

INGO MEYER

EKPHRASIS ALS MEDIUM VON BILDlichkeit

Gryphius – Heine – Peter Weiss

Das Verhältnis von Kunst- und Literaturwissenschaft hat sich verändert: Die Germanistik, in den 1970er Jahren eine Art Leitwissenschaft mit Anspruch auf gesamtgesellschaftliche Relevanz, erscheint nach den Pluralisierungsschüben der letzten Jahrzehnte manch Außenstehendem als »bunte Salatschüssel«,¹ während Philologen von erheblicher Öffentlichkeitswirkung das Ende der Theorie beklagen,² was sich bei Nabsicht vielleicht auch nur als begrüßenswerte, weil friedliche Koexistenz der verschiedenen Schulen oder gar Paradigmen erweisen könnte.

Kaum zu leugnen dagegen ist der Umstand, dass die Literaturwissenschaft die Meinungsführung im Konzert der *humanities* schon seit längerer Zeit an die zur Historischen Bildwissenschaft erweiterte Kunstgeschichte, traditionell ein ›Orchideenfach‹, abgeben musste; es sind die Bildtheoretiker, die heute Innovationsvorgaben auch mit erheblicher Ausstrahlungskraft auf die anderen Wirklichkeits- und Geisteswissenschaften formulieren, so dass ein Altvorderer wie Willibald Sauerländer bereits den Wunsch nach einem neuen Ikonoklasmus vortrug.³ Zwei Extrempunkte für die Situation seien benannt, Karl Heinz Bohrer noch vor dem eigentlichen Boom in einem Vortrag von 1992 geäußertes Argwohn, das »Primat des Bildes« diene lediglich einer »Vermengung der Erkenntnismedien mit der Tendenz, die Ästhetik des literarischen Konstrukts wegen dessen primär kognitiven Signalen, die freilich als eine Begrenzung erfahren werden, aufzulösen zugunsten einer größeren Unmittelbarkeit«,⁴ und Gustav Franks Vor-

- 1 Hans-Ulrich Wehler, *Eine lebhaftige Kampfsituation. Ein Gespräch mit Manfred Hettling und Cornelius Torp*, München 2006, S. 118.
- 2 Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 2004, S. 29; ders., *Unsere breite Gegenwart*, übers. von Frank Born, Frankfurt a. M. 2010, S. 63.
- 3 Willibald Sauerländer, *Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus*, in: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, hg. von Christa Maar und Hubert Burda, Köln 2004, S. 407–426.
- 4 Karl Heinz Bohrer, *Die Grenzen des Ästhetischen. Wider den Hedonismus der Aisthesis*, in: ders., *Die Grenzen des Ästhetischen*, München 1998, S. 171–189, hier S. 174.

schlag, auch die Literaturwissenschaft als Teil einer umfassenden Erforschung der visuellen Kultur zu verstehen.⁵ Beide Positionen erscheinen überzogen, weshalb hier zwar kein Vermittlungsangebot unterbreitet, aber doch anhand des Phänomens der Ekphrasis gezeigt werden soll, dass es die Philologien tatsächlich immer auch mit dem ›Bild‹ zu tun haben. Doch hängt alles natürlich daran, zu klären, um welche Art von Bildern es sich dabei handelt. Dass ich das Problemfeld aus der Perspektive des Literaturwissenschaftlers angehe, liegt in der Natur des Anlasses.⁶ In der folgenden Umkreisung von intrikaten Bild-Text-Verhältnissen aus drei Epochen (Frühe Neuzeit: Andreas Gryphius' *Leo Armenius*; 19. Jahrhundert: Heinrich Heines *Florentinische Nächte*; Moderne: Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*) konzentriere ich mich daher auf Bildlichkeit als Kern des literarischen Textes »im Aspekt seiner Gegenständlichkeit«.⁷ Diese ist als nach wie vor rhetorisch-hermeneutisch zu verstehendes Konstrukt unhintergebar und in ihrer Prägnanz und Intensität zu verteidigen, wofür sich das Phänomen der Ekphrasis besonders eignet, da die hermeneutische Gegenstandskonstitution allen späteren Indienstnahmen der Literatur für Ideologiekritik und Wissenssoziologie, angewandte Diskursanalyse, semiotisch basierte Subversion oder als Material kulturhistorischer Rekonstruktion voraus liegt.

›Anschaulichkeit‹ als eine Art Immediatpräsenz auch von Dichtung war das Dogma der Goethe-Zeit;⁸ davon, dass die Bildformen Mythos und Metapher die Wurzeln der Literatur sind, zeigte sich der New Criticism überzeugt.⁹ Ich greife hier aber naheliegenderweise und konturschärfer den Spezialfall der literari-

- 5 Gustav Frank, Textparadigma kontra visueller Imperativ. 20 Jahre ›Visual Culture Studies‹ als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Ein Forschungsbericht, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 31/2 (2006), S. 27–89, hier S. 89. Franks durchgängige Leitreferenz ist W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, S. 5, der mit seiner These, »all media are mixed media« die Entgrenzung von Problemfeldern betrieben hat.
- 6 Habilitationsvortrag an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld vom 11. November 2015.
- 7 So schon Eckard Lobsien, *Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten*, in: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1990, S. 89–114, hier S. 90.
- 8 Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bildbeziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989, rekonstruiert materialreich die Karriere dieses klassizistischen Dogmas von, grob gesprochen, Lessing bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert. Erst Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie [1901]*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Iser, Frankfurt a. M. 1990, S. 66 ff., machte nachdrücklich darauf aufmerksam, dass Literatur kategorial und medial von Anschaulichkeit zu unterscheidende *Vorstellungen* evoziert.
- 9 René Wellek und Austin Warren, *Theorie der Literatur [1949]*. Mit einer Einführung von Heinz Ickstadt, Weinheim 1995, S. 206.

schen Ekphrasis als ›Beschreibungskunst‹ auf, der zwar bereits von Leo Spitzer als disziplinärer Begriff eingeführt wurde,¹⁰ doch erst in den letzten zwanzig Jahren zu größerer Prominenz gelangte.¹¹ Anstoß gebend war in Deutschland der nicht zufällig vom Kunsthistoriker Gottfried Boehm und dem Germanisten Helmut Pfotenhauer gemeinsam edierte Sammelband.¹² Als (vermeintlich) intermediale Fertigkeit, die das Visuelle – wie immer auch approximativ – ins Deskriptive überführt, ist Ekphrasis als spezifisches *Können* für Kunsthistoriker stets Pensum, während den Literaturwissenschaftler vornehmlich die *Wirkung* besonders plastischer Textpassagen interessiert. Ersichtlich kann es im Folgenden nur um Letzteres gehen.

Ursprünglich nicht eigens für die Kunstbeschreibung reserviert, sondern die rhetorisch induzierte *enárgeia* bzw. *evidentia* visueller Plastizität bezeichnend, führte die neuere Theorieentwicklung vornehmlich angloamerikanischer Provenienz¹³ jedoch nicht zur Präzision, sondern Entgrenzung des Begriffs. Murray Krieger, bereits durch das Säurebad der Dekonstruktion gegangen,¹⁴ hat Ekphrasis als Nagelprobe überhaupt »of the visual and spatial potential of the literary medium« begriffen, womit ihm die Literatur »clearly presupposes that one art, poetry, is defining its mission through its dependence on the mission of another art – painting, sculpture, or others«. ¹⁵ Für Krieger belegt Ekphrasis ein vergebliches Begehren von Literatur; sie sei der Extremfall der (semiotisch

- 10 Leo Spitzer, The ›Ode on a Grecian Urn‹, or, Content vs. Metagrammar [1955], in: ders., Essays on English and American Literature, hg. von Anna Hetcher, Princeton 1962, S. 67–97, hier S. 95.
- 11 Forschungsbericht bei Christina Schäfer und Stefanie Rentsch, Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 114 (2004), S. 132–159, hier S. 133 f. und 140.
- 12 Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995.
- 13 Franziska A. Irsigler, Beschriebene Gesichter. Ekphrastische Porträts in der Erzählkunst des Poetischen Realismus, Bielefeld 2012, S. 514 und S. 532, bringt auf knapp 600 Seiten doch zu wenig, auch gar zu Selbstverständliches: Ekphrasis von Bildnissen, Skulpturen, Fotos innerhalb der realistischen Literatur diene narratologisch tieferer charakterlicher Erschließung dargestellter Personen, und zwar sowohl fiktionsintern (Handlungsbezug) als auch -extern (dem rezeptionsästhetisch gefassten Leser). Das liegt sicher daran, dass Irsigler nur auf Textstellen eingeht, an denen tatsächlich von Bildwerken die Rede ist, also im Grunde eine Motivgeschichte liefert. Überwiegend kritisch auch die Rezension von Debora Helmer, Schriften der Theodor Storm-Gesellschaft 62 (2013), S. 110–113.
- 14 Murray Krieger, Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign, Baltimore 1992, S. 234 und S. 236 f. Die Hauptthesen versammelt auch ders., Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk, in: Beschreibungskunst, S. 41–57.
- 15 Murray Krieger, Ekphrasis, S. 6.

illusorischen) Repräsentation von Welt¹⁶ und zeuge vom »semiotic desire for the natural sign«,¹⁷ das den bildenden Künsten eigne und eine stabile ontologische Weltstruktur garantiere.¹⁸ Tamar Yacobi dagegen meint, schon die bloße Erwähnung reiche als Implikationsverhältnis aus, Bilder, ganze Malerschulen oder Stile lebendig werden zu lassen.¹⁹ Die eigentliche Problematik aber der anglo-amerikanischen Forschung liegt darin, Deskriptivität qua Repräsentation substituiert, also das Spezifischere durch das Allgemeinere ersetzt zu haben.²⁰ James Heffernans viel zitierter Passus, Ekphrasis sei »verbal representation of visual representation«,²¹ ist hierfür hauptverantwortlich, gerade mit ihm wird allerdings auch vergessen, dass Ästhetisches zunächst nicht repräsentiert, sondern allererst *präsentiert*.²²

Ein neuerer Definitionsvorschlag, Ekphrasis als »sprachlichen Rekurs auf ein nichtsprachliches Artefakt«²³ zu bestimmen, läuft, auch wenn er den exklusiven Bezug auf Kunstwerke wieder auflöst, ebenfalls in die Falle der Übergeneralisierung, denn welche Literatur suggerierte nicht ganz dominant und primär Nichtsprachliches (Handlungen, Lokalitäten, Gegenstände) – auch wenn dieses Nichtsprachliche, die Referenz, zumeist fiktionsintern erst erzeugt wird und etwa der Bereich dokumentarischer Literatur der Spezialfall ist? Fiktionsinternalität gilt schließlich bereits für die Textpassage, die zum Begriff der Ekphrasis führte, die Binnenerzählung aus der *Ilias* (18, 470 ff.) über Hephaistos' Herstellung des Bildschmucks von Achilles' Schild, der ein reges Eigenleben führt, denn natürlich hat niemand dieses Schild je gesehen.

16 Murray Krieger, Ekphrasis, S. 12.

17 Ebd., Ekphrasis, S. 233.

18 Ebd., Ekphrasis, S. 237.

19 Tamar Yacobi, Verbal Frames and Ekphrastic Figuration, in: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of The Arts and Media*, hg. von Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund und Erik Hedling, Amsterdam 1997, S. 35–46, hier S. 42.

20 Skeptisch dazu auch Schäfer und Rentsch, Ekphrasis, S. 141 und 153.

21 James Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, Chicago 1993, S. 3.

22 Repräsentation ist m. E. – und mit Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* [1968], übers. von Bernd Philippi, Frankfurt a. M. 1995, S. 21 und S. 40 – ähnlich dem Zeichen ein primär logischer, nicht ästhetischer Begriff. Präsentation gibt Handlungen, Ereignisse, Gegenstände bis hin zur narrativen Sinnkonstitution; Repräsentation hingegen bezeichnet eine semantisch zweite, der Allegorese nahe Ebene, etwa wenn Thomas Manns *Serenus Zeitblom* auch für das vor dem Faschismus versagende Bildungsbürgertum steht oder Picassos *Guernica* für alle Arten von Krieg und Gewalt ikonisch geworden ist.

23 Schäfer und Rentsch, Ekphrasis, S. 158.

Deshalb scheint ein Schritt zurück plus Ergänzung geboten. Sinnvoller als eine Verortung in Repräsentationsproblematiken scheint mir, mit Jean Hagstrum Ekphrasis für Fälle von forcierter Vereindringlichung, Intensität, zu reservieren – wenn in Literatur, anders als in ihren bloß anschaulichen Passagen, die ihm »iconic« heißen, Dinge und Verhältnisse derart plastisch evoziert werden, dass man sie zu *sehen* meint.²⁴ Damit sind für das Wirkungsmoment viel eher Wertungsfragen, Illusionismus und die Stilhöhe bzw. -Adäquanz entscheidend. Ekphrasis ist, wie zu zeigen sein wird, primär Stil- als Konstitutionsphänomen literarischer Rede, sekundär erst ergeben sich Fragen nach dem Bezug und damit auch, so die These, ihre Unterschätzung als bloß dienende ›Beschreibungskunst‹ von etwas bereits Existentem, im Regelfall: Artefakten.

Anders als über einen dünnen Repräsentationalismus oder gar semiotische Dekodierungen scheint mit dem Rekurs auf die hermeneutisch-phänomenologische Literaturtheorie dieses Aspektbündel in Hinblick auf Fragen literarischer Bildlichkeit gut fassbar, gerade weil sie den Modus, Lesen *als* Interpretation, so starkt macht.²⁵ In aller Kürze: Husserl besteht auf einer strikten Trennung von Wahrnehmung und Vorstellung, wobei Letztere stets auf das Substrat der Ersteren angewiesen bleibe und so auch nie zu einer der Perzeption vergleichbaren Evidenz gelangen könne.²⁶ Roman Ingarden vermeidet noch weitgehend die Rede von Bildlichkeit und entwickelt in Anbetracht des Umstands, dass Texte anders als die Wahrnehmung keine ›Abschattungen‹ zulassen, die in der phänomenologischen Analyse den Gegenstand annähern, ohne ihn doch je vollgültig erfassen zu können, das Konzept schematisierter Ansichten, die der Text »parat« halte und die dann vom Leser in Konkretisierungen »gefüllt« werden könnten; deren Beschaffenheit sowie Dichte entscheide auch über die jeweilige stilistische Kontur des Werkes.²⁷ Wolfgang Iser dann konzidiert sehr wohl Präsenzhaftigkeit des Vorgestellten beim Leser²⁸ und macht hauptsächlich die passiven Synthesen

24 Jean Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958, S. 18 und 20.

25 Eckard Lobsien, *Bildlichkeit*, S. 97.

26 Edmund Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein* (1904/05), in: *Husserliana 23: Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898–1925)*, hg. von Eduard Marbach, Den Haag 1980, S. 1–104, hier S. 4, 24, 58 f., 65, 72, 78 f. und 93.

27 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* [1931], 4. Aufl., Tübingen 1972, S. 208, 270 ff., 294 ff. und 303 ff. Trotz der Behauptung einer eigenen »Schicht« dieser schematisierten Ansichten bleibt doch in der Schwebe, wo genau diese Ansichten zu verorten sind, gerade wenn sie »nichts Konkretes oder gar Psychisches« (S. 281) seien.

28 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), 2. Aufl., München 1984, S. 226.

für Bildlichkeit verantwortlich,²⁹ die hybrid, als ein Drittes, aus der Verschmelzung von zeichenbasierten Bedeutungsangeboten des Textes und lebensweltlich generierten Perzepten resultiere.³⁰ Mit seinem Schüler Eckard Lobsien: »Bildlichkeit also ist die durch die Vorstellung bewirkte Amalgamierung von vorgegebenen Zeichen in Repräsentationsfunktion mit einem vorgängigen Wahrnehmungswissen zu einem Bewußtseinsobjekt.«³¹ Der Zeichencharakter des Bildes muss vergessen, das anschauliche Element aus dem Wahrnehmungsstrom modifiziert, »entwurzelt« werden, damit das literarische Bild aufscheinen kann.

Quasi-analog zur Phänomenologie sei noch an das psycholinguistisch fundierte, konnektionistische Konzept der dualen Codierung Allan Paivios erinnert, dem zufolge Bild- und Textverstehen, »viewed as alternative coding systems, or modes of symbolic representation, which are developmentally linked to experiences with concrete objects and events as well as with language«,³² in kognitiv prekären Fällen simultan operieren – und welcher Fall wäre prekärer denn der der Lektüre von Literatur, die immer auch die Sinnkonstitution problematisiert? Bild und Text sind hier prinzipiell gleichermaßen verfügbar; es »droht« stets, zumal über die Erinnerung,³³ präsenzverdächtige Imagination. In Paivios Triade der repräsentationalen, referentiellen und assoziativen Bedeutungsgenese³⁴ ist es der mittlere, referentielle Typus, in dem Kognition über Wort und Bild *zugleich* erfolgt,³⁵ ohne dass Paivio eine Symmetrie der Bezüge oder reziproke Abhängigkeit behaupten müsste,³⁶ »but rather, one to many, in both directions«³⁷. Offenbar gelingt auch in diesem Modell die Konstruktion von Textbedeutungen ganz wesentlich über instantane Visualisierung,³⁸ bildgenerierte Sinnlichkeit als Effekt von Sprachverstehen ist hier stete Potentialität.

Neben dem Vorteil des phänomenologischen Ansatzes, dass es mit ihm keine völlig abstrakte Literatur geben kann, sondern ihre gar nicht vermeidbaren bildhaften Phantasiemodifikationen bis in den sprachlautlichen Bereich nicht anders

29 Ebd., S. 220 und 222.

30 Wolfgang Iser, Vorwort, in: Theodor A. Meyer, Stilgesetz, S. 13–29, hier S. 15; ders., Akt des Lesens, S. 220.

31 Lobsien, Bildlichkeit, S. 101 f.

32 Allan Paivio, *Imagery and Verbal Processes*, New York 1971, S. 8.

33 Ebd., S. 177 ff. und 238 ff.

34 Ebd., S. 52 ff.; Paivio, *Mental Representations. A Dual Coding Approach*, New York und London 1986, S. 69 f.

35 Paivio, *Imagery*, S. 57; ders., *Mental Representations*, S. 67.

36 Paivio, *Imagery*, S. 57; ders., *Mental Representations*, S. 63.

37 Paivio, *Mental Representations*, S. 63.

38 Paivio, *Imagery*, S. 472, explizit zur Literatur.

als aus Kondensaten der Wahrnehmung gespeist sein können, steht der empfindliche Nachteil sowohl einer (beinahe) völligen Ahistorizität³⁹ der Phänomenologie des Lesens als auch der Dual Coding Theory. Für den punktuellen Zugriff auf die Konstitution von Bildlichkeit reichen diese Ansätze aus, nicht aber für historisch sensible Gesamtinterpretationen, die man ganz anders konzipieren müsste. Dies sei als Kautel vorausgeschickt, da das erste Fallbeispiel weit zurückgreift in das barocke Zeitalter, das Herder »beinahe das emblematische nennen«⁴⁰ wollte, mit seiner Vorliebe überhaupt für die Allegorie, die den Klassizisten Hegel als Bildform »frostig und kahl«⁴¹ dünkte. Das wird man heute nicht mehr behaupten wollen; unbestritten aber ist die sehr enge Kopplung von Rhetorik und Poetik⁴² bei einer noch fehlenden Leitvorstellung produktiver Originalität. Geprüft sei, was die strikt regelgebundene Literatur des Barock dennoch an imaginativem Potential bereithält.

I

Der Hang zu forcierter Bildlichkeit des Barock ist als ›Schwulst‹ zur Redewendung geworden, Manfred Windfuhr widmete der historischen Genese des Verdikts seine Habilitation.⁴³ Einen besonders interessanten, nämlich als Strukturprinzip zu verstehenden Aspekt von Bildlichkeit hat bekanntlich Albrecht Schönes bahnbrechende Studie zum barocken Trauerspiel aufgedeckt. Nicht nur konnte er zahllose Bezüge der dramatischen Rede zu den zeitgenössisch zu Hunderten kursierenden Emblembüchern nachweisen; das Trauerspiel selbst realisiere in

- 39 Zwar ist der ›Akt‹ des Lesens universal (der mittelalterliche Mensch liest nach Iser nicht anders als der moderne, der Spanier nicht anders als der Russe), aber über das notwendige lebensweltliche Wahrnehmungssubstrat der literarischen Bildlichkeit sind Ansätze einer Historisierung denkbar, denn trivialerweise sah etwa die frühneuzeitliche Lebenswelt anders aus als z. B. diejenige des frühen 21. Jahrhunderts.
- 40 Johann Gottfried Herder, *Zerstreute Blätter* (1792/93), in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 16, Berlin 1887, S. 1–398, hier S. 230.
- 41 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 13, S. 512.
- 42 *Kompakter Überblick für das 17. Jahrhundert*: Gert Ueding und Bernd Steinwachs, *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Modelle*, 3. Aufl., Stuttgart 1994, S. 74–99. Weit ausgreifend auch ins Sozialhistorische ist Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970.
- 43 Manfred Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1966.

seiner charakteristischen Zweigliedrigkeit von ›Abhandlung‹ und Reyen einen emblematischen Bau, den Schöne auf die Formel »Darstellen und Deuten«⁴⁴ brachte. Die hierbei zu verzeichnende »Priorität des Bildes«⁴⁵ hingegen indiziert barock-anschauliches Exempeldenken, das Allgemeines vorzugsweise von der konkret-sinnlichen Anschauung zugleich ausgehen und bekräftigen lasse.

Die Funktion des Emblems als de facto dreiteilige (*inscriptio, pictura, subscriptio*) Sonderform der Allegorie, von Fischart »Gemaelpoesy«⁴⁶ getauft, ist umstritten. Als Artefakt der frühneuzeitlichen Memoriakultur⁴⁷ und »letzte Phase einer über tausendjährigen spirituellen Weltauslegung«,⁴⁸ gilt es meist als Speicher

- 44 Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* [1964], 3. Aufl., München 1993, S. 22 und S. 89. Kritisch zur These einer emblematischen Struktur des Trauerspiels Alexander von Bormann, *Emblem und Allegorie. Vorschlag zu ihrer historisch-semanticen Differenzierung* (am Beispiel des Reyens im humanistischen und barocken Drama), in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, hg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, S. 533–550, hier S. 547 ff.: Die Reyen hängen untereinander viel stärker zusammen, als dass sie eine Sinnperspektive auf die Abhandlung erst konstruierten. Da der Sinn ohnehin bereits bekannt gewesen sei, wurde hier spirituelles Sehen nur allegorisch-ideologisch restituiert. Eberhard Mannack, *Der Dramatiker Andreas Gryphius*, in: *Andreas Gryphius, Dramen*, hg. von Eberhard Mannack, Frankfurt a. M. 1991, S. 853–871, hier S. 865 f., äußert Skepsis zur Emblematik-These, gibt aber kein Gegenargument. Die im Laufe der Jahrzehnte vorgetragene Kritik an Partialaspekten seiner Auffassung konnte Schöne in der dritten Auflage des Buches von 1993 überzeugend ausräumen, vgl. Schöne, *Emblematik und Drama*, S. 249–280. Dies gilt insbesondere für seine strikte Abweisung von stets wiederkehrenden Versuchen, Walter Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung ›angemessen‹ zu rezipieren. Neuester Anlauf bei Achim Geisenhanslüke, *Trauer-Spiele. Walter Benjamin und das europäische Barockdrama*, München 2016; dazu meine Besprechung in *Daphnis* 45 (2017), im Erscheinen.
- 45 Schöne, *Emblematik und Drama*, S. 26.
- 46 Vgl. Mathias Holtzwardt, *Emblematum Tyrocinia*, hg. von Peter von Düffel und Klaus Schmidt, Stuttgart 2006, S. 3 (Reproduktion des Titels von 1581).
- 47 Wolfgang Harms, Art. *Emblematik*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin und New York 1982 ff., Bd. 9, S. 552–558, hier S. 552; speziell für Gryphius Dietrich W. Jöns, *Das ›Sinnen-Bild‹. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart 1966, S. 27 f. und 51; für Lohenstein Gerhard Spellerberg, *Verhängnis und Geschichte. Untersuchungen zu den Trauerspielen und dem ›Arminius‹-Roman Daniel Caspers von Lohenstein*, Bad Homburg v. d. H. 1970, S. 162 ff., bes. S. 164.
- 48 Jöns, *Das ›Sinnen-Bild‹*, S. 58. Zur ›Bedeutungswelt‹ des Mittelalters unübertroffen Friedrich Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter* [1958], in: ders., *Studien zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 1–31, hier S. 9; aus kunstgeschichtlicher Sicht zur Universalsymbolik Jan Bialostocki, *Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie* [1973], in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem I*, hg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln 1978, S. 15–63, hier S. 20 f.

von Orientierungswissen.⁴⁹ Damit ist das Problem bereits benannt: Nicht nur der Hiatus von Bild und Text, uneigentlicher Rede und konkreter Bedeutung ist angelegentlich, sondern wenn Emblematis die äußerst breit verstandenen *res* wie historische Ereignisse, bloße Gegenstände, aber auch Mythen und Sprichwörtliches, auf ihre systematische Sinnhaftigkeit transzendieren soll, muss garantierte Wirklichkeit walten,⁵⁰ die ein intaktes ›Buch der Natur‹ allererst ermöglicht, und genau dieses Paradigma einer sinnhaft geordneten Welt löst sich in der Frühen Neuzeit an vielen Fronten (Theologie, politischer Diskurs, Naturwissenschaft usw.) auf.⁵¹ Daher wird konträr zu obiger Position das Emblem gelegentlich auch als offene Bildform eines noch kaum systematisierten »Erfahrungshungere«⁵² oder gar dezidierte Rätselhaftigkeit gefasst,⁵³ Wilhelm Voßkamp spricht von einer »Lust des Enträtselns« in der Epoche.⁵⁴ Konservativer Wissensspeicher gegenüber progressivem Wissensgenerator markieren die Deutungsfronten, zudem: Wer die Welt verrätzelt, mag unkonventionelle Wege zu ihrer Erschließung anbieten, ordnen kann er sie hiermit definitiv nicht mehr.

Leo Armenius von 1646, Andreas Gryphius' erstes Trauerspiel, war immer schon ein beliebtes Analyseobjekt, da für das moderne Dramenverständnis relativ packend und doch voller Deutungsmöglichkeiten, schillernd vor Ambiguität, vermeintlich offen für beinahe unbegrenzt viele Lesarten. Zur traditionellen Spaltung der Forschung in die Lager der heilsgeschichtlichen⁵⁵ gegenüber politi-

- 49 Explizit Düffel und Schmidt, Nachwort, in: Mathias Holtzwardt, *Emblemata Tyrocinia*, Stuttgart 2006, S. 207–234, hier S. 225.
- 50 Hans Blumenbergs Begriff für die Realitätsauffassung des Mittelalters, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: *Wirklichkeit und Illusion (Poetik und Hermeneutik 1)*, hg. von Hans Robert Jaufß, 2. Aufl., München 1969, S. 9–27, hier S. 11 f.
- 51 Allein schon, weil gerade die Literatur des 17. Jahrhunderts wie keine andere sozialhistorisch lesbar ist, vgl. nur Albert Meier, Vorwort, in: ders., *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 2: Das 17. Jahrhundert, hg. von dems., München 1999, S. 9–17, hier S. 10, müsste eine valide Interpretation frühneuzeitlicher Texte mehrere Analyseebenen einziehen. Hier geht es nur um die rhetorische Evokationskraft.
- 52 Alexander von Bormann, *Emblem und Allegorie*, S. 538 und 541.
- 53 Wilhelm S. Heckscher und Karl August Wirth, Art. Emblem, *Emblembuch*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1967, Bd. 5, S. 85–225, hier S. 93.
- 54 Wilhelm Voßkamp, *Medien – Kultur – Kommunikation. Zur Geschichte emblematischer Verhältnisse*, in: *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, hg. von Martin Huber und Gerhard Lauer, Tübingen 2000, S. 317–334, hier S. 326.
- 55 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a. M. 1961, S. 81, erkennt auf Tragödie, nicht Trauerspiel, da Leos Tod auf dem Kreuz Christi »ihm nicht das ersehnte und verheißene Heil verschafft«; dagegen Gerhard Kaiser, *Leo Armenius, Oder Fürsten=Mord*, in: *Die Dramen des Andreas Gryphius*, hg. von dems., Stuttgart 1968, S. 3–34, hier S. 33 f.; zur Ambivalenz von Sprache und Rhetorik Wilfried Barner, *Gryphius und die Macht der Rede*. Zum

scher⁵⁶ Interpretation gesellen sich neben soziologisierenden⁵⁷ seit neuerer Zeit auch semiotisch-dekonstruktive Applikationen.⁵⁸

Anerkannt ist, dass eine Passage gleich zu Beginn des Trauerspiels, auf die in ihrer »emblematic reference« erst Gerhard F. Strasser aufmerksam machte,⁵⁹ einen zentralen, wenn nicht *den* neuralgischen Punkt für die Gesamtdeutung des Stücks abgibt.⁶⁰ Die Verschwörer der byzantinischen Palastrevolte aus dem Jahre 820 besitzen »ein vnbekanntes werck voll Malerey«⁶¹ und wägen ihre Chancen beim Blättern in diesem illustrierten Orakelbuch:

- ersten Reyen des Trauerspiels ›Leo Armenius‹, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 42 (1968), S. 325–358, hier S. 349; Peter Schäublin, Andreas Gryphius' erstes Trauerspiel ›Leo Armenius‹ und die Bibel, in: Daphnis 3 (1974), S. 1–40, hier S. 3, 8, 18 und 28.
- 56 Vgl. Harald Steinhagen, Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius, Tübingen 1977, S. 105 ff.; Klaus Reichelt, Barockdrama und Absolutismus. Studien zum deutschen Drama zwischen 1650 und 1700, Frankfurt a. M. und Bern 1981, die Thesen zu Gryphius gedrängt schon in: ders., *Politica dramatica*. Die Trauerspiele des Andreas Gryphius, in: Text & Kritik 7/8: Andreas Gryphius (1980), S. 34–45; exzellent ist Lothar Bornscheuer, Diskurs-Synkretismus im Zerfall der politischen Theologie. Zur Tragödienpoetik der Gryphschen Trauerspiele, in: Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996), hg. von Hans Feger, Amsterdam 1997, S. 489–529, speziell zum *Leo Armenius* S. 499 ff. Ferner Manfred Beetz, Disputatorik und Argumentation in Andreas Gryphius' Trauerspiel ›Leo Armenius‹, in: Literaturwissenschaft und Linguistik 10 (1980), S. 178–203, bes. S. 198; Erinnerung an die Situation ›sub legem‹ und Gryphius' Luthertum bei M. S. South, *Leo Armenius* oder die Häresie des Andreas Gryphius. Überlegungen zur figuralen Parallelstruktur, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 94 (1975), S. 161–183, hier S. 162.
- 57 Jeanny Peters, Rollenspiele im Welttheater des Andreas Gryphius. Am Beispiel des ›Leo Armenius / Oder Fürsten-Mord‹, Kassel 2011, S. 28 ff., etwa appliziert Problemfelder wie Willensfreiheit und Rollenidentität und spricht gar vom barocken »Illusionstheater«, nimmt also Rückprojektionen von der Warte moderner Subjektivität und der Dramenkonzeption der Weimarer Klassik vor.
- 58 Barbara Natalie Nagel, *Der Skandal des Literalen*. Barocke Literalisierungen bei Gryphius, Kleist, Büchner, München 2012, S. 20 und 37 ff., bes. S. 41 ff., bei der Gryphius als Dekonstruktivist *avant la lettre* erscheint. Das ist im Durchgang zwar hochintelligent gemacht, hat mit dem Erfahrungsraum des barocken Trauerspiels aber nicht mehr viel zu tun.
- 59 Gerhard F. Strasser, Andreas Gryphius' ›Leo Armenius‹: An Emblematic Interpretation, *Germanic Review* 51 (1976), S. 5–12, hier S. 7.
- 60 Nicola Kaminski, Andreas Gryphius, Stuttgart 1998, S. 84 ff.
- 61 Andreas Gryphius, *Leo Armenius*. Trauerspiel, hg. von Peter Rusterholz, Stuttgart 1971, hier S. 12 (I,98). Alle folgenden Nachweise aus dieser Ausgabe im laufenden Text.

Das weise Buch zeigt vnß ein ebenbild deß Loewen /
 Der mit entbrantem Muth vnd Klawen scheint zudraewen /
 Er wirfft die foerder-Fueß / als rasend in die Luft /
 Das haar fleugt umb den Kopff; ja das gemaelde rufft /
 Von seiner grausen arth / die hellen Augen brennen /
 Erhitzt von tollem Zorn / die Leffz' ist kaum zu kennen /
 Fuer Schaum vnd frischem Blut / das auff die erden rint /
 In dem er biß auff biß vnd mord auf mord begint. /
 Was mag wohl klaerer seyn? den starken ruecken decket /
 Ein purpur rothes Creutz / wodurch ein Jaeger stecket /
 Mit mehr denn schneller Hand ein scharff geschliffen schwert /
 Das durch haut fleisch vnd bein biß in das hertze faehrt. /
 Jhr kent das rawe thier: das Creutz ist Christus zeichen:
 Ehr sein geburtstag hin / wird dieser Loew erleichen. (I,107–120, S. 13)

Es handelt sich um eine deskriptiv-explikative Allegorie,⁶² da im pragmatischen Kontext der Verschwörer-Rede kein Zweifel sein kann, welcher von Christus stigmatisierte Löwe am 25. Dezember sterben soll: der amtierende Kaiser Leon V., genannt der Armenier. Stilistisch ist alles da, was gebundene Rede des Barock auszeichnet. Der Alexandriner, sechshebiger Jambus mit typisch mittiger Zäsur und besser als sein Ruf,⁶³ späteren Generationen dennoch in Verdacht stehend, den Rezipienten zu erschöpfen,⁶⁴ hier als schlichter Paarreim gesetzt. Hoher Stil: »Leffz« ist im siebzehnten Jahrhundert noch für Tier und Mensch gleichermaßen gebräuchlich,⁶⁵ dann aber grell aufleuchtende Substantive der Gewalt (»Klawen«, »Schaum« in Konjunktion mit »Blut«, »Creutz« und »schwert«), Verben aus dem Bereich möglichst sinnlich erfahrbare Bewegungsabläufe (werfen, brennen, fahren, fliegen, stecken, rinnen, erleichen usw.), natürlich plastische Adjektive und Adverbien (toll, graus, rasend, rau), barocktypischer doppelter Komparativ (»mehr denn schneller«).

62 Ich folge Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 2. Aufl., Göttingen 1988, S. 40 und 50.

63 Rolf Tarot, *Der Alexandriner als Sprechvers im barocken Trauerspiel*, in: *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts*, S. 377–401, hier S. 385.

64 Prominent bei August Wilhelm Schlegel, *Betrachtungen über Metrik*. An Friedrich Schlegel (um 1795), in: *ders., Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1963 ff., Bd. 1: *Sprache und Poetik*, S. 181–218, hier S. 218. Das sagt natürlich der Shakespeare-Übersetzer und Befürworter des Blankverses.

65 Z. B. Grimmelshausen, *Simplicissimus, Continuatio XXVI*, aber auch bei Gryphius, *Kirchhoffs=Gedancken* (vor 1657), in: *ders., Gedichte*, hg. von Adalbert Elschenbroich, Stuttgart 1968, S. 109–123, hier S. 115 und 117.

Die Reihung (»haut fleisch vnd bein«) verläuft meist polysyndetisch (»Muth vnd Klawe«), bei »biß auff biß vnd mord auf mord« liegt gar eine sich steigernde, doppelte Dopplung in einem Vers vor. Mustergültig also die *amplificatio* und insistierende Nennung,⁶⁶ Favorisierung des Umschreibenden, mehrfach Umwendenden des Evozierten, das dank der ›Bewegungs-Verben‹ jedoch gerade nicht zur Stasis neigt; konträr zu Murray Kriegers These ein *Bewegungs*-Bild qua Ekphrasis. Wenn irgendwo jedoch, lässt sich hier sein Diktum unterschreiben: »The visual emblem and the verbal emblem are complementary languages for seeking the representation of the unrepresentable. Ekphrasis is the poet's marriage of the two within the verbal art.«⁶⁷ Nicht nur das von den Verschwörern betrachtete Emblem »ruft« in einer katachretischen Wendung und formuliert so tropisch seine Anschaulichkeit, der Literalsinn des Verses erinnert damit zugleich an die Appellfunktion. Was ruft die Passage?

Für die heilsgeschichtliche Deutung ist sie unproblematisch, da sie mit dem Bericht über Leons Ende kongruiert, das Gryphius so arrangiert, dass dieser im Sterben noch auf dem (als Reliquie für echt zu nehmenden) Kreuz, »an welchem der gehangen / Der sterbend vnß erloest / den Baum an dem die Welt / Von jhrer Angst befrey't« (V,144 ff., S. 95) eine Postfiguration Christi vollzieht, die sogar die Beibringung der Wundmale nicht auslöst.⁶⁸ Exakt der Prophetie des Orakelbuchs folgend, die sich demnach als Antizipation erweist, wird der während des Gottesdienstes gemeuchelte Leo, wiederum gleichnishaft, als »todter Loew« apostrophiert (V,62, S. 99), der es jedoch noch vermochte, durch das Sterben seines »gantz zustueckten Leibs« auf dem Kreuz des Heilands ausgerechnet an dessen Geburtstag, dem 25. Dezember, im letzten Moment der Gnade Gottes teilhaftig zu werden. Wenn seine Gattin Theodosia den auf ihre Gräueltat stolzen Verschwörern vorwirft: »Deß HERREN wares Fleisch: das jhr mit blutt besprengt / Sein blutt / das jhr mit blutt deß Keysers habt vermengt« (V,281 f., S. 100), bevor sie in den Wahnsinn abgleitet, bestätigt sie Leos Rettung, während diesseitig, realhistorisch *und* fiktionsintern, der Verhängniszusammenhang einer Abfolge von Tyrannei und usurpierter Herrschaft fort dauert. Deshalb konnte Gerhard Kaiser von einer »Weihnachtsdichtung« sprechen, in der der Kette von byzantinischen

66 Marian Szyrocki, Nachwort [1968], in: *Poetik des Barock*, hg. von dems., Stuttgart 1977, S. 255–266, hier S. 259.

67 Murray Krieger, *Ekphrasis*, S. 22.

68 »Man stieß in dem er fiel / jhm zweimal durch die brueste: [...] wie man durch jedes glied / Die stumpfen Dolchen zwang« (LA V,163 und V,166, S. 95). Gerhard Strasser, *Leo Armenivus*, S. 8, hat auch auf das im Mittelalter gebräuchliche Bild von »Christ's heart pierced by a lance« hingewiesen.

Palastintrigen und -revolten wenigstens für einen Moment Einhalt geboten werde.⁶⁹

Für die politische Interpretation jedoch verwirren sich die Bezüge, zumal das konventionelle Emblem von Fuchs und Löwe, politische Klugheit und Macht versinnfälligend, in diesem Trauerspiel nur en passant zitiert wird (vgl. IV,279 f., S. 84).⁷⁰ Obwohl Gryphius hier fest im Luthertum mit seinem Ordo-Denken steht, sowohl Leo als auch die Gegenpartei um Michael Balbus gleichermaßen Schuld auf sich geladen haben und die Vorrede von einem »vngeheure[n] Mord vnd Bubenstueck« (S. 5) spricht, also den Umsturz prinzipiell ausschließt, »bleibt«, so Harald Steinhagen, »die treibende Kraft, die den wechselvollen Verlauf der Handlung bestimmt, merkwürdig ungreifbar«.⁷¹

Vollends diffus wird die Intention für eine postmodern immanente Lektüre (nicht nur) der Orakelszene,⁷² die allerdings zu Recht auf »umfassende Polysemie der Zeichen«⁷³ erkennt, weshalb ich auf das Offenkundige zurückdenken möchte. Biblisch ist der Löwe Sinnbild für die Macht Jesu, nämlich als »Lewe / der da ist vom geschlecht Juda« (Offb. 5,5) allerdings auch für den Teufel, »gehet« dieser doch »vmb her / wie ein bruellender Lewe / vnd suchet / welchen er verschlinde« (1. Petr. 5,8). Zu bedenken wäre mindestens noch Hiob 4,10 f., der den Löwen als Sinnbild aller Schuldhaftigkeit fasst: »Das bruellen der Lewen / vnd die stimme der grossen Lewen / vnd die zeene der jungen Lewen sind zubrochen. Der Lewe ist umbkomen / das er nicht mehr raubet / vnd die Jungen der Lewin sind zustrewet.« Interessant dazu Luthers Marginalie: »Diese Lewen vnd Lewin sind die Reichen vnd Gewaltigen auff Erden / so sie die Armen vnterdrüecken.«⁷⁴

Damit liegt eigentlich auf der Hand, dass die Löwen-Exegese der Orakelszene vor jeder Partialspezifikation dominant eine Allegorie menschlicher Existenz, von Gut und Böse, Heiland und Antichrist überhaupt ausführt, auch deshalb, weil schon die Lehre vom vierfachen Schriftsinn unter Abgrenzungsproblemen leidet⁷⁵ – wie gerade hier dargetan werden könnte. Alle Charakteristika des Löwen, ob teuflisch, ob göttlich, sind auch als solche des Menschen selbst lesbar,

69 Gerhard Kaiser, Leo Armenius, S. 34.

70 »Fuchßfell« und »Lewen haut« als Metaphern politischer Tugenden gehen auf Macchiavelli zurück. Ein Emblem, das beide Tiere zusammen zeigt, in: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, S. 392.

71 Harald Steinhagen, *Wirklichkeit und Handeln*, S. 43.

72 Etwa bei Nicola Kaminski, Andreas Gryphius, S. 87 ff.

73 Ebd., S. 92.

74 *Die gantze Heilige Schrift / Deusch / Auff's new zugericht* (1545), repr. Stuttgart 1983, S. CCLXXV^r.

75 Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 47.

das ist die unabdingbare Erfordernis einer systematischen Anspielung, ohne die von Allegorie gar nicht erst zu reden wäre.⁷⁶ Doch ist er bei Gryphius als sündiges Tier in seiner ›raserey‹ gezeichnet; seiner Affektgebundenheit konnte Gryphius, etwa im Sinne eines frühen Vitalismus, nichts Positives abgewinnen, obwohl die großartig evozierte, entfesselte Macht des Löwen – übrigens als (wenn auch primitives) Sonett lesbar,⁷⁷ da die Zäsur nach den Quartetten überdeutlich ist – durchaus in dieser Richtung beredt werden könnte. Ersetzte man nur »mord auf mord« durch »Schritt auf Schritt«, ergäbe sich eine Figuration zwar ambivalenter, doch beeindruckender humaner *potentia*; Gryphius aber schien »Winseln und Verzagen« die dem irdischen Jammertal allein entsprechende Haltung und zwar, bis die »Finsternueß vergehet / Vnd die Freuden-Sonn aufstehet.«⁷⁸

Allerdings gibt es ein massives Problem in Sachen Qualifikation der Bildlichkeit. Auch wenn letztlich der Emblematiker den Bedeutungsspielraum definiert,⁷⁹ muss sich die *pictura* doch auf *fiktionsexterne* Entitäten stützen können, damit vom ›Emblem‹ in der Literatur überhaupt sinnvoll gesprochen werden kann⁸⁰ – und zwar, recht bedacht, im doppelten Sinne. Das zitierte Emblem muss in irgendeinem Druckwerk kodifiziert sein,⁸¹ da die Anspielung sonst gar nicht erfassbar wäre, und die *pictura* hat sich auf die *res* zu beziehen.

Beides ist hier nicht der Fall. Bisher hat niemand eine Abbildung, die auch nur entfernt Gryphius' wütend aufgerichteten, gezeichneten und von Lanzen durchbohrten Löwen ähneln könnte, zu Gesicht bekommen,⁸² deshalb, natür-

76 Ebd., S. 33.

77 Die strikten Reimschemata für das Sonett aus der Romania wurden in Deutschland nicht verbindlich, doch hätte Gryphius selbstredend niemals eine simple Abfolge von Paarreimen als ›Sonett‹ annonciert.

78 Andreas Gryphius, *Quis absolvet nobis lapidem ab ostio monumenti*, in: ders., *Gedichte*, S. 100–102, hier S. 102.

79 Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama*, S. 24; Dietrich W. Jöns, *Das ›Sinnen-Bild‹*, S. 28.

80 Als reines Textkonstrukt ist das Emblem meines Erachtens nicht verifizierbar, es ist eben, mit Fischart, »Gemaelpoesy«; der nachzuweisende Bezug auf pikurale Vorwürfe bleibt zwingend.

81 So auch Eberhard Mannack, *Andreas Gryphius' Dramen*, S. 865.

82 *Emblemata*, S. 370 ff., bringt eine Vielzahl von Löwenemblemen, aber kein der Gryphischen Gestaltung Vergleichbares. Karl-Heinz Habersetzer und Gerhard F. Strasser, *Zum Löwen-Orakel in Andreas Gryphius' ›Leo Armenius‹*, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 5 (1978), S. 186–188, haben als denkbare Quellen für Gryphius byzantinische Orakelbücher bis hinab ins 12. Jahrhundert kontrolliert und *Vaticinium Severi, et Leonis imperatorum, in quo videtur finis Turcarum* von 1596 als wahrscheinliche Quelle identifiziert, die in einem Nachdruck »cum figuris« von 1650 gesichtet werden konnte; »das Bild eines Löwen«, so die Autoren, war allerdings »nicht zu finden«, S. 187. Der Kommentar von Eberhard Mannack, in: *Andreas Gryphius, Dramen*, S. 895 und S. 897, verweist lediglich auf Habersetzer und Strasser, sodass über ihn nicht weiter zu kommen ist. Die Originalausgabe des *Vaticinium*

lich bis auf Weiteres: Allegorie, nicht emblematische Referenz. So bleibt nur ein Schluss, Gryphius hat dieses Bild selbst kreiert, weshalb sich im Kontext einer Problematisierung emblematischer Bezüge nur von einer leeren *pictura* sprechen lässt.⁸³ Damit drängen sich drei Pointen auf:

1. Barocke Ekphrasis bedarf im Grunde keines externen Artefakts, um sich zu initialisieren; durchaus noch als rhetorische Praxis verortet, kann sie doch als reine Autopoiesis statthaben.
2. Es wurde öfters bemerkt, daß trotz Gryphius' Quellentreue der byzantinische Bilderstreit, immerhin der Hauptkonflikt während der Regentschaft Leons, thematisch nicht vorkomme.⁸⁴ Gryphius aber transponiert ihn auf die strukturelle Ebene, die Rede vom bloßen »ebenbild« des Löwen und die Betonung des Scheinhaften der Abbildung im Orakelbuch weisen hier die Richtung. Als radikaler Lutheraner war der Autor ganz so Bilderfeind wie sein Protagonist, Leon V.: Im Knotenpunkt der möglichen Deutungsansätze des Trauerspiels findet sich demnach keine *pictura*, nur Sprache, genauer: Luthers *sola scriptura*, doch erweist sich diese nicht, wie vom Reformator erhofft, als verlässlich und kodifizierend, sondern als chronisch figural, uneigentlich und vieldeutig.
3. Geraten Heilsgewissheit und die stabile Ontologie des Buches der Natur frühneuzeittypisch ins Wanken, erobert sich nicht nur der politische Diskurs sein Eigenrecht, auch die poetische Imagination verteidigt einen immer breiteren

aber wurde nunmehr von der Bayerischen Staatsbibliothek gescannt, unter den 18 Emblemen findet sich zwar ein mittels einer Lanze erlegter Wolf, auch ein Fabeltier mit dem Kopf eines »griffone«, aber keinerlei Löwenmotiv. Gerhard F. Strasser informiert mich in einer freundlichen Mail vom 19. September 2015, dass auch er »in den vergangenen 40 Jahren nicht auf die gesuchte *pictura* gestoßen« sei. Ich selbst fand allein durch Zufall den Stich eines wütenden Löwen in einer mit Gryphius' Beschreibung identischen Pose, doch in völlig verschiedenem Kontext (Arenaszene von gegeneinander kämpfenden Tieren mit adligen Zuschauern) in Jan Collaerts *Venationes ferarum, avium, piscium*, Amsterdam 1578, also für frühneuzeitliche Verhältnisse immer noch zeitnah. Gryphius hätte dem Werk während seines Aufenthalts in den Niederlanden begegnen können, allein: Beweisbar ist das nicht.

- 83 Mediävisten und Kunsthistoriker gaben in der Diskussion zu bedenken, dass die *Existenz* emblematischer Vorwürfe von mir vielleicht überschätzt werde, doch mit ihr steht und fällt die These von der Affinität des barocken Trauerspiels zum Emblem, letztlich also seiner *Mimesis*.
- 84 Zuletzt Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, S. 94. Kurzer Abriss der Realhistorie bei Hermann Beckedorf u. a., *Byzanz* (Fischer Weltgeschichte 13), Frankfurt a. M. 1973, S. 121 ff.; sozialhistorisch dazu weit ausgreifend Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a. M. 1975, S. 114–230.

Spielraum,⁸⁵ was keineswegs auf Kosten des Gehalts geschehen muss, der sich auch hier als überschüssig erweist. Dies war durchaus noch im Denken der Zeit angelegt. Barocke Literatur verbleibt zwar im Mimesis-Paradigma, der Dichter, so Harsdörffer, kann »doch nichts finden / dessen Gleichheit nicht zuvor gewesen / oder noch auf der Welt waere«,⁸⁶ wohl aber die »eigentlichste die innerliche Bewantniß eines Dings« erkunden.⁸⁷ In Gryphius' wenigen ekphrastischen Versen einer fingierten emblematischen Referenz wird höchst eindrücklich – wenngleich sicher nicht primär intendiert – nichts weniger als die *condition humaine* anschaulich. Fällt damit Schönes These einer emblematischen Struktur des Trauerspiels? Keineswegs, nur in diesem Fall ist der für das Trauerspiel neuralgische, allegorische Bezug ein rein literarisches Konstrukt. Gleichsam subkutan richtet figurale Rede ihren Freiraum ein; hin zum Rätsel, hin zum offenen Deutungshorizont des poetischen Bildes. Und der Bezug zur Schwesterkunst? Gern wird darauf hingewiesen, dass im Zeitalter des Barock die Malerei, offiziell noch ein bloßes Handwerk, vielleicht die raffiniertere, avanciertere Gattung war.⁸⁸ Auch konnte Martin Warnke zeigen, wie sich selbst die auftragsgebundenen Hofkünstler, gleichsam unter der Hand, Freiräume von Ausdruck und Gestaltung in Richtung einer künstlerischen Autonomie erarbeiteten.⁸⁹ Es ist sehr wohl denkbar, dass sich in der Literatur des deutschen Barock, die noch immer als hinter dem gemeineuropäischen Niveau Zurückgebliebene veranschlagt wird,⁹⁰ ein ähnlicher Trend ereignete: eine zwar nichtintendierte und zu den Prämissen der Regelpoetik quer stehende, dennoch merkliche Bewegung hin zur Intensität.

Wohl aber wäre es an der Zeit, das Allegorieverständnis auf die Potenz dieser Bildform neu zu befragen, nicht nur kodifiziertes Wissen anzubieten,⁹¹ sondern

85 Ich vermeide mit Bedacht den Subjektivitätsbegriff, der hier wohl zu früh angesetzt wäre, weil noch ganz dominant grammatikalisch verstanden.

86 Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter* (1650–1653), repr. Darmstadt 1975, II, S. 8.

87 Ebd., S. 7.

88 Vergleichsgrößen sind dann allerdings fast immer die Maler der Romania und der Niederlande, siehe nur Martin Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 2: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750, München 1999, S. 390 und 403 f.

89 Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 185 ff.

90 Volker Meid, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740* (de Boor / Newald 5), München 2009, S. 181 und 529 et passim.

91 Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 39. Noch bei Andreas Kablitz, *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*, Freiburg i.Br. 2013, S. 233, liefert die Allegorie »ein Interpretament, dessen Wahrheit vorausgesetzt ist; und die Geltung dieser Wahrheit besteht unabhängig von der betreffenden Deutung«.

offene semantische Bezüge zu perspektivieren. Einige Angebote warten auf ihre Zusammenführung.⁹² Will man sich nicht mit Paul de Man, der zwar die temporale Dimension von Verstehensvollzügen nach Walter Benjamin erneut betonte, aber nur eine intrasemiotische Relation als »Sprachform in der Leere« illusorischer Kohärenzbemühungen erblicken konnte,⁹³ begnügen, wäre vielleicht mit Ernst Bloch daran zu erinnern, dass es sich bei den Allegorien um »Proteus-Kategorien«,⁹⁴ die »eigentliche[n] Vehikel der Kunst« handelt,⁹⁵ die sehr wohl einen großzügigeren theoretischen Zuschnitt verdienen.⁹⁶

II

Beim Sprung ins neunzehnte Jahrhundert, zu Heinrich Heines *Florentinischen Nächten* von 1835,⁹⁷ sollte zunächst klargestellt werden, dass dieses Säkulum keines der »Bilderangst« ist,⁹⁸ ganz im Gegenteil: Zu Recht etwa wurde bemerkt, dass Charles Dickens' Figuren ohne die zeitgenössischen Illustrationen von Phiz

- 92 Anregend K. Ludwig Pfeiffer, Struktur- und Funktionsprobleme der Allegorie, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 55 (1977), S. 575–606, hier S. 582, der Allegorie nicht mehr strikt zweiteilig, sondern als »Transformationsregel« von Empirie in Theorie versteht, die auf Verschiebungen in Wissensordnungen empfindlich reagiere.
- 93 Paul de Man, Die Rhetorik der Zeitlichkeit [1979], in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. von Christoph Menke, Frankfurt a. M. 1993, S. 83–130, hier S. 104, ferner S. 124. Auch de Man schätzt die Zweigliedrigkeit gering und betrachtet die Allegorie bekanntlich als Figur unserer vergeblichen Bemühungen überhaupt, konsistente Bedeutungskomplexe aus figurativer Rede ›herauslesen‹ zu wollen, daher sein berühmter Titel *Allegories of Reading*.
- 94 So Ernst Bloch, Gesamtausgabe, Bd. 15: Experimentum mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis, Frankfurt a. M. 1975, S. 207.
- 95 Ebd., S. 202.
- 96 Auch die Sektionen des repräsentativen Bandes Allegorie. DFG-Symposium 2014, hg. von Ulla Haselstein u. a., Berlin 2016, legen Benjamins und de Mans Theoreme als verbindlichen Stand der Forschung zugrunde.
- 97 Die Entstehung der Prosaarbeit ist äußerst verwickelt; einzelne Motiv- und Textschichten reichen zurück bis 1825, vgl. den Kommentar in: Heinrich Heine, Sämtliche Schriften, hg. von Klaus Briegleb, München 1968–1976, Bd. 1, S. 856 ff. Alle folgenden Nachweise aus dieser Ausgabe im laufenden Text.
- 98 So Claus-Michael Orts, Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus, Tübingen 1998, S. 2, heuristische Prämissen im Anschluss an den frühen Foucault. Kritisch dazu Ingo Meyer, Im ›Banne der Wirklichkeit? Studien zum Problem des deutschen Realismus und seinen narrativ-symbolistischen Strategien, Würzburg 2009, S. 181 ff.

(Hablôt Knight Brown) »nicht halb so gegenwärtig im Gedächtnis vieler Leser«⁹⁹ wären; Fotografie und aufkommender Boulevardjournalismus halten Bilder so verfügbar wie niemals zuvor; in Ausstellungen dominiert die ›Petersburger Hängung‹, also Leinwände dicht an dicht bis zur Raumdecke. Wahr jedoch bleibt, dass Autoren wirklich plastischer Darstellungsgebe in der deutschen Literaturgeschichte immer schon rar gesät waren, selbst der ob seiner Berlin-Schilderungen stets hoch gelobte Fontane arbeitet mit einer bloß abrufenden, nicht erschließenden Technik, die darauf setzt, dass der Leser Lokalitäten wie den Tiergarten, Straßennamen und Markenartikel aus seinem kulturellen Vorwissen ergänzt, und steht damit in scharfem Kontrast etwa zu Flauberts, Zolas und Tolstois explorativer Deskriptivität. Man mag in diesem spezifisch deutschen Mangel an Plastizität Spätfolgen des Lessing'schen Beschreibungsverbots sehen,¹⁰⁰ sollte dabei jedoch die eigentlich narrative Funktion erinnern. Deskription liefert Informationen und damit Bausteine für den Erzählverlauf – die Handlung kann und sollte diesen »réseau sémantique et [...] rhétorique à forte organisation«¹⁰¹ dann freilich auch nutzen.

Nein, Bilder sind schon im neunzehnten Jahrhundert ubiquitär und die ›Anschaulichkeit‹ als Dogma der Goethe-Zeit nach wie vor in Kurs.¹⁰² Heine jedoch treibt sie unklassisch-programmatisch auf den höchsten Gipfel, weit hinaus über die visuelle Qualität der Textbeispiele Homers oder, um an Spitzer zu erinnern, John Keats'. Aus der neueren Forschung hat Sigrid Weigel hier eine frühe Variante des Paradigmas ›Kultur als Text‹ erkennen wollen,¹⁰³ Rudolf Drux

99 Johann N. Schmidt, Charles Dickens in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1978, S. 78; betont schon von Arno Schmidt, Tom all-alone's. Bericht vom Nicht=Mörder [1960], in: ders., Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II: Dialoge (Studienausgabe 2/2), Zürich 1990, S. 367–401, hier S. 380: »[M]indestens 20% des Erfolges gehört ihnen!«

100 Ausführlich dazu Ingo Meyer, Im ›Banne der Wirklichkeit?‹, S. 273 ff.

101 Philippe Hamon, Qu'est-ce qu'une description?, in: Poétique 3 (1972), S. 465–485, hier S. 484. So erklärt sich auch, warum den Leser selbstgenügsame Beschreibungen, wie etwa im Falle Stifters, Hesses und auch Handkes, sehr schnell langweilen: Ihr semantischer Gehalt wird für Handlungen gerade nicht ausgeschöpft.

102 Gottfried Willems, Anschaulichkeit, S. 138, betont anlässlich des häufigen literarischen Rekurses auf Gemälde in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, wie »sich Bedeutungstiftung und Veranschaulichung miteinander verbinden, wenn nicht gar unauflöslich ineinanderschlingen«. Dennoch ist hier die Wort-Bild-Relation als »Asymmetrie«, S. 65, vorentschieden, das Wort als eigentlicher Träger der Semantik sei noch in der »inneren Sprachlichkeit des künstlerischen Bildwerks«, S. 55, primär. Daran lässt sich wohl zweifeln.

103 Sigrid Weigel, Zum Phantasma der Lesbarkeit. Heines ›Florentinische Nächte‹ als literarische Urszene eines kulturwissenschaftlichen Theorems, in: Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, hg. v. ders. und Gerhard Neumann, München 2000, S. 245–257.

hingegen die von *1001 Nacht* über Boccaccio bis zu den Romantikern Kleist, Eichendorff und Novalis reichende Motivverflechtung im Dienste politischer Subversion herausgearbeitet.¹⁰⁴ Bettina Knauer betont u. a. die utopische Perspektive auf eine befreite Kunst und Gesellschaft,¹⁰⁵ für Henriette Herwig hat Heine hier ein »hybrides Gesamtkunstwerk« voller intermedialer Bezüge (Kunst, Musik, Tanz) geschaffen,¹⁰⁶ doch eine überzeugende Gesamtinterpretation im Werkkontext steht noch aus.¹⁰⁷

Gewiss aber führen gattungsorientierte Ansätze nicht weit; hier liegt weder novellistisches Erzählen vor noch gar eine tatsächlich wohlgeformte Novelle,¹⁰⁸ auch keine biedermeiertypische »Konversationserzählung«,¹⁰⁹ denn wenn an irgendetwas, scheiterte Heine an den ›reinen‹ Formen der Gattungspoetik wie Roman, Erzählung oder Drama, da es die Bewegung eines rein fiktiven Personals nicht erlaubte, seine Subjektivität, die in der Lyrik natürlich problemlos auszuagieren war, in die Handlungsverläufe einzubringen.¹¹⁰ Daher nur die entscheidendsten Einwände: Der Text ist keine geschlossene Form, wie es die

- 104 Rudolf Drux, *Mit romantischen Traumfrauen gegen die Pest der Zeit. Heinrich Heines ›Florentinische Nächte‹ im ›dritten Teil des Salons‹*, in: *Literatur und Politik in der Heine-Zeit. Die 48er Revolution in Texten zwischen Vormärz und Nachmärz*, hg. von Hartmut Kircher und Maria Kłańska, Köln 1998, S. 49–64, bes. S. 62 ff.
- 105 Bettina Knauer, *Heinrich Heines ›Florentinische Nächte‹. Form und Funktion novellistischen Erzählens und esoterischer Allegorik*, in: *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongress 1997 zum 200. Geburtstag*, hg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner, Stuttgart 1998, S. 833–845.
- 106 Henriette Herwig, *Intermedialität. Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines ›Florentinischen Nächten‹*, in: *Übergänge. Zwischen Kulturen und Künsten. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, hg. von ders. u. a., Stuttgart 2007, S. 183–194, hier S. 193.
- 107 Bernd Kortländer, *Heinrich Heine*, Stuttgart 2003, S. 209.
- 108 Christine Mielke, *Der Tod und das novellistische Erzählen. Heinrich Heines ›Florentinische Nächte‹*, in: *Heine-Jahrbuch 41 (2002)*, S. 54–82, hier S. 58, in der Betonung der »typische[n] Reziprozität von Rahmen und Novellen sowie Form und Inhalt«. Daran anschließend Bettina Knauer, *Heines ›Florentinische Nächte‹*, S. 837, die mittels fragwürdiger Herleitung auf Transformation von Boccaccios und gar Friedrich Schlegels Novellenkonzeption erkennt. Immerhin aber schätzt der *Arzt* in Heines Text das »Interessante«, führt also die Zentralbestimmung moderner Literatur nach Schlegels Frühschrift im Munde, vgl. ders., *Über das Studium der griechischen Poesie (1795/97)*, in: ders., *Kritische Schriften und Fragmente*, hg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn 1988, Bd. 1, S. 62–136, hier S. 63 und 66.
- 109 Jan-Christoph Hauschild und Michael Werner, »Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst«. Heinrich Heine. Eine Biographie, 2. Aufl., Köln 1997, S. 350.
- 110 Das bemerkte übrigens bereits Hermann Marggraff in einer Rezension von 1854, vgl. Heine, *Sämtliche Schriften*, Bd. 6/II, S. 160.

Novelle verlangt, sondern Fragment geblieben, auch erzählt Heine mitnichten »einsträngig«. ¹¹¹

Paganinis Solokonzert in Hamburg evoziert nun in ekphrastischen Eruptionen des Erzählers vier verschiedene Szenarios, die Analogie zur viersätzigen klassischen Symphonie ist sicher beabsichtigt. Doch schon bevor diese Schilderungen einsetzen, codiert Heine seinen Helden mythisch-sagenhaft, indem Maximilian, bereits unnovellistisch-digressiv, den Geiger zusammen mit seinem Impressario als komisches Paar »am hellen Mittage« (S. 577) zeichnet. Die Assoziation zu »Faust mit Wagner« stellt sich ein (S. 576), übrigens angeregt durch ein Bild aus Moritz Retschs Zyklus von 26 Illustrationen zum Thema aus dem Jahre 1816. Maximilian, in früheren Entwürfen noch als Enrico (= Heinrich) tituiert, ¹¹² lässt den angeblich tauben Maler Johann Lyser, der das einzig treffende Porträt des Musikers geliefert habe, ¹¹³ nun den Teufelspakt ausspinnen, zusammen mit dem Vampir-Motiv schon ein zeitgenössischer Topos der Paganini-Begeisterung. Wichtig hieran ist nur »das blasse, leichenartige Gesicht, worauf Kummer, Genie und Hölle ihre unverwüsthlichen Zeichen eingegraben hatten« (S. 576), denn Schmerz, Inspiration und Verdammnis sind die Eckpfeiler des semantischen Feldes, auf dem Heine seine Abfolge von Phantasmagorien einrichtet.

»Jedes Auge war nach der Bühne gerichtet. Jedes Ohr rüstete sich zum Hören« (S. 577), Heine gibt hier die Urszene der Ekphrasis, medialer Transformation, um sie synästhetisch ¹¹⁴ zu überbieten: Nur Maximilian erschließt sich die wie in einer Guckkastenbühne tragierte Zauberei in »tönender Bilderschrift« (S. 578), während der Sitznachbar, ein Hamburger Pfeffersack als Kontrastfigur, sich mit Pseudo-Kennerschaft begnügen muss, seine banausischen Kommentare markieren die Pausen zwischen den einzelnen Segmenten des Spektakels. Noch diese Struktur ist lesbar als analog dem Verhältnis von Arie und Rezitativ in der großen Oper.

111 Aus der Fülle der Novellenforschung scheint mir diese Bestimmung von Hans Hermann Malmede, *Wege zur Novelle. Theorie und Interpretation der Gattung Novelle in der deutschen Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1966, S. 155, als Minimalkonsens vertretbar: Die Novelle vermeidet (trotz möglicher Rahmung) allzuviel Reflexion, erzählt stringent auf Höhepunkte oder Pointen hin und vermeidet v. a. romaneske Nebenhandlungen.

112 Vgl. Heine, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, S. 872. Er hat also die Möglichkeit deutlicher Selbstidentifikation anfangs erwogen.

113 Im Bezug auf diesen wohl nachrangigen, doch befreundeten, vgl. Heine, *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, S. 848 ff., Illustrator wird deutlich, dass Heines Kunstverständnis und -urteil nicht entfernt die Sicherheit etwa Baudelaires aufweist. Hätten nicht Delacroix' Faust-Illustrationen und dessen Porträt Paganinis näher gelegen?

114 Die Synästhesie betont Herwig, *Intermedialität*, S. 189.

Paganini zaubert eingangs über den Laut paradox ein »farbiges Schattenspiel« (S. 578). Fiktionsintern jedoch gibt es hier eine andere Urszene; den Sündenfall, mit Hilfe dessen der Geiger aus der Rokokowelt von »Götterfitterkram« (S. 578) »Schönheitspflasterchen« (S. 579) und Eifersuchtsmord am Nebenbuhler einer umschwärmten Primadonna ausbrechen muss. Das lächerliche Schmierestück, von Heine ironisch eingeklammert, ist nur Aufhänger entfesselter Rhetorik, die »Töne die sich küßten«, »dann schmollend einander flohen«, um in einer Metonymie doch noch zu kopulieren, *sehen* lässt, die nämlich »eins wurden, und in trunkener Einheit dahinstarben« (S. 579).

Wohlgemerkt, all das wird angeblich *ergeigt*. Es folgt die Apotheose des Schmerzes bzw. der Einstieg in den Mythos, ein Hadesgang, und hier ist Heine in seinem Element, denn diese ästhetische Grundform ist ihm kognitives Medium und Gestaltungsprinzip zugleich.¹¹⁵ Bis in die Spätzeit etwa sendet er seinem Hamburger Verleger Campe Bücherwunschliten, vornehmlich Publikationen über Volkssagen und entlegene Kulte aufführend,¹¹⁶ selbst Alltagswahrnehmungen sortiert Heine nach mythologischen Mustern.¹¹⁷ Es ist an dieser Stelle nicht der Ort, in die Debatten um eine angemessene Definition des Mythos einzusteigen,¹¹⁸

115 Einführend dazu Robert C. Holub, Heine als Mythologe, in: Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile, hg. von Gerhard Höhn, Frankfurt a. M. 1991, S. 314–326, der aber eher auf religionskritisch-emanzipatorische als ästhetische Zusammenhänge abstellt.

116 Vgl. Brief an Campe vom 18. Oktober 1852, in: Heinrich Heine, Briefe. Erste Gesamtausgabe nach den Handschriften, hg. von Friedrich Hirsh, Mainz 1949 ff., Bd. III, S. 435–438, hier S. 437 f.

117 Im Brief an Jacques Coste vom 5. September 1833 aus Boulogne-sur-Mer, in: Heinrich Heine, Briefe, Bd. II, S. 47, berichtet der Augenzeuge Heine von der Havarie eines Schiffs mit weiblichen Gefangenen – und delectiert sich daran: »J'ai vu une femme sortir de l'écumé de la mer, qui était, une véritable Aphrodite, mais une Aphrodite morte«. Er variiert damit zugleich den *navigatio vitae*-Topos, den Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a. M. 1979, verfolgt hat.

118 Hans Blumenbergs gedrängte Abhandlung Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption (Poetik und Hermeneutik 4), hg. von Manfred Fuhrmann, München 1971, S. 11–74, ist inmitten der Fülle von Mythosdefinitionen die noch immer konsensfähigste. Wie alle ›symbolischen Formen‹ à la Cassirer überführe der Mythos über das Bild Abstraktes in Verfügbares, S. 13 und S. 63. Schon deshalb bleibt er ein stetes Faszinosum für die literarische Adaption. Der Mythos kenne keinen absoluten Anfang, S. 28 und S. 44, seine Rezeption sei, hierin der Literatur strukturell analog, immer schon Interpretation, »substantielle Inkonzistenz«, S. 21. Mythos ist hier generatives Prinzip repräsentationaler Welterschließung und -deutung, »kein Kontext, sondern ein Rahmen, innerhalb dessen interpoliert werden kann; darauf beruht seine Integrationsfähigkeit, seine Funktion als ›Muster‹ und Grundriß, die er noch als bloß durchscheinender Vertrautheitsrest besitzt«, S. 51. Blumenbergs große Studie Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M. 1979, S. 2 und 32, rekonstruiert dann den Mythos als Angstbewältigung qua Konstruktion von Benennbarkeit.

Gottfried Boehms Hinweis möge genügen, dass Mythen »nicht nur zeigen, was einmal war, sondern was war, ist und sein wird.«¹¹⁹

Durch die »schneidendsten Jammertöne«, »Angstlaute«, »entsetzliches Seufzen und ein Schluchzen, wie man es noch nie gehört auf Erden« (S. 580f.) erzeugt Paganini die Gruselatmosphäre, in der nun Kobolde von »lustige[r] Bocksnatur« (S. 580) auftreten. Sichtbar werden blutende »Töne gleich dem Gesang der gefallenen Engel, die mit den Töchtern der Erde gebuhlt hatten, und, aus dem Reich der Seligen verwiesen, mit schamglühenden Gesichtern in die Unterwelt hinabstiegen« (S. 580). Trotz einschlägiger Szenen des ikonischen Arsenalts etwa bei Brueghel dem Älteren: Darauf muss man erstmal kommen. Paganinis virtuose Handhabung der Disharmonie erschafft, Motiven aus Goyas *Caprichos* vergleichbar, »eine Menge kleiner Weibsbilder, die boshaft lustig mit den häßlichen Köpfen nickten und mit den gekreuzten Fingern, in neckender Schadenfreude, ihre Rübchen schabten« (S. 581), worauf noch die alttestamentarischen »kolossalen Posaunen« aus dem »Tale Josaphat[s]« (S. 581, vgl. 2. Chron. 15,14) erklingen und der Mythos endgültig synkretistisch gerät.

Vorhang, eine Saite reißt und Maximilians Sitznachbar, Hamburger Pelzhändler, gibt Pseudowissen im falschen Plural zum Besten, wenn er kennerisch darauf hinweist, dass dies »von dem beständigen Pizzikati!« (S. 581) herrühre. Doch Paganini muss noch tiefer hinab, nämlich in das *Scherzo*. Die »Transformation der Töne« erzeugt – hochmodern-symbolistisch – ein Firmament von schwarzen Sternen, das das Geschehen einer negativ-satanischen Kosmogonie illuminiert. Sigrid Weigel bemerkt richtig »Szene[n] des Imaginären, in dem sich Mythos und Traum mischen.«¹²⁰ Unheimlich-erhabenes Setting, Meeressklippen in der Dämmerung, Paganini gebietet als spöttischer »Hexenmeister« (S. 582) in Mönchsgestalt, also in deutlicher Anspielung auf E.T.A. Hoffmann und dessen Vorbild Lewis, einem Höllentanz, die Elemente werden zu »Blutwellen« (S. 582), Armageddon kündigt sich an und der Geiger rührt an die Geheimnisse des Seins: »Das heulte, das kreischte, das krachte, als ob die Welt in Trümmer zusammenbrechen wollte, und der Mönch strich immer hartnäckiger seine Violine. Er wollte durch die Gewalt seines rasenden Willens die sieben Siegel brechen, womit Salomon die eisernen Töpfe versiegelt, nachdem er darin die überwundenen Dämonen verschlossen« (S. 582).

119 Gottfried Boehm, Mythos als bildnerischer Prozeß, in: Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, hg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a. M. 1983, S. 528–544, hier S. 532.

120 Sigrid Weigel, Zum Phantasma der Lesbarkeit, S. 254.

Heine alludiert in diesem Theaterdonner Offb. 4–19 nur, um ihr Konkurrenz zu machen,

und aus den roten Blutwellen sah ich hervortauchen die Häupter der entfesselten Dämonen: Ungetüme von fabelhafter Häßlichkeit, Krokodylle mit Fledermausflügeln, Schlangen mit Hirschgeweihen, Affen bemützt mit Trichtermuscheln, Seehunde mit patriarchalisch langen Bärten, Weibergesichter mit Brüsten an die Stellen der Wangen, grüne Kamelsköpfe, Zwittergeschöpfe von unbegreiflicher Zusammensetzung, alle mit kalt klugen Augen hinglotzend und mit langen Floßtatzen hingreifend nach dem fiedelnden Mönche (S. 582),

der plötzlich Haare nach Art der Medusa zu tragen scheint.

Solch groteskes Gewimmel ist nicht mehr zu überbieten, dem Beschreibenden droht der Wahn – und die Ekphrasis ist nur zu stoppen, indem die Sinne blockiert werden: Maximilian schließt die Augen und hält sich die Ohren zu, ein weiterer banausischer Kommentar des Sitznachbars hilft, in die Realität zurückzufinden.

Was quasi als Nachgeburt folgt, ist, wiederum analog zum symphonischen Schlusssatz, deutlich beruhigter, »nicht mehr so grellfarbig und leiblich bestimmt« (S. 583), und plündert christliche Motive sowie Versatzstücke der klassisch-romantischen Ästhetik. Alles ist plötzlich stimmig, Paganini scheint als »Mensch-Planet um den sich das Weltall bewegte, mit gemessener Feierlichkeit und in seligen Rhythmen erklingend« wie ein »erhabenes Götterbild« (S. 583). Man hört, nein sieht Choräle wie im Dom, »weiße wallende Gewänder«, doch auch fühlt das träumende Herz »Waldhornstöne im Mondschein« (S. 584). Damit führt Heine mittels der Imago Paganinis die Normativität des Klassizismus, nämlich Harmonie, Idealität, Verklärung und Versöhnung (S. 583) mit der romantischen Zentralbestimmung der Innerlichkeit zusammen: Wahrhafte – und das ist für Heine *moderne!* – Kunst synästhetisiert das Beste von Klassik und Romantik, als symphonische Struktur, doch beiläufig in kleiner Form eines unvollendeten Prosastücks, vor allem aber im Modus des Exzesses.

Alles ist hier durchweg über Heines Neigung, Superlative mit Diminutiven zu kontrastieren, dem Hang zu zeugmatischen Wendungen, Imitationen des Bibel-Pathos, dem mehrfach bemühten Unsagbarkeitstopos, synkretistischen Mythologemen samt witziger Neologismen (»Olymp von Bankiers« und »Götter des Kaffees« in Hamburg [S. 577]) durchweg rhetorifiziert. Ekphrasis ist bei Heine stets und zunächst entfesseltes Sprachereignis, wobei, erstaunlich genug, die Frage nach dem Sinn des Ganzen erst einmal sekundär gerät. Statt einer tatsächlich konsekutiv entfalteten Handlung gibt Heine eine auftürmende, aber digressive

Reihung von Bildern gesuchter Plastizität, wie sie eigentlich erst für den Spätstil bezeichnend ist, doch beständig interpunktiert mit den Ironiesignalen wie »[i]n der Tat«, »[a]ber ach!« (S. 579), »sonderbar!«, »kolossal« (S. 583),¹²¹ die während des Sprachfeuerwerks dann doch zu verstehen geben, das vielleicht mehr als ein selbstgenügsamer Sinnenzauber beabsichtigt ist.

Heine hat Paganini wohl nie gehört¹²² und war in Musikfragen vermutlich kaum sattelfester als in solchen der bildenden Kunst.¹²³ So kann man allenfalls von semi-faktualer Referenz der Ekphrasis sprechen, denn es ist recht unerheblich, ob die Figur Paganini tatsächlich existierte oder welches Musikstück angeblich erklingt. Heines Inszenierung eines Gesamtkunstwerks als ›Totaleindruck‹¹²⁴ ist wie entfesselt, die synästhetisch ›tönende Bilderschrift‹ jedoch Programm, über Intensität, nicht Gattungsfragen soll Evidenz erzeugt werden. Wohlgermerkt, Sprache suggeriert Bilder, die Musik visualisieren sollen – und geht dabei über alles hinaus, was die deutsche Romantik an Texten über Musik und ihre Wirkung hervor gebracht hat. Ganz und gar nicht unerheblich ist deshalb, auch eingedenk der Konturierung des Reflexionsfeldes einer spezifischen Musikästhetik erst um 1800, eine Stichprobe im Rückblick.

Obwohl die Frühromantik bereits Synästhesien als poetischen Effekt favorisiert, versteht sie doch Musik als Form ›innerer Andacht‹¹²⁵ mit strikter Bindung an das empfindsame ›Herz‹ – konsequent durchgeführte Ekphrasis jedoch wird man bei ihr vergeblich suchen. E. T. A. Hoffmann hingegen bringt schon in den *Kreisleriana 1–6* Schopenhauers und Hegels Bestimmungen Jahre vor deren Niederschrift, wenn Musik als ›die romantischste aller Künste‹¹²⁶ uns ›dem

121 Herausgearbeitet bei Ingo Meyer, Heine im Kontext. Formen und Funktionen ironischen Stils in Heines Prosa, Magisterarbeit Bielefeld 1996, S. 43 ff.

122 Fritz Mende, Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes, Berlin 1970, S. 81, kann den Hamburger Konzertbesuch am 12. Juni 1830 nur vermuten; der Kommentar Brieglebs, in: Heine, Sämtliche Schriften, Bd. 1, S. 858, hält die Lektüre von neuen Publikationen über Paganini, damals geradezu eine Art Popstar, für inspirierend.

123 Zwar spielt Musik z. B. in Heines *Lutetia* eine erhebliche Rolle, doch durchweg als gesellschaftliches Phänomen. Heine versucht hier, den Musikbetrieb in der französischen Hauptstadt als Zeitzeichen der ›zwischenrevolutionären‹ Epoche zu lesen.

124 Philipp Otto Runge, Brief an Unbekannt (1807 oder 1808), in: ders., Schriften, Fragmente / Briefe, hg. von Ernst Forsthoﬀ, Berlin 1938, S. 123–134, hier S. 127.

125 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797), hg. von Martin Bollacher, Stuttgart 2005, S. 99; für dies., Phantasien über die Kunst (1799), hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973, S. 65, ist Musik dann prinzipiell sakrale Kunst.

126 E. T. A. Hoffmann, Fantasiestücke in Callots Manier (1814/15), in: ders., Fantasie und Nachtstücke, hg. von Walter Müller-Seidel, München 1960, S. 5–327, hier S. 41. Zum Vergleich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, in: ders., Werke, Bd. 15, S. 138.

Drange, der niederdrückenden Qual des Iridischen entreißt«. ¹²⁷ Auch Hoffmann beschreibt erzromantisch das Musikerlebnis synästhetisch als »eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte« ¹²⁸ und fasst das musikalische Werk als »Ton-gemälde« (S. 46), dringt aber nie zu einer Heine vergleichbaren ekphrastischen Entfesselung vor. Stets bleibt es bei bloßen Ansätzen, die eine Visualisierung der Musik als »Geisterreich des Unendlichen« (S. 44) nahelegen, jedoch nicht ausfabulieren. Über eine Passage aus Beethovens Fünfter, einem *der* romantischen Referenzstücke: »Die Brust von der Ahnung des Ungeheuern, Vernichtung Drohenden gepreßt und beängstet, scheint sich schneidenden Lauten gewaltsam Luft machen zu wollen, aber bald zieht eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe grauenvolle Nacht« (ebd.). Über Haydn: »Seine Sinfonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen« (S. 42). Solche Passagen sind auf dem Weg zu Heine, nirgendwo aber wird etwa versucht, z. B. die dramatische Struktur eines Musikstücks über rhetorisch induzierte Vorstellungsbildungen nachzumodellieren. Das mag einerseits am eher selten notierten »geringen Differenzierungsvermögen der Sprache Hoffmanns« ¹²⁹ liegen, andererseits wohl auch daran, dass er, sehr im Gegensatz zu Heine, *zuviel* über Musik wusste.

Der ästhetische Mehrwert der Heine'schen Ekphrasis? Paganini gerät hier, anders als Lessing in der *Romantischen Schule*, nicht zu einer Selbstidentifikation des witzbegabt-kämpferischen Dichters Heine, ¹³⁰ sondern zum schöpferischen Schmerzensmann im Dienste der Kunst, sie allein ist sein Amt, Privileg und Bürde zugleich. Erst sein Ausbruch aus der trivialen Rokokowelt, Hadesgang und Beschwörung der Elemente bzw. des Urübels befähigen ihn zur apollinischen Bändigung der Form. Paganini steht also für nichts anderes als den ästhetischen Produktionsprozess selbst, daher die ständige Betonung des Transformationsvorgangs, sobald er den Geigenbogen ansetzt. So reiht sich seine Figur als Erfindung Heines ein in dessen Galerie von Privatmythologemen der Versinnfälligung kom-

127 E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke*, S. 33. Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Wolfgang Frhr. v. Löhneysen, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 1, S. 368 (drittes Buch, § 52). Andererseits soll Musik – damit völlig unvereinbar – der unmittelbarste Niederschlag des Willens sein, vgl. *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 574 (Kapitel 39). Wenige Seiten später, S. 579, bleibe der »Wille selbst« in allen Künsten »aus dem Spiel«.

128 E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke*, S. 50.

129 Hartmut Steinecke, *Nachwort*, in: E. T. A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr*, 2. Aufl., Stuttgart 1986, S. 491–516, hier S. 509.

130 Dazu Ingo Meyer, *Heine im Kontext*, S. 73 ff.

plexer Sachverhalte aus Politik, Geschichte und eben: Ästhetik.¹³¹ Ein weiteres Mal formuliert Heine ein Manifest zur modernen Poesie – im mythopoetischen Modus selbst.

III

Dass in Peter Weiss' Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands* Bilder und Bildlichkeit eine erhebliche Rolle spielen, bemerkt jeder, der die erste Seite des ersten Teils anliest und bald feststellt, wie er sich qua Ekphrasis auf die Stufen des Pergamon-Altars versetzt findet, tatsächlich eine der phänomenologischen Konzeption der Wahrnehmung sehr verwandte Vorgehensweise sukzessiver Gegenstandskonstitution. In der zunächst sehr zögerlichen, weitgehend ablehnenden Rezeption wollte mancher für die Brillanz der Kunstbeschreibungen den gesamten politischen Diskurs drangeben,¹³² hier geht es nur um die Macht des Bildes als Macht der Sprache.

Die zehnteilige, absatzlose Hinrichtungsszene führender Mitglieder der kommunistischen Widerstandsorganisation *Rote Kapelle* ist der blutige Höhepunkt im dritten und letzten Teil, erschienen 1981. Man hat richtig bemerkt, dass »Bildhaftigkeit und bildhaftes Erkennen als gleichberechtigtes Erkenntnisprinzip neben den rationalen Diskurs [ge]stellt« ist,¹³³ und allein das ist für einen überzeugten Marxisten wie Peter Weiss ungewöhnlich, datiert aber zurück auf dessen avantgardistisch-surreale Anfänge, die erwiesen haben, dass selbst detaillierteste Rede die semantische Indiskretion der Bilderfahrung nicht einholen kann. Wenn der Diskurs versage, werde in der *Ästhetik des Widerstands* der »Gang zu den Bildern« angetreten¹³⁴ – nur an dieser Stelle ist es genau umgekehrt, es herrscht

131 Genannt seien Napoleon als Inbegriff politischer Potenz, vgl. Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, S. 275, die Sonne als Bild der Julirevolution, wie sie in den frühen Schriften über Frankreich häufig begegnet, vgl. etwa ebd., S. 665, Bd. 3, S. 40 und S. 77, und Karl Stuart als Personifikation des lebensweltlich Wunderbaren, denn »die entsetzte Poesie floh den Boden« Englands nach Cromwells puritanisch-republikanischem Umsturz, ebd., S. 62, Bd. 4, S. 174.

132 Marcel Reich-Ranicki, Peter Weiss. Poet und Ermittler 1916–1982, in: Peter Weiss, hg. von Rainer Gerlach, Frankfurt a. M. 1984, S. 7–11, hier S. 10; ähnlich Hans Christoph Buch, Seine Rede ist: Ja, ja, nein, nein, in: *Der Spiegel* 47 (1978), S. 258–261, hier S. 260.

133 Ludger Claßen und Jochen Vogt, »Kein Roman überhaupt«?? Beobachtungen zur Prosaform der »Ästhetik des Widerstands«, in: *Die Ästhetik des Widerstands*, hg. v. Alexander Stephan, Frankfurt a. M. 1983, S. 134–163, hier S. 158.

134 Martin Rector, Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der »Ästhetik des Widerstands«, in: *Die Ästhetik des Widerstand*, S. 104–133, hier S. 125.

strenger Ikonoklasmus angesichts der »ungeheuerlichen Verbrechen«. ¹³⁵ Dazu passt die Hilflosigkeit der Abbildungen in den *Notizbüchern 1971–1980*, die lediglich das einschlägige Foto vom Innenraum der Hinrichtungsstätte in Plötzensee (S. 809) und einige Porträts der Opfer bringen (S. 879 ff.). Nur: Was sollten sie auch sonst zeigen?

Reduktion ist ein gestalterisches Grundprinzip der Moderne. Peter Weiss hat sein Idiom als »eine arme Sprache« gefasst, »mühsam herbeigesucht« (S. 724). Gerade der insistierende, pathos- und – ausgerechnet hier! – empathiefreie Beschreibungsstil jedoch sorgt für eine selten erreichte Eindringlichkeit von erheblicher Sogwirkung. Gelungene, persuasive Deskriptionen, so Gottfried Boehm, verstricken sich, ¹³⁶ exemplarisch zeigen dies die ekphrastischen Momente der Romantrilogie; Peter Klotz spricht gar von einer »Entdeckungsprozedur mittels Beschreiben«, ¹³⁷ die immer tiefer in den Gegenstand ziehe.

Die Hinrichtung als Gipfel des erfahrenen Terrors ist durch zahlreiche Antizipationen und Gesichte vorbereitet, genannt seien nur das »Nahen eines mythischen Unheils« und die »Prophezeiung grausamster Brutalität«, ¹³⁸ der »Takt des Todes« (S. 103), die Rede von »Henkersknechten« und der »Schrei des Entsetzens« (S. 105), die klandestine Parteizentrale als »Gruft« (S. 110), Charlotte Bischoffs »Gefühl der Gefahr« (S. 188), der Gedanke an »Folterkammer« und »Beil« (S. 193), schließlich ihre Entscheidung zur sofortigen Flucht (S. 195).

Die wie der gesamte Roman blockartig ¹³⁹ gesetzte Episode vermeidet, wiederum wie das Gesamtwerk, Psychologisierung, erreicht aber doch einen eindringlichen Realismus. Das Karg-Reduktionistische, dass sich durchaus als rhetorisches Bilderverbot begreifen lässt, drängt dem Leser keinerlei Empörung auf und gelangt genau ob dieser Askese zu dessen »Verstrickung«. Gerade die unerbittliche Beschränkung auf pure Vorgängigkeit, Farblosigkeit des Vokabulars, die stupid mechanische, sich wiederholende Tötungsprozedur, die für die Exekutoren sofort Routine wird, ist jeder visuellen Dokumentation in der ästhetischen Intensität

135 Peter Weiss, *Notizbücher 1971–1980*, Frankfurt a. M. 1981, S. 888.

136 Gottfried Boehm, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in: *Kunstbeschreibung – Beschreibungskunst*, S. 23–40, hier S. 30, ferner S. 34.

137 Peter Klotz, *Ekphrastische Betrachtungen. Zur Systematik von Beschreiben und Beschreibungen*, in: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*, hg. von Heiko Hausendorf, München 2007, S. 77–97, hier S. 79.

138 Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands III*, Frankfurt a. M. 1981, S. 27 f. Alle folgenden Nachweise aus dieser Ausgabe im laufenden Text.

139 Dies lag Weiss am Herzen, vgl. »...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und den Mißgriffen...«. Heinz Ludwig Arnold im Gespräch mit Peter Weiss (19. September 1981), in: *Die Ästhetik des Widerstands*, S. 11–58, hier S. 50, »um zu zeigen, wie ungeheuer dicht alles ist und wie unmöglich es ist, da herauszukommen«.

weit überlegen. Es sind die rezeptionstheoretisch so gefassten »Leerstellen« des Textes, seine Redundanz, die plastische Füllung allererst ermöglichen.¹⁴⁰ Nahezu unerträglich der starre Ablauf, das »riesige Beil« der Guillotine (S. 215) mit ihrem »schreckliche[n] Geräusch« (S. 216), die noch zuckenden Leiber, die sogleich in Bretterkisten landen, Kopf anbei gelegt, dann das zeitintensivere Erhängen, »[z]wanzig Minuten mußte jeder hängen, bis er abgenommen werden konnte« (S. 217), das »Knacken der Wirbelknochen« (S. 219), bis die Körper menschenunähnlich sind, bloßes Miasma, »ein schwüler, süßlicher Geruch« (S. 215), zum Schluss nur noch »dicker Gestank« (S. 220).

Sprachlos, aber voller Bilder im Kopf, blickt man auf das Gelesene. Es gibt wohl sonst kein Stück Literatur, keinen Film, der zu verstehen gibt, dass sich Sterbende entleeren – von bildender Kunst ganz zu schweigen. So kommt zum Schluss doch noch Lessing ins Spiel: »Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliches«.¹⁴¹ Anlässlich der Vorstellung des widerwärtig riechenden Lazarus meinte er, »die Malerei will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften willen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr!«¹⁴²

Die Gefahr ist gebannt. »Das Bild liegt tiefer als die Worte«,¹⁴³ befand Weiss bei der Verleihung des Lessing-Preises 1965, während seine bald darauf einsetzenden Essays zur politischen Ästhetik in *Rapporte 2* im Doktrinären erstarren. Beschreibung, meinte der Konservative Otto F. Bollnow, ermögliche »ein neues Stück des Sagbaren«,¹⁴⁴ ist also eine existenziale Übung. Aber, so fragte Hans

140 Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970, S. 12 f., S. 15 f. und S. 33. Auch Franziska Irsigler, *Beschriebene Gesichter*, S. 27 ff. und S. 532, macht die »Leerstellen« zu Recht für Ekphrasis stark.

141 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], in: ders., *Werke*, hg. von Kurt Wölfel, Bd. 3: *Schriften II. Antiquarische Schriften. Theologische und philosophische Schriften*, Frankfurt a. M. 1967, S. 7–171, hier S. 143.

142 Ebd., S. 149. Seit David E. Wellbery, *Lessing's ›Laocoon‹. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984, S. 112 ff., 135 f. und 231 ff., hat sich eine semiotische Deutung des Textes innerhalb der kulturalistisch-teleologischen Aufklärungsästhetik durchgesetzt. Zur wirkungsästhetischen Valenz des Ekelhaften bei Lessing jüngst Boris Roman Gibhardt, *Schönheit und Ekel. Zu Lessings ›unklassischer‹ Materialität der Künste im ›Laokoon‹*, in: *Études Germaniques* 70 (2015), S. 393–408, hier S. 401 ff.

143 Peter Weiss, *Laokoon oder über die Grenzen der Sprache* [1965], in: ders., *Rapporte*, Frankfurt a. M. 1968, S. 170–187, hier S. 182.

144 Otto F. Bollnow, *Versuch über das Beschreiben*, in: *Hommage à Richard Thieberger. Etudes allemandes et autrichiennes*, hg. von Zsuzsa Széll u. a., Nizza 1989, S. 57–75, hier S. 63.

Ulrich Gumbrecht, kann Sprache so quälen wie die Bilder?¹⁴⁵ Sie kann es sehr wohl, da aus phänomenologischer Sicht Semiose und Bildgenese immer zusammengehen. Den Bildern lässt sich nicht entkommen, doch es geht noch spezifischer. Weiss hat als späte Rache – und bezeichnenderweise im Ausbruch aus dem selbst verhängten Psychologieverbot – einem biedereren Hilfsscharfrichter namens Schwarz diese Qual mitgegeben, eines seiner Opfer ist der hochgewachsene Hans Coppi, und Schwarz, vermutlich bildungsfern, wohnt in der Langhansstraße: »Das schlug in ihn ein. Der lange Hans. Immer wenn er nun durch die Langhansstraße ginge, würde er an den langen Hans denken müssen« (S. 218). *Das* ist duale Codierung, sie hält ein Leben lang.¹⁴⁶

Karl Heinz Bohrer und Moritz Menzel wiesen schon bei Erscheinen des ersten Bandes helllichtig darauf hin, dass der Motivbestand des frühen, surrealen Peter Weiss in diesem erzählerischen Großwerk, das auch Anspruch auf einen historisch-dokumentarischen Roman erhebt,¹⁴⁷ übernommen, doch in den politischen Kontext versetzt werde.¹⁴⁸ Der prominenteste Bildkomplex aus diesem Arsenal aber ist der einer grauenhaften Folter und Qual. Von Jörg Drews hingegen stammt die sprachkritische Notiz: »Man kennt die oft seltsam mahlende, Sachverhalte um und um wälzende Erörterungssprache Peter Weiss', die sich in der *Ästhetik des Widerstands* bisweilen zum Monumentalen steigert, häufig allerdings sowohl in diesem Roman wie auch besonders außerhalb schwerfällig, zäh und wie gelähmt wirkt mit ihrer umständlichen Begrifflichkeit, ihrem Substantivismus samt unzähligen substantivierten Infinitiven, die ein ewiges ›Untersuchen‹ und ›Prüfen‹ fordern, bis die vollständige graue Unfreiheit herrscht, in die man am liebsten einen unverantwortlichen, aber befreienden Schlag des in der *Ästhetik des Widerstands* so häufig angerufenen Herakles niedergehen sähe.«¹⁴⁹

145 Hans Ulrich Gumbrecht, Louis-Ferdinand Céline und die Frage, ob Prosa gewaltsam sein kann, in: *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, hg. von Rolf Grimmer, München 2000, S. 127–142, hier S. 142, mit der Antwort: Durchaus, aber über die dafür verantwortlichen Abläufe ist noch kaum etwas bekannt.

146 Auch bei Günter Grass, *Die Blechtrommel* (1959), 25. Aufl., Neuwied 1986, S. 258 f., findet sich die Oskar peinigende duale Codierung, da er beim Verb ›hängen‹ sofort und fortan unwiderruflich an den von ihm bezeugten Leichenfund des homosexuellen Gemüsehändlers Albrecht Greff denken muss, der sich 1942 höchst phantasievoll selbst strangulierte.

147 Dazu Michael Winkler, *Schreiben im Exil*, in: *Die Ästhetik des Widerstands*, S. 228–245, hier S. 240.

148 Karl Heinz Bohrer, *Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss' ›Die Ästhetik des Widerstands‹*, in: *Merkur* 30 (1976), S. 85–90, hier S. 88; Moritz Menzel, *Kopfstand mit Kunst*, in: *Der Spiegel* 48 (1975), S. 176–178, hier S. 177.

149 Jörg Drews, »So beginnt die Arbeit, nach Überwindung des alltäglichen Brechreizes.« Peter Weiss' Journal aus dem Jahr 1970: ›Rekonvaleszenz‹, in: ders., *Luftgeister und Erden-*

Auch so kann man auf erlittene Qual in dieser »schutz- und fugenlose[n] Prosa-Nordwand«¹⁵⁰ reagieren: Folter, das beschreibt für vermutlich nicht Wenige auch die Lektüreerfahrung dieses noch in seinem letztinstanzlichen Scheitern großartigen Romans selbst.

IV

Was war darzutun? – Die gewählten Beispiele ekphrastischer Literatur verlaufen, verblüffend genug, denkt man an das Dogma ›autonomer‹ Poesie der Moderne, gegenläufig, von fiktiver (Gryphius) zu semi-faktualer (Heine) zu dokumentarischer Referenz (Weiss).

Bei Gryphius wird die Allegorie als Emblem fingiert, erweist sich jedoch keineswegs als starrer Wissensspeicher, sondern -generator, der im Modus der Ekphrasis Einsichten artikuliert, die der Überzeugung des Autors durchaus zuwiderlaufen: der Mensch als handlungsmächtiges, *freies* Wesen. Man sollte nicht so weit gehen, hier bereits Rudimente frühaufklärerischen Denkens ermitteln zu wollen, zumal die formale Leistung des Schlesiers verblüffender ist, liefert er doch als Ekphrasis zumindest virtuell ein – unmarkiertes – Gedicht (Sonett) innerhalb der gebundenen Rede einer Bühnenperson und zeigt exemplarisch, dass sich in der Literatur des deutschen siebzehnten Jahrhunderts trotz Regelinbindung zumindest ›Stellen‹ ereignen, die es an Suggestivität und Plastizität mit den zeitgleichen bildenden Künsten des Manierismus und Illusionismus aufnehmen können.

Heinrich Heine als Kritiker der (politischen) Romantik¹⁵¹ adaptiert doch deren Konzept des Gesamtkunstwerks und führt es allererst zur vollgültigen Realisation, über die Sinn- und Vorstellungsgenese qua Text intendiert er den romantischen Totaleindruck von Schrift, Bild und Klang. Der Referent oder Anlass solcher Beschreibungskunst erscheint dabei fast nebensächlich, auf ein tatsächliches Hörerlebnis jedenfalls stützt sich Heines ekphrastische Halluzination wohl nicht.

Angesichts des absoluten Schreckens, einer durch NS-Schergen ausgeführten Massenhinrichtung, wählt ein Autor, der lange Jahre auch als bildender Künstler tätig war, den Weg der Reduktion als Erzählverfahren, das Finale seiner *Ästhetik*

schwere. Rezensionen zur deutschen Literatur 1967–1999, Frankfurt a. M. 1999, S. 170–174, hier S. 173.

¹⁵⁰ Moritz Menzel, Kopfstand, S. 176.

¹⁵¹ Dazu Karl Heinz Bohrer, Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne, Frankfurt a. M. 1989, S. 97 ff.

des Widerstands bricht jedoch mit der eigenen Romanpoetik, indem es plötzlich fiktionintern Psychologisierung zulässt und sich vom grauenhaften Bild abwendet, um es als »arme Sprache« umso nachdrücklicher der Vorstellungsbildung aufzunötigen.

Dass all dies überhaupt möglich ist, spricht für eine ›Autonomisierung‹ der Ekphrasis, losgelöst von ihrer dienenden Funktion als Beschreibung realer Kunstwerke; nicht der Gegenstand, sondern das Medium selbst ist verantwortlich für seine eigene Poetizität. Ekphrasis zudem scheint nicht gattungs- oder text-sortengebunden, aber mehr als bloßer Stil. Bis auf Weiteres ließe sich vielleicht von einem rhetorisch-evokativen *Genre* sprechen – dessen Einsatz offenbar immer möglich ist, weshalb bei historisch-systematischen Rückbindungen, die seriös nur aufgrund einer sehr viel breiteren Textgrundlage vorzunehmen wären, Vorsicht geboten ist. Ob für die Beschreibungskunst in der Mikrologik der Sinn-genese nun ›Leerstellen‹ oder duale Codierungen verantwortlich sind, gezeigt werden sollte auch, dass ältere Ansätze der Literaturwissenschaft keineswegs außer Kurs gesetzt sind. Freilich, Ekphrasis liefert ausschließlich mentale Bilder, ob Husserls Verdikt über die im Vergleich zur Wahrnehmung geringere Präsenz der Phantasiemodifikationen wirklich hinfällig ist, wäre von ästhetischer Warte aus zu prüfen im Verband mit den Kunsthistorikern. Zwar ist das hier vorgeführte Verständnis von Ekphrasis eine interne Angelegenheit der Philologien, was aber ganz und gar nicht als Wunsch nach künftiger Verausterung im eigenen Fachgebiet zu verstehen ist, im Gegenteil. Die überaus schwierige Frage nach den jeweils spezifischen Qualitäten sprachlichen und ikonischen Sinns,¹⁵² nach dem Sinn der Bilder überhaupt, ist nach wie vor offen – hier wird man auf absehbare Zeit nur gemeinsam ein Stück weiterkommen.

152 Einschlägig Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, mit der These eines eigenständigen Logos des Bildes; dazu Ingo Meyer, Repondenz zu Gottfried Boehm, in: *Das neue Bedürfnis nach Metaphysik*, hg. von Markus Gabriel, Wolfram Högbe und Andreas Speer, Berlin und Boston 2015, S. 261–272. Analytisch-kantianische Positionen wie Reinhard Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – vom Spiegel zum Kunstbild*, München 1999, S. 47 ff., leugnen einen eigenständigen ikonischen oder perzeptiven Sinn; noch Wolfgang Iser, *Akt des Lesens*, S. 238, unterscheidet zwischen bild- oder bedeutungshaften Vorstellungen.