische Erscheinungsweisen einer ganz diesseitigen und konstruierbaren Schönheit des Natürlichen. Hinter der Basis aller konstruierten Schönheit, der euklidisch Dürerschen „Schlangenlinie“ gibt es kein tieferliegendes Geheimnis. Die „Elemente“ der euklidischen Geometrie sind die Elemente der Schönheit. Ein solches Element, nicht das letzte Glied in einer Abbild- und Zeichenhierarchie, stellt das S-förmige *stick-and-ribbon*-Ornament dar. Das Ornament wird jetzt selbst Präsenz eines ganz immanenten Begriffs von Schönheit. Bedingung und Ausdruck dieser Schönheit sind im Ornament identisch. Dieser neue Zeichenstatus des Ornaments bei Hogarth wird zu dem Zeitpunkt von Interesse für die Literatur, wo sie den Wandel vollzieht von der Rhetorik zur Ausdruckskunst, wo sie selbst versucht, die dichterischen Ausdruckszeichen identisch zu setzen mit den Ursprungsenergien des Dichterischen. Man hat diesen Prozeß als „Entrhetorisierung“ bezeichnet, weil die Veränderung begann mit der aufklärerischen Kritik an einem *nur* rhetorischen Schwulst des barocken *ornatus* und nicht weil es, etwa bei Goethe, jetzt keine rhetorischen Figuren in der Lyrik mehr gäbe. Dramatik und Weiträumigkeit dieser Veränderung hat Rüdiger Campe in seiner Studie von 1990 „Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert“¹² dargestellt. Ich greife nur einen Punkt heraus um anzudeuten, wo das Hogarthsche Ornament, der authentische, ja der identische Ausdruck einer geometrisch konstruierbaren Naturschönheit, sich zur Übernahme in die Literatur anbietet. Der sprachliche Ausdruck wird jetzt verstanden als natürliche Verlängerung der natürlichen Affektbewegung des Menschen. Die im Gedicht gegenwärtige Affekt- und Gefühlssprache ist selbst authentischer Teil der Affektbewegung des Ich und bringt in ihrer literarischen Formung zugleich die Konstruktionsregel dieser Affektbewegung zur Darstellung, die Gattungsgesetze der menschlichen Natur. Wie das Ornament authentisches Exemplar einer Schönheit und deren geometrische Konstruktionsregel zugleich ist, so ist die lyrische Rede jetzt authentischer Teil der Affektbewegung, nicht mehr nur ihre rhetorische Erregung oder Benennung. Und sie bringt als Teil der Affektbewegung deren Gattungsgesetz zum Ausdruck. Ein paradoxes Ideal: Der neue

11 Ebd., S. 160. Zitiert in der Übersetzung von C. Mylius: Zergliederung der Schönheit [...]. Berlin Potsdam 1754. S. 88.

12 Studien der deutschen Literatur 107. Tübingen 1990. S. 102-108: „Bezeichnung und Bewegung“.

lyrische Ausdruck enthüllt oder konstruiert die Schönheit des natürlichen Menschen, die er selber ist.

Goethe war es, der den epochalen Zusammenhang geschildert hat, in dem mit Hogarths Schlangenlinie Lyrikgeschichte geschrieben worden ist. In *Dichtung und Wahrheit*, 12. Buch, beschreibt er „jene berühmte, berufene und verrufene Literaturepoche, in welcher eine Masse junger genialer Männer, mit aller Mutigkeit und Anmaßung [...] hervorbrachen“. Dieses Hervorbrechen des Sturms und Drangs, der Theorien Hamanns und Herders, der „Hymnen und Dithyramben“ Goethes, brachte auch ein ganz leibhaftiges, leibbetontes Hervorbrechen. „Körperliche Übungen“, so heißt es, regten zu „neuen Lebensfreuden und Genüssen vielfältig“ an. Neben Reiten und Fechten beschreibt Goethe insbesondere das Klopstocksche Schlittschuhlaufen, eine ganz und gar poetische Form der Leibesübung:

„Der über den nächtlichen, weiten, zu Eisfeldern überfrorenen Wiesen aus den Wolken hervortretende Vollmond, die unserm Lauf entgegensäuselnde Nachtluft, des bei abnehmendem Wasser sich senkenden Eises ernsthafter Donner unserer eigenen Bewegungen sonderbarer Nachhall vergegenwärtigen uns Ossiansche Szenen ganz vollkommen.“¹³

Einer von Klopstocks Jüngern, Helfrich Peter Sturz, schreibt in einem essayistischen Porträt des Meisters:

„Eislauf predigt er mit der Salbung eines Heidenbekehrers [...]. In dem Eislauf entdeckte sein Scharfsinn alle Geheimnisse der Schönheit, Schlangenlinien, gefälliger als Hogarth's, Schwellungen, wie des pythischen Apolls; schön als der Liebesgöttin Locken wehet ihm Bragas Haar.“¹⁴

Da sind sie wieder, die Locken der Venus, mutiert zu „Bragas Haar“ aus Klopstocks nordischer Privatmythologie. Braga, der Schutzpatron der Barden und der Bardendichtung, führt auf dem Eis mit wehendem Lockenhaar den „Bardenliedertanz“¹⁵ auf. Hogarths schlangenförmige Tanznotationen erscheinen naturalisiert zu Ungeheuern der Naturmythologie:

13 J.W. v. Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, 12. Buch. Hamburger Ausgabe Bd. IX. S. 520ff.

14 Helfrich Peter Sturz: *Schriften*. Erste Sammlung. Leipzig 1779. I, S. 185.

15 Die folgenden Eislaufgedichte Klopstocks sind berücksichtigt: „Der Eislauf“, „Braga“, „Die Kunst Tialfs“, „Der Kamin“, „Winterfreuden“. - „Bardenlieder Tanz“. In: „Die Kunst Tialfs“, Klopstocks sämtliche Werke, Vierter Band. Leipzig 1854. S. 197.

„Schnell wie der Gedanke, schweben sie [die Eisläufer] in
weit auskreisenden Wendungen fort,
Wie im Meer die Riesenschlange sich wälzt.“¹⁶

Eiskunstlauf, Tanz und Dichtung werden im Zeichen der Schlangenlinie synonym. Klopstocks Umschreibung der Schlittschuhe als „Wasserkothurne“¹⁷ mag ein wenig komisch klingen. Für Klopstock besaß die Bezeichnung aber einen ganz genauen Sinn: Die Kunst der gesprochenen Sprache, die Kunst des dichterischen Pathos kommt in den schönen Bewegungen und Tanzfiguren der schlittschuhlaufenden Lockenköpfe zur leibhaftigen und körperlichen Anschaulichkeit. „In Klopstocks berühmten Eislaufgedichten“, so Winfried Menninghaus, „reflektieren sich Theorie und Praxis der Wortbewegung in fast kurzschlüssiger Direktheit im Inhalt des Gedichts, in einer Emphase körperlicher Bewegung.“¹⁸ Klopstocks Gedicht „Der Eislauf“ ist zu allererst ein Gedicht über Dichtung, ein Gedicht über Klopstocks „Poetik der Bewegung“.

Friedrich Gottlieb Klopstock
Der Eislauf (1764)

[1]

Vergraben ist in ewige Nacht
Der Erfinder großer Name zu oft!
Was ihr Geist grübelnd entdeckt, nutzen wir;
Aber belohnt Ehre sie auch?

[2]

Wer nannte dir den kühneren Mann,
Der zuerst am Maste Segel erhob?
Ach verging selber der Ruhm dessen nicht,
Welcher dem Fuß Flügel erfand!

[3]

Und sollte der unsterblich nicht seyn,
Der Gesundheit uns und Freuden erfand,
Die das Roß muthig im Lauf niemals gab,
Welche der Reihn selber nicht hat?

16 Ebd., S. 201.

17 Z.B. in „Winterfreuden“. Friedrich Gottlieb Klopstock: Ausgewählte Werke, hrg. v. Karl August Schleidt. München 1962. S. 164.

18 Vgl. Winfried Menninghaus: Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“. In: Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, hrg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt am Main 1989. S. 319.

[4]

Unsterblich ist mein Name dereinst!
Ich erfinde noch dem schlüpfenden Stahl
Seinen Tanz! Leichteres Schwungs fliegt er hin,
Kreiset umher, schöner zu sehn.

[5]

Du kennest jeden reizenden Ton
Der Musik, drum gieb dem Tanz Melodie!
Mond, und Wald höre den Schall ihres Horns,
Wenn sie des Flugs Eile gebeut,

[6]

O Jüngling, der den Wasserkothurn
Zu beseelen weiß, und flüchtiger tanzt,
Laß der Stadt ihren Kamin! Kom mit mir,
Wo des Krystalls Ebne dir winkt!

[7]

Sein Licht hat er in Däfte gehüllt,
Wie erhellt des Winters werdender Tag
Sanft den See! Glänzenden Reif, Sternen gleich,
Streute die Nacht über ihn aus!

[8]

Wie schweigt um uns das weiße Gefild!
Wie ertönt vom jungen Froste die Bahn!
Fern verräth deines Kothurns Schall dich mir,
Wenn du dem Blick, Flüchtling, enteilst.

[9]

Wir haben doch zum Schmause genug
Von des Halmes Frucht? und Freuden des Weins?
Winterluft reizt die Begier nach dem Mahl;
Flügel am Fuß reizen sie mehr!

[10]

Zur Linken wende du dich, ich will
Zu der Rechten hin halbkreisend mich drehn;
Nim den Schwung, wie du mich ihn nehmen siehst:
Also! nun fleug schnell mir vorbeu!

[11]

So gehen wir den schlängelnden Gang
An dem langen Ufer schwebend hinab.
Künste nicht! Stellung, wie die, lieb' ich nicht,
Zeichnet dir auch Preisler nicht nach.

[12]

Was horchst du nach der Insel hinauf?
Unerfahrene Läufer tönen dort her!
Huf und Last gingen noch nicht übers Eis,
Netze noch nicht unter ihm fort.

[13]

Sonst späht dein Ohr ja alles; vernim,
Wie der Todeston wehklagt auf der Flut!
O wie tönts anders! wie halfts, wenn der Frost
Meilen hinab spaltet den See!

[14]

Zurück! laß nicht die schimmernde Bahn
Dich verführen, weg vom Ufer zu gehn!
Denn wo dort Tiefen sie deckt, strömts vielleicht,
Sprudeln vielleicht Quellen empor.

[15]

Den ungehörten Wogen entströmt,
Dem geheimen Quell entrieselt der Tod!
Glittst du auch leicht, wie dieß Laub, ach dorthin;
Sänkest du doch, Jüngling, und stürbst!¹⁹

Auch in diesem Text ist das Zitat der Hogarthschen Schlangenlinie unüberlesbar. In Strophe 11 wird der „schlängelnde Gang“ der Läufer mit den Augen des Zeichners gesehen. Die besondere, die Klopstocksche Bedeutung dieser gezeichneten Schönheitschiffre baut der Text über die Konfiguration dreier Oppositionspaare auf. Die drei Begriffspaare werden, gegenläufig zur Strophenabfolge, von außen nach innen verschachtelt.

(1) Die Gegenüberstellung von Unsterblichkeit und Tod. Die Strophen 1-3 handeln von der Unsterblichkeit des Erfinders. Der Erfinder der Schlittschuhe soll gleichen Anspruch auf unsterblichen Ruhm haben wie die Dichter. Demgegenüber beschwören am Ende der Ode die Strophen 13-15 die Todesgefahr, in die sich der unvorsichtige Läufer begibt.

(2) Die zweite Opposition besteht in der Gegenüberstellung von Akustik und Optik. In den Strophen 5 und 8 werden das akustische Wortfeld von Musik, Melodie, Schall und Ertönen mit dem optischen Paradigma von „Krystall“, „Licht“ und „Blick“ verwoben.

(3) Drittens schließlich, und in die Strophen der zweiten Opposition eingelassen, die Gegenüberstellung von freier Natur und Stadt. Strophe 6 spricht die Stadtbürgerlichkeit hinter dem Kamin an. Im Eislaufgedicht „Der Kamin“ zeichnet Klopstock die Oppositionsfigur von Land und Stadt aus als rousseauistische Konfrontation von freier Natur und bürgerlicher korrumpierter Zivilisation.

19 Friedrich Gottlieb Klopstock: „Der Eislauf“. Ausgewählte Werke, hrg. v. Karl August Schleiden. S. 109-111.

Die Gegenüberstellung von Unsterblichkeit und Tod schreibt die Zesensche Zeichenmetaphysik fort, gibt ihr aber eine eigentümliche Ambivalenz. Zuvor ist den Dichtern, die die Zeichensprache des Ewigen benützen, Unsterblichkeit sicher. Doch unter der Oberfläche der Zeichen, unter dem „Krystall“ der erstarrten Wasserfläche, lauert wie in Zesens Salzkristallen ein gebändigtes Chaos. Die Materialisation kann aufbrechen, kann schmelzen. Dann versinkt alles Geordnete, Geformte und Individuierte in der Ungeschiedenheit seines Ursprungs.

Das Eislaufgedicht lokalisiert die tödliche Gefahr. Jenseits des sicheren Uferstreifens kann die Eisdecke aufbrechen.

„Den ungehörten Wogen entströmt /
Dem geheimen Quell entrieselt der Tod!“

„Ungehörte Wogen“ - noch nicht einmal die Zeichenhaftigkeit des Schalls ist aus der stummen Unsichtbarkeit der chaotischen Tiefe herausgetreten.

Es gibt also einen doppelten Ursprung der Zeichen, jenen göttlichen, der die Zeichen zu Offenbarungswerkzeugen macht und der den Dichtern Unsterblichkeit verleiht. Und es gibt den Ursprung in der „Amme alles Werdens“²⁰, der Tiefe der *chora*, die vor aller Ordnung und aller Zeichenhaftigkeit liegt. Für Klopstock löst sich der Widerstreit zweier Instanzen durch eine christliche Lösung: Sofern sie Göttliches bezeichnen, sind sie Abbild ihres göttlichen Ursprungs; sofern die Zeichen menschliches Machwerk sind, lauert in ihnen die *chora* der verderblichen, alles verschlingenen Affekt- und Triebnatur des Menschen. Und nur, wenn im Abgrund des Todes dieser innere Abgrund getilgt ist, wird der Mensch dorthin gelangen, worauf seine Zeichen verweisen sollen, zur Einheit mit Gott. Ihrer christlichen Ambivalenz entkleidet, hat allein die immanente *chora* der Triebnatur eine zeichentheoretische Zukunft. Klopstocks transparentes Eis, unter dem der Abgrund sichtbar bleibt, ist bei Nietzsche zum „erleuchteten Glaskasten“ geworden, in den eingeschlossen das Chaos der menschlichen Natur liegt.

„[...] und wehe der verhängnisvollen Neubegier, die durch eine Spalte einmal aus dem Bewußtseinszimmer heraus und hinab zu sehen vermöchte und die jetzt ahnte, daß auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht, in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens, und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend.“²¹

20 Platon: Sämtliche Dialoge. Band 6: Timaios und Kritias, Sophistes, Politikos. Briefe, übersetzt und erläutert von Otto Apelt. Philosophische Bibliothek Bd 179. Leipzig 1922. S. 73.

21 Friedrich Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: ders.: Sämtliche Werke, kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd 1. München 1980. S. 873-890. S. 877.

Wie dem Menschen auf dem Rücken des Tigers geht es auch seinen Bildern, Wörtern und Metaphern. Auch sie verdanken sich dem Verschließen, dem „Hart- und Starr-Werden“²² des „Nervenreizes“²³, dem Gefrieren der lebendigen Bewegung. Nietzsches Metapherentlarvung folgend ist die platonische *chora* noch einmal Gegenstand einer zeichentheoretischen Ursprungserzählung in Julia Kristevas *Revolution der poetischen Sprache* geworden. Die *chora* ist das rein Energetische der gestaltlosen Gestaltgrundlage, das seine eigene Verfestigung hervorbringt, „eine ausdruckslose Totalität, die durch die Triebe und deren *Stasen* in einer ebenso flüssigen wie geordneten Beweglichkeit geschaffen wird.“ Die „kinetische Funktionalität“ liegt vor der Setzung aller Zeichen, vor der Vermittlung des symbolischen Gesetzes, das „die gesellschaftlichen Verhältnisse regelt.“ Die *chora* ist der Trieb, ist „Natur“ als „der triebhafteste aller Triebe [...] der Todestrieb“. „Die semiotische *chora* ist für das Subjekt, dessen Geburtsort sie ist, gleichzeitig der Ort seiner Negation, an dem seine Einheit dem Prozeß von Ladungen und *Stasen* weicht, der diese Einheit allererst herbeiführt.“²⁴ Mit Klopstocks Jüngling würden im geborstenen Eis die Welt der Zeichen und das „Subjekt“ versinken.

Harmloseren Zuschnitts ist, nach Unsterblichkeit und Todesgefahr, das zweite semiotische Oppositionspaar: Hörbarkeit und Sichtbarkeit entstehen dort, wo die Tiefe unter der erstarrten Fläche verdeckt ist. Auf das transparente Medium der Kristallfläche werden Hogarthische Schlangenfiguren geschrieben. Der Schreibvorgang selbst bringt die Fläche zum Tönen, erzeugt man doch beim Schlittschuhlaufen Spuren und Töne zugleich. Das inszeniert die Zesensche Vorstellung vom Buchstaben als der Zunge der Sprache, die dem Auge vernehmbar wird. Zehn Jahre nach Klopstocks Gedicht wird Herder in der „Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts“ sich den Ursprung der Schrift als Erfindung von willkürlichen Zeichen ausmalen, die ausreichen, die „Götterstimme / tönen zu lassen dem Auge“.²⁵

Herders geometrischer Urbuchstabe ist nicht wie bei Klopstock die Hogarthische Schlangelinie, sondern die aus dem Schöpfungswerk abgeleitete siebengliedrige „Hieroglyphe“. Herder wird auch deutlich machen, daß das Vernehmen des Tons im Anblick des Schriftzeichens ein Akt *hermeneutischen* Transparentmachens ist. Dichten heißt analog zum hermeneutischen Verstehen, den im Buchstaben eingeschlossenen Geist zum Tönen zu bringen. Es heißt auch, die Seele des Menschen, die Stimme seiner Natur zum Tönen zu bringen, sie zu befreien aus der Knechtschaft der zivilisatorischen Techniken, ihrer Entfremdung in die Schrift. Mit seinem dritten Oppositionspaar hält Klopstock das Moment des Natürlichen und des Zivilisatorischen gegeneinander und spielt damit seinen

22 Ebd., S. 884.

23 Ebd., passim.

24 Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Reinold Werner. Frankfurt am Main 1978. S. 36, 38, 39.

25 Johann Gottfried Herder: *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1883, zweite Nachdruckausgabe (Hildesheim/New York o.J.) Band VI. S. 193-511. S. 289.

metaphysischen Zeichenbegriff ins kulturanthropologische Gebiet hinüber. Zivilisation heißt die Sünde der Naturentfremdung. Sie ist zuhause in den Städten, bei den Pfahlbürgern, die hinter dem Ofen sitzen. Sport in der frischen Winterluft, Eislauf, auch das Skilaufen propagiert Klopstock, Wintersport ist Ausbruch aus der Stadtzivilisation in die freie Natur; die Freizeitindustrie propagiert es so noch immer unverdrossen. Aber Klopstock dichtet im Grunde viel genauer. Der schmale Uferstreifen, auf dem sich gefahrlos Schlittschuh laufen läßt, hat auf der einen Seite die imaginäre Grenze der Stadt, die Gefahr der Denaturierung, auf der anderen Seite die imaginäre Grenze des Abgrunds, die Gefahr des Versinkens im Chaos der Natur. Dichtung, und um Dichtung geht es bei der tönenden Schlangenlinienschrift, Dichtung ist also nur möglich auf einem schmalen Grenzstreifen zwischen Naturentfremdung und chaotischer, unbeherrschter Natur. Schöne Dichtung ist Formung der Stimme und der Schrift zwischen erstarrter Regelkonventionalität und dem konturlosen Rauschen der Urlaute. Das ist Klopstocks Begriff vom „freien Rhythmus“, dichterisches Sprechen, das gleich weit entfernt ist vom Reglementierten und vom Schrankenlosen. Dichtung ist gebändigte, zur Gesetzmäßigkeit erhobene Verlängerung der chaotischen Affektbewegung, ist schöne Ordnung der Triebe. In Abgrenzung von der reinen ist diese Dichtung schöne Natur.

Die tönende Schlangenlinie auf dem schmalen Uferstreifen, das klingende Ornamentband definiert Lyrik als schmale Autonomie des Dichterischen, die zum einen zwischen dem göttlichen und dem kreatürlichen Ursprung des Zeichenmachens vermittelt und die zum anderen zwischen dem Verfall des Nur-Zivilisatorischen und der Verfallenheit ans Nur-Natürliche ein Ideal des Schönen und Natürlichen behauptet.

Dieses im Ornamentband der Schrift, im Schlangenornament der Locke sich metaphorisch zuspitzende Konzept von Dichtung hat seine Attraktivität lange behalten. Viel später, in Goethes *West-östlichem Divan* wird es noch einmal in den Ornamentformen von Schrift, Locke und Schlange dargestellt, nur noch ganz spielerisch, nicht mehr mit dem Pathos des Klopstockschen Wasserkothurns.

Johann Wolfgang v. Goethe
(West-östlicher Divan, „Buch Suleika“, 1819)

Suleika
Sag', du hast wohl viel gedichtet,
Hin und her dein Lied gerichtet,
Schöne Schrift von deiner Hand,
Prachtgebunden, goldgerändert,
Bis auf Punkt und Strich vollendet,
Zierlich lockend, manchen Band?
Stets, wo du sie hingewendet,
War's gewiß ein Liebespfand?

Hatem

Ja, von mächtig holden Blicken,
Wie von lächelndem Entzücken
Und von Zähnen blendend klar,
Wimpernpfeilen, Lockenschlangen,
Hals und Busen reizumhangen
Tausendfältige Gefahr!
Denke nun, wie von so langem
Prophezeit Suleika war.

Und doch läßt auch die spielerische Leichtigkeit des Divan-Gedichts ganz verhalten, unter den Lockenschlangen den Abgrund, das gebändigte Chaos der tausendfältigen Liebes- und Leidenschaftsgefahren durchscheinen. Das *Wortspiel*, die durch die romantische Arabeske legitimierte, vornehmste Ornamentform der neuen Poesie, das Wortspiel „zierlich lockend“ ist der Höhepunkt des Gedichts und umschließt seinen ganzen Gedanken. „Zierlich“ ruft „Zier“ und „Zierat“ auf, zu denen auch das Ornament der Locke gehört, die Hogarthschen „Lockenschlangen“ oder „Schlangenlocken“. In dieses Ornament hat die Stimme der Sprache, hörbar im Homonym „Locken“ - die Haarlocken und das Verb „locken“ -, das Abbild des Abgrunds, das Chaos der *Lockungen* von Liebe und Leidenschaft eingedrückt, ganz wie in Zesens Gedicht die Bewegung der wilden chaotischen See in die Venuslocken eingedrückt war.

Zesen hatte in die Locken-Metapher die zeichentheoretische Grundlegung seiner Poetik eingekleidet. Er hatte metaphorisch umschrieben, wie sich die Herkunft der Zeichen aus der ungeordneten Energie in geordneten Zeichen abdrückt. Goethes Wortspiel mit der Locken-Metapher vollzieht, was es umschreibt. Im Lautzeichen der „Locke“ hat sich die Herkunft der Zeichen aus den Lockungen der Triebenergie buchstäblich abgedrückt. Nur wenige Gedichte im *Divan* weiter ist komplementär zum „zierlich lockend“ vom „zierlich lesen“ die Rede. Es entspricht Goethes Altersstil, daß Metaphern wieder metaphorisch gelesen werden, daß der Schnitt zwischen den Zeichen und dem Sinn sichtbar markiert und nicht im Ideal des „Ausdrucks“ zum Verschwimmen gebracht wird. „Zierliches Lesen“ von Metaphern und metaphorischen Ornamenten, ihre rhetorische Entschlüsselung wird selbst zur Verlockung. In den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* heißt es dazu:

„Der geistreiche Mensch, nicht zufrieden mit dem, was man ihm darstellt, betrachtet alles, was sich den Sinnen darbietet, als eine Vermummung, wohinter ein höheres geistiges Leben

26 J.W. v. Goethe: West-östlicher Divan. Hamburger Ausgabe Bd II. München ¹³1982. S. 67.

sich schalkhaft-eigensinnig versteckt, um uns anzuziehen und in edlere Regionen aufzulocken.“²⁷

Lesen heißt dann, der Lockung des Abgrunds eine andere Richtung geben.

Goethes *Divan*, das kann hier nur angedeutet werden, gehört in die Anfänge jener „arabesken“ Lyrik, die Hugo Friedrich in der Dichtung Baudelaires einen ersten europäischen Höhepunkt erreichen läßt. Eine ihrer neuen Formen sind die *poèmes en prose*. In einem dieser Prosagedichte findet er

„[...]ein kurzes Stück über den bacchischen Thyrsusstab. Die kreative Phantasie verwandelt ihn in ein Gebilde von tanzen- den Linien und Farben, für das der Stab, wie der Text sagt, nur Vorwand ist - Vorwand auch für die ‘Kurvenbewegung des Wortes’ [...]. Der Begriff der Arabeske, der sinnfreien Lineatur, schließt sich an den Begriff des ‘poetischen Satzes’ an. Dieser, so schreibt Baudelaire in einem Vorwort-Entwurf der *Fleurs du Mal*, ist reine Ton- und Bewegungsfolge, vermag eine horizontale, eine aufsteigende, eine absteigende Linie zu bilden, eine Spirale, ein Zickzack übereinander- liegender Ecken, - und eben dadurch berührt sich die Poesie mit der Musik und mit der Mathematik.“²⁸

Solche arabeske ‘Kurvenbewegung des Wortes’ dichtet Peter Handke in seinem *Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum*²⁹. Hogarths „Line of Beauty and Grace“ (S. 7) ist offen bekanntes Muster der poetischen Schreibbewegung, Klopstocks winterlicher „Bardentanz“ auf dem Eis verdecktes, vielleicht verkanntes Modell der poetologischen Reflexivität des „Wintertagtraums“. „Versuch“ heißt „Essay“ und ist gleichweit entfernt von purer Prosa und reiner Lyrik, ist experimentelles Schreiben im Geiste des *poème en prose*, ist entlyrisierte Lyrik, wie das moderne Gedicht entromantisierte Romantik ist. Thema des „Versuchs“ jedenfalls ist das Thema der deutschen Lyrik seit Klopstock, das „Erlebnis“: Ist der „vollkommene Tag“ erlebbar und darum als „Ausdruck“ niederzuschreiben, oder ist er nur eine Imagination der Signifikanten, entsteht „Erlebnis“ nur als erschriebene Hogarthsche Schönheitslinie?

27 Ebd., S. 197.

28 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg 1971. S. 58.

29 Den Hinweis auf Handkes Text verdanke ich Martina Wagner-Egelhaaf. Die Seitenangaben beziehen sich auf: Peter Handke: *Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum*. Frankfurt am Main 1992.

Handke modernisiert den poetologischen Eislaufsport zu Autoausflug, Bahnfahrt und Fußball. Aber auch er überhöht die Freizeitaktivitäten zum poetologischen „Tanz“, sein „Barde“ heißt Van Morrison:

„Laß spüren den Tanz des geglückten Tags. Sing mir das Lied vom geglückten Tag!

Es gibt tatsächlich ein Lied, das diesen Titel haben könnte. Van Morrison singt es [...] und es heißt in Wirklichkeit anders [...] und erzählt, ja, Bilder, von einer Autofahrt an einem Sonntag - an dem das Glücken des Tages noch schwieriger scheint als an all den sonstigen Tagen -, zu zweit [...]: Fischen in den Bergen, Weiterfahren, Sonntagszeitung-Kaufen, Weiterfahren, ein Imbiß, Weiterfahren, der Schimmer deines Haars [die Locke der Venus], die Ankunft am Abend, und die letzte Zeile [...].“ (S. 18)

Konsequent in Klopstocks Oppositionspaaren schreibend erfindet Handke zur motorisierten Landpartie die Stadt-Rund-Fahrt, die Fahrt mit dem Vorortzug „außen oben um Paris herum, erst nach Osten, danach im Bogen nach Norden und zurück in den Bogen ostwärts - so daß er an einem einzigen Tag fast die ganze Weltstadt umkreiste.“ (S. 63) Die „gewaltige S-Kurve des Zugs“ schreibt Hogarths *serpentine line* in die Landschaft, schreibt sie buchstäblich „parallel“ zum „Fluß“ des Klopstockschen Dichtungsgeschehens, „als der schönste aller Mäander, parallel, nur viel weiter ausschwingend, zu dem der Seine in der Tiefe, wiedergefunden einen Monat später an Hogarthes Palettenfurche in einem stillen Winkel der Tate Gallery“ (S. 66). Die S-Kurven sind bei Klopstock wie bei Handke Notationen des Gedichteten, hier der „ständigen Abschweifungen“ des essayistischen Schreibens, eines „unentschiedenen Zickzacks“ (S. 17).

Schon in Van Morrisons Lied kündigt sich ein zweites Klopstocksches Kategorienpaar an: „Sing mir das Lied vom geglückten Tag!“ führt die Assoziation des Filmtitels „Spiel mir das Lied vom Tod!“ mit sich. „Ohne Rücksicht auf Folgerichtigkeit“ mischt sich eine „Stimme, eine erzählende, gleichsam von unten, aus dem Unterholz, aus dem Abseits, in unsern Versuch vom geglückten Tag.“ (S. 28) Der Fluß, Klopstocks Ort der lebensbedrohenden Tiefe, wird selbst, aus der „Vogelperspektive“ gesehen, zum Mäander „der Seine in der Tiefe“ (S. 68). Wie dem Klopstockschen Eisläufer kündigt das „kräftige Krachen des Eises unter den Sohlen“ eine „jähle Angst“ an vor dem „weiteren Tag“ (S. 58): „das Gefährliche ist mir der Tag selbst“ (S. 29), denn in jedem „Mißgeschick“ lauert die „Katastrophe“, der „Einbruch des Todes in den laufenden Tag“ (S. 38). Schmal zieht die S-Kurve die Grenzlinie zwischen dem „geglückten Tag“ und seinem Umschlag „in eine Geschichte von Mord und Totschlag, von Amoklauf, Verwüstung, Verheerung, Vernichtung und Selbstabschaffung“ (S. 38). Dünn ist die *serpentine line*, an der der Tag „umzukippen droht von der Formenhelle in die Formlosigkeitshölle“ (S. 37). Da ist sie direkt angesprochen, die Kategorie des „ungeordneten Raumes“, die *chora*, das verschlin-

gende Chaos des Ungeformten, der Abgrund der Psyche, an dessen nächtlichem Rand die ersten Momente „des vollen Bewußtseins nach dem Schlaf der Nacht, den Ansatz, oder Einsatz für die Linie der Schönheit und der Anmut geben“ (S. 34).

Eingelassen in die Opposition von Tod und Unsterblichkeit war bei Klopstock die Opposition von Stimme und Schrift. Wie die schöne Ordnung transparent bleibt für das verdeckte Chaos unter ihr, so das Geschriebene für das Klingende. Buchstaben geben den „stummen Klang der Zunge zu lesen“ (Zesen), lassen die „Götterstimme tönen [...] dem Auge“ (Herder).

„Hörend bin ich auf der Höhe. Ja, ‘hoch im Ohr’ durchdringt das Geschwirr eines Spatzen den Lärm. Das Auftreffen eines Blatts auf der fernen Horizontlinie, vollkommen lautlos [Umkehr der Schönheitslinie auf dem Schreibblatt], vernehme ich zuinnerst als Klingeln. [...] Ebenso gab es welche, die beim Lesen eines Buches in Summen gerieten. (Vom Zeitungsleser konnte man sich höchstens ein Pfeifen, durch die Zähne, vorstellen.) [...] ‘Träg seid ihr geworden im Gehör’, wettete der eifervolle Paulus in einem Gemeindebrief, und in einem andern; ‘Ganz unnütz ist das Wortkämpfen, eine Katastrophe den Hörenden’. Der reine Ton: gelänge mir doch einmal taglang der reine Ton!“ (S. 81f.)

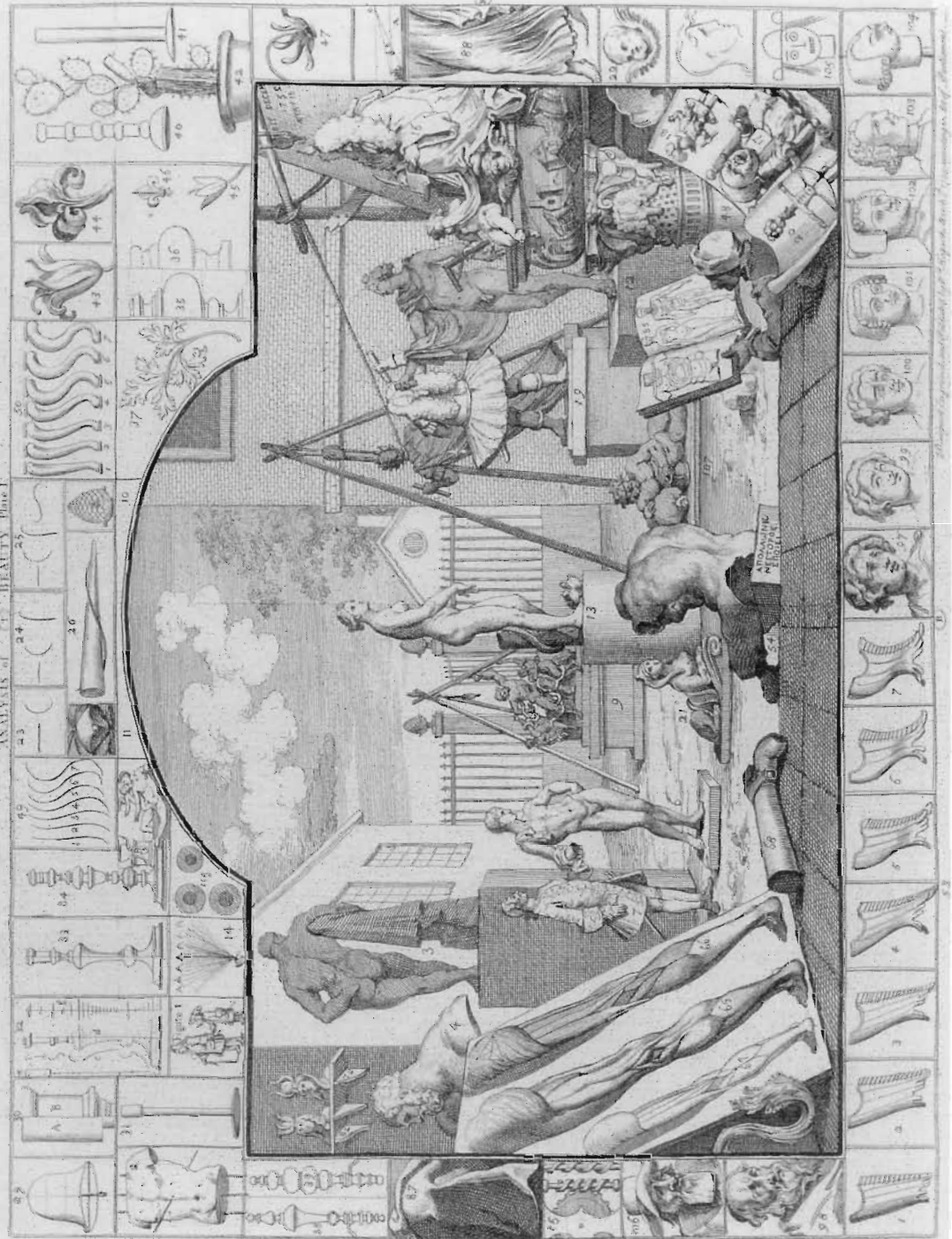
Ganz von ungefähr kommt die Erinnerung an den Apostel Paulus nicht: Die Lockungen in die Tiefe werden umgekehrt, um „in edlere Regionen aufzulocken“ (Goethe). Im Buchstaben, in der Schlangenlinie den reinen Ton zu vernehmen heißt, aus dem Erstarrten nicht die *chora*, sondern den göttlichen Geist, das „Wesen“ herauszulesen:

„Nein, Van Morrison singt in seinem Lied nicht vom ‘Fischen’, in den Bergen, sondern, ‘out all day’, vom Vögel-Betrachten. Er läßt seine Zunge singen, und sein Lied, kaum angefangen, ist schon wieder zu Ende. Der Moment des schlammbespritzten Forstautos in der Reihe der sauberen anderen. Knarrend gehen die Türen des Waldes auf. Drehtür des geglückten Tags: Dinge wie Leute darin aufleuchtend als *Wesen*. Der geglückte Tag und das Ihn-Teilenwollen. Stetes, wildes Gerechtwerdensollen. O schwerer Tag! Geglückt? Oder ‘gerettet’?“ (S. 87/88)

Auch ein wenig von der Rolle des Messias-Künders ist mit der Hogarthschen Schönheitslinie aus Klopstocks Oden in Handkes Prosa gelangt, eine wehmütige Erinnerung vielleicht an „jene berühmte berufene und verrufene Literaturepoche, in welcher eine Masse junger genialer Männer, mit aller Mutigkeit und Anmaßung [...] hervorbrachen“ (Goe-

the) oder auch nur ein arabesker Fetisch, ein literaturhistorisches Sammelstück: „ein flacher, gerundeter Stein vom Ufer des Bodensees auf dem Schreibtisch, in dem dunklen Granit, als Diagonale, mit einer feinen, wie spielerischen, genau im rechten Moment von der Geraden abweichenden Krümmung, eine kalkweiße Ader, welche beide Hälften des Kiesels trennt und zusammenhält“ (S. 7).

ANALYSIS OF BEAUTY. Plate I.



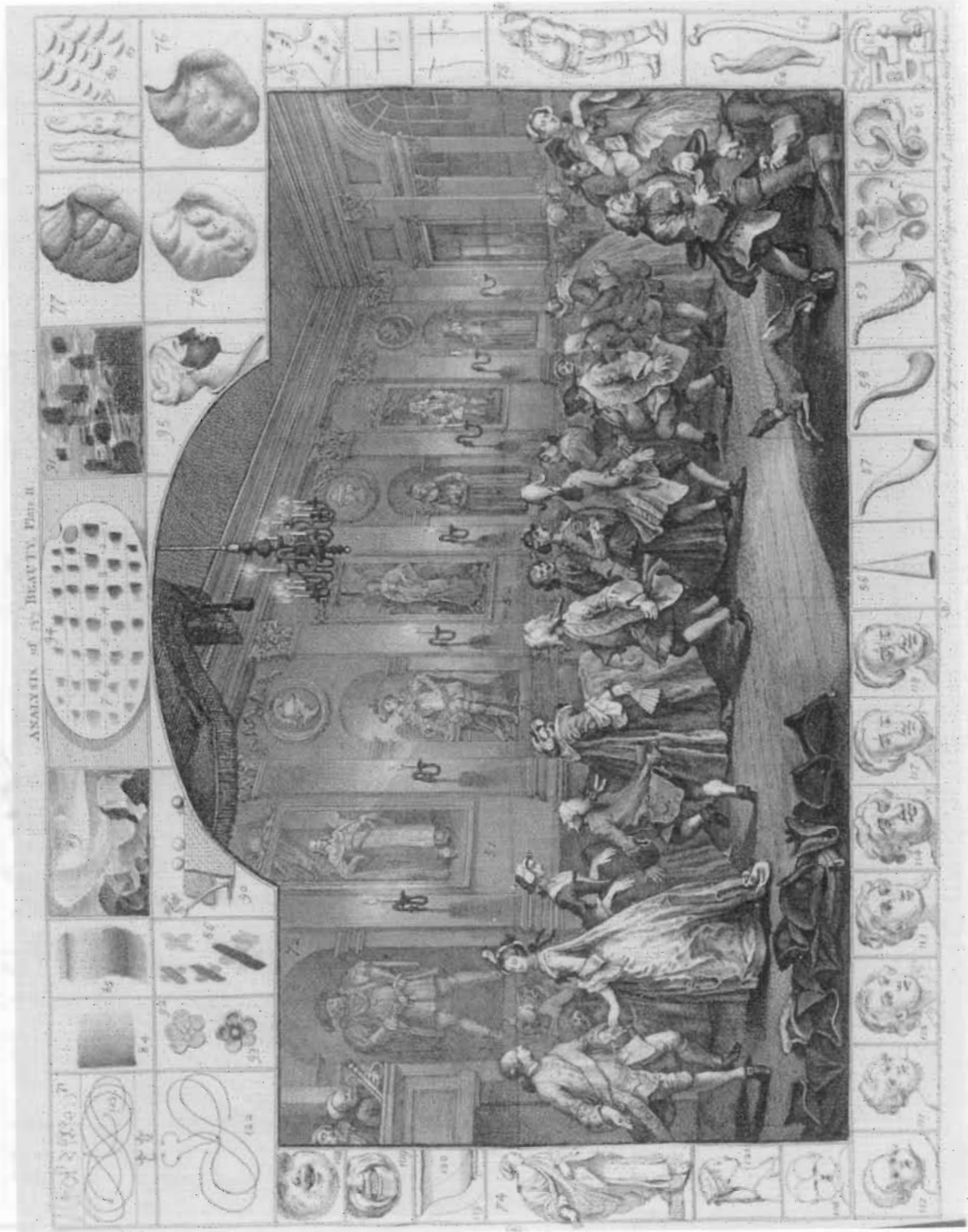


Abb. 2