

Ulrich Schödlbauer

Entwurf der Lyrik

Erstveröffentlichung Akademie Verlag 1994

ISBN 3-05-002261-2

*Antje Ehmann und Wolfram Mach waren bei der Herstellung der
Druckfassung dieser Arbeit behilflich.*

Inhalt

Vorrede	11
Erster Teil	
Kosmologische Geburt: Celtis	
1. Die zwei Gesichter der Poesie	33
2. Die Macht des Gesangs	42
3. Lesarten der Doktrin	53
4. „Amores“: Das Bild der Welt	69
5. Im Spiegel des Nichtanderen	87
Zweiter Teil	
Zur Kritik des Erhabenen: Shaftesbury	
1. Die neue Prosa	99
2. Horaz oder das Schicksal der Poesie	121
3. Die gedoppelte Vernunft	148
Dritter Teil	
Klopstock: Poetik der reinen Bewegung	
1. Das moralische Gedicht	171
2. Das Urteil des Gehörs	175
3. Die Denkform der höheren Poesie	191
4. Der reelle Gegenstand	201
5. Dichterische Offenbarung	212
6. ... „der Tropfen am Eimer“	225

Vierter Teil
Entwurf der Lyrik

1. Das lyrische Paradox	235
2. Die Erbschaft der Poesie	240
3. Der lyrische Weltentwurf	253
4. Poetik des Entwurfs	287
 Literaturverzeichnis	 307

Vorrede

1.

Dieses Buch erhebt den Anspruch, das Problem der Lyrik unter einem Gesichtspunkt neu zu durchdenken, der in den einschlägigen Darstellungen zwar oft berührt, kaum einmal jedoch ins Zentrum der Analyse gestellt wird. Es verfolgt die Genesis des Motivs, mit dem eine sich nachdrücklich im Gedicht vollendende Dichtung zu einem Zeitpunkt das Wort ergreift, an dem die Rationalität prosaischer Wissensformen in der europäischen Neuzeit sich auszudifferenzieren beginnt. Seither hat die Dichtung nicht aufgehört, für sich eine kritische Autorität gegenüber den Erscheinungs- und Wunschbildern von Rationalität zu reklamieren, in denen die moderne Welt sich ihrer Wirklichkeit annimmt. Nichts hat sie so sehr geformt wie dieser Anspruch. Was man heute emphatisch Lyrik nennt, ist sein Produkt. Unter dem Druck der Realitätsforderung (die, seit sie sich der Dichtung in ausreichender Schärfe stellt, mehr oder weniger deutlich als verkappte Rationalitätsforderung erkennbar ist) zerrinnt der altgediente Gegensatz von Poesie und Prosa, um dem zwischen Prosa und Lyrik Platz zu machen. Die Lyrik hat die alte Poesie darin beerbt, daß sie sich weigert, Prosa zu sein. Sie läßt sie hinter sich, indem sie diese Weigerung zur *raison d'être* erhebt. *Lyrik ist nicht Prosa*: Das mag wenig scheinen, zu wenig, um darauf Gewißheiten des Denkens zu gründen. Aber es ist der Kern des Problems, das da lautet: Ist es denkbar, Konzepte des ‚Irrationalen‘ in der Sprache zu entfalten, die mehr sind als der bekannte Ausdruck einer sich mißverstehenden oder im Verstehen zu kurz greifenden Rationalität, Konzepte, von denen her am Ende selbst Licht auf Aspekte der Ratio fällt, die diese zwangsläufig vor sich selbst verbirgt? Das Problem ist in der Welt, seitdem es Gedichte gibt, deren Reiz darin liegt, daß sie die Welt in Versen aussagen, weil das, was sie zu fassen behaupten, ansonsten nicht sagbar wäre.

Der lyrische Anspruch, über ein eigenes Wissen zu verfügen, das es erlaubt, *zu sagen, was ist* – wie die herkömmliche Formel lautet –, ohne sich darin sonderlich durch das argumentative Repertoire beirren zu lassen, das sich das intellektuelle Alltagsbewußtsein aus den Wissensrevolutionen der Neuzeit gefiltert hat, dieser Anspruch besitzt, wie zu zeigen sein wird, eine Vorgeschichte. Sie fällt – seinen Vertretern nicht immer bewußt – weithin zusammen mit der Vorgeschichte jener Revolutionen im magisch grundierten Synkretismus eines älteren Denkstils, der, von Marsilio Ficino bis Giordano Bruno Formen und Inhalte der Renaissancephilosophie prägend, sich in Begriff und Praxis der ‚ars‘ ein Betätigungsfeld zu schaffen wußte, ohne das er der neuzeitlichen Aufmerksamkeit längst entglitten wäre. Und er verfügt, jedenfalls auf

den ersten Blick, über eine Nachgeschichte in der Antilyrik dieses zu Ende gehenden Jahrhunderts, der Lyrik also, die geprägt wurde durch die Figur des Widerrufs oder der Absage an den lyrischen Weltentwurf. Wie ernst dieser Entwurf gemeint war, darüber belehrt seit jeher das Hölderlinsche „Was bleibt aber, stiftet die Dichter“.¹ Dabei verrät die Auszeichnung dessen, was ist, als eines, das bleibt, ebensoviel über das dichterische Unterfangen wie die Vorstellung vom Dichter als Stifter, als jemandem also, der festsetzt, was ebensosehr Bestand wie Geltung zu haben beansprucht. Beide Vorstellungen reichen weit in die Antike zurück. Aber erst dort, wo die Poesie anfängt, dem Denken der Wissenschaften nachdrücklich Konkurrenz zu machen, treten sie aus dem schützenden Dunstkreis des Mythos heraus, um ihre subversiven Implikationen unter Beweis zu stellen und jenes besondere Verhältnis der Dichtkunst zum begrifflich-mathematischen Denken zu konturieren, das als schlechthin gegeben anzunehmen nicht nur historische Naivität verrät.

Der Gegenstand der Untersuchung erscheint demnach in einer abgeschlossenen Vergangenheit angesiedelt – ein Anspruch, der an der Schwelle zur Moderne verfällt, dort, wo die Mittel intellektueller Verständigung bereitgelegt wurden, deren Arsenal seither umstandslos in Anspruch genommen wird, wann immer sich das westlich-europäische Gegenwartsbewußtsein nachdrücklich zu Wort meldet. Man könnte die Gründe dafür, je nach Geschmack, eher in äußeren oder in inneren Umständen finden (wobei es verlockend wäre, die innere Logik des Verfalls oder der Preisgabe herauszuarbeiten, nachdem die äußeren Modernisierungsschübe, die in den zeitgeschichtlichen Katastrophen ihren mehr oder minder plausiblen Ausdruck gefunden haben, bisher ausreichend als Ursachen bedacht worden sind), meldete sich auf den zweiten Blick nicht der Argwohn zu Wort, hier werde, vielleicht vorschnell, ein Konzept zu Grabe getragen, das in den routinierten Sophismen zeitgenössischer Dichtung möglicherweise doch (in einer Art Kältestarre) überlebt. Denn überall, wo in Versen jener überkommene Anspruch nachdrücklich oder stillschweigend kassiert wird, übernimmt beiläufig – aber gewiß nicht zufällig – die Denkfigur des Widerrufs den konsensfähigen Part, der die Einheit des lyrischen Sprechens verbürgt. Kaum etwas bekräftigt den Konsens mehr als der Tumult, der sich angesichts vereinzelter Versuche unausweichlich erhebt, ihn außer Kraft zu setzen und aus dem Gefängnis der gealterten, gleichwohl alterslosen Modernität

1 „Andenken“ – Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, hrsg. v. Friedrich Beißner, Bd. 2,1, Stuttgart 1951, S. 189.

auszubrechen. Die Alarmsysteme der literarischen Moderne, das zeigt sich bei solchen Gelegenheiten, sind nach wie vor intakt, auch wenn die Kosten des ‚Projekts‘ inzwischen den Ertrag überschreiten mögen. Die Angst vor dem Freien, die sich darin bekundet, mag identisch sein mit der Angst, die das kulturelle System im Blick auf sein reales Überleben beim einzelnen stimuliert, und so die zirkuläre Monotonie erzeugen, mittels derer das ‚Angstwesen‘² Mensch sein postzivilisatorisches Dasein organisiert. Doch natürlich wäre die Einheit leer, wenn die Sache mit dem einfachen Widerruf ihr Bewenden hätte. Erst der permanente Widerruf, der Widerruf als Beugeform der lyrischen Sprache konstituiert die Lyrik der argwöhnisch ihre Gefährdungen registrierenden Moderne. Noch in der Verneinung bildet der Satz, sie verfüge über einen exklusiven Zugang zu dem, was ist, die Klammer, ohne welche die lyrische Anstrengung spurlos zerstieben würde. Das heißt, seine Bedeutung ist in ihr nach wie vor präsent. Die Gegenwart des Vergangenen in der ritualisierten Negation ist das unerledigte Pensum der literarischen Moderne. Darin besteht die Aktualität des Versuchs, die lyrische Herausforderung der Vernunft inmitten der Geschichte der Vernunft anzusiedeln, in jenem Grenzgebiet, in dem die beiderseits anzu treffenden Strategien der Realitätsaneignung oder -gewinnung mit- und gegen einander durchgesetzt wurden.

2.

Es charakterisiert den Intellektuellen westlich-europäischen Zuschnitts, daß er sich der Parameter seines Denkens in einem Netz temporaler Verweisungen versichert. Sie gehören unabdingbar zur Sache, soweit sie ihn bewegt. Jahreszahlen besiegeln seine Realität. Was das Denken angeht, löst sich in Geschichten. Das ist noch nicht Hermeneutik, wohl aber eine nicht geringzuschätzende Bedingung für die Beweglichkeit des Intellekts, die der Produktivität eines einmal gefaßten Gedankens – und damit seiner Fähigkeit, Schicksale zu erleiden – mehr vertraut als der strahlenden Unschuld plötzlicher Empfängnis. Es versteht sich von selbst, daß jenes Netz alles andere als homogen ist, ferner, daß jeder halbwegs erfolgreiche Angriff auf die gewohnten Orientierungen neue Verbindungen schafft und ältere löst. Das Unterfangen, ein Konzept, das seine Produktivität in der Vergangenheit so sichtbar entfalten konnte wie das der

² Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt/M. 1979, S. 11ff.

Lyrik, ab ovo zu entwickeln, gerät daher alsbald in die Gefahr, falschen Genealogien aufzusitzen. Es sind solche, die den Gegenstand entweder in die unendliche Geschichte menschlicher Artikulationsmuster entschwinden oder innerhalb der Sackgassen nationaler beziehungsweise regionaler Traditionen verenden lassen und ihn damit dem spezifischen und zugleich sachbezogenen Interesse entfremden.

3.

Welche Gründe sprechen demnach dafür, mit den Überlegungen zum Thema, wie es hier geschieht, in der Renaissance, genauer, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts einzusetzen? Der erste lautet: weil nach wie vor die Kunsttheorie der Renaissance alle europäische Kunst in ein Davor und ein Danach scheidet. In der Kunst der Folgezeit findet man keinen Rückgriff auf ältere Bestände, der nicht zugleich die Auseinandersetzung mit den durch die Renaissancetheorien und -vorbilder ins Leben gerufenen Mustern suchte. Seit der Renaissance hat die Geschichte der Künste jene Dichte und Konsequenz, die es gestattet, historische Abfolge als eine Folge von Erkenntnisschritten und -überschreitungen zu analysieren, deren vorläufiges Ende zusammenfällt mit dem Stand der Dinge, der eine Betrachtung von außen nicht länger zuläßt. Für die Literatur als ubiquitäres Medium markiert der Humanismus eine ungleich schwächere Zäsur. Anders die Lyrik. Als Verskunst bleibt sie den Kunstreihen des Renaissance-humanismus länger und in einem präziseren Sinn verpflichtet als die im Zuge der Aufklärung sich der Fesseln der Poetik entledigende Poesie, als deren Inbegriff sie zeitweise gilt. Nicht ohne Hintersinn: Immerhin schlägt das Renaissancepoem, so wenig lyrisch es gemeint war oder späteren Auslegern erschien, das formale Motiv an, das alle Lyrik seither variiert – das Motiv der meßbaren Proportion.

Es gibt einen zweiten Grund, der mit dem ersten mehr zu tun hat, als es manchem lieb sein dürfte. Innerhalb der Geschichte der Naturwissenschaften sind die astrologischen und alchimistischen Praktiken der Renaissance nichts weiter als ein transitorisches Phänomen. Im Bereich der Kunst sind sie (wie Aby Warburg und andere gezeigt haben) etwas völlig anderes: populäre Begleiterscheinungen der esoterischen Anstrengung, das aus zerstreuten Quellen erschlossene magische Weltwissen der mediterranen Überlieferung zusammenzuschließen und in gültige Bilder zu fassen – ein letztes Mal, bevor die kopernikanische Wende in den Wissenschaften den Begriff der Kunst zu einer leeren

Hülle heterogener Tätigkeiten werden ließ. Die ‚schönen Künste‘ der Aufklärung sind das Ergebnis einer Operation, in deren Verlauf an die Stelle des desavouierten ‚Aberglaubens‘ die Inhalte einer sorgsam purgierten Rhetorik traten. Daß es der Lyrik – als hoher Lyrik – zufiel, den zurückbleibenden Phantomschmerz der Kunst zu artikulieren, entspricht ihrem Formproblem. Sobald sie es sich versagt, das Oben und Unten zu reimen, ähnelt sie zum Verwechseln dem sinnfernen Silbengeklingel, das die humanistische Poesie der Einrede ihrer klerikalen Gegner zufolge von Anfang an war. Das ‚von Anfang an‘ weist der Untersuchung den Weg. Die erst rhetorisch-topische, später esoterische Verteidigung der gelehrteten Poesie durch die Humanisten des Quattrocento lädt sie nach und nach mit den Bedeutungen auf, die von der späteren Lyrik in Bewegung und Klang, Blick und Geste aufgerufen werden, wann immer sich die Gelegenheit bietet.

4.

Auch Anfänge haben ihre Geschichte. In die Geschichte dieses Anfangs ist der Petrarkismus verwoben als die frühe Kunst, das Oben und Unten zu reimen. Aber er ist nicht der Anfang. Seinen Erfolg verdankt er dem Umstand, daß hier den Dichtern ein Repertoire an Formen, Themen und Figuren an die Hand gegeben wurde, das erst gegen Ende des Cinquecento ernste Verschleißspuren zeitigte, ohne daß dies seiner Popularität wirklich Abbruch getan hätte. Der Petrarkismus (zu dem die Gegenbewegung des Antipetrarkismus redlicherweise hinzugezählt werden muß) steht im Schnittpunkt der älteren, provençalisch geprägten Liebeslyrik und der hohen Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts, der die lateinische Odendichtung der Humanisten den Weg bereitet. Nicht Anfang, nicht Ende: wohl aber eines der Felder, auf denen sich die Konkurrenz der Nationalliteraturen im Westen Europas sinnfällig austragen ließ. Petrarca, Ronsard, Opitz – die Folge der Namen ruft den Mythos ins Gedächtnis, am Ursprung der durch sie repräsentierten Literaturen stehe ein Akt der Purgierung, der die Dichtung in der jeweiligen Volkssprache literaturfähig – nach humanistischem Maßstab druckreif – werden ließ. Es hat Opitz nicht geschadet, daß er in seiner selbstgewählten Rolle nicht recht überzeugen konnte. Im Gegenteil: Mangels Alternative war dieser von einem ruhigen Selbstbewußtsein getragene Gelehrte gerade gut genug, um die Lücke zu füllen, die der allzulang ausgebliebene deutsche Petrarca in der Phantasie der Literaturstrategen aufgetan hatte. Doch sein Einsatz kommt in mancher Hinsicht zu spät. Im

humanistischen Wettstreit der nationalen Literaturen läßt die volkssprachliche Poesie dem Gedanken der ‚translatio artis‘ den Vortritt, der sich im lateinischen sechzehnten Jahrhundert nicht ohne Pomp mit der mittelalterlich-ehrwürdigen Formel der ‚translatio imperii‘ zu verbinden weiß.

Was Petrarca in die Lyrik hineinträgt – nicht als ein gelegentlich auftretendes, sondern als das Grundmotiv künftiger ‚hoher‘ Lyrik –, ist der Gedanke einer unaufhebbaren Distanz, die der Dichter erfährt und der er seine lyrische Stimme verdankt. Daß er diese Distanz in die Differenz der Geschlechter verlegt und als kunstvoll arrangierte Unerreichbarkeit der Geliebten auf sich beruhen läßt, kann weder den spekulativen Hintergrund des Motivs noch seinen dichtungstheoretischen Sinn zur Gänze verdecken. Beide sind im Spiel, wenn die antipetrarkistische Lyrik den Abgrund leugnet und sich zur erfüllten Liebe bekennt, an der zwar nicht die Poesie, wohl aber das Leben sein Genügen findet. *Hier ist kein Abgrund* bedeutet auch: *Der Abgrund ist überall* und *Der Abgrund ist ein anderer*. Das Motiv ist einmal in der Welt. Der Einspruch des Antipetrarkismus bringt es nicht zum Verschwinden. Giordano Bruno, der am Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts gegen den weltlichen Leichtsinn der Petrarkisten die metaphysische Bedeutung der lyrischen Formeln Petrarcas ins Licht rückt, bleibt damit im Effekt ebenso konservativ wie allzu vorläufig in der Sache – ersteres, weil er den Motivvorrat der Petrarkisten emblematisch überhöht und für weitere Jahrzehnte barocker Verwendung fruchtbar macht, letzteres, weil erst das Pseudo-Longin entlehnte Motiv des Erhabenen, poetologisch gewendet, den ‚lyrischen‘ Abgrund ohne pseudoerotisches Beiwerk sagbar werden läßt, bevor die Romantik die Formeln findet, die dann im neunzehnten Jahrhundert in der Nachfolge Baudelaires ein weiteres Mal revidiert werden.

Was sich bei Petrarca nicht findet – und aus Gründen nicht finden darf, die lange Zeit ihre Gültigkeit behaupten –, ist die Verbindung der ‚rime‘ mit einer poetischen Doktrin. Letztere ist Sache der Latinität: *richtige* Verse gibt es nur in der Sprache der Klassiker. In ihr stehen die Distinktionen bereit, die zu entscheiden erlauben, ob ein Gedicht kunstgerecht ist. Das besagt nicht, daß es keine Regeln des Versbaus für die Volkssprache gäbe – die Formen des Sonetts oder der Kanzone reichen hin, um eine derartige Annahme zu widerlegen –, wohl aber, daß man unterscheiden muß. Die Regelhaftigkeit ist eine andere. Die Form des Sonetts ist ein Gewußt-wie, die Regel eines geselligen Spiels, das sich in der Ausführung aufzehrt. Demgegenüber tragen die Dichtformen, die bereits von den antiken Grammatikern seziert wurden, in sich die Erinnerung an die ältesten Ursprünge der Poesie. Ihr verdanken sie ihre – durch die Antike

bezeugte – geheimnisvolle Macht über die Menschen. Die Doktrin ist das Ergebnis einer Vivisektion, deren unterstelltes Ziel darin bestand, den poetischen Zeugnissen ihr Geheimnis zu entreißen. Zwar formulieren auch die Liebestraktate des sechzehnten Jahrhunderts implizit eine poetische Lehre, wenn sie neuplatonische Argumente mit petrarkistischen Versen mischen. Doch diese ‚Doktrin‘ beläßt es beim Nebeneinander von Vers und Prosa, in dem der Vers *so* existiert, *weil* er existiert.³ Am Anfang der wissenden Poesie steht die doktrinäre Gestalt des Verses. Sie umfaßt das schwer zu durchschauende Erbe der Alten, das sich schließlich auf keine andere Weise antreten läßt als durch eine neue Dichtung.

5.

Die Figur des fränkischen Winzerssohnes Konrad Celtis, ‚poeta laureatus‘ von Gnaden eines sächsischen Kurfürsten und gelehrter Dichter am Wiener Hof Maximilians I., wirkt wie erfunden, den humanistischen Neuanfang zu illustrieren. Ein Organisator der rastlosen Sorte, ist er die treibende Kraft hinter den damals entstehenden ‚Sodalitäten‘, Dichtergesellschaften, mit denen sich die Humanisten nördlich der Alpen ein brüchiges Kommunikationsnetz schaffen. In Wien gelingt ihm die Gründung eines ‚Collegium poetarum et mathematicorum‘. Die Verbindung der Disziplinen kommt nicht von ungefähr. Celtis hat in Köln, Heidelberg und Krakau studiert. Die Ingolstädter Antrittsrede von 1492 – zeitweise lehrt er am dortigen Gymnasium – zeigt den Agricolaschüler, der seinen italienischen Vorbildern mit dem Stil auch das Sendungsbewußtsein abgelernt hat. Krakau gilt den Zeitgenossen als Mekka der Naturphilosophie. Als der Laureatus dort eintrifft, um Astronomie zu studieren, hat erst kurz zuvor der vierzehn Jahre jüngere Kopernikus die Universität verlassen. Der Dichter Celtis findet seine Möglichkeiten im Raum zwischen frühhumanistischer Doktrin und präkopernikanischer Naturforschung. 1486 veröffentlicht er eine Verslehre, die erste namhafte ‚Poetik‘ im deutschsprachigen Raum. Als er 1508 an der Syphilis stirbt – ein frühes Opfer der Seuche –, liegen seine „*Quatuor libri amorum*“ im Druck vor, vier Bücher Elegien, die im Anblick der vierfachen Liebe und einer nach den vier Himmelsrichtungen durchmessenen

³ Pietro Bembo, *Asolani* (1525). Asolaner Gespräche. Dialog über die Liebe, hrsg. u. übers. v. Michael Rumpf, Heidelberg 1992.

,Germania‘ ein topisches Bild der Welt entfalten: „Amore totus orbis [...] ortus et absolutus est“.⁴ Weltentwurf und dichterischer Entwurf fallen zusammen. Im Begriff der ‚ars‘ gehen Wissen und Herstellen jene schwer bestimmbare Verbindung ein, die aus dem Vernunftbegriff ebensowenig wegzudenken sein wird wie aus dem der in der Folge nicht länger dem Kreis der Wissenschaften zugerechneten Kunst.

Neigt man allerdings dem Gedanken zu, es sei die Aufgabe der Lyrik, ein subjektives Bild der Welt zu entwerfen – ein Bild, in dem sich ein Subjekt in seinen Regungen ausdrückt oder erkennt –, dann greift man bei diesem Dichter ins Leere. Lange wurde verkannt, daß Celtis der Vertreter eines Humanismus ist, dessen ‚Weltbild‘ wesentlich durch naturphilosophische Interessen bestimmt wird.⁵ So konnte dem kosmographischen Ehrgeiz des Autors das romantische Klischee des unsteten und erlebnishunggrigen Dichterlebens unterlegt werden, das im Werk seinen Niederschlag finde: ironischerweise, da gerade bei Celtis die von den altrömischen Elegikern bereitgestellte Sprache des Herzens eine weitreichende Objektivierung erfährt. Der Dichter und der Naturforscher sind unzweideutig eins. Die Komposition dominiert. Auf sie konzentriert sich der dichterische Ehrgeiz. Die so handfesten wie treulosen Geliebten des Dichter-Ichs sind die Gefährtinnen der vier Lebensalter. Die Liebesklage gibt den dazugehörigen Temperaturen Gelegenheit, die eine stoische Weisheit zu variieren: *Unerreichbar ist nicht die Geliebte, sondern die Dauer des Liebesglücks*. Und selbst das erweist sich als poetische Einkleidung. Im Sich-verbinden und Trennen der Elemente offenbart sich dem Beobachter das Bewegungsgesetz der Natur. Die Geliebte entgleitet dem Liebenden so wie am Ende das eigene Selbst. Was sich als Amor naht, regelt den Lauf der Gestirne. Auch diese Verse kennen den Abgrund. Aber sie zelebrieren ihn nicht in der

⁴ Conradus Celtis Protocius, Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae / Germania Generalis / accedunt carmina aliorum ad libros amorum pertinentia, edidit Felicitas Pindter, Lipsiae MCMXXXIV, Praefatio, S. 4.

⁵ Worauf vor allem Dieter Wuttke in seiner Studie über die Celtis-Dürersche „Philosophia“ hinweist. – Die Hauptschrift von Celtis’ Heidelberger Lehrer Agricola, „De inventione dialectica“, gehört zu den Schriften des Frühhumanismus, in denen sich, folgt man neueren Interpretationen, die Begrifflichkeit der Galileischen Naturwissenschaft vorbereitet: Eckhard Kessler, Humanismus und Naturwissenschaft bei Rudolf Agricola, in: L’Humanisme Allemand, 1979, S. 141-157. – Celtis’ Studienaufenthalt in Krakau fällt in die Zeit nach seiner Italienreise, die ihn auch mit den Mitgliedern der Florentiner Akademie zusammenführte.

Differenz der Geschlechter, sondern – Cusanus ist da nicht weit – als das Nichtwissen auf dem Grund des Wissens um die Gesetze, nach denen sich die Welt, den Umdrehungen der Gestirne folgend, fortbewegt. Das Wissen (und mit ihm das poetische Wort) tritt aus dem Nichtwissen hervor wie das Universum aus dem Chaos: als Kosmos. Celtis' nachgelassene Oden lassen wenig Zweifel daran, daß sie kaum anderes aussagen als die in Maß und Zahl sich bekundende Ordnung, die sie realisieren. Im lyrischen Genus erwacht das Subjekt als Appendix: als das Ungewisse, das im Gesang die Stimme erhebt, um durch ihn Gewißheit zu erwirken.

Die Positionen, zu denen die Poesie im Dialog mit der sich über ihre Voraussetzungen aufklärenden Vernunft findet, sind nicht präjudizierbar. Dichtung kann immer auch anders. Unbegründet ist die Annahme, die Kunst ließe sich heraushalten aus dem offenen Spiel um die Grenzbestimmungen des Wissens und man könne ihr, gut hegelisch, ein für allemal den domestizierten Verkehr des Subjekts mit sich selbst in seinen Befind- und Bezüglichkeiten (das lyrische Subjekt!) als Domäne zuschanzen, in Wahrheit, um abschließend über ihren Gehalt zu befinden. Es kommt nicht von ungefähr, daß die Widerlegung sich in dem schmalen Œuvre findet, von dessen öffentlich zugänglichem Teil die meisten der suggestiven Stichworte und frei verfügbaren Sprachregelungen der europäischen Aufklärung ihren Ausgang nehmen. Shaftesburys Naturhymnus reißt die Poesie in den Wirbel der Um- und Neubesetzungen ererbter Theoriestücke, in denen der Essayist der „Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times, etc.“ die Schwerpunkte der zeitgenössischen Publizistik neu justiert. Mit zweideutigem Erfolg, wie das Beispiel Leibniz' belegt, der verblüfft in der Lektüre der „Moralists“ die eigenen metaphysischen Ambitionen wiederzufinden glaubt, bei einem Autor mithin, der – völlig rechtens – zu denen zählt, die das Wort ‚Metaphysik‘ im kommenden achtzehnten Jahrhundert zum Schimpfwort degradierten. Der Naturhymnus ist nicht bloß die vielberufene Vorlage für die enthusiastische Poesie, sondern ein eminentes Lehrstück der sich selbst reflektierenden Aufklärung. Die Vernunft – reason – offenbart ihren Zwiespalt und ruft die Dichtung auf, ihn zu überwölben. Doch gemeint ist nicht länger die Dichtung schlechthin. Von deren hergebrachten Heimlichkeiten hat sich der kritische Intellekt ein für allemal verabschiedet. Die Vernunft nimmt das Vernunftwidrige in ihre Regie, nicht um der Unvernunft zu Diensten zu sein, wie sie der älteren Poesie vorhält, sondern weil der Glaube an sie ein unaufhebbbares Dilemma darin entdeckt, daß er sein Ausgangsmotiv aus der Entdeckung der herrschenden Unvernunft zieht. Es gehört gewiß zu den eregenden Vorgängen der europäischen Geistesgeschichte, wie sich aus dem

uneingestandenen Scheitern der philosophischen Theodizee (der systematischen Gestalt des Vernunftglaubens) im ‚Gesang‘ die vernünftige Möglichkeit einer erneuerten Poesie der – künftig ‚lyrisch‘ zu nennenden – Erhebung löst. In der Literatur sucht man die delikate Innenansicht dieses Vorgangs vergeblich. Dort hält man den Theismus des Earls für eine feste weltanschauliche Größe oder für die verspiegelte Außenansicht eines genuinen Stoizismus, wenn man es nicht großmütig vorzieht, die eigene Begriffsschwäche dem Literaten Shaftesbury nachzusehen.⁶

Shaftesbury nimmt das Thema der Poesie dort auf, wo es die zeitgenössische ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘ plaziert. Man wird die Rolle nicht geringschätzen dürfen, die Boileau und der durch ihn ins Gespräch gebrachte Pseudo-Longin in den Überlegungen des englischen Philosophen spielen.⁷ Shaftesbury, daran sind Zweifel kaum möglich, steht im Literaturstreit auf der Seite der ‚Alten‘. Seine Kritik am ‚falschen‘ Erhabenen – die coram publico unentwegt mit der Fiktion jongliert, ein richtiges wäre denkbar – ist Religions- und Stilkritik, die der modisch-barocken Erbauungsliteratur ihre Pfründen streitig zu machen gedenkt. Pikant wirkt allenfalls, daß dem Theoretiker des ‚moral sense‘ der Dichter des ‚bon sens‘ selbst mit den üblichen Gebrechen der Modernen behaftet scheint. Nebensächlich ist es nicht. Die Überzeugung, daß der in der Kunstform Satire gehegte Geist der Kritik vor keinem Gegenstand Halt machen darf, wenn er nicht zu einer anderen Weise der Heuchelei und des intellektuellen Betrugs verkommen soll, also auch nicht vor der Vernunft selbst, entdeckt unschwer in Boileaus cartesianisch gefärbter ‚raison‘ den Taschenspielertrick, der die ‚faculté de raisonner‘, das Organ des Gemeinsinns, unterhand mit der Bedeutung eines divinatorischen Vermögens aufläßt, das seine Inhaber radikal von denen trennt, die nicht darüber verfügen.⁸ Hier liegt der Kern des Problems, das die Poesie dem ungebundenen Intellekt aufgibt. Daß die Natur dem Dichter das Wort erteilt, es damit, wie auch immer versteckt, durch ihn ergreift, wie erst spätere Theorien auszumalen bereit sein werden,

⁶ Vgl. 3, 3.

⁷ Boileaus „L’art poétique“, 1674 publiziert, erscheint 1683 in englischer Übersetzung. Nicolas Boileau, L’Art Poétique, hrsg., eingeleitet und komm. von August Buck, München 1970, S. 32.

⁸ Buck, S. 36.

obwohl es in der noch schüchternen Rede vom ‚Genie‘ bereits angelegt ist, läßt nicht nur das Wort verdächtig erscheinen, sondern die Sache der Dichtung.⁹

⁹ „S'il ne sent point du Ciel l'influence secrete,
Si son Astre en naissant ne l'a formé Poëte,
Dans son genie étroit il est toujours captif.“

L'art poétique I, 3-5. Der Gegensatz, in den Boileau den Einfluß der oberen Mächte und das Genie bringt, ist bei näherem Hinsehen recht ungewiß, da der Zusammenhang zwischen beiden unerörtert bleibt. Ist ‚genie‘ ohne ‚l'influence secrete‘ denkbar? Die Antwort, die der Autor schuldig bleibt, findet sich in der Tradition, die er zitiert. Sie lautet: nein.

6.

Wie ein Schlüsseltext liest sich daher eine bizarre, das Skatologische streifende Schrift aus dem Nachlaß, in der Shaftesbury mit allen Anzeichen einer moralischen Kongestion über das Milieu rosenkreuzerischer Arkanwissenschaft den Stab bricht. Sie gibt die Richtung der Polemik an. Stein des Anstoßes ist der prätendierte Besitz des Arkanums, die physische Auflösung des Rätsels, vor das sich der Verstand durch die Erzeugnisse des Geistes gestellt sieht. *Es muß eine Auszeichnung geben, ein Etwas, ein Ding, das jene besitzen und diese nicht:* dieser Ungedanke ist für den Verfasser gleichbedeutend mit dem Sündenfall des Geistes, dem Ursprung allen Übels.

[...] for it was still (I found) but one and the same secret. By which I perceiv'd, that the *Philosophers Stone* was of all Substances, as well as for all Uses. But the Sincere and reall Consequence I drew from all, was, that this Imposture of the *Philosophers Stone* was a Consummation of all Follyes, and Wickednesses: that there was no Subject in which it did not exert its Malignity: no part of Nature on which it did not attempt: nor no Law of God, Nature, or Mankind that it did not manifestly violate and Destroy – LIBERA NOS – ¹⁰

Auf die Dichtung angewandt heißt das: Kein einzelner, Dichter oder Prophet, darf für sich beanspruchen, ein Wissender zu sein. Der von der Poesie erhobene Anspruch entlarvt sie als Betrug. Shaftesburys Kritik der Poesie verfährt destruktiv. Der in der Renaissance formulierte und von den Poetiken seither fortgeschriebene Wissensanspruch der Poesie gilt ihr als Schall und Rauch. Die Lage der Poesie ist einzigartig. Dort, wo sie ihr Wissen verleugnet – wie in der höfischen Dichtung des ‚carpe diem‘ –, verleugnet sie sich selbst. Die magische Verwechslung des Sinnlichen mit dem Übersinnlichen, diese durch die philosophische Kritik aufzulösende Konfusion der Sinne und des Verstandes, ist aus der Poesie nicht wegzudenken. Sie ist die täuschende Hülle, unter der die Dichtung seit alters das Geschäft der Moral betreibt.

Damit eröffnet sich eine Weise des Sprechens, die seitdem durch alle folgenden ‚Diskurse‘ über die Poesie hindurchläuft, ohne sich zu erschöpfen. Der

¹⁰ The Adept Ladys, SE I,1, S. 430.

Grund liegt darin, daß sie prinzipiell zu keinem Abschluß kommen kann. Die von ihr keineswegs bestrittene, vielmehr vorausgesetzte Wirkung der Dichtung aus der Welt zu schaffen, ist sie nicht geeignet. Ihren Wortführern darf auch nicht im Ernst daran gelegen sein. Der Prozeß, den die Prosa der Kritik gegen die Poesie führt (denn um einen Prozeß handelt es sich, mit der Kritik in der Rolle des Anklägers und der Poesie in der des Angeklagten, der die Rechte für sich in Anspruch nimmt, die das Verfahren ihm einräumt: *audiatur et altera pars*), dieser Prozeß verläuft nach den Gesetzen der Aufklärung, auf die ein Recht zu haben die zu unterrichtende Öffentlichkeit – von Schwächeanfällen abgesehen – beharrt, also nach den Maßgaben der Kritik. Es entspricht der Logik des Verfahrens, daß die Poesie (soll heißen, eine Dichtung, die sich darauf einläßt, Auskünfte der gewünschten Art zu erteilen) alles zugibt, dessen die Gegenseite sie überführt, aber sukzessive, während sie hartnäckig auf dem einen Punkt beharrt, daß sie sich nicht in die Welt der Prosageständnisse hinein auflösen kann, ohne Verrat an sich selbst zu üben. Poesie ist anders. Inwiefern anders – diese Frage läßt sie in das Stadium der Versuche eintreten, in dem jedes Gedicht und jede Novelle etwas von der Last mitteilt, über ihre Lage in einer Welt Auskunft geben zu müssen, in der die Prosa der Vernunft das Sagen hat: eine entzauberte, eine schreckliche Welt, in der das Elend und das Verbrechen, um das mindeste zu sagen, ungeschminkt die Bühne des Lebens betreten und in der Dichtung – endlich – die Behandlung erfahren, die sie verdienen. Die auffallende Entschiedenheit, mit der letztere sich unter dem Diktat der Aufklärung zur Denunziation der modernen Welt bekennt, hat nicht nur ethische Wurzeln, sondern nimmt auch die gegen das eigene Herkommen gerichtete Strategie der Kritik auf und wendet sie gegen die Verhältnisse, für welche die ‚Vernunft‘ – die richtende Instanz der Kritik –, aus welchem Grund auch immer, wenigstens teilweise verantwortlich zeichnet, um so die Glaubwürdigkeit des Gegners zu unterminieren. Die Häßlichkeit der wirklichen Welt ist der erste Inhalt, den sich eine zur Verteidigungsrede in eigener Sache mutierte Literatur zu geben vermag, um einerseits sich der Prosa (im wörtlichen wie im übertragenen Sinn) anzugleichen und andererseits Poesie zu bleiben. Die Differenz nistet in dem Geheimnis, das sie als Poesie umgibt, und das in dem Maß unaussprechlich wird, wie jeder Versuch, es zu artikulieren, von der Kritik eingeholt und überholt wird und sich gegen sie wendet. Es sei denn – damit schließt sich der Kreis –, sie verlegt sich darauf, ihr Anderssein als Form auszustellen, als Nichtprosa. Die Lyrik (als die gerettete Form der Poesie) wird dann zur Negation und vermöge der Negation zum ‚anderen‘ jedweder Prosa.

7.

Seit Max Kommerell die Dichtung in freien Rhythmen als die nur dem Subjekt geschuldete Weise auszeichnete, das ‚Göttliche‘ zu benennen (wobei er, vielleicht zu Unrecht, dem Dichter der „Frühlingsfeyer“ eher mit Vorbehalten begegnete), hat man den religiösen Klopstock in seinen Beziehungen zur Aufklärungstheologie, zu Pietismus und Empfindsamkeit gründlich durchgemustert.¹¹ Unerledigt blieb die Frage, was die von ihm erfundene lyrische Sprachform und seinen, mit Kommerell zu reden, subjektiven, das heißt: von „Sitte, Gesinnung und religiöse[r] Denkart“¹² nur entfernt, nämlich nicht wirklich bestimmten Gottesentwurf in der Sache verbindet – vielleicht, weil sich in diesem Fall die theologischen Abhängigkeiten als allzu benennbar erwiesen. Nimmt man die Frage auf, dann zeigt sich, daß sie (gegen Kommerell wohl gemerkt) einer Präzisierung bedarf. Sie lautet dann: Welche rationalen Gründe lassen sich für den eigenartigen Vorgang finden, daß in einer Zeit, in der die natürliche Psychologie, zum literarischen Programm erhoben, sich daranmacht, die pittoreskeren Fälle von ‚Verrücktheit‘ und ‚Besessenheit‘ auf psychophysische Faktoren zurückzuführen und damit die alte Quelle der Inspiration durch Wissenschaft zu versiegeln, auf dem Gebiet der Dichtkunst eine Technik (denn nichts anderes ist die genannte ‚Sprachform‘) gleichermaßen als Ausdruck des ‚entbundenen‘ Subjekts und einer als ‚subjektlos‘ gedachten Objektivität der Rede reüssieren kann? Eine Beziehung der Phänomene zu leugnen hat wenig Sinn. Denn offensichtlich ist die erfinderische Anstrengung, die Klopstock unternimmt, um dem alten Wissen der Poesie durch eine neue Form zu einem Ausdruck zu verhelfen, der sich über den tradierten Aberglauben erhebt, nur im Kontext der zeitgenössischen Kritik zu begreifen. Auch wäre es zwecklos, von einer ‚subjektiven Form‘ zu sprechen, will man nicht einen historisch gesättigten Begriff des Subjekts zugrunde legen. Schließlich wird der Zusammenhang für Klopstock bereits vorgedacht. Shaftesbury war es, der die Vermitt-

¹¹ Gerhard Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, Kronberg/Ts. 21975. Gerhard Sauder, Empfindsamkeit, Bd. 1, Stuttgart 1974, Bd. 3, Stuttgart 1980; ders., Der „zärtliche“ Klopstock, in: Deutsch-dänische Literaturbeziehungen im achtzehnten Jahrhundert, München 1979, S. 58-74. Vgl. auch die Arbeiten von Freivogel, Große und Zimmermann. Angaben zur älteren Literatur (Hirsch etc.) v.a. bei Kaiser.

¹² Max Kommerell, Die Dichtung in freien Rhythmen und der Gott der Dichter, in: ders., Gedanken über Gedichte, Frankfurt/M. 41985, S. 431.

lungsfunktion, die dem Subjekt im Konflikt zwischen der prätendierten Voraussetzungslosigkeit der ‚reason‘ und ihrer Tendenz zuwächst, die Welt vernünftig, also *für* vernünftig zu erklären, im Enthusiasmus lokalisierte. Der ‚Sociable Enthusiast‘ erprobt die philosophische Tragfähigkeit der dichterischen ‚Manie‘ vor dem Hintergrund der vernichtenden Kritik der Poesie, die überall vorausgesetzt ist.

Mit den Augen dessen betrachtet, der sich durch eine eingehende Lektüre Shaftesburys empfänglich gemacht hat für die Zwischentöne einer Debatte, der die Publizistik der französischen Aufklärung zu einem europäischen Gesicht verhalf, reicht der Dichter Klopstock die Beweislast, die der Philosoph des ‚moral sense‘ dem enthusiastischen ‚Gesang‘ auferlegte, an die Prosa zurück. Nirgends bei ihm ist die Frage, ob die Dichtung das leisten kann, was sie verspricht, viel eher, ob es der erörternden Prosa gelingt, ihr dahin nachzufolgen, wo sie das Göttliche frei, ohne Rückfall in ererbte Unvernunft, ausspricht. Man kann die Lyrik Klopstocks, dessen theoretische Schriften auf eine frappierende Weise den Lyriker bekunden, als eine objektive Replik lesen. Mit doppeltem Gewinn: Einerseits verschärft Klopstock das Dilemma der Vernunft mit den Mitteln, welche die ihm vertrauten Denkweisen des Pietismus und Rationalismus bereithalten, andererseits zeigt er, daß es sich, wenn schon um ein Dilemma, so um ein fruchtbare handelt, dessen Entfaltung der Dichtung zu ungeahnten Möglichkeiten verhilft. Klopstocks ‚Antwort‘ auf das bei Shaftesbury zutagegetretene Problem besteht in dem Unterfangen, dem mit der Prärogative der Vernunft harmonierenden Weltwesen durch die rastlose Suche nach Techniken der Ausdrucksintensivierung näherzutreten, mit deren Hilfe das seinem transzentalen Ehrgeiz hingebene Subjekt zu gesteigerter Innenwahrnehmung gelangt. Die Maxime der folgenreichen Unternehmung könnte lauten: Sobald erst die ganze Seele im Spiel ist, findet sich auch *die Wahrheit ganz*.

Dieses Motiv der Ganzheit, in der die durch die Insuffizienz des den Gedanken der Vernunft denkenden Verstandes getrennten Teile zueinander finden, um für immer geheilt zu sein, das künftige Grundmotiv des deutschen Idealismus und der durch ihn inspirierten Romantik, impliziert bereits die vernunftkritische Volte jener Kritik der modernen Welt, welche die auf die Aufklärungsprosa antwortende romantische Literatur im Bild der häßlichen Gegenwart skizziert. Die sich verständig auslegende Vernunft ist nicht geeignet – so der halberwachte Gedanke –, die Einheit nachzuvollziehen, die allen Lebensvollzügen innewohnt. Der unterscheidende Verstand trennt *in Gedanken*, was *im Leben* zusammengehört, und er trennt in der Realität, was er in Gedanken entwirft. Es bedarf nur noch eines Schrittes, um die Poesie nicht länger an der

Seite des Denkens, sondern an der des Lebens zu finden, damit beschäftigt, die durch den Verstand geschlagene ‚Wunde‘¹³ der Kultur zu heilen, und mit ihr alle Kunst, die nun nicht mehr mit der durch Zahl und Maß, durch ‚mensura‘ und ‚figura‘ bestimmten ‚ars‘ verwechselt werden darf, die am Anfang dieser Kulturentwicklung stand, sondern als kommende Kunst bewußtlos (wiewohl mit ‚höchster‘ Bewußtheit) zusammenfügt, was sich im Bewußtsein der Gegenwart unabewislich entzweit.¹⁴ Daß Klopstock sich diesen Schritt versagt, mag vielleicht dazu beitragen, daß er so früh außer Mode kommt. Für die Theorie der Dichtung (und wohl auch für die Dichtung selbst – mit einem Blick auf Hölderlin sei es gesagt) fügt es sich glücklich. Gegen seine Nachfolger hält er an dem Gedanken fest, dem Shaftesburys Naturhymnus so anschaulich Nahrung gibt: daß Dichtung nicht nur das Nachdenken *über* Verse auf sich ziehen, sondern einem Denken *in* Versen entspringen muß, wenn sie nicht mit dem magischen Weltbild verdämmern soll. *In Versen denken*: Das bedeutet nicht, einen Prosagedanken rhythmisch zu unterlegen, sondern die Gesetzlichkeit der Versbewegung als eine des Denkens – einer Art Denken, wenn man will – ins Werk zu setzen. Der Gedanke, ebenso kühn wie vergessen, ist keineswegs obsolet. Er enthält den Schlüssel zum Verständnis der Lyrik in der rationalen Kultur.

8.

Celtis, Shaftesbury, Klopstock – die Namen mögen austauschbar sein, nicht jedoch die Stadien der Entfaltung des Gedankens, den man rückblickend als den technischen Gedanken der Dichtkunst bezeichnen muß. In den Poetiken des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts bleibt dieser Gedanke unter der Hülle der rhetorischen Wirkungslehre verborgen. Sie ist es, die zwischen den mythischen Erzählungen vom Ursprung der Poesie und der praktischen Unterweisung im Versbau vermittelt. Dennoch liegen hier, gleichsam nebeneinander, die Elemente, die sich in der ästhetischen Reflexion des Aufklärers verbinden.

¹³ Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 6. Brief. Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar 1961, S. 322.

¹⁴ Innerhalb der deutschen Literatur gibt es eine klassische und eine romantische Deklination dieses Themas. Ersterer verdanken wir Schillers „Spaziergang“, letzterer Novalis’ „Hymnen an die Nacht“. ‚Klassisch‘ ist die Abschattung des Ideals, ‚romantisch‘ seine Forcierung. – Zur Kritik: Wolfgang Marx, Ästhetische Ideen. Untersuchungen über die Grundlagen einer Theorie der Kunst, Bonn 1981, S. 65ff.

Allein diese Reflexion käme erst gar nicht in Gang, wenn ihr nicht die Entwicklung der Dichtkunst vorgearbeitet hätte. Für sie ist das humanistische Motiv der *translatio artis* ebenso maßgeblich wie die Tendenz, die Dichtung in den neuen Sprachen einer an den Klassikern Maß nehmenden Dressur zu unterwerfen, um in ihr – also in einem anderen Material – die antike Poesie ein weiteres Mal hervorzubringen. Das Problem der Übersetzung, das in diesem Programm angelegt ist, zwingt in einem zweiten Schritt die Theorie der Dichtkunst, von dem Gedanken Abschied zu nehmen, der ihren wirklichen Ausgangspunkt bildet: dem der fraglosen Richtigkeit des klassischen Verses. Es bedarf im Prinzip nicht mehr als der praktischen Einsicht, daß sich die prosodischen Verhältnisse des antiken Verses nicht auf die modernen Sprachen abbilden lassen, um in diesen Verhältnissen den Schein von Beliebigkeit oder Kontingenz zu entdecken, den die destruktive Kritik zum Wesen der Poesie erklärt. Hinzu tritt die rückblickend gereifte, von Perrault in den „*Parallèles des Anciens et des Modernes*“ ausgesprochene Erfahrung, daß es sich hier wie anderswo um Leistungen unterschiedlicher Kulturen handelt, die nebeneinandergestellt und verglichen, nicht jedoch durch gelungene Nachahmung ineinander überführt werden können. Angesichts dieser Debatte wird es rasch zur Überlebensfrage der Poesie, ob ein Begriff des Verses denkbar erscheint, der über das bloße Beherrschende eingelernter Griffe hinausgeht. Das Ergebnis bleibt, wie könnte es anders sein, zweideutig.

Es ist ein und derselbe Prozeß, in dessen Verlauf sich die beherrschenden poetischen Gattungen entweder, wie das Drama, als prosafähig erweisen oder, wie das Epos, hinter ihren erfolgreichen Prosazwillung zurücktreten müssen, während eine Reihe kleinerer Gattungen wie Ekloge, Elegie und Ode mit den nichtklassischen Gedichtformen des Sonetts, der Ballade etc. zusammenrückt, um jenes vielgestaltige und zusammenhängende Gebiet zu erschließen, das man Lyrik nennt. Dem Lyriker steht es nicht frei, in Vers oder Prosa zu arbeiten. Seine Aufgabe ist durch den Vers umgrenzt. Das, woran er arbeitet, ist nicht nur dieser oder jener, nicht nur *sein* Vers, sondern der Vers selbst, die Natur des Verses, wäre man zu sagen versucht, wenn nicht alle Zeichen darauf deuteten, daß diese Natur nirgendwo sonst als in der Abfolge immer neuer Versentwürfe greifbar würde. Die Dynamik der rational geprägten Kultur, angesichts deren die Frage nach der wahren Wissens-, der wahren Lebensform gegenstandslos wird, macht vor den lyrischen Formen nicht Halt. Die Lyrik Klopstocks, der noch immer von ‚der Poesie‘ als fester Bezugsgröße in seiner Verslehre handelt, obwohl diese, den Sonderfall des ‚epischen‘ Hexameters abgerechnet, die erste genuine Theorie der Lyrik genannt werden darf, bietet dafür die anschaulich-

sten Belege. Das bleibt ihr Verdienst. Ihr Charme ist es, daß sie, ohne selbst, nach dem Ausdruck Goethes, Epoche zu machen, jener lyrischen Epoche eingeschrieben bleibt, die sie eröffnet.

Was sich in ihr bereits andeutet (und jenen Hauch von ‚Modernität‘ erzeugt, der ihr noch immer zu Wirkung verhilft), ist die Tatsache, daß die Dichtung von der Vernunftkultur der europäischen Aufklärung das Pathos, nicht aber die Inhalte übernimmt. Ein Grund ist leicht zu erkennen. Das sich *seiner* Vernunft bedienende Individuum besorgt, bei Licht betrachtet, die Geschäfte *der* Vernunft. Es ist kein einzelner, sondern ein Teilnehmer. Demgegenüber bedarf es schon einer Verschwörungstheorie, um die prätendierten Rechte des selbstbezogenen Individuums wiederherzustellen, sobald die Fortschritte der wissenschaftlichen Kultur den Prozeß der Vernunft gegen das unbegreifliche Universum wie unwiderruflich zur stetig fortgeschriebenen Geschichte ihrer Disziplinen erweitert haben. Die zeitweise *idée fixe* Ezra Pounds, einem Komplott der Wissenschaftler zur Unterdrückung der Wahrheit auf der Spur zu sein, läßt sich als Extremfigur eines kollektiven Mißtrauens der Literaten gegenüber dem Wissenschaftsbetrieb begreifen, dem sie korrekt unterstellen, er behindere sie in der Ausübung eines Rechtes, das er ihnen *pro forma* zuerkennt: das Recht auf *selbständigen* Gebrauch der eigenen Vernunft. Die Stilisierung des Dichters zum Seher („vates“) ist der partiell erfolgreiche Versuch, dem degradierten einzelnen das entglittene Recht auf ungeminderte Weltauslegung zurückzuerstatten. Die Kunst des Verses, wie sie aus der „ars“ hervorgeht, dient in diesem Kontext dazu, ein Weltwissen zu explizieren, an dem sich die institutionalisierte Vernunft vergeblich versucht. Nicht, weil sie nicht hinreichte, es zu fassen, sondern weil es sich als das Substrat der „chimärischen“ Weltsicht erweist, gegen die sich ihre Fortschritte mit Nachdruck wenden. Die Geschichte der Dichtkunst seit der Renaissance ist dort, wo sie sich den Ansprüchen des Intellekts stellt, die Geschichte der in ihrem eigenen Schlagschatten operierenden Ratio. Das Chimärische soll sich den jeweils avancierten Formen der Rationalität gewachsen zeigen: als Schein oder Abglanz der durch den immanenten Skeptizismus der Begriffe verstellten wahren Welt. Wie sich bei Shaftesbury andeutet, kann die Vernunft ohne die Versatilität des Intellekts, der vor den Phänomenen verharrt, nicht bestehen. Im enthusiastischen Gedicht eignet sich die Poesie diese Beweglichkeit zu, aber zu anderen Zwecken. Sie zeigt, daß die hochgespannte Emotion der Täuschung bedarf und daß in ihr – in nichts sonst – die „Wahrheit“ des Herzens – des beweglichsten der Organe – zu finden ist. In einen Satz zusammengedrängt lautet der Befund: Die Genese des lyrischen

Weltentwurfs ist die Wiedergeburt der vorkopernikanischen Welt aus dem Geist der Kritik.

9.

Das Ungesagte daran ist allerdings der technische Gedanke selbst, der jene Totalität, deren Abstraktheit ihren nachkopernikanischen Charakter bezeugt, aller Abstraktion entkleidet und, wie ein späterer Terminus lautete, ‚sagbar‘ macht. Er steht im Mittelpunkt der folgenden Untersuchungen. *Der lyrische Weltentwurf ist nicht anders lesbar denn als Entwurf der Lyrik.* Was heißt das? In allen Gedichten (soweit sie ihren Namen verdienen) findet sich etwas, das die poetische Doktrin bestätigt, der sie verpflichtet sind, und etwas, das sie im nachhinein Lügen straft und zur Reflexion herausfordert. Dieses Etwas ist von den Rätseln zu unterscheiden, die eine zwangsläufig unvollständige oder auch ungewisse historische Überlieferung dem Nachforschenden aufgibt und die durch Weiterlesen wenn nicht gelöst, so verschoben werden. Auch ist es nicht die geheimnisvolle Seele *dieses* Gedichts, die durch die ermüdende und trotz aller zur Schau getragenen Kühle immer ein wenig an Geisterbeschwörung gemahnende Arbeit der Interpreten am Text aus ihrer begriffslosen Verschlossenheit gelöst und zu Rede und Antwort genötigt wird. Eher lässt es sich als die komplexe Konstitution des ‚Geheimnisses‘ umschreiben, das durch jedes lyrische Gebilde neu, aber nicht vollständig anders gefaßt wird, und in ihm auf die ‚Anfänge‘ der Dichtkunst zurückweist, mit denen es durch kulturelle Osmose (zu der nicht mehr als die Teilnahme am geistigen Leben gehört) in Verbindung steht. Historisch gesehen, bedurfte es der – auf Umwegen – aus Motiven der Frühromantik gespeisten ‚modernen‘ Antiromantik der Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und ihrer Vollstrecker Valéry, Pound und George, um jenes Geheimnis als ‚mache‘, als die technische Machart des Gedichtes programmatisch zu entlarven und ebenso programmatisch zum ausschließlichen Zweck der Dichtung zu erheben.¹⁵ (Der Begriff des ‚Gebildes‘ erhält im Umkreis dieser Auffassung seine begriffliche Schärfe.) Das Mittel, das diese Autoren anwandten, um dem Gedanken der ‚Mache‘ in der eigenen Lyrik zu angemessenem Ausdruck zu verhelfen, ist die Negation. Einerseits negieren sie – einen ‚postmodernen‘ Gedanken vorwegnehmend – den Mythos der einen Vernunft, deren versöh-

¹⁵ Blätter für die Kunst, 1. Folge 1. Band (1892), Ndr. 1968, S. 1.

nende Ganzheit das enthusiastische Gedicht bewegt. Das ist ein nicht unerheblicher Aspekt des von Mallarmé herkommenden Axioms, daß Gedichte aus Wörtern, nicht aus Ideen bestehen. Im diffusen Halblicht reduzierter Bedeutungen zwischen den Wörtern siedelt die Sprachmagie, die als Brücke zwischen Traum und Kunst fungiert. Andererseits negieren sie mit dem ‚modernen‘ Bild des Künstlers als eines hochspezialisierten Technikers (also durch die Gleichsetzung der poetischen $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ mit der Technik der ‚durchrationalisierten‘ Gegenwart) den Mythos des dichterischen Subjekts, das über ein ursprüngliches Weltwissen verfügt. Beides zusammen ergibt das Bild einer Lyrik, die einerseits keinen lyrischen Weltentwurf mehr zuläßt, obwohl sie ihn in der Negation voraussetzt, die andererseits durch ihre gezielte Negativität sich als Entwurf, als Gegenentwurf zum lyrischen Herkommen zu erkennen gibt. Die Folgen für die Theorie sind leicht einzusehen. Erst die Negation als gewollte poetische Praxis verhilft im Gelingen dem Entwurfcharakter der Lyrik zu jenem Minimum an Anschaulichkeit, ohne das kein ästhetischer Gedanke auskommt. Gleichzeitig entkleidet sie den lyrischen Weltentwurf – nicht den von ihr negierten, sondern den in aller Lyrik anwesenden – (unwiderruflich? widerruflich?) aller Relikte von ‚Wissenschaft‘, die ihn bis dahin als Weltanschauung sicht- und deutbar bleiben ließ. Welt entsteht aus den Zweideutigkeiten der Technik. Die Theorie geht dem nach.

10.

Nicht jede Befragung der Literaturgeschichte fügt sich zwangsläufig zu einer neuen ‚Geschichte‘. Auch besteht an Geschichten kein Mangel. Das läßt es sinnvoll erscheinen, die europäischen Literaturen an einigen Wende- oder Aussichtspunkten aufzusuchen, an denen der Entwurfcharakter der Lyrik – und der Dichtung überhaupt – hinreichend deutlich hervortritt, um sich der Reflexion *post festum* darzubieten, für die, wie vermutlich jede andere, auch diese Geschichte zur Vorgeschichte gerät, da es ihr – bei aller Beweglichkeit – verwehrt bleibt, in älteren Bewußtseinsformen ihr Genüge zu finden. Das wirft die Frage auf, wie weit die lyrische Produktion der beteiligten Länder und Epochen unter die hier vorgetragenen Gedankengänge subsumierbar ist – eine Frage, die keine einfache Antwort erlaubt. Einerseits besteht kein Zweifel an der kaum systematisierbaren Vielfalt dessen, was man ‚lyrische Bestrebungen‘ in der europäischen Neuzeit nennt. ‚Subsumieren‘ heißt in diesem Fall ‚sammeln‘, nichts weiter. Andererseits ist auch das schlichteste oder gedankenfernste

Gedicht ein Gedicht und nimmt daher, wenn auch vielleicht nur am Rande, teil an der Intellektualisierung der Form, weil es sein Produziertsein nicht nur dem produzierenden Subjekt, sondern ebenso sehr dem kulturellen Prozeß verdankt, in dem Gedichte als Gedichte erkennbar bleiben und als zeitgemäß empfunden werden müssen. Die Linie, welche die sogenannte ‚hohe Lyrik‘ in eine nach Quantitäten und Ambitionen unübersehbare Produktion einfügt, ist immer nur eine unter vielen, aber unverkennbar eine, die Abstand hält. Der Grund liegt darin, daß diese Lyrik weniger ins Belieben der Autoren gestellt ist. Die sich an ihr versuchen, begeben sich in einen Arbeitszusammenhang, der ihre Ressourcen aufbraucht, ohne die billige Inszenierung der kritisch-sinnlichen Omnipotenz des werten Selbst zu gestatten. Ihnen sei dieses Buch zugedacht.

Erster Teil

Kosmologische Geburt: Celtis

1. Die zwei Gesichter der Poesie

Die europäische Lyrik um 1500 ist Lyrik in *stato quo ante*. Das von ihr reklamierte Wissen ist eins mit dem der Prosa. Nicht umsonst laufen im Frühhumanismus die Konturen von Dichter und Rhetor ineinander. Die Unschärfe dient polemischen Zwecken. Sie verschafft der Dichtung den Spielraum, den sie braucht, um mehr zu sein als ein leeres Spiel. Die Differenz der Formen, Vers hier und Prosa dort, röhrt nicht an die Identität der Inhalte. Der Dichter bewegt sich gleich geläufig in den Rollen des Naturforschers, des Geschichtsschreibers, des Philosophen, ohne sich etwas zu vergeben. Keinesfalls mimt er sie nur. Es geht um die Sache: „*symias naturae non philosophorum.*“¹ Er ist Naturforscher, Geschichtsschreiber, Philosoph, wenn es sein Thema erfordert. Darin allerdings unterscheidet er sich von den Vertretern jener Disziplinen. Er beansprucht das zu sein, was sie sind, aber von Fall zu Fall: solange es ihm beliebt. Sein Wissen, obgleich dasselbe, geht daher über das ihre hinaus. Es ist dasselbe, weil es ein anderes ist. Wenn er weiß, was sie wissen, so nicht, weil er sich ihres Wissens bedient, sondern weil sein Wissen das ihre mit sich führt. Was immer er weiß, er weiß es in direkter Konkurrenz, er weiß, was sie wissen könnten. Die kleine Hybris des Dichters spielt bereits mit einem möglichen Nichtwissen der Wissenschaften, ohne das eigene Wissen als ein abweichendes zu begreifen.²

Im Gegenteil. Gerade weil die Poesie kein anderes Wissen beansprucht als die Prosa, geht sie allen Wissenschaften voraus. Das Paradox umschreibt die

¹ Siehe Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium XIV*, 17. Opere, a cura di Vincenzo Romano, Bari 1951, Bd. XI.

² „*Est autem materia poesis non determinatum aliquid, ut in realibus scientiis assignatur, sed universalis lateque patens, quale subiectum solet in sermocinalibus artibus adnotari.*“ Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis I*, 3, ed. B. L. Ullman, 2 Bde., Turici 1951, Bd. 1, S. 18. Das begründet die Ausnahmestellung der Dichtung unter den „sermocinales scientiae“: a.a.O., S. 22. Vgl. Jan Lindhard, *Rhetor, Poeta, Historicus. Studien über rhetorische Erkenntnis und Lebensanschauung im italienischen Renaissancehumanismus*, Leiden 1979. Es bezeichnet die Möglichkeiten des Renaissancehumanismus, daß Salutati das „*proprium*“ der Poesie, dasjenige, worüber die übrigen „*artes*“ nicht verfügen, in die „*persuasio*“ legt. Die neuzeitliche Poetik bildet sich nach dem Modell der Rhetorik. In ihrem unspezifischen Wirkungswissen, das sich in der Praxis der eloquentia der Resultate der anderen Wissenschaften disziplinen bedient, erscheint das Wissensproblem der Poesie – ihre Situierung im Kreis der Wissenschaften – von vornherein gelöst. Wie die Rhetorik die alte Poesie beerbt hat, so beerbt die Poetik ihrerseits die Rhetorik.

Situation der Poesie vor ihrem Eintritt in die Konstellationen der neuzeitlichen Rationalität. Es ist eine Situation des Alles oder Nichts. Entweder steht die Poesie am Anfang der Wissenschaften, oder sie kommt als geistige Tätigkeit nicht in Betracht.³ Um diesen Punkt dreht sich die Auseinandersetzung der Epoche. Konsequenterweise bestimmt die Verteidigung der Poesie gegen den Verdacht, ein Blendwerk zu sein, die Vorspiegelung eines Wissens, das, genauer betrachtet, sich als haltlos und verwerflich erweist, das Nachdenken der Humanisten über das, was sie zu leisten imstande ist.⁴ Die Auszeichnung der

³ „Primos nempe theologos apud gentes fuisse poetas et philosophorum maximi testantur, et sanctorum confirmat autoritas“: Francesco Petrarca, *Invective contra medicum, Testo latino e volgarizzamento di Ser Domenico Silvestri*, ed. crit. a cura di P. G. Ricci, Roma 1950, S. 71. Die Wertschätzung der Dichter als ‚primi theologi‘ oder ‚primi philosophi‘ betrifft nicht allein ihre Rolle in grauer Vorzeit, sondern stets auch die Frage, was die Poesie *actualiter* zu leisten imstande ist. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist das Argument aus dem „*Apologeticus In sacretheologie defensionem*“ des Leipziger Theologen Konrad Wimpina (erschienen ca. 1500), anders als ihre verblendeten Lobredner setze Thomas von Aquin die Poesie nicht an die Spitze der Theologie – „*in caput theologiae*“ –, sondern an den Schwanz der Logik – „*in caudam logicae*“. Gustav Bauch, *Geschichte des Leipziger Frühhumanismus*, Leipzig 1899 (Reprint Wiesbaden 1968), S. 106f. Sein humanistischer Widersacher Martin Mellerstadt greift die Formel auf, um sie, drastisch überzeichnet („*cauda*“ zu „*culus*“), gegen ihren Urheber zu verwenden: „Es ist also annehmbar und durchaus wahrscheinlich, daß die Poetik wegen der gemeinsamen Ursache mit den anderen Disciplinen ihrer Art von allen Wissenschaften, die ohne Leitung, Schutz und Unterstützung der Vernunft [aus] dem wahren und eigentümlichen wissenschaftlichen Sein und der wissenschaftlichen Form herausfallen und in sich zusammenstürzen, für einen Anfang gehalten und ohne Unrecht und Verwirrung als Quelle und Ursprung der heiligen Weisheit bestimmt und bezeichnet wird“. a.a.O., S. 117.

⁴ Humanistische Belege etwa bei: August Buck, Klaus Heitmann, Walter Mettmann (Hrsgg.), *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt/M. 1972. Vgl. Celtis' Ingolstädter Antrittsrede von 1492, vor allem aber seine Vorrede zu den vier Büchern „*Amores*“ von 1502. Die weitgehend mit scholastischen Mitteln geführte Auseinandersetzung zwischen Wimpina und Mellerstadt, ausführlich dokumentiert bei Bauch, kennzeichnet die akademische Situation im zeitgenössischen Deutschland. Celtis lehrte in Leipzig in den Jahren 1486-87. Über die Celtisvita informieren E. Klüpfel, *De vita et scriptis Conradi Celtis Protucii*, Freiburg i. Br. 1827; J. Aschbach, *Die früheren Wanderjahre des Conrad Celtes und die Anfänge der von ihm errichteten gelehrten Sodalitäten*, Wien 1869; Friedrich Bezold, *Konrad Celtis, der deutsche Erzhumanist*, in: *Historische Zeitschrift*, 1889, wieder abgedruckt in: ders., *Aus Mittelalter und Renaissance*, Berlin 1918; Richard Newald, *Probleme und Gestalten des deutschen Humanismus*, Berlin

Poesie als einer Weise des Wissens und die Unmöglichkeit, dieses Wissen aus dem Gegensatz zu dem der Wissenschaften heraus zu entwerfen, sind zwei Seiten ein und derselben Medaille. Die Auseinandersetzung wäre gegenstandslos, wenn man nicht um das eine Wissen konkurrierte. Der Verzicht auf die Möglichkeit, ein Nebeneinander der Wissenstypen zu denken, begründet die neue Lesart der Poesie, zugleich stellt er sie unter ein Tabu. Es wird fallen, es darf fallen, sobald der Einspruch gegen sie bedeutungslos wird.

Die neue Lesart muß *in Funktion* begriffen werden, wenn es darum geht, ihre wechselnden Auslegungen als Phasen in einem Prozeß der Verständigung zu entwickeln – einer Verständigung, die mehr und mehr Züge einer Selbstverständigung der Dichtung über ihre Möglichkeiten der Weltaneignung inmitten der rationalen Kultur gewinnt. Für sich genommen bleibt die Vorstellung, daß die Poesie eine Form des Wissens sei, ganz und gar unspezifisch. Es ist nicht zu übersehen, daß die ältere theologische Lesart, der zufolge die Dichtung Wahrheit, wenngleich als verborgene, enthält, in der neuen Lesart präsent bleibt. Indessen wechselt die Wahrheit ihr Gesicht. Statt wie seine Vorgänger dem poetischen Spiel durch Exegese einen Sinn zu unterlegen, in dem sich die gängige Lehre spiegelt, entdeckt der Humanismus die Poesie selbst als Quelle eines unvorgreifbaren Wissens. Erst diese Entdeckung läßt die Poesie in Konkurrenz zu den Wissenschaften treten, in eine doppelte, teils offene, teils verdeckte Konkurrenz, in der sie nach außen, gegen die scholastische Wissenschaft, das Spektrum der humanistischen Interessen vertritt, innerhalb dieses Spektrums

1930; Dieter Wuttke, Conradus Celtis Protocius (1459-1508). Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der deutschen Renaissance, in: Philologie als Kulturwissenschaft, Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters, Göttingen 1987, S. 270-285, ferner die verschiedenen Einzelstudien von Gustav Bauch zur Geschichte des Humanismus in Leipzig, Ingolstadt, Krakau und Wien, den Hauptstationen der Celtisbiographie. – Knapp hundert Jahre später hat sich der Akzent der Verteidigung aufs psychologische Feld verlagert: „Even among the most barbarous and simple Indians, where no writing is, they yet have their Poets [...]. A sufficient probability, that if ever learning come among them, it must be by having their hard dull wites softened and sharpened with the sweete delights of Poetrie, for untill they finde a pleasure in the exercise of the minde, great promises of much knowledge, wil little persuade them that know not the frutes of knowledge.“ Sir Philipp Sidney, The Defence of Poesie (London 1595), Heidelberg 1950, S. 8. In solchen Formulierungen klingt die alte Einschätzung der Poesie innerhalb der artes liberales an. Die humanistische Wissenschaftssystematik, nunmehr völlig durchgebildet, entbietet dem Wissensanspruch der Poesie wenig mehr als bloß verbale Reverenz.

jedoch die Entfaltung dieser Interessen als einen Vorgang schrittweiser Modifikation und Domestikation des eigenen Wissensanspruchs erfährt. Schon der Begriff ‚Poesie‘ legt von dieser Zweideutigkeit Zeugnis ab. Gegen den scholastischen Wissenschaftsbetrieb gewendet, umreißt er fast unterschiedslos die Quellen humanistischer Gelehrsamkeit – die artistischen Disziplinen entspringen aus der Poesie und legitimieren ihr Wissen aus diesem Ursprung. Innerhalb des humanistischen Fächerkanons hingegen gilt die Poetik bald als eine theoretische Disziplin unter anderen und die Poesie als ihr angewandter Teil. Konsequent durchdacht, führt die Zerlegung der Poesie in einen theoretischen und einen herstellenden Teil zur Ausgrenzung des dichterischen Talents aus der Wissenschaft. Nicht ohne Grund bleiben die Begriffe lange Zeit schwankend.⁵

Die zwei gängigen Bezeichnungen für den Dichter, ‚vates‘ und ‚poeta‘, illuminieren in mancher Hinsicht diese Unschärfe. Mehr als das, ihr Binnenverhältnis weist Nuancen auf, über welche die Poetiken nicht zu reden bereit sind. Anders als die schulmäßige Unterscheidung von ‚poeta doctus‘ und ‚poeta furens‘ markieren sie einen wirklichen Gegensatz. ‚Poeta furens‘ ist der vom Feuer seiner Einbildungskraft fortgerissene Dichter, der deshalb nicht weniger ein gelehrter Dichter bleibt, ‚vates‘ hingegen der Dichter als Verkünder, als Wahrsager in derjenigen Bedeutung des Wortes, die keinen Zweifel an der Wahrheit seines Wortes erlaubt, da aus ihm der Gott spricht: „poetae diuini vates appellati.“⁶ Diese Deutung der antiken Quellen verdient Beachtung. In ihr wird nicht nur die dort anzutreffende zweifache Etymologie des Wortes unterschlagen, es bleibt auch die Aura des Trügerischen außer acht, die den Ausdruck umgibt. Denn in der altrömischen Religionsausübung bezeichnet er, im Gegensatz zum ‚haruspex‘, den Typus des illegitimen Wahrsagers, und seine Nobilitierung durch Varro und endlich Vergil kann den haftenden Doppelsinn

⁵ So noch bei Scaliger: „Sola poesis haec omnia“ – Philosophie und Geschichtsschreibung – „complexa est, tanto quam artes illae excellentius, quod caeterae (vt dicebamus) res ipsas, vti sunt, representant [...]. Nam quae omnium opifex condidit, eorum reliquae scientiae tamquam actores sunt: Poetica vero quorum & speciosius quae sunt, & quae non sunt, eorum speciem ponit“. Poetices Libri Septem, 3, d.1., zit. nach d. Facs.-Ndr. der Ausgabe Lyon 1561, eingel. von August Buck, Stuttgart 21987.

⁶ Matthaeus Lupinus Calidomius in seiner Verteidigung der Poesie, Leipzig 1497, zitiert nach Bauch, a.a.O., S. 59. Boccaccio deutet die Formel in der Nachfolge Ciceros: Der Dichter, der sich in der Kenntnis seines Metiers und der Weltdinge von niemandem übertreffen lässt, sagt Dinge, die ihn gleichsam („quasi“) vom göttlichen Geist inspiriert erscheinen lassen.

nicht zum Verschwinden bringen.⁷ Eher macht er die Fallhöhe einer Dichtung sichtbar, in der das Wort bereits die Sache repräsentiert. Von Anbeginn an (sofern man die römische Variante des älteren Motivs als einen Anfang betrachten möchte) besitzt der gottbegabte Sänger im Scharlatan den Doppelgänger, der ihm entspricht. Ob er das Epitheton ‚göttlich‘ zu Recht trägt, das ist stets eine offene Frage, eine Frage, die, da sie nur rhetorisch beantwortet werden kann, einen Schatten auf die Quellen der dichterischen Inspiration insgesamt wirft. Kein Wunder, daß die aktuelle Verteidigung der Poesie den Doppelsinn unterschlägt, da er alles andere als zweckdienlich ist. Angesichts des Mißtrauens, das der Poesie ohnehin entgegenschlägt, verbietet sich seine Erörterung fast von selbst.

Der von allen einschränkenden Ingredienzien gereinigte Begriff schmeichelt nicht allein dem Selbstverständnis der dichtenden Humanisten, die, wie Celtis und sein Kreis, untereinander ohne Scheu die Anrede ‚vates‘ kultivieren, sondern der Sache. Zumindest entzieht er ihr eine entscheidende Bestimmung: Dichter sein heißt Verse machen.⁸ Die Bestimmung des vates als ‚divinus‘ zieht unmittelbar die Frage nach sich, ob das Versemachen der Dichtung äußerlich oder nicht doch der Kern der Sache sei. Das bedeutet, an die Stelle des per

⁷ Hellfried Dahlmann, *Vates*, in: *Philologus* 97 (1948), S. 337-353. Es ist Varro, der, ausgehend von Ennius („versibus quo[s] olim Fauni [et] vatesque caneabant“ (Ann.214 V)), die beiden Etymologien von ‚vates‘, „a vi mentis“ bzw. „a versibus viendis“ (erstere im Rückgang auf griech. ‚mantis‘, ‚Wahrsager‘) zusammenführt und so den Wortgebrauch bei Vergil und Horaz vorbereitet: Dahlmann, S. 338. „vates a vi mentis appellatos Varro auctor est, vel a viendis carminibus id est flectendis, hoc est modulandis, et proinde poetae Latine vates olim et scripta eorum vaticinia dicebantur, quod vi quadam et quasi vesania in scribendo commoverentur, vel quod modis verba concenterentur, viere enim antiqui pro vincire ponebant“ Isidor, or. 8,7,3, zit. ebd. Über das Mißverständnis, dem Varro aufsitzt, und die Bedeutung der vates im republikanischen Rom s. Dahlmann, S. 344.

⁸ Nicht der vates wird als Dichter verstanden, sondern der Dichter als vates, als ein von göttlicher Inspiration Ergriffener. Dagegen gilt das Versemachen als eine Frage minderen Gewichts. Vgl. die Auseinandersetzung zwischen Wimpina und Mellerstadt um den Anteil der Inspiration an den Psalmen Davids und die Feststellung Mellerstadts: „Daher haben die alten Dichter, durch den furor divinus [...] angeregt und entflammt, ihrer Dichtung, damit sie ins Auge falle und ergötze, metrische Gliederung und Rhythmen [...] wie eine krönende Zugabe hinzugefügt. Daher ist es erlaubt zu glauben, wie der ehrwürdige Vater Hieronymus Savonarola vom Predigerorden in seinem Werke über die Dichter schreibt, daß Metrum und Rhythmus der Poesie nicht wesentlich seien, sondern sich so zu ihr verhalten, wie die Schönheit zur Jugend.“ Bauch, a.a.O., S. 121.

definitionem ausgeschlossenen Zweifels an der Rechtmäßigkeit der dichterischen Inspiration rückt die Möglichkeit des Zweifels an der Substanzialität von Dichtung überhaupt, ein Wink, den die Dichtungskritik wirkungsvoll aufnimmt. Es ist allerdings schwer einzusehen, worin der Zweck des Versemachens bestehen soll, wenn es die Apologeten selbst als bloße Zutat bewerten. Daß Poesie Verskunst ist, lehrt der Blick auf die poetischen Werke. Weit weniger liegen die Quellen der dichterischen Inspiration zutage. Wer sie *a priori* für trübe hält, macht die Poesie zum müßigen Spiel und weiß sich in seinem Recht, so zu schließen, mit den Humanisten vollkommen einig.

Die übertriebene Lektüre der Dichter schädige geradezu das theoretische Verständnis der göttlichen Erhabenheit [...]. Denn wer sich unausgesetzt mit dem Skandieren von Versen, Wortableitungen und Geschichten beschäftigt, wird, ungewohnt der koncinnen Ausdrucksweise, gegen Aristoteles Ekel empfinden und deshalb immer schwankenden Fußes die ordentlichen Wege der Wissenschaft gehen [...]. Aber selbst wenn die Propheten Dichter gewesen seien, so sei doch nicht die Poesie die Ursache für die Prophe-
tie, sondern umgekehrt.⁹

Die Form ist das Gefäß (ein keineswegs einfaches Bild); ob der Inhalt göttlich oder belanglos ist, macht den Unterschied.

Das gilt, solange sich die Auseinandersetzung ausschließlich um das der Poesie eigentümliche Wissen und nicht um ihre Wirksamkeit dreht, die außer Frage steht und allenfalls gepriesen oder verdammt werden kann. Hier wird, in den Augen der Gegner, aus dem müßigen Spiel die Verführung zum Müßiggang, der bekanntlich aller Laster Anfang ist. Einig ist man sich darin, daß die Verführung durch die Poesie (zur Sittlichkeit, wie ihre Verteidiger sagen) von der Form ausgeht, von dem, was an der Poesie, in gewissen Grenzen zumindest, lehr- und lernbar erscheint. Dies aussprechen heißt, die Poesie in Begriffen der Rhetorik zu deuten, sie, recht verstanden, als einen Sonderfall der Rhetorik zu

⁹ So Wimpina. Bauch, a.a.O., S. 107f. Mellerstadt hält dagegen, daß Verse machen nicht das Wesen der Poesie betrifft: „der Poet kann sein Beispiel auch ohne Vers anwenden [...]. Wer daher die metrischen Füße leicht zu verwenden gelernt hat und von der Poetik nichts anderes versteht, der kann nur mit dem Recht ein Dichter genannt werden wie ein altes Weib schön und jung. Und seine Poesie ist eitel, kindisch und lächerlich.“ Bauch, a.a.O., S. 121.

behandeln. Der Begriff des ‚poeta‘, wie die Humanisten ihn sich zurechtlegen, kommt dieser Auslegung entgegen, ja, er setzt sie in gewisser Weise voraus. Für die Kunst des poeta ist die Poetik nicht nur eine Sammlung von Kunstregeln zum praktischen Gebrauch. Er macht sie gewissermaßen zum Wesen der Sache. Von ihr läßt er sich die Ziele vorgeben, die er verfolgt, von ihr die Mittel, sie zu erreichen. Vom Standpunkt des Wissens aus sind die Werke der Poesie bloße exempla. Das Wissen um die Poesie vernichtet das Wissen der Poesie, nicht ohne es als das in den artes gesammelte (und zu sammelnde) neu erstehen zu lassen. Der Dichter, der in seinem Fach etwas leistet, ist in vielen Fächern zuhause. Die Dichtkunst des poeta schlägt den Zirkel zwischen den einzelnen Wissenschaftsdisziplinen, zu denen die eigene Kunstlehre als eine unter anderen gehört. Das ist eine Vorstellung, die weniger und gleichzeitig mehr verspricht als die des vates.¹⁰

Der Ausdruck ‚poeta‘, abgeleitet von „*poio, quod est effingo, formo, facio*“,¹¹ rückt den Aspekt des Herstellens ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Neben das Bild des wahrsagenden Dichters tritt das des Dichters, der seine Gegenstände erschafft. Die Wechselbezeichnung „*fictores vel factores*“¹² zeigt, was es damit auf sich hat. Dichtung, ‚poesis‘, ist vor allem eines, Erdichtung oder Fiktion. Fiktion aber ist Täuschung, ohne solche nicht denkbar. Der Verdacht, der den vates begleitet und umso strikter ausgegrenzt wird, daß seine ‚Manie‘ nur ein Vorwand sei, das Publikum zu betrügen, dieser Verdacht verwandelt sich mit Blick auf die Tätigkeit des poeta in eine Gewißheit, von der die poetische Reflexion ohne weiteres ihren Ausgang nimmt. Selbstverständlich lügen die Dichter (der platonische Topos spukt all diesen Überlegungen), aber sie lügen um der Wahrheit willen. Sie lügen, um zu verführen. Der gute Zweck rechtfertigt die Mittel, deren zweckfreies Spiel nicht zu rechtfertigen wäre.

Das der Theorie aufgegebene Problem besteht darin, die Gewißheit zu suspendieren, daß es sich bei den Erfindungen der Dichter um bloße Erdichtungen handelt, da ein solches Wissen den Effekt, auf den alles ankommt,

¹⁰ „Et ipse Cicero non negavit poetriam esse artem, sed quicunque verba sua pressius intuetur clare percipere potest ipsum poetas ab artis habitu minime separasse. [...] Nam si recte voluerimus intueri, ex omnibus scientiis et liberalibus artibus facultas ista collecta est“. Salutati, a.a.O., S. 19.

¹¹ Lupinus, zit. nach Bauch, a.a.O., S. 59. Boccaccio lehnt diese Etymologie ab und verweist auf griech. ‚poetes‘: „vetustissimum Grecorum vocabulum Latine sonans exquisita locutio“. Genealogie deorum gentilium, XIV,7, a.a.O., S. 700.

¹² Lupinus, a.a.O., S. 59.

augenblicklich zunichte machen würde. Boccaccios Bild des Dichters als ‚*sy-mias naturae*‘ weist hier den Weg. Als unwahr in der handfesten Bedeutung des Wortes können die ‚*fictiones*‘ der Dichter nur gelten, solange das Publikum sich aufgefordert sieht, sie für bare Münze zu halten, das heißt – und darin liegt die Wendung, die Boccaccio der Sache gibt –, solange es mit Recht vermuten darf, daß der Dichter den Gelehrten äfft. Sobald es jedoch begreift, daß dies keineswegs der Fall ist, der Dichter nicht etwa den Wissenden nachahmt, sondern die Natur selbst, insofern er in seinen Erdichtungen wie sie verfährt und daher seinen Produkten mit Notwendigkeit der täuschende Schein des Wirklichen anhaftet, in demselben Augenblick begreift es auch die Wahrheit der Fiktion, die nicht darin besteht, daß das Erdichtete wirklich, sondern daß es dem Wirklichen analog ist.¹³ Das ist der Grundgedanke der ‚*imitatio naturae*‘ oder Mimesis, wie er die Poetik in den kommenden Jahrhunderten beschäftigen wird und wie er sie, strenggenommen, erst möglich macht. Auf seine Weise löst er das Rätsel, das die dichterische Entrücktheit oder ‚*absentia mentis*‘ als Phänomen dem Betrachtenden aufgibt. Er macht die Verfahrensweise des poetischen Geistes transparent. Wenn es wahr ist, daß dieser in seinen Werken das Verfahren der Natur imitiert, dann läßt sich konsequenterweise an den Werken der Natur ablesen, wie er verfährt. Dieses ‚wie‘ ist entscheidend, da es die wahre Poesie abgrenzt gegen das weite Feld substanzloser Phantasterei.

Allerdings antwortet der Mimesisgedanke auf die Frage nach dem Wissen der Poesie so, daß sie einen anderen Inhalt bekommt. Denn dort, wo sie der Art von Einfluß nachspürt, die in der dichterischen Absenz auf Zeit wirksam wird,

¹³ Seine topische Form erhält dieser Gedanke im Lauf des 16. Jahrhunderts in den an die Poetik des Aristoteles anschließenden Erörterungen der Differenz zwischen Poesie und Historie. Nach Aristoteles stellt die Poesie das Allgemeine, die Geschichte das Besondere dar (Poetik Kap.9). Die Renaissancepoetik macht daraus den Unterschied zwischen einer Darstellung, *wie es gewesen ist*, und einer Darstellung nach der Idee („idea“): „vt si sit effingendus prudens in rebus agendis Vlisses, non qualis ipse sit esse considerandum; sed, relicta circunstantia, transeundum ad vniuersale, & effingendum esse, qualis prudens, callidusque ab omni parte absolutus describi solet a philosophis.“ Francesco Robortello, In librum Aristotelis de arte poetica explicationes [...], Florentiae 1548, Ndr. besorgt von B. Fabian, München 1968, S. 92. Die Rezeption der aristotelischen Poetik in diesem Zusammenhang untersucht etwa E. N. Tigerstedt, Observations on the Reception of the Aristotelian „Poetics“ in the Latin West, in: Studies in the Renaissance XV, 1968, S. 7-24. Vgl. August Bucks Einleitung in die italienische Poetik in: A. Buck, K. Heitmann, W. Mettmann, a.a.O., S. 29ff.

gilt sie den Gründen, aus denen sich die dichterische Rede speist, mithin der ‚auctoritas‘ dessen, der spricht. Die Rede vom Dichter als ‚vates‘ zielt, genau besehen, nur darauf, den Wissensanspruch der Dichtung zu bekräftigen, indem sie den Gott, der in letzter Instanz Wahrheit garantiert, unmittelbar als Quelle der dichterischen Inspiration benennt.¹⁴ Hingegen verschiebt die Deutung des dichterischen Verfahrens als Mimesis die Frage in den Bereich der Urteilsfindung über, soll heißen der Kritik von Poesie. Nicht die Gewißheit göttlicher Inspiration, sondern die Einsicht kundiger Kommentatoren entscheidet im Einzelfall darüber, ob es sich um wahre Dichtung handelt. Der Dichter, der nicht als Mundstück des Gottes, sondern als Schöpfer begriffen wird, ist selbst ein Gott.¹⁵ Doch er ist ein zu ernennender Gott, eine Gottheit *in spe* angesichts der (bei allem stets vorausgesetzten Kenntnisreichtum im einzelnen) nicht von ihm zu entscheidenden Frage, inwieweit seine Schöpfungen dem Vergleich mit der Natur standhalten können.¹⁶

Zwischen *furor divinus* und *imitatio naturae* spielen die Möglichkeiten des Renaissancehumanismus, Dichtung als Wissen zu begreifen, als *eine Art* Wissen und als ein *Vorwissen*, in dem das Wissen der einzelnen Wissenszweige prinzipiell mitgedacht ist. Die Verschlingung beider Vorstellungsreihen hat einen guten Grund. Daß sie einander wechselweise entkräften, kann nicht verdecken, daß eine die andere zwangsläufig mit hervorruft. Tatsächlich kommt auch die Mimesislehre nicht umhin, sich auf die Autorität der Dichter zu stützen. In der Praxis entstammen die Kriterien, nach denen wahre und falsche Poesie auseinandertreten, nicht der Natur, sondern der Kenntnis der Vorbilder. Die ‚*imitatio naturae*‘ schließt sich an die ‚*imitatio veterum*‘ an und nicht etwa

¹⁴ Die Unmittelbarkeit dichterischer Inspiration schließt Vermittlung nicht aus, sie fordert sie ein. Der Dichter, der von Dingen spricht, die außerhalb seiner ‚natürlichen‘ Kenntnisse liegen, ist eine theoretische Fiktion, bestimmt, die Poesie als ‚modus sciendi‘, als eine eigene Weise des Wissens auszuzeichnen.

¹⁵ „videtur sane res ipsas, non vt aliae, quasi Histrio, narrare, sed velut alter deus condere“. Scaliger, 3,d.1.

¹⁶ Die doppelte Aufgabe der Kritik besteht nach Scaliger darin, daß der Dichter lernt, sich einerseits an den richtigen Vorbildern zu schulen, andererseits an den Arbeiten von sich und seinesgleichen das Gelungene vom Mißglückten zu unterscheiden und so die Spreu vom Weizen zu sondern: „Iudicium igitur duplex adhibendum est: Primum, quo optima quaeque seligamus ad imitandum: alterum quo ea, quae a nobis confecta fuerint, quasi peregrina perpendamus, atque etiam exagitemus.“ 214,c.1. Entscheidend ist die zweite Funktion. Erst dem *gleichsam fremden* Blick enthüllt sich die poetische Qualität.

umgekehrt. Die schwankende Naturerkenntnis der Renaissance kommt überhaupt nur in Gang, weil ihr, wie man zu wissen glaubt, die Dichterweisheit auf allen Wegen vorgearbeitet hat. Die Erkennbarkeit der Natur ist von der Kenntlichkeit nicht zu lösen, die sie in den mimetischen Darstellungen von alters her besitzt. Gäbe es einen unmittelbaren Zugriff des Erkennens auf das, was ist, und damit auf die Gegenstände der poetischen Darstellung, dann wäre entweder die ‚vates‘-Vorstellung ein Unding, oder der Humanismus verfügte über einen zweiten, selbst in letzter Instanz der Inspiration nicht verpflichteten Erkenntnisgrund. Beides führt natürlich in die Irre. Denn gerade den Anspruch auf Unmittelbarkeit des Wissens (wenn schon nicht des Erkennens, da der Sänger selbst blind ist) soll die Inspirationslehre sichern, einen Anspruch, der durch das Namhaftmachen weiterer Ursprünge wohl vervielfacht, aber mitnichten im Kern verändert werden kann. Die literarischen Quellen des Humanismus hingegen würden mit dem Fortfall der Inspirationslehre verstummen – jedenfalls, solange ihre Rückeroberung alle Züge einer zweiten Offenbarung trägt. Was für die alten Dichter recht ist, das ist den gegenwärtigen billig. Andernfalls hätten beide kaum mehr als den Namen miteinander gemeinsam: eine leere Provokation, zumindest für die Akteure, die gleichwohl ein ausgeprägtes Bewußtsein dafür besitzen, daß sie ein *neues* Spiel beginnen. In dieser Konstellation liegt, gut verborgen, der Ausgangspunkt für die künftige Ineinssetzung von Lyrik und Poesie und ihr Anderssein gegenüber den anderen Gattungen, das sich entfaltet, sobald sie, als hohe Lyrik, den Aspekt des Nichtmimetischen hervorzukehren sich anschickt.

2. Die Macht des Gesangs

Auf den ersten Blick ist das Wissen, das den Dichter im Zustand der Entzückung ergreift, indifferent gegen die Form, in der es zur Mitteilung gelangt – indifferent insofern, als die Wirkabsicht, wie sie die ‚ars poetica‘ der Form unterlegt, der Kenntnis der Dinge nichts hinzufügt, ihr im Gegenteil (wenn man das horazische Motiv von der Poesie als einer verzuckerten Pille heranzieht) den herben Geschmack der Wahrheit nehmen soll oder wirklich nimmt. Indifferent auch, insofern Poesie, die ihr Existenzrecht darin findet, daß sie über ein Wissen verfügt, das sich ebensogut in schlichter Prosa mitteilen läßt, vorausgesetzt, es ist einmal in der Welt, der Prosa mit Beziehung auf das Wissen nichts weiter voraus hat als den didaktischen Nutzen, den die Form gewährt.

Vorausgesetzt, es ist einmal in der Welt: Dieser Gedanke, und er allein, bezeichnet die Grenze der Gleichgültigkeit der Form gegen die Wahrheit der Darstellung. Denn wenn der poetische furor, wohlverstanden als Empfängnis des Geistes, den Dichter in Verse ausbrechen läßt, dann erscheint etwas so Sinnfernnes wie der Vers zwangsläufig als Indiz einer unwiderlegbaren Sinnentfaltung, ungeachtet der Sinnlosigkeit so vieler Verse: als eine zwar nicht hinreichende, aber notwendige Bedingung, unter der das wahre Bild der Natur zur Sprache kommt.¹⁷ In diesem Punkt hat der Dichter keine Wahl. Er ist nur dann Dichter, wenn er die Sprache der Poesie beherrscht, *aber sie ihn auch*, wenn er ihre Möglichkeiten realisiert, weil er über keine anderen verfügt, wenn, um es objektiv auszudrücken, die Poesie seine Gegenstände erschöpft, jedenfalls, soweit sie die seinigen sind.

Damit ist der Vers nicht etwa als ‚Wahrheitskriterium‘ anzusehen. Doch dies nicht deshalb, weil noch etwas ‚dazukommen‘ muß, wie die gängige Lesart lautet, sondern weil die Ambivalenz von Sinnaffinität und Sinnindifferenz auf keine Weise aus ihm fortzudenken ist. Um das zu begreifen, ist es ratsam, zwei Arten der Poesie auseinanderzuhalten, die in den humanistischen Entwürfen wohl vor allem deshalb miteinander verquickt erscheinen, weil erst ihr Verquicktsein die zeitgenössische Produktion begründet: eine archaische, deren Verdienst darin besteht, daß sie das Wissen wirklich zur Welt bringt, und eine gelehrtete, für die es prinzipiell immer schon in der Welt ist. Nur im ersten Fall ist das Hingelenktsein des Dichters zum Vers das undurchdringliche Faktum, das kein Hinweis auf den dichterischen Fiktionenvorrat zu erhellen vermag, im zweiten Fall ist es von der Praxis der imitatio (nicht der Natur, sondern der Vorbilder) nicht zu trennen, Bestätigung und Fiktion in einem. Die gelehrtete Dichtung gerät dadurch in ein Dilemma. Einerseits ist sie nur auf den Spuren der archaischen denkbar, da sonst nicht nur ihre Form, sondern auch ihre Inhalte der Indifferenz gegen das nicht fingierte Wissen anheimfielen. Andererseits setzt sie sich durch die bloße Tatsache, daß sie jene nachahmt, in einen Gegensatz zur – rein gedachten – archaischen Dichtung, der sie um den erhofften Ertrag der Nachfolge zu bringen droht. Kein Musenanruf in einem gelehrteten

¹⁷ Die rhetorische Poetik gerät in diesem Punkt an ihre Grenze. Einerseits hält sie die archaischen Dichter für die ältesten ‚Weisen‘ des Menschengeschlechts, andererseits kann sie die Form, in der die Weisheit in die Welt kommt, nur als eine Zutat beschreiben. Ficino löst den Widerspruch, indem er (in der „Epistola de divino furore“) die Form selbst zur Botschaft erklärt.

Gedicht ohne ein fiktives Moment. Das ist keine Frage des Glaubens, sondern liegt im Wesen der Kunstfertigkeit, die vom Dichter verlangt wird und die es ihm erlaubt, über die göttliche Mitgift der Poesie frei zu verfügen.¹⁸

Die Einheit der Poesie, so der naheliegende Schluß, ist nur durch einen *Kunstgriff* zu retten – einen Kunstgriff, den sich die Humanisten umso eher erlauben, als er der rhetorischen Dichttradition entstammt und den Wissensaspekt der Poesie mit dem Wirkaspekt verbindet. Er besteht darin, die Fiktion in die Ursprünge der Poesie selbst zurückzuverlegen. Zwar nicht subjektiv, als habe es nie eine andere Dichtung gegeben als die gelehrig-spielerische, aber objektiv: Von der rein empfangenen Poesie der Anfänge geben Fabeln Kenntnis, die einer späteren Poesie angehören und darum als Gleichnisse gelesen werden können. Abgesehen davon, daß sie die Erinnerung an die mythischen Sänger, allen voran Orpheus, wachhalten – an deren historischer Existenz noch nicht gezweifelt wird –, gibt die Poesie in ihnen Auskunft über ihre Möglichkeiten. Die allegorische Deutung überlagert die historische Nachricht, ohne sie ganz zum Verschwinden zu bringen. Die Erfahrung, von der die alten Geschichten handeln, ist die Erfahrung aller Poesie.

Ablesen läßt sich das an den beiden Fabeln, die Celtis in der „Ars versificandi“¹⁹ und wenige Jahre später dann in der Ingolstädter Antrittsrede²⁰ als

¹⁸ „Aber indem die Freiheit nur bis zum Denken fortgeht, ist die mit diesem inwohnenden Gehalte erfüllte Tätigkeit, die *Begeisterung* des Künstlers, wie eine ihm fremde Gewalt als ein *unfreies Pathos*; das *Produzieren* hat an ihm selbst die Form *natürlicher Unmittelbarkeit*, kommt dem *Genie* als diesem *besonderen Subjekte* zu – und ist zugleich ein mit technischem Verstande und mechanischen Äußerlichkeiten beschäftigtes Arbeiten. Das Kunstwerk ist daher ebenso ein Werk der freien Willkür und der Künstler der Meister des Gottes.“ G.W.F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), § 560. In: Werke in 20 Bänden, Bd.10, Frankfurt/M. 1970, S. 369. Das ist, in der Sprache des philosophischen Idealismus, das Problem der Renaissancekunst und ihrer Glaubwürdigkeit. Vgl. Edgar Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt/M. 1981.

¹⁹ Conradus Celtis Protocius, Ars versificandi et carminum, Leipzig 1486/87 und 1494. Zitiert wird nach der ersten Auflage (Exemplar des Germanistischen Seminars der Universität Bonn, 71.B181). Zur Text- und Druckgeschichte siehe Franz Josef Worstbrock, Die „Ars versificandi et carminum“ des Konrad Celtis. Ein Lehrbuch eines deutschen Humanisten, in: Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981, hrsgg. v. Bernd Moeller, Hans Patze und Karl Stackmann, Göttingen

Allegorien vorstellt, an denen er die Aufgabe der Poesie erläutert. Das geschieht, ohne daß es ausdrücklich gesagt werden müßte, im Rückgriff auf Horazens Pisonenbrief. Die Überlieferung sagt, daß Orpheus' Gesang machtvoll genug war, wilde Tiere zu bändigen. Amphion fügte mit seinem Gesang die Mauern von Theben zusammen. Gemeint sei, so Celtis, beide Male dasselbe: die ‚vis eloquentiae‘ als die Fähigkeit, „immanes intractabilesque animos ad mansuetudinem, animum rectum, patriam animare“.²¹

Nec inhonesta poematis illa allegoria est: qua Orpheus ille beluas Amphion saxa: ille quidem demulcissem: alter commovisse et quocumque velle duxisse effectum est: vt que vis eloquencie esset poete ostenderet [...] ²²

Auch Horaz hatte den Mythos schon allegorisch verstanden und die vates für die Anfänge zivilisierter Gesittung und Lebensweise Sorge tragen lassen.²³ Hinter seiner Lesart bleibt die des Humanisten erkennbar zurück. Nicht ohne Grund.

Das Lob der eloquentia weiß um die Herkunft des Verfahrens, dessen sich Horaz bedient. Sie entkräftet die bei Horaz aufblitzende Distanz zwischen dem urbanen Dichter und seinen mythischen Vorgängern dadurch, daß sie die Qualität benennt, die beide miteinander verbindet. Celtis' Lesart setzt die des Horaz voraus *und unterbietet sie*. Horaz bekräftigt den historischen Kern der durch ihn überlieferten Fabel. Gerade dadurch macht er den Weg für das humanistische Verständnis aller Poesie als Eloquenz frei. Die behauptete Kenntnis der Anfänge der Poesie setzt bei ihm ebensowenig wie bei den Humanisten ein Wissen um eine ursprünglichere Dichtart frei. Es projiziert die Verfügbarkeit der poetischen Mittel in die Anfänge hinein. Die archaische Dichtung kommt

1983 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philolog.-hist. Klasse, 3. Folge, Nr.137).

²⁰ Oratio in Gymnasio in Ingelstadio publice recitata, cum carminibus ad Orationem pertinentibus, edidit Iohannes Rupprich, Lipsiae 1932. Leicht veränderter Nachdruck in: J. Rupprich, Humanismus und Renaissance in den deutschen Städten und an den Universitäten, Leipzig 1935, sowie in: Leonard Forster, Selections from Conrad Celtis 1459-1508. Edited with Translation and Commentary, Cambridge 1948.

²¹ Oratio 100, sinngleich Ars, fol. 16v.

²² ebd.

²³ De arte poet. 391-401.

aus dem Zirkel der Fiktionen nicht heraus, in dem die Tradition sie gefangen hält. Übrigens sogar dann nicht, wenn sie selbst zu Wort kommt. Das zeigt das Beispiel der fälschlich dem Orpheus zugeschriebenen ‚orphischen‘ Texte. Nicht anders als die Orpheusfabeln werden auch sie als Allegorien gelesen, auf daß sie das in ihnen eingeschlossene Wissen preisgeben.²⁴ Der Zauber, der von dieser Poesie ursprünglich ausgeht – wie ihn der Mythos mystifizierend *belegt* –, soll darüber Auskunft geben, zu welchen Wirkungen das poetische Kalkül fähig ist, dessen mächtig zu sein man selbst sich rühmt. Er illustriert die magische Verfügungsgewalt über die Natur des Menschen, wie sie die Kunst, recht verstanden, zu geben vermag.

Es hieße wenig oder nichts verstehen, ließe man außer acht, daß die Wiederentdeckung der Poesie – in Wahrheit ihr Neuentwurf – durch den Frühhumanismus erst im Zusammenhang einer magischen Wissenskonzeption und der dazugehörigen Praxis²⁵ ihren nachvollziehbaren Sinn erhält. Magisch ist die von Raimundus Lullus bis Giordano Bruno ihre Wirksamkeit behauptende Auffassung, die Wissen unmittelbar als Verfügbarkeit des Gewußten, mithin als Herrschaft begreift. Diese Auffassung entdeckt Natur, die menschliche inbegriffen, als den herausgehobenen Gegenstand ihres Nachdenkens und ebnet damit dem künftigen naturwissenschaftlichen Denken den Weg, als dessen Schatten sie sich in der Neuzeit behauptet.²⁶

Das Postulat, die Poesie müsse mehr sein als ein müßiges Spiel, umkreist diesen Komplex. Das unter dem Schleier der Allegorie verborgene Wissen ist, als Verfügungswissen, aus Gründen verborgen (und verborgen zu halten), die der Sache selbst inhärent sind. Das Arkanum der Poesie ist das Arkanum aller Wissenschaft, weil die Form der Poesie die Form ist, in der sich Wissen schlechthin als in der Sprache verborgenes, nämlich als bildhaft anwesendes präsentiert. Darum geht alle Wissenschaft von ihr aus. Da das Wissen der Poesie, als das der Anfänge, stets schon vergangen ist, erscheint es überdies als nur bruchstückhaft, also von Fall zu Fall, restituierbar. Das Geheimnis kann wohl

²⁴ Pico: „Wie die antiken Theologen verwob Orpheus die Mysterien seiner Lehre mit einem Geflecht von Fabeln und umgab sie mit poetischen Schleiern, damit der Leser glauben sollte, seine Hymnen enthielten nichts als bloße Geschichten und Trivialitäten.“ Wind, S. 28f.

²⁵ ‚Ars‘ bedeutet ebenso ‚Kunstlehre‘ wie ‚Kunstfertigkeit‘.

²⁶ Wolf-Dieter Müller-Jahncke, Das magische Weltbild der Renaissance, in: G. Hamann/H. Grössing (Hrsgg.), Der Weg der Naturwissenschaft von Johannes von Gmunden zu Johannes Kepler, Wien 1988, S. 139-151.

gelüftet, aber nie gehoben werden. Es bleibt, als Geheimnis, im Wissen anwesend.²⁷

Es geht also darum, das anfängliche Wissen der Poesie in Kenntnis ihrer Wirkungen greif- und nutzbar zu machen. Die Einheit der Poesie ist weniger zu behaupten als zu erzeugen. Kein Zufall daher, daß in der „Ars versificandi“ die ‚allegoria‘ mitsamt ihrer Auslegung das Kapitel über den Nutzen der Poesie beschließt. Es beginnt, in unmittelbarer Anrede an den fürstlichen Gönner, mit einem Exkurs über Poesie als Herrschaftstechnik: „Quare et quia poete a nobilibus legi debeant“.²⁸ Nicht ohne Grund, merkt der Autor einleitend an, habe bei den Griechen die Dichtkunst in solchem Ansehen gestanden, daß sie die Dichter wie siegreiche Feldherren ausgezeichnet hätten. Denn deren Leistung sei dort, wo man sich ihrer zu bedienen gewußt habe, nichts Geringeres gewesen als die Befriedung des Gemeinwesens, „ut lingue viribus eloquentieque partibus armorum insultus: bellorum fulmina: hostes denique exterminari possent.“ Er fährt fort:

Quam rem divinus ille vates non indecoro quidem versu sed miro ingenio figuravit: Ut ait velut in magno populo cum sepe coorta est Seditio: sevitque animis ignobile vulgus. Iamque faces et saxa volant furor arma ministrat Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem Conspexere: silent arrectisque auribus instant Ille regit dictis animos et pectora mulcet [...]]²⁹

Die Episode entstammt dem ersten Gesang der „Aeneis“.³⁰ Gott Neptun gebietet den Winden, in deren Toben Aeneas’ Flotte unterzugehen droht, und beruft sich dabei gegen den von Juno angestifteten Aeolus auf sein Hausrecht als Herr der Meere: „non illi imperium pelagi saevumque tridentem, / sed mihi sorte datum“. Das Argument gibt dem ‚göttlichen‘ Vergil („divinus ille vates“) Gelegenheit, das Wüten der Elemente ins Bild des politischen Aufruhrs zu fassen. Im Machtwort des Gottes zeigt sich, mit Celtis zu reden, die ‚vis eloquentiae‘. Die Auslegung wirkt schlicht, aber sie ist es nicht. Betrachtet man sie

²⁷ „Quod si vulgus quaedam arcana, ut philosophi, intellegereret, difficile eorum impetus coerceri posset.“ Oratio 80.

²⁸ Fol. 15^r.

²⁹ Fol. 15^{rf}.

³⁰ Vergil, Aen. 142-156.

genauer, so erkennt man, daß Celtis ein Spiel der Vertauschungen betreibt, in dem das Vergilsche Bild einmal als explanans, dann wieder als explanandum fungiert. Einerseits *demythisiert* der allzu menschliche Vergleich die Rede des Gottes. Damit leistet die Vergilstelle auf versteckte Weise dasselbe wie die humanistische Auslegung der Orpheus- bzw. Amphionfabel. Andererseits *remythisiert* der antike Dichter die poetische Rede durch die versteckte Hindeutung auf das trotz allem göttliche Wort, das seine ordnende Potenz in der Sonderung der Elemente bezeugt.

sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam
prospiciens genitor caeloque invictus aperto
flectit equos curruque volans dat lora secundo.³¹

Die stille Pointe der Celtisstelle enthüllt sich im Ausblick auf ihre offbare Schwäche im argumentativen Zusammenhang. Schließlich wäre es schlagender, die Macht der Poesie an einem aus der Geschichte bekannten Beispiel zu illustrieren. Stattdessen wird sie ‚non indecoro quidem versu‘ mit Hilfe eines poetischen Bildes beschworen, das geradewegs in den Bereich der Götterfabeln zurückführt, deren handfest-verständigen Sinn es doch zu vermitteln gilt. Das Bild des Vergil erinnert – vielleicht nicht zufällig – an eine etwa bei Livius überlieferte Geschichte. Es handelt sich um die Anekdote von Menenius Agrippa, einem römischen Patrizier zur Zeit der ersten Secession, der die aufständischen Plebejer bloß mit der bekannten Fabel vom Aufruhr der Glieder gegen den Magen zur Rückkehr nach Rom bewegte, ohne ein weiteres Druckmittel zu benützen. Hier hätte man also die historische Episode und ein frühes Beispiel für die Macht der Beredsamkeit im politischen Geschäft dazu.³² In gewisser Hinsicht steht die Meneniusanekdote den Anfängen der Poesie sogar näher als die Vergilstelle. Sie ließe sich mühelos als Zeugnis für die Geburt der Poesie – oder ihres rechten Verständnisses – aus dem Geist der Rhetorik lesen. Der verborgene Sinn der politischen Fabel (der ‚allegoria‘) ergibt sich, wie der

³¹ Aen. 154-156.

³² Livius II 32,8 u. 33,4. Cicero überliefert die Begebenheit unter dem Namen des M. Valerius als einen frühen Beleg für rhetorische Praxis in der römischen Politik (Brut. 54; ohne Namensnennung rep. II 58f). Ferner Dionys IX 27,2f., Quintilian, Inst. or. V 11,19 u.a. Zur Herkunft der Fabel und ihrer ‚befremdlichen‘ Archaik bei Livius s. Wilhelm Nestle, Die Fabel des Menenius Agrippa, in: Clio 21 (1927).

Erfolg demonstriert, für die literarisch ungebildeten Zuhörer („ignobile vulgus“) in der Redesituation ganz von selbst. Die Fiktion steht also von vornherein außer Zweifel. (Für Quintilian war das Grund genug, den Kunstgriff als archaisch zu verwerfen, da nur ein bärisch-rückständiges Publikum sich von „fabellae“ zum Einverständnis verleiten lasse.) Aber Celtis geht es um etwas anderes. Die Meneniusfabel ist für seine Zwecke nicht brauchbar, denn sie ist nichts weiter als eine Fabel. Die Vergilstelle dagegen tradiert die Erinnerung an die Sprache der Götter, von der sie sich unterschieden, wenngleich *nicht ganz* unterschieden weiß. Darin *weiß sie mehr als jene*. Was sie aber einer ganz anderen Lektüre empfiehlt, das umreißen die Worte „non indecoro quidem versu sed miro ingenio“. Die Handschrift des „divinus vates“ verrät nicht so sehr die gegückte Darstellung als vielmehr, daß sie *im Vers* glückt. Wovon er redet, das ist im Vers schon geschehen. Und es geschieht jedesmal neu dort, wo Verse sich Gehör verschaffen.

Poesie ist Fiktion und als solche den Anfängen immer schon entwachsen. Aber gleichzeitig ist sie, allein durch den Vers, die reine Gegenwart dessen, wofür die stets nur allegorisch einzuholenden Anfänge stehen. Celtis – oder sein Gewährsmann³³ – findet dafür eine bündige Formel, indem er der besonderen Wertschätzung seines Adressaten zwei Dichtarten nachhaltig empfiehlt, die mehr als die anderen Gattungen die beiden Hauptaspekte der Poesie hervorkehren: „Liricos Tragicosque praeter alias miraris“.³⁴ Im tragischen Bühnengeschehen entfaltet die Fiktion ihre stärksten Effekte, und es ist nur der fällige Tribut an den Zweck der Fiktion, wenn der Autor aus der antiken Einsicht in die staatsmännische Bedeutung der eloquentia die Praxis öffentlicher Theateraufführungen hervorgehen läßt.³⁵ Dennoch – oder ebendeshalb – wäre die Vorzugsstellung des tragischen Dichters, für sich genommen, geeignet, die Leistung der Poesie zu verdunkeln, wenn ihr nicht die des lyrischen Dichters zur Seite träte.

³³ Siehe Anm. 44.

³⁴ Fol. 16v.

³⁵ „Summa perfecto res illa erat et pene divina in administranda eorum republica vt sapientie summam eloquenciam qua urbs et orbis regebatur coniungere studuerint: hinc publica illa comediarum tragediarumque spectacula: Quibus sublimi persuasione remotisque inventionibus poete spectantium animos ad virtutes inflammabant et pubescentem iam indolentem a viciis deterrebant“. ebd. – Ähnlich Oratio 99.

Wie das Drama die fiktionale Seite der Poesie durch die szenische Vergegenwärtigung eines erdichteten Geschehens repräsentiert, so zeigt sich im ‚poema liricum‘ die Poesie als Gesang.³⁶ Die Bürgerkriegssituation, so wie die Vergilstelle sie vorstellt, schreibt der Poesie eine ganz bestimmte Wirkung zu: die Vereinigung des Getrennten, die Zusammenführung der ‚disiecta membra‘ des politischen Körpers, der durch Gewalt und Aufruhr von Zerfall bedroht gedacht wird. Darin gleicht sie der Meneniusanekdote. Der ‚vir pietate gravis ac meritis forte‘ (eine stehende Formel für den Vertreter des römischen Patriziats) erscheint in dieser Deutung vor der Menge durchaus nicht als Vertreter einer despotischen Macht, sein Wort keineswegs nur als die kaschierte Androhung von Gewalt. Genauso falsch verstände man seinen Auftritt, wenn man ihn als Unterhändler einer modernen Politik des Interessenausgleichs betrachtete. Der Repräsentant des Staates tritt vor die unruhige, sprich, chaotische Menge, um sie zu zerstreuen. Er entledigt sich seiner Aufgabe, indem er die mentale Verhärtung löst, durch die sich die Individuen gegen das Gemeinwesen isolieren, dem sie angehören. Das ‚pectora mulcet‘ ist der Schlüssel zum Erfolg seiner Mission. Das Ganze ergreift erneut Besitz von seinen Teilen. Das Ganze, das ‚gemeine Wesen‘, die civitas (in der die Stimme des Plebejers *nicht zählt*) greift nach den einzelnen; in ihm löst sich die Menge auf. Diese Menge ist nur eine Ansammlung einzelner, in denen die civitas zwar präsent ist – wie der Erfolg der Fabel beweist –, aber nicht zur Repräsentation gelangt. Die Menge verliert sich wieder in die Verhältnisse hinein, die sie vorher, sich sammelnd,

³⁶ Die „Ars versificandi“ nennt die Schauspiele ‚viva exempla‘: fol. 16^v, die „Oratio“, ‚viv[a] quasi simulacr[a]‘ (99). Vor allem die zweite Formulierung zeigt, daß Celtis auch das ‚spectaculum‘ als ‚carmen‘ in den Blick nimmt (s.u.), d.h., als „oratio numeris, seu pedibus vincta, et canendo apta“: DuCange, Glossarium mediae et infimae Latinitatis, unveränd. photomech. Nachdr. d. Ausg. von 1883-1887 in 5 Bden., Graz 1954, Artikel „carmen“. Ein Blick auf die Definition des ‚poema tragicum‘ bestätigt das, wenn es zur Wortbedeutung heißt: „A tragos autem vtribus hircinis dicitur in quibus vinum cantoribus exibebant“, Ars versificandi fol. 16^v. Dennoch liegt das Gewicht auf dem ‚exemplum‘ einerseits, der – fiktiven – Bühnensituation andererseits, wie die Definition des ‚poema comicum‘ verrät: „Poema Comicum quo ciuiles priuateque persone describuntur se sibibusque exemplis in theatris exprimitur“. ebd. – Die Definition des ‚poema liricum‘ lautet: „Poema Liricum quo lusus virginum pue[r]orumque regiorum conuiuia decantantur: A lira nomen trahit quod in conuiuiis ad citharam et liram referentur“. Fol. 16^r. Zu den von Celtis angeregten Odenvertontungen vgl. Karl-Günther Hartmann, Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen, Erlangen 1976.

aufgekündigt hatte. Was sich auflöst, ist die Disproportion der Teile. Was sich wieder herstellt, weil es von jeher war, ist die harmonische Proportion. Sie manifestiert sich in den politischen Verhältnissen genauso wie im Vers oder im Gesang. Das ist der eigentliche Sinn, den die Vergilstelle bei Celtis gewinnt.³⁷

So besehen, eignet sich die bei Celtis ausgesparte, jedoch mitzudenkende Meneniusfabel ganz gut, die außerordentliche und höchst auslegungsbedürftige Wirkung, die der Gesang eines Orpheus oder Amphion erzielt, dem humanistischen Verständnis ein Stück weit näher zu bringen. Denn sie erläutert die *civitas* anschaulich als die Zusammenstimmung der Einzelglieder zum Ganzen. Der platonisierende Renaissancemystizismus bietet dafür eine universale Formel: Das politische Gemeinwesen ist das tätige Abbild der Weltharmonie, der ‚*harmonia mundi*‘. Die Musik, folgt man Ficino (und man muß ihm folgen, will man die Motive der „*Ars*“ ganz begreifen), bringt diese Harmonie jedermann zu Gehör. Poesie ist Musik, die wirkungsvollste überdies.³⁸ Der Zwang, den sie auf das menschliche Gemüt ausübt, findet seinen natürlichen Grund darin, daß sie die Ordnung der Dinge in ihrem unwiderstehlichen So-ist-es fühlbar werden läßt oder *nachahmt*, wie Ficino schreibt, der ohne Umschweife den form erzeugenden furor divinus selbst als ‚*imitatio naturae*‘, die dichterische *μανία* als Mimesis faßt, selbstverständlich nicht der Erscheinungswelt, sondern, den Gedanken der Analogie präziser ausspielend, der musikalisch-mathematischen

³⁷ Die wesentliche antike Quelle dieser Vorstellung ist, vermittelt durch Lactanz und Augustinus (*Civ. dei* II 21), Cicero (rep. II 42 [69]), s. Dietmar Peil, *Concordia discors. Anmerkungen zu einem politischen Harmoniemodell von der Antike bis in die Neuzeit*, in: *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*, hrsgg. von K. Grubmüller/R. Schmidt-Wiegand/K. Speckenbach, München 1984, S. 411ff. Vgl. ders., *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1983.

³⁸ „Est autem haec apud homines *imitatio duplex*. Alij namque uocen numeris uario: umque sonis instrumentorum coelestem Musicen imitantur, quos certe leues, ac penen uulgares musicos appellamus: nonnulli uero grauiori quodam firmiorique iudicio diuinam ac coelestem harmoniam imitantes, intimae rationis sensum notionesque inuersum, pedes ac numeros digerunt: hi uero sunt, qui diuino afflati spiritu grauissima quaedam, ac preclarissima carmina ore, ut aiunt, rotundo prorsus effundunt. Hanc Plato grauiorum musicam poësimque nominat, efficacissimam harmoniae coelestis imitatrixem“. *Epistola de divino furore*, in: Marsilio Ficino, *Opera Omnia* (Basel 1561 u. 1576), Riproduzione in fototipia a cura di M. Sancipriano con representazione di O. Kristeller, Torino 1959, Vol. I, 2, S. 614.

Proportionen, die in ihr, wenngleich versteckt, wirksam sind.³⁹ Das Wissen der Poesie um diese Proportionen kommt mit ihrer Form in die Welt und wird als ein Wissen der Poesie um sich selbst weitergetragen. Ihr Wissen um die Natur der Dinge, wie es sich in den Wissenschaften auseinanderlegt, ist also unmittelbar und selbstbezüglich, es ist unmittelbar, weil und soweit es sich als Selbstbezug manifestiert. Das Emblem dieses Wissens ist die Lyra, ihr Gott Apoll.

³⁹ Über den magischen Pythagoreismus, wie er im Celtiskreis im Schwange war, dürften die „Drei Bücher über die Magie“ des Agricola von Nettesheim angemessen Aufschluß geben. Das Werk ist dem Abt Johannes Trithemius gewidmet, der als früher Förderer Celtis' gilt. Von Trithemius stammt auch die Vorrede (1510). Agricola schreibt: „Auch der musicalischen Harmonie mangelt es nicht an den Einflüssen der Gestirne [...]. Richtet sie sich zur gelegenen Zeit nach den Himmelskörpern, so ruft sie auf eine wunderbare Weise himmlische Wirkungen hervor und ändert bei den Zuhörern Gemütsstimmung, Gesinnung, Gebärden, Bewegung, sowie ihre Handlungen und Sitten [...]. Sie sänftigt das Gemüt, erhebt die Seele, feuert die Krieger zum Kampfe an, ermuntert bei der Arbeit, tröstet in Mühseligkeiten, richtet die Gefallenen und Verzweifelnden wieder auf und stärkt die Wanderer. [...] Daß dem Tone auch eine besondere Empfänglichkeit für himmlische Einflüsse innewohne, werden wir nicht leugnen, wenn wir mit Pythagoras und Plato annehmen, daß der Himmel selbst ein Werk der Harmonie ist, daß er alles durch harmonische Töne und Bewegungen leitet und vollbringt. Der Gesang vermag noch mehr als der Ton eines Instrumentes, insofern er, harmonisch aus der Vorstellung des Geistes und dem gebieterischen Willen der Einbildungskraft hervorgehend, zugleich mit der gebrochenen und von ihm geleiteten Luft den der Luft verwandten Geist des Hörenden, der das Band von Leib und Seele ist, leicht durchdringt, und da er (der Gesang, Anm.) die Leidenschaften und das Gefühl des Singenden mit sich führt, so bewegt er durch dieses Gefühl das Gefühl des Hörenden, affiziert dessen Phantasie durch die seinige, das Gemüt durch das Gemüt, ergreift das Herz und dringt ins Innerste der Seele, indem er den Sinn des andern nach seinem eigenen stimmt, wie er auch die Glieder und das Blut desselben in Bewegung setzt“. De Occulta Philosophia, Nördlingen 1987, S. 273-276. Siehe dazu Boetius, Fünf Bücher über die Musik, S. 1-7. Boetius unterscheidet „drei Arten der Musik; und zwar ist die erste die Musik des Weltalls (musica mundana), die zweite aber die menschliche, die dritte aber die, welche auf gewissen Instrumenten ausgeübt wird“. ebd., S. 7.

3. Lesarten der Doktrin

Es wirft ein Schlaglicht auf den – akademischen – Ort dieser Poesie, daß Celtis zunächst eine Verslehre publiziert – zu einem Zeitpunkt, zu dem seine Dichtungen weitgehend noch ungeschrieben sind. Andererseits liegt es in der Logik der Sache. Die Doktrin geht dem Werk voraus. Sie ist stets ein und dieselbe, letzteres dagegen (die frühe Schrift läßt das Thema bereits im Umriß erkennen) ein Neubeginn. Die universale Doktrin eröffnet den Zugang zum Werk, ebenso wie sie den Zugang zu aller Poesie sicherstellt. In diesem Sinn gibt das fortschreitende Œuvre Auskunft darüber, wie beide zu lesen sind: die Doktrin, insofern sie davon ausgeht, daß die eine Poesie existiert, bevor sie in diesem oder einem anderen Werk ein weiteres Mal ihren Anfang nimmt, letztere, insofern das entstehende Werk gar nicht in Betracht käme, wenn jene nicht in ihm zur Anwendung gelangte.

Die Kategorie, mit deren Hilfe Celtis den Neubeginn instrumentiert, ist die des ‚Fremden‘. Fremd, in der Bedeutung von ‚nicht eigen‘, ist die existierende zeitgenössische Poesie, weil sich in ihr die ritualisierte Aneignung der Dichtungstradition der Antike – ein Pleonasmus, wenn man will – auf antikem, sprich, lateinischem Boden vollzieht, in einer Kontinuität mithin, die im eigenen Land – ‚Germania nostra‘⁴⁰ – nicht vorzufinden ist. Als eigene existiert die

⁴⁰ Die Ingolstädter Antrittsrede von 1492 beginnt: „Non magno duxissem, patres ornatisimi et adolescentes egregii, me hominem Germanum et gentilem vestrum posse Latine ad vos dicere, si prisca illa Germaniae nostrae ingenia florerent aetasque illa redisset, qua legati nostri Graeco sermone quam Latino dicere maluisse memorantur. Verum cum iniquitate saeculorum et conversione temporum nedum apud nos, sed et apud genitricem et antiquam litterarum parentem Italiam omnis aliquando splendor litterarum extinctus interiit explosaque et profligatae per barbaros motus omnes ingenuae disciplinae, non facile me confido pro ingenii mei tarditate et virium tenuitate satis Latine posse ad vos dicere.“ Oratio 1. Die supposed Befremdlichkeit lateinischer Rede im Mund des ‚homo Germanus‘ (immerhin sind seine geehrten Zuhörer ‚viri Germani‘, wie er immer wieder betont) zielt auf eine Differenz, die durch den Hinweis auf die ‚iniquitas saeculorum‘ keineswegs abgegolten ist. Daß die ‚legati nostri‘ sich ehemals eher des Griechischen als des Lateinischen bedienten, verrät, wider die Absicht des Redners, daß selbst sie im Lateinischen weniger zuhause gewesen sein dürften: Auch später werden deutschsprachige Autoren der griechischen ‚Kultur‘ den Vorzug vor der lateinischen geben. Das Bewußtsein, bei aller rhetorischen Angleichung, auf der *anderen Seite* der Geschichte zu stehen, erzeugt den fremden Blick, den Blick dessen, der die ‚barbaros motus‘ einer fernen Vergangenheit verabscheut und gleichzeitig in ihnen

Poesie gar nicht, noch nicht, wie die „Ars“ in Aussicht stellt, und dieses ‚Noch nicht‘ setzt sie in einen unverhofften Gegensatz zu jener, die ‚von altersher‘ existiert. Sie, die ‚unter Barbaren‘ denkbare Poesie,⁴¹ existiert, es läßt sich kaum

den Eintritt der eigenen gentes in die Geschichte anerkennt: „Sed ad vos ego iam, nobiles viri et adolescentes generosi, orationem converto, ad quos avita virtute et Germano illo invicto robore Italiae imperium commigravit“. Oratio 25. Die Barbarei der Zeitgenossen kommuniziert mit jener älteren Barbarei. Sie ist ihr Reflex, weil sie nur im Spiegel der Verachtung derer wahrgenommen wird, die sich als die rechtmäßigen Erben der Antike verstehen. Der fremde Blick ist der Blick dessen, der sich als Fremder gebrandmarkt weiß, die behebbare Defizienz ist eingebettet in eine unbehebbare: „Nulos Castalios latices et prae-scia fati / Flumina polluto barbarus ore bibet.“ Oratio 77.

⁴¹ „Ne tamen prorsus silens in hunc locum vestra praesentia ornatissimum processisse arguerer, malui balbuciendo offendere quam amorem in me vestrum et in rem publicam litterariam taciturnitate praeterire facile sperans a vobis mihi dari veniam, si considerabitis, quod homuncio in media barbarie et, ut aiunt, ebrietate natus minus sobrie dicere queat quam vestrae disertissimae aures et is locus pro publica mihi in oratoria et poetica [...] designatus exposcit.“ Oratio 4. Die Ironie der Situation will verstanden sein. Der Gezeichnete („homuncio“) wirbt um die Anerkennung derer, die er ebenso wie sich gezeichnet weiß („in media barbarie“). Das Brandzeichen muß als Auszeichnung getragen werden, als Vorgriff auf die Zukunft: nach der translatio imperii (dieser Ursache der eigenen Geltung in positiver wie negativer Besetzung) ist die translatio litterarum das in Angriff zu Nehmende: „Aemulamini, nobiles viri, priscam nobilitatem Romanam, quae accepto Graecorum imperio ita omnem sapientiam et eloquentiam eorum iunxerunt, ut dubium sit, an aequasse aut superrasse omnem Graecam inventionem et doctrinæ supellectilem videantur. Ita et vos accepto Italorum imperio exuta foeda barbarie Romanarum artium affectatores esse debebitis.“ Oratio 28. Das Eigene ist oder wäre das Fremde in neuer Urheberschaft und damit das im Neuen sich wiederholende Gleiche. Ganz in diesem Sinn heißt es in der die „Ars versificandi“ beschließenden „Ode ad Apollinem repertorem poetices: vt ab Italis cum lira ad Germanos veniat“: „Tu celer vastas equoris pervndas / Letus a grecis laciam videre / Invehens musas voluisti gratas / Pandere et artes“. Fol. 24r. „translatio kennt keine beliebige Rückkehr zum Ausgangspunkt, sowenig wie ein Wiederaufleben an gleicher Stelle nach voraufgegangenem Verfall. translatio von Italien nach Deutschland müßte freilich die Ablösung des italienischen Primats bedeuten – eben dies aber war es, was Celtis zeitlebens durch sich zu leisten trachtete.“ Franz Josef Wurstbrock, Über das geschichtliche Selbstverständnis des deutschen Humanismus, in: Walter Müller-Seidel (Hrsg.), Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972, München 1974, S. 514. „L’encouragement et le développement des ‚humanités‘ est, au premier chef, une affaire de rivalité nationale.“ Jacques Ridé, L’image du Germain, dans la pensée et la littérature Allemandes de la rédécouverte de Tacite à la fin du XVIème siècle, Tome I, Paris 1976, S. 208.

anders sagen, wesentlich als Projekt. Einem jeden Werk, das im Raum dieses Projektes entsteht, ist ein ‚Noch nicht‘ eingeschrieben. Was der Autor weder sieht noch sehen kann, ist die Stabilität der so gefundenen Denkfigur über den unmittelbaren Anlaß hinaus. Nur scheinbar erledigt sich das Problem des Anfangs durch die Fortschritte der eigenen Poesie von selbst, in Wirklichkeit ist es künftig aus ihr nicht mehr fortzudenken. Die Entdeckung der zunächst formalen Möglichkeit, die Poesie als eigene neu zu entwerfen (und darin die seit den Anfängen aller Poesie existierende als nicht eigene zurückzuweisen) läßt sich nicht ohne weiteres wieder aus der Welt schaffen. Genau besehen, erhält die aus der Antike ererbte Frage nach der Legitimität der poetischen Produktion durch sie einen veränderten Sinn, einen, dem die Hindeutung auf die mythischen Anfänge allein nicht länger genügt, der vielmehr, ohne bereits subjektzentriert zu sein, nach der Weise des Selbstbezugs fragt, wie ihn die Dichtung realisiert. Man kann auch sagen: Die verlangte Antwort besteht darin, für den Formalismus des Neubeginns Inhalte zu finden oder vielmehr zu erfinden. Die Antwort des Humanisten fällt, dem formalen Grundcharakter seiner Entdeckung entsprechend, denkbar allgemein aus, und sie bedient sich dabei, im großen Eingangs- und Dedikationsgedicht, eines vertrauten humanistischen Topos. Denn Apollon selbst, von den Musen umringt, führt den Dichter, der im Land der Musen aufgrund seiner Herkunft keine Stimme hat, in die Geheimnisse der Lehre ein, ihm so den universalen Teil der Dichtkunst als seinen überantwortend.⁴²

Omnis ars humana triplici via acquiritur. Arte usu et imitatione⁴³

Der Satz, gemünzt auf die *ars poetica*, steht seltsam beziehungslos neben dieser Vision, die nichts anderes meint als den Sachverhalt, den die penibel verzeichnete Sternkonstellation der astrologisch geschulten Wahrnehmung in der Sprache der Naturphilosophie nahebringt, daß nämlich der Dichter seine Kenntnis der Gesetze der Poesie aus der Natur, soll heißen, aus dem Betroffensein durch eine bestimmte kosmische Konfiguration bezieht. Der dreifache Weg, die Kunst zu erwerben, setzt Besitz voraus und damit ein Lehr- und Lernverhältnis, in dem die Fremdheit des zu Vermittelnden wenn nicht von vornherein, so doch sukzessiv suspendiert wird. Der Gedanke der Lernbarkeit der

⁴² Fol. 2rff.

⁴³ Fol. 16r.

Kunst ‚arte usu et imitatione‘ bleibt grundsätzlich, vielleicht sogar vorsätzlich, blind gegenüber der Idee des Neubeginns. Dennoch handelt es sich um zwei Aspekte derselben Sache. Ahnungslosigkeit ist der Preis, den der Verfasser der „Ars“ entrichtet, soweit er als Kunstlehrer in Erscheinung tritt. Die Doktrin ist nicht originell, sie darf es nicht sein. Das Identische kann nicht denkend entworfen, es kann nur nachvollziehend enthüllt werden. Die Lehre, sprich, das Lehr- und Lernverhältnis, ist der Sitz der Doktrin, es bestimmt, was im Umgang mit ihr erlaubt ist. Was sich als Innovation, als Verschiebung und Neufassung begibt, ereignet sich, ungeachtet des Erneuerungspathos, das der Neuheit, dem Noch-nicht-Dagewesenen gerade keinen Wert beimißt, weitgehend hinter dem Rücken der Akteure, als Evolution des Studiums. Man hat mit Befremden notiert, daß Celtis keine Skrupel trägt, neben den Metriken seines humanistischen Lehrers Agricola und des Ciceronianers Perotti auch das „Doctrinale“ des Alexander de Villa Dei, den hergebrachten Klassiker des scholastischen Lehrbetriebs, als Vorlage zu benützen; der doktrinale Teil der „Ars“ ist mehr oder weniger eine Kompilation aus diesen und ähnlichen Quellen.⁴⁴ Das darf nicht erstaunen. Hätte er die Skrupel, die man von ihm erwartet, so müßte er die Kontinuität der Lehre in Frage stellen, auf die, mangels einer eigenen Dichttradition, alles ankommt. Die Vision dagegen betrifft den Dichter Celtis, und sie betrifft ihn allein. Die Kunst, welche er dem Gott schuldet, ist die, über die er dichtend verfügt, die ihm als die seine zu Gebote steht: kein Unterschied in der Doktrin, doch zweierlei Art, involviert zu sein.

Das erklärt, warum die Doktrin fast ausschließlich von technischen Dingen handelt – anders als in späteren Poetiken ist in ihr von den Gegenständen der Poesie weiter nicht die Rede.⁴⁵ Der Maßstab, an dem die Lehre sich mißt, ist die

⁴⁴ Vgl. Worstbrock, Die „Ars versificandi et carminum“, a.a.O. Worstbrock stellt vor allem den mittelalterlichen Charakter des „Doctrinale“ heraus und knüpft daran die Frage, wieweit die „Ars“ dem humanistischen Anspruch ihres Verfassers gerecht wird. Die Frage ist falsch gestellt. Nicht das Thema der „Dunkelmännerbriefe“ bestimmt die „Ars“, sondern die perennierende Doktrin im Licht ihrer aktuellen Auslegung. Wenn die Doktrin hier und da verstümmelt tradiert wurde, dann deshalb, weil die vergangene Auslegung von jener Unwissenheit zeugte, die es zu beheben gilt. Selbst die inkriminierte Verwendung des ‚versus leoninus‘ ist Teil der Botschaft: Merkverse sind keine Poesie. Die Verwendung des Verses als Gedächtnissstütze ist Anfang, nicht Ziel der Beschäftigung mit Poesie.

⁴⁵ Celtis’ Verslehre ist eine Ars ‚versificandi et carminum‘, entsprechend heißt es fol. 17v: „Non om[ni]a nobis hic persequenda sunt que ad poeticen spectant: cum tantum de carmine et non re scribenda precepta offerimus“. Damit ist die Grenze zur Gattungspoetik

Richtigkeit der Handgriffe und nichts weiter. Der Grund lautet: Das technische Wissen, das sie vermittelt, ist die Kehrseite des anderen Wissens, das die Poesie um sich und ineins damit um die Welt besitzt. Die eingeborene Blindheit der Doktrin ist keineswegs zu verwechseln mit Ignoranz gegenüber dem, was die Poesie in Wahrheit bewegt. Sie drückt vielmehr – und zwar völlig zureichend – die Überzeugung aus, daß nichts weiter nötig ist, um den Charakter der Welt auszusagen, als daß Poesie sei. Wenn im Vers (oder im ‚carmen‘, um die Sprache der „Ars“ zu benützen),⁴⁶ in der *Versharmone* das Weltganze ertönt, wenn das Arkanwissen der Poesie sich Gehör verschafft, wann immer einer die Griffe weiß, dann genügt es nicht bloß, das Instrument zu beherrschen, wie es die Kunstlehre bereitstellt, dann hat es auch keinen Sinn, darüberhinaus von der Poesie handeln zu wollen, so, als ließe sich in ihre Geheimnisse einführen, ohne sie – die Poesie – selbst zu üben. Üben heißt in diesem Fall sowohl ‚einüben‘ („usu et imitatione acquirere“) als auch ‚ausüben‘ („canere“). Beides spiegelt sich ineinander und konstituiert zusammen die dichterische Praxis. Der Dichter, vates-poeta, verfügt über zweierlei Kunstmessen. Das eine, das des poeta, ist prinzipiell mitteilbar, das andere, das des vates, keineswegs.⁴⁷ Die Abstraktheit des Neubeginns arbeitet dieses Verhältnis stärker heraus als jede denkbare andere Konstellation. Das Wissen dessen, der sich als Dichter künftiger Werke zur Schau stellt, besteht in kaum mehr als der Selbstgewißheit, Dichter zu sein, die Griffe zu beherrschen. Das setzt selbstverständlich voraus, daß er sie kennt. Von dieser Kenntnis legt die Verslehre der „Ars“ Zeugnis ab. Die Richtigkeit

gezogen: von Gattungen handeln heißt, von den res sprechen, vgl. den Gattungskatalog fol. 16vf.

⁴⁶ Der Terminus ‚carmen‘ ist gattungsindifferent, ‚poema‘ dagegen gattungsübergreifend. ‚Carmen‘ deutet auf den Verscharakter der Poesie, ‚poema‘ auf den Gattungscharakter. „Carmen [...] est quod legitimum numerum pedum habet“, fol. 18v. – Hingegen ‚poema‘: fol. 16vf.

⁴⁷ Celtis zitiert Manilius, Astronomica 1,20-23: „bina mihi positis lucent altaria flammis / ad duo tempa precor dupli circumdatas aestu / carminis et rerum: certa cum lege canentem / mundus et immenso vatem circumstrepit orbe“. – Ars versificandi, fol. 17v: „feror“ statt „precor“. Die ars poetica macht aus dem Weltwissen ein Wissen um das ‚proprium epiteton‘ (ebd.), der ‚Gesang‘ aus dem Kunstmessen ein Wissen um die ‚Dinge‘. Zur Nürnberger Ausgabe des Astronomicon von 1471 und ihrer Vorbildfunktion für die zeitgenössische Poesie s. Dieter Wuttke, Beobachtungen zum Verhältnis von Humanismus und Naturwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: G. Hamann/H. Grössing, Der Weg der Naturwissenschaft, a.a.O., S. 126.

der Doktrin ist ihr noch unberührter Universalcharakter. Sie ist richtig, weil sie universal ist, sie ist universal, weil sie die Grenzen des Richtigen, des *bloß* Richtigen, nicht überschreitet.

Keine Regel ohne Ausnahmen; sie sind dort zu suchen, wo die Kunstlehre über ihre Ziele Auskunft gibt. Dazu ist sie verpflichtet: Die Doktrin bleibt dunkel, solange sie den Zweck der durch sie gelehrt Kunst nicht preisgibt. Erst die Kenntnis der Absichten erlaubt es, die Kunst als ganze zu begreifen, weil sie den Zusammenhang sichtbar werden läßt, der ihre Teile zweckmäßig verbindet. Das Richtige wäre contingent, die Latinität, in der es sich materialiter zeigt, nichts weiter als Konvention, wenn die Doktrin keine Auskunft über den Zweck der Veranstaltung erteilte. Das aber darf nicht sein, denn der letzte Sinn der Doktrin besteht darin, *alle* Kunst als *eine* zu lehren, die in den verschiedenen Künsten mit sich identisch bleibt. Wenn das Kapitel über den Nutzen der Poesie die Herrschaft über das menschliche Gemüt zum Zweck der poetischen Veranstaltung erhebt, dann geht es auch darum, diese Auffassung implizit zu rechtfertigen. Der forcierte Vergleich von Dichtkunst und Kriegskunst rückt das Kriterium der Effizienz ins Zentrum der Veranstaltung und stellt klar, daß kunstgerecht diejenige Poesie ist, die ihr Ziel nicht zufällig, sondern in Kenntnis der angemessenen Mittel erreicht.

Welche strukturelle Einsicht in das ‚Wesen‘ der Poesie liegt dem zugrunde? Und überschreitet sie nicht, falls die bisherige Analyse zutrifft, entschieden die Möglichkeiten der Doktrin, ihren Gegenstand zu denken? Wie verlässlich kann sie demnach sein? Zweifel sind vorab erlaubt, wenn man bedenkt, daß der einzige Begriff, den der Text bereitstellt, um das Wesen der Poesie zu bestimmen – ‚eloquentia‘ –, entschieden zu weit ist, um der gestellten Aufgabe gerecht zu werden. Der Einwand wäre schlagend, vorausgesetzt, die Poesie würde umstandslos unter den Begriff der Eloquenz subsumiert. Gerade das geschieht allerdings nicht.

Viel eher dient er als Inzitament, um die Poesie selbst über sich zum Sprechen zu bringen. Die poetischen Bezugnahmen – Vergilstelle hier, Orpheus-Amphion-Mythos dort – illustrieren nicht bloß das Gemeinte, sie lassen es erst konturscharf hervortreten. Die Verantwortung für das, was über die Aufgabe der Dichtkunst gesagt werden kann, liegt bei der Dichtung selbst. Sie ist es, die über ihre Ziele Auskunft gibt oder verweigert. Das Vergilzitat ist nicht zuletzt deshalb so kostbar, weil es keinen Widerspruch duldet. Vergil ist nicht irgend ein Dichter, er ist der Dichter schlechthin. Daß dem ‚göttlichen Sänger‘ in Fragen der Poesie die höchste praktische Autorität zukommt, bedarf keiner

Frage.⁴⁸ Vielleicht noch aufschlußreicher liegen die Dinge im Hinblick auf den Orpheus- bzw. Amphionmythos. In diesem Fall verweist die Prosaauslegung auf das Eingangsgedicht zurück, das den Mythos ausspinnt.⁴⁹ Der Lehrer Celtis kommentiert, die Horaz-Reminiszenz einmal beiseite gelassen, den Dichter. Der Rollentausch signalisiert zweierlei. Erstens: Die Lehre folgt der Poesie. Zweitens: Die Lehre übertrifft die Poesie. Sie versteht zu benennen, was der Poesie auszusprechen verwehrt ist: das nicht mitteilbare Wissen um sich, das ihren Erdichtungen zugrundeliegt. Die allegorische Lesart ist in Wahrheit die prosaische Lesart der Poesie, die ihr Aussagen über sich selbst entlockt.

Die Exegese macht den Selbstbezug der Poesie explizit. Sie setzt also voraus, daß er implizit besteht. Unter dieser Voraussetzung legitimiert Poesie sich selbst. Der Zweck der Poesie bestimmt sich (dieses ‚sich‘ zeigt kein reflexives Verhältnis, sondern quasi einen Urteilsautomatismus an) aufgrund dessen, was sie über sich weiß. Das aussprechen heißt allerdings, die Beschränktheit des exegetischen Zugriffs ins Spiel zu bringen. Er nimmt das Wissen der Poesie um sich als ein Wissen *von etwas*, als eines, über das sie verfügt wie über anderes auch – schließlich ist in ihr von vielerlei Dingen die Rede. So entgeht ihm Wesentliches. Vor allem gerät er, dies voraussetzend, mit der Poesie in Widerstreit. Nicht etwa, indem er ihr widerspricht, vielmehr, so sonderbar es klingt, durch den Akt der Zustimmung, mit dessen Hilfe er sich zu ihr ins Verhältnis setzt. Hier, nahe den Ursprüngen der neuzeitlichen Rationalitätskonzeption an die Dichtung, zeichnet sich unter der Hand bereits die Schwierigkeit ab, die jede künftige Interpretation von Dichtung begleitet. Das Problem besteht darin, den behaupteten Wissensvorsprung der Poesie in Prosa zu vertreten, ohne ihn faktisch zu eliminieren. Zwar läßt die Exegese der Poesie den Vortritt, fraglos, wie es sich gebührt. Aber das ist wenig mehr als eine Redensart. Die hermeneutische Grundfigur der allegoria setzt begrifflich in Szene, daß es keineswegs gleichgültig ist, ob etwas in Vers oder Prosa gedacht wird. Angenommen selbst, es wäre beide Male identisch: Der Annahme der Identität wohnt bereits etwas Chimärisches inne. Schließlich handelt es sich um eine Annahme *in Prosa*. Daß diese der Poesie den Vortritt läßt, läßt darauf schließen, daß sie ihr eigenen Gründe hat, so zu verfahren. Das gilt auch, wenn sie (noch) nicht über die Mittel verfügt, sie zu entfalten. Es ist nicht wahr, daß

⁴⁸ Die „Ars versificandi“ nennt ihn „decus ac delicie litterarum naturarum“ (fol. 17v), die Ingolstädter Rede „divinus ille vates, decus et deliciae Romani eloquii“. Oratio 98.

⁴⁹ Vgl. Anm. 42.

Prosa an Poesie das expliziert, was sich auch ohne sie versteht. Anders als die populäre Auflösung der Meneniusfabel versteht sich die der Vergilstelle ebenso wenig von selbst wie die des Orpheus- oder Amphionmythos. Die offensichtliche Outriertheit der Deutungen weist im Gegenteil darauf hin, daß, sobald es darauf ankommt, Poesie ausdrücklich zu sich selbst ins Verhältnis zu setzen, eine Kompetenz erforderlich wird, für die ihr Gegenstand nicht nur einer unter anderen ist. Vielmehr muß sie das Wissen der Poesie um sich unausdrücklich teilen, will sie es auslegend mitteilen. Das bedeutet aber: Sie erschafft in der auslegenden Prosa das Medium, in dem die potentielle Reflexivität der Poesie sich, wie vorläufig auch immer, artikulieren kann. Diese Prosa ist der Sonderfall, in dem das poetische Wissen als dasselbe und ein anderes gerinnt. Der Sonderfall enthält, bei Licht betrachtet, das *ganze* Wissen der Poesie. Denn ihr Weltwissen entspringt aus der Unmittelbarkeit des Selbstbezugs, die durch die Reflexion sistiert wird.

Damit enden aber auch die Möglichkeiten der Exegese. Aufschluß darüber, wie das Verhältnis von Selbst- und Weltbezug der Poesie zu denken ist, sucht man bei ihr vergeblich. Sie kann ihn nicht geben, da sie in dieser Hinsicht immer zu spät kommt. Der Wirkaspekt der Poesie zeichnet der Exegese die Gegenstände ihres Interesses vor. Denn sie bewegt sich, ohne Aussicht zu entkommen, im Wirkungsraum der Poesie. Exegetisch betrachtet, handelt diese stets entweder von sich oder von ‚der Welt‘. Das Entweder-Oder läßt ein Drittes, die *ausdrückliche* Einheit beider, nicht zu, obwohl sie stillschweigend immer zugrundeliegt. Die Exegese hält sich an den fertigen Text. Die Autorität des Dichters als unumstößlich betrachtend, gilt ihr der Text ohne weiteres als wahr. Doch der Rekurs auf das Prinzip der auctoritas erklärt nicht die im kunstgerechten Entstehen der Gedichte anwesende Gewißheit des Dichters, ein wahres Bild der Welt zu geben. Es unterscheidet die „Ars“ von ihren Vorgängern, daß sie diese Gewißheit ausspricht und im Hinblick auf die Gegenstände der Doktrin erläutert, nicht ohne durch die unterschwellig wirksame Denkfigur des Neubeginns dazu stimuliert zu werden. Die abstrakte Situation verlangt eine deutlichen Antwort auf die Frage, was die Verskunst in bezug auf ihre Gegenstände leistet, einer Antwort, die zugleich verständlich macht, worin der Reiz des poetischen Neubeginns liegt. Nur als Werkzeug fortschreitender Welterkundung ist die Poesie zu *weiteren* Anfängen fähig, die mehr darstellen als gespenstische Rituale der Wiederkehr.

Officium poete est figurato ac decoro orationis et carminis contextu: mores: actus: res gestas: loca: gentes: terrarum situs: flumina:

siderum cursus: rerum naturas translatis signis: mentium animorumque affectus effingere: electisque verbis rerum simulacra concinna et legitima quadam verborum mensura exprimere: Recte ergo instrumentum poete quod est metrum diffiniunt: quod certam dimensionem pedum: secundum sillabarum et temporum numerum observat: nihil diminutum neque otiosum continens: vera rerum ymagina expressa: Parum enim est numerum sillabarum certa mensura comprehendere nisi per varias figurae et proprias: verum rerum in metro ymaginum expresseris ac belle depinxeris. Ut viuacitatem et vigorem quendam vitalem rerum secum afferat oratio et scribendo reviviscere res videat.⁵⁰

Die Rede vom ‚officium‘, ciceronianisch gefärbt, ist nicht so unbedeutend, wie es scheinen könnte. Sie unterstellt, daß der Dichter innerhalb der civitas ein ‚Amt‘ versieht. Die Obliegenheiten des Dichters sind eine öffentliche, keine private Sache. Warum sonst sollten sich die Herrschenden ihrer annehmen? Doch dieses Amt ist nicht zu ‚besetzen‘, oder besser, es ist, wie die Institution des ‚poeta laureatus‘ anschaulich zeigt, erst dann zu besetzen, wenn die betreffende Person es bereits ausübt. Die Auszeichnung durch Apoll legt das ‚Amt‘ fertig in die Hände desjenigen, der sich, derart ausgezeichnet, als Dichter weiß und nun von den Repräsentanten des Gemeinwesens fordert, *den Tatsachen Rechnung zu tragen* – Anerkennung als sekundärer Vollzug. Auch die „Ars“ ist in diesem Licht zu sehen. Sie arbeitet der Dichterkrönung ihres Autors vor.⁵¹

⁵⁰ Ars versificandi fol. 7r. („De compositione materiali carminum“) Worstbrock weist darauf hin, daß sich in Celtis’ Vorlagen keine vergleichbaren Ausführungen finden (a.a.O., S. 475f.). Dagegen sei auf Salutati verwiesen: „Quia vero officium poetarum est per unam rem aliud designare, a celi ratione, cuius est signorum suorum varietate atque positione non situm illum siderum sed aliquid aliud denotare, per imitationem traxerunt varias fabulas quasi varias stellarum coniunctiones componerent per quas aliud importarent. Et quoniam versus est poete proprium instrumentum, quem suis partibus, hoc est pedibus, mensuramus atque componimus et non omnibus sed certis numeris alligamus, ex quibus resultat et queritur musica melodia, clarum est poeticam narrationem ex trivio quadruvioque componi.“ a.a.O., S. 19.

⁵¹ Die Definition des officium poetae erinnert an Lactanz’ „vera fingere cum decoro“: ders., *Divinae institutiones*, Lib. I. cap. XI; wortgleich bei Rabanus. Im Jahr 1500 erscheint in Leipzig eine Schrift des Humanisten Gregorius Bredekopf mit dem Titel „Tractatulus succinctus artis poetice quedam generalia depromens, videlicet quid sit poeta, quot duplicesque vtilitates: quod instrumentum et officium eorum“, die ganz im Bann dieser älteren

Die einmal gewonnene Überzeugung, Dichter zu sein, schließt ein grundlegendes Verständigtsein über die Aufgabe ein, die ihm damit zufällt. Es betrifft die beiden Aspekte des Hervorbringens von Poesie, für welche die Ausdrücke ‚effingere‘ und ‚exprimere‘ stehen. Und sie nicht allein: ‚oratio‘ und ‚carmen‘ heben den Rede- bzw. Versaspekt der Poesie hervor, bezeichnen also nicht etwa unterschiedliche Dichtungsformen.⁵² Poesie ist sowohl Darstellung als auch Ausdruck, oratio und carmen. ‚Oratio‘ bezeichnet den Außenaspekt der Dichtung, der sie mit anderen Formen der Rede verbindet. ‚Carmen‘ hingegen bezeichnet den Binnenaspekt, der sie von den anderen Redeformen unterscheidet. Er zählt dort, wo Poesie als Poesie in den Blickpunkt des Interesses rückt. Anders wäre die Climax, die das Metrum als das ‚instrumentum poetae‘ in den Blickpunkt rückt („recte ergo...“), schwerlich überzeugend. Der Außenaspekt der Poesie ist derjenige, durch den sie mit den Außendingen in unmittelbarer Verbindung steht: Die ‚rerum scribendarum effigatio‘, wie sie Celtis nennt, ist die Darstellung der Welt, so wie die Weltkenntnis des Autors sie ihm vorlegt. Als Darstellung ist sie darauf angelegt, ihre Gegenstände als Gegenstände der *wirklichen Welt* erscheinen zu lassen. Das Wort fällt zwar nicht, doch der Katalog der Dinge, denen die Poesie sich zu widmen habe, spricht eine deutliche Sprache. Dagegen hat die ‚expressio‘ es nicht mit den res, sondern mit den ‚rerum simulacra‘ zu tun: ‚electisque verbis rerum simulacra concinna et legitima quadam verborum mensura exprimere‘. Das heißt, die Beachtung der ‚legitima verborum mensura‘, des Versmaßes, entscheidet darüber, ob die von der Poesie vorgelegten Bilder der Wirklichkeit ‚concinna et legitima‘, zusammenstimmend und regelhaft sind und so dem Bedürfnis nach Ausdruck entsprechen. Dieses Bedürfnis wiederum ist mit dem nach Wahrheit

Tradition steht. Vgl. Bauch, a.a.O., S. 87. – Auf den Zusammenhang zwischen dem Erscheinen der „ars versificandi“ und der Dichterkrönung von 1487 weist Worstbrock hin (a.a.O., S. 466, Anm.19).

⁵² Gemeint ist also *nicht* die Differenz von Prosa und Vers, wie die Übersetzung von Entner suggerieren könnte: „Dem Dichter obliegt es, Sitten und Handlungen, Geschichte, Orte und Völkerschaften, die Gestalt der Länder, die Flüsse, die Bahnen der Gestirne sowie mit symbolischen Zeichen das Wesen der Dinge und die seelische und geistige Bewegtheit der Menschen in bilderreicher schöner Gestaltung der Rede und der dichterischen, d.h. Versform darzustellen, Abbilder der Dinge mit gewählten Worten in zierlichem, gesetzmäßig geregeltem Versbau auszudrücken.“ Heinz Entner, Zum Dichtungsbegriff des deutschen Humanismus, in: I. Spriewald, H. Schnabel, W. Lenk, H. Entner, Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin-Weimar 1976, S. 352.

der Darstellung identisch: ‚veram rerum in metro ymaginem expresseris ac belle depinxeris‘. Damit befinden wir uns im Zentrum des Gedankens. Nicht daß die Gegenstände, die der Dichter darstellt, wirklich sind oder wirklich scheinen, macht die poetische Darstellung wahr, sondern daß die Darstellung gesetzmäßig erfolgt.⁵³ Just an dieser Stelle kommt der Grundsatz des ‚ut pictura poesis‘ – und damit die Malerei – ins Spiel. Das geschieht nicht ohne Absicht. Wie die geometrische Proportion die Gegenstände der Malerei, so kann die metrische Behandlung die poetischen Gegenstände reizvoll, gefällig oder ergreifend gestalten. Die Analogie sticht dann, wenn man die Metren als Proportionsschemata begreift. Darin besteht der entscheidende Schritt. Die Formel ‚nihil diminutum neque otiosum continens‘ schärft den Blick für die Zusammenhänge. Zunächst hält sie auf die korrekte Behandlung des einmal gewählten Metrums. Doch darin erschöpft sich ihre Bedeutung nicht, wie man im Weiterlesen erkennt: ‚vera rerum ymagina expressa‘ heißt auch, daß das Metrum nur im Blick auf die ‚ymagines‘ richtig gehandhabt werden kann. Die Wahl des Metrums muß ‚stimmen‘, formale Richtigkeit und Bildwahrheit sind untrennbar eins.

Die das dichterische Tun begleitende Sicherheit, ein wahres Bild der Welt zu schaffen, erschließt sich damit auf eine Weise, die deren doktrinären Kern genauso offenlegt wie das Sinndefizit der Doktrin, das besteht, solange sie nicht als Ausdruck dieser Sicherheit begriffen wird. Der Doppelsinn haftet an der metrischen Doktrin, obwohl er in ihr nicht zu Wort kommt. Unerklärlich bleibt die Gewißheit gleichwohl. Es sei denn, man entschließt sich dazu, die Theorie dort ernst zu nehmen, wo sie von der Rückwirkung spricht, welche die gegenstandsorientierte oratio bzw. ‚effigiatio‘ durch das metrisch geregelte Sprechen erfährt: ‚ut viuacitatem et vigorem quendam vitalem rerum secum afferat oratio:

⁵³ Es ist bezeichnend, daß Entner, der zwar „den engen Horizont des traditionellen Begriffsrahmens“ beklagt, in dem sich die „Ars“ bewegt (a.a.O., S. 354), aber sowohl in der Übersetzung als auch in seiner Interpretation entscheidende begriffliche Differenzen des Textes wie die von ‚effingere‘ und ‚exprimere‘ souverän außer acht läßt, seine Zuflucht zu späteren Abbildtheorien nimmt. Er bekommt dadurch den Grundgedanken der *Doktrin*, den des poetischen Wissens, gar nicht erst in den Blick. Allerdings hält Entner den verstheoretischen Zusammenhang fest, anders als Worstbrock, der ‚effingere‘ und ‚exprimere‘ einfach mit dem ausgiebigen Gebrauch des Epithetons in poetischen Texten identifiziert (a.a.O., S. 474), um, gewissermaßen konsequent, Celtis’ Bemerkungen ‚theoretische Schwäche‘ anlasten zu können: „Dies gilt vor allem für das Theorem der Nachahmung der *res*. Worin die Wahrheit der *vera imago*, die sich im Epitheton ausprägt, besteht, ob da nicht eher die Wirkung der Wahrscheinlichkeit gemeint ist, bleibt ohne Erklärung.“ a.a.O., S. 475f., Anm. 46.

et scribendo reviviscere res videat‘. Die Wahrheit des poetischen Ausdrucks teilt sich den Gegenständen des Sprechens als ‚vivacitas‘ mit. Sie verstärkt die bloß vorgestellte Wirklichkeit der Gegenstände dadurch, daß sie sie in der Rede lebendig werden läßt. Nicht als vorzustellende, sondern als unmittelbar wirkende ist die Realität der gegenständlichen Welt in der poetischen Rede enthalten. Als gelte es, in diesem Punkt keinerlei Unklarheit Platz greifen zu lassen, fährt der Text fort:

Itaque scribentis in eo summa laus erit ut quasi non factum rem:
ipse scribendo efficere clarioremque reddere videatur [...]]⁵⁴

Die formale Expression steigert das ‚effingere‘ zum ‚efficere‘, das Darstellen zum Erschaffen. Es wäre weit gefehlt, das ‚videatur‘ so zu lesen, als fände die Steigerung nur zum Schein statt. Das Gegenteil ist der Fall. Die Sprache ist es, die sich dem Vorgang verweigert, wie das vorhergehende ‚quasi‘ bereits erkennen läßt. Die Dichtung erscheint als Schöpfung, aber als eine andere, eine zweite zumindest – mehr zu sagen läßt die Sprache nicht zu. Dabei ist die weitere Bedeutung von ‚erscheinen‘ mitgemeint: Nur dem Betrachter erscheinen die *imagines* so, als ob sie lebendig seien. Die ‚Lebendigkeit‘ der Poesie ist, wie sollte es anders sein, eine Chiffre für die bewegende Wirkung, die sie auf das Gemüt des Zuhörers oder Lesers ausübt. Abseits dieser emotionalen Aufnahme findet sie schlechterdings nicht statt. Die Wahrheit der Poesie manifestiert sich in ihrer Wirkung. Das Vertrauen auf diese Wirkung begründet die Gewißheit ihrer Wahrheit. Das ist die Wahrheitskonzeption, die dem magischen Verfüzungswissen entspricht. Sie beruht auf der Vorstellung, daß eine gewisse Anordnung von Zeichen (in diesem Fall der Worte als ‚signa‘) Effekte hervorbringt, die der Natur vorbehalten sind, daß sie folglich, da gleiche Wirkungen auf gleiche Ursachen schließen lassen, die Natur zwingt, in Erscheinung zu treten. Wohlgemerkt *die* Natur – denn nicht als Einzeldinge treten die Gegenstände ins Bild, sondern als Bestandteile eines Ganzen, das sie beseelt.

Wenn Poesie, wohlverstanden im Sinn einer *ἐπιστήμη*, eine Art Magie ist, dann kann es nicht erstaunen, an hervorgehobener Stelle der „Ars“ einem Terminus zu begegnen, dessen schillernde Konnotationen weit ins Zentrum des magischen Wissenschaftsglaubens hineinreichen: ‚figura‘. Technisch gesehen, bezeichnet der aus guten Gründen der Geometrie entlehnte Ausdruck die

⁵⁴ Fol. 7r.

Anordnung der Versfüße im Gedicht:⁵⁵ „Figura carminis consistit in fixione pedum“ schreibt Celtis in Anlehnung an Perotti.⁵⁶ Ihm liegt daran, anschaulich zu erläutern, was es damit in der Praxis auf sich hat:

in quibus metris singula loca fixos habent pedes illa carmina sunt unius figure ut in Asclepiadeo et saphico endecasillabo [...] si loca diversos pedes capiunt diversarum etiam figurarum carmine erit ut in heroico et Jambico Trochaico perspicuum est.⁵⁷

Wählt der Dichter eine asklepiadeische oder sapphische Strophenform, dann legt er damit die figura für die Länge des Gedichtes fest. Anders hingegen beim Hexameter. Hier wechselt sie von Vers zu Vers („quia diversorum pedum capax est“). Hinter solchen Auskünften steht eine nicht unwesentliche Präzisierung des Wortgebrauchs gegenüber Perotti, bei dem es heißt: „Figura est ordo et conuenientia inter se inuice non solum pedum verum etia[m] dictionum metrorumque.“⁵⁸ Während Perotti es dabei beläßt, die Figur im Vers als ‚ordo et convenientia‘ zu definieren, geht Celtis darauf aus, zu zeigen, wie diese Ordnung funktioniert. Mit der Unterscheidung ein- und mehrfiguriger carmina legt er den Finger auf die entscheidende Qualität der Figur, die durch sie gesetzte Gleichförmigkeit der metrischen Folge. Diese Gleichförmigkeit entsteht durch die stete Wiederkehr einer metrischen Sequenz, das heißt, durch eine in sich zurücklaufende und sich als in sich identische fortsetzende Bewegung. Nur scheinbar widerspricht dem das Auftreten mehrfiguriger Gedichtformen. Das Beispiel des Hexameters zeigt, daß der darin auftretenden Figurenvielfalt ein identisches Schema zugrundeliegt, das in einer begrenzten Zahl von Varianten

⁵⁵ Vgl. das Kapitel „Welche geometrische Figuren und Körper magische Kräfte besitzen, und wie dieselben mit den Elementen und dem Himmel übereinstimmen“ in: Agrippa, a.a.O., S. 271-273.

⁵⁶ „De his que accident carmini“, fol. 19v. Vgl. Niccolo Perotti, Grammaticae, Coloniae 1506, fol. ciif. („De generibus metrorum“) – Die figure carminis sind nicht mit den rhetorischen Figuren zu verwechseln. „Celtis beschränkt den Begriff figura auf die Anordnung der Versfüße im Metrum, während er z.B. bei Perotti [...] auch die Wortstellung im Vers betrifft“. Worstbrock, a.a.O., S. 475, Anm. 44. Leider ist Celtis nicht immer so eindeutig: „Venustissima que erit carminis figura epitheton per interiectas orationis partes a substantiuo remouisse“. Fol. 17r.

⁵⁷ Fol. 19v.

⁵⁸ a.a.O., fol. cii.

aktualisiert wird. Die Wahl der ‚propria figura‘ auf der Grundlage identischer Maßverhältnisse ist geradewegs die hohe Schule der Dichtkunst. „Parum enim est numerum sillabarum certa mensura comprehendere nisi per varias figuras et proprias“, das heißtt, das den Vers konstituierende Schema („numerus sillabarum“) kann sowohl durch Silbenzählen („certa mensura“) als auch durch die Wahl bestimmter Figuren realisiert werden, wie sie die „Ars“ in tabellarischer Form darstellt:⁵⁹

Saphicon endicasillabon

Tro	1		4	5
Spon		2		
Dac			3	

Nur auf dem zweiten Weg ist indessen die vera imago erreichbar und damit der Zweck der Poesie. Ihr Gelingen hängt wesentlich ab von der Wahl der geeigneten Figur – der Figur, die ihren Gegenstand trifft.

Harmonia enim in celestibus terrenisque rebus nemo esse dubitat.
Nam quo pacto consisteret vniuersum nisi certa ratione et prefinitis
numeris ageretur. Instrumenta quoque omnia quibus vtimur men-
sura quadam hoc est metro fiunt.⁶⁰

Perottis ‚nemo dubitat‘ erhellt die Szenerie der Begriffe. Fraglos – und deshalb unbefragt – sind die numeri der Verslehre identisch mit denen, die das Weltall regieren und in allen Künsten wiederkehren. Daß auf ihrer Kenntnis das Wissen

⁵⁹ Ars versificandi, fol. 5v.

„Est quoddam metrum sapho de nomine dictum
Prima trochee sedes post quam spondee sedebis
Dactilus interno bis da loca calca trocheo“. ebd.

Worstbrock sieht in den Tabellen ‚didaktische Beigaben‘, a.a.O., S. 473. Der didaktische Nutzen ist nicht zu bestreiten. Doch das Zahlenschema ist die *mathematische* Fassung der figura und damit auch Ausdruck ihrer kosmologischen Bedeutung.

⁶⁰ Perotti, a.a.O., fol. ciii. – „Sie“ – die geometrischen Figuren – „müssen deshalb genau nach jenen höheren Figuren gestaltet sein, wie eine entgegenstehende Wand das Echo veranlaßt, und wie die in einem Hohlspiegel gesammelten Sonnenstrahlen, wenn sie einen gegenüber befindlichen Körper, sei es nun Holz oder ein anderer brennbarer Gegenstand, treffen, diesen plötzlich verbrennen“. Agrippa, a.a.O., S. 272.

der Poesie beruht, dies und nichts weiter begründet ihre Stellung im Kreis der Wissenschaften. Doch das ist allgemein gesprochen, zu allgemein, will man das Fragepotential in den Blick bekommen, das jenes weit in frühere Überzeugungen zurückreichende Epochencredo in den zeitgenössischen Künsten entbindet.⁶¹ Die rhythmischen Figuren, wie sie Celtis versteht, fassen die numeri auf eine bestimmte Weise. Die in sich zurücklaufende und sich identisch wiederholende Bewegung entspricht dem zyklischen Modell kosmischer Bewegungsabläufe, in dem die platonische Vorstellung, mit der Mathematik den Universalschlüssel aller Naturerkenntnis in Händen zu halten, ihre vormodernen Erfolge erringt.⁶² Die Astronomie, genauer, die Himmelsmathematik der

⁶¹ Wie weit allerdings Perotti selbst davon entfernt ist, diese *allgemeine Überzeugung* mit mehr als deklamatorischer Bedeutung auszustatten, zeigt die Konsequenz, die er aus ihr zieht: „verum tamen magis hec poetarum propria est quibus et in figuris et in varietate verborum et in fabulis et in ceteris rebus ex quibus Harmonia fieri solet et maior copia est et licentia liberior.“ ebd. Anders Celtis: Seine Verstheorie ist der ernstgemeinte Versuch, die Rede vom Metrum als ‚instrumentum poetae‘ beim Wort zu nehmen und die *ars versificandi* in den Rang einer Wissensdisziplin zu erheben, die mit Astronomie und Musik um die Kenntnis der mathematischen Gegebenheiten wetteifert, welche den kosmischen Verhältnissen zugrundeliegen. Perotti beläßt es bei der Feststellung, die Poesie müsse in ihren verschiedenen Aspekten ‚harmonisch‘ sein. Celtis wirft die andersgeartete Frage auf, was ein auf den ‚angemessenen‘ Zahlenverhältnissen basierendes ‚carmen‘ im Hinblick auf die *Gegenstände der Poesie* leistet.

⁶² „Cum in talibus nostris studiis, ne dicam ludis, coercentur, qui poetas et Romanae linguae scriptores interpretentur, habeanturque tanquam infames, qui naturae opus et sapientiam rectoris sui mathematica veritate aperiant quique paulo altius quam vulgus sentiant“. Oratio 79. Der Hintergrund solcher Sätze wird durch den üblichen Hinweis auf ‚pythagoreische‘ Zahlenmystik kaum erhellt. Die ‚tiefere Einsicht‘ der philosophischen Schule, als deren Parteigänger sich Celtis zu erkennen gibt, hat mit dem Mystizismus eines Bonaventura so viel und so wenig zu tun wie seine Konzeption des ‚carmen‘ mit dem mittelalterlichen Figurengedicht: „es wird deutlich, daß für das wissenschaftliche und philosophische Bewußtsein der Zeit die Gegnerschaft, genauer die Scheidelinie zwischen Aristotelikern und Platonikern klar und deutlich war. Forderte man für die Mathematik einen höheren Rang, schrieb man ihr sogar einen realen Wert, eine führende Stellung in der Physik zu, war man Platoniker. Sah man hingegen in der Mathematik eine abstrakte Wissenschaft und schätzte sie aus diesem Grunde geringer ein als die Physik und Metaphysik, welche vom wirklichen Sein handeln, [...] so war man Aristoteliker.“ Alexandre Koyré, Galilei und Platon, in: ders., Galilei. Die Anfänge der neuzeitlichen Wissenschaft, Berlin 1988, S. 45. Koyré beschreibt die Situation der Physik gegen Ende des 16. Jahrhunderts, Celtis blickt auf die vorangehende methodische Wiedergewinnung der ptolemäischen Astronomie im Vorfeld der kopernikani-

vorkopernikanischen Jahrzehnte ist das Vorbild, nach dem Celtis die *ars metrica* konzipiert.⁶³ Das Verhältnis von *figura* und *imago* spiegelt die Wechselbeziehung von astronomischer, sprich, mathematischer und astrologischer, sprich, magischer Auslegung der Himmelsdaten. Einerseits ist die *figura* sinnferne Bewegung, andererseits, im Hinblick auf die ins Bild geholte Naturerscheinung, sinngabeende Instanz. Die *vivacitas* ist nicht zuletzt die Bestimmtheit der Impression, die der Hörer empfängt und die ihm, wiewohl begrifflos, Klarheit über das Vernommene verschafft.⁶⁴

schen Lehre. Für sie stehen bei ihm die Namen der ‚summi philosophi‘ Pythagoras und Platon, denen die Poesie die Bestimmung ihres Ranges verdankt: *Oratio* 106. Vgl. Mieczysław Markowski, *Numerus und mensura in der Krakauer Naturphilosophie des XV. Jahrhunderts*, in: Albert Zimmermann (Hrsg.), *Mensura. Maß, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*, 1. Halbbd., Berlin-New York 1983, S. 177-191. – Anders als Celtis bleibt Joachim Vadianus in seiner ‚Poetik‘ unspezifisch, wenn er die pythagoräisch-platonische Tradition zitiert: ders., *De poetica et carminis ratione*, Wien 1518, Kap. III. Krit. Ausgabe mit dt. Übersetzung und Kommentar v. Peter Schäffer, 3 Bde., München 1973-77. – Zum Figurengedicht vgl. Ulrich Ernst, *Zahl und Maß in den Figurengedichten der Antike und des Frühmittelalters. Beobachtungen zur Entwicklung tektonischer Bauformen*, in: A. Zimmermann (Hrsg.), *Mensura usw.*, 2. Halbbd., Berlin-New York 1984, S. 310-332.

⁶³ Zum programmatischen Aspekt des auf Celtis' Betreiben 1501 in Wien gegründeten ‚collegium poetarum et mathematicorum‘ vgl. die verstreuten Bemerkungen von Wuttke, *Beobachtungen*, a.a.O., S. 136, u.a.

⁶⁴ ‚Musica figurata‘ oder ‚mensuralis‘, im Gegensatz zur ‚musica choralis‘, nennt die zeitgenössische Musiktheorie diejenige Musik, „in qua uariae Notulae, secundum uarias figuræ, colores, ac uarie praescripta signa, aliam subinde quantitatē accipiunt.“ Sebald Heyden, *De arte canendi*, 2. Aufl. Nürnberg 1540, Faks. New York 1969, S. 2. Hinter dieser Einteilung steht die ins Mittelalter zurückreichende Differenz von *musica antiqua* und *musica nova*: „Nam notae veteris Musicae, id est, Choralis, non patiuntur augmentum neque prolationis decrementum.“ Lampadio, *Compendium musices*, tam figurati quam plani cantus, Bern 1537. Vgl. Wilhelm Seidel, *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, Darmstadt 1976, S. 53ff. Die auf Celtis zurückgehenden Vertonungen („Humanistenoden“) zeigen ihn als puristischen Anhänger der *musica antiqua*: Hartmann, a.a.O. Im Gegensatz zum musikalischen Rhythmus der Antike, der sich am Metrum orientiert, beruhen die ‚figuræ‘ oder ‚mensuræ‘ der mittelalterlichen Musik auf fortgesetzten ‚divisiones‘: „Die faßlichen rhythmischen Figuren, das sinnlich Prägnante, die Modi, sind rückgebunden an die theologisch begründete Perfektion. Eine freie Fortschreitung in faßlichen Werten [...] kennt die mittelalterliche Mensuralmusik nicht.“ Seidel, a.a.O., S. 40f. „Ein musikalischer Zeitwert konnte auch nach Minuten oder Sekunden bestimmt werden; aber die Minute oder Sekunde war dann als Bruchteil des Maßes der Sonnen- und Mondbewegung zu verstehen, nicht als

4. „Amores“: Das Bild der Welt

Die „Amores“ von 1502 sind das Ergebnis einer poetologischen Verschiebung. Sie betrifft die Verwandlung der universalen Motive der Doktrin in das *hic et nunc* der lyrischen Möglichkeiten, über die der Autor verfügt. Das Wunschbild der einen Poesie weicht Ansichten einer Dichtung, die gleichzeitig Wunscherfüllung suggeriert und für die Zukunft offenhält. Einerseits ist sie, wie der Dichter anmerkt, die Frucht einer ‚decennalis peregrinatio‘. Das deutet auf Vollendung. Die Zehn ist die vollkommene Zahl, die Kreiszahl, Ende und Anfang jeder Bewegung.⁶⁵ Andererseits sieht er darin nicht mehr als ein Vorspiel für Größeres, die in Aussicht gestellte „Maximileis“, ein Werk, das geplant zu nennen wohl den Sinn der Mitteilung verfehlte, ein imaginäres Werk vielmehr, in dem, wäre es jemals zur Ausführung gelangt, die Ambition des Dichters zum Erlöschen gekommen wäre.⁶⁶ In den „Amores“ geht die Wirklichkeit der

ein durch Konvention festgesetztes Maß der absoluten Zeit. So ist die Umständlichkeit, mit der Johannes Verulus de Anagnia im 14. Jahrhundert das *Tempus* bestimmt, nicht einer Neigung zur pedantischen Paraphrase, sondern der aristotelisch-scholastischen Physik zur Last zu legen. „Dividitur tamen tempus per annum, menses, hebdomadas, dies, quadrantes, horas, punctorum momenta, uncias et athomos... Est notandum, quod ab ista uncia musicus accipit tempus rectum et perfectum.“ Carl Dahlhaus, Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert, in: Archiv für Musikwissenschaft 17 (1960), S. 25f. An diesen kosmologisch-musikalischen Zeitbegriff knüpft Celtis’ Begriff der ‚figura‘ sinngemäß an. Metrum und Figur sind konkurrierende Interpretationen der Zeit als Bewegung: als Fortschreiten durch Iteration das Metrum, als symbolische Wiederkehr die Figur.

⁶⁵ „Der Zehner ist die vollkommene und Universalzahl, die den ganzen Lebenslauf bezeichnet. [...] Gleich der Einheit ist auch diese Zahl kreisförmig, weil sie zusammengekommen zur Einheit, von der sie ausging, zurückkehrt.“ Agrippa, a.a.O., S. 230f. „Der Zehner, als eine Kreiszahl, gehört aus demselben Grunde wie die Monas der Sonne an; und dem Janus wird sie zugeschrieben, weil das Ende der ersten Reihe der zweiten Monas ins Dasein verhilft. Überdies wird sie noch der Welt beigelegt.“ a.a.O., S. 256.

⁶⁶ „Commasculavi tamen frontem et erasa omni (ut in proverbio est) verecundia cogitare coepi, si non aliquid tale, quod par tuae celsitudinis laudibus esset, offerem, saltem nostris nugis, ineptiis, incomptis et illepidis iocis, quibus aula se oblectare solet, animum meum iugemque et perpetuam in te tuamque illustrissimam Austriae domum observantiam intellegeres meque (ut saepius solitus es) ad maiora animares, Maximileiden inquam et per te scriptos a cunabulis annales, nocturnas et diurnas commentationes.“ Conradus Celtis Protocius, Quattuor Libri Amorum, S. 1f. Über das Projekt ist nichts weiter bekannt. Man darf annehmen, daß der *Dichter* Celtis es in der Tradition der Überbietung antiker Autoren

Poesie, wegweisend für künftige Gelegenheiten, eine innige Verbindung mit einem Entwurf der Verhältnisse ein, der ohne Zögern phantastisch genannt werden kann und Eindrücke einer Poesie einschließt, die, ohne je realisiert zu werden, die poetische Operation bestimmt.

Jene neue „Aeneis“, erblickte sie einmal das Tageslicht, entzöge der proklamierten Wiederkehr des augusteischen Zeitalters in der gegenwärtigen ‚aetas Maximiliani‘ ihren Beigeschmack von Unwirklichkeit. Das Wunschbild ginge der Erwartung verlustig, die ihm das Ansehen einer der Gegenwart eingezogenen Zukunft gibt. Vorerst allerdings (und selbstredend ist das Wunschbild nur in einem solchen ‚Vorerst‘ festzuhalten) erhält der Entwurfcharakter der Poesie, der das bestimmte Werk intendiert und in der Intention bereits überschreitet, im Elegienwerk eine Fassung, die das Imaginierte als real vorstellt und das Reale als imaginiert. Der Neubeginn als Wiederkehr nicht allein der Poesie, sondern des Zeitalters, in dem die Poesie schon einmal ihre Vollendung erfuhr, schafft der Poesie eine doppelte Perspektive. Für sie wird die Bedeutung, in der sie sich sonnt, gewährleistet durch die Signatur des Zeitalters, die ironischerweise erst mit ihr und durch sie zutage treten kann, da sie es ist, in der sich das Zeitalter erkennt. So bekommt das Eigene des Neubeginns einen Sinn, der von der Doktrin allein nicht gedeckt wird. Nicht die Konstellation, aufgrund derer der einzelne sich als Dichter erfährt (in einer im Grunde leer bleibenden kosmischen Erregung), steht nunmehr am Ursprung der sich erneuernden Dichtung, sondern diejenige, durch welche ein umfassender Ideenkomplex ein weiteres Mal das Geschick der Welt bestimmt. Es bedarf nur einer geringen Anstrengung, um in dem Musengott, der in der dritten Elegie des ersten Buches den jugendlichen Dichter mit dem Projekt betraut (und bei dieser Gelegenheit bereits auf die zehnjährigen Mühen der Ausführung vorausweist), den neuen Apoll zu erkennen, der dem anbrechenden Zeitalter seinen Namen gibt.⁶⁷

gedacht hat: nach Ovid („Amores“) und Horaz („Libri odarum quattuor“, posthum veröffentlicht) wäre Vergil der dritte – und bedeutendste – Autor gewesen, dem es nachzueifern gegolten hätte.

⁶⁷ Kurt Preiss, Konrad Celtis und Kaiser Maximilian I., in: *Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich und Wien.* Jg. 30, 1959, Nr. 5-7, S. 101-109. – Dieter Wuttke, Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophia des deutschen ‚Erzhumanisten‘ Conrad Celtis. Eine ikonologische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs, Nürnberg 1985, S. 7 u. a. – Die kulturpolitischen Zusammenhänge untersucht Alois Schmid, „Poeta et Orator a Caesare Laureatus“. *Die Dichterkönigungen Kaiser Maximilians I.*, in: *Hist. Jb.*, 109. Jg., 1. Halbbd. 1989. Vgl. ferner Ste-

Die Verschiebung (um den gewählten Terminus beizubehalten) zeigt sich, nahezu plakativ, im Bildprogramm der Ausgabe von 1502, dessen Ausführung durch Dürer und seine Werkstatt merklich gegen die Absichten zurücktritt, die der Dichter mit ihm verfolgt. Wie anderen Zeitgenossen auch erscheint Celtis die *pictura* als der geeignete Ort, den programmatischen Anspruch seiner Dichtung hervorzukehren:

ita hic picta et figurata secundum quattuor aetatum circulos et
hebdomadas (ut Pythagorici tradunt) hominum animos et eorum
corpora contemplabere.⁶⁸

Die *pictura* leistet im visuellen Medium dasselbe wie die *figura* im rhythmischen – *fast* dasselbe, denn der Wechsel aus dem hör- in den sichtbaren Bereich hat seinen Preis, auch wenn das Ziel der Einstimmung, der Enkosmie, dasselbe bleibt. Kaum zufällig ist es der, den der Zyklus ohnehin seiner thematischen Anlage schuldet. Die Gesetze der Visualisierung verlangen nach einem Gegenstand, der sowohl universal als auch räumlich begrenzt ist. Jener Kosmos en miniature, den der Betrachter der „*Amores*“ in den vier Holzschnitten entdeckt, die den einzelnen Büchern vorangestellt sind, präsentiert eine zeitgenössische ‚Germania‘, deren Grenzen mit den Rändern des Erdkreises zeichenhaft verschwimmen.⁶⁹ Das wirkt naiv und ist nur konsequent gedacht. Wenn auf der symbolischen Ebene der Urheber der Dichtung kein anderer ist als Maximilian, der ‚alter Augustus‘ (was nichts weiter heißt, als daß sie von der Symbolik imperialer Entfaltung ihre eigenen Möglichkeiten borgt), dann nimmt es nicht wunder, daß sich der kosmologische Impuls in ihr patriotisch maskiert – in der auf das Heilige Römische Reich deutscher Nation abonnierten Bedeutung, die Celtis und sein Zirkel dem ‚*amor patriae*‘ geben. Die Maskerade verdeckt nicht

phan Füssel, Der Einfluß der italienischen Humanisten auf die zeitgenössischen Darstellungen Kaiser Maximilian I, in: *Acta Conv. Neo-Lat. Bononiensis*, New York 1985, S. 34-43.

⁶⁸ *Amores*, Praefatio, S. 2.

⁶⁹ Eva Maria Marxer, Text und Illustration bei Sebastian Brant und Konrad Celtis, Diss. (masch.), Wien 1960, ferner Maria Lanckoronska, Die Holzschnitte zu den ‚*Amores*‘ des Konrad Celtis, in: Gutenberg-Jahrbuch 1971, S. 323-337. Der Erdkreis als ‚*pictura mundi*‘ verweist auf die ‚*sphaera infinita*‘ als Sinnbild der göttlichen Transzendenz: Joachim Gauss, *Circulus mensurat omnia*, in: Zimmermann (Hrsg.), *Mensura usw.*, 2. Halbbd., a.a.O., S. 450. Gauss erwähnt in dem Zusammenhang die Schedelsche Weltchronik, zu deren Mitarbeitern Celtis zählte.

das wahre Gesicht der Poesie. Sie stellt es her, indem sie faßlich macht, worum es geht. Die Konturen, die sie ihm verleiht, be- und entgrenzen den Erfahrungs-horizont des Individuums. Darin liegt die Eigenart der Machtfiktion. Über die reale Machtausübung hinaus stellt sie Beziehungen universeller Art her. Die im Gefolge der *translatio imperii* proklamierte Kulturfiktion der *translatio artium* bezeichnet de facto das Unterfangen, Zentrum und Peripherie des erfahrbaren Universums neu zu definieren.⁷⁰

Die vier Holzschnitte, von der Kunstgeschichte wenig beachtet, zeigen dem-nach, zur Anschaulichkeit herabgestuft, jenes Ganze, das der Doktrin zufolge in der figura das Wort ergreift.⁷¹ Sie geben Gelegenheit, anhand ihrer Motive zu erkunden, wie diese Dichtung konzipiert ist – als Praxis zu einer Theorie, die um die unbestrittene, doch darum nicht minder schwer zu fassende Wahrheits-fähigkeit von Poesie kreist. An die Wiederkehr der figura im Gedicht gemahnt der gleichbleibende Bildaufbau. Eingebettet in die vier nach den Himmels-richtungen bestimmten ‚Germaniae Latus‘ sitzt der Dichter seiner von Mal zu Mal wechselnden Geliebten gegenüber. Über der Landschaft erscheinen, der

⁷⁰ „O dignum regem, qui nobis cum Romano imperio ut alter Caesar Augustus priscas nobis artes, Romanas et Graecas litteras cum imperio restituis!“ Praefatio, S. 3. Bezeichnend ist die Wendung, mit der Celtis das geographische Zentrum des Reiches an die den Römern unbekannt gebliebene Elbe verlegt: „Eiusque interiora ad inclitum Albim fluvium, cuius utrasque ripas regiis palatiis at in alveum eius ingentibus iactis molibus Fridericus Saxoniae dux, imperii Romani elector Musarumque nostrarum et studiorum maximus amicus, longe lateque possidet et qui olim Romanis incognitus erat fluvius, iam felici conversione siderum in medio quasi corpore imperii pari fama cum tuo Danubio et Reno ac Rhodano tuo, Tago et Durio Tiberique floret et pollet.“ Amores, S. 2 (Praefatio). Der *Neuzentrierung* geht der Perspektivismus des Cusanus voraus, der feststellt, daß die Welt „keine real bezeichnete Mitte besitzt, aber dem Menschen dennoch überall die Illusion des Mittelpunktes gewährt, weil der Mensch fähig ist *omnia ex se explicare intra regionis sua circulum*“. So Gauss, a.a.O., S. 450. Vgl. Hans Blumenberg, Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner, Frankfurt/M. 1976, S. 67ff. Celtis als Kosmograph: Jacques Ridé, *L'image du Germain*, a.a.O., S. 215ff., ders., Un grand projet patriotique: *Germania illustrata*, in: *L' Humanisme Allemand*, a.a.O., S. 99-111. – Elisabeth Rücker, Nürnberger Frühhumanisten und ihre Beschäftigung mit Geographie. Zur Frage einer Mitarbeit von Hieronymus Münzer und Conrad Celtis am Text der Schedelschen Weltchronik, in: Schmitz u.a. (Hrsgg.), *Humanismus und Naturwissenschaften*, Boppard 1980, S. 181-192. Vgl. Franz Wawrik, Österreichische kartographische Leistungen im 15. und 16. Jahrhundert, in: G. Hamann/H. Grössing (Hrsgg.), *Der Weg der Naturwissenschaft*, a.a.O., S. 112.

⁷¹ Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton (N. J.) 1971, S. 95.

Jahreszeit entsprechend, Sonne und Mond, vereinzelte Sternbilder und die Zeichen des Zodiakus.

Nunc autem, rex gloriosissime, serena oramus fronte (ut omnia, etiam magis exigua, in nostris studiis soles) libros amorum nostorum quattuor suscipe, in quibus Germaniae nostrae, immo tuae quattuor latera et quibus illa cum collimitiis, gentibus et nationibus et regnis clausa et circumsaepa est.⁷²

Soweit das vaterländische Programm. Die pictura zeigt all das ohne Frage. Dort, wo es nötig erscheint, lassen Schriftbänder keinen Zweifel darüber aufkommen, was das von Detail zu Detail gleitende Auge des Betrachters sieht. Für die Lesbarkeit des Ganzen hingegen (eine Lesbarkeit anderer Art) sorgt eine Skala am oberen Bildrand, das den neun Musen dezidierte ‚Novenarium‘. Es enthält die Elemente jenes herrscherlichen Wissens, aus denen sein Adept den Stand der Dinge erfährt.⁷³ Die erste Leiste zählt die ‚Welt‘ verbürgenden Genera auf, neun an der Zahl: Jahreszeiten, Lebensalter, Tageszeiten, Winde, Temperamente, Tierkreiszeichen, Temperaturen, Elemente und Farben. Die zweite nennt, von Buch eins bis vier fortschreitend, die Modi, wie sie in der jeweils herrschenden Konfiguration hervortreten: ‚Ver‘, ‚Pubertas‘, ‚Oriens‘, ‚Eurus‘, ‚Sanguis‘, ‚Aries‘ usw.⁷⁴ Die Zahlenverhältnisse sind zu beachten. In der Kombination der Zahlen neun (3×3) und vier ergibt sich dem Betrachter die Einheit der Welt oder der Zusammenhang der irdischen und der himmlischen Dinge.

Invenies autem in his nostris de amore libris utriusque, hoc est terrae et caeli nostri situm et positum, quas artes tu velut alter Caius Julius Caesar, Hadrianus et Alfonsus calles mirificeque te his oblectaris. Invenies item anni descripta a nobis tempora et ex

⁷² Praefatio, S. 2.

⁷³ Zum ‚Novenarium‘: Marxer, a.a.O., S. 378. – Astrologie als Herrschaftswissen: Henri Stierlin, Astrologie und Herrschaft, Frankfurt/M. 1988.

⁷⁴ Zu Buch eins gehören: Ver, Pubertas, Oriens, Eurus, Sanguis, Aries, Fervor, Aer, Violaceus, zu Buch zwei: Estas, Adolescentia, Meridies, Auster, Colera, Cancer, Calor, Ignis, Purpureus, zu Buch drei: Autumnus, Iuventus, Occasus, Zephir, Flegma, Libra, Tepor, Aqua, Puniceus, zu Buch vier: Hyems, Senectus, Nox, Boreas, Melancolia, Capricornus, Torpor, Terra, Lividus.

cardinalibus caeli signis mutationes eius et temperamenta et (ut natura comparatum est) ingenia suum caelum et terram sequi [...]⁷⁵

Man mag die welterschließende Kraft des astrologischen Synkretismus gering-schätzen. Angesichts der Entwicklung, die das europäische Denken seit der Renaissance genommen hat, gibt es keinen rationalen Grund, es damit anders zu halten als ein Agrippa von Nettesheim, der notiert: „Ich selber habe geschrieben von dieser Kunst, wiewohl ganz anders, jedoch ebenso abergläubisch und betrüglich, oder dass ichs sagen mag, wenn ihr wollt, ganz erlogen.“⁷⁶ Doch unbestreitbar entfaltet sich in ihm der Weltbezug dieser Poesie. Man irrt, wenn man ihn relativierend für einen bloßen Aspekt dieses Bezugs hält, der ihre Welthaltigkeit nur unwesentlich tangiert. In ihm (und in ihm allein) trifft sich das Weltwissen der Poesie mit dem der redenden wie der mathematischen Künste. Keineswegs zufällig, sondern deshalb, weil er den Weltzusammenhang methodisch konsequent als einen auf das Subjekt und seinen Nahbereich zentrierten Wirkzusammenhang begreift. Einerseits ist das Novenarium eine mehr oder weniger schlüssige Abbreviatur dieses Weltmodells. Andererseits ist es der Schlüssel, der dem Betrachter die Zeichenebene der pictura erschließt. An ihm zeigt sich, was es am anderen zeigt. In seiner Indifferenz setzt es auf den im voraus verständigten Betrachter. Während es ihn ins Bild setzt, lässt es den Unbedarften inmitten der Ratlosigkeit allein, in die es ihn durch seine Gegenwart stürzt.

Auf der Zeichenebene der pictura enthüllt sich diese Differenz des Außer-dem-Wissen- und des Im-Wissen-Seins rasch als das Thema der Holzschnitte zu den ersten beiden Büchern „Amores“. Nichts bekräftigt den Entwurfcharakter von Celtis’ Dichtung mehr als die Tatsache, daß sie den Schritt vom Nichtwissen zum Wissen und damit das Verständigtsein selbst, aus dem heraus Poesie erst denkbar erscheint, zum Thema erhebt. Sie beginnt mit der Frage, welche Geistesverfassung die Möglichkeit von Dichtung sowohl enthält als auch verhindert. Blatt eins („Germaniae Latus Orientale“) gibt darauf Antwort. In seinem unteren Drittel sieht man die Universitätsstadt Krakau, eines der

⁷⁵ Praefatio, S. 2. Zum Sternenglauben in den „Amores“ s. Felicitas Pindter, Die Lyrik des Conrad Celtis, Diss. (masch.), Wien 1930, S. 144ff.

⁷⁶ Agrippa von Nettesheim, Die Eitelkeit und Unsicherheit der Wissenschaften, und die Verteidigungsschrift, herausgegeben von Fritz Mauthner, Erster Band, München 1913, S. 73.

Zentren naturphilosophischer Gelehrsamkeit im ausgehenden 15. Jahrhundert, durchflossen von der Weichsel, der, links im Bild, drei Knaben entsteigen. Der erste hat fast das Ufer erreicht und wirft die Arme empor. Ein Dreieck bedeckt seine Brust – unverkennbare Anspielung auf das erfolgreich absolvierte Trivium. Ergänzt wird die Gruppe durch vier am Ufer, das heißt, zu ihren Häupten tanzende Mädchen. Die vier Künste des Quadriviums sind eben die, in welche sich das Harmoniewissen der Poesie auseinanderlegt. So überrascht es nicht, auf gleicher Höhe, diesmal rechts im Bild, den jugendlichen Dichter zu sehen. Er spielt, im Bade sitzend, die Harfe; die Geliebte reicht ihm den Apfel. Den artes liberales hält er den Rücken zugewandt. Sinnfällig bekundet sich darin seine Hinwendung zur ‚*vita voluptaria*‘. Doch was so eindeutig scheint, ist es keineswegs. Der Kranz, den der Dichter trägt, korrespondiert den Kränzen der Mädchen. Das bis an seine Schenkel reichende Wasser verbindet ihn zwar mit der Geliebten, aber auch das Motiv der im Fluß badenden Knaben kehrt damit wieder. Eine verschwiegene coincidentia oppositorum bestimmt den Bildaufbau. Den deutlichsten Ausdruck findet sie darin, daß das Bad, diese Stätte der Lust, ebenfalls die Form eines Quadrats besitzt. Die mathematischen Künste des Quadriviums enthalten – wenngleich verstellt – auch das Wissen um die sichtbare Welt, deren Oberfläche die Begehrlichkeit des Dichters reizt. Demgegenüber entstammt die *vita voluptaria*, als tätige Leugnung des Weltsinns, dem Drang des Individuum, sich der Welt zu verbinden. Es ist seine Reaktion auf die Fremdheit eines erst anzueignenden Wissens, über das es noch nicht verfügt und von dem es sich deshalb nach Belieben abwenden kann.⁷⁷

Auf dem zweiten Blatt (‘Germaniae Latus Meridionale’) finden sich, ebenfalls im oberen Drittel, doch diesmal die Mitte einnehmend, der Dichter und seine Geliebte in einem ummauerten Garten, zu dessen beiden Seiten die Flüsse Aenos (Inn) und Licus (Lech) vor dem Alpenhintergrund zum Bildrand hin abwärts fließen.⁷⁸ Die Stadt im unteren Drittel, Regensburg, wird, anders als vorher Krakau, durch die breit strömende Donau nicht geteilt, sondern liegt am oberen (vom Betrachter aus jenseitigen) Ufer, von dem aus eine bewehrte Brücke in den unteren, diesseitigen Bildteil führt. Das Mühlrad neben der Brücke, durch ein auffälliges Speichenkreuz ausgezeichnet, nimmt das Motiv

⁷⁷ Auf die Bedeutung des Motivs der ‚*vita voluptaria*‘ im Zusammenhang mit Dürers „Philosophia“ macht Wuttke aufmerksam, a.a.O., S. 14f.

⁷⁸ Vgl. Johannes Cochlaeus, Brevis Germanie Descriptio (1512), hrsg., übers. und komm. von Karl Langosch, Darmstadt 31976 (unveränderte Auflage).

der Vierzahl, nun integriert in die Kreisform, wieder auf. Die Kombination kehrt rechts unten im Bild, reicher ausgeschmückt, in der Darstellung des Fichtelgebirges wieder. Kreisförmig umschließt das Gebirge den See und entläßt seine Flüsse in die vier Himmelsrichtungen – ein anschaulich-geographisches Bild jener Neuaustrichtung der Welt, die das bisher Abseitige ins Zentrum der Darstellung holt. Seine vollständige Ausfaltung erfährt das Kreismotiv allerdings in Verbindung mit der Figur des Laute spielenden Dichters. Inmitten eines kreisrunden, nach links sich öffnenden Gemäuers sitzt er an einem runden Tisch, auf dem ein gleichfalls kreisrunder Pokal steht, ihm rechts gegenüber die Geliebte, zwischen ihnen, an der Frontseite des Tisches stehend, eine dienende weibliche Figur.

Die Stellung der Personen gegeneinander verdient Aufmerksamkeit. Die Gestalt der Geliebten ruht in sich, ihre Hände liegen gekreuzt auf der Tischkante, so daß die Arme, zusammen mit der Schulterpartie, eine geschlossene Figur bilden. Anders der Dichter: Er hält die Laute so, daß ihr Griff auf die Geliebte weist. Die dritte Person wendet das Gesicht gleichfalls der Geliebten zu. Sie trägt einen Stab mit einer Kugel in der rechten Hand. Das triadische Schema, durchgeführt sowohl im Motiv der konzentrischen Kreise als auch der Figurentrias, an der man unschwer die Momente des In-sich-Ruhens oder der Einheit, der ausgehenden und der zurückkehrenden Bewegung identifizieren kann, präsentiert die spekulative Grundidee des Renaissanceplatonismus in anschaulicher Weise als den Inhalt der *vita contemplativa*, der sich der Dichter, durch die umgebende Mauer gegen die Weltverhältnisse abgeschirmt, inzwischen verschrieben hat. Die Verbindung von Kreis und Kreuz im unteren Bildbereich fügt das gelehrt Wissen der weltorientierten Künste und die spekulative Denkbewegung symbolisch ineinander. In ihr rundet sich das Weltwissen und wird sich selber durchsichtig.⁷⁹

Dreieck und Quadrat, Kreis und Kreuz sind die geometrischen Figuren, die auf der Zeichenebene der *pictura* zusammentreten, um die Formen des sich

⁷⁹ Die Geliebte des zweiten Buches, *Elsula Alpina*, erinnert an den Namen der Hure Elicia aus der „*Celestina*“ des Fernando de Rojas (erstmals wohl 1499): „Die Vermutung liegt [...] nahe, daß dieser Name vom Griechischen abzuleiten ist: *elikía*, ‚Lebensalter‘, auch u.a. ‚heiratsfähiges Alter‘.“ Henk de Vries, Zahlenbau in Spanischer Dichtung, in: Zimmermann (Hrsg.), *Mensura etc.*, 2. Halbbd., Berlin-New York 1984, S. 430. „Die Verwandtschaft mit dem Correlativum *elíkos* ‚so groß wie‘ macht *elikía* fast zum Synonym von ‚Modul‘.“ ebd.

verfehlenden und des gelingenden Wissens zu beschreiben. Die *pictura* erweist sich damit als geometrische Darstellung der Zahlen drei und vier, und zwar in wechselnder Kombination. Offensichtlich bezeichnet das Nebeneinander von Dreieck und Quadrat und damit die Zahl der sieben ($3 + 4$) freien Künste das sich opak bleibende, das Ineinander von Kreis und Kreuz (3×4) hingegen das sich wissende Wissen.⁸⁰ Das erinnert daran, daß das elegische Versmaß der „*Amores*“ mit seinen vier charakteristischen Halbversen ein gleichartiges Zahlenverhältnis zugrundelegt. Die wiederkehrende Sequenz von drei mal vier Einheiten (*pedes*) ist das metrische Analogon des sich drehenden Rades mit den vier Speichen. Nimmt man hinzu, daß der Hexameter seinen Figurenreichtum aus dem (nach Maßgabe gewisser Regeln) freien Wechsel zwischen drei verschiedenen Versfüßen erzeugt,⁸¹ dann liegt es nahe, sich des Zahlenschemas zu erinnern, das dem Novenarium zugrundeliegt. Das Simultanbild zeigt, was in der metrischen Sukzession vorgeht.

In der Elegie I, 2 gesteht der Dichter einem Freund, die Liebe habe ihn unfähig zur Poesie gemacht: „*se amore captum Musis Heliconiis intendere non posse.*“⁸² Der Grund liegt auf der Hand:

Sed feror in *praeceps* nulla medicabilis arte,
 Nec me consiliis quisque levare potest;
 Non Plato, non Socrates, Latiae nec turba sophiae,
 Nec dea, quae summo vertice nata Iovis.
 Sic me saevus amor rapit et scelerata libido [...]⁸³

II, 2 „*Ad se ipsum*“ greift das Thema wieder auf. Diesmal (er steht in einem neuen Lebensjahrzehnt) ist ‚Celtis‘ entschlossen, bei der Philosophie Zuflucht vor den ‚femineae artes‘ zu finden. Das geschieht so, daß er sein erworbenes Wissen befragt und es auf diesem Weg einer Unwissenheit überführt, die prinzipiell jede Gelehrsamkeit übersteigt:

⁸⁰ Die Zahl der Planeten beträgt (wie die der freien Künste) sieben, die der Tierkreiszeichen zwölf. Das Arkanwissen der Astrologie geht über das Wissen der Schulkünste hinaus, weil es Aufschluß über das Wirken der göttlichen Kraft verspricht.

⁸¹ Spondeus, Dactylus, Trochaeus: Ars, fol. 5v. Für den Pentameter veranschlagt die „*Ars*“ fünf ‚pedes‘: Dactylus, Spondeus, Jambus, Anapaest und Tribrachus: fol. 5r.

⁸² „*Ad Nicolaum Gelonum se amore captum Musis Heliconiis intendere non posse.*“ Amores, S. 9f.

⁸³ a.a.O., S. 10.

Liberum in aetherios animum modo ferre meatus
 Astrorumque vias prendere mente iuvat.
 Quis deus hanc molem tanta vertigine verset?
 Cur septem adversa iusserit ire via,
 Ut nunc aestivum Cancri nitantur in axem
 Et modo regna petant, quae Capricornus habet,
 Nuncque retrocedunt et nunc directa feruntur,
 Nunc stant exigua desidiosa mora?
 An ne chaos varias hac induit arte figuras
 Et renovent species corpora prima suas,
 Quaque suas facies totiens natura reformat
 Cunctaque mutantur, quae vagus orbis habet?
 Quis numerus stellis [...] etc.⁸⁴

Zweifellos gibt der Demiurgenmythos, wie ihn die dritte Frage (‘an ne’) an-
satzweise zur Sprache bringt, Antwort auf die vorhergehenden Fragen nach
dem Urheber der Himmelsbewegung (‘quis deus’) sowie nach der Ursache oder
dem Telos dieser Bewegung (‘cur’). Zweifellos gibt er nicht irgendeine,
sondern die philosophische Antwort, die zugleich (anders als Aristoteles’
Theorie des ‚ersten Bewegers‘) als Allegorie verstanden werden darf, da sie den
Bereich bildlichen Vorstellens nicht überschreitet. Als Erzählung vom Ur-
sprung des Kosmos gibt sie Auskunft darüber, wie die Himmelserscheinungen
auf die flüchtigen Phänomene der irdischen Erfahrungswelt zu beziehen sind.
Nach Celtis’ Verständnis schließt sie die Erfahrungswelt damit an die Formen
mathematischer Anschauung an, die der Anblick des Sternenhimmels in
Kenntnis der Zyklen und Epizyklen der ptolemäischen Theorie gewährt.⁸⁵ Die
Intention dieses Fragens geht dahin, den Fragenden aus den Verstrickungen des
unverstandenen Daseins zu lösen.⁸⁶ Mit der Auskunft, die der Mythos erteilt,
wäre sie demnach gut beraten. Sie wäre es, wenn dieser nicht fragend in den
Sog eines Zweifels geriete, aus dem er einerseits unversehrt hervorgeht, da er

⁸⁴ a.a.O., S. 32.

⁸⁵ Vgl. die Einleitung zur „Germania“ des Tacitus: C(onradi) C(eltis) de situ et
morib(us) Germaniae addit(i)o(n)es Fabula Demogorgonis de creat(i)o(n)e m(un)di p(rae)-
fat(i)o, in: Opuscula, edidit Kurt Adel, Lipsiae MCMLXVI, S. 55ff. Ferner etwa die Ode an
Sigismund Fusilius.

⁸⁶ Vers 1-8.

die einzige mögliche Antwort bereithält, dem er sich andererseits nicht entziehen kann, weil er der Skepsis nicht standzuhalten vermag, die der Zweifel, einmal ausgesprochen, gegen jede mögliche Antwort kehrt.

Man muß an dem ‚an ne‘ jenes Zittern registrieren, das die Erprobung des philosophischen Mythos begleitet. Es hieße den Fragegestus erkennen, sähe man in ihm einen Gestus des objektiven Prüfens, das sich die Entscheidung zwischen verschiedenen denkbaren Lösungen vorbehält. Der Demiurgenmythos ist in Wirklichkeit konkurrenzlos, weil er, allegorisch gelesen, die Wissensform der operativen, auf Zahl und Figur basierenden artes dem Erfragten suppliziert. Der Demiurg als ‚primus artifex‘ übt sich, indem er aus dem Chaos das Geordnete schafft, in einem dem Geschöpf zwar unzugänglichen, gleichwohl dem Begriff der ‚ars‘ unterliegende Tun: Die Mathematik ist die im Aufbau des Universums vernehmbare Sprache Gottes. Dennoch wird die Frage dadurch nicht erledigt. Letztlich zielt sie auf den Realitätsgehalt des Mythos. In dieser Hinsicht gibt die allegorische Lesart keine Antwort. Eher stellt sie die Möglichkeit der Allegorese zur Disposition. Die vernünftige Auslegung schafft das Ärgernis nicht aus der Welt, das der Verstand an den Erzeugnissen der Einbildungskraft nimmt. Die Realitätsforderung, gegen den Ursprungsmythos gewandt, der doch gerade erklären soll, was es mit der Realität auf sich hat, ist, recht verstanden, der Vorbote der auf Empirie gerichteten Rationalität, deren Ansprüche die Poesie in Zukunft weder zurückweisen noch erfüllen kann. Ersteres nicht, weil sie damit nur die Kritik vollstrecken würde, die jene an ihren Errichtungen übt, letzteres nicht, weil sie sich damit aufgeben würde. Ihr Ausweg besteht, paradox gesprochen, darin, daß sie sich von der Verstandeskultur die Regeln diktieren läßt, nach denen sie sich Schritt für Schritt als deren Gegenspielerin etabliert. Cum grano salis befindet sich der Dichter der Elegie bereits auf diesem Weg. Poesie, so läßt sich die Selbstbefragung zwanglos verstehen, ist nicht Mythos, sondern Mythenbefragung, und zwar durch eine Instanz, vor der die Antworten, die der Mythos zu geben imstande ist, von vornherein zu kurz greifen. Auch ihre ‚vernünftige‘ Auslegung kann daran nichts ändern. Im Gegenteil: Was daran vernünftig genannt zu werden verdient, ist eine Denkform, die durch die Realitätsforderung (die wenige Jahrzehnte später einen Galilei zum Fernrohr greifen läßt, um nachzusehen, wie das Weltall *wirklich* beschaffen sei) selbst in Mitleidenschaft gezogen wird. Der kosmographische Ehrgeiz, den Celtis in den „Amores“ an den Tag legt, wäre ohne den Drang, zu berichten, was der Autor mit eigenen Augen gesehen hat, nur unvollständig erfaßt. In dieser unausgesprochenen Wendung gegen das berufene Vorbild Apuleius (dem zufolge es darauf ankommt, die Welt ‚mit den

Augen des Geistes‘ zu sehen) liegt die Tendenz, die Celtis als Zeitgenossen der großen Entdeckungen ausweist.⁸⁷ Der Wunsch, die Welt neu zu zentrieren, enthält einen nicht zu vernachlässigenden Beigeschmack von Empirie.

Gleichwohl wäre es übereilt, die Dichterpose der Elegie als Mißtrauen gegen die spekulative Denkform zu deuten. Eher sollte man sagen, daß sie die Resultate (wenn von solchen gesprochen werden kann) dieses Denkens unbewußt den völlig fruchtlosen Mühen des Verstandes ausliefert, sie grübelnd der natürlichen Erfahrung zugänglich zu machen – unbewußt deshalb, weil die Pose sich im anderen Fall selbst negierte. Das darf offenbar nicht sein. Das Scheitern der kreisenden Anstrengung, zu verstehen, was nur geschaut werden kann, mündet gegen Ende des Monologs in die vertraute Maxime, der zufolge der menschliche Verstand nicht hinreicht, die Wahrheit zu fassen. Diese Maxime formuliert jetzt und in Zukunft das argumentative Minimum, wenn es darum geht, der Poesie die Zumutungen der Ratio vom Leib zu halten. Dies ungeachtet der Tatsache, daß, genaugenommen, sie es ist, die der Poesie jenen grüblerischen Zwischenbereich eröffnet, in dem diese das mythische Denken ineins suspendiert und gemäß den wechselnden Normen desjenigen Denkens, das sich an der Zeit weiß, dennoch immer gegenwärtig hält. Für diesmal reißt Amor damit den Dichter aus dem Zustand der Nachdenklichkeit, um ihn dem Leben zurückzugeben. Auch das spricht für sich. Der unbezweifelbare Gott bürgt für die Unauslotbarkeit des Mythos.

Doch das alles spielt noch immer an der Oberfläche des Textes. Wenn der Mythos in seinen denkbaren Auslegungen keine zureichende Antwort auf die ersten Fragen zu geben vermag, er vielmehr selbst in den Sog dieses Fragens gerät, dann kommt es offensichtlich darauf an, die Denkbewegung selbst zu erfassen, die durch das schweifende Nachdenken über die den Horizont der Erfahrung übersteigenden Dinge in Gang gesetzt wird. Die Frage ‚Welcher Gott?‘ wird durch den suspendierten, als Antwort untauglichen Mythos unweigerlich ein weiteres Mal aufgerufen. Zwar nicht in der Bedeutung ‚Wenn nicht dieser, welcher andere sonst?‘, wohl aber, da die Erfindung des Demiurgen die Fülle

⁸⁷ „Nam cum homines mundum eiusque penetralia corpore adire non possent, ut terreno domicilio illas regiones inspicerent; philosophiam ducem nacti eiusque inventis imbuti animo peregrinari ausi sunt per coeli plagas [...] facimilleque ea de quibus origo eius est, anima divinis suis oculis asperxit [et] agnovit, aliis etiam eius scientiam tradidit“. Lucius Apuleius, De Mundo, Opera Omnia II, hrsg. v. G. F. Hildebrand, Hildesheim 1968, S. 336f. Vgl. Celtis’ „Epitoma“, Opuscula, S. 3ff.

möglicher Antworten von vornherein erschöpft, als ein Forschen nach weiteren, den Schöpferaspekt überschreitenden Attributen, in denen die Gottheit als *diese* dem Verstand überhaupt erst greifbar würde. Das heißt, die zweite Frage, warum sich die Himmelskörper so und nicht anders bewegen, enthüllt die Grundlosigkeit der ersten, indem sie auf den Grund des Fragens zurücklenkt und damit auf die ursprüngliche Leistung des Mythos. Die Frage nach dem Zweck des Soseins der Dinge setzt das durch göttlichen Willen geordnete Universum voraus. Die absichtsvoll wiederkehrenden Fragepartikeln ‚wer‘ oder ‚was‘, ‚warum‘, ‚ob wirklich‘ erzeugen das Rad mythisch-metaphysischer Vorstellungen und drehen es, einander die Antwort versagend, weiter. In ihnen (und den durch sie induzierten, nicht zufällig sich einstellenden Fragen) erkennt die belehrte Unwissenheit des Lesers die Gegenwart des Gesuchten, das (wie sollte es anders sein) Mysterium der Dreizahl.⁸⁸

Bevor allerdings das Eingreifen Amors der Situation ein Ende macht, vollzieht sich im Fortgang des Monologs der Umschlag vom Nichtwissen zum Wissen. Eine scherzhafte Abschweifung leitet den Sujetwechsel ein, der den Wandel bewirkt. Während bisher von den ersten (und letzten) Dingen die Rede war, kommt jetzt, zurückgebunden an den kosmogonischen Mythos, die Gegenwart der kosmischen Abläufe in den Blick.

An fuerit melius corpus formasse Gigantis
 Et non Pygmaei membra dedisse brevis?
 Corpore tam parvo nequit exercere vigorem
 Atque animus vires nescit habere suas,
 Quattuor ut magnus genitalia corpora mundus
 Contineat propriis consociata locis,
 Quae sua confuso miscent vaga semina motu,
 Temperat ut virtus illa superna poli.
 Hinc variae gentes linguaeque et sparsa per orbem
 Flumina, quae celsis montibus orta cadunt,
 Inter quos surgit quadrifluvalibus undis,
 Qui caput Hercynii dicitur esse iugi,
 Pinifer, hinc Boemos qui tangit et inde Turogos

⁸⁸ „De numeri dignitate plurima apud Cusanum“: Beatus Rhenanus, zitiert nach Adel, a.a.O., S. 75.

Et Francos, Bavari et ditia rura soli.⁸⁹

In gedrängter Form enthalten die Verse das Bild der Welt, als dessen Ausfaltung jedes positive Wissen verstanden werden soll. Die vier ‚genitalia corpora‘ entsprechen den leitenden Zeichen oder Gottheiten des Zodiakus. Celtis’ „Fabula Demogorgonis“ führt sie analog zu den Angaben des Novenariums auf: Vervex, Libra, Caper, Cancer. Im Zusammenspiel mit den irdischen Elementen – „[i]nfusa virtute nova“ – erzeugen sie die beseelte Natur und die Gesetzlichkeit ihres den Jahreszeiten folgenden Werdens und Vergehens.⁹⁰

Vor allem aber untersteht ihnen die Erkenntnisfähigkeit des Menschen. Dem Zyklus der Lebensalter folgen die vier Temperamente und mit ihnen die Formen der Weltwahrnehmung und -anschauung oder Befindlichkeiten, durch die vermittelt der einzelne sein In-der-Welt-Sein (und folglich ‚Welt‘) erfährt. Wie die Dichtung zeigt, begleitet das Wissen um diese Formen und ihren Wechsel die Weltwahrnehmung des Individuums und befähigt es, den ihm in der Welt jeweils zukommenden Platz zu bestimmen.⁹¹ Wer lange genug lebt, dem bleibt nichts Wißbares fremd – der Gang der Gestirne führt es (oder sein Analogon) ihm zu und nimmt es mit sich fort. Aber natürlich bleibt das sich gesetzmäßig realisierende Wissen unwissend, solange es von dem Nichtwissen nichts weiß, auf dem es aufruht. Aus dieser Zweideutigkeit erhält die Liebesthematik der „Amores“, so wie der Verfasser sie in der Vorrede erläutert und wie sie die scheinbar endlos das Motiv der treulosen Geliebten variierende Episodenfolge dem unbefangenen Leser darbietet, ihre hintergründige Bedeutung. Einmal ist der ‚honestus amor‘, von dem die Vorrede handelt,

quo caelum, terra omniaque natura constantia quodam favore et
tacito consenso se misceri, iungi maritarique cupiunt [...],⁹²

identisch mit dem Zeugungsprinzip, das in den kosmischen Kräfte am Werk ist, als die erste Emanation der Instanz, die unnennbar inmitten der Erscheinungen

⁸⁹ Amores, S. 33.

⁹⁰ Opuscula, S. 56. Vgl. Rosemarie Füllner, Natur und Antike. Untersuchungen zu Dichtung, Religion und Bildungsprogramm des Conrad Celtis, Diss. (masch.), Göttingen 1956, S. 41ff.

⁹¹ Vgl. I, 12, Vers 15-30 u.a.

⁹² Praefatio, S. 3.

ruht. Dann wieder ist er der ‚occultus appetitus‘, der die Menschen zueinander treibt und sie in der geliebten Person den Namenlosen suchen heißt. Die ostinate Klage des Liebenden über die Unbeständigkeit der Geliebten vertritt die elegische Fassung dieses Motivs. Das Bild der sich entziehenden Geliebten steht für den, der in allen Erscheinungen anwesend ist und sich in allen entzieht.⁹³ Aus dem Blickwinkel der Liebestheorie ist das Rad mit den vier Speichen gleichbedeutend mit dem Rad der Metamorphosen, der wechselnden Gestaltungen, in denen das Göttliche den Elementen beiwohnt, um den fortlaufenden Nexus der Erscheinungen zu zeugen. Und es meint zugleich das Bewegungsprinzip der Poesie, die in den Erscheinungen dem nachspürt, was ihnen vorausliegt, da sie selbst zu den Erscheinungsformen gehört, in denen sich jener obskure ‚appetitus‘ des Geistes zu Wort meldet, der sich an keiner Erscheinung ersättigt.⁹⁴

Damit stellt sich erneut die Frage nach der Funktion der patriotischen Maske. Man könnte meinen, der vaterländische Prospekt der „Amores“ entpuppe sich in der lyrischen Durchführung als ein nebenschönes oder sogar blindes Motiv. Da die Poesie ihre wesentlichen Impulse dem Ungenügen des

⁹³ I, 8 (im heroischen Metrum) versammelt im Bild der ‚semine divino‘ gezeugten Geliebten sämtliche Topoi der ‚hohen‘ Liebe:

„Te riguis nuper qualem conspeximus hortis,
Dum liquidis soliis tua corpora pulchra lavares;
Candida formosae superabas membra Diana
[...]
Non ego consueto mortalibus uror amore
Tecum et in internas desaevit flamma medullas
Visceribus congesta meis. Ceu turbidus ignis
Dum furit et flabris longe impellantibus euri
Corripit aestivos stipulis crepitantibus agros
Et vagus aetherium fumus subducit Olympum:
[...]“ etc.

Auch hier ist Zahlenkomposition im Spiel: das ‚carmen heroicum‘ bildet die Mitte des ersten Buches, die Verse 32f. ‚Non ego consueto mortalibus uror amore [...]‘ enthalten – im Wortsinn, denn das Gedicht besteht aus insgesamt 24 Versen – die zentrale Aussage des ersten Zyklus, a.a.O., S. 18.

⁹⁴ „Hinc illi crebri de amore in hominum conviviis et colloquiis et contuberniis sermones, hinc illi sales et dictoria, facetiae et scommata [...] hinc illa epithalamia et nuptialia carmina, hinc ille vocum concentus et musicalium instrumentorum modulamina“, a.a.O., S. 4 (Praefatio).

Individuums an der Erscheinungswelt verdankt, sind Fragen der Geographie von vornherein solche minderen Gewichts – an diesem Widerspruch kränkelt, für den Leser mit Händen zu greifen, die Anlage der „Amores“. Anders steht es um das Problem des Anfangs; soweit das patriotische Motiv mit ihm umgeht, ist es alles andere als nebensächlich. An seiner Behandlung zeigt sich demnach, falls überhaupt, auf welche Weise sich der Eintritt des Dichters in den Stand des produktiven Wissens vollzieht und wie er selbst ihn erfährt. Die Schilderung, die der Dichter in I, 3 von der Berufung zu seinem Werk gibt, zieht ihren Reiz nicht zuletzt aus dem Umstand, daß der Dichter wohl berichtet, aber noch nicht begreift. Der Leser sieht sich daher schon durch die Machart des Textes in die Notwendigkeit versetzt, zwei Verstehenslinien im Blick zu behalten. Die eine folgt der noch unreifen Auffassung des Protagonisten, die andere geht den Hinweisen nach, in denen sich der erst aus dem fertigen Werk zu erschließende Sinn des Geschehens ankündigt, der aber in den Sternen bereits beschlossen liegt:

Tempus erat, pluvio dum Phoebus surgit in austro
 Phrixaeque petit sidera blandus ovis,
 Iuppiter ad gremium sese cum Virginis alnum
 Suscipit, ut prolem proferat illa novam,
 Et novus in verno pubescit tempore mundus⁹⁵

Unübersehbar ist der Parallelismus der Vorgänge oben und unten:

Iamque Amor ad coitus properat stimulatque Cupido
 Eiaculans tacitas sole calente faces.
 Ipse peregrinas cupiens tum visere terras
 Regna malis avibus Celtis Eoa peto,
 Exercet vacuos ubi crudus Sarmata campos
 Et male compositis incolit arva casis
 Quaque suis vastis cum cornibus explicat undas
 Vistula, Teutonicis qui modo plagis.
 Ventum erat ad collem, quo regia tecta videntur
 Et surgit muris Croca superba suis.⁹⁶

⁹⁵ Vers 1-5, S. 10.

⁹⁶ Vers 9-18, S. 10f.

Krakau (die Episode spielt, wie es das Schema verlangt, „im Osten“) bezeichnet, aufs kosmographische Ganze der „Amores“ gesehen, die Peripherie des zivilisierten Erdkreises: den Ort, an dem das Studium seinen weltabgewandten Gang geht, während das Individuum die Aussicht auf Landschaften jenseits aller Kultur lockt, Landschaften einer ins Phantasmagorische schweifenden Wißbegier. Es ist die Urszene des poetisch motivierten Erkenntnisstrebens. Das Grundmotiv der peregrinatio, die Welt mit eigenen Augen sehen zu wollen, bereichert das ursprüngliche Wissen des Dichters erfolgreich um die Komponente der Anschauung. Mit ihr muß es sich verbinden, soll es nicht den Antrieb der sich an keinem Gegenstand erschöpfenden Wißbegier verlieren. Diesem auf das Niegesehene oder -beschriebene gehenden Begehrn gebietet die Doppelgottheit Jupiter-Apoll in einer das Burleske streifenden Szene Einhalt. Ein aufziehendes Gewitter läßt das Pferd scheuen und Celtis zu Boden stürzen:

Ter stupefactus equus submisit sessile tergum,
 Ungula constiterat terque quaterque solo
 [...]⁹⁷

Hilfeheischend sich an Jupiter wendend bekennt der Dichter seine Verfehlung:

Gloria, fama, decus, virtus genialis abire
 Me patria atque alias cogit adire plagas.⁹⁸

Das Motiv der Hemmung (oder des ‚von oben‘ Gehemmtwerdens) erscheint in Celtis’ Werken schon früher. In der Demiurgenfabel erläutert er, die retrograde Planetenbewegung hemme den ungemessenen Fortgang der Zeiten und Dinge und erlege ihm so die zyklische Struktur auf, in der die Schicksale sich wiederkehrend erfüllen.⁹⁹ Dieses universale Motiv ist mit im Spiel, wenn die Gottheit den ins Ungemessene gehenden Ehrgeiz des Anfängers stoppt. Erst wenn die peregrinatio des Dichters sich an die alles irdische Geschehen regelnden Gesetze anschließt und damit zum singulären Gegenstück jener kosmischen Bewegung wird, kann sie den ihr zugedachten Zweck erfüllen. Das Aufstampfen des Pferdes ‚terque quaterque‘ hat daher einen doppelten Sinn. Fürs erste

⁹⁷ Vers 33f., S. 11.

⁹⁸ Vers 43f., ebd.

⁹⁹ Opuscula, S. 56 (Vers 48-55).

enthält es die aktuelle Mahnung, das Studium der sieben Künste nicht zu vernachlässigen. Des weiteren deutet es auf das Wissen voraus, in dem der ‚appetitus‘ sein eigenes Wesen erkennt und zur Sprache der Poesie findet – ein Wissen, das die eigene Jugend dem Dichter bis auf weiteres vorenthält.¹⁰⁰

Für den Augenblick rettet er sich durch einen Akt patriotischer Umkehr aus dem Konflikt. Dieser Moment lebt ganz aus der Metaphorik des In-die-Fremde-Gehens und der Verirrung und lädt, so betrachtet, dazu ein, die Geschichte (den Damaskusbericht des angehenden Poeten) als *die* Fabel zu lesen, die, hierin dem Demiurgenmythos verwandt, die Möglichkeiten anschaulicher Rede ausreizt. Als Grenzfabel handelt sie von der Belehnung des Dichters mit seinem Gegenstand. Es ist *der* Gegenstand, den er beherrscht, weil er der seine ist, bevor er ihn dazu macht. Die Verfehlung, die im Aufsuchen der Fremde (des nicht vom Schicksal Zugemessenen) liegt – ‚alias adire plagas‘ – ist rasch korrigiert. Der von Apoll ausgehende Auftrag, das Vaterland – ‚patriae fines quattuor‘ – zu singen, kann nur deshalb seine Kraft entfalten, weil er fast von selbst dem Dilemma entspringt, wie die Rhetorik des Eigenen und des Fremden es aufbereitet. Er weist, um die Metapher der peregrinatio in den ihr gebührenden Stand zu setzen, den dritten Weg zwischen den Irrwegen eines selbstgenügsamen Studiums, das die Welt mit den Augen anderer zu sehen lehrt, und dem ungezügelten Ausbruch aus dem umhegten akademischen Zirkel. Beides sind Arten des Fremdseins beziehungsweise Sichfremdbeibens jenseits der eigenen Möglichkeiten. Der einzige Boden unter den Füßen, den der peregrinus sein eigen nennen kann, ist das Vaterland: da ideeller Natur, lässt es sich mühelos in der Vorstellung reklamieren. Der ‚conspectus patriae‘ ist also gewissermaßen Besitztitel und Besitzergreifung in einem.

Eine weitere Deutung nötigt sich auf. Sieht man in Apoll den Musenfürsten des wiedererstandenen augusteischen Zeitalters, dann liegt es nahe, im sich verhüllenden Jupiter tonans den Herrscheraspekt des Imperators zu erkennen. Die Macht vernichtet den Dichter und sie erschafft ihn neu. Sie vernichtet ihn, um ihn zu erschaffen, nicht ohne ihm ein Mehr des Ruhmes in Aussicht zu stellen, auf den er sich bereits geeicht weiß. Die Selbstkritik des Dichters gerät so zur Geste der Unterwerfung. Die Poesie folgt der Macht – vornehmlich deshalb, weil sie nur in ihrem Gefolge die Voraussetzungen zu ihrer Entfaltung findet. Das gilt nicht nur im nicht zu unterschlagenden materiellen Verstand, sondern auch im geistigen. Denn erst ihre natürliche Anfälligkeit für die Machtssymbolik

¹⁰⁰ Vgl. I,12.

erlaubt es ihr, den irdischen Gang der Dinge auf das kosmische Geschehen zu beziehen und es damit zum Sprechen zu bringen. Diese Anfälligkeit kommt nicht von ungefähr. Sie entstammt dem Anspruch, selbst über eine Macht zu verfügen, die unwiderstehlich zu wirken verspricht, wenn und soweit sie dem Zufallstreffer entsagt. Die Unterwerfungsgeste der Poesie setzt auf der anderen Seite eine Macht gleichen Ursprungs voraus. Deren Vertreter führt sie damit in Versuchung, daß sie sich ihnen als ein Helfer andient, der besser als sie selbst den Zweck ihres Handelns zu bestimmen weiß. Notwendig ruft sie damit ein Verhältnis wechselseitiger Enttäuschung ins Dasein.

5. Im Spiegel des Nichtanderen

Es wäre verkehrt, den Anteil des Zufalls an der Tatsache, daß die „*Propositiones*“ der Cusanusschrift über das Nichtandere erstmals zusammen mit Celtis’ „*Carmen saeculare*“ 1500/01 in den Druck gingen,¹⁰¹ nicht in Rechnung zu stellen – verkehrt vor allem deshalb, weil gerade der bedingte Zufallscharakter der Konjunktion, in die beide Schriften durch eine druckgeschichtliche Kaprice getreten sind, es erlaubt, wenigstens ein Stück weit in der für jeden Leser spürbaren Fremdheit, die sie gegeneinander wahren, den Anfängen der Differenzierung von Lyrik und Prosa nachzugehen. Die Erfindung der Poesie aus den allmählich verfallenden Optionen der sich neu über sich verständigenden Ratio verleiht diesem Prozeß seine ursprüngliche Schubkraft. Wenn es richtig ist, daß Lyrik und Prosa erst aneinander Prägnanz gewinnen, dann liegt die Annahme nahe, daß die Chancen der Prosa, sich relative Klarheit über ihre Andersheit zu verschaffen, am ehesten im deutenden Umgang mit den sukzessive zutage tretenden Möglichkeiten der Poesie zu finden sind. Denn der *Gegenbegriff* ‚Prosa‘ setzt die Existenz des Widerparts immer schon voraus. Auf der anderen Seite legt die Affinität der Poesie zu einem Denken, das älter ist als die

¹⁰¹ Die nachgelassene Cusanusschrift (entstanden ca. 1462) wurde erst 1888 in einer Abschrift des Celtisfreundes Hartmann Schedel wiederentdeckt: Paul Wilpert, Einführung, in: Nikolaus von Kues, *Vom Nichtanderen* (*De li non aliud*). Übersetzt und mit Einführung und Anmerkungen hrsg. v. Paul Wilpert, Hamburg 1976, S. XVIII. Zu Celtis’ Publikation der „*Propositiones*“ s. Opuscula, S. 83-87, ferner Lawrence V. Ryan, Conrad Celtis’ *Carmen Saeculare*: *Ode for a New German Age*, in: *Acta Conv. Neo-Lat. Bononiensis* (Intern. Soc. for Neo-Latin Studies), ed. by R.J. Schoeck, Binghamton, New York 1975, S. 592-606.

Ansprüche, die sie aus ihm herleitet, es nahe, die Anfänge der Differenzierung mit der Krise jenes älteren Denkens zusammenfallen zu lassen. Daß die Poesie rasch für sich in Anspruch nimmt, als seine originäre Erscheinungsform zu gelten, ändert daran wenig.

Der Gedanke bietet Anlaß, sich Rechenschaft darüber abzulegen, wieweit nicht bereits das Auftreten der *erneut* in ihre vermeintlich ältesten Rechte eingesetzten Poesie mit dem Beginn dessen zusammenfällt, was dabei Krise genannt wird und seine nach wie vor gültige Abbreviatur in der Hindeutung auf die kopernikanische Wende besitzt. Verglichen mit den grundlegenden Entscheidungen im Bereich der im Entstehen begriffenen Naturwissenschaft wirkt das sich auslegend über die Ansprüche der Poesie beugende humanistische Nachdenken eigentlich kraftlos. Sein Affiziertsein durch die Poetik hält es nolens volens im Bann von Vorstellungen, deren neuzeitliche Transformation in der Erneuerung der Poesie allenfalls ein Vorspiel findet. Vor diesem Hintergrund bekommt das Zusammentreffen einer Schrift, die, radikaler als der für die Entwicklung der Künste so wichtige Florentiner Neuplatonismus, bestimmte Grenzvorstellungen des christlich-metaphysischen Denktypus entwickelt, mit dem Säkulargedicht den nüchternen Reiz eines Dialogs, in dem die Differenz, wiewohl bereits anwesend, noch nicht zu existieren scheint. Was beide Seiten virtualiter trennt – und daher unvermischt hervortritt –, ist der Faktor Poesie in der Ununterschiedenheit der beiderseits bewegten Inhalte.¹⁰²

Das ‚Nichtandere‘, in der Bedeutung, die der Dialog ihm supponiert, verfügt über eine Struktur, die es von jedem anderen Gegenstand des Denkens unterscheidet: Es definiert sich selbst.¹⁰³ Der Grund liegt darin, daß es *alles* definiert. Wenn definieren heißt, etwas als etwas und nichts anderes zu bestimmen, so liegt in diesem Nichtzulassen des anderen, im Nichtanderen also, die Ursache der Bestimmtheit des jeweiligen Gegenstandes. „[D]as ‚Nichtandere‘ ist nichts anderes als eben das ‚Nichtandere‘“. So lautet seine Definition.¹⁰⁴ Entsprechend ist das Andere *nichts anderes* als ein anderes.¹⁰⁵ Also ist das

¹⁰² Es entspricht dem allgemeinen Zustand der Celtisforschung, daß keine der vorliegenden Interpretationen des „Carmen saeculare“ die Cusanusschrift in den Blick nimmt. Dabei ist bekannt, daß Celtis sie zum Gegenstand seiner akademischen Lehre gemacht hat. Ryan, a.a.O., S. 592.

¹⁰³ Vom Nichtanderen, a.a.O., S. 3.

¹⁰⁴ ebd., ebenso S. 15.

¹⁰⁵ a.a.O., S. 4.

Nichtandere etwas anderes als alles andere. Das Andere hingegen *ist* nur vermöge des Nichtanderen, ohne das es nicht das andere wäre. Diese Denkfigur qualifiziert das ‚Nichtandere‘ zum Gottesbegriff unter der Voraussetzung, daß als ‚Gott‘ jenes ‚erste Prinzip‘ begriffen wird, das sich eben darin von allen weiteren – abgeleiteten – unterscheidet, daß es unableitbar ist.¹⁰⁶

Zu den ebenso elementaren wie bedeutsamen Aspekten dieser Theorie gehört, daß Transzentalien wie ‚Substanz‘ und ‚Akzidenz‘ an den Begriff des Nichtanderen nicht heranreichen. Er aktualisiert auf diese Weise die Unerreichbarkeit Gottes für das Denken *im Denken*. Da Gott nichts anderes ist als Gott, ebenso wie das Nichts nichts anderes als das Nichts oder das Etwas nichts anderes als das Etwas ist, so würde ihn selbstredend jede weitere Bestimmung als den bestimmten, der er nicht ist. Es würde ihn zu einem durch ein anderes Bestimmten machen und folglich in Widerspruch zu sich selbst bringen. Der Begriff des Nichtanderen (und kein anderer) ist der Weg, der die Suche des Denkens nach dem Ursprung als ‚Seinsgrund und Wesensbestimmung des Verursachten‘ ins Ziel bringt.¹⁰⁷ Das Nichtandere als Seins- und Erkenntnisprinzip liegt außerhalb des Erkennens. Da es nichts anderes ist als das Nichtandere, führt jeder Rekurs *auf anderes* mit Notwendigkeit vom Erkenntnisziel ab. Bildlich gesprochen, verfügt das Denken angesichts des Nichtanderen nicht über das Minimum an Spielraum, dessen es bedarf, um sich als Denkbewegung

¹⁰⁶ „*Ferdinand*: Während man allgemein das erste Prinzip Gott nennt, scheinst du es durch das ‚Nichtandere‘ bezeichnen zu wollen. Der Name des Ersten gebührt ja dem, das sowohl sich selbst wie alles andere bestimmt, denn da es nichts Früheres gibt als das Erste, und dieses von allem Späteren unabhängig ist, so ist es allein durch sich selbst bestimmt. Das Verursachte dagegen hat nichts aus sich, sondern verdankt sein Sein dem Ursprung; folglich ist der Ursprung in der Tat der Seinsgrund oder die Wesensbestimmung des Verursachten.

Nikolaus: Du verstehst mich ausgezeichnet, Ferdinand! Werden auch dem ersten Prinzip viele Namen beigelegt, von denen keiner es ganz entsprechend wiederzugeben vermag, – ist es doch ebenso Ursprung aller Benennungen, wie es Ursprung aller Dinge ist [...]. Ich vermochte nun bis jetzt nicht festzustellen, daß irgendeine Bezeichnung den Blick des Menschen unmittelbarer auf das Erste hinlenkt; denn da jede Bezeichnung auf irgend etwas anderes oder auf das Andere selbst zielt – das aber eben von dem ‚Nichtanderen‘ verschieden ist – „so leitet sie gerade nicht zum Ursprung.“ a.a.O., S. 5. Entsprechend heißt es in der 12. These („propositio“): „Die Schöpfung ist also die Darstellung des Schöpfers, der sich selbst bestimmt, oder des Lichts, das Gott ist und das sich selbst offenbart, sie ist gleichsam die Verkündigung des Geistes, der sich selbst bestimmt.“ a.a.O., S. 90.

¹⁰⁷ s. Anm.109.

an seinem Gegenstand entfalten zu können. Andererseits ist es nicht in der Lage, die eigentlich naheliegende Konsequenz zu ziehen und sich, sozusagen achselzuckend, von ihm abzuwenden. Denn anders als jeder andere Gegenstand kann es aus dem Denken nicht entfernt werden. Das Nichtandere muß daher mit Fug als das sich in der Bewegung des Denkens selbst Erhaltende aufgefaßt werden.¹⁰⁸

Seine spezifische Reichweite, den Begriff des Wissens betreffend, erhält der Gottesbegriff Cusanus' durch die Applikation des christlichen Trinitätsdogmas. Wenn die Definition des Ersten in der dreifachen Wiederholung des Gleichen besteht, dann ist das Erste ein Dreieiniges, aus keinem anderen Grund, als weil es das Erste ist:

es wäre ja nicht das Erste, wenn es sich nicht selbst definierte;
indem es sich aber definiert, zeigt es sich als dreifaltig.¹⁰⁹

Darin besteht das Mysterium der Dreifaltigkeit. Es kann nur angeschaut, aber nicht weiter begriffen werden, weil sich dem Begreifenwollen die Mittel entziehen. Die Schau dessen, was sich dem Wissen verweigert (dem Wissen, das erst in der Bewegung des Denkens entsteht), ist aber nicht denkbar ohne Anschauung. Der Geist kommt ohne die Vorstellung räumlicher Ausdehnung nicht aus. Daher ist die *Vorstellung der Größe* vor aller vorgestellten Größe das imaginäre Pendant zum Begriff des Unbegreiflichen.

Andererseits ist das Nichtandere darin, daß es das Andere sowohl ausschließt als auch bestimmt und damit hervorbringt. Wenn also jene schlechthin unbestimmte Anschauung, in der die Schau sich erfüllt, überhaupt gedacht werden soll, dann nur so, daß sie sich in analoger Weise auf die Gesamtheit aller bestimmten Anschauungen bezieht. Das bedeutet, die erste Bestimmung des Unbestimmten (oder, wenn man so will, der Anfang des Begreifens des Unbegreiflichen) ist identisch mit der des Weltganzen oder des Universums:

¹⁰⁸ „Ohne es kann es kein sprachliches Bezeichnen noch ein Denken geben, das beim Bezeichnen und Denken sich nicht dessen als Mittel bediente, ohne das kein Sein und kein Unterscheiden möglich ist“. a.a.O., S. 18.-19. These: „Das ‚Nichtandere‘ erstrahlt infolgedessen deutlicher als in den Sinnen im Erkennen, das gegenüber dem Erkannten nicht ein Anderes ist, wie das Wissen nicht ein Anderes ist gegenüber dem Gewußten.“ a.a.O., S. 93.

¹⁰⁹ a.a.O., S. 16.

Indem meine leiblichen Augen den Himmel schauen und die Erde und was darinnen sich befindet, und indem ich das, was ich sehe, zur Vorstellung des Universums zusammenfüge, erschaut mein Geist jedwedes Ding des Universums an seinem Platz, in gehöriger Ordnung und Umfriedung.¹¹⁰

Die Vorstellung des Universums übersteigt jede bestimmte Anschauung, weil sie die Gesamtheit aller Vorstellungen in sich enthält. Darum teilt sie mit jener anderen das Schicksal der Unbegreiflichkeit. Gleichzeitig legt sie den Grund jeglichen Begreifens, da mit ihr die Annahme einer ordnenden Weltvernunft einhergeht. Diese Weltvernunft ist es, die sich in allen Akten des Bestimmens zeigt und so dem Denken seine ordnende Kraft verleiht, ohne ihm selbst weiter zugänglich zu sein.¹¹¹

In Überlegungen dieser Art möchte man die metaphysische Lösung des Problems vermuten, das Celtis in den „Amores“ beschäftigt: des Problems der vorgängigen Einheit von Wissen und Nichtwissen und ihrer ‚wissenden‘ Ineinanderfügung. Der Dichter ‚löst‘ es mit den Mitteln der Zahlenkomposition. In ihr stellt sich der Kunstcharakter der Poesie dar. Durch ihr einfaches Vorhandensein trennt die Kunst den metaphysischen Knoten – jedenfalls für den, der ihr darin vertraut. Doch unabhängig davon, ob jemand dieses Vertrauen gewährt, drängt sich die Frage auf, wie die beiden Lösungen, die begriffliche und die poetische, zueinander ins Verhältnis zu setzen sind. Sie gibt der Konfrontation des Cusanustextes mit dem Celtisgedicht ihr spezifisches Gewicht. Es läßt sich zeigen, daß weder die Kunst noch die Metaphysik eine griffige Antwort bereithalten, daß die Frage vielmehr die Flüchtigkeit der historischen Konstellation ins Bewußtsein ruft, in der sich beide begegnen, um ineinander aufzugehen – die Metaphysik in der Kunst, an der sie sich künftig auslegt, die Kunst in der Metaphysik, deren Vorstellungsweise sie übernimmt, was immer das heißen mag.

¹¹⁰ a.a.O., S. 27.

¹¹¹ a.a.O., S. 28. Blumenberg hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Prinzip der ‚Ungenauigkeit‘, wie es das Cusanusfragment Kodex 211 in die Kosmologie einführt, keine methodische, vielmehr eine metaphysische Prämissen formuliert, die gleich weit von ptolemäischer wie kopernikanischer Himmelsmathematik entfernt bleibt. Hans Blumenberg, Aspekte der Epochenschwelle, a.a.O., S. 57ff. Hier läge eine Differenz zu den kosmologischen Überzeugungen Celtis‘ und gleichzeitig eine Affinität zu der mit der Denkfigur der ‚docta ignorantia‘ spielenden Skepsis in den „Amores“.

Das Geheimnis der Celtisode auf das Jahr 1500 liegt, die astrologische Gelehrsamkeit abgerechnet, in ihrer schattenlosen Transparenz. Wenn es an ihr etwas aufzuhellen gibt, dann diese augenfällige Schlichtheit, die jeden Vergleich mit dem Horazischen ‚Vorbild‘ relativiert.¹¹² Sie findet ihren Grund darin, daß das Gedicht sagt, was es sagt, nicht mehr und nicht weniger. Bereits die Gattungsdefinition der „Ars“:

Poema Seculare ymnus et secularis de centesimo in centesimum
annum decantatus continens laudes deorum et hominum bene
merentium [...] ¹¹³

enthält ein rhetorisches Überdies, das nur unvollkommen zum Wortlaut des Gedichts paßt. Kein Götterlob, vom Menschenlob ganz zu schweigen, vielmehr die rituelle Folge der Anrufungen, die von den Elementen über die sieben Planeten und die zwölf Zeichen des Tierkreises zum Allerhalter gelangen, dessen Name und Macht die Menschen fliehen, wie es heißt, bestimmt diesen Wortlaut. Die lyrische Sprache läßt die Revue passierenden Mächte restlos in der Nennung ihrer Funktionen aufgehen, und schließlich verschwinden. Was bleibt, ist astrologische Nomenklatur.

Luna, fecunda(n)s uteros pudicos,
Nutrias fetus, subolem et venustum
Auge et humorem vegetesque cuncta
Semina rerum.

Quique coniectus vafer es galero,
Aliger, linguas doceas et artes
Et lyram nostras fidibus canoris
Infer ad oras.

Quaeque nos blando stimulas calore,
Mater aeterni et genetrix Amoris,

¹¹² Zu den – spärlichen – Horazanspielungen s. Ryan, a.a.O., S. 594f, ferner Eckart Schäfer, Deutscher Horaz, Wiesbaden 1976, S. 29f. – Die ‚Transparenz‘ des Säkulargedichts scheint Ryan im Sinn zu haben, wenn er schreibt: „there is no mystery about the organization of this poem.“ a.a.O., S. 595.

¹¹³ Ars, fol. 16^r.

Copula laetis maribus maritas
Prole perenni. etc.¹¹⁴

Das gilt, solange man die Abfolge nicht als die Flucht der Namen deutet, in der sich der Namenlose denen entzieht, die ihn buchstabieren. Dann nämlich bestände das Verfahren, mit dessen Hilfe sich das Gedicht der unbestimmten Größe der Gottheit näherte, im Zurücklassen jeder im Akt des Nennens sich umgrenzenden Vorstellung. Mit dieser bestechenden Vorstellung bewegt man sich allerdings bereits in dem intellektuellen Raum, in dem sich die Explikationskunst des Cusanus entfaltet. Die poetische Evidenz liegt dagegen auf dem präsentativen Gestus, der, ins Diskursive übersetzt, am ehesten lauten könnte: ‚So ist es‘, sowie, in der Bittklausel, ‚So möge es kommen‘. Die fraglose Schlichtheit des Gedichts beruht darauf, daß es sich in diesem Gestus genügt und weder den Zweifel noch eine Bewegung des Denkens kennt, die Bestimmungen zu flüchtigen Momenten herabsetzt. So ist es *und nicht anders*, wäre man zu ergänzen versucht, gäbe man nicht gerade darin der Prosavariante den Vorzug, die das Gedicht in jede seiner Wendungen hinein begleitet und einzig durch die metrische Form zurückgewiesen wird. Dies zugestehen heißt jedoch, zuzugeben, daß man in Prosa nicht anders formulieren kann. Der schlichte Gestus des Gedichtes ist der Sprache der Auslegung unerreichbar.

Das Bedeutsame der Konstellation dürfte gerade darin liegen, daß die Denkfigur, die die Cusanusschrift bereitstellt, Gründe zu liefern verspricht, warum das so ist. Jenes definitorische Erzeugen von Bestimmtheit mit Hilfe des Nichtanderen, welches Cusanus Denken nennt, findet im Gedicht nicht statt. Das nennende Wissen des Gedichtes ist ein anderes als das im Denken erzeugte, eines, das erst in den Blick gerät, wenn man die metrische Bewegung als ein Analogon der Denkbewegung erkennt, die sich in der Verknüpfung der Begriffe kundtut. Sie ist es, welche die einzelnen Vorstellungen miteinander verbindet, die das Gedicht mit sich führt. Das geschieht in einer besonderen Form des Nacheinander, die sich vor allem, das heißt, vor jeder konkreten Verknüpfung, als *Wiederkehr* darstellt – als Wiederkehr stets derselben Figur. Im Säkulargedicht ist das, anders als in den Elegien, am strophischen Aufbau ablesbar. Die Bewegtheit, der die Bilder ihre Überzeugungskraft verdanken, entspringt dieser Wiederkehr des Gleichen, die keineswegs als Wiederholung desselben verstanden werden darf. Diese Quintessenz der Celtisschen „Ars“

¹¹⁴ Opuscula, S. 88. Vgl. Ryan S. 595ff.

wird in der Berührung mit der Theorie des Nichtanderen zum Prüfstein, an dem sich Poesie und Prosa als zweierlei Wissen scheiden. Als Analogon des Nichtanderen zeitigt die metrische Figur Eigenheiten, die einer isolierten Betrachtung entgehen. Wie das Nichtandere sich selbst und das Andere definiert, so ist die Figur sowohl in sich zurücklaufende als auch in der Reihe der Vorstellungen, die sie im Hörer erzeugt, fortlaufende Bewegung. Sie enthält die Vorstellungreihe, insofern sie sie aus sich entläßt. Sie *ist* in ihr *enthalten*, insofern sie in ihr – und nur in ihr – hörbar wird. Schließlich teilt sie sich mit dem Nichtanderen in den Vorzug der Unerkennbarkeit. Darin liegt die bemerkenswerteste Übereinstimmung. Erkenn- und beschreibbar sind bei näherer Hinsicht nur die unterschiedlichen metrischen Schemata, in denen die Figur in dem Maß mit sich identisch bleibt, in dem sich in ihr die eine universale Ordnung zu Wort meldet. Genaugenommen trägt ihre Definition in der „Ars“ („Figura carminis consistit in fixione pedum“) dem bereits Rechnung, wenn sie die Fixierung der Versfüße, nicht ihr So-oder-anders-Fixiertsein, und damit das sukzessive Hervortreten der metrischen Elemente im Gedicht, das heißt, im Fluß der Sprache, hervorhebt.¹¹⁵ Nur endet hier die Analogie. Denn während das Nichtandere im Anderen nicht sich, sondern das Andere bestimmt, realisiert die Figur *sich* in der poetischen Bilderfolge. Wie anders wäre es erklärbar, daß den *imagines*, die der poetische Text in der Vorstellung des Lesers hervorruft, aus der metrischen Durchbildung jene Sinndichte zuwächst, die in ihnen immer auch das Ganze ansichtig macht und dadurch jede definitorische Umhegung gegenstandslos werden läßt? Nicht die schlechthin unbestimmte, sondern die sich in keiner bestimmten Anschauung sättigende Vorstellung, die den Begriff des Universums begleitet, bezeichnet die Grenze, an der sich die poetischen Bilder formen. Die Poesie verfügt über keinen Begriff des Universums, wohl aber ist es ihr erstes und letztes Wort. Sie zeigt, im Gestus des So-ist-es, die

¹¹⁵ Anders als der Rhythmus („numerus“), den die Antike als „zeitliche Ordnung“ definiert (Hephaistion 76,19, ähnlich Aristeides Quintilianus I,2), ist das Metrum an Sprache gebunden. Aus diesem Grund beginnt die metrische Doktrin der „Ars“ mit den „litteris li[n]gue latine et earum diuisione“ (fol. 7^r) und findet über die Silbenquantitäten (fol. 8^{rff}) zu den *pedes* als den Bausteinen, die durch die *figura* zusammengefügt werden. „Rhythmisches“ nennt die mittellateinische Poetik die akzentuierende Dichtung im Gegensatz zur metrischen, s. Paul Klopsch, Einführung in die Mittellateinische Verslehre, Frankfurt/M. 1972, S. 27ff. Es ist daher höchst irreführend, wenn Entner „figura“ mit „Rhythmus“ übersetzt (a.a.O., S. 353). Der „numerus“, von dem die „Ars“ handelt, organisiert das Metrum, nichts weiter.

Natur der Dinge – und sie erschöpft sich in diesem Gestus. Was sie nicht zeigt, weil sie es nicht zeigen kann, ist das Prinzip oder der Ursprung des Universums. Darin trifft sie sich vorab mit der Physik eines Galilei und Newton, deren Gesetzesbegriff Anschauung voraussetzt. Ihre Zweideutigkeit resultiert daraus, daß sie das, was sie dank ihrer eigenen Gesetzlichkeit als gesetzmäßig vorstellt (die erscheinende Welt), in einen Erscheinungsmodus zwingt, der den Gedanken des Ursprungs unabweslich erscheinen läßt, dann nämlich, wenn sich das Denken ihrer bemächtigt. Ohne zu wissen, wie ihr geschieht, perpetuiert die Auslegung der Poesie, soweit sie nicht an den Grenzfragen der Technik halt macht, damit die Begriffswelt, die in der Poesie zwar ein Echo, aber keinen Widerpart findet. Die Zweideutigkeit der Poesie erzeugt sich *in vitro* zweierlei Prosa – eine, die in den Formen der Auslegung das Ursprungsdenken perpetuiert, und eine andere, die in der Mathematik den Schlüssel zur Erscheinungswelt, nicht aber zu den Mysterien des Geistes sucht und sich darin von der Poesie (und dem von ihr eroberten Begriff der Kunst) abwendet, ohne die in der anschaulichen Erfahrung der Poesie manifest werdende gemeinsame Tendenz jemals ganz zu verleugnen.

Auf seine Weise arbeitet das „*Carmen saeculare*“ beiden Richtungen vor. Denn abgesehen davon, daß auf ihr die intendierte Harmonie des Gedichts beruht, stellt die Technik der Zahlenkomposition die Deutungselemente bereit, die das Gedicht seinen Lesern schuldet.¹¹⁶ Unter der Bildoberfläche bestimmt ein durchgängiger Dreierhythmus die Strophenfolge. Das beginnt mit der Exposition der das Gedicht ‚regierenden‘ Zahlen hundert, vier und drei in den Strophen eins bis drei, es setzt sich fort in den Gruppen Merkur, Venus, Apoll und Mars, Jupiter, Saturn, die der *vita contemplativa* bzw. der *vita activa* zu gehören, sowie den vier Triaden des Tierkreises und endet in der Anrufung der die Ratschlüsse Gottes verkündenden Kometen und der zweifachen Anrufung des sich offenbarenden und sich verbergenden Gottes selbst.¹¹⁷ Legt man diese

¹¹⁶ Sehr allgemein handelt davon Ryan, a.a.O., S. 597.

¹¹⁷ Die erste Strophe nennt den Anlaß der Ode, die Vollendung des hundertsten Sonnenzyklus, die zweite die vier Elemente, die dritte die dreifache Wirkung des Mondes:

„Luna fecunda(n)s uteros pudicos,
Nutrias fetus subolem et venustum
Auge et humorem vegetesque cuncta
Semina rerum.“

Vita contemplativa: dem scheint die der Venus (Strophe 5) zugedachte Aufgabe „*Copula laetis maribus maritas / Prole perenni*“ nicht sonderlich gerecht zu werden. Doch natürlich

Abfolge zugrunde, dann erhält man einen spiegelbildlichen Aufbau, der die Bedeutung der Dreizahl ein weiteres Mal unterstreicht. Wie auf die drei Expositionssstrophen drei Dreiergruppen folgen, *vita contemplativa, activa und animalis*, so werden die restlichen drei mal drei den aus dem Zusammenspiel der Elemente entstehenden Gaben beziehungsweise Übeln gewidmeten Gruppen zurückgenommen in die einfache Dreizahl, in der sich Gott dreifaltig offenbart.¹¹⁸ Doch diese Struktur wird durch eine differenziertere überlagert, die sich dann ergibt, wenn man das in den ersten drei Strophen exponierte kosmogonische Schema ernst nimmt und auf das Gedicht zurückwendet. Dann tritt mit der Geburt des neuen saeculums (Strophe 1) in den Elementen aufs neue die *concordia discors* zutage (Strophe 2), die aus den *semina rerum* (Strophe 3) die Welt erschafft (Strophe 4ff.).¹¹⁹ Nicht in der Drei-, sondern in der Vierzahl rundete sich mithin (den „*Amores*“ vergleichbar) die Komposition, und das läßt daran denken, daß die vierzeilige sapphische Strophe, das heißt, die Figur des Gedichtes, ähnlich übrigens dem elegischen Versmaß, durch den ‚hinkenden‘ Kurzvers, der sie beschließt,¹²⁰ den Übergang von der Drei- zur Vierzahl, aber auch das Enthaltensein der ersteren in der letzteren zum Thema macht – nicht ohne Grund, wenn man mitbedenkt, daß der Anlaß des Gedichts nicht nur ein säkulares Ereignis, sondern das Ereignis der Säkularität ist.

ist Venus hier wie in den „*Amores*“ die Erregerin der Leidenschaft, die im Zyklus des Werdens und Vergehens die Ordnung der Welt ansichtig werden läßt: „*Mater aeterni et genetrix Amoris*“. – Umgekehrt figuriert Saturn (Strophe 9) als Lehrer der „*rusticae artes*“.

¹¹⁸ Schäfer verweist auf die Bedeutung der ‚heiligen Zahlen‘ drei und neun im „*Carmen saeculare*“ des Horaz: „das Gedicht besteht aus zweimal drei Strophentriaden mit einer Schlußstrophe. Diese Zahlen kehrten auch – was Celtis noch nicht wissen konnte – im Zeremoniell der Säkularfeier des Jahres 17 v. Chr. wieder.“ a.a.O., S. 29.

¹¹⁹ Es liegt in der Logik dieser Sehweise, daß auf die viermal drei dem Tierkreis (der die sichtbare Welt in sich beschließt) gewidmeten Strophen *drei* Schlußstrophen folgen, die über die Welt hinaus auf den verborgenen *Beweger* deuten. Der *verborgene Gott* ist der Gott der Frommen, die sich seiner innerweltlichen Gnade versichern: „*Quisquis es, curas habeas benignas / Rebus Almanis! tibi multa fumant / Templaque per urbes.*“ Damit endet Strophe 24 (2 x (4 x 3)).

¹²⁰ In der „*Ars*“ gebraucht Celtis für den Pentameter das Bild vom Schildknappen, der seinem Herrn nachfolgt: „*Sed ille sequitur vt domini vestigia claudus Armiger*“, fol. 19r.

Zweiter Teil

Zur Kritik des Erhabenen: Shaftesbury

That the whole is harmony, the numbers entire, the music perfect; with what else of this kind has been so well proved, so often said. – But why in effect unsay this again so often? Why make myself the hindrance? Why break the order, interrupt the music, and destroy (as much as in me lies) this harmony and concord by repining, striving, resisting? Why not adhere to this? Why not always find this harmony? ... What can be the cause? What, but the want of harmony within? – ... Harken! Begin. Wouldst thou be a musician? Hast thou patience to learn the gamut, rudiments, and grammar of this music? – Take up the lute. Touch the strings and tune them. Harken! Begin... Say, how does it sound? Ill, harsh, hollow? Anything, or as good as nothing; nothing at all. Hold! lay down the lute. No more. Have done with philosophy, divinity, contemplation, thought, virtue, Deity. Go to common talk, common rules. Be everything. Nothing. Or rather be nothing indeed, truly nothing. Go to atoms...

Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, Askemata

1. Die neue Prosa

Der Beitrag Shaftesburys zur europäischen Aufklärung besteht in der Entdeckung der literarischen Form als Gegenstand und Medium der Reflexion – der Reflexion des aufgeklärten Intellekts auf die Artikulationszwänge, denen er seiner Natur nach unterliegt. Die Entdeckung vollzieht sich als Besitzergriffung. Seit Shaftesbury gibt es die Kunstform aufgeklärter Prosa, die mit dem Geschäft der Kritik verschmilzt und in der sich ein zum Sisyphos avancierter Witz an den Gegenständen des philosophischen Nachdenkens abarbeitet. Der Formalismus der Kritik entpuppt sich als die legitime Bewegungsform des freien Geistes, der sich seine Objekte nach Belieben wählt – nach Belieben zwar, aber nicht zufällig. Jene spöttische Beweglichkeit, in der sich der Intellekt seine Freiheit nimmt, entdeckt, die wechselnden Anlässe einmal beiseite gesetzt, überall den Widerpart, an dem sie sich beweisen muß. Kritik, sofern der Rede wert, ist stets Kritik des Erhabenen. Unklar bleibt, worin letzteres am Ende besteht. Einerseits ist es alles andere als eine feste Größe. Es ist das, was der Witz in jeder seiner Aktionen neu erfindet, um es zu vernichten. Auferstehung inklusive – ansonsten müßte der Witz, schal geworden, sich selbst vernichten. Andererseits ist es, in der Inszenierung, die ihm der Witz angedeihen läßt, gerade das Witz-, also Geistlose, das Unbewegte, die feste Größe, die der Witz nicht gelten lassen kann, ohne sich aufzugeben, und der er doch im Nicht-geltenlassen eine Geltung konzediert, die dem Denk- und Schreibakt des Negierens vorausliegt und durch ihn konserviert wird. Zugespitzt: Der Witz ist die Weise, in der das aufgeklärte Bewußtsein das Erhabene goutiert, *was immer es sein mag*. Nur eine literarische Form, die diesem Sachverhalt Rechnung trägt, kann vor dem Geschmack derer bestehen, die wissen, worum es letztlich geht. Entsprechend ist nur die Form, die der Reflexion auf das Verhältnis ihr Dasein verdankt, das in jenem Sachverhalt zum Ausdruck kommt, wissende Form, in der das Denken sich zu seinen genuine Erfahrungen befreit.

Die Frage nach der Natur dieser Erfahrungen konzentriert sich demnach, salopp gesprochen, auf den Punkt, an dem Shaftesbury sich veranlaßt sieht, die literarische Karte zu spielen – die Aufkündigung des deistischen Konsenses. Sie konnte in seinem Jahrhundert weitgehend unbemerkt bleiben – und umso sicherer ihre Wirkung entfalten –, weil der Autor selbst sich in dieser Hinsicht zu einer Verschwiegenheit verstand, die bereits als Teil seiner Option gesehen werden muß. Vor allem aber, weil erst sie ernsthaft die Probe auf die Natur des Deismus wagt – eine Probe, welche die dann folgende Literatur wie unter

Wiederholungszwang nachvollzieht, ohne sich je ganz darüber zu verständigen, welche – keineswegs kühl – kalkulierte Abkehr ihr vorausliegt. Man könnte versucht sein, darin ein schlagendes Beispiel zu finden, wie das Kalkül eines Autors im Hinblick auf die Wirkung seiner für die Öffentlichkeit bestimmten Schriften auch einmal über alle Erwartung aufgehen kann, stieße man damit nicht erkennbar an Grenzen der historischen Zurechnung. Es wäre verfehlt – hier wie so oft – , aus gleichen Wirkungen auf gleiche Ursachen zu schließen. Shaftesburys Motive berühren sich mit denen seiner Nachfolger eher gegenseitig. Die Texte sprechen eine deutliche Sprache. Mehr als alles andere steht bei der Ausbildung der Denkart, die das, was künftig Literatur heißen wird, aus dem Zweifel hervorgehen läßt, das unabweisbare Bedürfnis Pate, sich seinen philosophischen Glauben keinesfalls nehmen zu lassen, da nur in ihm, trotz allem, die Vernunft ihre Chance wahrt.¹ Der Gedanke, daß zur Erreichung dieses Ziels kein Preis zu hoch sei, bezeichnet den Einsatz, die neue Prosa (und, ihr unverhofft entsteigend, die Möglichkeit einer neuen Lyrik) den Spielgewinn des Unterfangens.

Der deistische Konsens² bekommt in der Fassung, die ihm Shaftesbury gibt, bevor er ihn faktisch verwirft, eine grundlegend ethische Bedeutung. Nicht die physikalische Vision Newtons, sondern die früh konzipierte Polemik gegen Locke³ bestimmt die Züge des ‚perfect Theism‘ in der „Inquiry concerning Virtue“ von 1699.⁴ Shaftesbury exponiert die Gottesidee als eine Hypothese,

¹ In diesem Punkt scheiden sich die Leser: Leibniz, Mendelssohn, Rousseau auf der einen, Voltaire, Diderot, Lessing („Shaftesbury ist der gefährlichste Feind der Religion, weil er der feinste ist.“ Briefe, die neueste Litteratur betreffend, Zwölfter Brief) auf der anderen Seite. – Dorothy B. Schlegel, Diderot as the Transmitter of Shaftesbury’s Romanticism, in: Studies on Voltaire, XXVII, 1963, S. 1457-1478; dies., Shaftesbury and the French Deists, Chapel Hill (N.C.) 1969.

² Damit ist die Überzeugung gemeint, daß Vernunft nicht bloß in der Welt sei, sondern sie auch regiere.

³ Brief an Stanhope v. 9.11.1709 (old style), Rand, Life etc., S. 413-417. Ausführliche Interpretation bei: Friedrich A. Uehlein, Kosmos und Subjektivität, Freiburg-München 1976, S. 23ff.

⁴ „TO believe therefore that every thing is govern’d, order’d, or regulated according to the best, by a designing Principle or Mind, such as is good and eternal, is to be a perfect THEIST.“ An Inquiry Concerning Virtue (1699), S. 6. „Two major forms in the eighteenth century may be designated as scientific deism and humanistic deism. The former, which derives from the scientific method and discoveries of Sir Isaac Newton, professes to discover God through the signs of order and contrivance in the physical universe; the latter,

die in der Reflexion des Handelnden auf die Erwartungen aufscheint und die er mit seinem Handeln verbindet, ohne daß sie notwendig im Hinblick auf den vorgefundenen Zustand der Welt vorausgesetzt werden müßte. Die Annahme, der Weltlauf befindet sich in garantierter Übereinstimmung mit den Zielen menschlicher Praxis, ist nicht zwingend, wohl aber für den Handelnden überaus nützlich und somit (gemeint ist kein Schluß, sondern eine Figur der Selbstausslegung) völlig seiner Natur gemäß.⁵ In diesem Sinn enthält die Frage, mit der

which derives from Shaftesbury's moral-philosophical speculation, professes to discover God through the moral nature of man.“ A. Owen Aldridge, Shaftesbury and the Deist Manifesto, in: Transactions of the American Philosophical Society, New Series., vol. 41, Part 2, 1951, S. 298. Dem ‚physikalischen‘ Deismus begegnet Shaftesbury mit Skepsis: „What is this Deism they talk of? How does it differ from mere Atheism? Is it some secret virtue (like magic) which they assign to things? Is it the plastic nature, or Epicurus' atoms? But Epicurus was more sincere, for his is only a god for the vulgar ad populum phaleras. But he pretends not to bring this into philosophy nor resolve anything in nature by this“. Askemata, Rand, Life etc., S. 39.

⁵ „If [...] there be a belief or conception of a Deity, who is admir'd and ador'd, as being understood to have the most high and glorious Qualities; such as of infinit Power and Wisdom, [...] there appear in him a high and eminent regard to what is good and excellent, a concern for the good of *all*, or an affection of Kindness and Love towards the Whole; such an example as this [...] must certainly help to raise and increase the affection towards Virtue, and help to submit and subdue all other Affections to that. And if join'd to this, there be an opinion or apprehension of the superintendency and allseeingness of such a supreme Being; as *one* who is a witness and spectator of human Actions, and conscious of whatsoever is felt or acted in the Universe; so that in the perfectest recess or deepest Solitude there is not wanting *one* closely join'd to us, whose Presence singly is of more moment than that of the most August Assembly on Earth, or of all Mankind overlooking, before whom as the shame of guilty Actions must be the greatest shame, so the Honor of well-doing, even under the unjust censure of a whole World, must be the greatest Honor and Applause; in this case, it is to the commenest view apparent how far conduced a *perfect Theism* must be to Virtue, and how much want there is in *Atheism*.

THEREFORE, if there be a Being conceiv'd, all-intelligent, and all-seeing, of infinit Power, Wisdom and Goodness; the belief of such a Being (which is barely the *Theistical Belief* and no more) must of necessity, thus be highly effectual to the creating or furthering of good Affections, and to the removing of contrary ones“. Inquiry (1699), S. 56ff. Shaftesbury zögert nicht, den Theismus eine Hypothese zu nennen, deren Nützlichkeit ungeachtet ihres Wahrheitsgehaltes einleuchtet: „[...] if no such Hypothesis is to be admitted as that of perfect *Theism* [...] yet notwithstanding this, the Affection towards this *false* subject (if it be to be suppos'd *false*) must be so far good, as to the having of it will be

die „Inquiry“ von 1699 anhebt (die von John Toland hinter dem Rücken des Autors an die Öffentlichkeit gebrachte Erstfassung der späteren „Inquiry concerning Virtue, or Merit“),

How far Virtue alone could go; and how far Religion was either necessary to support it, or able to raise and advance it [...],⁶

schon die Antwort auf die weitergehende Frage nach dem systematischen Ort der Ideen Gott, Universum, Vorsehung, Unsterblichkeit etc., insofern sie den rationalen Kern des religiösen Bewußtseins ausmachen. Bezeichnenderweise wird dieser Zusammenhang in der autorisierten Fassung von 1711 getilgt.⁷ Das Verwischen der Spuren ist mehr als ein Tribut an die religiöse Zensur. Es ist das Mal des Scheiterns, das diese Schrift unübersehbar trägt.⁸

the occasion of greater strengthning and forwarding of Virtue, as has bin shewn.“ Inquiry (1699), S. 79. Noch deutlicher arbeitet die Fassung von 1711 den Gedanken heraus: „Now if the Subject and Ground of this Divine Passion be not really just or adequate (the Hypothesis of *Theism* being suppos'd false) the Passion still in it-self is so far natural and good, as it proves an Advantage to Virtue and Goodness“. An Inquiry Concerning Virtue, or Merit (1711), S. 75.

⁶ Inquiry (1699), S. 2f. Die Fassung von 1711 trägt im Titelblatt den Zusatz: „Formerly Printed from an Imperfect Copy“.

⁷ Die überarbeitete Version lautet: „What *Honesty* or *VIRTUE* is, consider'd by it-self; and in what manner it is influenc'd by Religion: How far *Religion* necessarily implies *Virtue*; and whether it be a true Saying, *That it is impossible for an Atheist to be Virtuous, or share any real degree of Honesty, or MERIT*.“ Inquiry (1711), S. 6. In der ersten Version steht die Religion auf dem Prüfstand, in der zweiten der Atheismus; der Unterschied spricht für sich. Vergleich der Fassungen bei: A. Owen Aldridge, Two Versions of Shaftesbury's Inquiry Concerning Virtue, in: The Huntington Library Quarterly, vol. 13, 1949/50, S. 207-214.

⁸ Distanzierend heißt es in den „Miscellaneous Reflections“ über beide Fassungen: „We have this system now before us. Nor need we wonder, such as it is, that it came so hardly into the world, and that our author has been delivered of it with so much difficulty and after so long a time. His amanuensis and he were not, it seems, heretofore upon such good terms of correspondence. Otherwise such an unshapen foetus or false birth as that of which our author in his title-page complains had not formerly appeared abroad. Nor had it ever risen again in its more decent form but for the accidental publication of our author's first letter, which, by a necessary train of consequences, occasioned the revival of this abortive piece, and gave usherance to its companions.“ Robertson, vol. II, S. 273f.

Woran scheitert sie? Oder, umsichtiger gefragt: Welche Elemente denkbaren Scheiterns sind in ihr auszumachen? Jener angreifbare Satz, der das Jahrhundert in Atem halten wird, „*that whatever happens is good*“,⁹ gewinnt bei genauer Betrachtung unerwartet an Stärke. In der Form, die Shaftesbury ihm verleiht, trägt das kosmologische Thema einen naturalistischen Akzent, der es gegen Widerlegungen à la Voltaire weitgehend unempfindlich wirken lässt. Zwar ist (Leibniz wird es mit Beifall quittieren) der Grundton der Theodizee unüberhörbar:

I shall endeavor to demonstrate, so as to make it appear, that what seems thus to be an ill Order and Constitution in the Universe [...] is in reality according to a wise and excellent Order in the Universe; insomuch that for every particular in its System, to work *to the good of that System or Public*, and *to its own good*, is all one, and not to be divided.¹⁰

Aber (und darauf beruht die Feinheit der Argumentation) die Idee einer ‚wise and excellent Order in the Universe‘ ist wie die der alles lenkenden Intelligenz, von der sie logisch abhängt, eine Hypothese – unbeweisbar und in Wahrheit sogar unnötig, wenn es darum geht, die Tugend auf ihre Gründe hin bloßzulegen.

Falls, wie Shaftesbury voraussetzt, tugendhaft handeln heißt, das Gute um seiner selbst willen zu tun, so hat der Theismus dem Atheismus im Hinblick auf die Motive sittlichen Handelns nichts weiter voraus als das Bild einer Welt, in der zwischen Gutsein und Glücklichsein eine unanfechtbare Allianz besteht. Dabei ist das eine nicht als Preis des anderen aufzufassen, sondern als sein Realisat. Tugendhaft handeln heißt glücklich sein, sich im Einklang bewegen, nicht eine Harmonie zerstören, die ohnehin unzerstörbar ist:

Why break the order, interrupt the music, and destroy (as much as in me lies) this harmony [...]?¹¹

⁹ Inquiry (1699), S. 77. Kursivierung im Original. Shaftesburys revidierte Version lautet: „*That whatever the Order of the World produces, is in the main both just and good.*“ Inquiry (1711), S. 73.

¹⁰ Inquiry (1699), S. 86.

¹¹ Askemata, Rand, Life etc., S. 35f.

Der Theismus mutet sich zu, und so oder so verbirgt sich in ihm eine Zumutung an den Intellekt. Sein Ratschlag, das individuelle Glück im allgemeinen zu suchen, verwandelt angesichts des Umstandes, daß das allgemeine Glück sich offensichtlich selbst befördert, das individuelle Glücksstreben in eine tautologische Schnitzeljagd, während das Bewußtsein individuellen Unglücks zur falschen Perspektive verkommt.¹²

Il semble que cette Divinité qui sert d'entrée, n'est pas assez employée dans le cours de L'Ouvrage.¹³

Indessen streift Leibniz' Befremden angesichts Shaftesburys Versuch, nachzuweisen, „que Les Athées mêmes sont obligés de suivre la vertue“, nur obenhin die argumentativen Zusammenhänge.¹⁴ Die moralische Natur des Menschen, die sich im ‚moral sense‘ zu Wort meldet, bedarf keiner spekulativen Bezugnahme auf das Weltganze. Nicht, weil sie ihm indifferent gegenüberstünde, sondern weil sie als faktischer Weltbezug jeder Spekulation vorausseilt. Gut im moralischen Sinn ist ein Wesen in bezug auf gewisse affektive Beziehungen, die es zur Außenwelt unterhält, vorausgesetzt, sie gelten primär und unmittelbar (und nicht etwa absichtslos oder beiläufig) dem Wohl des Mitwesens oder der Gattung.¹⁵ Die Gattung repräsentiert das Ganze: Sie

¹² „His message is, essentially, that we must in ethics as well as in natural philosophy really take to heart and apply the point that nature is not made for us, but we for nature.“ Ernest Tuveson, Shaftesbury on the Not So Simple Plan of Human Nature, in: Studies in English Literature, 1500-1900, V (1965), S. 403.

¹³ Leibniz, P.R.O. 30,24,26, S. 54. („Monsieur Leibnits's Judgment on the several Treatises in the Characteristicks“) Dagegen macht Robert Toole in alter Dilthey-Manier Shaftesbury zum Pantheisten: R. T., Shaftesbury on God and his Relationship to the World, in: International Studies in Philosophy VIII (1976), S. 81-100.

¹⁴ ebd. Leibniz löst das moralische Paradoxon so auf, als korrigierten die ‚Affections naturelles‘ in der Praxis die verkehrte Theorie des Atheismus: „[...] que La Nature nous porte à ce qu'une telle Puissance ordonneroit.“ ebd. Ein gewisses Mißtrauen bleibt gleichwohl: „On peut dire qu'il y a un certain degré de bonne Morale indépendamment de La Divinité, mais que La considération de La Providence de Dieu et de L'immortalité de L'Ame porte La Morale à son comble, et fait que chez Le Sage, Les Qualités morales sont tout-à-fait réalisées, et L'Honnête identifié avec L'Utile sans qu'il y ait exception ni échappatoire.“ a.a.O., S. 56.

¹⁵ „A CREATURE in this sense is only good therefore when Good or Ill (that is to say, a Good or an Ill to his System, or to that which he has a relation to) is the immediat

konstituiert den Handlungsraum des Individuums in moralischer Hinsicht. Die Schwierigkeit besteht darin, daß zwar erst die Reflexion auf diese Affekte ein Urteil darüber erlaubt, ob der moralische Zweck als gegeben angesehen werden kann,¹⁶ die Annahme natürlicher, selbstredend moralischer Affekte aber das Urteil *in* den Affekt legt, der sonst nicht moralisch genannt werden dürfte. Sie bescheinigt mithin dem individuellen Affektleben eine Fähigkeit zur *Reflexion vor allem Begriff* auf sich als Teil eines Ganzen. Solange der Begriff sich nicht einmischt, bleibt dieses Ganze notwendig konturlos. Es ist nur insoweit präsent, als das Einzelwesen sich selbst in seinen Außenbeziehungen empfindet oder vorfindet.¹⁷

Die Anstrengung, dieses vorgedankliche Grundverhältnis der Reflexion im Denken festzuhalten und dadurch der Gefahr leerer oder willkürlicher Annahmen über das Weltganze zu entgehen, zeichnet die Art und Weise, in der Shaftesbury den Begriff des Systems verwendet. In ihr begegnen sich zwei Systembegriffe, ein formaler, der nichts weiter als eine Ganzheit von Relationen meint, und ein empirischer, der sich zwanglos aus der Anschauung physikalischer Kreisläufe ergibt. Formal sind beide Grenzvorstellungen eines geschlossenen

object of some Affection moving him“. Inquiry (1699), S. 17. Gemeint sind Affekte „relating to any good of his Species, or of that which he is joined to, or is a part of“, ebd. „Immediat“ bedeutet „directly and not consequentially or by accident“, a.a.O., S. 22.

¹⁶ Die selbstbewußte Moralität oder Tugend setzt ein rationales Wissen um Gut und Böse voraus, das dem reinen Affektwesen zwangsläufig abgeht.

¹⁷ Inquiry (1699), S. 26f. Shaftesbury unterscheidet zwischen „mere Goodness“ und „Virtue“. Erstere, heißt es in der späteren Fassung, „lies within the reach and capacity of all sensible Creatures“, letztere „is allow'd to Man only“, Inquiry (1711), S. 27. Vgl. Robert B. Voitle, Shaftesbury's Moral Sense, in: Studies in Philology, LII (1955), S. 17-38. Voitle, der im Shaftesbury der „Inquiry“ vor allem den Lockeschüler sieht, nimmt die zweite Aussage zum Anlaß, um die „moral faculty“ als eine mit emotionaler Gewöhnung einhergehende Verstandesfunktion zu bestimmen, S. 20ff. Es ist wahr, daß der Autor der „Inquiry“ eine Reflexion *ohne Begriffe* explizit nicht kennt. Allerdings begnügt er sich keineswegs damit (wie Voitle annehmen müßte), die „natural affections“ wie Liebe, Mitleid etc. als gut (in einem nicht notwendig moralischen Sinn) zu bezeichnen, vielmehr sieht er die Differenz von „self-affection“ und „natural affection“ nachdrücklich als Prüfstein einer „virtuous or good Creature“ an, Inquiry (1699), S. 21. Entweder *begleiten* daher die „secondary affections“ nur das moralische Urteil, bezeichnen also den Grad der moralischen Gewöhnung, oder sie verbinden sich *spontan* mit den natürlichen Affekten, und die explizite Reflexion läßt sie bloß gesondert in Erscheinung treten: im ersten Fall gibt es keine moralischen Geschöpfe („Creatures“), im zweiten keine natürliche Moral.

Relationsgefüges oder ‚private system‘, einer Individualität, die, ohne das Ganze zu sein, *ein* Ganzes ohne jede Beziehung auf anderes vorstellt, und die entgegengesetzte des ‚system of all things‘ oder ‚general system of the universe‘.¹⁸ Es sind Vorstellungen, die sich diesseits bzw. jenseits der Anschauung bewegen, während empirische Systeme der Wahrnehmung stets in umfassendere eingebettet erscheinen und sich nur innerhalb des jeweils größeren Systems realisieren. In der physikalischen Welt gibt es keine selbstgenügsame Existenz. Jedes System existiert in bezug auf andere:

For instance, to the existence of a Spider, the existence of such Animals as Flies is made to be necessary: so that the Fly has a Relation to the Spider, as the Web of the Spider, and the Spider it self have relation to such Animals as Flies. And thus, in the structure of one of these Animals, there is absolutely as apparent and perfect a regard and relation to the other, as in the system of our selves [...]¹⁹

Und das ist gut so. Soll heißen, der Zyklus des Fressens und Gefressenwerdens besitzt definitorische Kraft hinsichtlich dessen, was ‚gut‘ genannt werden darf. Ein immerhin denkbare Wesen, das ausschließlich für sich existierte, könnte in seiner Art perfekt sein, aber es wäre nicht gut, weil es zu niemandes Nutzen wäre.²⁰

Gut sein heißt, *für anderes* oder *Teil eines Systems* sein. Der Eintritt in das moralische Universum ist identisch mit dem Eintritt in die physikalische Welt der Kreisläufe, in denen eins fürs andere existiert. Der Begriff des Bösen wird damit großzügig relativiert:

[...] if the ill of one privat System be the good of other Systems, and be still the good of the general System (as when one Creature lives by the destruction of another; one thing is generated from the corruption of another; or one planetary System or *Vortex* may swallow up another) then is the ill of that privat System no ill in it self [...]²¹

¹⁸ Inquiry (1699), S. 13ff. Vgl. Inquiry (1711), S. 16ff.

¹⁹ Inquiry (1699), S. 13f.

²⁰ Inquiry (1711), S. 16.

²¹ Inquiry (1699), S. 15.

Bemerkenswert daran erscheint, daß der Naturalismus das entscheidende Argument für die Rechtfertigung der Welt liefert, wie sie ist. Shaftesburys Theodizee-Variante huldigt dem Zynismus der Natur und verkehrt sich dadurch unbeabsichtigt in ihr Gegenteil. Denn logisch gesehen gibt es keinen Grund, die Folge der jeweils umfassenderen Systeme nicht ad infinitum fortgehen zu lassen. Damit geriete das Geschäft der Rechtfertigung oder der Eskamotierung des Bösen zu einem Prozeß, der schlechterdings nicht zu Ende gebracht werden könnte und deshalb von vornherein als verloren gelten müßte. Die Idee des Universums als des einen Systems, das alle anderen in sich begreift und in dem sich alles zum Guten richtet, lebt aus dem in der Praxis erwachenden Wunsch, es möge so sein. Nüchtern betrachtet, besteht ihr argumentativer Wert darin, das Motiv aufzuzeigen, das jenen Prozeß in Bewegung hält. Anders gewendet: Sie bezeichnet das Prozeßziel, das durch den Prozeß selbst in unerreichbare Ferne rückt.

Der Theismus – dieser Theismus – wäre nur zu retten, wenn jenes praktische Bedürfnis mehr wäre als das Hirngespinst eines zu kurz greifenden Verstandes. Die Behauptung, erst die Annahme eines geordneten Universums, in dem alles gerichtet ist, verleihe der Tugend die Festigkeit, mit der sie den ihr begegnenden Widrigkeiten zu bestehen vermöchte, ist weit davon entfernt, das zu leisten. Eher annulliert sie, fast im Vorbeigehen, den Gang der Argumentation. Entweder hält der moral sense, was er verspricht, oder die Polemik gegen eine bloß spekulative Moral erweist sich als ruinös für die Tugend. Es ist kaum einzusehen, wie eine Fiktion mit ungewissem Wahrheitswert einer Natur aufhelfen soll, die sich selbst so schlecht zu helfen weiß. Vor allem, wenn die Fiktion nichts anderes beschwört als die überlegene und fehlerlose Ordnung dieser Natur.

Daß der Autor der „Inquiry“ die zutage liegende Schwierigkeit nicht erkennt oder nicht erkennen will, läßt, immerhin, der Vermutung Raum, daß das genannte Bedürfnis tiefer geht als die Begründung, die es erhält. Es lohnt sich, der Vermutung auf eigenes Risiko ein Stück weit nachzugehen. Läßt man sich darauf ein, dann ergibt sich, daß die Vorstellung einer Folge übergänglicher, aber distinkter Systeme der ursprünglichen moralischen Reflexion nur bedingt gerecht wird. Sie bietet den Vorteil, daß sie die Figur des Selbstbezugs durch Selbstüberschreitung in Begriffe faßt, deren welterschließende Funktion das moralische Individuum in ein Netz unterschiedlicher Bezüge und Bezüglichkeitenbettet. Doch gerade die Annahme einer Vielzahl distinkter, ineinander übergehender Systeme verfälscht den vorbegrifflichen Reflexionsimpuls. Schließlich setzt sich in ihm das empfindende Wesen in ein elementares

Verhältnis zu einem Ganzen, das nicht mehr ist – und sein soll – als unbestimmte und in seiner Unbestimmtheit unüberschreitbare Ganzheit. Das moralische Wesen entdeckt sich nicht etwa in einer Vielzahl distinkter Systeme, sondern in der Einheit seines Weltbezugs. Der gute Wille, der sich auf ein bestimmtes Objekt richtet, meint in diesem unmittelbar das Ganze, das die eigene Existenz trägt, unabhängig davon, wie dem einzelnen mitgespielt wird, der da existiert. Daraus folgt, daß ein rein empirischer Weltbegriff, der den Gedanken der Einheit der Vorstellung einer infiniten Reihe distinkter Systeme opfert, in Wahrheit eine moralfreie Welt konstituiert. Es ist nicht zufällig die Welt, die das ‚Beispiel‘ des tierischen Nahrungszyklus so schonungslos anschaulich beschreibt.

Ein höchst doppelzüngiger Naturalismus läßt Shaftesbury in der Skizze gerade dieses Systems („animal system“) ein Bild des moralischen Universums zeichnen. Die Allegorie muß gegenüber der Theorie leisten, was der moral sense in der Realität bewirkt: die Anverwandlung der gegenständlichen Welt. Sie entgeht der moralischen Sinngebung eben deshalb, weil der distinkte Begriff sie faßlich macht. Das Indifferente, das den moralischen Sinn zwangsläufig mit Abscheu erfüllt, ist gleichzeitig Metapher des Guten. Es *ist* das Gute, sobald es als Universalmetapher fungiert. Das moralische Bewußtsein fühlt sich das Gute gerade da heraus, wo das verständige Weltverhältnis nur um Härten weiß, die dem Einzelwesen nichts Gutes verheißen. Umgekehrt gibt sich der gute Wille seinen Gegenstand unmittelbar dadurch, daß er ihn zum Bild des Ganzen erklärt.

Das moralische Objekt existiert nicht, oder es existiert absolut. Entsprechend existiert das moralische Wesen nur in bezug auf dieses Objekt oder gar nicht, ganz so, wie das physische Wesen nur in der Gesamtheit seiner Bezüge existiert. Den Gegenstand relativieren heißt für das moralische Bewußtsein, ihn (und in ihm sich selbst) zu verneinen oder, was in dem Fall dasselbe ist, in die Indifferenz zu entlassen.

Tatsächlich besteht darin die Lösung des Problems, an dem sich die klassische Theodizee vergeblich versucht. Es hat keinen Sinn, das Universum nicht zu wollen, so wie es unmöglich ist, das Gute nicht zu wollen. Das Universum ist gut, weil über es hinaus nichts in Aussicht steht. Es darf nichts in Aussicht stehen, wenn der Satz, daß alles gut sei, die Welt meinen soll. Eine Religion wie die christliche, die durch die Annahme eines strafenden und belohnenden Gottes den moralischen Affekt seinem unmittelbaren Objekt entfremdet, indem sie ihn auf etwas lenkt, das jenseits dieses Objekts liegt, und ihn so buchstäblich schielen lehrt, korrumptiert ihn und entwertet im selben Atemzug die

Schöpfung.²² Die Theologie ist der wahre Feind der Moral, vorausgesetzt, sie lehrt einen Gott, der mehr oder sogar anderes ist als das Vernunftwesen, dem sich das Universum verdankt. Der Vernunftglaube – „the Theistic belief“ – enthüllt sich als der Kern einer jeden Religion, die diesen Namen verdient. Aber ebensosehr erweist er sich als ihr erbitterter Gegner, wann immer die Theologie Vorstellungen auf das höchste Wesen projiziert, die ihrem Wesen nach partikular sind.²³ In einem in der Ausgabe von 1711 ersatzlos gestrichenen Passus zieht Shaftesbury die entscheidende Konsequenz aus der Annahme eines Gottes, der seinen Gläubigen befiehlt, gegen die natürliche Moral zu handeln:

So that if the Praise and Love of a Deity be that which is proper to every Religion, there is no Religion where God is not represented intirely good, and free of malignity, injustice and cruelty, but what must make that sort whatsoever it be, of malignity, injustice, or cruelty, to be applauded and taken for Good and Right; and must be the cause therefore of mens acting against natural Affection, and of their growing malignant, injust, cruel, and the like.²⁴

Die moralische Falle ist zuallererst eine, in der sich das religiöse Bewußtsein selbst verfängt. Natürlich erschöpft sich die wissende oder unwissende Verfälschung moralischer Begriffe durch „Superstition“, wie der religionskritische Terminus lautet, nicht im Außerkraftsetzen ethischer Normen, weil ein obskurer

²² „WHOEVER therefore has a firm belief of a God whom he dos not merely *call* Good, but of whom in reality he believes nothing but what is good, and is really suitable to the exactest character of Justice; such a Person believing Rewards and Punishments in another Life, must believe them Rewards and Punishments of Virtue and Vice merely, and not of any other Qualities or Accidents, which make them either Rewards for ill, or for nothing; and therefore not properly *Rewards*, but *capricious distributions of Happiness or Unhappiness to Creatures.*“ Inquiry (1699), S. 73f. Nur der „perfect Theist“, heißt das, ist immun gegen die Verfälschung des Guten, die im Glauben an jenseitige Güter liegt: „For whatever be decided as to that of any Life after the present one, [...] he who is a perfect Theist [...] cannot but believe that Virtue is made the good or advantage of every Creature capable of having Virtue.“ S. 74f.

²³ Shaftesburys Verhältnis zum Christentum: Stanley Grean, Shaftesbury's Philosophy of Religion and Ethics. A Study in Enthusiasm, Ohio 1967, Kap. 7; Aldridge, Manifesto, a.a.O., S. 318 u.a., ferner ders., Shaftesbury, Christianity and Friendship, in: Anglican Theological Review XXXII (1950), S. 121-136, ders., Shaftesbury and St. Paul (Msgr.) u.a.

²⁴ Inquiry (1699), S. 46f.

Gott es so befiehlt.²⁵ Es genügt das Postulat eines göttlichen Willens, der sich in Differenz zur Natur bekundet, um die natürliche Moral (und damit, laut Shaftesbury, die einzige, die diesen Namen verdient) buchstäblich zum Verschwinden zu bringen. Die Folgen des Coups sind bedeutend. Denn keinesfalls kehrt durch ihn die indifferente Unschuld der Natur, wie sie der Anblick empirischer Systeme lehrt, im Gewand religiös motivierten Handelns wieder. Der totalisierende Blick des moralischen Bewußtseins auf die natürlichen Systeme, die sein Handeln bestimmen, wird dem Urteilenden durch die religiös motivierte Moral ein für allemal verwehrt. Entweder also ist das durch sie festgesetzte Gute das Gute schlechthin (und der moralische Sinn nicht mehr als ein täuschendes Gefühl), oder es ist das schlechthin Böse, ein Böses eigener Art, das im Plan der Natur schon deshalb nicht vorgesehen sein kann, weil es den Blick auf ihn gründlich verstellt. In jedem Fall findet die exilierte Moral in ihm einen Widersacher, gegen den sie, um ihrer bloßen Selbstbehauptung willen, einen anderen Weltzustand reklamiert.

Der Grund für das Scheitern des Theismus ist damit benannt.²⁶ Er liegt in der Korrumperbarkeit der Tugend. Solange eine fremde Macht den moralischen

²⁵ „But this is certain, that by means of ill Religion, or *Superstition*, many things the most horridly unnatural and inhuman, come to be receiv'd as most excellent, good and laudable in themselves: For, where the committing Bestiality is taught as a religious Practice, there it is generally in high esteem, and thought to be in it self a thing excellent: For if any thing that is abominable and horrid be injoin'd by Religion, as the suppos'd command of some Deity; [...] then must the Deity be taken for such, and be thought of as a Being odious and malignant; which every Religion forbids to believe.“ a.a.O., S. 46. Es lebe die Differenz – in der Endfassung wird ‚*Superstition*‘ übersetzt mit ‚*corrupt Religion*‘, während die Formulierung ‚which every Religion forbids to believe‘ der scheinbar harmloseren weicht: „But this is what Religion, in the main, forbids us to imagine.“ Inquiry (1711), S. 45f. Verbietet uns also *die Religion*, die Möglichkeit eines bösartigen Gottes zu denken, oder verbieten *Religionen im allgemeinen*, ihrem Gott Bösartigkeit zu unterstellen? Das Dilemma besteht darin, daß die erste Version ein Denkverbot benennt, das die moralische Reflexion vereitelt, und die zweite die Gleichwertigkeit *aller Religionen* (von gewissen Ausnahmen abgesehen) in diesem Punkt postuliert. Die Konsequenz ist klar: *Jede Offenbarungsreligion* ist entweder Aberglauben oder von ihm nicht unterscheidbar, mit allen Folgen. Es ist vergebliche Mühe, dagegen mutmaßliche Zeugnisse persönlicher Frömmigkeit aus dem Shaftesburynachlaß ins Feld zu führen (wie dies etwa Aldridge macht). Bei solchen Texten ist vielmehr sorgfältig auf Empfänger und Zweck zu achten.

²⁶ Was, wie im sich im folgenden zeigt, nicht bedeutet, daß es außer Gebrauch gerät. Es ändert nur seine Funktion – mit nicht zu übersehenden Folgen.

Sinn okkupiert, bleibt Tugend ein leeres Wort. Die Überzeugung, daß hier der Grund für die offenkundige Verderbtheit der moralischen Welt liegt – Shaftesburys primäre Gewißheit – , überführt die Frage nach der Natur des Guten in den Zweifel an der Legitimität der Herrschaft, welche die Religion über die Moral praktiziert. Als Theorie betrachtet, bezieht der Theismus, scheinbar paradox, seine Überzeugungskraft aus dem Einspruch gegen die Meinung, der Atheismus sei unvereinbar mit der Moral. Was da als Meinung fungiert, ist eine schillernde Größe: einerseits *δόξα*, das Dafürhalten, das sich angesichts der sokratischen Frage, wie es gemeint sei, als grundlos enthüllt, andererseits ‚public opinion‘, die herrschende Meinung oder das, was die Allgemeinheit sich, das heißt, ihren Gliedern, als kurrente Wahrheit verordnet.²⁷ Während erstere unter der Frage nach ihren Gründen zerrinnt, gewinnt letztere in der Sanktion gegen den Herausforderer jene Schärfe, die ihre formierende (vom Standpunkt des Kritikers aus: deformierende) Funktion an den Tag bringt. Die Engführung beider Bedeutungsstränge durch eine Theorie, die sich um ihres philosophischen Anspruchs willen mit der public opinion anlegt, erhebt diese, was leicht übersehen wird, zu einer Bedingung von Erkenntnis. An ihr entfaltet das systematische Denken seine Möglichkeiten. Schließlich ist die moralische Denunziation des Atheismus alles andere als ein Gedankenspiel. Sie liefert die allseits anerkannte Rechtfertigung der religiös motivierten öffentlichen Moral. Ihre Zurückweisung ist mithin ein Angriff auf diese Moral. Aus ihrer *logischen* Hinfälligkeit gehen Theismus und Atheismus mittelbar als die beiden Anschauungen hervor, die mit sich selbst und dem Faktum der Moral zusammen bestehen, also systematisch gedacht werden können. Wenn daher der Atheismus, im Gegensatz zur Religion, die Tugend weder behindert noch befördert, dann einfach deshalb, weil er sie nicht begreift. Begreifen heißt hier, das Faktum der Moral auf die elementare Fähigkeit zu beziehen, das Ganze zu empfinden, und folglich das Ganze, und zwar in systematischer Form, zu denken. Der Atheismus gelangt über den empirischen oder privativen Systembegriff nicht hinaus. Er totalisiert, ohne den Grund anzuerkennen, der allein ihn als System zureichend motivieren könnte. In dieser Hinsicht ist der Theismus ein gewendeter Atheismus, gewissermaßen ein Atheismus mit zureichendem Grund. Die Anerkennung des vernünftigen Weltgrundes wiederum ist

²⁷ Zur Geschichte der ‚public opinion‘ in den englischen Parteidramen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts: Edmund S. Morgan, „Inventing the People“. The Rise of Popular Sovereignty in England and America, New York 1989.

unauflösbar verknüpft mit der Einsicht in die herrschende Unvernunft – eine Unvernunft, die zwanghaft das Ganze (im öffentlichen Handlungsraum) usurpiert.

Wenn daher Shaftesbury im „Soliloquy“ die Parole ausgibt,

The most ingenious way of becoming foolish, is *by a System*²⁸,

so legt er damit, den argumentativen Zusammenhang hinreichend bedacht,²⁹ den Finger auf eine Wunde, die sich das Denken dadurch zufügt, daß es wider besseres Wissen auf einer systematischen Weltsicht beharrt. Denn selbstredend steht es ihm nicht frei, sich seines systematischen Charakters zu entschlagen. Die Aufforderung, unsystematisch zu denken, wäre gleichbedeutend mit der, nicht zu denken. Sie ernst zu nehmen, bedarf stets eines eher kindlichen Gemüts. Um seiner selbst willen entrichtet das Denken den ihm abgeforderten Preis. Er besteht darin, daß es sich die Sicht der Dinge verstellt und so an sich selbst zum Narren wird. Das Scheitern der Systeme ist stets geeignet, Gelächter hervorzurufen.

Dieses Gelächter, das sich durch keine immanente Stringenz der Gedankenführung beeindrucken läßt, quittiert die Selbstaufhebung der Systeme und ihre Verwandlung in etwas, das der geschmähten Meinung nicht ohne Grund zum Verwechseln ähnlich sieht. Das Lachen führt die Bewegung des Zweifels in den Raum der public opinion zurück. Die aus dem Widerspruch zur herrschenden Meinung hervorgehende Privatmeinung, die den Anspruch, mehr zu sein als jene, am Ende nicht einlösen kann, verfällt dem Gespött, weil sie am Widerspruch zerbricht.

„Aristophanes the murderer of Socrates“ heißt es unumwunden im nachgelassenen „Design of a Socractic History“. Shaftesbury ist sich also keineswegs

²⁸ Soliloquy: or, Advice to an Author (1710), S. 289.

²⁹ Der Vorwurf geht an eine Philosophie, die sich nicht auf die Analyse des moral sense gründet und dadurch den praktischen Sinn *aller* Philosophie verfehlt: „And the surest Method to prevent good Sense, is to set up something in the room of it.“ ebd. Die systematische Form *allein* bewirkt in der Philosophie nichts. Sie schadet dann, wenn sie den Gegenstand verdeckt. Das unterscheidet die falsche Philosophie von den theoretischen Wissenschaften, die ihn freilassen und daher nichts verderben: „All he“ – gemeint ist der Student dieser Fächer – „desires, is to keep his Head sound, as it was before.“ ebd. Die ganze Passage ist eine implizite Polemik gegen Locke, vgl. Askemata, Rand, Life etc., S. 268. – Uehlein, a.a.O., S. 22, Anm.12.

darüber im unklaren, welche Instanz in der Ridikülisierung des Systemdenkens triumphiert. In der Figur des Sokrates hat die Herausforderung der öffentlichen Meinung durch das seiner Stringenz innenwandlernde Denken ein für allemal Gestalt gewonnen.³⁰ Die Erwägung, sie sei dem von einem Komödienschreiber entfesselten Gelächter zum Opfer gefallen, wird durch die mitgelieferte Rede vom Selbstmord des Philosophen bloß vordergründig gedämpft. In Wirklichkeit wird sie dadurch eher verschärft. Der Entschluß zum Selbstmord ist identisch mit dem Entschluß, das eigene Denken nicht durch das Leben Lügen zu strafen.³¹ Das im Gelächter vorweggenommene Urteil findet seine Gründe nicht in den Schiefeheiten des vom Dichter gefertigten Portraits. Es findet sie in einem durch kein verzerrendes Detail beiseitezuschaffenden Quentchen Einsicht: dem resignativen Begreifen, daß hier ein Denken sich nicht als Meinen bekennen will, ohne letzten Endes mehr für sich ins Feld führen zu können als die sondernde Instanz des *δαιμόνιον*, der inneren Natur oder des grundlosen Andersseins.³² Dies angenommen, ist die Einstimmung in die gerächte Meinung

³⁰ Design of a Socratrick History/Chartae Socratae (Mskr.), P.R.O. 30/24/27/14, S. 28, rechte Spalte. – Entstehungszeit des „Design“: 1703/04. „Chartae Socratae“ (nach Horaz, De arte poet. 309f.) war der geplante Titel der Schrift, wie aus dem Deckblatt hervorgeht. Vgl. Advice, S. 191 sowie S. 204: „THUS much for Antiquity, and those Rules of <Art>, those Philosophical Sea-Cards, by which the adventuring Genius's of the times were wont to steer their Courses, and govern their impetuous Muse. These were the CHARTAE of our Roman Master-Poet, and these the Pieces of Art, the Mirrors, the Exemplars he bids us place before our Eyes.“ a.a.O., S. 204f. Siehe Wolfram Benda, Der Philosoph als literarischer Künstler, Diss. (masch.), Erlangen 1982, S. 150ff.

³¹ „Voluntary Death“: Design, S. 6 u. 14; ebd. auch: „selfmortifying old man“. Socrates’ „Popularity & Attraction“ für die atheniatische Demokratie sind die Hauptgründe seiner Verurteilung und seines Entschlusses, nicht das Leben eines Verbannten zu führen, ebd. „But the Main way this; that Socrates would tell the Athenians their faults & censure & correct y^{em} & live after that manner amongst them [perfect] and the Athenians would not bear this, & upon this point y^e Cause was tryed. will you [...] or no? Socrates declares highly the contrary; therefore submits to death.“ Design, S. 2, rechte Spalte.

³² „The τὸ δαιμόνιον directly θεός, by Plato himself“: Design, S. 66. Zum einfachen Wortgebrauch verweist Shaftesbury auf den Gorgiasschüler Isokrates, „a Contemporary or just after Socrates“ (S. 160), zur philosophischen Bedeutung insbesondere auf Epictet I,29; II,2; III,22; IV,4 (Design, S. 133), und Seneca, Epist. moral. 41: „the whole Letter worth inserting as extreamly Socratrick, & the Expostulation like that of Socrates abt the δαιμόνιον in the first Book of Xenophon“ Design, S. 161. An der ‚natürlichen‘ bzw. ‚übernatürlichen‘ Deutung des *δαιμόνιον* scheiden sich für Shaftesbury die stoische und die platonisch-

unüberhörbar, wenn der „Letter concerning Enthusiasm“ dekretiert, aus der Tat des Aristophanes sei am Ende kein Unrecht³³ erwachsen:

The divinest Man that had appear'd ever in the Heathen World, was in the height of witty Times, and by the wittiest of all Poets, most abominably ridicul'd, in a whole Comedy writ and acted on purpose. But so far was this from sinking his Reputation, or suppressing his Philosophy, that they both increas'd the more for it; and he apparently grew to be more the Envy of other Teachers. He was not only contented to be ridicul'd; but, that he might help the Poet as much as possible, he presented himself openly in the Theater; that his real Figure (which was no advantageous one) might be compar'd with that which the witty Poet had brought as his Representative on the Stage.³⁴

Es ist unwahrscheinlich, daß hier ein Meinungswechsel stattgefunden hat. Der Tod des Sokrates und die Frage nach Schuld oder Unschuld der Parteien werden in der Schrift, mit welcher der Prosaist Shaftesbury debütiert, kurzerhand

metaphysische Richtung der Philosophie. Platonismus ist für den Cudworth-Schüler wesentlich identisch mit christlicher Metaphysik. Er arbeitet damit der öffentlichen Religion oder dem Volksaberglauben zu: „Strange Storys (or Fictions) of Plato“, ebd., s. f. „Nothing of the *δαιμόνιον* in Aristoph. and therefore not us'd by Socrates till afterwards, probable therefore to have been his Expedient to shew the owning of Diety & Oracles. Xenophon appeals to it, & Socrates himself in his Apology of Xenoph., & Plato in his Apology –“ (hier ist Plato Gewährsmann des historischen Sokrates), „This upon the Hypothesis that all was naturall only & *κατα οἰκονομίαν*“. Design, S. 34, linke Spalte. Die Sprechweise *κατα οἰκονομίαν* dient der Verständigung zwischen den Philosophierenden und lässt den Volksglauben auf sich beruhen: Design, S. 12 (4.) u.a. Die natürliche Deutung sieht im *δαιμόνιον* das stoische ‚Selbst‘ oder das ‚herrscherliche Prinzip‘ (*προαίρεσις* bzw. *ἡγεμόνικόν*): Uehlein, a.a.O., S. 112f. In den „Askemata“ heißt es entsprechend: „That which is within thee must be either ὁ ἐν σοὶ Θεὸς ἔστω προστάτης [the deity presiding within] *vovv καὶ δαίμονα* [intellect and the daemon], an Æsculapius, a Hermes, a Mulciber, or wretched matter, clay, metal, drugs in the hands of wretched chemists, or merciless Cyclops. – The *δαίμον* and *τὸ δαιμόνιον*; the *τὸ ἡγεμόνικόν* [the ruling faculty] and *τὸ Θεῖον* [Deity]. Copy and original; the same here in the microcosm as in the *τὸ παν* [the Whole]. Either atoms or deity. No medium. That multiplicity or this simplicity. No compromise – anarchy, or monarchy.“ Rand, S. 254f. Die Zitate stammen aus Marc Aurel, III §§ 5,7.

³³ A Letter Concerning Enthusiasm (1711), S. 30.

³⁴ ebd.

ausgeblendet.³⁵ Wenn, wie der Enthusiasmusbrief suggeriert, Lächerlichkeit der Prüfstein ist, an dem sich das seriöse Denken zur Kenntlichkeit bequemt, wenn ferner der Fall des Sokrates geeignet ist, diese These zu illustrieren, dann läge eigentlich nichts näher als ein Versuch, die Schuldzuweisung aus dem „Design“ gemäß der gewandelten Sicht der Dinge zu revidieren – stets vorausgesetzt, der Autor habe eine solche Revision inzwischen stillschweigend vollzogen. Daß nichts dergleichen zum Vortrag kommt, zeigt an, daß jenes ‚am Ende kein Unrecht‘ – ‚Nor did this prove in the end any Injury‘ – nicht die Bedeutung haben kann, die ihm in Unkenntnis des nie publizierten „Design“ bei oberflächlicher Lektüre zufällt. Es muß vielmehr das Wissen um den ‚Mord‘ einschließen. Gewiß hat sich die Überzeugung Shaftesburys von der Mitschuld des Aristophanes nicht inzwischen auf wundersame Weise in ihr Gegenteil verkehrt. Offenbar steht der Mord selbst nicht länger als ein Unrecht zur Verhandlung an.

Zweifel sind kaum möglich: Der verborgene Sinn des ‚test of ridicule‘ als des Prüfsteins des Denkens (und zwar des einzigen, wie Shaftesbury beteuert, der es in seine vollen Rechte einsetzt) liegt darin, daß er den Mord an Sokrates legitimiert. Man kann auch sagen, er ritualisiert ihn – nicht die Tat, wohlgemerkt, sondern ihr literarisches Gegenstück. Es ist das gutgehütete Geheimnis des Autors, daß er die Freiheit des Denkens in eine Beweglichkeit setzt, die ihre Bedingung in der Bereitschaft zur Preisgabe seiner Resultate an eine feindselige Öffentlichkeit findet. Der Ausdruck ‚Preisgabe‘ ist so zweideutig wie die Sache, auf die er verweist. Er umschreibt eine doppelte Denunziation. Einerseits zwingt der Komödienschreiber den Philosophen unter dem Schein der Komplizenschaft, vor das Publikum zu treten, wohl wissend, daß der Anblick mißfällt – ‚that his real Figure (which was no advantageous one) might be compar’d‘ – , andererseits zeiht er ihn einer Lächerlichkeit, die er selbst, wider alle Gerechtigkeit, in die Bühnenfigur erst hineinlegt. Die Absurdität des Anblicks entspricht der Absurdität der Inhalte. Nur ist der Anblick des Philosophen authentisch und erscheint absurd allein deshalb, weil dieser es ablehnt, sich vorteilhaft zu präsentieren. Die untergeschobenen Inhalte hingegen klingen nicht nur phantastisch in den Ohren des johlenden Publikums, sondern auch in den Ohren des den Kapriolen seines Bühnen-Ego wehrlos ausgelieferten Philosophen und derer, die ihn kennen. Das Spektakel richtet sich selbst. Der

³⁵ Erschienen erstmals 1708. Vgl. Richard B. Wolf, The Publication of Shaftesbury's „A Letter concerning Enthusiasm“, in: Studies in Bibliography, XXXII (1979), S. 236-241.

Philosoph ist anwesend abwesend. So zeigt er sich als ein Wissender: Er weiß, was der Lärm der Aufführung übertönt. Unerreichbar für das böse Spiel der Komödie schafft die *Inszenierung* Raum für die Möglichkeit, zwischen dem sich stumm dem Publikum zeigenden Philosophen und der Bühnenfigur, die an seiner Statt vor den Zuschauern paradiert, Vergleiche zu ziehen. Einerseits zwingt sie den Philosophen, gute Miene zum bösen Spiel zu machen, andererseits erlaubt sie ihm, parallel zu Bühnensituation, die wortlose Konfrontation, auf die sich der seinem eigenen Urteil überlassene Zuschauer seinen Reim machen kann. Der Verrat des Denkens an die Öffentlichkeit verrät nicht seine Inhalte (denn er teilt sie nicht mit); aber er macht die Nichtmitteilsamkeit oder das Schweigen zu einem Bestandteil öffentlicher Rede. Das allein rechtfertigt ihn. Das vom einzelnen, nicht vom Publikum zu Erratende ist gerade das, was nicht verraten wird.

Mit dem Vorschlag, unterschiedslos alle Gegenstände des Nachdenkens dem test of ridicule auszusetzen, weil nur er ihr spezifisches Gewicht offenbaren könne, nimmt der Geist Abschied von der ertüftelten Welt und bestimmt sich als Kritik. Keine antiklerikale Spitzbüngigkeit im Enthusiasmusbrief und anderswo kann darüber hinwegtäuschen, daß die prinzipielle Gegnerschaft, die in ihr zum Ausdruck gelangt, auch ein Vorwand des Geistes ist, sich selbst öffentlich den Prozeß zu machen und damit die einzige Möglichkeit zu ergreifen, die es ihm erlaubt, sich zu zeigen. Die Absage an den deistischen Konsens findet ihre literarische Gestalt in der Verleugnung der Philosophie als der Bedingung der Möglichkeit, Vernunft in die Öffentlichkeit zu tragen. Sie ist in erster Linie eine Absage an diesen wie an jeden anderen Konsens aus der keineswegs grundlosen Furcht, daß in der erreichten Übereinstimmung in der Sache die Sache selbst verlorengehe, auch und gerade dann, wenn sich die Übereinstimmung dem Zwang der Argumente verdankt. Bei Strafe der Selbstauslöschung ist es dem Wissen versagt, sich als Meinung zu etablieren.

The liker any thing is to Wisdom, if it be not plainly *the thing itself*, the more directly it becomes *its opposite*.³⁶

Das nichtprätendierte Wissen, so läßt sich zusammenfassen, ist unübertragbar an die Selbstentdeckung des moralischen Individuums oder das Gewahrwerden des *δαιμόνιον* zurückgebunden. Es kann durch Rede nur angeregt werden. Das

³⁶ Advice, S. 289f.

geschieht mit Hilfe jener Nichtmitteilsamkeit, die der philosophisch ambitionierte Witz in den Raum öffentlicher Rede hineinträgt. Es gehört zu den Härten dieses Geschäfts, daß es den Gegner nicht allein postuliert, sondern auch auf öffentliche Unterwerfungsgesten ihm gegenüber angewiesen bleibt. Der Staat, so der Autor des „Letter“, hat nicht bloß das Recht, sondern er hat die Pflicht, seiner Bevölkerung eine Religion zu verordnen. Die Argumente dafür sind schillernd.³⁷ Den Ausschlag dürfte geben, daß der Kritik ein Wahn wie der andere gilt. Die Sanktionierung eines bestimmten Wahns auf Kosten aller anderen eröffnet ihr hinreichenden Spielraum, unangreifbar und ungezwungen, in der Rolle einer Sachwalterin öffentlicher Interessen, *jeden* Wahn als Wahn zu brandmarken, sofern sie nur den einen öffentlich auszusparen weiß:

BEING risen both of us pretty late in the morning, which was Sunday: we went (you know) to Church for the first time of this new Year. Thither I never went with truer Zeal, in a better Disposition, or with wholesomer Reflections. & what Satisfyed me still the more, it was by appointment that we were that Day to receive the Sacrament together; having had no opportunity of a long time; and it being now in a manner our Duty, at least for Examples sake, on the Account of our Stations in Parlement.³⁸

³⁷ „[...] ‘tis necessary a People shou’d have a *Publick Leading* in Religion. For to deny the Magistrate a Worship, or take away a National Church, is as mere Enthusiasm as the Notion which sets up Persecution. For why shou’d there not be publick Walks, as well as private Gardens? Why not publick Librarys, as well as private Education and Home-Tutors? But to prescribe bounds to Fancy and Speculation, to regulate Mens Apprehensions and religious Beliefs or Fears, to suppress by Violence the natural Passion of Enthusiasm, or to endeavour to ascertain it, or reduce it to one Species, or bring it under any one Modification, is in truth no better Sense, nor deserves a better Character, than what the Comedian declares of the like Project in the Affair of Love —

—*Nihilo plus agas*

Quàm si des operam ut cum ratione insanias“. Letter, S. 16f.

Das ist, mit Verlaub gesagt, ein Plädoyer gegen die Staatsreligion. „And thus is Religion also *Pannick*“. Letter, S. 15.

³⁸ The Adept Ladys or The Angelick Sect. Being The Matter of Fact Of certain Adventures, Spiritual, Philosophical, Political, and Gallant, in a Letter to a Brother, An: Dom: 1701/2, SE I,1, S. 414. Zum entstehungsgeschichtlichen Hintergrund der nachgelassenen Schrift A. Owen Aldridge, Shaftesbury’s Rosicrucian Ladies (Msgr.).

Das ist köstlich gesagt. Die Süffisanz will, das versteht sich, ausgekostet werden. Das verrät mehr über die Ambitionen der neuen Prosa als jede explizite Aussage, zu der sie sich hier und in Zukunft versteigt. Ohne Einstimmung ist der Genuß, den sie ermöglicht und dessen Möglichkeit sie ins Leben ruft, schlechterdings nicht denkbar. Ohne die spontan aufbrechende und nachschwingende Eintracht des Autors und seines Lesers einerseits, des Lesers und seines anonymen Mitlesers andererseits, denen der vertrauliche Gestus und die fiktive Briefform die Rolle des Angesprochenen und, im gleichen Zug, die des Voyeurs aufnötigen, bleibt die literarische Vorlage blind.³⁹ Als Voyeur weiß sich der Leser völlig eins mit dem Publikum, dessen Teil er ist. Angesprochen hingegen fühlt er sich als wissend-verständigter einzelner. Dieser einzelne aber, betroffen durch das subkutan wirkende Urteil des Geschmacks, ist nur einer von vielen, die dem Effekt nicht entkommen können, selbst wenn sie es wollten. Der Tabubruch ist schon immer geschehen, und die Zensur, selbst der entschiedene Einspruch des Verstandes, kommt stets zu spät.⁴⁰

Die neue Prosa ist eine Prosa des Geschmacks. Shaftesbury wird nicht müde, es zu betonen. Darin liegt ihre Stärke wie ihre Schwäche. Sie wirkt stark, weil sie die Meinung mit Mitteln ihres eigenen Repertoires schlägt, schwach, weil sie ein Gelten aus schlechtem Grund durch ein schlechterdings grundloses ersetzt. Zwar liegt der Grund, wie sie versichert, den Regungen des guten Geschmacks stets voraus. Doch den Beweis bleibt sie, wie sollte sie anders, schuldig.⁴¹ Abgesehen von der leicht erkennbaren petitio principii bleibt es eine Auskunft, die sich selbst aufhebt, wenn Shaftesbury den guten Geschmack als den definiert, der innerhalb der guten Gesellschaft herrscht und es als ungehörig

³⁹ Die „Adept Ladies“ sind das früheste Zeugnis dieses Stils bei Shaftesbury. Zweifellos war es Vorsicht, die ihn davon abhielt, eine Schrift zu publizieren, die so offensichtlich mit dem Gedanken der Publizität kokettiert. In den späteren Schriften ist das Netz der Täuschungen subtiler geknüpft. Die Ironie wird gleichsam zurückgebogen, wie der Schluß des *Enthusiasmusbriefs* anschaulich zeigt. Der Erfolg gab ihm Unrecht. Der Brief *gegen* geriet zum Freibrief für den Enthusiasmus.

⁴⁰ Es ist der Nachgeschmack, an dem sich die Geister scheiden: Aufklärung hat einen schalen Geschmack für den, der ihr die Gefolgschaft verweigert.

⁴¹ „There is a great difference between seeking how to raise a laugh from everything, and seeking in everything what justly may be laughed at. For nothing is ridiculous except what is deformed“. Sensus communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humour, Robertson, vol. I, S. 85. Das heißt, wie bereits Leibniz zweifelnd anmerkt, dem Witz Vorschriften machen – auf den Verdacht hin, daß er sie als die seinen respektiert.

empfindet, die dort anzutreffende Freiheit der Betrachtung nach außen zu tragen.⁴² Denn nur sehr bedingt richtet sich der Geschmacksappell an die namhaft zu machenden Glieder einer existenten Gegenöffentlichkeit, die sich insgeheim nachdrücklich und mit guten Gründen darüber verständigt hat, was von öffentlichen Unterwerfungsgesten zu halten sei – „Disbelievers & religiouse observers“.⁴³ Kein Zweifel zwar, daß Shaftesbury schreibend die Zirkel aristokratischer ‚virtuosi‘, in denen er sich bewegt, fest im Blick hat, daß er, der im Gentleman-Philosophen Xenophon sein literarisches Vorbild findet,⁴⁴ es völlig ernst meint mit der Maxime,

you are to remember, my friend, that I am writing to you in defence only of the liberty of *the club*, and of that sort of freedom which is taken amongst gentlemen and friends who know one another perfectly well [...]⁴⁵

Kein Zweifel aber auch, daß die – gewollte⁴⁶ – Publikation hinreicht, um den ‚Club‘ um ebenso viele fiktive Mitglieder zu bereichern, als sie reale Leser

⁴² „To start questions, or manage debates, which offend the public ear, is to be wanting in that respect which is due to common society. Such subjects should either not be treated at all in public, or in such a manner as to occasion no scandal or disturbance“ – also *kata oikonomian*. „The public is not, on any account, to be laughed at to its face; or so reprehended for its follies as to make it think itself contemned. And what is contrary to good breeding is in this respect as contrary to liberty. It belongs to men of slavish principles to affect a superiority over the vulgar, and to despise the multitude.“ *Sensus communis*, S. 53.

⁴³ Gemünzt auf die ‚großen Männer Roms‘: *Design*, S. 132.

⁴⁴ *Advice*, S. 253f.

⁴⁵ *Sensus communis*, S. 53.

⁴⁶ Die *ungewollte* Publikation der „Inquiry“ von 1699 ist deshalb so lehrreich, weil die Präsentation des Mißgeschicks durch den fingierten Drucker oder ‚Amanuensis‘ zeigt, daß tatsächlich das anonyme Publikum und nicht, wie der Autor im „Advice“ glauben machen möchte, die philosophischen Freunde der Adressat der planvoll publizierten Werke der „Characteristicks“ ist. Es stimmt nicht, daß der Druck zum Werk nichts hinzutut (*Advice*, S. 304), – er *bringt* es vielmehr *zur Welt*, wie die Ausdrücke „unshapen foetus“ und „false birth“ in den „Miscellaneous Reflections“ anschaulich bekunden (s.o.). Nicht zu reden davon, daß die Brieffiktion der verschiedenen „Letters“ in der Anlage der „Characteristicks“ mit wünschenswerter Klarheit hervortritt: sie vor allem empfängt ihren Sinn durch das Doppelspiel von Intimität und Publizität. Zur Publikationsstrategie Shaftesburys siehe die minutiöse Arbeit von Horst Meyer, *Limae labor: Untersuchungen zur Textgenese und*

findet, die den Tabubruch goutieren. Sie kommen sich zwar nicht als Personen näher, wohl aber antizipieren sie einander als ‚friends who know one another perfectly well‘. Eine Eigenart dieser Prosa besteht darin, daß ihr Verständigtsein Verständigung nicht voraussetzt. Sie okkupiert den Geschmack, während sie den auf Diskursivität pochenden Verstand hinters Licht führt. Das Geschmacksurteil blockiert das Verstandesurteil; durch die Einstimmung, die sie provoziert, enthält es dem Verstand seine angestammten Gegenstände vor. Das allein sollte hinreichen, Zweifel an der Fähigkeit des zum Schreibzweck erhobenen *test of ridicule* zu wecken, das Denken, wie behauptet, in Gang zu setzen. Der anonymen Mitgliedschaft des Lesers in einem fiktiven Club Gleichgesinnter entspricht seine imaginierte Teilhabe am freien Denken, die, ebenso anstrengungs- wie folgenlos, sich in der Gewißheit wiegt, hier und jetzt sei es vollbracht. Der rituelle Mord an Sokrates wiederholt sich auf Seiten des Lesers, der nicht im Ernst gewillt ist, sich auch nur einen Schritt ins Dickicht der Argumente zu verlieren und es deshalb vorzieht, sich eins zu fühlen mit denen, die, wie er, ohnehin Bescheid wissen. Die Clubatmosphäre, in der über alles gesprochen werden kann, läßt sich nicht publizieren. Es sei denn um den Preis, daß über nichts mehr gesprochen wird, weil alles durch die Blick und Geste einschließende Art der Darbietung, also durch Ausgrenzung geschieht. Die Hydra der öffentlichen Meinung wird durch den differenten Geschmack oder, genauer, durch die gezielte Geschmacklosigkeit der sich als Diskretion tarnenden Indiskretion ebensosehr als Gegner markiert wie ihr Gegenpart, die als scholastische Haarspaltereи denunzierte Zumutung der ausformulierten Systeme. Es ist leicht zu sehen, daß die Fiktivität der Zugehörigkeit zum Club sich ohne weiteres auch auf die zur gegnerischen Seite überträgt. Ohne einen Zug von Paranoia ist Aufklärung nicht zu haben.

2. Horaz oder das Schicksal der Poesie

Nirgendwo läßt sich die Doppelzüngigkeit der neuen Prosa so mit Händen greifen wie dort, wo sie über sich selbst Auskunft zu geben scheint oder wirklich gibt. Letzteres vornehmlich durch den Widerspruch, den sie im Leser erregt, vorausgesetzt, er ist imstande, die Grundsätze der Kritik gegen sie selbst zu wenden und nicht Meinung mit Meinung zu vergelten. Zu den Prämissen der Kritik gehört, daß sie den Gegner durch Mimikry überlistet. Das verlangt eine Regie, die das Terrain des Verstehens der Selbstverständigung des Lesers überantwortet, ihrem Ge- oder Mißlingen nach Regeln (stimmt man dem Autor zu) des inneren Dialogs, deren Kenntnis im Ernstfall darüber entscheidet, ob ein Schriftsteller zählt. Auf ihr beruht demnach die ganze Kunst. Jeder isolierte Aspekt des literarischen Handwerks verflüchtigt sich daneben zur quantité néglégeable. Folgerichtig rückt der „Advice“, diese weithin fiktive Kunstlehre der neuen Prosa, die Technik des Selbstgesprächs ins Zentrum des Gedankens. Die supponierte Unmöglichkeit, sich mit seinesgleichen öffentlich zu verständern, verlegt die Selbstverständigung des Autors ebenso wie die des Lesers hinter die Kulissen des literarischen Spiels.⁴⁷ Der Schriftsteller muß mit sich verständigt sein, ehe er öffentlich das Wort ergreift, da er sonst das Ziel notwendig verfehlt, das er schreibend verfolgt. Ebenso notwendig muß er sich schreibend zurücknehmen, damit der Leser Gelegenheit erhält, statt seiner das Ziel zu erreichen. Das ist zweifellos ein Dilemma. Seine Handhabung vor stauendem Publikum läßt den Schriftsteller als Taschenspieler dastehen, dessen Trick vor allem eins erweckt – Neugierde. Den Trick verraten aber heißt ihn auf eine solche Weise vorführen, daß er nicht länger wirkt.

⁴⁷ „Regimen“ ist das Stichwort für die im „Advice“ vorgeschlagene „Methode des Selbstgesprächs“ (S. 159 u. 166 „wholesom *Regimen* of Self-Practice“), zugleich Schlüsselbegriff der philosophischen „Exercises“, die Shaftesbury unter dem Titel „Askemata“ in den Jahren 1698-1700 und 1703/04 sowie 1707/08 zu Papier brachte, und die von Benjamin Rand unter dem Titel „The Philosophical Regimen“ zu Beginn dieses Jahrhunderts erstmals (und philologisch unzuverlässig) ediert wurden. Die „Askemata“ entsprechen in Form und Inhalt dem vom „Advice“ geforderten Typus des Selbstgesprächs. Shaftesbury hat nie den Versuch gemacht, den privaten Charakter dieser Aufzeichnungen aufzuheben. Offenkundig waren sie nicht zur Publikation bestimmt. Der Verfasser des „Advice“ hat die empfohlenen „Exercises“ also für seine Person absolviert – wie er auch zu verstehen gibt. Die eingehendste Interpretation der „Askemata“ vor dem Hintergrund der mittleren Stoia gibt Uehlein, a.a.O.

[...] my Pretension is not so much *to give Advice*, as to consider of *the Way and Manner of advising*. My Science, if it be any, is no better than that of a *Language-Master*, or a *Logician*. For I have taken it strongly into my head, that there is a certain Knack or *Leg-eremain* in Argument, by which we may safely proceed to the dangerous part of *advising*, and make sure of the good fortune to have our Advice accepted [...]⁴⁸

Das ist ein redliches Programm, vorausgesetzt, der Leser begreift, daß es sich um die Redlichkeit des Taschenspielers handelt, der seinen Köder auswirft, um ihm, dem Leser, die kommenden Ausführungen schmackhaft zu machen. *Schmackhaft* bis hin zu der unversehens überschrittenen Grenze, jenseits derer die versprochene Aufklärung sich in einer Auskunft bespiegelt, die ihre Prämisse doppelt widerruft.

Denn einerseits bringt sie, sich keineswegs formal bescheidend, *allen Rat-schlag* (ein understatement, wie geschaffen, um den Zweck des Schreibens ver-hüllend zu benennen) ins – moralische – Ziel. Andererseits zeigt sie, formal betrachtet, daß der Trick wundersamerweise mit seiner Auflösung zusammen-fällt. Schließlich besteht er darin, täuschende Eindrücke und falsche Vorstel-lungen zu zerstreuen, die den einzelnen daran hindern, in Übereinstimmung mit sich selbst zu handeln. Der Trick entpuppt sich als eine Paraphrase des sokrati-schen Wegs. Wie dieser nötigt er den einzelnen, aus der Todesfurcht herauszu-treten. Denn die Furcht vor dem Tode spannt den Raum aus, in dem das Böse dieser Welt seine Fähigkeit, die Gemüter zu blenden, unter Beweis stellt.⁴⁹ Das Geheimnis, recht betrachtet, besteht infolgedessen darin, zu zeigen, daß nichts hinter ihm steckt – und daß damit das Geheimnis aller Geheimnisse gelüftet wird.

Ein Widerruf also oder ein Salto mortale der Kritik – nicht irgendeiner, son-dern der, durch den sie sich als Prosa etabliert, als Gegenspielerin der Poesie, deren Spiel sie aufnimmt und durchkreuzt. Die Regie sorgt dafür, daß die Natur der Poesie zwar keiner Frage, wohl aber einer Antwort wert befunden wird, deren objektive Ironie sich spätestens dem zweiten Blick erschließt. Die Natur der Poesie, so lautet die Antwort, ist die moralische Natur, die im inneren

⁴⁸ Advice, S. 154.

⁴⁹ Advice, S. 312-316.

Dialog zu Wort kommt. In dieser Identität liegt das Geheimnis der Poesie, das Arkanum, das sie vor sich selbst wie vor den Blicken verwahrt, die sie auf sich gerichtet weiß, obwohl sie es im Zauber, der von ihr ausgeht, behauptet. Die Kritik, die das Geheimnis ausplaudert, bricht den poetischen Zauber.⁵⁰ Das geschieht keineswegs absichtslos. Sie setzt das Bescheidwissen an die Stelle der notwendig unverstanden bleibenden Wirkung und damit sich selbst tendenziell an die Stelle der Poesie – was sie aus wiederum gutem Grund verschweigt. Sie kann gar nicht anders, denn in ihrer Sprache ist oder wäre die Poesie die Erfüllung dessen, was sie selbst, und zwar konkurrenzlos, zu sein beabsichtigt. Die Möglichkeit der Kritik bezeichnet – unausdrücklich, versteht sich – die Unmöglichkeit der Poesie. Das in ihr verwahrte Geheimnis ist der faule Zauber oder der große Bluff, den die Kritik hier wie überall entlarvt, um ihn an den Tag zu bringen.

For all *Authors at large* are, in a manner, profess'd *Masters of Understanding* to the Age. And for this reason, in early days, *Poets* were look'd upon as authentick *Sages*, for dictating Rules of Life, and teaching Manners and good Sense. How they may have lost their Pretension, I can't say. 'Tis their peculiar Happiness and Advantage, not to be oblig'd to lay their Claim openly. And if whilst they profess only *to please*, they secretly *advise*, and give Instruction; they may now perhaps, as well as formerly, be esteem'd, with justice, the best and most honourable among Authors.⁵¹

Die Poesie, soviel heißt das zunächst, verfügt seit altersher über die Technik (oder den Trick), mit deren Hilfe sich die Kritik in Szene zu setzen gedenkt. Es ist die Technik der unausdrücklichen Lehre oder des ‚ridendo dicere verum‘.⁵² Das macht sie zum Vorbild der Kritik. Sie ist der Spiegel, in dem die Kritik Züge des eigenen Verfahrens aufspürt, die ihr ansonsten unzugänglich blieben. Sodann: Der Gewinn der Poesie (den sie, um im Bild zu bleiben, an die Kritik abführt), ist möglicherweise ein Verlust oder die Folge eines Verlustes. Beide Lesarten sind denkbar und sie ergänzen sich sogar. Denn ob das Aufgeben des archaischen Wissensanspruchs als Aufgabe aus freien Stücken oder als die

⁵⁰ „the grand *Arcanum*“: Advice, S. 185. „This is that *occult* Science, or sort of Counter-*Necromancy*, which instead of Ghastliness and Horrour, inspires only what is gentle and humane, and dispels the imposing Phantoms of every kind.“ Advice, S. 317.

⁵¹ Advice, S. 153f.

⁵² Vgl. Advice, S. 252.

Preisgabe eines bereits verlorenen Terrains gedeutet wird, bleibt gleichgültig angesichts der Tatsache des Verfalls selbst und seiner Unfaßbarkeit im Medium der Poesie. „How they may have lost their Pretension, I can't say.“ Das aber ist, vom Standpunkt der Kritik aus, gerade die halbe Wahrheit. Denn die Reflexion der Kritik auf die Bedingungen, an denen sie sich entzündet, thematisiert nichts anderes als jenen Verlust. Das Faktum klärt sich im Prozeß der Reflexion. Nur deshalb ist es nicht gerade heraus zu erklären, es sei denn, die Kritik erklärte ineins ihr Verfahren und sich selbst für obsolet.

Umgekehrt verordnet sich die Poesie das Schweigen über ihre Lehre keineswegs selbst. Sie weiß es nicht besser. Der ‚Trick‘ liegt darin, daß sie den ‚secret sense‘ nur deshalb bewahrt, weil er ihr selbst verborgen bleibt. Die Poesie verfügt nicht über das Wissen, das sie tradiert. Selbstvergessenheit bezeichnet den Preis, um den sie im Exil der Moderne überlebt. Die billige Forderung, ihr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, läßt die reale Geringschätzung als ein Unrecht hervortreten, das seine Rechtfertigung aus ihrem inneren und äußeren Zustand bezieht.⁵³

Offen diskutiert Shaftesbury das Problem in den beiden Briefen über Horaz an Pierre Coste vom ersten Oktober und fünfzehnten November 1706. Horaz – „the best Genius and most Gentleman-like of Roman Poets“, wie ihn der „Advice“ nennt⁵⁴ – ist der Gesetzgeber der Poesie, an dessen Werk der Kritiker die aktuellen Möglichkeiten der Poesie buchstabiert. Aus gutem Grund: Die Gegebenheiten, auf die seine Dichtung antwortet, gleichen hinreichend denen der Gegenwart, um ihn als ‚neueren‘ unter den ‚alten‘ Dichtern auszuzeichnen.⁵⁵ Seine Lyrik entsteht im Reflex auf die als Schock erfahrene Transformation der römisch-antiken Welt nach der Schlacht von Philippi. Dasselbe Knäuel von Ereignissen, das den Untergang der politischen Freiheit für die alte Welt besiegt, bringt den Hofdichter und Freund des Maecenas hervor. Der Epikuräer Horaz ist ein Renegat. Die ganze Sorge des Briefschreibers gehört dem Nachweis, daß die Poesie des ‚carpe diem‘ schlechterdings unverstanden bleibt,

⁵³ „I MUST confess there is hardly any where to be found a more insipid Race of Mortals, than those whom we Moderns are contented to call *Poets*, for having attain'd the chiming Faculty of a Language, with an injudicious random use of Wit and Fancy.“ Advice, S. 206.

⁵⁴ Advice, S. 327.

⁵⁵ Es läßt sich mit geringer Übertreibung sagen, daß der Argumentationsgang des „Advice“ dazu dient, den Gehalt der in ihn eingestreuten Horaz-Zitate aufzuschließen – in ihnen liegt beschlossen, was es für den Kritiker mit der Poesie *insgesamt* auf sich hat.

solange man die Herkunft ihres Vertreters aus der entgegengesetzten Denkschule außer acht läßt, die sie beredt verschweigt.

Nor were there, indeed, any more than two real distinct philosophies, the one derived in reality from Socrates, and passing into the old Academic, the Peripatetic, and Stoic; the other derived in reality from Democritus, and passing into the Cyrenaic and Epicurean. For as for that mere sceptic, and new Academic it had no certain precepts, and so was an exercise or sophistry rather than a philosophy. The first, therefore, of these two philosophies recommended action, concernment in civil affairs, religion. The second derided all, and advised inaction and retreat, and with good reason. For the first maintained that society, right, and wrong was founded in Nature, and that Nature had a meaning, and was herself, that is to say in her wits, well governed and administered by one simple and perfect intelligence. The second again derided this, and made Providence and Dame Nature not so sensible as a doting old man. The first, therefore, of these philosophies is to be called the civil, social, Theistic; the second, the contrary.⁵⁶

⁵⁶ Brief vom 1. Oktober 1706 (old style). Zit. nach Rand, Life etc., S. 359. Im „Design“ heißt es: „[...] the Substance of ye *the genuine Socratick Philosophy* was Action & Capacity how to be usefull in ye world a good Patriot a good Captain, a good Friend a good Economist & towards a Family &c.“ S. 145. Philosophie und politische Freiheit bedingen einander: „Begin therefore with ye *Wise men of Greece* (avoid that name as rediculouse) ye Legislatours & Philosophers Lycurgus Solon Pittacus [...] from these to ye 2d degree after the Philosophy of Socrates was spread. hence Phoicon [...] the Philosophers us'd in Embassyes, & thus till ye Liberty of Greece was in a manner lost, & that bearing no more great Men in Civill affaires they sprung up in Rome. hence Lælius Scipio [...] hence Tubero Rutilius and ye rest of severe vertue. hence ye greater Cato, Brutus, Cicero, perpetually philosophizing & so to the 4th & last sett viz: ye Thraseus, Helvidius &c: whom ye univer-sall Tyranny at last opress'd & ye reigns of Tiberius & Domitian *rooting up vertue* as Tacitus says and when these sunk then the world sunk in irrecoverable slavery & afterwards Barbarity & Goths.“ S. 16f. Das Ende der politischen Freiheit bringt auch das Ende der Künste: „One of the mortal Symptoms by which Pliny pronounces the sure Death of this noble Art“ – der Malerei – „which indeed out-liv'd him scarce a whole Age, was what belong'd in common to all the other perishing Arts after the Fall of Liberty, I mean the *Luxury* of the Roman Court, and the Change of *Taste* and *Manners* naturally consequent to such a Change of Government and Dominion. This excellent, learned, and polite Critick represents to us the *false Taste* springing from the Court it-self, and from that Luxury

Die epikuräische Botschaft der Poesie ist ein Widerspruch in sich, aber kein selbstverschuldeter. Verschuldet wird er durch das Hervortreten eines Weltzustandes, in welchem der republikanischen Gesinnung des ‚old Whig‘ Horaz, des Gefolgsmannes der ‚commonwealths-men‘ vom Schlage eines Cato und Brutus, der praktische Boden unter den Füßen entzogen wurde. Der Epikuräismus denunziert die Welt, für die er Geltung beansprucht, und zwar, wie der Briefschreiber festhält, aus gutem Grund. Er konzipiert eine Welt, die der Tugend keine Gelegenheit gibt, sich öffentlich, auf ihrem natürlichen Grund, zu entfalten. Eine solche Welt wird mit dem Auftreten des Alleinherrschers Augustus unbestreitbare Realität. ‚Inaction‘ und ‚retreat‘ sind in der dadurch gegebenen Situation nicht länger nur gegnerische Ideale. Sie verwandeln sich in Überlebensstrategien der expatriierten Tugend. Der Epikuräismus des Horaz ist ein zur Untätigkeit verurteilter Stoizismus.⁵⁷ Diese Botschaft erläutert die andere, prekärere, der zufolge die sokratische Weisheit – die ursprüngliche Weisheit aller Poesie – in Gestalt einer Poesie überdauert, die sie vor aller Welt in den Wind schlägt.

Shaftesbury weiß, was er seinem Gedanken schuldet. Immerhin hieße es die Weltkenntnis des Lesers auf eine harte Probe stellen, wollte man versuchen, die Selbstvergessenheit des Horaz als Hamletsche Verstellung zu exkulpieren. Die objektive Verderbtheit der Person ist nicht mehr als der Preis ihrer einmal vollzogenen Unterwerfung. Die Oden des Horaz zeigen die Poesie in einem Zustand objektiver Erniedrigung. Er schließt, nebenbei, ihre Ausbeutung zu profanen Zwecken ein. Daß der Dichter um Geld schreibt, bringt die Sache für den Lord beinahe auf den Begriff.⁵⁸ Zwar spielt auch Verstellung eine Rolle, doch nicht mehr als nötig, um am Spiel teilzunehmen. Der Höfling ist das verstellte Wesen schlechthin, verstellt gegen seine Natur, wie immer er seine Ansichten wenden mag, und eben deshalb Repräsentant der Welt, in der er sich bewegt.

introduc'd by Opulence, Splendour, and the Affectation of Magnificence and Expence.“ Advice, S. 339, Anm.

⁵⁷ Foucault weist darauf hin, daß auch der Stoizismus der Kaiserzeit (Seneca, Epictet) nicht den Verzicht auf politische Praxis propagiert: Michel Foucault, Die Sorge um sich (Sexualität und Wahrheit 3), Frankfurt/M. 1989, S. 117f.

⁵⁸ „I ought to have promised to you, that as to the first state or period of Horace's life, we have no writings. For it was, in fact, necessity only and misery, after the fatal day of Philippi, that made him (as he faithfully and honestly tells you) turn poet for bread.“ Rand, Life etc., S. 361.

But one Prostitution (for so I may call it) was on this Occasion the most naturale in the world for a young Courtier as Horace was immediately upon the Revolution. And that Horace gave into sufficiently. I will explain it to you by a short story. The Witty Lord Rochester (as he is called) came once in a Visit to a grave Relation of mine, who hearing of his Debauches look upon him kindly to reprove him and adowe him tho but for his Interest's sake, in respect of the World to do otherwise. My Lord, said he; (with a great deal of Simplicity) If you will believe me, I have no other way of makeing my Court at Whitehall.⁵⁹

Das ist im Blick auf den Lebenszuschnitt des Dichters gesagt, greift aber darüber hinaus. Der Dichter kann seine Herkunft zwar verleugnen, aber er kann sie nicht ablegen. In entscheidenden Momenten meldet sie sich in seiner Art, sich zu äußern, als Natur zurück. Entsprechend trägt die bedeutende Poesie in jedem Fall für den, der zu lesen versteht, an sich die Zeichen ihrer Herkunft. Sie allein lassen sie bedeutend erscheinen. Es bezeugt ein pedantisches Verkennen dieses Sachverhalts, im Werk nach der ‚wahren‘ Gesinnung des Urhebers zu fahnden, wenn es doch über die Qualität verfügt, auf die allein es ankommt, die Simplizität des Ausdrucks, die der Entgegnung des witzigen Lord Rochester ebenso den Stempel aufdrückt wie den Frivolitäten Horaz'. Sie ist es, die nichts anderes anzeigt als die unausrottbare Manier, zu sagen, was ist, auch und gerade dann, wenn es die verkehrte Welt ist, die sich darin bekundet.

But, then, in his historical Peices, what Candour! What Simplicity!⁶⁰

Mit diesen Worten charakterisiert Shaftesbury die Sokratesdarstellung Xenophons, des ‚Gentleman-Philosopher‘, die er als philosophischer, weil historischer begreift als die des Platon, da ihm Sokrates als der Philosoph schlechthin gilt.⁶¹ In ihr spricht sich der sokratische Charakter, oder, da dieser nichts

⁵⁹ Brief vom 15. November 1706 (old style). P.R.O. 30/24/20 (118), S. 3f.

⁶⁰ Design, S. 14 (2).

⁶¹ „Plato (on y^e one side) so taken up with sublime & mysticall things & in his poetick raptures perpetually looses himself as to w^t regards the Character of Socrates not only putting things in his mouth utterly far from him: but making him sometimes an absolute Sceptick [...] Sometimes a Sophist and Caviller. Sometimes a Poet & Vates in divine fury

anderes vorstellt als die Freiheit des Denkens in eigener Sache, das sokratische Prinzip unverfälscht aus, auch wenn Xenophon in den Frage des vulgären, sprich, öffentlichen Götterglaubens (und damit des Sokratesopfers) sich in Verstellung übt.⁶² Als Statthalter des sokratischen Prinzips steht die ‚Simplizität‘ des Ausdrucks. An ihr erkennt man den philosophischen Takt, der die Dinge in ihrem Maß benennt.⁶³

Der Epikuräismus ist nicht die Ideologie, sondern das System der Moderne. Aus dieser Differenz erklärt sich das epikuräische Ingrediens der Aufklärung, soweit sie von den Sophismen des Lords angestoßen wird. In der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘ fällt ihm die Rolle des Jokers zu, der in auswegloser Lage zu unverhofften Möglichkeiten verhilft.⁶⁴ Der Ertrag der Moderne besteht darin, daß sich erst in ihr das Denken völlig der Übermacht der Verhältnisse (und dem sie verschleiernden Betrug der öffentlichen Meinung) gewachsen zeigt, die aus der Erfindung der absoluten Macht und ihrer Durchsetzung in der Realität der europäischen Staatenwelt resultiert. Die Figur des Autokraten in der Nachfolge des Augustus bezeichnet die Mitte der modernen Welt und des ihr innenwohnenden Bösen. Daran gibt es für den Whig Shaftesbury keinen Zweifel.⁶⁵ Die höfische Poesie als Accessoire der Macht ist eine Form der

doing things wholly out of his Charakter“. Design, S. 35. – Zur ‚Persona‘ des Philosophen: John G. Hayman, Shaftesbury and the Search for a Persona, in: Studies in English Literature X, 1970, S. 491-504.

⁶² „[...] either Xenoph: beleived in oracles Divination &c. or else according to ye example of other great men [...] he had regard to ye Establish[ed] Religion & (according to Socrates's & his own commended rule ye Pythean command) followd Rites and Religion of his Country and Age [...] Upon this ground it must follow that Xenoph: cannot be supposd to give his opinion but so as may be for ye reach of the Wise.“ Design, S. 132f.

⁶³ „To imitate everywhere Xenophons Simplicity. To shun absolutely the Dogmatick style, & in every thing (as it were) to doubt. To avoid every thing that has so much as the air of Controversy.“ Design, S. 52. – Zur Stilcharakteristik Xenophons vgl. Quintilian, inst. or. X 1,82.

⁶⁴ Shaftesbury als Schriftsteller der Querelle: R. L. Brett, The Third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Literary Theory, London u.a. 1951, S. 86-99, ferner A. O. Aldridge, Shaftesbury and the Classics, in: Gesellschaft, Kultur, Literatur: Rezeption und Originalität im Wachsen der europäischen Literatur und Geistigkeit. Luitpold Wallach gewidmet. Monographien zur Geschichte des Mittelalters, Bd. 11, hrsg. v. Karl Bosl, Stuttgart 1975, S. 241-258.

⁶⁵ Advice, S. 217-222. Die habsburgische Universalmonarchie und das Frankreich des ‚Großen Monarchen‘ sind nicht zuletzt deshalb Zentren des Bösen, weil sie die religiöse mit

Teilhabe an der Sittenverderbnis, die unmittelbar daraus erwächst, daß einer festsetzt, was Recht und Unrecht sei, und dadurch die anderen als moralische Wesen blendet oder zerstört.⁶⁶ Es steht der Poesie nicht frei, sich andere Inhalte zu verschaffen, es sei denn, sie entfernte sich freiwillig vom Zentrum. Ihr Epi-kuräismus, die Feier der entgötterten Welt, macht die undeutlich wahrgenommene Not zur Tugend. Zum einen lanciert sie eine Weltsicht, die dadurch, daß sie die eine genuine Option des Denkens repräsentiert, auch den Widerpart aufruft, an dem sie ihre Bestimmtheit gewinnt. Zum anderen findet sie ihre Rechtfertigung in der Destruktion, die sie an der herrschenden Meinung vollbringt, indem sie zeigt, wie ungeniert das Leben des oktroyierten Verhaltenskodex' spottet. Der lachende Philosoph gibt eine Moral dem Gelächter preis, die es verdient.

der politischen Unterdrückung verbinden. „But now, thank heavens, first for the cause of this last and greatest piece of my travel, our late purge from those promoters of the interest that was to have enslaved us to the horridest of all religions and to the service of the usurpations and treacheries of that neighbouring crown that has aimed so long at the subjection of all Europe.“ Brief an den Vater, Hamburg, 3. Mai (Old Style) 1689, Rand, Life etc., S. 276f. „I need not describe to your lordship how miserable the people are, after I tell you the number of Jesuits that are amongst them.“ a.a.O., S. 278. Eine deutliche Sprache sprechen auch die unedierten und bisher kaum ausgewerten Briefe an den Rotterdamer Kaufmann Benjamin Furly, in denen sich Shaftesbury wie sonst kaum als politischer Zeitgenosse profiliert. – Samuel A. Golden, Benjamin Furly's Library: An Intermediary Source in Anglo-Dutch Literary Relations, in: Hermathena, vol. 96, 1962, S. 16-20. – Das schließt extreme Vorsicht ein. Die kränkelnde Natur des Philosophen war wohl auch ein Vorwand, dem Schicksal des Großvaters zu entgehen. – Zum Obduktionsbefund: Ulrich Schödlbauer, Anatomie eines Schriftstellers, in: ZENO, 4. Jg., H.1/2, 1983, S. 66-69.

⁶⁶ „Single and absolute Persons in Government, I'm sensible, can hardly be consider'd as any other than *single* and *absolute* in Morals. They have no Inmate-Controuler to cavil with 'em, or dispute their Pleasure.“ Advice, S. 209f. Das heißt, ihr Gutdünken bestimmt, was in den Augen der Untertanen als rechtens zu gelten hat: „FOR fear therefore, lest their Humour merely, or the Caprice of some Favourite, shou'd be presum'd to influence 'em, when they come to years of princely Discretion, and are advanc'd to the Helm of Government; it has been esteem'd a necessary Decency to summon certain *Advisers by Profession*, to assist as Attendants to the *single Person*, and be join'd with him in his written Edicts, Proclamations, Letters-Patent, and other Instruments of Regal Power. For this use *Privy-Counsellors* have been erected; who being Persons of considerable Figure and wise Aspect, cannot be suppos'd to stand as Statues or mere Cyphers in the Government, and leave the Royal Acts erroneously and falsely describ'd to us in the Plural Number; when at the bottom a *single Will* or *Fancy* was the sole Spring and Motive.“ Advice, S. 210f.

Das darf nicht vergessen machen, daß die galante Poesie in dem für die Wertschätzung, die ihr die Kritik entgegenbringt, entscheidenden Punkt verstummt. Dieses Verstummen der alten Poesie der ‚authentick Sages‘ – der antiken vates – in der neuen ist gerade das, was die Kritik bereit macht. Nicht, als ob die neue Poesie⁶⁷ nur zu denen redete, die ohnehin nichts begreifen. Durchaus nicht: Die Simplizität, wenn sie ihr eignet, mißt sich an der Eingängigkeit dessen, was in ihr ungesagt bleibt. Das Problem erwächst daraus, daß die Gemeinde, um die sie buhlt, sich bei näherem Hinsehen als identisch erweist mit der Gesellschaft, deren Vertreter, wie es im „Advice“ heißt, alles besser ertragen als die Konfrontation mit ihrem wirklichen Selbst.⁶⁸ Es sind dieselben Leute, die, ohne der Poesie darin sichtbar Unrecht zu tun, sie als Stimulans der eigenen korrupten Lebensform zu schätzen wissen. Sie überlebt demnach als leere Hülle oder als reine Technik. Nichts anderes sagt ihr der Kritiker des „Advice“ nach. Allerdings sagt er es so, daß er sich, anders als die Dichter, über ihre Leere mit seinesgleichen verständigt. Die Defizite der Poesie geben der Kritik Gelegenheit, über das zu reden, worüber sie andernfalls Stillschweigen zu bewahren hätte, weil sie sonst ihr Kalkül vor aller Welt aufdecken müßte. Der poetische Bluff ist der Gegenstand, an dem die neue Prosa den Theismus – die sokratische Linie des Denkens – zelebriert, dem gegenüber sie sich sonst in witziger Distanz wiegt. An ihm kann sie die Voraussetzungen analysieren, von denen sie selbst ausgeht, ohne an ihnen verzweifeln zu müssen. Sie legitimiert sich also selbst – dadurch, daß sie ihren virtuellen Leerlauf der Poesie vindiziert und so die eigene Unmöglichkeit in den Bereich der Poesie verschiebt.

Gleichwohl gibt die neue Poesie im Licht der Kritik auch Aufschlüsse über die älteste, als deren illegitimes Kind sie erscheint. Einmal als reine Technik erkannt, wirft sie die Frage auf, ob die alten, in die Zeit der mythischen Sänger zurückreichenden Zeugnisse der Dichtkunst nicht ebenso gelesen werden könnten.⁶⁹ Auch sie repräsentieren, in gewisser Hinsicht, nichts weiter als eine

⁶⁷ Neue Poesie in dem Sinn, in dem die Poesie des Horaz *neu* ist. Die Poesie der Neueren ist demgegenüber horazisch (falls nicht, hat sie nichts begriffen) und insofern Gegenstand der Diagnose.

⁶⁸ „If we avoid Ceremony, we are unnatural: if we use it, and appear as we naturally are, as we salute, and meet, and treat one another; we hate the Sight. — What's this but hating our own Faces? [...] THUS Dialogue is at an end. The Antients cou'd see their own Faces; but we can't.“ Advice, S. 203f.

⁶⁹ „[...] a man would be rediculouse who should in any grave concern bring instances from Cadmus or Orpheus“. Design, S. 6 (2).

Technik. Der Gedanke ist nicht neu. Aber diesmal, anders als zu Zeiten des Humanismus, bürgt er nicht für die Kontinuität, sondern für die Diskontinuität der Poesie.

Das liegt daran, daß, entsprechend dem gewandelten Begriff von Technik, die neue der alten strikt opponiert. Schwer vorstellbar, daß beide nebeneinander existierten. Die älteste dient dem Zweck, das Göttliche zu verkünden, die neue, es zu verschweigen. Es versteht sich daher, daß die älteste Poesie auf gar keinen Fall sich als Technik zu erkennen geben darf, bei Strafe, ihr Ziel zu verfehlten. Die späte, gleichwohl direkte Folge der Leugnung liegt in dem unwiderstehlich aufkommenden Verdacht, die göttliche Poesie selbst könne sich als ein frommer Betrug erweisen. Das gilt auf dem Boden der Kritik, weil die Dechiffrierleistung der Kritik gegenüber der Poesie darauf hinausläuft, sie als Technik lesbar zu machen. Es gilt aber auch bereits für die einfache, von den Motiven der Kritik gänzlich unberührte Rezeption. Der an den formalen Reizen der galanten Dichtung geschulte Sinn für das Schickliche kann nicht umhin, die alte Manier als falschen, als geschmacklosen Formalismus wahrzunehmen und zu verwerten, auch wenn die Gründe dafür dunkel bleiben.

Es kann nicht übersehen werden, daß die Kritik zu diesem sich ganz im Rahmen des guten, höfischen Geschmacks haltenden Verdikt ein gespaltenes Verhältnis besitzt. Gewiß bekundet sich in ihm ihr eigenes Verständnis von Poesie, für das die Naivität, welche die älteste Poesie von ihren Hörern verlangt, ein für allemal passé ist. Doch ebenso unnachsichtig beharrt sie darauf, daß der sogenannte gute in Wahrheit der schlechte Geschmack ist, solange er blind und taub gegen seine philosophischen Implikationen bleibt. Die Art und Weise, auf die Shaftesbury den Zwiespalt schlichtet, läßt erkennen, daß er weit davon entfernt ist, der ältesten Poesie ein ursprüngliches Wissen einzuräumen:

In Poetry, and study'd Prose, the *astonishing* Part, or what commonly passes for *Sublime*, is form'd by the variety of Figures, the multiplicity of Metaphors, and by quitting as much as possible the natural and easy way of Expression, for that which is most unlike to Humanity, or ordinary Use. This the Prince of Criticks assures us to have been the Manner of the earliest Poets, before the Age of HOMER; or till such time as this Father-Poet came into Repute, who depos'd that spurious Race, and gave rise to a legitimate and genuine Kinde. He retain'd only what was decent of the *figurative* or *metaphorick* Stile, introduc'd the *natural* and *simple*, and turn'd his thoughts towards the real Beauty of Composition, the Unity of

Design, the Truth of Characters, and the just Imitation of Nature in each particular.⁷⁰

Damit ist es heraus. Ohne Wenn und Aber bezichtigt der Aufklärer die ‚authentick Sages‘ der Scharlatanerie. Die Poesie, so sein Plädoyer, ist keineswegs von ihren Anfängen her im Besitz der Wahrheit, sondern sie kommt ihm in einem Prozeß kontinuierlich geübter Stilkritik näher. Unverkennbar spricht der Kritiker in eigener Sache. Bereits im Larvenstadium des ungebrochenen Formalismus entsteht Wissen aus Kritik, während die Poesie, die es ausspricht, nur soweit an ihm partizipiert, wie sie der Kritik vertraut:

There must be an Art of *Hearing* found, e'er the performing Arts can have their due Effect, or any thing exquisite in the kind be felt or comprehended.⁷¹

Man muß auf Neben- und Untertöne achten, will man hier Form und Inhalt aufeinander zu beziehen. Insofern bedarf auch die Kritik, die den Zyklus der Verständigung über ihre Prinzipien durchlaufen hat, ihrer ‚Art of Hearing‘. Zunächst nennt der Text nicht die Botschaft der ältesten Poesie illegitim, sondern die in ihr anzutreffende erhabene Manier. Sie liegt dem ungeübten Gemüt einfach am nächsten. Deshalb kehrt sie auch pünktlich in der noch ungeschlachten britischen Dichtung,

aiming at a false *Sublime*, with crowded *Simile*, and *mix'd Metaphor* [...],

diesen ‚Hobby-Horse, and Rattle of the Muses‘, wieder.⁷² Doch man täusche sich nicht. Der Stil ist es, der das sogenannte Erhabene – ‚what commonly passes for Sublime‘ – für das empfängliche Gemüt fabriziert, das Wunderbare und das Pompöse, das ganze Arsenal an Vorstellungen, die der barbarischen Frühzeit und damit einer überwundenen Kulturstufe angehören, auch wenn eine fehlgeleitete Gegenwart ihrem Zauber immer wieder aufs neue erliegt.⁷³ Die

⁷⁰ Advice, S. 241f.

⁷¹ Advice, S. 239.

⁷² Advice, S. 216.

⁷³ Eine Randglosse in Shaftesburys Handexemplar von Marc Aurels „Selbstbe-trachtungen“ (London 1634) spricht von der „low Capacity, or incorrigible Superstitiouse

älteste Poesie ist illegitim, weil sie das Erhabene zur Welt bringt. Sie ist illegitim in den Augen des freien Geistes, der in ihm die Fessel seiner unfreien Widersacher erkennt. Das Erhabene, so steht es zwischen den Zeilen, ist völlig das, was die Öffentlichkeit dafür hält, oder die kurrente Meinung über das Weltganze. Es ist, wie man es auch betrachtet, das falsche Erhabene.⁷⁴ Zwischen den Sängern der Frühzeit und den modernen Verfassern erbaulicher Traktate – „study’d Prose“ –, die die Verblendung des Publikums hätscheln, besteht eine untergründige Korrespondenz, die in den hier wie dort anzutreffenden Strategien der Unmündigkeit und den in ihr wirkenden Mechanismen geistiger Produktion zwar eine zureichende Erklärung findet, aber ineins damit ihre unrühmliche Auflösung. Das Arkanum der Poesie, soweit es an den Ursprüngen haftet, löst sich in die schlechte Aktualität des Banalen auf, dessen furchteinflößende Präsenz verdeckt, daß es abstandslos ein vergangenes Meinen wider alle Vernunft perpetuiert. Auch in dieser Hinsicht entpuppt sich der Glaube an die Weisheit der Poesie als ein – leider – leerer Wahn.

Es gehört zum theatralischen Charakter der Kritik, daß sie ihr historisches Personal in zeitgenössischer Kostümierung auftreten läßt et vice versa. Die Vergangenheit, von der sie spricht, ist Genealogie oder ins Fluidum der Geschichte getauchte Gegenwart. Jener „natürliche“ und „einfache“ Stil Homers, der den Übergang von der illegitimen Poesie der Anfänge hin zur „legitimen“ und „eigentlichen“ Poesie bewirkt (Epitheta, die geeignet sein sollten, beim Leser Mißtrauen zu erzeugen), bliebe unverstanden, wenn nicht das „sublime simple“ des Boileau und damit dessen Pseudo-Longin-Rezeption in ihm mitbedacht würde. Was Shaftesbury vorschwebt, ist eine philosophische Antwort auf die Frage der zeitgenössischen Poetik, wie jenseits der Bestimmungen des erhabenen Stils das Erhabene in der Poesie, für Boileau in der „beau désordre“ der pindarischen Lyrik verwirklicht, zu denken sei. Das Ergebnis ist ein Lehrstück, das die restitutiven Absichten seines Vorgängers rigoros verwirft. Die Simplizität des homerischen Stils, so sein Vorschlag, erhält ihren Sinn aus

Prejudices & Opinions of ye vulgar; w^{ch} are never to be wip’d off from them but with anger of carrying off all morality & principles of Society together with them.“ S. 143. Darauf antwortet die Einstellung der „Disbelievers & religiouse observers“: „Wherefore wise men have, & ever will carry a Gentle hand over that general sore as according to ye Age they live in & the Temper of yt Commonwealth they act for: give that outward appearance & Dress to themselves to that Sense w^{ch} they produce to ye Publick as may render their Persons & Sentiments most serviceable to Mankind & their Country.“ ebd.

⁷⁴ Advice, S. 245.

dem Umstand, daß er den Geist der Kritik in sich aufgenommen hat. Er zeigt das Erhabene an, aber im Geist der Negation.⁷⁵ Der Formalismus der Stilkritik enthält bereits unausgesprochen die Negation des Erhabenen als das Prinzip aller Kritik. Es gibt keine andere Legitimität der Poesie als die, die sie durch die Aneignung dieses Prinzips erwirbt.

Verständlich also die Bezeichnung ‚Sophisten‘ für jene frühen Protagonisten der Kunstkritik oder der Kunst des Hörens, die sie als Agenten der in ihrer Bedeutung für das Denken noch unbegriffenen Negation kenntlich macht. Verständlich vor allem im Hinblick auf die technische Neuerung, die den natürlichen Stil der legitimen Poesie erst ins rechte Licht rückt. In der Dialogmanier Homers wirft der sokratische Dialog seinen Schatten voraus.

'TIS pleasant enough to consider how exact the resemblance was between the Lineage of *Philosophy* and that of *Poetry*; as deriv'd from their *two* chief Founders, or Patriarchs; in whose Loins the several Races lay as it were inclos'd.⁷⁶

Daß Homer für die Poesie dasselbe leisten kann – und wirklich leistet – wie Sokrates für die Philosophie, findet seinen tieferen Grund darin, daß er in ihr nichts anderes leistet, nämlich die Entdeckung der Form, die dem Denken Gelegenheit gibt, sich von seinen falschen Fixierungen zu lösen. Der Dialog, vorausgesetzt, er ist wirklicher Dialog, dessen Gang nicht durch Hintergedanken verfälscht wird, nötigt die sich auseinandersetzenden Parteien, die Maske des indifferenten Meinens zu lüften und ihre wahren Charaktere kundzutun. In diesem Punkt treffen sich die ‚Muse‘ Homers und Sokrates‘ ‚Genius‘ – erstere, indem sie ihre Helden in Streit und Überredung aufeinanderprallen läßt, letztere, indem er die Ansichten seiner Gesprächspartner dem in ihnen schlummern den Widerspruch ausliefert. Beide schanzen dem Zuhörer das Urteil darüber zu, was von den verhandelten Gesinnungen am Ende zu halten sei.

Damit wandelt sich die Szenerie. Wenn echte Poesie und Philosophie im Kern eins sind (und nichts anderes wird verhandelt), dann führt kein Weg an der Einsicht vorbei, daß die in der Figur des Sokrates angelegte Tragödie der

⁷⁵ „Réflexions critiques sur quelques passages du rhétor Longin où, par occasion, on répond à quelques objections de Monsieur P*** contre Homère et contre Pindare“. Die ersten neun „Réflexions“ erschienen 1694 im Anhang zur Longinübersetzung.

⁷⁶ Advice, S. 252.

Philosophie, ungeachtet der nach seinem Tod auseinanderstrebenden Philosophenschulen, der Poesie das letzte Wort erteilt – das Wort, mit dem sie ineins ihren eigenen legitimen Gehalt erschöpft. Der Tod des Sokrates entpuppt sich als das Ereignis, an dem die beiden wesentlichen Dichtungs-, sprich Darstellungsarten der homerischen Schule, die tragische wie die komische, zu ihrer Bestimmung finden. Erstere, wie Shaftesbury mit Aristoteles sagt,

„Having at length [...] attain'd its Ends, and being apparently consummate in itself“,⁷⁷

letztere, insofern es, in einer doppelten Verwandlung, etwa zur gleichen Zeit das Erbe der homerischen Poesie und der sokratischen Philosophie antritt:

this *first form'd Comedy* and Scheme of *ludicrous Wit*, was introduc'd upon the neck of *the SUBLIME*. The familiar airy Muse was privileg'd as a sort of *Counter-Pedagogue*, against the Pomp, and Formality of the more solemn Writers. And what is highly remarkable, our Author shews us, that in Philosophy it-self there happen'd, almost at the very same time, a like *Succession* of Wit and Humour; when in opposition to the sublime Philosopher, and afterwards to his grave Disciple and Successor in the Academy, there arose a *Comick Philosophy*, in the Person of another Master and other Disciples; who personally, as well as in their Writings, were set in direct opposition to the former: not as differing in Opinions or Maxims, but in their Stile and Manner; in the Turn of Humour, and Method of Instruction.⁷⁸

⁷⁷ Advice, S. 243f. „Whilst *Comedy* went on, improving still to the second and third degree; *Tragedy* finish'd its course under Euripides“, Anm., ebd. In den Tragödien des Euripides vollzieht sich der Wandel in der Behandlung des Erhabenen, der das Ende der philosophischen Statthalterschaft der Tragödie anzeigen: „For as to the Reformation which that Poet made in the use of the *Sublime* and *figurative Speech*, in general; see what our discerning Author“ – Aristoteles – „says in his Rhetoricks: where he strives to shew the Impertinence and Nauseousness of the florid Speakers, and such as understood not the Use of the *simple* and *natural* Manner.“ ebd.

⁷⁸ Advice, S. 252f. „The Parodys were very antient; but they were in reality no other than mere *Burlesque*, or *Farce*. Comedy, which borrow'd something from those Humours, as well as from the *Phallica* below-mention'd, was not, however, rais'd to any Form or Shape of Art (as said above) till about the time of Aristophanes, who was of the *first* model,

Zweifellos ordnen sich die Funktionen, die der attischen Tragödie und ihrem Gegenstück, der älteren Komödie, im System der homerischen Poesie zufallen, von diesem Ende her in einer vorher unabsehbaren Weise. Die Auflösung des sokratischen Denkens in die lachende Philosophie mit ihrer gänzlich anderen *Methode der Unterweisung*, die sichtbar derjenigen der Kritik den Weg bereitet (wie die Rolle des Philocles in den „Moralists“ dezent verrät), schafft den alten Antagonismus zwar nicht aus der Welt, aber sie bringt ihn gedanklich zum Abschluß.⁷⁹ Denn im Unterschied zur neueren Komödie eines Menander hat die ältere den philosophischen Gehalt der Poesie noch keineswegs wirklich in sich aufgenommen.

Im Gegenteil: Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie, und zwar unterschiedslos, die tragische Manier attackiert und so, durch die Zügellosigkeit ihres Witzes, die Spreu vom Weizen der echten Poesie sondern lehrt. Nicht, weil sie über das entscheidende Kriterium verfügte, sondern weil ihre habituelle Geschmacklosigkeit die Frage nach der Grenze des Zumutbaren oder des guten Geschmacks erst aufwirft.

COMEDY had at this time done little more than what the antient *Parodys* had done before it. ,Twas of admirable use to explode the *false Sublime* of early Poets, and such as in its own Age were on every occasion ready to relapse into that vicious Manner. The good Tragedians themselves cou'd hardly escape its Lashes. [...] Nothing cou'd be better fitted than this Genius of Wit, to unmask the face of things, and remove those *Larvae* naturally form'd from the *Tragick* Manner [...]⁸⁰

and a Beginner of the kind; at the same time that Tragedy had undergone all its Changes, and was already come to its last perfection; as the Grand Critick has shewn us, and as our other Authoritys plainly evince.“ Anm., ebd.

⁷⁹ Gemeint ist die kynische Schule: „He of mean Birth, and poorest Circumstances, whose Constitution as well as Condition inclin'd him most to the *Satyrick* way, took the reprobating part, which in his better humour'd and more agreeable Successor, turn'd into the *Comick* kind, and went upon the Model of that antient Comedy which was then prevailing.“ Advice, S. 253. Über Antisthenes („He of mean Birth“) heißt es im „Design“: „Poor, Honest Vertouse a sincere Lover of Socrates rigid & severe ready allways to reprove & correct, plain & sincere a constant defender of Virtue & Enemy of Vice, rough in his way & eager“, S. 23. Sein Nachfolger: Diogenes von Sinope.

⁸⁰ Advice, S. 245.

Auch die ältere Komödie partizipiert also am Erhabenen, aber nur in der polemischen Bezugnahme auf die entgegengesetzte Dichtungsart. Außerhalb dieser Relation ist sie bloß das, was zu sein sie auch innerhalb nicht verleugnet – eine Obszönität.⁸¹ Dies, nicht etwa ihre Negativität, lässt sie als eine Kunstform minderen Ranges oder, im Vorgriff auf Kommendes, als das Larvenstadium der *echten* Komödie erscheinen, die nicht nur sie, sondern auch die tragische Kunstform selbst zu beerben sich anschickt. Das Sokratesportrait, das Aristophanes in den „Wolken“ zeichnet, ist das Bild, mit dem die alte Komödie sich von der Bühne des Intellekts verabschiedet, weil sie mit ihm sich selbst auf den Begriff bringt:

Hard fate to be rail'd at, as illiterate despiser of sublime Learning
& a Jester w^{ch} in a favourable sence is true [...] & yet on the other
side to have been (by occasion of Plato) laugh'd at as an Enthousi-
ast & a super-sublime Enquirer.⁸²

Als Feind des Sokrates steht Aristophanes außerhalb der sokratischen Schule. Das befähigt ihn, den test of ridicule an ihrem Vordenker zu erproben, nicht, wie der Autor des Enthusiasmusbriefs suggeriert, um seine Weisheit umso heller erstrahlen zu lassen, sondern um ihn zu vernichten. Weil er Sokrates zur komischen Gestalt macht, zählt er zu den Urhebern der Tragödie dieses Mannes. Für die Tat, die ihn nach der schlichten Logik von Täter und Opfer schuldig werden lässt, steht die Philosophie in Wahrheit in seiner Schuld. Denn in dieser Tragödie vollendet sie sich. Cum grano salis nimmt die Komödie des

⁸¹ Die ältere attische Komödie nennt der „Advice“ „a Refinement upon some irregular Attempts“, S. 249. Worin diese bestehen, unterliegt keinem Zweifel: „[...] the grand Critick“ – gemeint ist Aristoteles – „shews us, that in his own time the PHALLICA, or *scurrillous* and *obscene Farce*, prevail'd still“, ebd. Das Dorsetexemplar enthält zu Horaz, De arte poet.145 („Fescennina“) die Notiz: „vide et apud Graecos quid simile evenit. Ars poet: Vers: 282. Confer etiam cum Aristot: Poet: Cap 4. ubi de ortu Comœdiae agit. Obscena sensa & rustica olim. Etiam suo tempore in quibusdam civitatibus τα φαλλικα permasere. post suum rursus nova Comœdia politior & emendatior Caput extulit. Lex est accepta &c. Ars poet 283.“

⁸² Design, S. 34. „Hard Fate of Socrates to be accus'd arraign'd & executed, in a manner (as appears from Aristophanes here) for being an Enemy to Pleasure and afterwards in a following Age to be traduc'd as doing all for secret Pleasure & I know not what Intrigues“, ebd.

Sokrates bereits die Tragödie vorweg, deren Dichter unter den Schülern des Sokrates Platon sein wird. Folgerichtig verwandelt sich das Gelächter über den weltfremden Philosophen ‚in a Cloud‘ in eines über den platonischen Sokrates.⁸³ Die alte Komödie reißt den Gestalten der Tragödie die Maske vom Gesicht. Sie zeigt das wirkliche Antlitz der Dinge. Aber sie zeigt auch die Maske als einen Bestandteil der Wirklichkeit. Im Fall des Aristophanes heißt das: Sie antizipiert die tragische Maske des Sokrates, unter der die platonischen Dialoge das Schicksal der Philosophie exekutieren. Daß die Maske hohl wirkt, richtet nicht den Philosophen, sondern die alte Komödie, die sich an dieser selbstgesetzten Aufgabe erschöpft.

Worin, so ist zu fragen, besteht eigentlich die Tragödie der Philosophie? Die Antwort führt geradewegs auf den Zwiespalt, an dessen Unaufhebbarkeit die moderne Kritik ihre Chancen buchstabiert. Die Tragödie der Philosophie besteht darin, daß diese mit der von ihr aufgerissenen Kluft zwischen Meinung und Wissen und ihrem Beharren auf dem Vorrang des letzteren vor dem, was unbefragt gilt, den Zwang zur Verstellung in die Welt bringt und ihm zu allem Überfluß selbst erliegt, so daß sie sich am Ende die mit ihr in die Welt getretene Wahrheit durch den selbstgewirkten Dogmatismus der Metaphysik erneut entwendet. Die Philosophie beherzigt das an Sokrates statuierte Exempel. Der posthum Literatur gewordene Denker, der den Preis seiner unverstellten Existenz kennt und ihn wissend entrichtet, wird von seinem Schöpfer dazu aussersehen, den platonischen Mythos zu verkünden und damit die Freiheit des Intellekts, sich selbst zu bestimmen, wieder zurückzunehmen. Was er damit zurücknimmt, ist nicht weniger als die Wahrheit seiner Existenz. Daß er sie zurücknimmt, geht über den (unmöglichen, aber denkbaren) Versuch, durch eine List die Resultate dieses Denkens zu sichern, entschieden hinaus. Es verschafft dem Intellektuellen die Rolle, die er, seiner Herkunft entsprechend, nur als *Gegenrolle* zur Kenntnis nimmt, die des Tyrannen. Der platonische Dialog ist die erste systematische Verfolgung des Denkens, bemerkenswert deshalb,

⁸³ Advice, S. 193. Im „Advice“ setzt Shaftesbury die – scheinbare – platonische Verzeichnung des Sokratescharakters ins Erhabene (er erscheint ‚in a Cloud‘, wie es beziehungsreich heißt), auf Rechnung des unaufmerksamen Lesers. Anders liest es sich im „Design“: „Observe in what Plato receeds from Truth. Chiefly almost wholy in this alone in drawing Socrates into metaphysicall & theologicall Notions &c.“ S. 40. Der Grund liegt in der tragischen Auffassung des Sujets: „What Idea to have of Plato, & with what preparation come to read him. Dramatick Peices a Tragedy in the lofty Poetick Style Fiction. How far regard to Truth in a Tragedy?“ S. 34.

weil in der Gestalt seines Protagonisten Verfolger und Verfolgter eins geworden sind. In ihm greift der Intellekt nach der Macht über andere, der sein Held in den Tod hinein erfolgreich widersteht. Die Metaphysik füllt das Vakuum, das der sokratische Gedanke unweigerlich in den Gehirnen all derer schafft, die nach Unterweisung, gleich welcher Art, durch andere verlangen. Dieses Bedürfnis existiert unausrottbar, es ist nicht das Produkt, sondern der Urheber des allgegenwärtigen Wahns, an dessen Einbildungungen es sich stillt. Deshalb entscheidet sich an ihm die Überlebensfrage der Philosophie. Der Platonismus ist das glänzende Grab ihrer Intentionen, die Tragödie des Sokrates ihre poetische Transsubstantiation.

Plato y^e Poet of Philosophers as Homer y^e Philosopher of Poets ^{84:}

so lautet die bündige Formel für Platons exklusives Verhältnis zu Homer. Dieser objektiviert das Erhabene (wie nach ihm die attische Tragödie). Er nimmt ihm den Anstrich absoluter Verkündigung, indem er es in einander relativierende Charaktere zerfällt. Zwar lenken die Götter Homers die Gesinnungen und Schicksale der Menschen, aber in Zwietracht. Platon hingegen bestimmt, ausgehend vom sokratischen Negativismus, erstmals die ursprüngliche Funktion des Mythos und rearchaisiert ihn – fatale Konsequenz – dadurch, daß er aus dem Negativismus die neue Verkündigung hervorgehen läßt. Ihr Dunkel aufzulösen sieht sich die Vernunft außerstande, während jene die Leistung der Vernunft *in einem anderen Licht* erscheinen läßt. Einmal formuliert, bestimmt der Platonismus ein für allemal die Leistung der Poesie.⁸⁵

⁸⁴ Design, S. 34.

⁸⁵ Das insbesondere von Cassirer verbreitete, durch die jüngere Forschung (Aldridge, Uehlein, Benda) gründlich widerlegte Märchen vom Platoniker Shaftesbury findet hier seinen sachlichen Grund: die Poesie, so die feste Überzeugung Shaftesburys, ist nur in Kenntnis der Leistung Platons zu begreifen: der Platonismus ist, pointiert gesagt, der kodifizierte Gedanke der Poesie oder – was dasselbe bedeutet – die Philosophie des Erhabenen oder der Macht. Daß beide zusammengehören, wird ein Gemeinplatz des 18. Jahrhunderts: „Außer den Dingen, die unmittelbar die Idee einer Gefahr eingeben, und außer denen, die aus mechanischen Ursachen eine ähnliche Wirkung haben, kenne ich nichts Erhabenes, das nicht eine gewisse Modifikation von Macht wäre.“ Edmund Burke, Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen (1757). Siehe auch Claus-E. Bärsch, Das Erhabene und der Nationalsozialismus, in: Merkur, Heft 9/10, 1989, S. 778.

Der Platonismus entdeckt dem Denken das Geheimnis der Poesie, aber in poetischer, dem ursprünglichen sokratischen Impuls zuwiderlaufenden Form. Das heißt, er denkt – und versiegelt – es als Geheimnis. Die Kritik des Platonismus erbricht das Siegel. Sie entdeckt das Geheimnis neu als Verfügbarkeit des Erhabenen oder die Eigenschaft der erhabenen Rede, gleichgültig, welche Vorstellungen des Göttlichen sie mit sich führt, Menschen in ihrem Denken und Handeln zu bestimmen. Das Geheimnis der Poesie, so betrachtet, ist tatsächlich nichts weiter als ihr Zauber oder der Bann, in den sie den Zuhörer schlägt. Anders als das Komische, das den Bann zwar löst, aber nur blindlings, setzt sich die Kritik durch ihr „nichts weiter“ unwiderruflich in eine Distanz zum Erhabenen jeder Erscheinungsform, die seine Macht über die Gemüter von vornherein negiert. Unter dem Blick der aufgeklärten Kritik erscheint das Erhabene daher als Fossil, aber auch als Natur und substantielle Mitgift. Sie vernünftig zu deuten erweist sich nicht trotz, sondern wegen der in ihm aufbrechenden Vernunftlosigkeit als höchst angebracht. Die allegorische Lesart ist nicht deshalb vernünftig, weil sie es besser weiß, sondern weil sie im anderen die Unvernunft erkennt, die sie nicht gelten lassen kann, wie es das Gleichnis von den zwei ungleichen Brüdern beschreibt:

For APPETITE, which is elder Brother to REASON, being the Lad of stronger Growth, is sure, on every contest, to take the advantage of drawing all to his own side. And Will, so highly boasted, is but at best, a Foot-Ball or Top between these Youngsters, who prove very unfortunately match'd; till the youngest, instead of now and then a Kick or Lash bestow'd to little purpose, forsakes the Ball or Top it-self, and begins to lay about his elder Brother.⁸⁶

Die Begierde als die reine Unvernunft, die durch Gaukelbilder den Willen bestimmt, wird durch Vernunft nicht verdrängt. Letztere entdeckt vielmehr in ihr die treibende Kraft der Vorstellung. Sie ist identisch mit den Phantasmen des Übernatürlichen zugrundeliegende und in ihnen lockende Natur. Die Vernunft setzt sie in die Bedeutung ein, die ihr zukommt.⁸⁷ Auf Seiten der

⁸⁶ Advice, S. 186. Zum Bild vgl. Thomas Hobbes, Leviathan II,21; ed. Molesworth, V, S. 51ff. sowie S. 260.

⁸⁷ „THUS I contend with FANCY and OPINION; and search the Mint and Foundery of *Imagination*. For here the Appetites and Desires are fabricated. Hence they drive their

Vernunft erfordert das die Einsicht, daß sie nur auf diesem Umweg Einfluß auf den Willen gewinnt. Sie erkennt ihre eigene relative Machtlosigkeit an. Die Götter raten *zu*, während die Vernunft, von Haus aus unfähig, Wunschbilder zu erzeugen, *abrät*.

Zu den nicht gering zu schätzenden Vorzügen der höfisch-galanten Poesie zählt, daß sie, die konsequent die natürliche Begierde oder die Lust in ihre Rechte einsetzt, damit einerseits den Supranaturalismus der oktroyierten Moral als das denunziert, was er ist, andererseits schonunglos das Prinzip der Entfaltung absoluter Macht offenlegt, in deren innerem Zirkel sie entspringt. Denn da der Griff nach der absoluten Macht den Verlust der moralischen Kontrollinstanz einschließt, avanciert die Lust oder das private Belieben – beide gehören zusammen – unweigerlich zum notdürftig zu kaschierenden Zweck der Veranstaltung. Die Affinität der Macht zur institutionalisierten Unvernunft der Offenbarungsreligion bedarf daher keiner besonderen Begründung. Man kann sie als eine Komplizenschaft beschreiben, in der jede Seite für die Interessen der anderen sorgt.⁸⁸ Die Kritik sieht aus leicht zu entdeckenden Gründen davon ab, diesen Punkt eigens hervorzuheben. Das unterscheidet sie von der Ideologiekritik späterer Zeiten. Sie hat es nicht nötig, weil ihre zwiefache Schmährede gegen die galante Poesie in ihm konvergiert, ohne daß ein weiterer Wink dabei

Privilege and Currency. If I can stop the Mischief here, and prevent false Coinage; I am safe.“ Advice, S. 319.

⁸⁸ Wie diese Komplizenschaft die Bedeutung der moralischen Termini tangiert, wird in den handschriftlichen Aufzeichnungen zu Marc Aurel durchgespielt: „*Vertue* with us commonly has the whole force of its Signification in Chastity & Temperance: whereas itt [...] includes all the Excellency of a Rationall Mind in its outward & inward operations: as [...] Fortitude Benevolence Gratitude Humility Patience & y^e like [...] also *Modesty* with us is generally understood as only Bashfullness & Shamefac'dness (so far from [...]lying to Vertue as that it is a great hinderer of it & is only a failure & great weakness) w^{ch} indeed is greatly extoll'd in the world because the ordinary effect of it is the submitting of our Selves, in our best faculties, to those who affect y^e Mastery of us, & the giving up our Consent in action, & our Assent in matters of [...]leit to those whose Judgments [...] either are not worth our own, & who perhaps have different Interest. It cannot fail therefore of this so generall applause; since for y^e Person y^t so forsakes; He rests satisfied in his own Action having already stop'd himself from any further knowledg: & as for y^e Persons in whose behalf the Submission is made; they may be allow'd to Applaud. That w^{ch} has been the Gaining of a Victory to their Pride or Interest“. „*What govern'd me?* I shou'd answer readily, *My Interest.* ,But what is *Interest*; And how govern'd? By Opinion and Fancy. [...].“ Advice, S. 307.

vonnöten wäre. Es genügt der Gedanke, daß die Partei der Vernunft *eine* ist, um auf der Gegenseite die Allianz anzuzeigen, mit der man sich in Auseinandersetzung befindet.⁸⁹

Die Kritik entdeckt in der Unvernunft der Poesie die Natur als das Gegenüber aller Vernunft. Damit, so sollte es scheinen, ist die Rolle der Poesie als des älteren Bruders der Kritik, der ihr die Welt vorlegt, auf daß sie sie erkenne, hinreichend exponiert. Was die Kritik auszeichnet, ist eben jene doppelt aufschließende Distanz: zur Poesie als dem ursprünglichen Gefäß des Erhabenen, und zur Macht, die dieser in der Folge ihr beredtes Schweigen auferlegt. So wäre es, wenn nicht gerade dieser Gedanke der Distanz oder der Etablierung der Vernunft als Partei als der letzte Gedanke aufträt, den die Kritik der Poesie abgewinnt oder entwendet. Daß dies geschieht, leuchtet durchaus ein. Da die Kritik nicht von sich selbst handeln darf, obwohl sie, unter dem Vorwand, von anderem zu sprechen, von nichts anderem handelt, müßte sie die poetische Form der Distanznahme, fände sie sie nicht vor, geradewegs erfinden. Zu nachdrücklich erscheint sie als Objektivation des Verfahrens, das die Kritik in ihren produktiven Gegensatz zur Poesie bringt. Anders könnte sie von ihm keine Rechenschaft geben. In der Kunstform der horazischen Satire bedenkt die Kritik das, was sie als Prosa von aller Poesie unterscheidet. Das schließt ein, daß sie deren Bild gezielt verzeichnet, weniger, um es zurechtzurücken, als vielmehr, um en passant das eigene Bedürfnis nach formaler Legitimation auf eine Weise zufriedenzustellen, durch welche die Mortifikation der Poesie – „mere poetry“, wie es verräterisch gegen Ende des „Advice“ heißt⁹⁰ – nach außen in der Schwebē gehalten wird. Im Zusammenhang der zeitgenössischen „defense of satire“ darf die ihre Bedingungen reflektierende Kritik endlich auch das sein, was zu sein sie von sich behauptet: eine Kunstlehre der Unterweisung. Das durch Überlieferung sanktionierte, die horazischen Gemeinplätze plündrernde Projekt einer Reform des kurrenten Geschmacks⁹¹ erlaubt es ihr, in den

⁸⁹ „Whig-Philosophy“ nennt Shaftesbury in einem späten Brief seine philosophischen Exerzitien. Das ist ohne Übertreibung gesagt, vergleicht man die Ausführungen im „Advice“ (S. 215f und 221f) über die Partei der Freiheit, die keine andere ist als die der Vernunft selbst: S. 187. – Heinz Joachim Müllenbrock, Whigs kontra Tories. Studien zum Einfluß der Politik auf die englische Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, Heidelberg 1974.

⁹⁰ „ONE wou'd imagine that our *Philosophical* Writers, who pretend to treat of Morals, shou'd far outdo mere *Poets*“. Advice, S. 349f.

⁹¹ „OUR SATYR therefore is scurrilous, buffooning, and without Morals or Instruction; which is the Majesty and Life of this kind of writing.“ Advice, S. 265. Vgl. Ian Jack, Augus-

anerkannten Grenzen der Poesie das Motiv zu entwickeln, das diese Grenzen notwendig sprengt.

Die Geschmacksreform à la Horaz, die Shaftesbury im „Advice“ propagiert, bietet die einzigartige Chance, den höfischen Geschmack als falschen Geschmack zu entlarven, ohne mit ihm zu brechen.⁹²

Whoever has a thorow *Taste* of the Wit and Manner of Horace, if he only compares his Epistle to Augustus (Lib.2.) with the secret Character of that Prince from Suetonius and other Authors, will easily find what Judgment that Poet made of the *Roman Taste* even in the Person of this sovereign and admir'd *Roman Prince*; whose natural Love of Amphitheatrical Spectacles, and other Entertainments (little accommodated to the Interest of the *Muses*) is there sufficiently insinuated. The Prince indeed was [...] oblig'd in the highest degree to his poetical and witty Friends, for guiding his Taste, and forming his Manners; as they really did, with good effect, and great advantage to his Interest. Witness what even that flattering Court-Historian, Dion, relates on the frank Treatment which that Prince receiv'd from his Friend MÆcenas; who was forc'd to draw him from his bloody Tribunal, and murderous Delight, with the Reproach of *Surge verò tandem, Carnifex!* But Horace, according to his Character and Circumstances, was oblig'd to take a finer and more conceal'd Manner, both with the *Prince* and his *Favourite*.⁹³

Das doppelte Raffinement, dem dieses Kunststück gelingt, bedient sich der altrömischen Kunstform Satire – „satura quidem tota nostra est“⁹⁴ – als der ererbten Domäne des derben Geschmacks. Ihn gilt es zu veredeln. Das Verfahren ist doppelbödig, da es die offene, im Fall des Maecenas latente Roheit des

tan Satire. Intention and Idiom in English Poetry 1660-1750, London-Oxford-New York 1970, sowie P. K. Elkin, The Augustan Defence of Satire, Oxford 1973.

⁹² „False taste“: Advice, S. 337, 339, Anm.

⁹³ Advice, S. 269, Anm.

⁹⁴ Quintilian, Inst. or. X 1,93. Siehe G. L. Hendrickson, *Satura Totu Nostra est*, in: *Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*, hrsg. v. Bernhard Fabian, Hildesheim-New York 1975, S. 1-15, ferner Dietmar Korzeniewski (Hrsg.), *Die römische Satire*, Darmstadt 1970.

Hofes herausstellt. Entsprechend dem ‚Charakter‘ und den Lebensumständen des Horaz geschieht dies nicht auf dem Feld der politischen Aktion, sondern auf dem der herrschenden Lebensart. Von vornherein ist das Projekt der Geschmacksverfeinerung oder der Distanzierung vom Pöbel, das der satirische Dichter dem Hofpublikum auferlegt, so bemessen, daß an einen Abschluß nicht zu denken ist. Schließlich gehen von Zote und Invektive als den Urformen der Satire wie eh und je die zwerchfellerschütternden Wirkungen aus, die in fortwährend zu erneuernder Bemühung um Politur zurückgewiesen werden müssen. Im Bild des Pöbels ist das des sich von ihm absetzenden Publikums mitgesetzt. Dies umso mehr, als naturgemäß der Grund der ästhetischen Distanzierung außerhalb seines Gesichtskreises liegt.⁹⁵ Die Tabuisierung von Zote und Invektive innerhalb ihrer angestammten Dichtart bleibt zwangsläufig unverstanden, wenn sie nicht als der Akt der Selbstgesetzgebung der Poesie begriffen wird, durch den der moral sense oder ‚sensus communis‘ (wie Shaftesbury mit Horaz sagt) und damit die Vernunft als der sokratische Zensor von ihr Besitz ergreift.⁹⁶ Die Abwehr des Obszönen bezeugt die Macht der Vernunft im ästhetischen Urteil. Sie zwingt die Unvernünftigen, über den Schatten zu springen, den ihre Unvernunft wirft, ohne daß sie wüßten warum. Das Je-ne-sais-quois der Kenner ist gerade das, wovon der Vernünftige (also der Dichter)

⁹⁵ „If Civility and Humanity be a TASTE; if Brutality, Insolence, Riot be in the same manner a TASTE; who, if he cou’d reflect, wou’d not chuse to form himself on the amiable and agreeable, rather than the odious and perverse Model?“ Advice, S. 338. Darin liegt die Schwierigkeit: ohne Reflexion auf den moralischen Charakter ist der richtige Geschmack nicht zu haben. Dagegen ist die Abgrenzung gegen den Pöbel gleichzeitig einfach und leer: „The Gladiatorian, and other sanguinary Sports, which we allow our People, discover sufficiently our National Taste. And the Baitings and Slaughter of so many sorts of Creatures, tame as well as wild, for Diversion merely, may witness the extraordinary Inclination we have for Amphitheatrical Spectacles.“

I KNOW not whether it be from this killing Disposition remark’d in us, that our *Satyrists* prove such very Slaughtermen“. Advice, S. 269.

⁹⁶ Die horazische Geschmacksreform hat ihren Vorläufer im Verbot des *όνομαστί κωμῳδειν* (die Spottrede der älteren attischen Komödie) durch den athenischen Staat (Advice, S. 248) – ein Vorgang, der wiederum in der zeitgenössischen englischen Auseinandersetzung um die Grenzen der Satire diskutiert wird: Benda, a.a.O., S. 129, Anm. 62. Die Parallele zwischen der beschriebenen Rolle des augusteischen Dichters und der angestrebten eines Geschmacksrichters im gegenwärtigen *Augustan Age* ist deutlich.

weiß und schweigt.⁹⁷ Das läßt auf ein Selbstverständnis des Dichters schließen, das sich von dem des Hofmanns (und des Epikuräers) weit entfernt hat. Der Horaz der Satiren⁹⁸ ist ein anderer als der Odendichter, der den Geschmack des Hofes bedient, ohne daß seine Intention über diese Aufgabe hinausginge – auch wenn seine Poesie dem aufmerksamen Betrachter, der Gründe hat, dem Hofgeschmack mit Mißfallen zu begegnen, andere Wertungen nahelegt.

Hence, now comes the third and last turn of Horace, viz., his recovering, returning state. [...] For it was, in fact, necessity only and misery, after the fatal day of Philippi, that made him [...] turn poet for bread. But now he began to see that his bread was too dearly earned; and now comes his conversion or restoration. Here it is that by my fables I pretend to discover Horace, and lay open his secret. As soon as ever Horace comes to fables he is dipt. He dares only tell his mind in fables. All his fable-pieces are of the third period. [...] All mean that same thing. If you have the moral of one, you have it of all. One key serves to all the locks.⁹⁹

⁹⁷ Der „Advice“ sagt es vom Künstler im allgemeinen: „Tho his Intention be to please the World, he must nevertheless be, in a manner, *above it*; and fix his Eye upon that consummate *Grace*, that *Beauty of Nature*, and that *Perfection of Numbers*, which the rest of Mankind, feeling only by the Effect, whilst ignorant of the Cause, term the *Je-ne-sçay-quoy*, the unintelligible, or the I know not what; and suppose to be a kind of *Charm*, or *Enchantment*, of which the Artist himself can give no account.“ S. 331. Aber natürlich meint das den Künstler auf der Höhe seiner intellektuellen Möglichkeiten, den unbestechlichlichen Vollstrecken dessen, was der sensus communis als der *freie* Sinn für das Schickliche von ihm fordert.

⁹⁸ Sowie, zum Teil, der Episteln: die biographische Rekonstruktion, die Shaftesbury in den Briefen an Coste versucht, weist, anders als die Darstellung des „Advice“, Gattungsfragen eine geringe Bedeutung zu. Doch auch innerhalb des „Advice“ wird zwischen Satiren und Episteln nicht grundsätzlich unterschieden: beide zeigen, wenngleich nicht durchgängig, den gewandelten Horaz, dessen Gesinnung von seinem poetischen Vermögen nicht zu trennen ist.

⁹⁹ Brief vom 1.10.1706, Rand, Life etc., S. 361f. In den Randnotizen zum Dorset-exemplar der Horaz-Werkausgabe Cantabrigiae MDCXCIX (vgl. Benda, a.a.O., S. 137ff.) fällt diese zweite Wandlung Horaz' zusammen mit der zum Gesetzgeber der Poesie. Zu De arte poet. 309 („Socraticeae Chartae“) heißt es dort: „Non jam amplius ergo Epicuraeus sed Socratus Horatius. Vide Epist: 1. & quae in margine. & inf. 317 in marg.“ Vers 317f. lautet: „respicere exemplar vitaeque morumque jubebo / doctum imitatorem“. Zu ‚Exemplar‘ findet sich die Notiz: „quod in Socratis Chartis habes (ut sup. 310.) ubi Persona,

Die einfache und durchgängige Moral der ‚fable-pieces‘ liegt darin, daß sie den Rückzug des Dichters vom Hofleben als den einzigen gangbaren Weg zur Philosophie und damit zum guten Leben gegen die wohlmeinenden Avancen des Hofes verteidigen.¹⁰⁰ Die Apologie des Landlebens oder des Lebens an der Peripherie wird nicht nur als Element der Satire gehandelt, sondern als ihr offener und versteckter Zweck. In ihr spricht die zurückgewonnene Gesinnung des Autors: ‚he dares only tell his mind in fables‘. Der Zweck verschließt sich dem Verständnis der Freunde – und Kenner – nur deshalb, weil sie das zugrundeliegende Motiv nicht zu erkennen vermögen:

philosophy was too shocking, too harsh an idea for the soft Maece-
nas.¹⁰¹

Versüßt wird dieses Nichterkennen durch ein Entgegenkommen, das sich bei näherem Hinsehen als die poetische Strategie der ‚fable-pieces‘ und, durch sie vermittelt, der horazischen Satire insgesamt erweist. Jene sanfte, auf das Gemüt des Maecenas abgestimmte Rede von ‚Rückzug‘ und ‚Muße‘ präsentiert den Entschluß des Dichters, sich aus dem korrupten Umkreis der Macht zurückzuziehen, um einer *harschen* Philosophie zu leben – in der Terminologie der höfischen Gegenphilosophie, zu der er sich in neuerwachte Gegnerschaft begibt. Der Schachzug eröffnet ein unbegrenztes Feld der Auseinandersetzung um die rechte Lebensart zwischen dem abwesenden Dichter und dem nach seiner Gegenwart verlangenden Publikum. Seine Grundlage ist ein absichtsvoll inszeniertes Mißverständnis unter Freunden. Die Dezentrierung des poetischen Sinns hält das Publikum bei Laune und läßt den Dichter unbehelligt den Studien nachgehen, die es ihm leichtmachen, seine Indignation auf die jeweils

Characteres, Mores, Opiniones quia Dialogi veri. Vide Arist. Poet. Cap. I“. Das Horazische ‚exemplar vitae morumque‘ (dessen Studium er dem Dichter empfiehlt) wird also mit den Socratae chartae, den Schriften der Sokratiker, gleichgesetzt. Unterstrichen wird diese Lesart durch den Hinweis „sup. 268“, vgl. Advice, S. 204f. Der Hinweis auf epist. I,1 gilt einer Randnotiz zu Vers 16f. Der Vers lautet: „nunc agilis fio et mersor civilibus undis, / virtutis verae custos rigidusque satelles“. Die Notiz übersetzt ‚agilis‘ und ‚civilibus‘ zurück ins Griechische und verweist auf die sokratische bzw. stoische Tradition, der beide Begriffe entstammen: „πρακτικός scil. πολιτικός, cum Socratis, Stoicis &c.; contra Epicurorum praeceptum.“

¹⁰⁰ Gemeint ist die Mäusefabel sat. II,6, ferner epist. I,7; I,10; II,2 u.a., a.a.O., S. 362f.

¹⁰¹ a.a.O., S. 363.

lockendsten Angebote der Gegenseite abzustimmen. Umgekehrt ergreift die Sensibilisierung des ästhetischen Urteils, die dem Publikum durch die Satire abverlangt wird, das Verständnis für die Rolle des Dichters mit. Sie etabliert Rücksichten, die es letzterem erlauben, sich – beinahe – nach Belieben zu entziehen, ohne fürchten zu müssen, daß die andere Seite seine Gegnerschaft im Ernst annehmen könnte. Der Satiriker, wohlverstanden, ist jener ‚second Maker: a just PROMETHEUS, under JOVE‘,¹⁰² der sein Wissen um das von ihm geformte Ganze mit keinem Publikum teilt, das in beschämender Unkenntnis des moralischen Selbst verharrt. Er ist der ‚moralische Künstler‘, der mit sich zu Rate geht, um seine Mitwesen zu begreifen, und der sich abseits hält, weil seine Produktivität in Gesellschaft versiegen würde.¹⁰³ Er ist, mit einem Wort, die Ausnahme von der gesellschaftlichen Regel, die den einzelnen der Tyrannei der öffentlichen Meinung unterwirft. Dafür muß ihm das Je-ne-sais-quoi der Gesellschaft als Widerhall genügen.

Like that Sovereign Artist or universal Plastick Nature, he forms *a Whole*, coherent and proportion'd in it-self, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts. He notes the Boundarys of the Passions, and knows their exact *Tones* and *Measures*; by which he justly represents them, marks *the Sublime* of Sentiments and Action, and distinguishes *the Beautiful* from *the Deform'd*, *the Amiable* from *the Odious*.¹⁰⁴

Die wirkliche Welt ist die falsche, der wahre Künstler hingegen der, der diesen Satz umzukehren versteht.¹⁰⁵

¹⁰² Advice, S. 206.

¹⁰³ ebd.

¹⁰⁴ ebd.

¹⁰⁵ Der Prometheusmythos benennt den Schöpfer der *verkehrten* Menschenwelt, das heißt, er gibt eine Antwort auf die Frage, warum allein die Menschheit (oder die moralische Welt) aus der guten Schöpfung herausfällt, eine Antwort, die sich angesichts der Einsicht, vermöge derer der Tugendhafte sich in die Schöpfung einfügt, als *bloße Poesie* erweist: „You wanted such an Operator as this for Mankind: And you were tempted to wish the Story cou'd have been confirm'd in modern Divinity, that clearing the Supreme Powers of any Concern or Hand in the ill Workmanship, you might have the liberty of inveighing against it, without Profaneness.“

3. Die gedoppelte Vernunft

Der aufmerksame Leser fragt sich, warum der Einwand, den der elegante Skeptiker Philokles im zweiten Teil der „Moralists“ gegen das ‚System‘ des Theokles vorbringt, ohne Antwort bleibt, obwohl er (der einzige, wie es nachdrücklich heißt), ernstgenommen, dem Gespräch eine deutlich andere Wendung geben könnte. Sollte es nicht möglich sein, so der Einwand, daß, aufs Ganze des Universums gesehen, diese wohlgeordnete Welt die Ausnahme, das Chaos aber die Regel sei? Selbst angenommen, daß (wie der Blick des Forschers auf die Werke der Natur suggeriert) eine natürliche Ordnung existiert, in der sich die Teile dieser Welt (deren Grenzen denen des dem menschlichen Beobachter zugänglichen Universums entsprächen) zur Einheit zusammenschließen, so verwehrt nichts die Ansicht, daß diese möglicherweise das All, vielleicht aber auch nur einen Teil davon repräsentiert, einen Teil, der sich gerade durch das Vorhandensein einer Ordnung vom Ganzen unterschiede. Im zweiten Fall hätte also der Hinweis auf die Ordnung in der Natur in bezug auf das umfassende

THIS however, I told you, was but a slight Evasion of the Religious Poets among the Antients. 'Twas easy to answer every Objection by a PROMETHEUS: as, ‚Why had Mankind originally so much Folly and Perverseness? Why so much Pride, such Ambition, and strange Appetites? Why so many Plagues, and Curses, entail'd on him and his Posterity?‘ — PROMETHEUS was the Cause. The Plastick Artist, with his unlucky hand, solv'd all. 'Twas *His Contrivance* (they said) and *He* was to answer to it. They reckon'd it a fair Game, if they cou'd gain a *single Remove*, and put the *Evil Cause* farther off. If the People ask'd a Question, they told 'em *a Tale*, and sent 'em away satisfy'd.“ Moralists (1711), S. 200f. Die Fabel vom ‚second maker‘ ist die Antwort der Poesie auf die menschliche Misere, eine scheinbare Antwort, die wie die Misere selbst nach der Auflösung ruft, die der Satiriker seinen Lesern vorenthält, indem er sie gibt. Der Gedanke ist den deutschen Stürmern und Drängern, die sich des Prometheussymbols bemächtigen, nicht fremd, wie das spontane Weltverhältnis des Genies beweist. Das die Grenzen des Schicklichen mit Mißachtung strafende Genie ist der Künstler des „Advice“, der durch die Schule der Kritik gegangen ist und nun den ‚guten‘ Geschmack selbst in seine Schranken verweist. Es erstaunt daher immer wieder, daß die Interpreten von Walzel bis Brett (a.a.O., S. 106f.) die fromme Version gewählt haben, derzufolge der Shaftesburysche Künstler-Prometheus als Handlanger (oder *Substitut*) eines Gottes jenseits der ‚plastic nature‘ (der bei Shaftesbury nur in polemischer Absicht figuriert) eine Welt im Kleinen verantwortet, die an idyllischer Wohlgeordnetheit dem Kosmos nicht nachsteht – eine Fata Morgana eher als eine Welt, wie der Autor des „Advice“ gesagt hätte. – Oskar Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe, Darmstadt (Sonderausgabe) 1968.

Ganze nicht allein deshalb nichts zu bedeuten, weil er durch die Hindeutung auf die gleichermaßen allgegenwärtige Unordnung relativiert würde, sondern weil er das Ganze auch niemals erreichte. Das Ganze als eines denken hieße dann nur, es in eines neben anderen denkbaren (oder undenkbaren) zu verwandeln und so die Möglichkeit eines jeweils größeren (und gänzlich unbekannten) Ganzen einzuräumen.

You go (if I may say so) upon *Fact*, and wou'd prove that things *actually are* in such a state and condition, which if they really *were*, there wou'd indeed be no dispute left. Your UNION is your main Support. Yet how is it you prove this? What Demonstration have you given? What have you so much as offer'd at, beyond *bare Probability*? So far are you from *demonstrating* any thing, that if this uniting Scheme be the chief Argument for Deity (as you tacitly allow) you seem rather to have demonstrated, „That the Case it-self is incapable of Demonstration.“ For, „How, say you, can a narrow Mind see *all Things*?“ — And yet if, in reality, It sees not *All*, It has as good see *Nothing*. The demonstrable part is still as far behind. For grant that this *All*, which lies within our view or knowledg, is orderly and united, as you suppose: This mighty *All* is but a Point still, a mere Nothing, compar'd to what remains. „'Tis but a separate *By-World* (we'll say) of which perhaps there are, in the wide Waste, Millions besides, as horrid and deform'd, as this of ours is regular and proportion'd. In length of Time, amidst the infinite Hurry and Shock of Beings, this *single odd World*, by accident, might have been struck out, and cast into some Form (as among infinite *Chances*, what is there that may not happen?) But for the rest of *Matter*, 'tis of a different hue. Old *Father CHAOS* (as the Poets call him) in these wild Spaces, reigns absolute, and upholds his Realms of Darkness. He presses hard upon our Frontier: and one day, belike, shall by a furious Inroad recover his lost Right, conquer his Rebel-State, and reunite us to primitive *Discord* and *Confusion*.“¹⁰⁶

¹⁰⁶ Moralists, S. 296ff.

Die vermißte Antwort (falls sie als solche begriffen werden darf)¹⁰⁷ findet sich, eher beiläufig, im dritten Teil:

By Force of Probability, said I, you overcame me. Being convinc'd
of a Consent and Correspondence in all we saw of Things, I con-
sider'd it as unreasonable not to allow the same throughout!

UNREASONABLE indeed! reply'd he. For in the Infinite Residue,
were there no Principle of Union; it wou'd seem next to impossi-
ble, that things within our Sphere shou'd be consistent, and keep
their Order. „For what was infinite wou'd be predominant.“

It seems so.¹⁰⁸

Die Vorstellung, *das Unendliche würde überwiegen*, verdient schon deshalb eine nähere Betrachtung, weil sie in analoger Weise, jedoch mit anderem Ergebnis, die Idee des kosmischen Gleichgewichts ausspielt. Konzidierte das ursprüngliche Argument, daß der geordneten Welt, gemessen an der Übermacht des sie umschließenden Chaos, allenfalls der flüchtige Bestand eines vom Ganzen abgefallenen Rebellenstaates bescheinigt werden könne, so hebt das zweite die Wahrscheinlichkeitsschwelle deutlich an. Der Aufstand, bräche er einmal aus, würde wohl bereits im Keim ersticken. Daran scheitert, so stellt es sich im zweiten Durchgang dar, letztlich der Versuch, die Ordnung aus dem Chaos hervorgehen zu lassen.

Der imaginierte Aufstand der Ordnung gegen die Herrschaft der Anarchie ist ersichtlich ein Aufstand der Wörter gegen ihren tradierten Sinn. Es kann daher nicht überraschen, daß er kläglich an einem philosophischen Herkommen scheitert, das die ‚Force of Probability‘ ohne Frage auf seiner Seite hat. Das verkehrte Bild zeigt eine verkehrte Welt. Das allerdings erinnert daran, daß die Diagnose, mit der die Kritik (oder, wie der ‚Spleen‘ des Palemon dem Leser nahelegt, die Philosophie)¹⁰⁹ ins Leben tritt, die der Verkehrtheit der moralischen Welt ist. Die Bemerkung Philokles‘, ‚Old Father Chaos‘ regiere absolut, erinnert mit

¹⁰⁷ Die zitierte Passage („You go [...]“) findet sich erst in der Fassung von 1709, die ‚Antwort‘ hingegen (bis auf das „It seems so“) bereits in „The Sociable Enthusiast“ von 1704. Zu letzterer Horst Meyer, a.a.O., S. 428.

¹⁰⁸ Moralists, S. 361.

¹⁰⁹ Moralists, S. 198. – „Spleen“: „my old distemper a looseness and indigestion has hung about me some time. but if once one has play'd the fool this veritys what an ill name is all must be swallowed up in spleen.“ Brief vom 1. September 1699 (Arsamnesbrief), P.R.O. 30/24/20 (11). Absendeort: „Spleen &c. Place“.

Nachdruck daran. Die Kritik als der maskierte Aufstand der Vernunft gegen die herrschende Unvernunft bezeugt just die Situation, die der Enthusiast, ins Kosmische übertragen, als nahezu unmöglich aus dem Umkreis des ernsthaft Erwägenswerten ausschließt – außer, man nimmt die Maske der Kritik zum Anlaß, das Übergewicht der Unvernunft darin wiederzufinden, daß sie dem Gegner die Wahl der Waffen diktirt. Erkennbar also ist das Interesse der opponierenden Vernunft daran, daß sie am Ende oder im Unendlichen überwiege, sehr wohl. Schwerer erkennbar ist der Grund für den Rollentausch, der es in der ersten Szene dem Theisten, in der zweiten dem Skeptiker verwehrt, dem Gesprächspartner die Antwort zu erteilen, die jeweils auf der Hand läge. Es sei denn, man sucht die Veranlassung dazu im Szenenwechsel und somit in Rücksichten, welche die Vernunft, vorausgesetzt, sie ist auf beiden Dialogseiten im Spiel, sich selbst gegenüber zu nehmen hat, fast als gelte es, den Anteil mit Schweigen zu bedecken, den die Unvernunft (oder das Vernunftlose) an ihr hält.

Eine solche Deutung verlangt fraglos den Verzicht auf das Klischee, das die Dialogstrategie der „Moralists“ als ‚platonisch‘ etikettiert und damit den sokratischen Dialog meint, dessen Kunstgriff doch, wie Shaftesbury unterstellt, darin liegt, daß er das Denken von aller Rücksicht entkleidet und ausschließlich dem Gedanken der Stimmigkeit unterwirft. Sokratisch scheint die Gesprächsführung des Theokles nur, weil sein Gesprächspartner es darauf anlegt. Er spielt eine Rolle, die zu jeder Zeit im Dialog kassiert werden könnte. Entgegen dem Augenschein bleibt die Position des Sokrates, des ‚Guardian Spirit‘ der ‚Chartae Socraticae‘,¹¹⁰ im philosophischen Roman¹¹¹ vakant. Die Protagonisten, beide Gentlemen ohne Tadel, geben sich wechselweise den Kredit, den sie brauchen, um voreinander nicht das Gesicht zu verlieren.¹¹² Das Stück, das gespielt wird,

¹¹⁰ Advice, S. 168.

¹¹¹ In der älteren Bedeutung des Worts („Romanze“): „Philosophical Romance“: Moralists (1709), Advertisement.

¹¹² Die Untersuchungen Horst Meyers zur Entstehungsgeschichte der „Moralists“ lassen es geraten erscheinen, die bis dahin zu dieser Schrift erschienenen Interpretationen der älteren Shaftesburyliteratur zuzurechnen; die Textbefunde Meyers sind nicht mehr zu übergehen. Leider hält sich seine eigene Deutung des *philosophischen Romans* in bescheidenen Grenzen, wenn er, hierin einer tradierten Lesart – obgleich mit ungleich besseren Gründen – folgend, die Position des Theocles umstandslos der des Autors gleichsetzt („Es kann kein Zweifel daran bestehen“ S. 257 u.a.) und so die ‚platonische‘ Linie fortführt (vgl. etwa Wolfgang H. Schrader, Einleitung zu: Shaftesbury, Ein Brief über den Enthusiasmus / Die

lautet ‚Die Komödie der Vernunft‘. Es handelt sich, wie kaum anders zu erwarten, um eine Verwechslungskomödie. In ihr betreiben beide Seiten, einander komplimentierend, die Verdoppelung der Vernunft. Anders ließe sich kaum erklären, wieso das anfängliche Kokettieren mit der Idee eines vernünftigen oder zumindest vernunftkonformen Enthusiasmus mit der im Naturhymnus sich verströmenden enthusiastischen Vernunft ans Ziel gelangt, so daß der Skeptiker bereitwillig zur Seite tritt, um nicht länger zu stören. Allerdings macht er kein Hehl daraus, daß er sich zurückhält. Indirekt bezeugt er damit ein Eigeninteresse an der theistischen Hypothese, das die Äußerung theoretischer Neugier nur notdürftig kaschiert. Es läßt sich nur als ein gemeinsames Interesse der Vernunft fassen. Letzteres verdankt sich umstandslos dem Diktat der Moral. Der Gang der „Moralists“ legt die Vermutung nahe, daß dieses Diktat die Vernunft spaltet. Und zwar keineswegs im Tausch der Argumente, sondern in der wechselseitigen Rücksichtnahme, die, bezeichnend genug, die Unverrückbarkeit der Positionen anzeigt.

Das praktische Interesse der Vernunft tritt in dem Augenblick auf den Plan, in dem der Skeptizismus eines Philokles sich dem Verdacht ausgesetzt sieht, ein bloß theoretisches Verhältnis zur Wirklichkeit zu unterhalten. Im „Sociable Enthusiast“ liest sich das so:

you only ask'd me coldly, whether with that fine Scepticism of mine, I made no more Distinction between Sincerity and Insincerity in Words, than I did between Truth and Falsehood, Right and Wrong, in Arguments?¹¹³

Der Skeptiker fühlt sich ertappt:

I durst not ask what your Question drove at. I was afraid I saw it too plainly; and that by this loose way of talking, which I had

Moralisten, Hamburg 1980, S. XXIIIf). Die *andere* Linie, vertreten v.a. durch Erwin Wolff (Shaftesbury und seine Bedeutung für die englische Literatur des 18. Jahrhunderts. Der Moralist und die literarische Form, Tübingen 1960) macht aus der Unentschiedenheit eine Tugend, indem sie die Wahrheitsfrage in der Dialogform aufgehoben sieht. Doch damit ist weder die Wahrheitsfrage noch die Frage der Form gelöst: beide verlangen dem Text mehr ab als eine Meinung oder auch zwei. Zu Wolffs Philosophieverständnis vgl. Uehlein, a.a.O., S. 12f. u.23.

¹¹³ The Sociable Enthusiast, S. 19.

learnt in some fashionable Conversations of the World, I had given you occasion to suspect me of the worst sort of Scepticism, such as spar'd nothing, but overthrew all Principles Divine and Moral.¹¹⁴

Offenbar ist die Gegenfrage – die doch auf der Hand läge – nach der Differenz der Unterscheidung von Gut und Böse *in Worten* von der zwischen Wahrheit und Falschheit *in Theorien* zu naiv, um gestellt zu werden. Da zwischen Gut und Böse nicht anders als in Worten entschieden werden kann, bedeutet ‚in Words‘ eine Unterscheidung nicht *in der Theorie*, sondern *in der Praxis* – ‚in Actions‘, wie es dann in der späteren Fassung heißt.¹¹⁵

Für den Skeptiker, der sich argumentationstechnisch im Recht weiß, enthüllt sich damit eine Entscheidung, die von ihm – im Namen welcher Instanz? – gleichsam hinter dem eigenen Rücken gefällt wurde. Das Gefühl der Besämung macht es ihm schmerhaft bewußt. Daß sich über Moral nicht hypothetisch urteilen läßt, wie die Einrede des Theokles insinuiert, ist die Achillesferse der theoretischen Vernunft. Allerdings nur, solange sie sich, die Grenzen ihrer Zuständigkeit verkennend, mit dem Parlando derer vermischt, deren moralischer Indifferentismus sich durch den Aufschub empfiehlt, den er im praktischen Laissez-faire gewährt.

FORGIVE me (said I) good PALEMON: you are offended, I see, and not without cause. But what if I shou'd endeavour to compensate my *Sceptical Misbehaviour*, by using a known *Sceptick Privilege*, and asserting strenuously the Cause I have hitherto oppos'd? Do not imagine that I dare aspire so high as to defend *Reveal'd Religion*, or the *Holy Mysterys* of the Christian Faith. I am unworthy of such a Task, and shou'd profane the Subject. 'Tis of mere *Philosophy* I speak: And my Fancy is only to try what I can muster up thence, to make head against the chief Arguments of *Atheism*, and reestablish what I have offer'd to loosen in the System of *Theism*.¹¹⁶

Was folgt, ist geeignet, die Berufung auf das skeptische Privileg als Finte zu widerlegen: ein schalkhafter Vorgriff – ‚taking a grave Air‘ – auf jene ‚Predigt‘

¹¹⁴ ebd.

¹¹⁵ Moralists, S. 207.

¹¹⁶ Moralists, S. 207f.

des Theokles im zweiten Teil, ein Vorgriff – und Echo – ,¹¹⁷ in dessen Verlauf der Skeptiker, wie sein Gesprächspartner verwundert anmerkt, zur Gänze aus seinem Charakter heraustritt:

HERE, in my Turn, I began to raise my Voice, and imitate the solemn way you had been teaching me.¹¹⁸

Das Verwirrspiel hat System. Eines ist das akademische Verfahren, eine These pro und kontra zu erörtern, das der Skeptiker für sich reklamiert, um sich gegen die Seichtigkeit des modernen Skeptizismus abzugrenzen, der ironischerweise nichts gelten lasse außer dem Zeugnis der Sinne.¹¹⁹ Ein anderes ist die im Dialog tatsächlich an den Tag gelegte Virtuosität, die sich darin gefällt, den Einwand des Gegners visionär zu überbieten, statt das eigene Argument ad libitum zu wiederholen – wie Theokles an anderer Stelle rühmend hervorhebt.¹²⁰

¹¹⁷ Vorgriff für den Leser, Echo für Philocles selbst, der, folgt man der Chronologie seines Briefs an Palemon und damit der Rahmenfiktion des Werkes, über die Gespräche mit Theocles als eine weiter zurückliegende Episode berichtet, Moralists, S. 217ff. Zur Komposition siehe Horst Meyer, a.a.O.

¹¹⁸ Moralists, S. 210. Palemons Reaktion: „I SCARCE had ended these Words, e'er you broke out in admiration; asking what had befall'n me, that of a sudden I had thus chang'd my Character“. S. 216. Das Lob ist vergiftet: an den platonischen Dialogen tadeln der „Design“ das Heraustreten des Protagonisten aus seinem Charakter als Verletzung der Grenzen *philosophischer* Wahrheit. Design, S. 35, s.o.

¹¹⁹ „[...] 'tis from a nobler Turn of Thought than what you have observ'd in any of the *modern Scepticks* you have convers'd with. [...] They who pretend to such a Scrutiny of other Evidences, are the readiest to take the Evidence of the greatest *Deceivers* in the World, *their own Passions*.“ Moralists, S. 229f.

¹²⁰ „I SEE, said THEOCLES, you are not one of those timerous Arguers who tremble at every Objection rais'd against their Opinion or Belief, and are so intent in upholding their *own* side of the Argument, that they are unable to make the least Concession on *the other*. Your Wit allows you to divert your-self with whatever occurs in the Debate: And you can pleasantly improve even what your Antagonist brings as a Support to his own Hypothesis. This indeed is a fairer sort of Practice than what is common now-a-days.“ Moralists, S. 304f. Nimmt man das Wort von den ‚Bigot-Scepticks‘ dazu (ebd.), so fällt es nicht schwer, Epictets Vorwurf an die Adresse der Akademiker zu assoziieren: „If a man, says Epictetus, resists truths that are all too evident, in opposing him it is not easy to find an argument by which one may cause him to change his opinion. The reason for this is neither the man's ability nor the teacher's weakness; nay, when a man who has been trapped in an argument hardens to stone, how shall one any longer deal with him by argument?“ Epict. I.5,1f., zit.

Die akademische Pose des Philokles, die seinen weltmännischen Skeptizismus hilfreich überhöht, verrät eine Beflissenheit, die bemüht ist, keinen Schatten zu werfen. Nicht ohne Grund: Die Skepsis, die er vertritt, vollendet sich in einem Gedanken, den zu teilen sie sich *witzigerweise* nicht imstande sieht.

Sein Einsatz für die andere Seite ist daher keineswegs selbstlos. Der Enthusiast, dessen Portrait er seinem Briefpartner (und damit dem Publikum) entwirft, ist der philosophische Held, der der Vernunft auch dort zu ihrem Recht verhilft, wo sie selbst es sich unwiderleglich bestreitet, ohne daß sie aufhörte, es für sich zu reklamieren – kein Sokrates, vielmehr das sattsam bekannte, nun philosophisch nobilitierte und keineswegs mehr komödiantische Zerrbild des Philosophen ‚in a Cloud‘. Der erhabene Affekt trägt das Denken über die selbstgewirkte Schwierigkeit hinweg, das Gute anders als hypothetisch und somit, da das Spiel der Hypothesen notwendig offen bleibt, überhaupt nicht zu fassen. Der test of ridicule, den der Skeptiker witzig-ehrerbietig an seinem Helden vollzieht, stattet dessen Philosophie mit den Zügen aus, deren die Vernunft bedarf, um vor sich selbst zu bestehen, nicht ohne sich in ihnen als *eine andere* zu erkennen zu geben.¹²¹

Warum also, noch einmal gefragt, bleibt jener Einwand gegen das ‚System‘ des Theocles fürs erste ohne oder fast ohne Antwort? Denn was auf den ersten

nach: Epictetus. *The Discourses as reported by Arrian, The Manual, and Fragments, with an English Translation by W. A. Oldfather, Vol. I, Cambridge/Mass.-London 1979*, S. 37. Der sich an der Debatte vergnügende Witz schafft dagegen die Gelegenheiten, an denen sich die Überzeugungen des Gegenspielers entfalten können: er bestreitet sie pro forma, und er hält sie auf Distanz.

¹²¹ „If he represents his Philosophy as making any Figure in Conversation; if he triumphs in the Debate, and gives his own Wisdom the advantage over the World’s; he may be liable to sound Raillery, and possibly be made a *Fable of*.“ *Moralists*, S. 186f. Der Satz zeigt, was von der Charakterisierung des Theocles in den „Miscellaneous Reflections“ als „chief Character or HERO of [the] Piece“ und seines Gegenspielers als des „Representative SCEPTICK“, der den „sceptical or objecting [Part]“ übernimmt (Horst Meyer, a.a.O., S. 171), zu halten ist. Das – scheinbar – mangelnde Problembewußtsein des ‚Autors‘ der „Miscellaneous Reflections“ ist in diesem wie in anderen Fällen Tarnung – ein verschleierter Hinweis an den Leser, beiden Protagonisten mit Mißtrauen zu begegnen und sich von der prätendierten Überlegenheit des einen nicht einschläfern zu lassen. Shaftesbury ist nicht der Mann, seine Ansichten (nach denen man greifen zu müssen glaubt) von Abhandlung zu Abhandlung zu ändern, wie ihm Aldridge und andere unterstellen. Wohl aber ist er jemand, der höchst sensibel auf öffentliche Kritik (tatsächliche und eingebildete) reagiert, indem er sich ihr zu entziehen trachtet, wie Meyer detailreich belegt.

(und auch auf den zweiten) Blick auf seiten des Theocles aussieht wie der Griff nach dem rettenden Strohhalm –

You have unnecessarily brought *Nature* into the Controversy, and taken upon you to defend her Honour so highly, that I know not whether it may be safe for me to question her [...],¹²²

beendet Philocles seine Einrede mit einem Seitenhieb wider die Theologen, und er fährt fort:

LET not this trouble you, reply'd THEOCLES: but be free to censure *Nature*: whatever may be the Consequence. 'Tis only *my Hypothesis* can suffer. If I defend *it* ill, my Friends need not be scandaliz'd¹²³

– erfährt durch die Bereitwilligkeit, mit der Philocles sich wirklich zur Scheltrede gegen die Natur selbst verleiten läßt, eine taktische Aufwertung, die zunächst grundlos wirkt, da immerhin die theistische Hypothese und sonst nichts in Rede stand. Nichtsdestoweniger erfüllt die Scheltrede den ihr zugeachten Zweck. Denn in ihr erneuert Philocles indirekt die Klage über die moralische Natur des Menschen, die, im Mund des Palemon, den ‚philosophischen Roman‘ eröffnet, und in der die Grundfrage beschlossen liegt, wie es zu rechtfertigen sei, daß sich allein die menschliche Natur im Widerspruch zur anschaulichen Harmonie der großen Natur entfaltet. Die taktische Weigerung des Skeptikers, das Ganze einer bloß hypothetischen Irregularität zu verdächtigen, und seine Strategie, stattdessen die offensichtliche Stärke, die Autarkie der außermenschlichen Physis gegen die Dürftigkeit der physischen Natur des Menschen auszuspielen, gibt, aufs Ziel gesehen, Gelegenheit, den Menschen als das gesellige Wesen auszuzeichnen, das entweder seine Soziabilität als natürliche Mitgift mit allen ethischen Implikationen akzeptiert oder überhaupt keinen natürlichen oder auch nur naturkonformen Status kennt. Das heißt, nur die Annahme einer Vorsehung oder eines die menschlichen Dinge einschließenden Plans der Natur ist geeignet, die Klage über die defiziente menschliche Natur, durch die das moralische Gemüt sich zur Anschauung des Gattungswesens erhebt, mit Sinn zu erfüllen.

¹²² Moralists, S. 298.

¹²³ a.a.O., S. 298f.

Die Partie endet demnach mit einem Patt. Der Enthusiast, der zugibt, daß der Theismus eine Hypothese unter anderen und auf der Ebene der Hypothesen keine Gewißheit zu erreichen sei (und der es unter anderem dieser Bereitschaft verdankt, daß ihn sein Porträtiert respektvoll als einen ‚sociable Enthusiast‘ auszeichnet), nötigt den Skeptiker an den Rand des Geständnisses, daß die moralische Natur des Menschen, als Tatsache jedem Zweifel enthoben, im denkenden Individuum eine Sprache zu induzieren weiß, die jeden prinzipiellen Widerspruch mit Fug als Einspruch der Unmoral zurückweisen kann. Das geht bis hin zu Sarkasmen wie dem, daß der Hobbessche Naturzustand nicht schwarz genug dargestellt werden könne, damit klar sei, daß keines Rechtschaffenen Natur sich durch ihn repräsentiert finde.¹²⁴ Philocles:

You go (if I may say so) upon *Fact*, and wou'd prove that things *actually are* in such a state and condition, which if they really *were*, there wou'd indeed be no dispute left.¹²⁵

Wenn also der Einspruch des Philocles erst einmal ins Leere stößt, dann deshalb, weil es Theocles darum gehen muß, zunächst das moralische Paradoxon (um es so zu nennen) an seinem Gesprächspartner zu erproben und damit dessen Bereitschaft zu erkunden, sich dem Dilemma der Vernunft zu stellen. Die Rechnung geht auf, weil die ‚Predigt‘ ihre Funktion als *Antipredigt* in der Zurückweisung der auf Offenbarung fußenden Weltdeutung findet. Darüber besteht zwischen den Antagonisten kein ernsthafter Dissens. Sie wissen sich vorab verständigt, daß dies der gesellige und somit, nach Lage der Dinge, der polemische Teil ihres Disputs ist, der sich den Regeln der Kritik oder der Prosa zu beugen hat, denen zufolge der erhabene Gegenstand in seiner Zweideutigkeit erscheint. Es entspricht dem Arrangement, daß die einträchtige Erledigung des vulgären Wunderglaubens diesen Teil beschließt. Gegen die Zeugnisse des falschen Enthusiasmus steht das Zeugnis der einen Vernunft, die ihre Differenzen in sich selber austrägt.¹²⁶

¹²⁴ Moralists, S. 318ff. Horst Meyer, a.a.O., S. 271ff. – Vgl. Samuel I. Mintz, The Hunting of the Leviathan. Seventeenth-Century Reactions to the Materialism and Moral Philosophy of Thomas Hobbes, Cambridge 1970, S. 142f.

¹²⁵ Moralists, S. 296.

¹²⁶ „When A SCEPTICK questions“ – sagt Theocles – , „„Whether a real Theology can be rais'd out of *Philosophy alone*, without the help of *Revelation*;“ He does no more than pay a handsom Compliment to Authority and the receiv'd Religion. He can impose on no-

Daß dieses Zeugnis, alles andere als eindeutig, sich vornehmlich in Sophismen bekundet, gehört wohl zur Sache. Denn zweifellos ist die folgende Entschleierung der Weltvernunft im Hymnus an die Natur auch eine Art von Offenbarung. Verhielte es sich anders, so gäbe es keinerlei Anlaß, den Boden der prosaischen Zweideutigkeiten überhaupt zu verlassen. Die Differenz liegt darin, daß jene Offenbarung einen Glauben vor jeder Vernunft (und darum, polemisch gesprochen, wider alle Vernunft) erfordert, diese hingegen den Glauben an die Realität der Vernunft¹²⁷ propagiert. Für letzteren spricht, daß er, anders als ersterer, keiner besonderen Mirakel oder Fingerzeige bedarf.¹²⁸ Die Vernunft legitimiert sich selbst.

Der Glaube an ihre bestimmende Kraft bekundet sich im Geschehenlassen dessen, was als vernünftige Rede sich gegen die Bedenklichkeiten der jeweiligen Sprecher durchsetzt. Dieser Umstand reicht aus, um verständlich zu machen, warum Philocles, unter Verzicht auf die von ihm bis dahin gepflegte Rolle, auf die Vollendung des einmal begonnenen Hymnus drängt und sich darin von seinem Helden, der die eigene Entrückung ein ums andere Mal unterbricht – besorgt, eventuell auftretende prosaische Skrupel rechtzeitig aus dem Weg zu räumen –, so wenig beirren läßt. Es hieße den Glauben an die Vernunft durch einen Vernunftaberglauben ersetzen, wollte man unbezweifelbare Beweise für die Wirklichkeit des Vernünftigen dort fordern, wo es sich wirklich ausspricht. Daß dies nicht Sache der in der Maske des Pyrrhonismus operierenden Kritik sein kann, bezeugt, wenn es denn nötig wäre, erneut jenes gemeinsame Interesse, das entgegen der herrschenden Unvernunft nur einen vernünfti-

one who reasons deeply: since however does so, will easily conceive, that at this rate Theology must have no Foundation at all. For Revelation it-self, we know, is founded on the Acknowledgment of a Divine Existence: And 'tis the Province of Philosophy alone to prove what Revelation does but *suppose*.“ Moralists, S. 267f. Der Passus zeigt, wie sehr der Skeptizismus zur Sache der Vernunft gehört. Was an der Oberfläche als Sophismus enttarnt zu werden scheint, entpuppt sich beim näheren Hinsehen als der (leicht verhüllte) rationale Kern der Argumentation, die dem Offenbarungsglauben nur die Wahl läßt, sich insgeheim an die Philosophie zu akkomodieren (und so seinen *esoterischen* Sinn zu entdecken) oder als Aberglauben abzudanken – die Alternative der „Inquiry“. Zur engen Verzahnung von „Inquiry“ und „Moralists“, Part II, Sect. III., s. Horst Meyer, a.a.O., S. 500ff. – Wundergläuben: Part II, Sect.V.

¹²⁷ Moralists, S. 267.

¹²⁸ Vgl. Richard B. Wolf, Shaftesbury's „Signal“ Miracle in *A Letter concerning Enthusiasm*, in: English Language Notes XVI, 1978, S. 21-25.

gen Weltentwurf gelten läßt. Entweder erweist sich die Welt als vernünftig, oder die kritische Vernunft, deren Ratio in der Abweisung unvernünftiger Entwürfe liegt, verliert, ohne daß es eigens gesagt werden müßte, zusammen mit der überschwenglichen ihr Recht.

Warum dann – die philosophische Lauterkeit der All-Rede einmal vorausgesetzt – die rhapsodische Draperie? Angenommen, die von Theocles in Anspruch genommene Evidenz sei keine andere als die der Vernunft: Wie läßt sich nachvollziehen, was ihn veranlaßt, sie im Zustand des Entrücktseins zu zelebrieren? Theocles weiß genausogut wie sein Gegenspieler, daß alles, was er in Prosa – bei ruhigem Verstand – zu sagen hat, diesen Zustand denunziert. Wenn Enthusiasmus der falsche Weg ist, die Überantwortung des Subjekts an die Raserei der Unvernunft, wie der Enthusiasmusbrief ausführt,¹²⁹ dann erscheint es schlechthin unbegreiflich, daß in seinen Eskapaden die Vernunft selbst zu Wort kommen könnte. Und angenommen, es wäre möglich: So wie die physischen Anzeichen des ekstatischen Schwärmertums nichts bezeugen, es sei denn die fanatische Borniertheit der von ihm überflüssigerweise befallenen Subjekte,¹³⁰ so bezeugt auch der Anblick eines Ekstatikers von tadellosen Manieren, der, jeder vulgären Körpersprache abhold, die Gesten der Entrückung sich nur andeutungsweise zu eigen macht und sorgfältig über ihren Effekt wacht,¹³¹ nichts weiter als das wohltemperierte Gemüt eines Gentleman, das sich subjektiv rückhaltlos auszusprechen wagt. Das scheint allzu wenig, um den Umschlag der kalten Gemütsart in die erhitzte auch nur andeutungsweise zu rechtfertigen. Ganz zu schweigen von der Frage, was die Vernunft wohl gewinnt, wenn ihre Stimme im Gesang ertönt:

whilst thus inspir'd with Harmony of Thought, tho unconfin'd by
Words, and in loose Numbers, I sing of Nature's Order in created
Beings, and celebrate the Beautys which resolve in Thee, the
Source and Principle of all Beauty and Perfection.¹³²

¹²⁹ Letter (1711), S. 51f. Die Möglichkeit wahrhaft göttlicher Inspiration ist dort nicht mehr als ein verbindlicher Schnörkel.

¹³⁰ Das ist ein wesentliches Argument im Enthusiasmusbrief: Letter (1711), S. 45ff.

¹³¹ „Now, PHILOCLES, said he, inform me. How have I appear'd to you in my Fit? Seem'd it a sensible kind of Madness, like those Transports which are permitted to our Poets? or was it downright Raving?“ Moralists, S. 345f.

¹³² Erster Gesang, Moralists, S. 344.

Die Antwort lautet (und kann nur lauten): Sie gewinnt nichts, es sei denn den Schein der Unvernunft, der ohnehin auf ihr liegt. In der Entrückung eignet sie sich zu, was ihr im Urteil der herrschenden Unvernunft von vornherein zugesprochen wird, das Nicht-bei-Sinnen-Sein oder das Vernunftlose in des Wortes gängiger Bedeutung.

Man mag es – durch die Brille des Philosophen gesehen – die Krankheit der moralischen Welt nennen oder – mit den Augen des Weltmanns betrachtet – den Wahnwitz des Philosophen. Fest steht, daß es sich um ein reziprokes Verhältnis handelt, in dem einmal die Welt, dann wieder der philosophische Gedanke der Borniertheit (oder der Dominanz des Zufalls) bezichtigt wird. Der enthusiastische Philosoph erkennt die Beiderseitigkeit dieses Verhältnisses an, nicht in achselzuckender Resignation ins Gegebene, sondern namens der Vernunft selbst. Um es im Bild zu sagen: Der Aufschwung aus der Welt der harten Tatsachen im Gesang rückt die Ansprüche beider Seiten gegeneinander dadurch zurecht, daß er sie über den Zirkel der sich als Erfahrung auslegenden Enttäuschung naiv mythisierender, subjektzentrierter Erwartungen hinaushebt, in der sich der Philosoph und der Weltmann begegnen:

Bless me! said I, THEOCLES, into what a Superstition are you like to lead me! I thought it heretofore the Mark of a superstitious Mind, to search for Providence in the common Accidents of Life, and ascribe to the Divine Power those common Disasters and Calamitys which Nature has entail'd on Mankind. But now, I find, I must place all in general to one Account; and viewing things thro a kind of Magical Glass, I am to see the worst of *Ills* transform'd to *Good*, and admire equally whatever comes frome one and the same perfect Hand. — But no matter, I can surmount all. Go on, THEOCLES, and let me advise you in my own behalf, that since you have rekindled me, you do not by delaying give me time to cool again.¹³³

¹³³ Moralists, S. 360. Er spricht damit einen Gedanken aus, der für den Enthusiasten im Zustand der Erhebung keine *subjektive* Realität haben darf: „Enthusiasmus ist der kühne, kräftige Stoß, der die Kugel in die Luft wirft, aber derjenige hieße ja ein Tor, der von dieser Kugel erwarten sollte, daß sie ewig in dieser Richtung und ewig mit dieser Geschwindigkeit auslaufen sollte. Die Kugel macht einen Bogen, denn ihre Gewalt bricht sich in der Luft. Aber im süßen Moment der idealischen Entbindung pflegen wir nur die treibende Macht, nicht die Fallhöhe und nicht die widerstehende Materie in Rechnung zu bringen.“ Friedrich

Kein Dichter, heißt es im Enthusiasmusbrief, sei imstande, ohne das Bewußtsein göttlicher Gegenwart zu schaffen.¹³⁴ Die „Moralists“ reizen die Umkehrung dieses Gedankens aus.¹³⁵ Die bloße Vorstellung, daß kein Bewußtsein der Gegenwart Gottes zu haben sei, es sei denn ein dichterisches, legitimiert den Hymnus dann und nur dann, wenn sich die Überzeugung von der Existenz des vernünftigen Weltgrundes nur in einem solchen Bewußtsein aussprechen kann, ohne von Skepsis durchkreuzt zu werden. Nicht von ungefähr gilt die Verabredung der Freunde zum philosophischen Morgenspaziergang dem Zweck der Belehrung über das fundamentale Problem der Ethik, inwiefern der moralische Affekt ‚abstrakte‘ Entitäten wie die Menschheit oder das Universum umfassen könne:

INDEED, reply'd I, were it possible for me to stamp upon my Mind such a Figure as you speak of, whether it stood for *Mankind* or *Nature*, it might probably have its effect; and I might become perhaps *a Lover* after your way: But more especially, if you cou'd so order it, as to make things reciprocal between us, and bring me to fancy of this *GENIUS*, that it cou'd be „sensible of my Love, and capable of *a Return.*“ [...] 'Tis enough, said THEOCLES; I accept the Terms: And if you promise *to love*, I will endeavour to show you *that BEAUTY* which I count *the perfectest*, and *most deserving of LOVE*; and which will not fail of *a Return.*— To-morrow, when the Eastern Sun (as Poets describe) with his first Beams adorns the Front of yonder Hill; there, if you are content to wander with me in the Woods you see, we will pursue those *Loves* of ours, by favour of the Silvan Nymphs: and invoking first *the Genius of the Place*, we'l try to obtain at least some faint and distant View of *the Sovereign GENIUS and First Beauty.*¹³⁶

Schiller, Brief an Huber, 5.10.1785, zitiert nach Karl Pestalozzi, Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik, Berlin 1970, S. 87.

¹³⁴ „No Poet (as I ventur'd to say at first to your Lordship) can do any thing great in his own way, without the Imagination or Supposition of a *Divine Presence*“. Letter (1711), S. 50.

¹³⁵ Der dort ungeklärt bleibt, weil die Tendenz des „Letter“, ungeachtet seiner späteren Wirkung, gegen den Enthusiasmus gerichtet ist.

¹³⁶ Moralists, S. 243f.

So merkwürdig es klingen mag: Diese Worte etablieren, im Gegenzug zur neuen Prosa der Kritik, die Möglichkeit der neuen Lyrik des hohen Tons. Der nichtmimetische Impuls, der darin von Beginn an wirksam ist, zeigt sich weniger in der Sprache mystischer Bildabwehr im Eingang des Hymnus, als vielmehr in einer Differenz, die, scheinbar winzig, ihr Gewicht durch die Stringenz der ethischen Argumentation erhält. Mystisch, so Philocles (und sein Gesprächspartner pflichtet ihm darin bei), wäre der unerwiderte moralische Affekt. Er denunziert sich selbst: als Ausfluß eines kranken Gemüts, das Hirngespinst eines Affekts, der in der gesunden Natur nicht vorkommt.¹³⁷ Der gesunde moralische Affekt („Love of Mankind“ resp. „Nature“) ist ohne Wechselseitigkeit nicht denkbar, das Bewußtsein der stetigen Gegenwart des einen (wie ihn die „Inquiry“ nennt),

whose Presence singly must be of more moment than that of the most August Assembly on Earth [...],¹³⁸

mithin der springende Punkt der rationalen Ethik, sofern es ein Bewußtsein ist, das in seinem unersättlichen Bedürfnis nach Erwiderung (oder Glück) das Universum für seinesgleichen hält. Schön ist daher das Sichausströmen des Subjekts, weil es kein anderes rational zwingendes Bild des moralischen Universums gibt als das, in dem die Hingabe des Subjekts sich ununterscheidbar mit derjenigen der Gottheit vermischt, die ebenso ihm gilt wie dem Rest des Universums.¹³⁹ Das Versagen des deistischen Konsenses trägt in dieses Bild den

¹³⁷ „I cou’d love the Individual, but not the Species. This was too Mysterious; too Metaphysical an Object for me.“ *Moralists*, S. 242.

¹³⁸ *Inquiry* (1711), S. 56.

¹³⁹ Der ‚Realismus‘ des Theisten beruhigt sich in der Vorstellung des ‚universal Mind‘, die sich mit der unbezweifelbaren Selbstgewißheit des Vernunftwesens Mensch verbindet, tätige Substanz zu sein, und darüber hinaus keine Annahmen macht, denen sich die unmittelbare Erfahrung verweigert. Theocles strengt eine Zweifelsbetrachtung à la Descartes an, um die Skepsis gegenüber einer solchen Gottheit gegenstandslos erscheinen zu lassen: „TRULY, said I, as accidental as my Life may be, or at that random Humour is, which governs it; I know nothing, after all, so *real* or *substantial* as MY-SELF. Therefore if there be that Thing you call a *Substance*, I take for granted I am one. But for any thing further relating to this Question, you know my *Sceptick* Principles: I determine neither way.“

ALLOW me then, reply’d he (good PHILOCLES!) the same Privilege of *Scepticism* in this respect; since it concerns not the Affair befor us, Which way we determine, or Whether we

Antagonismus hinein, der das über sich verfügende Subjekt in die Isolation zwingt, vor deren Hintergrund die Selbstäußerung als Kennzeichen eines individuellen Wahns gehandelt wird.

Es liegt ein denkwürdiger Effekt darin, daß einer das Weltganze meint und dabei nur *sich ausspricht*, ohne den Widerspruch anders in sich aufzunehmen als in der peripheren Gestalt des Befremdens, dem er sich durch seine Rede ausgeliefert erlebt, eines Befremdens, das mit der ‚ansteckenden‘ oder ‚beflügelnden‘ Kraft dieser Rede konkurriert, um sie schließlich zu überdauern. Der Gegenstand des Befremdens, die teilweise Bewußtlosigkeit des Subjekts, ist identisch mit dem mangelnden Bewußtsein der Differenz, das sich in seiner Rede bekundet. Die Tatsache, daß es – das Bewußtsein – nicht über sie verfügt (obwohl nichts einfacher wäre), trennt es von seinen Zuhörern, unabhängig von ihrem Wohl- oder Übelwollen, und liefert es einem Urteil hilflos aus, das den Befund pathologisch deutet. Dazu bedarf es nicht mehr als des stets bereiten gesunden Menschenverstandes: Wer sich nicht zurücknehmen kann, bezeugt jenen Mangel an Soziabilität, angesichts dessen es sich erübrigt, auf seine exzentrische Botschaft ernsthaft einzugehen. Das alles geschieht reflexionslos und deshalb ohne Aussicht auf Korrektur, es sei denn, der Schwärmer ist bereit – wie es Theocles vorführt –, sich zu seiner Absenz ironisch zu verhalten. Nur so macht er die Indifferenz zum Gegenstand der den Ausbruch begleitenden Skepsis, deren Verfechter nicht weiß, wie ihm geschieht – womit ihm, aus der Sicht des Enthusiasten, ganz recht geschieht, da es das Recht der Vernunft ist, das sich an ihm bekundet.

Hochironisch – im Sinn einer zwischen den Parteien spielenden Ironie – ist es daher zu nehmen, daß im ersten der fünf Gesänge das Subjekt, so, als finde es seinen Einsatz nicht, die Größe seines Gegenstandes im Ruin der eigenen Denkkraft proklamiert – ein mystisches Motiv, das sich in der Entfaltung aufzehrt und in der Geistaporophe („O Sovereign MIND!“) gewendet aufs neue erscheint, wenn unversehens dem Intellekt das soeben noch verschlossene Universum sich als offen einrückt:

come to any Determination at all in this point. For be the Difficulty ever so great; it stands the same, you may perceive, *against your own Being*, as against *that* which I am pretending to convince you of. You may raise what Objections you please on either hand; and your Dilemma may be of notable force against the manner of such a supreme Being's Existence. But after you have done all, you will bring the same Dilemma home to you, and be at a loss still about YOUR-SELF.“ Moralists, S. 352f.

„O Glorious *Nature!* supremely Fair, and sovereignly Good! All-loving and All-lovely, All-divine! [...]”

Thy Being is boundless, unsearchable, impenetrable. In thy Immensity all Thought is lost; Fancy gives o'er its Flight: and weary'd Imagination spends itself in vain; finding no Coast nor Limit of this Ocean, nor, in the widest Tract thro which it soars, one Point yet nearer the Circumference than the first Center whence it parted.— Thus having oft essay'd, thus sally'd forth into the wide *Expanse*, when I return again within My-self, struck with the Sense of this so narrow Being, and of the Fulness of that Immense-one; I dare no more behold the amazing Depths, nor sound the Abyss of DEITY.—

YET since by thee (O *Sovereign MIND!*) I have been form'd such as I am, intelligent and rational; since the peculiar Dignity of my Nature is to know and contemplate Thee; permit that with due Freedom I exert those Facultys with which thou hast adorn'd me. Bear with my venturous and bold Approach. And since nor vain Curiosity, nor fond Conceit, nor Love of ought but Thee alone, inspires me in this Pursuit; whilst I venture thus to tread the Labyrinth of wide Nature, and endeavour to trace thee in thy Works.“¹⁴⁰

Unter sich (wo sonst?) läßt der lyrische Gedankenflug das Motiv, das den Aufschwung unmittelbar bewirkt, weil in ihm der älteste Zauber der Poesie wiederkehrt. Es besteht darin, daß der Gegenstand, den sich das denkende Ich gibt, dem Blick durch schiere Unbegrenztheit oder durch Überfüllung der Sinne sich definitiv entzieht – als das Erhabene, das die Sinne narrt und den Verstand in die Irre schickt. Auf diese ‚Erkenntnis‘ ist alles angelegt. Die Standortlosigkeit des dem Unermeßlichen gegenüber plazierten Betrachters gleicht dem Sturz in den Abgrund. Illuminiert wird er durch die Bilderflucht, an der sich die Vorstellung erschöpft, ohne daß es dem Betrachter gelänge, der Gottnatur um ein Jota näherzukommen. Angesichts der Vorstellung einer unendlichen Natur versagt der Intellekt. Er scheitert nicht etwa, um die Gottheit in seiner Ohnmacht zu erfahren, sondern um zu begreifen, daß die Vorstellung an sich das Wesentliche verdeckt. Es liegt darin, daß die Natur nichts enthält, was ihm fremd wäre. Als

¹⁴⁰ Moralists, S. 344ff. Zur abweichenden Fassung der Geist-Invokation im „Sociable Enthusiast“ und zum Interpretenstreit um den ‚Pantheismus‘ siehe Meyer, a.a.O., S. 356ff.

Geist unterscheidet sie sich von ihm nur graduell, insofern sie seinen Tätigkeitskreis beliebig übertrifft. Sie, die umfassende, kann von ihm nicht ergriffen, wohl aber reproduziert werden. Sie wird es bereits, ehe er es begreift.

Das Moresche Dogma von der räumlichen Ausdehnung des Geistes (das, mit Heine zu reden, Entréebillet in die Physikotheologie des achtzehnten Jahrhunderts) ist die Grundlage jener ‚dunklen‘ Philosophie, die Philocles in den ersten Gesängen des Naturhymnus voller Abwehr am Werk sieht.¹⁴¹ Es umreißt das Mysterium des Eintritts in die Welt des ästhetischen Monismus, der den abgewiesenen Mystizismus auflöst, indem er ihn auf seine Art praktiziert. Wer im Geheimnis ist, weiß von keinem Geheimnis. Nach diesem Grundsatz verfährt Theocles, wenn er die Unbegreiflichkeit der Natur in ihre überwältigende Größe setzt und dadurch die Anschauung oder das Bild der Welt (um die Sprache der Interpreten zu zitieren) dynamisiert. Die Aufmerksamkeit des Subjekts, das durch keine Anschauung zu sättigen ist, wird so ganz natürlich auf seinen weltentwerfenden Aktivismus zurückgelenkt. Dieser Aktivismus steht dem des ‚universal Mind‘ nicht wesentlich nach, vor allem, wenn man

¹⁴¹ „The vital Principle is widely shar’d, and infinit’ly vary’d: Dispers’d throughout; nowhere extinct.“ Zweiter Gesang, Moralists, S. 365f. – Der Anticartesianismus der Cambridge Platonists nimmt der Materie das exklusive Attribut der Ausdehnung und entkleidet sie dadurch des Charakters der Substanz. „Durch diese Auffassung glaubt More, ein Doppeltes geleistet zu haben. Einerseits scheint ihm die Selbständigkeit der Materie aufgehoben zu sein, da ihr ausschließlich substanzielles Attribut, nämlich die Ausdehnung, ihr entzogen, d.h. dem Geist gleichermaßen zuerkannt worden ist; die Materie könne also nicht mehr den Widersacher des Geistes spielen [...]. Andererseits sieht More in der Ausgedehntheit des Geistes die beste Hypothese zur Erklärung von dessen Verflechtung mit der Materie – und vor einer solchen Verflechtung hat er nunmehr keine Angst, da der Geist nach Entsubstanzialisierung der Materie das Übergreifende ist.“ Panajotis Kondylis, Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus, München 1986, S. 206f. Daß Theocles genauso denkt, steht außer Zweifel. Es ist der Sinn der Antwort, die er auf die Frage des Philocles nach den *unsichtbaren Kräften* gibt, der sich die Individualität der Einzelwesen verdankt: „May one not inquire, ‚What Substances they are of? whether material or immaterial?‘“

MAY one not, on the other hand, reply’d THEOCLES, inquire as well, ‚What Substance, or Which of these two Substances you count your real and proper SELF.‘“ Moralists, S. 352. Es gibt nur eine *reale* Substanz, die des Geistes: „The vital Principle is widely shar’d, and infinitely vary’d: Dispers’d throughout; nowhere extinct.“ a.a.O., S. 365f.

weiß, daß der eine den anderen mitnimmt.¹⁴² Die im Hymnus beschworene Inspiration zeigt sich so als ein Innewerden der ordnenden Kraft des Intellekts nicht gegenüber, sondern inmitten der Flucht der Phänomene. Der Ausdruck ‚Harmony of Thought‘ meint demnach keine Harmonie, die den Gedanken durchdringt, sondern die durchdringende Kraft des Denkens Sie präsentiert sich angesichts der Unzahl seiner potentiellen Gegenstände als jene Stimmigkeit in sich, die es im endlichen Material, wenngleich stückhaft, immer aufs neue unter Beweis stellt. Die Sprache des Hymnus fungiert als Ausdruck dieses Innewerdens. Das scheinbar paradoxe ‚unconfin'd by Words‘ beschreibt es präzise. Die umgrenzende Funktion der Wörter isoliert *diesen* Gegenstand von *den anderen* und bindet so den Gedanken an die Endlichkeit *seines* Gegenstandes. Die Arbeit, die das Denken vollbringt – und zwar an den ihm faßbaren Gegenständen –, geht einher mit dem Vergessen des Ganzen, dessen Teile sie sind – oder, was dasselbe ist, ihrer Verklärung zum Ganzen. Das Vergessen fällt nicht aus der Ordnung, da in ihm selbst die prägende Kraft des Ganzen wirkt. Im Hymnus verströmt sich diese Kraft ungebunden und darum nicht nur *im* Ganzen, sondern *als* Ganzes – eine Sequenz, die an sich selbst ermattet – oder als Harmonie. Im Gesang setzt das Denken sich selbst nicht länger den Widerstand entgegen, der es in die Endlichkeit seiner Gegenstände einschließt.

Was im Gesang erlebbar wird, ist die Grundlosigkeit der Vernunft oder ihre Bestimmung als pure Aktivität, also die Bestimmung, die ihr Realität (und zwar alle Realität) zuspricht und deren Hervortreten dafür sorgt, daß in den Bildern, die der Gesang mit sich führt, die Vernunft sich dem Bedürfnis nach Anschauung gleichermaßen öffnet und entzieht. Sie sind die Spur, die der bildlose Impuls ungreifbar (und dadurch tatsächlich unbegreiflich) in der Vorstellung zieht. Der ordnende Impuls verschwindet hinter der Ordnung, die der menschliche Intellekt supponiert. Sie könnte angesichts der keineswegs unerschöpflichen Kapazität des Subjekts stets auch anders ausfallen. Diese Schwierigkeit findet in die Gespräche der „Moralists“ keinen Eingang und bleibt letztlich

¹⁴² „Da Gott“ – bei More – „,in suo modo extenditur“ und ‚omnipraesens‘ ist, so gelingt es ihm, in die Materie Bewegung hineinzuschaffen; und nur weil die Seele ‚universum corpus pervadat‘, ist die Bewegung dieses letzteren erklärlich.“ Kondylis, a.a.O., S. 207. Entsprechend Theocles: „If knowing only some of the Rules of MOTION, we seek to trace it further, 'tis in vain we follow it into the Bodys it has reach'd. Our tardy Apprehensions fail us, and can reach nothing beyond the Body it-self, thro which it diffus'd.“ Moralists, Zweiter Gesang, S. 367.

unentdeckt. Nichts bezeichnet präziser den Geist der Frühaufklärung als dieses ‚Versehen‘. Die unterstellte Uniformität der Vernunft¹⁴³ läßt dem Menschen nur die Wahl zwischen ihr und der Unvernunft, der das zweifelhafte Privileg zukommt, sich, recht geführt, selbst zu widerlegen. Die Schwierigkeit verbleibt also zwischen den Zeilen, aber sie bleibt und grundiert, eingestanden oder nicht, die Gloriole des poetischen Wahnsinns, in die, von Zeit zu Zeit ins kritische Fach hinüberwechselnd, sich der philosophische Sänger mit einer Noblesse zu hüllen weiß, die mancherlei theoretisches Ungemach aufwiegt. Sein Programm, die Realität auf die ordnende Kraft hin transparent zu machen, kennt keine andere als die universale Ordnung – nicht diese oder jene, sondern Ordnung überhaupt, die Spur des Geistes. Und doch ist es nur diese eine Ordnung, die er, unter Ausschluß anderer denkbarer, in der Vorstellung schafft, das Produkt einer, seiner endlichen Phantasie.

Das Rätsel, vor das der philosophische Enthusiasmus, dieses Denkbild des *hellen, wenngleich nicht trennscharfen Bewußtseins*, den Betrachter stellt, löst sich daher gleich zweifach, ohne den Reiz des Unausdenkbaren deshalb ganz zu verlieren. Dies ganz und gar nicht: Schließlich manifestiert sich in ihm der theoretisch unerschlossene Anteil des Subjekts an der Erkenntnis, begriffen nicht als müßiges Spiel von Hypothesen, sondern als praktisches Sicheinlassen auf die Wirklichkeit. Andererseits erzeugt es den Raum, in dem die gußeiserne Form der mit sich identischen und sich stets identisch bezeugenden Vernunft sich ungeniert als das bekunden darf, was sie ist – als Mythos. Im Zentrum des Vernunftmythos steht unübersehbar die Konversion. Um wahr zu reden, ist nicht mehr verlangt als der Entschluß zur Redlichkeit des Intellekts. Jene schillernde Selbsterhöhung, die der einzelne im Zustand des Enthusiasmus erfährt, ist Ausdruck der Insistenz des Vernunftgebrauchs – nicht mehr, nicht weniger. Beide Auflösungen gehören zusammen: Die Gretchenfrage der Subjektivität, gedeutet als pathologische Befindlichkeit, gilt der allgegenwärtigen Alternative von Vernunftgebrauch oder -verweigerung. Ersterer versteht sich als Sieg, letztere als Niederlage des Vernunftwesens oder der Person. Das Motiv der Erhebung ist dem des Siegs eng verschwistert, so wie das des Sinkens dem der Niederlage. Die räumliche Symbolik des Enthusiasmus kommt der des Mythos weit entgegen.

¹⁴³ Zum Stichwort ‚Reason‘ notiert das Marc Aurel-Handexemplar: „wch is uniform, the same & common to y^e whole Intellectual world“. S. 110.

Der Naturhymnus entfaltet den Mythos vom Sieg der Vernunft über die Unvernunft. Er erstattet damit dem unversehens zum Beobachter beförderten Intellekt, der gegenüber dem Ausbruch in distanzierter Betroffenheit verharrt, die skeptische Versatilität zurück, die ihm im Vollzug seiner systematischen Ambitionen abhanden zu kommen droht. Jedenfalls ist das die vielleicht rundeste Lesart der Gründe, die Philocles auf die Vollendung des Gesangs drängen lassen, während sein selbsternannter Lehrmeister ihn widerstandslos von Zustimmung zu Zustimmung nötigt. Der Einwand – um die anfängliche Frage ein letztes Mal aufzugreifen – des Philocles gegen das ‚System‘ erledigt sich durch den Gesang, der hinfällig würde, wenn es über ihn hinaus eine Antwort gäbe. Es ist ein Argument der Skepsis, das den mythischen Kern jener Vorstellung bloßlegt, *das Unendliche würde überwiegen*. Gesetzt, es gebe, sagt Theocles (und es ist keineswegs belanglos, daß *er* es sagt), zwei oder mehr Prinzipien in der Natur,

either they must agree, or not. If they agree not, all must be Confusion, till one be predominant.¹⁴⁴

Das Dogma von der durch keine Ursprungsgeschichte verschatteten Allgegenwart des geistigen Prinzips läßt den Kampf zwischen Vernunft und Unvernunft oder zwischen Ordnung und Chaos (der, hätte es ihn gegeben, in jenem zeitlosen Davor entschieden worden wäre, welches das Dogma nachdrücklich ausschließt),¹⁴⁵ nur im Zwischenreich der Hypothesen zu, dort, wo das endliche Denken sich mit seinen Inhalten auseinandersetzt. Das Denken, heißt das, erfüllt den Mythos, den es in der lichtvollen Verwirrung des Gesangs anschaulich erfährt.

¹⁴⁴ Moralists, S. 364. Die Stelle dreht sich um die Zulassung des Bösen als eines zweiten Prinzips. Theocles argumentiert formal: Stimmen beide Prinzipien überein, so handelt es sich um Ableitungen eines Prinzips. Also gibt es nur ein Prinzip: „If it be Demonstration, That in Three Opinions, One of which must necessarily be true, Two being plainly absurd, the Third must be the Truth.“ ebd.

¹⁴⁵ „For if DEITY be now really extant; if by any good Token it appears that there is at this present a Universal Mind; 'twill easily be yielded there ever was one.“ Moralists, S. 296.

Dritter Teil

Klopstock: Poetik der reinen Bewegung

Ich Sokrates, den du bewunderst,
Komm' aus den Gegenden über den Gräbern herüber. Verlerne
Mich zu bewundern! ... Elysium ist nicht,
Noch die Richter am nächtlichen Strom. Das waren nur Bilder
Schwacher irrender Züge. Dort richtet ein anderer Richter,
Leuchten andere Sonnen, als die in Elysiums Thale!
Sieh, es zählet die Zahl, und die Wagschal wägt, und das Maß mißt
Alle Thaten! Wie krümmen alsdann der Tugenden höchste
Sich in das Kleine! Wie fliegt ihr Wesen verstäubt in die Luft aus!

Friedrich Gottlieb Klopstock, Der Messias, VII. Gesang

1. Das moralische Gedicht

Das moralische Gedicht ersteht aus der Asche der magischen Poesie. In ihm zeigt sich der magische Effekt der Einstimmung nicht länger als passives Bestimmtwerden des Subjekts durch eine fremde Macht (die der Renaissance-dichter zu Herrschaftszwecken instrumentalisiert, ohne sich ihrer jemals wirklich sicher sein zu können), sondern als ein Analogon des moralischen Aktes. Er erscheint als ein Effekt, in dem sich das individuelle Gemüt – der Ort des dichterischen Bewegtseins – dem Moment der Selbstbestimmung mit Leidenschaft anheimgibt. Es ist nicht zu übersehen, daß das imaginierte Selbst dadurch zu einer quasi-magischen Instanz aufrückt. Wenn es *in seine Rechte eintritt*, um die Affekte zu ordnen, so schließt es durch sein bloßes Hinzutreten (da es im Hintergrund stets beiherspielt) den Kreis, in dem das Bewußtsein sich nicht allein von außen affiziert, sondern als *in seinen Affekten bewegt* fühlt. Anders als der ethische Akt, in dem der moralische Affekt sich unmittelbar mit dem Objekt oder dem Zweck seines Tuns verbindet, löst der ästhetische Akt die Affekte aus der Bindung an ihre Gegenstände, um sie als Äußerungen der moralischen Kraft harmonisch zu gruppieren. Dabei gehören sie als Affekte dem Individuum an, als Manifestationen der *einen* Kraft hingegen dem Ganzen oder der *einen* Natur. Gerade das läßt das Selbst als eine zwitterhafte Größe erscheinen, als ein vom Widerspruch belebtes Gedankending. Einerseits macht es das Recht des Individuums auf die von ihm gefühlte und somit seine Welt geltend. Andererseits steht es für nicht mehr und nicht weniger ein als für das, was *jede fühlende Seele* mit ihresgleichen teilt. Diese Mitteilsamkeit vor allem setzt die enthusiastische Poesie gegen die ältere ab, in der das dichterische Gemüt abwechselnd als geblendet durch das empfangene Wort (und deshalb im eigentlichen Wortverstand gegen das des Empfängers *abgeblendet*) oder als überlegener Kalkulator von Wirkungen auftritt, auf die es sich nur soweit einzulassen gedenkt, als es in der Sache von Nutzen ist.

Der Zauber der Poesie erscheint demnach zurückgenommen auf Wirkungen, die das dichterische Subjekt an sich selbst erprobt, nicht, um in der Folge sie, sondern um umstandslos *sich* mitzuteilen. Das poetische Verströmen ist ebenso ein Sicherkunden wie Sichertäußern. Das zu erkundende Selbst schließt sich der gleichgestimmten Seele oder dem empfänglichen Mitwesen in dem Maße auf, in der die Erkundung ihren unvorgreiflichen Weg nimmt. Auf ihn nimmt die Vernunft die Einbildung *mit*, so daß es scheint, als entfalte sich diese gesetzmäßig aus sich selbst. Der Schein trügt, wie der Naturhymnus lehrt, da

die in der Einbildung wirksame strukturierende Kraft keine andere ist als die der Vernunft. Das Gegenstück zur tätigen Einbildung – ‚Imagination‘ – wäre die erliegende, von wechselnden Begierden zerrissene und in die Konsistenzlosigkeit zerstreute: ‚Fancy‘. Zwischen beiden ist keine Vermittlung denkbar. Die – fast – unwiderstehliche Offerte an die Poesie, sich auf dem Boden der Kritik neu zu erfinden, die jener verhüllte Gesang ‚in loose Numbers‘ enthält, kann, ungeachtet der Filiationen einer sich ihrer Optionen sukzessiv vergewissernden Kritik, nur ganz angenommen oder, um den Preis des Rückfalls in barbarische Rituale, *ganz verworfen* werden. Die vernünftige Poesie ist – vor aller weiteren Differenzierung – im doppelten Sinn die Poesie der Vernunft. Das schließt nicht aus, daß sich die Dichtung, sobald sie die Offerte annimmt, tendenziell gegen das Vorbild zu kehren beginnt. In einer Hinsicht nämlich bleibt der Naturhymnus ein unernstes Unterfangen, bei dem sich die Prosa in ihrem eigenen Zirkel dreht – ein Entwurf, der das Dilemma der Vernunft angesichts ihrer widerspruchsfreien und deshalb unwidersprechlichen Selbsteröffnung umbiegt in ein Dilemma des denkenden Subjekts. Seine rhythmische Prosa – Stichwort ‚loose Numbers‘ – paktiert mit dem magischen Zahlenwissen der älteren Poesie, soll heißen, mit dem artistischen Verfügen über die Weltharmonie. Aber sie gibt ihm keinen Raum, sich zu entfalten. Einerseits, weil es der ins Endliche eingelassenen Vernunft widerspricht, mit ihren Gegenständen fertig zu sein, solange sie sich in Tätigkeit befindet, sie also jede Art von voreifendem Wissen in die Aura des Nichtwissens oder des Noch-nicht-Offenbaren zu hüllen hat, andererseits, weil ihr die Kenntnis der ‚Numbers‘, der Proportionen, in denen der Weltbau sich spiegelt, in Anbetracht des dynamisch-unendlichen Weltalls prinzipiell verwehrt bleibt. Allein der Hinweis auf sie ist ein Akt der Überschreitung oder der Vernunftschwärmerei. Im Gedanken der Proportionalität wähnt der Schwärmer den Universalschlüssel zur Organisation der Sinnenwelt in Händen zu halten, ohne ihn anders denn reflektierend – und also abstrakt – handhaben zu können. Proportionalität ist das, was der Geist bei seinen Gegenständen schon immer voraussetzt, Proportion hingegen das, was er an ihnen in concreto entdeckt, sobald der Kegel seiner ungeteilten Aufmerksamkeit sie erfaßt. Im Sprechfall des Hymnus wird Proportionalität als das Fluktuiieren der spontan entstehenden und wieder entgleitenden Proportionen vernehmbar, die der Geist in seinen rastlosen Läufen dem Ganzen anmißt, ohne es *auszumessen*. Die Dichtung, die sich den hohen Ton des Enthusiasmus zueignet, hat also wenig Grund, sich im selben Zug ihres älteren Wissens zu entledigen, an das der Prosagesang nur eben röhrt. Einerseits verfügt sie in ihm über das, wovon die entbundene Vernunft allenfalls schwärmt. Andererseits

verlöre sie ihre Verfügung über die gegenständliche Welt dadurch unwiderruflich an die Prosa, vorausgesetzt, sie versuchte einmal mehr, den Vers als Instrument der Divination zu entdecken. (Gerade das geschieht: Seit Boileaus Pseudo-Longin-Entdeckung streift das Motiv langsam den ihm aus der Barockzeit anhaftenden topischen Unernst ab.)¹ Derselbe Gedanke, der in Prosa den logischen Ort einer über sich selbst aufgeklärten Poesie bezeichnet, beendet das Gedankenexperiment der „Moralists“, sobald die Poesie ihn in der Praxis aufgreift. Aus der Hindeutung auf die schrankenlose Weltvernunft, in der Proportion und Proportionalität eins sind, schafft sie beinahe im Handumdrehen den Glauben an die höhere Vernunft der Poesie. Sie gilt es der Prosafraktion gegenüber zu verteidigen – Verteidigung gegen und Angriff auf den dankbar angenommenen Gegner der eigenen ‚Wahrheit‘ verschmelzen dabei weitgehend ineins.

Der letzte Endzweck der höhern Poesie, und zugleich das wahre Kennzeichen ihres Werts, ist die moralische Schönheit [...]²

– dieser Satz, von Klopstock in der Vorrede zum „Messias“ von 1755 notiert, schreibt den Anteil fest, den die aufgeklärte Vernunft an der Poesie für sich

¹ Carsten Zelle, Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger, in: Christine Pries (Hrsg.), Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989, S. 55-73. Boileau ist es, der den Kampf gegen die höfisch-galante Poesie und den ‚goût de la cour‘ eröffnet. „Boileau gehörte freilich dem Klassizismus an, aber wie dessen böses Gewissen.“ a.a.O., S. 60. Nichts kennzeichnet das intellektuelle Fiasko des literarischen Barock mehr als der Rückgriff der beginnenden Aufklärung auf zentrale Denkmotive des Renaissancehumanismus, Motive, die im barock-gelehrten Diskurs blind tradiert wurden, ohne daß dessen höfisch-theologische Koordinaten den produktiven Umgang mit ihnen zugelassen hätten. Der Schlaf der Vernunft – so urteilt rückblickend das achtzehnte Jahrhundert – erzeugt emblematische Ungeheuer: die Poesie verrätselt sich und gibt gerade dadurch der erwachenden Vernunft Gelegenheit, sie neu zu enträtselfn. – Die deutsche Aufklärungsliteratur macht im Gegensatz zur englischen zwischen ‚Schwärmerei‘ und ‚Enthusiasmus‘ einen wenngleich häufig verschwimmenden Unterschied, darin Shaftesburys ‚Rettung‘ des Enthusiasmus Tribut zollend: Sauder, a.a.O., S. 137ff. Die Kritik an der Schwärmerei zielt damit wie das Lob (oder die zumindest abgeschwächte Kritik) des Enthusiasmus geradewegs auf die durch Baumgarten ästhetisch nobilitierte Klasse der undeutlichen oder verworrenen Begriffe: der Rationalismus erzeugt die Zweideutigkeit, derer er nicht mehr Herr wird.

² Von der heiligen Poesie, G 191.

reklamiert. Die Rede vom ‚letzten Endzweck‘ kann ihre Herkunft aus dem intellektuellen Milieu des Wolffianismus schwer verleugnen. Sie entbindet ihre Überschüsse vollständig erst innerhalb des Gedankenraums der Theodizee. Denn der ‚letzte Endzweck‘ der Poesie, die sich als ‚höhere‘ über die Niederungen der Galanterie wie der Prosa erhebt, ist nicht die Darstellung (als möglicher Endzweck der Poesie doch nur ein Nebenzweck des wirkenden Genies), sondern die Beförderung der moralischen Schönheit oder die Verführung zum Guten, die mit den Mitteln der Dichtkunst nur in einer auf diesen *letzten* Zweck gerichteten Welt gelingen kann. Der letzte Endzweck ist, christlich gesprochen, die intentionierte Gestalt der Schöpfung. Auf sie deutet die Dichtung als Memento ‚mächtig‘ voraus.

Der Poet, den wir meinen, muß uns über unsre kurzsichtige Art zu denken erheben, und uns dem Strome entreißen, mit dem wir fortgezogen werden. Er muß uns mächtig daran erinnern, daß wir unsterblich sind, und auch schon in diesem Leben viel glückseliger sein könnten.³

An sich ginge das Bekenntnis zum Unsterblichkeitsglauben die poetische Reflexion nichts an, es sei denn als subjektive Dreingabe frommer (wenngleich sich in den Grenzen vernünftiger Religiosität haltender)⁴ Gesinnung, wenn nicht die Zweideutigkeit des ‚*whatever happens is good*‘ oder, in der populären Fassung Popes, „*whatever is, is right*“⁵ in ihm eine perfekte Auslegung fände, die dem Umstand Tribut zollt, daß jedes empfundene Unglück entweder nur auf einer unwahren Empfindung beruhen oder noch nicht als ein Quell künftiger Glückseligkeit erkannt worden sein darf, wenn die Rechnung aufgehen soll. Die Interpretationsbedürftigkeit individuellen Leidens, Achillesferse der Theodizee, bestimmt die ‚höhere‘ Poesie zum Experimentierfeld eines Denkens, welches das Bewußtsein kommenden Glücks mit Macht in das gegenwärtige, ebenso wirkliche wie unglückliche Gemüt zu ziehen wünscht. Es gibt damit dieses Glück nicht etwa bloß im voraus zum Genuss frei. Vielmehr setzt es die Seligkeit des Genusses in die entgrenzte Aussicht, die sich mit ihm

³ G 191.

⁴ Gerhard Kaiser, Klopstock, S. 28-122.

⁵ Alexander Pope, Essay on Man, Vers 145. Vgl. Joachim Vahland, Das Erdbeben von Lissabon und die Folgen, in: ZENO, H. 12, 1989, S. 41-66, insbes. S. 49ff.

verbindet. Aus keinem anderen Grund gilt dem Dichter der ‚letzte Endzweck‘ der höheren Poesie zugleich als das ‚wahre Kennzeichen ihres Werts‘. Sie hätte keinen, gelänge es ihr nicht, das Gemüt des Hörers auf den Ton zu stimmen, durch den das künftige Glück in die Gegenwart eintritt:

Ist es das Herz, so der Poet angreift, wie schnell entflammt uns dies!⁶

2. Das Urteil des Gehörs

Daß es der *Ton* sei, der das Herz bewegt – diese Wendung greift das Motiv auf, das in den Schriften, in denen Klopstock die technischen Grundlagen seiner Dichtung reflektiert, auf vordem unbekannte Weise zur Produktivität genötigt wird. Die Bedeutung des Ausdrucks changiert mit den Themen. Es wäre voreilig, darin eine Schwäche oder einen Fehler der Theorie erkennen zu wollen. Eher zeigt es an, daß der Begriff in Wahrheit, statt sich im Ungefährnen zu verlieren, das *ganze* Spektrum umfaßt, innerhalb dessen die poetische Reflexion ihre Entdeckungen tätigt. Einerseits meint er den hohen Ton oder das Lyrische, wie in dem Epigramm:

Dissertationen verfassen in singenden Strophen
 Hat von der Ode Ton nicht den leisesten Laut.
 Flakkus hat, Rousseau, dich vergebens gelehrt; denn du sahst nicht,
 Welchen Weg sein Entwurf nahm auf der lirischen Bahn.⁷

⁶ G 195. In dieser Hinsicht ist „An Fanny“ („Wenn einst ich todt bin [...]“) auch ein poetologisches Gedicht.

„Dann wird ein Tag seyn, den werd ich auferstehn!
 Dann wird ein Tag seyn, den wirst du auferstehn!
 Dann trennt kein Schicksal mehr die Seelen,
 Die du einander, Natur, bestimtest.
 [...]“

Dann, o Unsterblichkeit,
 Gehörst du ganz uns! Komt, die das Lied nicht singt,
 Komt, unaussprechlich süße Freuden!
 So unaussprechlich, als jetzt mein Schmerz ist.“ Muncker-Pawel, S. 64.

Andererseits bezeichnet er, am anderen Ende der Skala, den ‚Sprachton‘ oder ‚mechanischen‘ Akzent, dem allerdings, wie könnte es anders sein (und doch verwirrend noch für den heutigen Leser),⁸ sofort der ‚Ton des Nachdrucks‘ oder

⁷ E 39 (Nr. 115). Vgl. Ulrich Schödlbauer, Odenform und freier Vers. Antike Formmotive in moderner Dichtung, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, N.F./23. Bd., 1982, S. 196. ‚Lyrisch‘ nennt Klopstock wie seine Vorgänger die Form der Ode: „Der lyrische Dichter muß sowohl dadurch, daß er dem Tone der Ode gemäß singt, als auch dadurch, daß er die schöne Gegend, als ein Werk des Allmächtigen vorstellt, uns entzücken.“ G 183. Andererseits ist die Ode keine Gattung wie andere: sie ruft durch ihren ‚starken Rhythmus‘ beim Hörer die *stärkste Bewegung* hervor: G 53.

⁸ „Heißt es einerseits, der Akzent ‚mache‘ zweizeitige Silben ‚lang‘, ja die Länge bestimme sich im Deutschen überhaupt weniger durch die ‚Dauer‘ als durch den ‚Ton‘, so wird andererseits noch jeweils an der gleichen Stelle das Gegenteil formuliert: der ‚Akzent [...] macht weder lang noch kurz‘ (70), und es sei ‚unrichtig‘ anzunehmen, ‚unsere Längen wären es deswegen, weil sie den Ton hätten. Aber der Ton macht ja die Länge nicht, sondern sie, die es aus andern Ursachen ist, hat den Ton‘ (82).“ Winfried Menninghaus (Nachwort), G 297. Menninghaus fährt fort: „Diesen evidenten Widerspruch kann man indes nicht nur als Überreaktion auf die Opitzsche Formel deuten. Man kann sie zweitens auch ‚theoriepolitisch‘ als eine der nicht wenigen offenliegenden Gesteinsverschiebungen, der noch nicht fertig geordneten Mischungen von alt und neu bei Klopstock lesen, die sein Werk als eines des Umbruchs kennzeichnen. Drittens kann man aber auch versuchen, den Widerspruch zu schlichten, indem man auf ein drittes, die scheinbaren opposita umfassendes und wiederum genuin Klopstocksches Element der Prosodie und Metrik des Deutschen rekurriert: die Verankerung von Ton *und* Zeit im Sinnbestand der Silben. Anders als im Griechischen und Lateinischen, so Klopstocks Lehre, sind im Deutschen nur die ‚Hauptbegriffe‘ tragenden ‚Stammsilben‘ lang und betont. (90). Insofern kann dann ohne unauflösbares Widerspruch zur Aufwertung des Akzents gesagt werden, eine Silbe sei nicht lang, ‚weil sie den Ton hätte‘, sondern ‚aus andern Ursachen‘: nämlich weil sie den ‚Hauptbegriff‘ des Wortes transportiert.“ G 297f. Ein erstaunliches Beispiel für die ‚theoriepolitische‘ Zurichtung eines Autors durch Zitatklitterei. Bei Klopstock heißt es (er beginnt mit einem Zitat von Johann Adolf Schlegel): „„auf den großen Einfluß, den der Akzent, und auch die Stellung dieses und jenes Worts in die Länge und Kürze unsrer Silben hat;“

Akzent kann hier nicht wohl etwas anders als den leidenschaftlichen Ton bedeuten. Denn der Akzent im gewöhnlichen Verstande oder der Sprachton hat diesen Einfluß nicht. Er macht weder lang noch kurz, sondern wird nur mit der Länge ausgesprochen.

Die Zweizeitigkeit wird bei uns durch Regeln bestimmt. Diese liegen *teils* in dem Tone des Nachdrucks und der Leidenschaft, der sie zur Länge, und *teils* in der Stellung der Wörtern und Silben, die sie bald zur Länge, und bald zur Kürze macht.“ G 70. Der ‚leidenschaftliche Ton‘ macht also die Silben lang, während der ‚Sprachton‘ ‚nur‘ *mit* der Länge ausgesprochen wird. Das Zitat S. 82 meint entsprechend den Sprachton – von einem evi-

der ‚Leidenschaft‘ zur Seite gestellt wird. Die poetische Reflexion findet ihren Gegenstand im Hören. Auf diese Weise bedenkt sie den musikalischen Ursprung der Poesie mit. Sie reflektiert das *Urteil des Gehörs*. Das Gehör oder, nach dem Ausdruck des Dichters, das ‚Ohr‘, soll nicht allein eine, sondern *die* Urteilsinstanz sein, deren Differenzierungsfähigkeit und -verlangen über die Wirkung von Dichtung entscheidet und Dichtung so auf den schmalen Grat zwischen Ge- und Mißlingen zwingt, der prinzipiell kein Mehr oder Weniger gestattet.⁹ Das setzt voraus, daß ihm die Operationen geläufig sind, die von einem *Urteil* zu sprechen erlauben.

Unserm Ohr ist bei Hörung der Länge nicht so wohl daran gelegen, wie viel Zeit der Redende, sondern wie er seine Zeit zubringe.
Wir hören den Ton gern [...]]¹⁰

denten Widerspruch kann nicht die Rede sein. Auf S. 90 heißt es: „Die Wörter und die Silben sind bei uns lang, wenn“ – und nicht etwa *weil* – „sie Hauptbegriffe, und kurz, wenn sie Nebenbegriffe ausdrücken.“ Menninghaus’ ‚Lösung‘ des avisierten Widerspruchs ist also überflüssig: die Rettung des ‚deutschen‘ akzentuierenden Verses findet bei Klopstock nicht statt.

⁹ Daß Verse *glücken* oder ‚eine gewisse glückliche Wendung‘ zu nehmen haben („Von der Sprache der Poesie“ G 28 bzw. T 129), ist eine Vorstellung, die im Hinblick auf das Glücksversprechen des moralischen Gedichts ein eigenes Gewicht bekommt. Das Urteil des Gehörs ist, anders als das des Verstandes, *unfehlbar*, weil es zwischen Ge- und Mißlingen (und nicht zwischen richtig und falsch) unterscheidet. Der Sinn hört sich das Geglückte unweigerlich heraus, weil er selbst sich im Glück oder ‚Lohn‘ des Hörens vollendet: „Wenn der Dichter, die Waagschal in der Hand, und mit reinem Gefühl des Eindrucks, den er hervorbringen will, von dem Angeführten immer so viel, und dies, in so genauen Abstufungen, vereint, als der jedesmaligen Beschaffenheit der Gegenstände gemäß ist; so erhebt er seine Darstellung bis zum Vollendeten. Allein je näher er diesem, oder dem völlig richtigen Umrisse der Darstellung, gekommen ist, und eben dadurch zu großen Forderungen berechtigt hat, desto lebhafter fällt auch dem Zuhörer ein wenig Unerreichtes, oder gar Verfehltes auf. Gute Richter sind gelinde: allein hier wissen sie nichts von Gelindigkeit. Denn nun verlohnt es sich ihnen der Mühe streng zu sein.“ G 173. So notwendig das Gelingen, so unerreichbar ist, aus gleichem Grund, die Vollendung oder das Ziel, das sich der technische Ehrgeiz des Dichters setzt: „Überhaupt gelten hier das öfter oder seltner, und das mehr oder weniger so sehr, und das Ziel, die durchgängige vollendete Schönheit des Silbenmaßes, ist so unerreichbar, daß man so gar weit davon der nächste sein kann.“ G 152.

¹⁰ G 82.

Das Ohr verfolgt *sein* Interesse: Lust und Unlust des Gehörs sind gepaart mit einem Wollen, das der ersteren unbedingt zu Diensten sein möchte. Das Ohr begehrst und *es trifft seine Wahl*:

Aber wenn es auf die Wahl zwischen der nicht leichten und der zur Länge gedehnten Kürze ankömmt; so zweifelt mein Ohr keinen Augenblick, und zieht jene vor.¹¹

So muß es wohl sein. Es zeichnet das Urteil des Gehörs aus, daß es ‚keinen Augenblick‘ zweifelt. *Unterscheidung* und *Entscheidung* fallen in ihm zusammen. Denn keineswegs etwa entscheidet es *blind*:

Daß wir auch ein Ohr haben, das genau bemerkt, [...] zeigen wir also genug [...]¹²

Charakteristisch für das Gehör aber ist die Schnelligkeit, mit der es seine Gegenstände nicht nur ‚bemerkt‘, sondern, was mehr ist, im Bemerkten *bestimmt*. Damit wird angezeigt, daß es ‚ohne Regel‘ urteilt, soll heißen, ohne den mit Allgemeinbegriffen operierenden Verstand in Anspruch zu nehmen.¹³ Wenn es ein Urteil des Gehörs gibt, das von dem des Verstandes wirklich unterschieden ist (und nicht nur eine Klasse von Verstandesurteilen umfaßt), dann ist das der springende Punkt. Nur als Instanz, die dem Verstand nichts verdankt, vermag das Gehör der Aufgabe gerecht werden, die ihm die Poetik des Enthusiasmus beilegt, nämlich, dort zu wissen, wo der Verstand nicht weiß. Die poetische Reflexion, bemüht, das zarte Profil eines entscheidungskräftigen Sinnes zur Kenntlichkeit zu entwickeln, kann gar nicht anders als unterstellen, daß das Verstandesurteil dort, wo es sich – scheinbar – auf die gleichen Gegenstände richtet, das Urteil des Gehörs durchkreuzt, statt ihm nach- oder entgegenzukommen. Genau besehen, darf es keinerlei Gegenstände geben, welche das *urteilende* Gehör mit dem Verstand gemein hätte. Das ist die verschwiegene

¹¹ G 89.

¹² G 80.

¹³ „Fragt man: Welchen Zweck der Numerus des Redners habe? so antwort' ich: das Vergnügen. Wenn er darauf sehen müsse? Immer. Wo? In der ganzen Folge der Worte. Was jenes Vergnügen hervorbringe? Nichts anders, als was es in den Versen hervorbringt, deren Maß die Regel kaum anzugeben braucht, weil es die Ohren durch ihr schnelles Urteil von selbst und ohne Regel bestimmen.“ G 144.

Voraussetzung der Klopstockschen Kritik. Wenn sie sich scheut, ihr Ausdruck zu geben, dann deshalb, weil sie sich als Feldzug des Mißtrauens gegen die Verstandeskultur der Poetik begreift, der sie unterstellt, das Eigentliche der Dichtung dadurch zu verfälschen, daß sie es in Regeln gießt – und damit, uneingestanden, als Feldzug gegen den Prosaaspekt aller bisherigen Poesie, der ihr nicht erlaubte, über ein Wissen *anderer Art* zu verfügen.¹⁴

Die theoretischen Versuche Klopstocks gehorchen – mit Ausnahme der „Gelehrtenrepublik“ – dem Muster der Recherche. Sie sind Suchbewegungen oder -gänge, die dem Noch-nicht-Gesagten an aller wirklichen Dichtung gelten. Sie sollen damit die spezifische Leistung der eigenen Poesie ins Licht der Kritik heben – nicht etwa, weil diese erst im Medium der Kritik sich vollends aufhellte, sondern, weil nach des Dichters ungeschminkt dargebotener Überzeugung die Praxis der Literaturkritik ohne veränderte Maßstäbe nicht mit dem Gehörten (und damit dem für jeden Hörer Offenbaren) Schritt hielte. Das Klopstocksche Gedicht selbst hat an der Recherche teil, weil es das bisher an der älteren Dichtung Überhörte *unüberhörbar* zu Gehör bringt und damit die nur halb aufgeklärte prosaische Dichtungskritik in Verlegenheit setzt. Gleichzeitig ist es der Reflexion immer einen Schritt voraus. Es spannt, bildlich gesprochen, den Hörraum aus, innerhalb dessen die sich über sich selbst aufklärende Kritik ihre Fangzüge unternimmt. Das Aushorchen¹⁵ des eigenen wie des

¹⁴ Völlig abwegig ist vor solchem Hintergrund, was Gert Mattenkrott über die ästhetische ‚Zensur‘ der Sinne durch die Aufklärung schreibt: „Die Leistungen der Sinne werden an ihrer Nähe zur Rationalität gemessen. Sie werden am Maßstab dessen beurteilt, was sie nicht sind.“ Ders., Der Ursprung der Freiheit aus der Katastrophe des Sinnenwesens. Ein Beitrag zur Dialektik der Aufklärung, in: Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 8,4 (Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980), S. 54. Die Leistungen der Sinne werden von Kant und Schiller (und nicht weniger von Klopstock) nicht am Maßstab der Rationalität ‚gemessen‘ (ein Ausdruck, dessen Laxheit den historischen Sachverhalt bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt), sondern mit den Mitteln der Reflexion ‚geschätzt‘ oder ‚bestimmt‘. Entscheidend ist die Frage, wie die Differenz zur Vernunft rational gefaßt werden kann, ohne den Sinnen die Aktivität abzusprechen, die sie im Umgang mit ästhetischen Gebilden unter Beweis stellen. Daß die Vernunft sich die Vernünftigkeit dessen, was sie nicht ist, erfindet, läßt sich durch keine Kompensationstheorie (S. 54f.) erklären, und sei es nur deshalb, weil das vorgeblich zu Kompensierende (die ‚Katastrophe des Sinnenwesens‘ in der bürgerlichen Gesellschaft) sich offensichtlich jeder konsistenten Beschreibung entzieht.

¹⁵ „In der ersten Versart könnte man also die Leute nur nicht im *Horchen* üben; aber in der zweiten, muß man ihnen das *Hören* verbieten.“ G 70. Das Horchen geht also über das

fremden Verses initiiert die Doppelbewegung der Recherche, die das Fernste und das Nächste, den ursprünglichen Ausdruck der Poesie und die Neuheit des eigenen Verses, ineinander reflektiert. Diese Doppelbewegung verdient Aufmerksamkeit. Sie imitiert die Schnelligkeit (und die Einfalt) des urteilenden Gehörs in Prosa und setzt so den Witz, als die „Fähigkeit die Ähnlichkeit der Dinge zu sehen“,¹⁶ an die Stelle der poetischen Doktrin. Der Witz entpuppt sich als das Verfahren, das der Verstand einsetzt, um der Einfalt des ästhetischen Urteils nachzukommen und das Urteil des Gehörs zu fixieren. Das kann, wenn überhaupt, nur *in Momenten* gelingen. Die Schnelligkeit, mit der die poetische Kritik die ‚Hauptpunkte‘ der Untersuchung aufsucht, und die bündige Kürze, die sie der Langatmigkeit der Doktrin mit Nachdruck entgegensemmt,¹⁷ sind Gegenstücke der raschen Auffassung, die ohne Umstände schon bei der Sache ist.

Das Nächste und das Fernste: Man muß verstehen, was Klopstock bezieht, wenn er, durch die verschiedenen Schreibanlässe hindurch, mit einer ihresgleichen suchenden Beharrlichkeit ein ums andere Mal die Eignung der deutschen, sprich, der eigenen Sprache zur Dichtung zum approbierten Beweisziel seiner Erkundungen macht und so schamlos einen Provinzialismus in die poetische Reflexion hineinträgt, gegen den auch die genaue Lektüre nur mit Mühe ankommt. Polemisch gesprochen (und man muß polemisch sprechen, um die nötigen Aufschlüsse zu erhalten), lautet die Frage der Abhandlung „Vom deutschen Hexameter“, welches der Etiketten ‚deutsch‘ resp. ‚Hexameter‘ der *deutsche Hexameter* wohl mit mehr Grund trägt. Das früh sich abzeichnende Resultat wäre ein glückliches Sowohl-als-auch. Verstehen heißt in diesem Fall, die Reflexion vom falschen Ballast der Sprachdeskription zu befreien (und damit auch die Leistung des empirischen Sprachforschers K. – reell oder nicht¹⁸

Hören hinaus: es steigert die Urteilsfähigkeit des Gehörs im Detail, da sie im ganzen, vorausgesetzt, es handelt sich um einen *unverbildeten* Hörer, immer schon vollkommen ist, wie eine Bemerkung über das barbarische ‚deutsche Ohr‘ zeigt: „Man sagt mir vielleicht, das Urteil des deutschen Ohrs sei nicht stolz genug, um zu Bedenklichkeiten dieser Art zu veranlassen. Wer den Einwurf macht, mag ihn verantworten.“ G 106.

¹⁶ A 122.

¹⁷ Vgl. Wilhelm Große, Studien zu Klopstocks Poetik, München 1977, S. 38f.

¹⁸ Daß Klopstock sich in Anlehnung an den angelsächsischen Empirismus als Sprachempirist verstand, steht außer Frage („Vorschlag zu einer Poetik, deren Regeln sich auf die Erfahrung gründen“, G 164ff. Vgl. Große, a.a.O., S. 37ff., Menninghaus, S. 302ff.). Die Frage ist, was Erfahrung angesichts einer Dichtung bedeutet, die, wie die Klopstock-

– weitgehend auf sich beruhen zu lassen), um die Verschränkung des Eigenen und des Fremden, in der sich die eigene poetische Sprachform der antiken gewachsen zeigt, als List zu erkennen – als List des Selbsturteils, das sich jene frühe *Kunst des Hörens* ein zweites Mal erfindet, mit der, nach Shaftesbury, die Poesie ihren Höhenflug beginnt. Die in den Regelwerken der antiken Grammatiker untergegangene Hörkunst bleibt darin legitim und unersetzbbar, daß sie die Unterscheidungsfähigkeit des Gehörs *unmittelbar* in Anspruch nimmt. Die Grammatiker vermochten zwischen dem Urteil des Gehörs und dem Verstandesurteil nicht zu unterscheiden. Damit leisteten sie einer falschen Poetik Vorschub, in der sich Selbst- und Fremdurteil bis zur Unkenntlichkeit vermischen. Der Grund ihres Fehlgriffs liegt, kulturgeschichtlich gesprochen, in einem Fortschritt – in der gewachsenen Fähigkeit zur Verallgemeinerung und der dadurch angeregten, gleichwohl übereilten Tendenz zu *abgeleiteten* Urteilen, deren Autorität nicht auf Hörerfahrung, sondern auf logischen Operationen beruht. Sie lassen jene prosodisch-metrischen Systeme entstehen, die sich mit der Poesie nicht mehr durch das Hören, sondern durch das Hörensagen verbunden wissen.

Wie es die griechischen und die römischen Dichter, und nun so lange nach ihnen die deutschen in Absicht auf die Verskunst gemacht haben, liegt in ihren Werken sehr deutlich vor Augen: allein die Theoristen alte und neue haben vieles von dem, was doch so offenbar darliegt, gar nicht, verschiednes halb, und über das noch allerlei gesehen, was nicht da ist. Und so haben sie denn, aus dem wenigen Wahren, so manchem Halben, und dem und jenem nicht Vorhandnen Lehrgebäude zusammen gesetzt.¹⁹

sche, gerade im technisch-metrischen Bereich Entwurfcharakter besitzt. Die Doppelbewegung des Aushorchens des eigenen wie des fremden Verses *findet* Ausdrucksformen, die nur im Bereich poetischer *Erfindung* greifbar sind. Strenggenommen gibt es keine metrischen *Gesetze* des Deutschen, ebensowenig wie irgendeiner anderen Sprache, sondern nur *Möglichkeiten* der Poesie *im Deutschen*. Das Nachbilden tradierter Formen in einem anderen Idiom reichert zwar nicht das Idiom, wohl aber dessen poetischen Ausdrucksreichtum an.

¹⁹ G 114. „Ich rede hier zwar vornehmlich von den Scholiasten, und von denen, welche mit ihnen genannt zu werden verdienen; aber ich nehme doch auch Ciceron, (Numerus und Silbenmaß haben viel Gemeinschaftliches) Dionysen, Quintilianen, Aristiden, und Longinen nicht völlig aus.“ ebd.

Die Doktrin, heißt das, etwas verklausuliert, ist ein Irrweg. Klopstock ist bestrebt, die Schroffheit dieses Gedankens dadurch zu mindern, daß er ihn mehr oder minder auf die Prosodie beschränkt. Doch das gilt nur innerhalb der Theorie. In den freirhythmischen Versuchen zieht er die fällige Konsequenz für die Versform. Der Zusammenhang ist eklatant. Erst der durch die Opitz-Reform einst vertagte Versuch, die antiken Metren in der eigenen Sprache nachzubilden, öffnet den Blick für die Blind- bzw. Taubheit der sie tradierenden Kunstlehre. Die Einsicht hinter dem Gedanken lautet: Die wahrgenommene Möglichkeit, es den alten Dichtern in einem anderen Sprachmaterial gleichzutun, bringt die Unmöglichkeit an den Tag, es zugleich der Doktrin recht zu machen. Bleibt das Vorbild der alten Dichter unangetastet, so gibt es keine andere Wahl als die Entkräftung der Theorie, die sich der dichterischen Werke als Exempel bedient, an denen sie die Gültigkeit ihrer Regeln demonstriert. Die fatale Hörigkeit der neueren ‚Theoristen‘ gegenüber der überkommenen Versdoktrin heftet sich nicht umsonst an zwei untergegangene Sprachen, deren phonetische Gestalt allein vom Hörensagen bekannt und weithin unerschlossen ist.²⁰ Die unumschränkte Herrschaft der Doktrin ist der Preis, den die zeitgenössische Kritik und eine ihr ergebene Dichtung zahlen, in denen die wirklichen, im Rekurs auf die eigene Sprache zu gewinnenden Hörerfahrungen nach Maßgabe von Theorien zensiert werden, deren Überprüfung schwerfällt und bisweilen ergebnislos bleibt:

Ich hatte einen Freund, der die Alten wirklich kannte, und nicht bloß nach Art derer Reisenden, die nur in Beschreibungen herum gewandert sind, von ihnen schwatzte, und der zugleich äußerst sorgfältig war, den Rechten der Deklamation nichts zu vergeben. Ich ließ ihn mir aus Homer vorlesen. Wenn er auf Stellen wie die angeführten stieß, und das geschah sehr oft, so wußte er seinem Leibe keinen Rat, wie er sich durcharbeiten sollte. Endlich mußt' er sein Schiffchen treiben lassen. Ich war indes, in der Vorstellung, am vaterländischen Ufer, und sah seinem Schicksale mit der Teilnehmung der bekannten Verse zu:

Suave mari magno turbantibus aequora ventis,
E terra magn' alterius spectare laborem,
Non quia vexari quemqu' est jucunda voluptas,

²⁰ Wobei dem Griechischen die hypothetische Rolle der Sprache zufällt, welche die größere poetische Kraft mit größerer Regelferne verbindet. G 105 u.a.

Sed, quibus ipse malis careas, quia cernere suav' est.²¹

Die Depotenzierung der metrischen Doktrin bedient sich eines Kunstgriffs, der im Grunde auch schon die ganze zu legitimierende Sprachkunst enthält. Er besteht darin, der als Täuschung durchschauten *doktrinären* Sprachform der alten Dichtung die *gehörte* Sprachform der eigenen entgegenzusetzen und mit gespielter Naivität die Vorzüge letzterer unter der problematischen Vorgabe zu summieren, es handle sich um eine Differenz, die in den Sprachen selbst, im *Material* liege, mit dem der Dichter umzugehen hat. Das ‚Mechanische‘ der antiken Silbenzeit, von dem sich die ‚begriffmäßige‘ Silbenzeit des Deutschen so vorteilhaft abhebt,²² entspricht, läßt man die reale Differenz der Idiome einmal beiseite, ganz und gar der Fiktion einer *durch die Doktrin* erschlossenen Sprachform. Diese Fiktion ist es, die Klopstock brusk zurückweist und als die große Selbsttäuschung moderner ‚Scholiasten‘ denunziert, wenn er den ‚Silbenzwang‘ – die Tonbeugung – als die Freiheit, die sich die Poesie gegenüber der prosaischen Sprachform herausnimmt, in das Zentrum der antiken Verslehre setzt.²³ Die ‚begriffmäßige‘ Silbenzeit der deutschen Sprache – Klopstocks zentrale ‚Entdeckung‘ – ist das eine, die Überlegenheit, die der deutsche Vers aus ihr gegenüber dem ‚mechanischen‘ Vers der Antike zieht,²⁴ das andere. Silbenzwang und mechanisches Metrum gehören zusammen. Nicht etwa, weil es gänzlich unmöglich wäre, das mechanische Metrum ohne Tonbeugung zu bedienen, sondern weil beide die Versbedeutung unterschlagen,

²¹ G 92f. Das ist kein Argument gegen Homer, sondern gegen die alten ‚Theoristen‘, wie der Zusammenhang zeigt: „Die Griechen selbst witterten etwas von der Sache. Einer ihrer Theoristen sagt: ‚Man komme, so oft man kann, zu den Benennungen zurück, die durch kurze Silben umgeendet werden. Denn viele lange dieser Art sind dem Ohr zuwider.‘ Er trifft freilich den rechten Punkt nicht, indem er das Urteil des Verstandes dem Ohr zuschreibt, aber daran liegt nichts; genug er fühlt, daß hier etwas nicht so recht in der Ordnung sei.“ G 91. (Es geht um die Verteilung der Längen und Kürzen im griechischen Vers) Entscheidend ist die Wendung: ‚indem er das Urteil des Verstandes dem Ohr zuschreibt‘. Die Theorie kann irren, nicht die *lebendige* Sprache.

²² G 72, 80 u.a.

²³ „Man stelle sich einmal vor, in welchen Strömen des Beifalls wir uns über die begriffmäßige Silbenzeit ergießen würden, wenn sie der Alten ihre wäre; und mit welcher Geringschätzung wir die mechanische, wenn sie die unsrige wäre, beekeln würden!“ G 81. Vgl. G 110 u.a.

²⁴ G 90f, 125 u.a.

ohne welche die wirkliche Kunst des Hörens hinter der *bloßen* Zeitmessung verschwindet.

Die Silbenzeit der Alten wurde bloß durch das Ohr bestimmt; sie war mechanisch.²⁵

Es gehört zu Klopstocks Schreibart, daß die volle Bedeutung dieses Motivs innerhalb einer Digression zutagetritt, in Gestalt eines Nebengedankens, der, wiederum in polemischer Absicht, für das Deutsche eine Übergänglichkeit des Tons reklamiert, die er dem Griechischen abspricht:

Noch ein Wort vom Sprachton. Er hat an sich selbst eine gewisse Annehmlichkeit. Denn er besteht in einer kleinen angenehmen Modulation, die der leidenschaftliche Ton, auf seine Art, ausdehnt oder verstärkt. Wenn eine Länge, die den Sprachton nicht hat, mit Leidenschaft soll ausgesprochen werden; so muß der Redende einen *Sprung tun*. Hierdurch entsteht *zu viel* Abstechendes zwischen der ruhigen und leidenschaftlichen Deklamation, der gewöhnliche Fall bei den Griechen. Unsere Längen haben den Sprachton allezeit. Wir *gehen* daher immer nur *über*.²⁶

Man muß die Passage mehrmals lesen, um die Zumutung an die klassische Versdoktrin zu vernehmen, die in der unscheinbaren Wortfolge ‚ausdehnt oder verstärkt‘ angelegt ist. Dies schon deshalb, weil die in ihr zunächst erinnerte grammatische Regel, daß Silbendehnung und Verstärkung des Tons im Deutschen *ein* Effekt sind, zum ehernen Bestand Klopstockscher Prosodie gehört. Erst die Verwandlung der ‚kleinen Modulation‘ und der übergänglichen Längen in einen Vorzug des deutschen Verses ist geeignet, die klassische Doktrin, die auf der Zurichtung der Sprache beruht, zu unterwandern. Nicht der – mißverständliche – Unterschied des quantitierenden und des akzentuierenden Verses,

²⁵ G 80. „Die unsrige gründet sich auf die Begriffe; (Empfindung und Leidenschaft werden hier nicht ausgeschlossen) Mechanisches, das aber von anderer Art ist, nimmt sie nur bei Bestimmung der Zweizeitigkeit zu Hilfe, wohlverstanden, daß sie dies nicht eher tut, als bis durch die Begriffe nichts mehr entschieden werden kann.“ ebd. Das Ohr weigert sich, Bedeutung und Ausdruck zu trennen, es findet in dieser Weigerung ebendie Poesie, die der metrischen Scheidekunst entgeht, sofern sie mechanisch operiert.

²⁶ G 86.

sondern die kaum verhüllte Ablehnung einer Kunstlehre der distinkten, sprich, intelligiblen Größen zugunsten einer der instinktiv-kontinuierlichen Abschätzung des ‚Materials‘ bildet den Kern der Argumentation.²⁷ Deshalb sind die wirklichen oder scheinbaren Regelverstöße Homers keinesfalls Schwächen, sondern Stärken seiner Poesie.²⁸ Sie sind Anzeichen jenes Sprachverhalts, von dem sich in den Systemen der Metriker allenfalls hier und da eine Ahnung erhalten hat.²⁹ Die antike Rechtfertigung des Silbenzwangs als einer Besonderheit des Gesangs – Klopstock zitiert Dionysios:

Im Sprechen wird die Silbenzeit nicht gewaltsam umgekehrt, sondern man behält die langen und kurzen Silben, wie sie sind; allein im Gesange wirft man sie, durch Vermehrung und Verminderung, gleichsam herum, so daß oft das Gegenteil von dem, was sein sollte, herauskommt³⁰

– betrifft keine metrische Regel wie andere auch, sondern nicht weniger als die Lizenz, die es dem aus antiken Quellen schöpfenden Humanismus ermöglicht hatte, die *Dichtkunst* der mathematisch-metaphysischen Proportionslehre zu subsumieren, nach der die Proportion über die Materie herrscht und nicht die

²⁷ Klopstock ist sich bewußt, daß die Differenzierungen, die er am Sprachmaterial vornimmt, nicht in die klassische Verslehre gehören: „Meint man bei dieser Gelegenheit, man habe mir Beschäftigung mit Kleinigkeiten zu verzeihen, so glaube ich meinerseits viel bessern Anlaß zum Verzeihen zu haben. Denn man weiß also noch nicht einmal, daß alles, was Sprache ist, aus einem Gewebe von feinen Bestimmungen bestehe; oder, wenn dies auch nicht wäre, man sieht nicht ein, was aus den Kleinigkeiten denn doch gleichwohl folgen möchte“. G 107.

²⁸ Klopstock zufolge finden sich bei Homer zwei Arten von Regelverstößen: die eine rettet das Sprachgefühl gegen die Regel (G 69), die andere setzt die Prosodie außer Kraft, indem sie sich der Lizenz des Silbenzwangs oder der Tonbeugung bedient („Im letzten Gesang der Ilias sind mehr als sechzig Kürzendehnungen; und (beinah die Hälfte weniger Schwierigkeiten bei Bildung des Verses) über zweihundert und dreißig Kürzungen der Länge.“ G 107. Im ersten Fall ist er der – wiewohl mit Vorsicht – berufene Gewährsmann („Nur in Nebensachen wie diese ist, glaub’ ich mich auf Homer zu berufen.“ G 69). Im zweiten Fall zeigt sein Beispiel die Grenzen des griechischen Verses und damit seine Inferiorität. G 107.

²⁹ G 91.

³⁰ G 110. Klopstock zitiert sinngleich Longin: „Der Rhythmus reißt die Quantität mit sich fort, wie er will.“ G 109.

Materie über die Proportion. Die barbarischen Avantagen, mit Goethe zu reden, des deutschen Verses, jene ‚kleine leichte Kenntnis‘ (Klopstock),³¹ die sich so vorteilhaft von der klassischen Regelvielfalt abhebt,³² entsprechen den Forderungen des unverbildeten Gehörs, das auch im Vers Sprache und nichts als diese zu hören wünscht, und dem es gleichgültig bleibt, ob es sich dabei um die griechische oder die deutsche handelt.³³

Zu sagen, daß man nicht verlangen könne, irgendeines Silbenmaßes wegen, die Quantität einer Sprache, wenn dies auch möglich wäre, zu verändern, gehört freilich zu dem zweimal zwei ist vier der Grammatik [...]³⁴

Was Klopstock Silbenzwang nennt (ohne, wie er sagt, ein Blatt vor den Mund zu nehmen), ist *die Kunst selbst, als Zwang gedeutet*, und dies aus dem selben Grund, der ihn veranlaßt, das Verständige der antiken Metrik als ihren mechanischen Charakter zu denunzieren, der am Ende auf eitel Unverständ hinausläuft:

Und sollte eine Silbenzeit, die sich auf das Mechanische gründet, und eben dadurch solche Widersprüche notwendig macht, nicht in ihrer ersten Anlage ein wenig verwahrloset sein?³⁵

³¹ G 101,104.

³² „Die Griechen bedürfen überhaupt zu Beobachtung ihres Numerus vieler Regeln, und wir beinah keiner. Denn der unsrige, er ist aber, wie ich vorher anmerkte, dem griechischen bis auf den einen Punkt der Vielheit ähnlich, liegt größtenteils schon in der prosodischen Bildung, und in der festgesetzten Folge der Wörter.“ G 77.

³³ Die beiden Pole des gerechten Publikumsurteils sind die ‚unverdorbne natürliche Empfindung‘ einerseits und das ‚durch die Zeit reifgewordne Urteil des Publici‘ andererseits: G 190. – „Sie“ – die hinreichend aufgeklärten Leser – „halten nur das durch die Zeit reifgewordne Urteil des Publici, und nicht den Kritikus, für unfehlbar.“ G 189.

³⁴ G 103. Das geht gegen die Versuche eines Geßner und Uz im deutschen Hexameter, aber es ist auch ein Verdikt gegen die Tonbeugung und die sogenannte Zweizeitigkeit im Griechischen: „Man lernte ihre jedesmalige Geltung nur aus dem Verse kennen. [...] Je mehr Zweizeitigkeit eine Sprache hat, desto unvollkommener ist sie von dieser Seite, und dies besonders alsdann, wenn das Zweizeitige durch nichts anders als den Vers bestimmbar ist. Denn diese Bestimmung ist keine wahre. Man spricht da nur lang oder kurz aus, weil es so sein soll, und nicht, weil es so sein muß.“ G 80f. Die Sprache *bestimmt*, was sein muß.

³⁵ G 90.

Der Ausdruck ist wörtlich zu nehmen. Die *Verwahrlosung* der Silbenzeit durch ‚theoretische Hörsagerei‘³⁶ trifft die poetische Sprache an einem empfindlichen Punkt. Die Willkür des seine Zuständigkeit verkennenden Verstandes entwendet ihr ein Stück *der Wahrheit*, die der aufgeklärte Dichter von ihr fordert.

Wie also ist metrische Proportion im Vers angesichts einer dichterischen Praxis zu denken, die, folgt man dem Selbstverständnis des Dichters, der erkannten Verwahrlosung erfolgreich Paroli bietet? Schließlich geht es der Kritik nicht um den Abschied von den antiken Metren und den in ihnen bereitliegenden, künftiger Entdeckungen harrenden Proportionen zugunsten gehobener Prosa. Es geht um den Prozeß der Entdeckung selbst, um das, was als metrische Erfindung einen festen Platz im Dichtungsverständnis des Autors besitzt.³⁷ Die Antwort Klopstocks ist so verblüffend, daß man in ihr kaum mehr zu erblicken vermochte als die etwas verbrämte Entscheidung zugunsten des akzentuierenden Verses, also die deutsche Lösung – gleichsam den Sonderweg der Poetik, an dessen Ende ein gedankliches Nichts steht, der Hauch des Naturlauts. Der poetische Gedanke, so lautet die Antwort, bringt die metrische Proportion *mit* hervor.

Nicht der *erdachte*, formal erklügelte, sondern der *denkende*, den einmal gefaßten Gedanken entwickelnde und in seine Verästelungen hinein verfolgende Vers läßt die Bedeutungsgefüge entstehen, anhand derer die ‚begriffmäßige‘ Silbenzeit ihre metrischen Qualitäten entfaltet. Nach wie vor hält Klopstock an der Silbenzeit als der Grundlage aller Verskunst fest. Aber die Beobachtung, daß sie in Abhängigkeit von der Wortbedeutung, von der Wortumgebung und dem Kontext changiert, läßt nur eine das Ohr und den Geist befriedigende Lösung zu: Die Aufgabe fester („mechanischer“) zugunsten positionaler Silbenzeiten findet im *G e d a n k e n*, der den Wörtern und damit den Silben als den metrischen Bausteinen die Positionen zuweist, das Gleichmaß oder den harmonischen Gang, der in der Versproportion hörbaren Ausdruck findet. Das meint die Lehre vom ‚Mitausdruck‘, den Maß und Klang im

³⁶ „Das neue Silbenmaß hat viel Widerspruch und viel Beifall gefunden; und diesen zwar, wie ich teils aus eigner Erfahrung weiß, am gewöhnlichsten bei völligen Laien, die unverwahrlost von theoretischer Hörsagerei sich dem Eindrucke überließen: und auf der andern Seite bei tiefen Kennern der Verskunst, die mit dem Alten, bis zu seiner Berichtigung, bekannt, das Neue bald durchschauten.“ G 60.

³⁷ Hans Heinrich Hellmuth, Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock, München 1973, S. 16.

Gedicht tragen, wobei der Ton, also das Versmaß, an erster Stelle steht.³⁸ Das Versmaß *begleitet* den Ausdruck des Gedankens, doch so, daß es die Entscheidung über Wert oder Unwert des Gedankens dem ‚Ohr‘ überantwortet.³⁹

Nicht ein beliebiger Gedanke, heißt das, sondern das Denken selbst, der *gedachte*, in der Bewegung des Denkens ergriffene Gedanke formt das Gedicht. Allerdings – und diese Abweichung schließt sowohl einen Erkenntnisfortschritt als auch einen Gegensatz ein –, *allerdings* macht Klopstock nicht *diese* Bewegung, den logischen Gang des Gedankens, nach dem Vorbild des Prosahymnus à la Shaftesbury unmittelbar verantwortlich für die rhythmische Faktur des Gedichts. Er denkt vielmehr an die durch sie angeregte affektive Bewegung, die sich der Stimmführung mitteilt und unwillkürlich Syntax und Wortwahl beugt – das Aufrauschen der vom Gedanken wie die Saiten der Laute in Schwingung versetzten Emotionen.

Das wenige, was die Bewegung von den Vorstellungen der *reinen* Einbildungskraft, oder derjenigen, die ganz unvermischt mit Empfindung und Leidenschaft ist, etwan ausdrücken möchte, darf ich, seines geringen Umfangs wegen, unberührt lassen.

Um richtig von der Bewegung zu urteilen, muß man sich die Wirkung vorstellen, die sie dann hat, wenn man, nicht kalt von theoretischer Untersuchung, sondern hingerissen von dem Gedichte, sich ihren Eindrücken überläßt.⁴⁰

Das hat unbestreitbar die Logik der Technik auf seiner Seite, wenn wirklich die Spanne zwischen dem ruhigen Sprachton und dem ‚leidenschaftlichen‘ Ton den Zeitwert ausmißt, die Länge, die das *Ohr* vernimmt, nach der Maxime:

Unserm Ohr ist bei Hörung der Länge nicht so wohl daran gelegen, wie viel Zeit der Redende, sondern wie er seine Zeit zubringe.⁴¹

³⁸ „Alles, was die Sprache sagen kann, sagt sie, durch den *Wortsinn*, insofern nämlich die Wörter, als zu Zeichen gewählte Töne, einen gewissen Inhalt haben, ohne noch dabei auf den Klang, und die Bewegung dieser Töne zu sehen; durch den *Zeitausdruck*, insofern die *Bewegung*, und durch den *Tonausdruck*, insofern der *Wohlklang* ausdrücken hilft.“ G 37f.

³⁹ Vgl. Hellmuth, a.a.O., S. 212ff.

⁴⁰ G 127.

⁴¹ G 82.

Doch natürlich ist der technische Aspekt nur Ausdruck eines übergreifenden Sachverhalts.⁴² Ohne ihn wäre die Verslehre Klopstocks kaum mehr als ein interessanter Versuch. Den Schlüssel dazu, falls er nötig wäre, liefert ein Satz aus der kurzen Schrift „Von der Darstellung“, der, vorsatzlos und deshalb umso schlagender, die psychologische Basis des Klopstockschen Verses benennt. „Man ist nicht immer kalt, wenn man es zu sein scheint“ heißt es dort (eine Bemerkung, die unmittelbar der Klimatologie der „Moralists“ entsprungen sein könnte), und dann:

Wir glühen von dem Vorsatze, wahr von der Sache zu sprechen.⁴³

Der ‚glühende Vorsatz‘ ist die Seele des Gedichts oder die treibende Kraft der Poesie. Sie entlädt sich im *Wahrsprechen*, im Enthüllen der Sache, so wie der Sprechende sie, wie der Ausdruck lautet, ‚sieht‘, vorausgesetzt, der Gedanke, nichts weiter als die eigene Meinung zu sagen, kommt den Sprechenden dabei nicht an. Die Skepsis Klopstocks oder Gewitztheit des Psychologen liegt darin, daß er den Enthusiasmus nicht in das Aussprechen dessen, was ist, oder die Selbstfeier der Vernunft legt, sondern in den ‚Vorsatz‘, der den Sprechenden beflügelt.⁴⁴ Das ‚kalt‘ Gedachte, heißt das, ist ohne Bezug auf das Interesse gedacht, das die Person an der *Enthüllung* der Wahrheit – gleichgültig, ob für sich oder für andere – nimmt. Ob der Gedanke richtig oder falsch ist, spielt dabei keine Rolle. Er bleibt im besten Fall Meinung, ein Gedanke, den das Subjekt erschöpft, indem es ihn denkt. Die dichterische Erregung ist dagegen

⁴² Es ist, an der Oberfläche, in bezug auf das ‚deutsche‘ Ohr gesprochen. Der Grund liegt jedoch, wie nicht anders zu erwarten, in der Struktur der Zeitwahrnehmung selbst: „wenn uns jetzt eine Stunde langsam, und eine andre schnell vorübergeht. Es kommt dann gar nicht darauf an, was eine Stunde nach der Uhr, sondern was sie nach unsrer Vorstellung ist.“ G 133.

⁴³ G 167.

⁴⁴ Klopstock ist hier mit Mendelssohn einer Meinung, der neben den obligaten ‚Sprün-gen‘ und ‚Digressionen‘ der Odendichtung die „odenmäßigen Schlußfälle“ damit erklärt, „daß der Dichter allhier nicht zu denken aufgehört, sondern durch die allzu große Gewalt des Affects plötzlich zum Schweigen gebracht worden sey.“ Moses Mendelssohn, Gedanken vom Ausdrucke der Leidenschaften (ca. 1762/63), in: ders., Ästhetische Schriften in Auswahl, hrsg. v. Otto F. Best, Darmstadt 1974, S. 203. Mendelssohn fährt fort: „Vielleicht läßt sich hier der Begriff des Unendlichen durch die Kunst anbringen, deren Verfasser der englischen Schrift ‚Essay on sublime‘ gedenkt.“ ebd. (Gemeint ist Edmund Burke.)

ein Akt der Vorwegnahme, in dem sich das Gemüt das noch unentdeckte, nur in Konturen sich abzeichnende Ganze erfährt, um dessen willen es spricht. Die drängende, den Hörer stets in Erwartung des Kommenden haltende, und zugleich stauende, die Erwartung, damit das Kommende auch das Kommende bleibe, unterhaltende Form des Klopstockverses ist die Form, die dieser Erregung technischen Ausdruck verleiht und damit das Glücksinteresse (kein Interesse, mit dem nicht die Vorstellung von Glück einherginge) zu befriedigen strebt, das die Psyche am Kommenden nimmt. Das Erdachte ist wahr als Erfühltes, weil das aufgerührte Gefühl die noch unbestimmte Relation, die der Gedanke zum Ganzen unterhält, in eine hier und jetzt entschiedene überführt. Das Urteil des Gehörs, das jeden Mißton erkennt und spontan verwirft, ist keineswegs eher am Ziel als der Verstand. Es kennt kein Ziel außer dem Glück, das sich im Hören erfüllt. Eine *noch* unfertige Sprache wie die deutsche, mit jenem Schuß Barbarei, der das vollendete Tonsystem der klassischen Sprachen als gehörwidrig abweist, ohne ein eigenes an seine Stelle zu setzen, ist das geeignete Instrument eines Dichters, das sein Ziel nicht kennen darf, um es zu erreichen. Mehr als viele Worte verrät die Wahl des Wortes über die Motive dieser Verskunst, an dem Klopstock die bedeutende Silbenzeit des Deutschen mit Vorliebe demonstriert:

Denn dem deutschen Hexameter paßt die Kürze von Silben, wie
geist in *Schutzgeist*, viel öfter, als ihre Länge. Wer das noch erst zu
lernen hat, der kennt unsre Sprache nicht.⁴⁵

Das lichtvolle Dunkel einer Sprache, deren Eigenart in den Entwürfen der Poesie zum Gegenstand einer durch keinerlei Regel zu überholenden Erfahrung wird, schafft den idealen Raum, in dem sich die Kunst des Genies oder des sich selbst verhüllten Wissens entfaltet.

⁴⁵ G 107.

3. Die Denkform der höheren Poesie

Forscht man nach dem gedanklichen Nukleus, der in den verschiedenen Materialgängen des Klopstockschen Theoretisierens wiederkehrt und ihm zu der Konsistenz verhilft, die ihm gemeinhin eher gefühlsmäßig zugebilligt wird, so stößt man unter dem Datum des 29. Januars 1756 im „Arbeitstagebuch“ auf die Paralegomena VI und VII.⁴⁶ Paralegomenon VI enthält eine vermögenspsychologische Skizze, deren psychologische Brisanz durch die dichtungstheoretische Nutzanwendung, wie sie Paralegomenon VII zieht, nicht so sehr gesteigert als vielmehr erst sichtbar gemacht wird.

Wenn man sich die Seele in einem Zustande der Gleichgültigkeit vorstellt, so daß ihre Kräfte auf keinen besondern Gegenstand gerichtet wären; so entdecken wir, daß sie in diesem Zustande doch sich ihres Daseyns bewust sey. Das erste also was wir von der Seele uns vorstellen ist das

Bewustseyn.

So bald wir sie uns ausser diesem Zustande der Gleichgültigkeit vorstellen, (und sie ist allezeit ausser diesem Zustande (denn die erste Vorstellung war nur eine Abstraktion) <) so denken wir von ihr das sie **lebt**. So bald wir diesen Begriff haben, müssen wir notwendig, **auf die Art ihres Lebens**, kommen<.> Und diese ist: daß sie 1) denkt, 2) einen Trieb zu handeln hat, und 3) empfindet. Sie ist ein Baum der eine Hauptwurzel, und zwo nebenwurzeln hat. Der Trieb zu handeln, ist die erste, das Denken und das empfinden die beyden letzten.⁴⁷

Es folgt das Schema der drei dichotomisch untergliederten Vermögen oder Kräfte. Der ‚Trieb zu handeln‘ – „So bald sich objekte zeigen“ – zerfällt in Regungen des ‚Wollens‘ („Neigung“, „Wunsch“, „Verlangen“, „Entschließung“, „Liebe“) bzw. ‚Nichtwollens‘ („Abneigung“, „Vermeidung“, „Haß“), die an zweite Stelle gesetzte ‚Kraft zu empfinden‘ in solche des ‚Vergnügens‘ bzw.

⁴⁶ A 37-42 sowie 119-123 (Lesefassung). Der Kommentar S. 298-302 verweist auf die Nähe zur Psychologie Christian Wolffs.

⁴⁷ S. 119.

,Mißvergnügens‘, die ‚Kraft zu denken‘ schließlich in den Verstand, die Einbildungs- oder Vorstellungskraft und das Gedächtnis. Der Text fährt fort:

Der Trieb zu handeln, ist die schnellste und stärkste unter den drey angeführten Hauptkräften der Seele. Die beyden letzten wirken nur, wenn sich ihnen Objeckte zeigen. Sie würden vielleicht oft ohne Objeckte, und also ohne Wirksamkeit seyn, wenn nicht die beständige Thätigkeit der ersten, sie unaufhörlich in Bewegung brächte, und durch das miterregte Gedächtniß sie auf vergangne Objeckte zurückführte. Beyde wirken, indem ihre Kräfte izt beschäftigt sind, wieder an ihrer Seite auf den Willen. Die Empfindungen thun es stärker, als die Gedanken.

Der Wille (wenn ich diese unvollständige Vergleichung brauchen darf) ist eine Flamme auf einer wächsern Tafel, auf die ihr, weil sie durch die Flamme weich erhalten wird, nach eurem Belieben Eindrücke von allerhand Arten machen könnt.⁴⁸

Die – sehr Klopstocksche – Aufforderung, man möge sich die Seele im ‚Zustand der Gleichgültigkeit‘ oder der Ungerichtetheit vorstellen, um zu entdecken, daß sie selbst in diesem Fall ‚sich ihres Daseyns bewust‘ sei, und dann zuzugeben, daß diese Vorstellung eine ‚Abstraktion‘ sei, daß es also dieses bloße Bewußtsein des eigenen Daseins nicht geben könne – diese doppelte Aufforderung ersetzt das cartesianische *cogito ergo sum* durch ein ebenso paradoxes wie unhintergehbares *Ich lebe*. Seine Pointe besteht darin, daß dem *ergo* oder dem Denkakt in ihm kein Raum gegeben wird. Ein Bewußtsein ohne gegenständliche Bezüge, so der Gedanke, bleibt ein Unding, eine ‚abstrakte‘ Vorstellung, in der mit jenem ‚Leben‘ genannten Beziehungsgeflecht gerade das entfällt, was das Bewußtsein seiner selbst in der Vorstellung konkret werden läßt. Wohlgemerkt *in der Vorstellung* oder einem auf Gegenständlichkeit gestellten seelischen Ambiente, in dem das Aufgeschlagensein der Sinne (ihre fortwährende Bereitschaft, ‚Eindrücke von allerhand Arten‘ aufzunehmen) das ‚Dasein‘ ohne weiteres als In-der-Welt-Sein interpretiert.⁴⁹

⁴⁸ S. 123.

⁴⁹ Das Bewußtsein des *Ich lebe* interpretiert den ‚abstrakten‘ Rekurs aufs Selbst nicht etwa als ganz unmöglich oder als in sich widersprüchlich – als letzteres erfährt es sich selbst –, sondern als unfruchtbar oder als lebensfeindlich, als einen Akt der Selbstabtötung durch Vivisektion, wie noch das parabolische Ende von Goethes Harfner bezeugt, den die

Mit dieser Wendung gegen das ‚abstrakte‘ Denken ist der Raum abgegrenzt, in dem sich die Reflexion bewegt, und in dem sie dem Willen oder dem ‚Trieb zu handeln‘ seine besondere Rolle zuweist. Der Wille führt den beiden anderen ‚Hauptkräften‘ der Seele, Empfindung und Denken, die Objekte zu, an denen sich beide (und damit Bewußtsein) entzünden. Das heißt: Er erzeugt die Welt, in der sich Empfindung und Denken entfalten. Oder: Empfindung und Denken fassen die blinde ‚Thätigkeit‘ des Willens (blind deshalb, weil sie dem gegenständlichen Denken und Empfinden vorausseilt) als In-der-Welt-Sein oder als Leben – eine Interpretation, die der Wille von ihnen im Gegenzug übernimmt, indem er sich spezifiziert. So jedenfalls lässt sich der Zusatz ‚So bald sich objekte zeigen‘ verstehen, dem ein (später gestrichenes) „Trieb immer zu denken“ vorausgeht. Der ‚Trieb zu handeln‘, bedeutet das, spezifiziert sich als Wollen bzw. Nichtwollen nach den ‚Graden des Willens‘ in dem Objektbezug, den er als blinde ‚Thätigkeit‘ zunächst herbeiführt.⁵⁰ Daß Objekte ‚sich zeigen‘, gerade dies setzt Empfindung und Denken in Gang. Der reine Wille, so Klopstock, bringt Empfindung und Denken ‚unaufhörlich in Bewegung‘, um sich selbst durch sie in Bewegung versetzen, zum Handeln bewegen zu lassen.

Das Bild des reinen Willens oder der *Regsamkeit* der Seele ist die Flamme. Von ihr spricht Paralegomenon VII:

Poesie in Versen zu schreiben, hat, für den Poeten unter andern auch den Nuzen: Indem er sich bestrebt die Schwierigkeiten des Sylbenmasses zu überwinden, so entflamt dieß das Feuer, mit dem

Lektüre der eigenen Lebensgeschichte in den Tod treibt: „Das Subjekt des Lesens fällt aus, wenn es mit dem Subjekt des Gelesenen ineins fällt“. Jochen Hörisch, Das doppelte Subjekt. Die Kontroverse zwischen Hegel und Schelling im Lichte des Neostrukturalismus, in: M. Frank, G. Raulet, W. van Reijen (Hrsg.), Die Frage nach dem Subjekt, Frankfurt/M. 1988, S. 145. Der Grund liegt in der ästhetischen Beschränkung des Denkens: „Zu wissen, dieser Blick sei ausschließlich der meiner Augen, ist das eine – ihn selbst erblicken oder sich auf den Kopf sehen zu wollen, ist das struktural ausgeschlossene andere.“ ebd.

⁵⁰

„**Der Trieb zu handeln** – [Trieb immer zu denken]
So bald sich objekte zeigen

Wollen

Nichtwollen“ A 38.

Es folgt die Auflistung der ‚Grade des Willens‘. Der Trieb zu handeln ist also ‚immer‘ spezifiziert ‚zu denken‘, sobald sich Objekte zeigen, *unspezifiziert* hingegen als der Grund, aus dem die Objekte im Bewußtsein hervortreten.

er arbeitet, besonders dadurch, daß ihm mehr Ausdrücke einfallen; denn viele die in poetischer Prosa gut gewesen seyn würden, kann er wegen des Sylbenmasses nicht brauchen. Unter diesen mehrern Ausdrücken die ihm auf diese Weise einfallen, sind auch öfters bessre, als er ohne diese zu überwindende Schwierigkeit gehabt haben würde.⁵¹

Die Wendung, daß der Dichter *arbeitet*, und zwar, wie es nachdrücklich heißt, indem er ‚sich bestrebt‘, Schwierigkeiten zu überwinden, die ihm die Verskunst auferlegt, erhält seine besondere Note durch den grammatischen Doppelsinn, der in der Schwebe läßt, ob mit dem durch die *künstliche* Schwierigkeit entfachten Feuer nur der *Eifer* des Arbeitenden oder sein *Werkzeug* gemeint sei. Das Ende von Paralegomenon VI legt die zweite Deutung nahe. Die Flamme, heißt das, oder die Regsamkeit der Seele wird durch den Widerstand, den das künstliche Medium bietet, *mehr als gewöhnlich* provoziert. Dieses Übermaß an Versatilität erzeugt die verfügbare Fülle, aus der sich der kalkulierende Sinn den besseren Ausdruck wählt. Er ist zugleich der poetischere: poetisch ist der Ausdruck, der ins Medium paßt, poetischer (und damit richtiger) der, den die durch die Schwierigkeiten des Mediums erhöhte Tätigkeit der Seele inmitten ungeahnter Möglichkeiten hervorzaubert.⁵² Dies ist Klopstocks primäre Vision des Dichters: die Vision eines undeterminierten Willens, der sich Beschränkungen nur zu dem einen Ziel unterwirft, sich an ihnen zu steigern.⁵³

⁵¹ A 124. Lorca schreibt, das Dichten gleiche einer Jagd im Dunkeln, bei der es darauf ankomme, auszuhalten, bis das richtige Wild erscheint. Gemeint ist in beiden Fällen dasselbe: das *richtige* Wort entspringt der verschmähten Fülle oder dem künstlich produzierten Reichtum an Möglichkeiten.

⁵² Was die kritische Feile keineswegs ausschließt: „Auf die feurige Stunde der Ausarbeitung muß besonders auch in Absicht auf den Ausdruck die kältere der Verbeßrung folgen.“ Vom Ausdruck, A 130 bzw. G 30.

⁵³ „Wenn man alle Stufen der Prosa hinaufgestiegen ist; so kommt man an die unterste der poetischen Sprache. Die höchste prosaische, und die letzte poetische scheinen sich ineinander zu verlieren. Es ist dem Redner, wenn er in seinem stärksten Feuer ist, nicht allein erlaubt; sondern er muß auch einige Schritte höher steigen, als er gewöhnlich soll.“ Vom Ausdruck, A 126. Poesie ist über sich selbst hinaus gesteigerte Prosa. Das läßt es sinnvoll erscheinen, über Sprachen zu reflektieren, deren Ausdrucksmöglichkeiten von vornherein durch ein gewisses dichterisches *Feuer* geprägt zu sein scheinen, wie die der Bibel: „Wenn man die hebräische Sprache, allein als eine morgenländische ansehn wollte, so würde man leicht darauf verfallen können, die Nachahmung derselben, wegen des zu

In allen dichtungstheoretischen Schriften Klopstocks findet man, mehr oder minder ausdrücklich, mehr oder minder ausgeschrieben, das Motiv der Erzeugung von Fülle durch Reduktion:

Die Sprache hat also, für den Poeten, weniger Wörter: der erste Unterschied der Poesie und Prosa.⁵⁴

Weniger Wörter, um ein *Mehr* an Gedanken auszudrücken:

Die Poesie soll überhaupt, vielseitigere, schönre beßre und erhabnere Gedanken haben. Wir wollen sie ausdrücken. Wir müssen Wörter wählen, die sie **ganz** ausdrücken.⁵⁵

Was hier im Blick auf die Wörter gesagt wird, das faßt die Definition der ‚*höhern* Poesie‘ in bezug auf die ‚Hülfe der Sprache‘ insgesamt folgendermaßen zusammen:

Das Wesen der Poesie besteht darin, daß sie, durch die Hülfe der Sprache, eine *gewisse Anzahl* von Gegenständen, die wir *kennen*, oder deren Dasein wir *vermuten*, von einer *Seite* zeigt, welcher die *vornehmsten* Kräfte unsrer Seele in einem so hohen Grade

grossen Unterschieds der abendländischen und Morgenländischen Sprachen, schlechterdings zu verwerfen. Allein man hört mit Recht auf, sie allein in diesem Gesichtspunkte anzusehn, wenn man betrachtet, daß die Verfasser des alten Testaments [...] das Übertriebne der morgenländischen Sprachen, ohne ihrem Feuer und ihren glüklichen Kühnheiten etwas zu vergeben, vermieden haben“. A 132. Entsprechend gibt es eine Affinität poetischer ‚Materien‘ (also aus der Poesie *bekannter* Gegenstände) zu dem vom Dichter in der eigenen Brust zu entfachenden Feuer: „WERTHING: Für welche Materien würden Sie diese Versart vorzüglich bestimmen?

SELMER: Für alle, die mit einem gewissen feurigen Ernste müssen ausgeführt werden.“ Neue Silbenmaße, G 55.

⁵⁴ Vom Ausdruck, A 127 bzw. G 25.

⁵⁵ A 127. „Welche sind aber diese edlen für die Poesie vorzüglich brauchbaren Wörter? Die keine niedrige oder lächerliche Nebenbegriffe haben. Wer soll Richter von dieser Niedrigkeit und dem Lächerlichen der Nebenbegriffe seyn? Ich weis keinen andern, als den Geschmak.“ ebd. Was für den Ausdruck gilt, gilt für den Mitausdruck allemal: „Übrigens geb' ich gern zu, daß der griechische [Numerus] den deutschen da übertreffe, wo die Vielheit mit strenger Genauigkeit vermindert worden“. G 77.

beschäftigt, daß eine auf die andre wirkt, und dadurch die *ganze Seele* in Bewegung setzt.⁵⁶

Die ‚Hülfe der Sprache‘ umfaßt die Kunstmittel der Poesie. Das ist nicht unwesentlich, weil es zeigt, daß das Wesen der Poesie restlos in ihre Wirkung gelegt wird. Die hochgespannte ‚Thätigkeit‘ des Dichters, welche die eigene Seele in jenes Übermaß an Bewegung versetzt, das die Fülle des Ausdrucks hervortreibt, erzeugt durch dessen ‚Hülfe‘ indirekt im Gemüt des Hörers eine der eigenen analoge Bewegung – *die* Bewegung, in der sich die Poesie erfüllt, und die jener anderen darin gleichkommt, daß sie die ‚ganze‘ Seele erfaßt. Die Voraussetzung dafür liegt in der vorgängigen Selektion, die darin erscheint, daß eine *gewisse* Anzahl von Gegenständen nur von einer *bestimmten* Seite gezeigt wird. Die Poesie wählt ihre Gegenstände (und Ansichten) nach Bedarf. Entscheidend ist, daß der ‚Gesichtspunkt‘⁵⁷ oder die perspektivische Flucht, in die der ausgewählte Gegenstand gestellt wird, die ‚vornehmsten‘, also doch wohl die Hauptkräfte der Seele bis zu einem solchen Grad erregt, ‚daß eine auf die andre wirkt‘, daß also Empfindungs- und Denkkraft so entschieden auf den Willen zurückwirken, daß sie ihn dadurch zur ‚Aktion‘⁵⁸ bestimmen, die nun nicht mehr mit jener unspezifizierten ‚Thätigkeit‘ der Seele zu verwechseln ist, sondern sich in den ‚Graden des Wollens‘ wie Verlangen, Liebe oder Haß zu erkennen gibt. Insofern bleibt der Dichter *Meister* der Wirkungen, die er hervorbringt, da der unspezifisch dichterische Wille die aufgerührten Leidenschaften des Zuhörers (der sich im Hören verausgabt) nach seinem Belieben lenkt. Wobei, aufs Ganze gesehen, nur zählt, daß es dem Dichter gelingt, den Zuhörer zu ‚entflammen‘⁵⁹ und dafür zu sorgen, daß sich „das Feuer in der Seele weiter ausbreitet“.⁶⁰

Man könnte versucht sein, hier zwei gegenläufige Typen der Reduktion unzulässig vermischt zu sehen: einmal die Einschränkung, etwa durch Wortwahl und Metrum, die die Schwierigkeiten des Dichtens künstlich erhöht,

⁵⁶ Gedanken über die Natur der Poesie (1759), G 180. „Wenn man mir einwirft, daß dies eine Definition der *höhern* Poesie sei; so antworte ich, daß die *angenehme* Poesie vieles von diesem allen tun müsse, wenn sie nicht den Namen einer versifizierten Prosa verdienen will.“ ebd.

⁵⁷ G 180f.

⁵⁸ G 181.

⁵⁹ G 168.

⁶⁰ G 172.

indem sie den Dichter zwingt, nach Alternativen des Ausdrucks zu suchen, sodann die Wahl des geeigneten Gegenstandes, die es ihm erleichtert, sein Ziel zu erreichen. Man übersähe dabei, daß die ‚Hülfe der Sprache‘, das technische Handicap, in Anspruch genommen wird, um die perspektivistische Verengung herbeizuführen, auf der die Wirkung am Ende beruht. Der definitiv ausgeschlossene Gegenstand ist der, der aus keiner Perspektive zur Poesie taugt.⁶¹ Die perspektivistische Zurichtung geschieht vermöge des Hindernisses, an dem die ‚Flamme‘ des sich abarbeitenden Willens emporlodert. Die Kunst, begriffen als ein Sich-Abarbeiten an künstlichen Hindernissen, wird dort, wo sie ihrem Charakter gerecht wird, oder, im Fall der Dichtung, *den Ton trifft*, der sie ganz enthält, zur Kunst der Perspektive oder der Abschattung, in der Gegenstand und Ton sich in Harmonie befinden.

Der Hauptton eines Gedichts besteht nicht allein in der Art und dem Grade der Schönheiten, die einer gewissen Dichtart vorzüglich eigen sind;

– ihrer Gattungscharakteristik –

sondern es kommt auch sehr darauf an, daß die gewählten Objekte von Seiten gezeigt werden, die mit dieser Art und diesem Grade der Schönheiten harmonieren. Man nehme an, daß, in einem Gedichte vom Landleben, eine schöne Gegend beschrieben werde; und dann, daß ein lyrischer Dichter, in einem Lobe der Gottheit, sich mit einer ähnlichen Beschreibung beschäftige: werden sie nicht sehr verschieden sein müssen?⁶²

Der Perspektivismus der Kunst, ihre Fähigkeit, Abschattungen des gegenständlichen Bewußtseins seh- und hörbar zu machen, in denen sich das gemischte Alltagsbewußtsein in überhöhter Reinschrift wiederfindet, ist also, wie sich zeigt, mitnichten die privilegierte Erfundung der den Vernunftglauben einer untergegangenen Epoche ad acta legenden Moderne, sondern die Frucht einer

⁶¹ „Ich sage: *Eine gewisse Anzahl von Gegenständen*. Weil es einige gibt, die, für die Poesie, in jedem Gesichtspunkte betrachtet, unbrauchbar sind.“ G 180f. Klopstock spitzt den Gedanken noch zu: „Nicht wenige Objekte haben sogar nur *einen* Gesichtspunkt, in welchem sie die Poesie zeigen darf.“ G 181.

⁶² G 183.

Modifikation, die den Vernunftglauben selbst im reifen Stadium seiner Entfaltung betrifft. Innerhalb der enthusiastischen Poesie entspricht dem eine Akzentverschiebung, die das moralische Gedicht vor der Gefahr bewahrt, als leere Wiederholung des einen sich immer wieder neu maskierenden Vernunftmythos am Rande des rationalen Universums dahinzuvegetieren. Die Entscheidung, den blinden Willen und nicht die Vernunft mit der puren welterzeugenden Aktivität zu identifizieren, die der Mythos zum Kampf der Ordnung gegen das Chaos stilisiert, und so die Welt des einzelnen aus dem Nichts der Gleichgültigkeit, dem sinnlichen Pflanzendasein⁶³ auftauchen zu lassen, repräsentiert ein Stück genuiner Aufklärung. Sie löst die Ineinssetzung der überschwenglichen eigenen mit der Weltvernunft, diese närrische Blindheit des Vernunftenthusiasten, in die Blindheit des Triebs auf, die Welt als schon immer modifizierte in der – sekundären – Bewegung von Empfinden und Denken erstehen läßt. Der Trieb, nicht das Denken, erschafft die gegenständliche Welt, die sich in der Umtriebigkeit des Denkens von Anlaß zu Anlaß anders ‚zeigt‘. Dieses Sichzeigen der Objektwelt ist das untrügliche Indiz dafür, daß das Denken – wie die Empfindung – stets einen Schritt zu spät kommt – oder *zu schnell* ist –, um an der Weltvernunft, der unverzeichneten Ordnung der Dinge unvermittelt zu partizipieren. Der Perspektivismus folgt unmittelbar aus der Annahme, daß der Trieb dem Denken zwar nicht dessen Inhalte, wohl aber die Bewegung vorzeichnet, in der es sie produziert. *Jede* Vorstellungsfolge, die das Denken produziert, enthält als notwendiges Ingrediens das ‚Wortlose‘, die reine Bewegung, die es der Regsamkeit des Triebs verdankt. Sie abstrakt zu nennen verbietet sich von selbst, denn sie ist es, die dem Bewußtsein zum Leben verhilft.

Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher,
wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehnen Götter.⁶⁴

⁶³ „Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der *Aktion*, in welche sie unsre Seele setzt. [...] Gemeine Dichter wollen, daß wir mit ihnen ein Pflanzenleben führen sollen.“ G 181.

⁶⁴ G 172 „Von der Darstellung“. Das ‚Wortlose‘ ist keineswegs identisch mit dem Schweigen oder dem Verstummen als Anzeichen höchster Ergriffenheit, wie dies Menninghaus, auf Longin verweisend, unterstellt, genausowenig wie es dem Benjaminschen ‚Ausdruckslosen‘ auf irgendeine Weise nahekommt (Nachwort, S. 348). Es ‚gehört‘ vielmehr (hier ist der Dichter terminologisch korrekter als sein Interpret) in die Theorie des Mitausdrucks ‚hinein‘, das heißt in die Bestimmung der Funktion von Metrum, Klang und

Durch die Entdeckung der reinen Bewegung, die, selbst vorgedanklich, jeden anschaulichen Gedanken formt, emanzipiert sich die ‚höhere‘ Poesie von der Einförmigkeit des Vernunftmythos. Die Forderung an die poetische Sprache, daß sie ihren Gegenstand ganz ausdrücke,⁶⁵ bedeutet, daß sie ihn als den *ihren* ausdrücken möge, und zwar *ganz*, indem sie die Bewegung mit ausdrückt, in der er sich dem Gemüt ursprünglich gezeigt hat. Der poetische Mitausdruck in Metrum und Klang ist nichts anderes als die fixierte Bewegung, die den Gegenstand in die Perspektive stellt, aus der er auf keine andere als die vom Dichter gewählte Weise gedacht werden kann. Erst wenn dem Leser-Hörer Gelegenheit gegeben wird, in die Bewegung einzustimmen, entfaltet sich der intendierte Gedanke zu voller Wirkung. Das Feuer, das den Dichter beseelt, enthält jenen Überschuß an Regsamkeit, der die reine Bewegung am Ausdruck hervortreten läßt.

Es ist daher nur korrekt, wenn Klopstock die Dichtkunst auch umstandslos als Bewegung definiert.⁶⁶ In diese Definition geht die leidenschaftliche Bewegung des Hörers (in der die Dichtkunst sich vollendet) ebenso mit ein wie die Leidenschaft, mit welcher der Dichter den poetischen Gedanken ergreift. Im Zentrum steht jedoch die ‚Bewegung der Worte‘. Sie ist „die Hauptsache, worauf es in der Verskunst ankommt“,⁶⁷ soll heißen die erfahrbare Silbenzeit oder die *metrische* Bewegung. In ihr konzentriert sich der temporale Aspekt des

(wie die entsprechende Stelle deutlich macht) Wortstellung: „Der Dichter kann diejenigen Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat, oder vielmehr nur (ich sage dies in Beziehung auf den Reichtum unsrer Sprache) die Nebenausbildungen solcher Empfindungen, er kann sie, durch die Stärke und die Stellung der völlig ausgedrückten ähnlichen, mit ausdrücken.“

WERTHING: Oder auch wohl nur darauf deuten.“ G 171.

⁶⁵ „Die Leser machen eine beständige, ihnen oft unbewußte Vergleichung zwischen den Gedanken und Wörtern. Sie fühlens, was wir haben sagen wollen, was wir gesagt, und was wir nicht gesagt haben.“ A 128.

⁶⁶ Wie in G 180. Vgl. Menninghaus, Nachwort, S. 334f. Man muß jedoch unterscheiden zwischen der Bewegung, in die das Gedicht den Hörer versetzt, und dem *Gedicht als Bewegung*: erstere, die auf die ‚ganze Seele‘ wirkt, ist stets spezifiziert, letztere der Grund der Spezifikation. Kein Metrum drückt für sich eine Emotion aus. Wohl aber spezifiziert es (durch Selektion wie durch interne Differenzierung) die Möglichkeiten des Ausdrucks, der die emotionale Anteilnahme bewirkt. Es leuchtet daher ein, wenn Klopstock dem bestimmten Versmaß ein *gewisses* Feuer zuspricht: den *Grad* an seelischer Regsamkeit, der notwendig ist, es zu meistern: G 54.

⁶⁷ G 128.

poetischen Ausdrucks, der Bewegung als Sukzession, mithin als *reine* Bewegung ins Gehör rückt. Im – nicht leeren, sondern erfüllten – Versmaß des glückten Gedichts meditiert die Seele den blinden Trieb, vermöge dessen Tätigkeit sie ihrer Welt ansichtig wird. Das erfüllte Versmaß ist eines, dessen Wirkung im Hörer eine neue Welt erstehen läßt: nicht, als habe er sie nicht auch so schon vorher gekannt oder geahnt, aber doch so, daß sie ihn im Entstehen überwältigt. Daß das gute Gedicht die *ganze* Seele in Bewegung setzt, ist das Zeichen dessen, daß der Dichter seinem Publikum den – perspektivisch abgeschatteten – Anblick eines Weltausschnitts schuldet und nicht die Durchsetzung eines abgezirkelten Zwecks.

Dass ihn etwas bewege, dies ist das heißeste Dürsten
 Unseres Geistes; er liebt alles, was so ihn erquickt.
 Darum nennen wir Schön, was gerngefühlt uns beweget,
 Und Erhaben das, was uns am mächtigsten trifft.
 Suchet ihr andere Quellen des Schönen und des Erhabnen;
 So befürcht' ich, daß ihr euch im Sande verliert.⁶⁸

⁶⁸ Epigramm 160, E 54. – Dazu Menninghaus: „Die Beliebigkeit des ‚etwas‘ und ‚alles‘ läßt die Gegenstände und Anlässe der Bewegung hinter ihr selbst zurücktreten. Dieser ‚Durst‘ nach Bewegung überhaupt hat eine Fülle historischer und poetischer Implikationen. Zuerst formuliert wurde er in der französischen und englischen Ästhetik seit Ende des 17. Jahrhunderts, am prominentesten in Jean Baptiste DuBos’ *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719). Dabei hing die Forderung nach möglichst heftigen Bewegungen des Gemüts (grande impression, grande émotion, mouvement) explizit und eng mit dem Syndrom des Ennui zusammen, an dem die Oberschichten Frankreichs und Englands litten: das In-Bewegung-Setzen der erstarrten Seele hatte unter diesem Vorzeichen eine Melancholie-therapeutische Funktion. Auch Klopstocks Durst nach Bewegung, nach „Aktion“, richtet sich partiell gegen die politischen und sozialen Verknöcherungen eines abgelebten Feudalsystems; daher ja auch seine spontane Begeisterung für die Französische Revolution.“ Nachwort, S. 309f. Zur Bedeutung des Ennui für die Ästhetik: Carsten Zelle, „Angenehmes Grauen“. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert, Hamburg 1987, S. 118ff., ferner Sauder, a.a.O., S. 144ff. Dennoch ist es geboten, Klopstocks Poetik der Bewegung nicht umstandslos im intellektuellen Milieu des „Grünen Kakadu“ anzusiedeln – was man sich überdies eher gefallen ließe, verspräche der Titel des Abschnitts nicht eine ‚Metaphysik der Metrik‘ aus dem Erbe des Pseudo-Longin („Metaphysik der Metrik: Wortlose Wortbewegung als Erbin der rhetorischen Lehre von Pathos und movere“, S. 306).

4. Der reelle Gegenstand

Vielleicht ist das Problem, das sich an dieser Stelle erhebt, *das* Problem der enthusiastischen Poesie. Zwar wäre Klopstock nicht Klopstock, wenn er nicht der Kritik, überzeugt, sie jederzeit abfertigen zu können, die ungeschützte Flanke einer unbedingten Tendenz böte. Doch selbst das von der Kritik im Gegenzug frühzeitig über sein Werk verhängte Vergessen – ein polemisches und daher, alles in allem, konservatorisch wirkendes Vergessen – sekundiert, genau besehen, durchaus dem Wirkungsschema von Dichtereiphanie und Konventikelnachruhm, in dem diese Dichtung, keineswegs ohne Kalkül des Autors, ihre Möglichkeiten realisiert. Nicht die Poesie selbst, sondern ihr Hervortreten ist das Ereignis, dem der Abfall des kundig applaudierenden Publikums auf dem Fuß folgt, nachdem die Zeit darüber hinausgeschritten ist: ein Ereignis der Kritik, die den Ton der Ekstase goutiert, solange er den Witz fesselt, und die seiner überdrüssig wird, sobald der jähe Aufschwung, die gärende Verhaltung jener Dauererhobenheit weicht, angesichts derer der zunächst mitfühlend aufs Ganze gerichtete Sinn sich erwachend mit einem Mal hingehalten und sogar – das Wort auf den intellektuellen Einsatz gemünzt – düpiert wähnt. Gewiß ist es ein Akt der Ungerechtigkeit, eine Dichtung, die die äußerste Anspannung sucht und realisiert, am Ende überspannt zu nennen. Mehr, es ist Verrat an der Sache und als solcher ein Akt der Freigeisterei, der, wie der Autor der „Gelehrtenrepublik“ dekretiert, geahndet zu werden verdient: „Freygeisterey ist Hochverrath“.⁶⁹ Doch eine Ahnung des ursprünglichen Sachverhalts ist natürlich dabei. Jenes das Ereignis begleitende, vom Dichter, dem Herold der eigenen Tat, alta voce vorgetragene *Wer Ohren hat zu hören* lässt das gesprochene Wort der Dichtung nur scheinbar *für sich* sprechen. In Wahrheit polarisiert es die Rezeption, und zwar von Anfang an. Auch der regelgläubige Kunstrichter vom Schlag der Gottsched und Schlegel,⁷⁰ diese Spottfigur für die zur Reflexivität befreiten Kritik, hört ja keineswegs *nichts*. Nur versagt er sich dem Appell und der darin beschlossenen Gefolgschaft. Er lässt sich nicht hinreißen, und zwar aus freien Stücken. Damit leistet er etwas, das, der begleitenden Theorie nach – den Willen zur Rezeption oder die *Billigkeit* des Kunstrichters vorausgesetzt –, zu leisten nicht in seine Macht fällt. Daß

⁶⁹ A 107.

⁷⁰ Johann Elias Schlegel, vgl. G 70, Anm.

er es vermag, diese Tatsache allein bezeugt die Möglichkeit der Freiheit oder der Distanzierung gegenüber der fordernden Gewalt, die von der Selbstäußerung des unbedingten Willens ausgeht. Das Recht dessen, der den Aufschwung des anderen mit kalter Neugier verfolgt und sukzessive zu analysieren lernt, besteht darin, daß er sich vorbehält, von seinem Verstand unter allen Umständen freien Gebrauch zu machen. Der Dogmatismus des Verstandes (dem der Dichter das Recht abspricht, in *aestheticis* zu urteilen) ist *auch* die verschlissene Vorgegenwart der Vernunft, die es sich nicht nehmen läßt, dort nach Gründen zu fragen, wo die schnelle Gewißheit des dichterischen Selbsturteils keine Zweifel zuläßt, den Zweifel als kunstwidrig desavouiert. Schließlich ist es zweierlei Witz, der sich am enthusiastischen Kunstwerk abarbeitet: der begleitende, affirmativ tätige, der in *diese* poetische Gestalt die wahre Gestalt aller vergangenen *wirklichen* Poesie hineinliest und jede kritische Distanznahme als bornierte Verirrung brandmarkt, und die Form der Distanznahme selbst, sofern es ihr gelingt, zu den reellen Borniertheiten des Gedichts vorzustoßen. Beide leben davon, daß das Werk des Genies ‚nur selten einige Züge des Witzes‘⁷¹ in Anwendung bringen darf (schließlich ist dort, wo der Dichter die höchste Freiheit für sich beansprucht, der Ausdruck der Freiheit oder des Auch-anders-Könnens verpönt) und ihn ebendeshalb herausfordert, wobei Verteidigung und Angriff sich darin gleichen, daß sie das Spiel der Gegenseite als durchschaut und *darum wirkungslos* betrachten, als eine Tätigkeit, über die der Intellekt im Prozeß der Selbstverständigung bereits hinausgeschritten ist.

Die Frage, die das Problem an der Stelle aufnimmt, an der Klopstock es in der Theorie exponiert, lautet, wie denn die Vermittlung von Gedanke und Trieb – in der Realität durch das Bewußtsein des eigenen Daseins gegeben – im Gedicht zu denken sei. Da das Gedicht ‚Ausdruck‘ eines Gedankens oder einer Gedankenfülle ist, und zwar so, daß der Ausdruck (den Mitausdruck mitgerechnet) letztere ganz enthält, erscheint es nicht länger sinnvoll, in ihm nach dem unausgesprochenen Gedanken zu suchen, der sich nur dem in die Geheimnisse der Dichtung Eingeweihten erschließt. Der Verdacht ist nicht von der Hand zu weisen, daß dem künstlich gesteigerten, nichtsdestoweniger blinden Trieb zwanglos eine leere Gedanklichkeit entspricht, die den Hörer in einem Denkkreis ergreift, der ihm seit jeher vertraut ist, und so seine Intellektualität unterbietet, statt sie zu überfordern. Nichts *hinter* dem Ausdruck suchen müssen

⁷¹ „Die höhere Poesie ist ein Werk des Genie; und sie soll nur selten einige Züge des Witzes, zum Ausmalen, anwenden.“ G 190.

kann auch bedeuten, sich keinen Gedanken erschließen zu müssen, der in dem Ausdruck, der ihn gerade tastend erreicht, noch nicht zuhause ist und von der aufschließenden Gewöhnung, als fremd erkannt, der Anstrengung des akuten Verstehens überstellt wird.

Gerade das steigert, nebenbei, die Dunkelheit der Verse. Die Maxime, nichts hinter den Worten zu suchen, und das erhöhte Ungenügen des Intellekts an dem, was dasteht (ein Ungenügen, das letzteres durch seinen vorwärtsdrängenden Duktus unentwegt provoziert), ergeben, zusammengehalten, ein Leseproblem, auf das später, als sei es ein Spezifikum der modernen Lyrik, das Konzept der absoluten Metapher antworten wird.⁷²

Sieht man näher hin, so erweist sich jede Lösung des Problems allenfalls als programmatische Verschiebung. Einen ersten – wenngleich verschlüsselten – Hinweis darauf, in welche Richtung Klopstock es zu verschieben gewillt ist, liefert eine kleine Unsicherheit in Paralegomenon VI, in dem zunächst (später gestrichen) die *Hoffnung* unter den ‚Graden des Willens‘ geführt wird, dann aber (und später unverändert) unter den der Empfindungskraft zugeordneten ‚Vergnügen‘.⁷³

Was die redigierte Systematik verdeckt und dadurch nur auffälliger macht, ist die übergängliche Funktion der Hoffnung, die als interessierte Empfindung den Willen unmittelbar involviert, ohne ihn indessen, anders als die Begierde, zum zweckhaften Handeln zu nötigen. Die Zwitternatur der Hoffnung wird durch unterschiedliche – und unverträgliche – Charakterisierungen deutlich herausgestellt. Heißt es im einen Fall:

die Begierde macht, daß sich der Verstand etwas, als leicht zu erlangen vorstellt, dieß ist die Hofnung. Was wir eine völlig gegründete Hofnung nennen ist vielmehr eine Erwartung [...]]⁷⁴

⁷² Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1965, S. 209 u.a. Losgelöst von diesem Kontext verwendet Hans Blumenberg den Begriff der absoluten Metapher. Ders., Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 6, 1960, S. 11. – Werner Küster, Das Problem der „Dunkelheit“ von Klopstocks Dichtung. Ein Beitrag zur Geschichte des Verstehens von Dichtung im 18. Jahrhundert, Diss. (masch.), Köln 1955.

⁷³ A 38f.

⁷⁴ A 38 (gestrichen).

– wodurch das illusionäre Moment der Selbsttäuschung des Verstandes in den Vordergrund gelangt – , so erscheint im anderen Fall die Hoffnung als ‚die Vorempfindung eines künftigen Vergnügens‘,⁷⁵ als etwas vollkommen Reelles also in ihrer komplexen Struktur aus Glückserwartung und Glückserfüllung. Was sich zwischen Gedanke und spezifiziertem Trieb als ein Verhältnis wechselseitiger Täuschung in Szene setzt (die Begierde täuscht den Verstand über die Schwierigkeit, der getäuschte Verstand hingegen den Willen über die Möglichkeit, das gewünschte Gut zu erlangen), das erfüllt sich unvermittelt – und unvermutet – im Bereich der Empfindung. Die aufbrechende Hoffnung führt die drei seelischen Grundkräfte in dem Punkt zusammen, in dem sie ansonsten differieren, in ihrem Verhältnis zum Objekt, das *als* abwesendes seine *volle* Präsenz entfaltet. Daß sich Verstand und Wille in diesem Punkt täuschen, ist nichts anderes als die andere Seite des Gelingens oder Reellwerdens der Emotion.

Wenn also die höhere Poesie die Hoffnung (theologisch gesprochen: den voreilenden Genuß der Seligkeit) in den Mittelpunkt des dichterischen Aufwandes rückt, dann greift sie sich damit den Affekt, der die drei Grundkräfte, also die ‚ganze‘ Seele *a priori* beschäftigt. Vor allem aber schanzt sie dem Verstand die Aufgabe zu, die *Schwere des Daseins* oder den Realitätszwang tendenziell aufzuheben. Eine flüchtige Spanne der Selbsttäuschung reicht aus, die dazugehörige Gemütsbewegung ihren Umriß unbehelligt von Bangen und Desillusionierung in das ‚Wachs‘ der Seele zeichnen zu lassen. Der zu kurz greifende und in illusionärer Verkürzung der Wege den Handlungsbedarf des Subjekts suspendierende Verstand bildet, in intellektueller Hinsicht, die Seele des moralischen Gedichts. Es kostet, pointiert gesagt, das Glück der Dummheit – keiner gewöhnlichen, sondern, wie es der ungemeinen Anspannung aller Seelenvermögen zukommt, einer, die das unaufhebbare Unvermögen, das *zuguterletzt* Erhoffte hier und jetzt eintreten zu lassen, in die besondere Fähigkeit verwandelt, es wenigstens jetzt und hier zu genießen. Diese gewitzte Naivität ist nicht zu verwechseln mit der, die Schiller an den Werken der ‚Alten‘ diagnostiziert. Sie steht für ein Denken, das sich dazu erzieht, ganz Instinkt zu sein. Klopstock vermeidet diesen Ausdruck nicht ohne Grund, weil er einen Sachverhalt ins Gespräch brächte, dem der Dichter (anders als der Intellektuelle Rousseau, der die Posen der Innerlichkeit zur Schau stellt *und* analysiert) mit Schweigen begegnet und begegnen muß, um seine Glaubwürdigkeit zu wahren. Die

⁷⁵ A 39.

Divinatorik des ‚Herzens‘ oder des mit schweifender, sich Bilder der Wunscherfüllung erzeugender Begierde unterlegten Willens erfordert einen Intellekt, welcher die *Gründe des Herzens*, wie es im Jargon der Rousseauisten heißt, gegen das Zweifelsrepertoire des freien, auf Distanz selbst zur Begehrlichkeit des Subjekts erpichten Intellekts auszuspielen versteht.⁷⁶ Was da *Gründe* heißt, ist wenig mehr als die unaufhörliche Verschränkung elementarer Gewißheiten menschlicher Existenz (wie die von Schwäche, Leid, Todesfurcht) mit dem, was sein sollte und was sich gewiß als wirksame Realität erwiese, ja sogar in *actu* sichtbar vor aller Augen vollzöge, gäbe es nicht die hartnäckige Einrede der selten um Spitzfindigkeiten verlegenen Instanz, die all das nicht sehen will und aus diesem Nichtwollen heraus (einem Wollen, das Mißtrauen gegenüber seiner Redlichkeit weckt – ‚Hochverrat‘) den Zweifel perpetuiert. Der ‚kaltblütig‘ Argumentierende löst just diese Verschränkung *im Moment*. Sie gilt nur im Zustand der auf Dauer gestellten Erhebung, also in einem Zustand, der es dem kritischen, keineswegs nur skeptischen Verstand ermöglicht (und damit, der Logik geistiger Prozesse folgend, auch *auferlegt*), mit dieser Dichtung gerade so umzugehen, als handle es sich um ein Naturereignis, vergleichbar etwa einem Vulkanausbruch, und derart, wenn schon nicht *die* Natur selbst, so doch die Natur des Enthusiasmus, dieser denkwürdigen Seelenverfassung, anhand der erkaltenden Lava des Herzens zu erforschen. Der Intellekt findet so zu einem neuen Thema. Galt es vordem, das Genie zum Sprechen zu bringen, um zu erfahren, was es mit *der* Realität auf sich habe, so taucht nun aus den Abgründen des Subjekts eine fast – noch – unbekannte Realität auf: die Innenansicht des Enthusiasmus, das ‚Genie‘ als in sich differente und zur Differenzierung einladende Erscheinung. Dort, wo dem Frühaufklärer die pathologische Außenansicht des Schwärmers genügte, um seine Diagnose zu stellen (und wiederum das moderate Auftreten des ‚Moralisten‘ hinreichte, den *gezähmten* Enthusiasmus als Zustand der Erkenntnis im Dialog der Vernunft zuzulassen), da wird nun die unsichtbare, da in den Bereich der Erzeugung verlegte, und weithin imaginäre Trennlinie zwischen der produktiven und der pathologischen Geistesverfassung zum Zankapfel zweier Denkstile, die beide genuines Aufklärungsdenken repräsentieren, da jeder auf seine Weise die Beweglichkeit des Geistes gegenüber seinen Objekten exekutiert. Während der eine die simple und darum abstrakte Differenz des trennscharfen Denkens und der aus pathologischer Begriffsschwäche entstehen-

⁷⁶ G 192.

den Geistesverirrung gegen die Geniesprache kehrt, ergreift der andere die unverhoffte Gelegenheit, in der differenzierenden Aneignung einer hinsichtlich ihrer ‚Welt‘ vollkommen bestimmten, aller Distanz abschwörenden und zugleich logisch unterbestimmten Rede über den Schatten der Vernunft zu springen, ohne sich deshalb nur entfernt ihrer Prärogative zu begeben. Auf die Zurschaustellung der jedem ‚Herzen‘ geläufigen Sprache des Gewißheiten insinuierenden Gefühls antwortet einerseits die klassische Sprache der Kritik, andererseits die Sprache des begleitenden Verstehens. Es nimmt explizit vom Gedanken der Legitimität des ‚poetischen‘ Sprechens seinen Ausgang,⁷⁷ um es *beim Wort* zu nehmen und im Ergebnis sowohl den Geist als auch das Subjekt als Ausdruck einer ‚subjektiven‘ Geistesverfassung dem demythisierenden Zugriff des Verstandes auszuliefern. In dieser Konstellation vollendet sich offensichtlich das Programm der Aufklärung, soweit sie sich veranlaßt sieht, der Poesie den Geschmack der Vernunft abzugewinnen – gewiß eine flüchtige Episode in der Geschichte des Denkens wie in derjenigen der Poesie, doch ebenso gewiß eine Konstellation, deren intellektuelle Rituale, einmal aufgeblättert, ebenso unabdingbar zu sein scheinen wie sie, da im voraus entschieden, zur Sinnlosigkeit tendieren.

Es darf daher nicht erstaunen – um zum Ausgang der Überlegung zurückzukehren –, daß Klopstock in dem kurzen Dialog „Von der Darstellung“ (1779) den Gegenstand der poetischen Darstellung „vornehmlich alsdann darstellbar“ nennt, „wenn er erhaben ist“.⁷⁸ Die Auskunft ist nur dem Schein nach paradox. Das Erhabene, das die Sinne überfüllt und dadurch den Geist zwingt, den ‚großen Gedanken‘ der Schöpfung, wie es in „Der Zürchersee“ beziehungsreich heißt, ‚noch einmal‘ zu denken,⁷⁹ ist die Welt, vorgestellt als Gegenstand der

⁷⁷ Der sie gleichzeitig davon suspendiert, dessen Aussagen in extenso für wahr zu halten.

⁷⁸ „Der Gegenstand ist vornehmlich alsdann darstellbar, wenn er erhaben ist, und wenn er viel Handlung und Leidenschaft in sich begreift.“ Von der Darstellung G 168.

⁷⁹ „Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch Einmal denkt.“ Muncker-Pawel, S. 83.

Das hervorgehobene ‚noch Einmal‘ bedeutet, daß das Gedicht selbst den ‚Gedanken‘ der Schöpfung ‚denkt‘, den es im Gesicht des Gegenübers *ein weiteres Mal* wahrnimmt, während es selbst ihn, in die Anschauung der Werke der Natur versunken, *nachdenkt*. – Zum

Hoffnung und des komplementären Affekts der Furcht. Der Schwindel, der das Objekt der Hoffnung reell werden läßt und dadurch im Wortsinn erzeugt, gleicht in seiner Struktur dem Schwindel, in den die Poesie das aufnehmende Gemüt durch die ‚hinreißende‘ Schnelligkeit, mit der sie Verbindungen schafft, versetzt, um ‚fastwirkliche Dinge‘ in ihm zu erzeugen:

Selmer: [...] Die Vorstellungen von gewissen Dingen können so lebhaft werden, daß diese uns gegenwärtig, und beinah die Dinge selbst zu sein scheinen. Diese Vorstellungen nenn ich *fastwirkliche* Dinge. Es gibt also wirkliche Dinge, fastwirkliche, und bloße Vorstellungen. Die Gründe hierzu liegen tiefer, als es dem etwa scheinen möchte, der den Menschen nicht kennt, und nur Philosophie schwatzt.

Minna: Wie können Sie von der Darstellung, die mir als eine Zauberei vorkommt, so kalt, und so einteilend sprechen?⁸⁰

Das Stichwort ‚Zauberei‘ zeigt es an: Man befindet sich im Allerheiligsten der Poesie, dort, wohin der kalt ordnende Verstand nicht reicht. Selmer-Klopstock beeilt sich, dem Rechnung zu tragen, indem er versichert, nur kalt zu *scheinen*, obwohl ihm klar sein müßte, daß die Art von Aufschluß, die er zu geben bereit ist, auf Shaftesburys Demonstration des poetischen ‚Tricks‘ hinausläuft, also darauf, zu zeigen, daß entgegen dem Augenschein zwar nicht alles mit rechten Dingen, gleichwohl völlig natürlich zugeht.

Aber er geht einen Schritt weiter: Während Shaftesbury noch den *falschen Schein* von der Poesie zu nehmen gedachte, der sie in den Augen Uneingeweihter als eine Art Zauber dastehen läßt, macht sich der Jüngere den älteren Topos zunutze und erklärt den falschen Schein unumwunden zum ‚Zweck‘ der Veranstaltung.

Der Zweck der Darstellung ist Täuschung. Zu dieser muß der Dichter den Zuhörer so oft er kann, hinreißen, und nicht hinleiten. Wehe jenem, wenn er das letzte ohne Not tut.⁸¹

Zusammenhang von Schönheit, ästhetischer Größe und Anschauung des Ganzen bei Sulzer
vgl. Carsten Zelle, „Angenehmes Grauen“, a.a.O., S. 374f.

⁸⁰ G 166f.

⁸¹ G 167.

Man kann das verstehen. Der Dichter, der den Zuhörer zur Täuschung *hinleitet*, statt ihn hinzureißen, führt ihn in die Geheimnisse ein, die er um der Wirkung seines Gedichtes willen zu verbergen hat. Das Geheimnis der Dichtung zerrinnt, wenn dem Zuhörer Zeit bleibt, das Gehörte zu untersuchen. Keineswegs ist es die Stimme der Natur, die er, den Hokuspokus durchschauend, vernimmt:

Die Darstellung des Dichters ist täuschender, als des zeichnenden Künstlers seine. Der Sinn entscheidet bei der letzten, und dieser untersucht das Gesehene, weil er länger daran haftet, genauer, als der Geist das Gedachte, und kann daher leichter entdecken, daß er getäuscht wird.⁸²

Der Geist entdeckt, daß er getäuscht wird: Dies, nichts anderes, meint der Satz, daß der Zweck der Darstellung Täuschung sei.

Der von der Dichtung in Atem gehaltene Geist untersucht nicht, er *hört*. Der untersuchende Intellekt hört zwar die Botschaft, allein er vernimmt Ungereimtes – Prosa, die sich dem Wirklichkeitsanspruch der Prosa ‚ohne Not‘, wie ihm dünkt, entzieht.⁸³ Oder er entdeckt, neugierig geworden, im Vorgang der Täuschung das Geheimnis der Poesie und erhebt ihn – prosaisch – zum Zweck der Sache. Das ist eine ‚vernünftige‘ Weise, den Konflikt der Hörweisen beizu-

⁸² ebd.

⁸³ Ein Beispiel ist Düntzers Kommentar zur Klopstockode „Mein Gram“ über den ‚Wortbruch‘ der französischen Nationalversammlung, die verkündet hatte, keinen Angriffs-krieg führen zu wollen, Vers 11-14 („Sie haben ihn durch den Druck in unzähligen Blättern aller Welt verkündet, und andere Völker ihn wiederholt.“): „Vorher deutet er den Gegensatz an, daß sie es nicht in Felsen gegraben (vgl. Ode 102,4), mit dem sonderbar hinzugefügten Grunde, daß auch Felsen untergehen, als ob ein solcher Grund die Nationalversammlung von einem derartigen Entschluß abgebracht haben könnte.“ Heinrich Düntzer, Klopstocks Oden, erläutert, 2. Aufl. Leipzig o. J., Heft 6, S. 277. Das heißt das Kind mit dem Bade ausschütten, vielmehr, es erst gar nicht zur Welt bringen. Daß der eingefleischte Prosaiker Düntzer (der die Verse, die er zitiert, konsequent in Prosa auflöst) dabei eifersüchtig über die poetische Distanz zur Prosa wacht, gehört ins Bild: „Der Dichter fügt aber hier diesen Grund nur wegen des spätern etwas wunderlichen, höchst prosaischen Gegensatzes in V.15f. hinzu, welcher aus seiner so freudig bewegten Seele fließt, die noch nichts von der unmittelbar darauf folgenden traurigen Enthüllung ahnt.“ ebd. Das Argument ist verräterisch: der vom Dichter künstlich imaginierte Seelenzustand ist dem Kommentator, der am Gedicht nur den Einblick in das authentische Seelenleben des Genies gelten läßt, gleichsam die Prosa-version des Enthusiasmus, ein Greuel.

legen. Die vernünftige Auslegung bleibt so Sache der Prosa, die – einzige Konzession an den poetischen Geist – dem Dichter unterstellt, daß er weiß, was er tut. Das heißt, es soll ihn nichts weiter kosten, zuzugeben, daß Täuschung der Zweck der Veranstaltung sei, vorausgesetzt, es gelingt, ihn in einer ruhigen Minute zu befragen.

Der Wortwechsel erhellt, daß Klopstocks Poesie die Einrede der Vernunft hinter sich hat, mit der Shaftesbury die Poesie konfrontiert. Darin liegt die Differenz der Aufschlüsse, die in den divergierenden Theorien gegeben werden. Wenn Klopstock die Täuschung zum Zweck der Darstellung ernennt, dann sagt er damit nicht, daß die Dichter lügen (wie Platon es meint – dem Affen der Unvernunft Zucker geben). Vielmehr setzt er voraus, daß ihr Tun vernünftig genannt werden kann. Der Zweck der Täuschung ist der ‚letzte Endzweck‘ der Poesie, die moralische Schönheit, der zuliebe Darstellung überhaupt geschieht. Die Schnelligkeit der poetischen Darstellung signalisiert auch die Fluchtbewegung der Poesie, die ihre Botschaft in erster Linie vor dem nachsetzenden Verstand ins Ziel bringen will. Doch dieses ‚in erster Linie‘ muß sofort korrigiert werden. Der Verstand – für Klopstock das Vermögen der Subsumtion – ist hier wie dort im Spiel: als täuschende wie als getäuschte Instanz. Dabei findet sich beides auf beiden Seiten. Der täuschende Kunstverstand täuscht sich selbst über die Möglichkeit, der Kritik – *aller* Kritik – im Gedicht standzuhalten. Das Aus halten des Tons suggeriert, daß er, der Flüchtige (der seine Entscheidungen im Nachhinein kaum zu rechtfertigen weiß, es sei denn, unter dem Nebenaspekt der bloßen Form) ihr die Stirn bietet, obwohl er weiß, daß sie ihm nachkommt. Man muß seine Offenheit, hinter der der blinde ‚Trieb‘ greifbar wird, ebenso in Rechnung stellen wie die ihn auszeichnende Witterung für das, was nachkommt. Er liegt unentwegt im Kampf. Seine Kämpfe sind Augenblickskämpfe, Momentaufnahmen der Intellektualität, in denen er den Schleier einer kunstvoll gesteigerten Plausibilität über das Vorurteil wirft, das durch das nachfassende Verstandesurteil außer Geltung gesetzt wird. Der dichterische Anspruch, zu sagen, was wirklich ist, und nicht bloß Philosophie zu schwätzen, reproduziert den Schein, in dem eine *gedachte* Realität zur *gegebenen* avanciert.⁸⁴ Auf der

⁸⁴ „Der Schein, der das Denken nicht nur einfach begleitet, sondern von ihm unablässig produziert wird, ist nicht ein unveränderbarer, der immer gleich bleibt und als eine konstante Größe anzusehen und abzuschätzen ist, die auf den Objekten, wie sie erscheinen, d.h. auf den Phänomenen liegt und ihr Ansichsein verschüttet hält. Der Schein, der nichts anderes als die – gegenüber dem Totum des Anderen – relative, je entfaltete Totalität

anderen Seite ist der nachsetzende Verstand der ursprünglich getäuschte, der seine *Enttäuschung* als Erkenntnisfortschritt inszeniert. Doch auch darin täuscht er sich. Denn was er als Erkenntnis begreift, die Entdeckung des Täuschungscharakters der Poesie, trennt ihn in Wahrheit von ihrem reellen Gehalt. Das Affektleben zwischen Furcht und Hoffnung, in dem der dargestellte Gegenstand seine Realität gewinnt, läßt sich nicht demobilisieren, ohne daß das Objekt selbst vor dem ‚kalten‘ analytischen Zugriff ins Wesenlose zerrinnt. Der nachfassende Verstand hat es daher a priori mit dem Vorurteil zu tun, gleichgültig, was er zu finden gedenkt. Was immer im Gedicht zur Darstellung kommt, es gilt ihm für nichts oder bloße Poesie – Täuschung.

Die Täuschung des Verstandes ist die eine, die des Willens die andere Seite des Vorgangs. Dabei gilt es zu unterscheiden: Der Wille kann nicht getäuscht werden, es sei denn, er täuscht sich selbst. Der Wille gibt sich seine Objekte selbst; worin er sich täuscht (und allein täuschen kann), ist die Möglichkeit, sie zu erlangen. Wann immer zwischen die Begierde – die unmittelbare Gestalt des Wollens –⁸⁵ und ihr Objekt der Aufschub tritt, beginnt das Spiel der Täuschungen, das Spiel zwischen Hoffnung und Furcht, das sich am Ende in die Enttäuschung löst oder ins Glück. Die Hoffnung ist die durch den Aufschub modifizierte Begierde. Die ‚höhere‘ Poesie, die ihre Gegenstände zwischen Furcht und Hoffen erzeugt, zwingt den Willen, sich zu entäußern, ohne daß es für ihn *realiter* etwas zu gewinnen gäbe. Sie zwingt ihn, zu unrealisieren,⁸⁶ im raschen Wechsel der Vorstellungen zu schwelgen, als sei der Wechsel selbst die erlösende Tat.

der Gedanken ist, wie sie sich bis zum je aktuellen Punkt aufgebaut hat, an dem Objekte ihr Recht wenigstens anmelden können, zu Momenten des festgewordenen Systems, in das Denken sich durch seine Vergänglichkeit zwangsläufig überführt, transformiert, um so der flüchtigen Dauer nur eines Augenblicks entrissen zu werden, entwickelt sich beständig weiter. Es ist das Wesen des Scheins, sich beständig fortzuentwickeln“. Wolfgang Marx, Reflexionstopologie, Tübingen 1984, S. 593.

⁸⁵ Die Begierde ist der unspezifizierte ‚Trieb‘ im Angesicht der Objektwelt, das heißt die unmittelbare Antwort des Triebes auf das durch Empfindung und Denken gezeichnete Bild der Welt. Sie ist daher sowohl der sich unmittelbar befriedigende Trieb als auch der Trieb als Partner der Hoffnung: das ‚Herz‘ ist die durch Versagung bereicherte Begierde. Jedenfalls gehört sie nicht zu den ‚Graden des Willens‘: A 38.

⁸⁶ Nach dem Ausdruck Sartres: Der Idiot der Familie, Bd.2 (Gesammelte Werke/Schriften zur Literatur), Reinbek 1986, S. 19.

Handlung besteht in der Anwendung der Willenskraft zur Erreichung eines Zwecks. Es ist ein falscher Begriff, den man sich von ihr macht, wenn man sie vornehmlich in der äußerlichen Tat setzt. Die Handlung fängt mit dem gefaßten Entschlusse an, und geht in verschiedenen Graden und Wendungen bis zu dem erreichten Zwecke fort.⁸⁷

Gemeint ist damit nicht, daß das Gedicht den Fortgang bis zum erreichten Zweck zeigen müsse. Das beträfe immer noch die dargestellte Handlung und verbliebe damit, gemäß der Logik des Arguments, im Raum des Irrealen. Allein der einmal gefaßte Entschluß enthält hingegen bereits die Tat, jedenfalls in ihren für das Gedicht unmittelbar fruchtbaren Momenten. Der mitgeteilte Entschluß steht für die Tat, die der vxierte Wille (nicht der gezeichnete, sondern der des Hörers) nicht ausführen kann, wiewohl er sich in der Ausführung begriffen wähnt.

Bekommen Handlung und Leidenschaft, jene dadurch, daß sie nicht nur groß, sondern zugleich gut, und diese, daß sie edel ist, auch sittliche Schönheit; so nimmt die Darstellbarkeit des Gegenstandes zu.⁸⁸

Das sind kryptische Worte, solange man nicht in Rechnung stellt, daß es die ‚gute‘ Handlung und die ‚edle‘ Leidenschaft sind, die zu den kühnsten Hoffnungen berechtigen und damit den ins Irreale verzückten Willen am stärksten stimulieren.

Die ‚Darstellbarkeit‘ nimmt mit dem Grad der Erregung des Willens zu. Die poetische Darstellung, die auf ein Maximum des Effekts aus ist, zeigt dem Willen die Welt als von edlen Motiven und guten Handlungen bewegt. Sie präsentiert den ‚fastwirklichen‘ Willen als guten Willen, der *wirklich*, soll heißen, der Beweggründe seines Handelns völlig gewiß, in die Weltverhältnisse eingreift. Klopstock gibt sich überzeugt, daß diese Täuschung auf eine seelische Realität trifft, die ihren Mißbrauch ausschließt, wie er in der Vorrede zum „Messias“ kundtut:

⁸⁷ G 168.

⁸⁸ G 168.

Die höhere Poesie ist ganz unfähig, uns durch blendende Vorstellungen zum Bösen zu verführen. Sobald sie das tun wollte, hört sie auf zu sein, was sie ist. Denn so sehr auch einige sich selbst klein machen wollen, so können sie sich doch niemals so weit herunterbringen, daß sie etwas anderm, als was wirklich edel und erhaben ist, diese große und allgemeine Bewegung aller Kräfte ihrer Seele erlaubten.⁸⁹

Der gute Wille, der ganz und gar auf der Wahrhaftigkeit des einzelnen gegen sich selbst beruht (gegen das *Selbst*, den sokratischen Zensor, der unweigerlich zu sprechen beginnt, sobald *alle* Seelenkräfte in die Bewegung involviert sind), ist hier identisch mit dem des Zuhörers, der sich durch die poetische Darstellung selbst dort, wo sie sich einfallen ließe, auf ‚Verführung‘ zu sinnen, nicht zum Bösen bewegen läßt. Die Seele kann gegen sich selbst nicht irren. Das unbewegte Herz hingegen (den Faden weitergesponnen) erkennt nur Vorstellungen, nicht die fastwirklichen Gegenstände der Poesie. Im Mysterium des Selbsturteils oder der Redlichkeit gegen sich selbst zeigen sich Dichter und Hörer einander wechselweise überlegen: der Dichter, der jede Kritik als Hörer-verirrung, als Abschweifung von seiner gefühlten Wahrheit, der Hörer, der das Gedicht dort, wo es ihm (wie er es ausdrückt) nichts sagt, ohne weiteres als verfehlte Poesie brandmarkt und *guten Gewissens* brandmarken darf.

5. Dichterische Offenbarung

Wann immer also das enthusiastische Gedicht seinen Flug beginnt, ist die Vermittlung von Gedanke und Trieb schon geleistet – durch das Selbsturteil oder das Urteil des Herzens, der durch den unbestimmten Aufschub reif gewordenen Begierde. Die „Messias“-Vorrede erinnert daran, daß, im Licht kirchlicher Orthodoxie, dies nichts anderes bedeutet als Heterodoxie, gleichgültig, in welche Richtung das Pendel des Herzens ausschlägt. Zu Recht, da die Selbstoffenbarung des Herzens keine andere neben sich zuläßt, zu Unrecht (dem Verständnis des Herzens folgend), weil sie jeder ‚Doxie‘ ein Ende zu setzen

⁸⁹ G 191.

antritt. Der Ketzergeruch des „Messias“⁹⁰ geht nicht von der einen oder anderen Sentenz aus, sondern vom ‚Plan‘ des Ganzen. Dabei verschlägt die Tatsache wenig, daß es sich um ein episches Werk handelt. Der „Messias“ ist, nach dem Willen des Dichters, nichts weiter als ein *großes*, soll heißen, ein in den Grenzen des kalkulierenden Kunstverständes vollständig entwickeltes *Gedicht*. Er ist zuerst und vor allem, wie ihn die Vorrede nennt, ‚erhabene Poesie‘, die dadurch zur ‚heiligen‘ hinaufgestuft wird, daß sie den dogmatischen Gehalt der christlichen Offenbarung aufnimmt und einem methodischen Experiment unterwirft.

Da ich vorher sagte, der Dichter müsse der Religion nachahmen, wie er der Natur nachahmen soll; so meinte ich nicht die Schreibart der Offenbarung. Ich meinte den Hauptplan der Religion: Große wunderbare Begebenheiten, die geschehen sind, noch wunderbarere, die geschehen sollen! eben solche Wahrheiten! diesen Anstand! diese Hoheit! diese Einfalt! den Ernst! diese Liebeswürdigkeit! diese Schönheit! soweit sie sich durch eine menschliche Nachahmung erreichen lassen.⁹¹

Was hier, in der Sprache der Nachahmungs poetik, gefordert wird, ist die Übereinstimmung von poetischem Plan oder ‚Grundriß‘ und christlichem Heilsplan: ‚Große wunderbare Begebenheiten, die geschehen sind, noch wunderbarere, die geschehen sollen!‘ Die ‚natürliche‘ Affinität dieses Stoffs zur höheren Poesie liegt auf der Hand. Die dichterisch entgrenzte Hoffnung findet im Erlösungs- und Jenseitsmythos einen irrealen Handlungsraum, den die Glaubensbereitschaft des Hörers mit Gegenständen bevölkert, die bereits von sich aus dazu tendieren, über die Schwelle der ‚Fastwirklichkeit‘ zu treten. Unter dem Gesichtspunkt der höheren Poesie ist der christliche Heilsplan die dogmatische Gestalt der Hoffnung, und er ist, in Gestalt der biblischen Offenbarung, ganz Handlung und Charakter. Das genügt, um ihn unter den denkbaren Sujets an die erste Stelle zu setzen, vorausgesetzt, daß „in dem lichtvollen Plan der Religion“ – dem vom Dichter zugerichteten Plan – „kein zu dunkler Schatten ist“,⁹² vorausgesetzt also, daß nicht die Furcht in der Bilanz die Hoffnung mindert,

⁹⁰ Zur Aufnahme des „Messias“ vgl. Große, a.a.O., S. 99ff., ferner die Darstellung bei Muncker, Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, Stuttgart 1888, S. 143ff.

⁹¹ G 199.

⁹² G 197.

statt sie durch den Kontrast und die durch ihn hervorgerufene vermischte Empfindung zu steigern.

Obgleich die Offenbarung, in Absicht auf die Lehren fürs Herz, nur auf dem Wege der Natur fortgegangen war; so ist doch ihr Mittel uns von neuem glückselig und tugendhaft zu machen, weit über die Natur erhaben. Das heilige Gedicht ist auf einem viel höhern Schauplatze. Der Plan der Offenbarung ist seine erste Regel.⁹³

„Fortgegangen“ – das Wort bezeichnet präzise den Umstand, daß die Natur des „Herzens“ keinen Stillstand erlaubt, da es nichts anderes ist als die sich zu irrealen Zielen fortbestimmende Begierde. Nichts anderes, wohlgemerkt. Das rückt die rationale Theologie Seite an Seite mit der höheren Poesie über die bloße Philosophie hinaus, wenngleich aus anderslautenden Gründen. Der „höher[e] Schauplatz“ der heiligen Poesie ist der Schauplatz der christlichen Mythologie. Sie ist demnach das „Mittel“, dessen sich die Offenbarung bedient, und das der Philosophie notwendig abgeht, die – stillschweigende Voraussetzung – entweder als bloße Ethik oder als Naturphilosophie in Erscheinung tritt. Das *Mittel* also ist über alle Vernunft, und dies der Grund, der es ihr versagt, die Regungen des Herzens auszuschreiten:

Wir fühlens, wir wollten uns noch höher erheben. Unsre Seele ist noch weiter. Sie kann noch mehr fassen. Uns fehlte die Religion noch. Wir waren noch in der Sphäre, wo wir selbst die Wahrheiten erfunden haben.⁹⁴

Das ist der springende Punkt. Die rational gedeutete Mythologie des Christentums kann für die Poesie keinesfalls Mittel sein, da der Zweck, der sie aus neologischer Sicht zum Mittel macht – die intendierte moralische Schönheit –, die Poesie bereits *vor aller Stoffwahl* bestimmt. Entweder wäre also alle höhere (in der Terminologie des Vorworts „erhabene“) Poesie Religion – was die Pointe einer *heiligen* Poesie fraglos verdürbe –, oder die heilige Poesie (das Epos der Erlösung) vollbrächte das Kunststück, das Programm des Enthusiasmus im Spiegel des christlichen Mythos zu reflektieren. Das wäre ein zwei-

⁹³ G 196.

⁹⁴ G 195.

felhaftes Kunststück schon deshalb, weil letzterer seinen verborgenen *Zweck* erst innerhalb der rationalen Lesart, im Medium der reflektierenden Ratio preisgibt. Das Experiment der ‚heiligen‘ Poesie kann also, kühl betrachtet, nur darin bestehen, das Dilemma auszureißen und Offenbarung und Poesie im Gedanken der *vollständigen Entwicklung* konvergieren zu lassen. Das vollständige Gedicht (vollständig in dem Sinn, daß es den Gehalt der Hoffnung zur Gänze erschöpfte) darf unter der Voraussetzung des Glaubens kein anderes sein als das Epos der Erlösung. *Unter der Voraussetzung des Glaubens:* dann nämlich, wenn die Offenbarung die Hoffnung in ihrem ganzen Umfang bestimmt. Die Frage (der Text stellt sie nicht, obwohl sie ihn insgeheim bewegt) ist, ob die Voraussetzung des Glaubens in der ‚erhabenen‘ Poesie selbst liegt oder ob die ‚heilige‘ Poesie nichts weiter bewirkt als ein ‚opus supererogatum‘: nur im ersten Fall berührt das Experiment den Anspruch der Poesie, die ‚ganze‘ Seele in Bewegung zu setzen. Ein Wissen darum findet sich in den letzten Sätzen der Vorrede, die einen Gedanken preisgeben, der bis dahin mit Fug verschwiegen wurde:

Der Freigeist, und der Christ, der seine Religion nur halb versteht, sehn da nur einen großen Schauplatz von Trümmern, wo der tief-sinnige Christ einen majestätischen Tempel sieht. Und wie konnten jene etwas anderes sehn? Denn nicht selten verwandeln sogar kleine Züge, die sie verkannten, den Tempel für sie in Trümmern. Und gleichwohl haben sie, wenn mir diese kühnste unter allen Vergleichungen erlaubt ist, die Mythologie studiert, den Homer zu verstehn.⁹⁵

Das Gegenstück zum ‚Christ, der seine Religion nur halb versteht‘, ist nicht der Christ, der sie *anders*, sondern der, der sie *ganz* versteht und dadurch dem Freigeist Paroli bieten kann – dieser kleinen Einsetzung bedarf es allerdings, um der ‚Kühnheit‘ der Schlußwendung habhaft zu werden. Die Mythologie um des Homer willen studieren: die Parole, angewandt auf den Stoff der christlichen Heilsgeschichte, überläßt das religiöse Dogma seinen kongenialen Auslegern –

⁹⁵ G 201.

[e]s ist sonderbar, daß die Ausleger eben so oft bei den deutlichen Stellen, als bei den tiefsinnigen, geirrt haben [...]⁹⁶

– um der Dogmatik des Herzens willen, die erst im Experiment des christlichen Epos ihre gediegene Form empfängt. Die Dogmatik des Herzens erschließt sich dem *Tiefsinn* des Christen, nicht dem *Scharfsinn* der christlichen Interpreten und ihrer Kritiker. Ebenso unverkennbar ist die Aufgabe, die der Dichtung zufällt. Sie ist das Medium, das dem Tiefsinn des Christen, der seine Religion ganz versteht, zu angemessenem Ausdruck verhilft. Die heidnisch-christliche Parallele insinuiert – und darin liegt ihre Kühnheit –, daß der religiöse Tiefsinn sich im falschen Medium bewegt, solange er den Methoden der Auslegung und damit des Scharfsinns vertraut, in denen ihm der Freigeist zumindest ebenbürtig ist. Das ‚*Studium*‘ der Mythologie geht dem ‚*Verständnis*‘ Homers voraus, ohne es einzuschließen. ‚*Homer*‘ aber, das bleibt zu ergänzen, umfaßt den reifen Gehalt der Mythologie. Der Rest ist Kulturgeschichte.

Selbstverständlich tangiert die Vorstellung einer Dogmatik des Herzens oder einer an den Stoff der Offenbarung gebundenen Wahrheit des Ausdrucks den Begriff der ‚erhabenen‘ Poesie. Sie gibt der Poesie des bewegten Herzens eine finale Bedeutung, die durch das Subjekt nur erreicht, nicht aber, bei Strafe des Irrtums, abgewandelt oder ausgetauscht werden darf. Im Ausdruck des Subjekts regiert als subjektlose Substanz das Wort der Offenbarung, die als Ereignis nur im Mythos, in ihrer vollen Bedeutung hingegen erst im Gedicht greifbar wird. Aber natürlich (und darin schreibt sich das Problem fort) setzt der Glaube an eine Dogmatik des Herzens, diese dem dichterischen Selbsturteil auf halbem Weg entgegenkommende Modifikation des Offenbarungsglaubens, ebenso auf die persönliche Frömmigkeit des Dichters wie auf die seiner Klientel. Wer die Mythologie nicht kennt, dem wird es schwerfallen, ‚den Homer‘ zu verstehen, weil er sie allenthalben voraussetzt: nicht als beliebig disponiblen Stoff, sondern als die stoffliche Seite seiner tätigen Phantasie. Wenn es eine Lehre aus dem Homer gibt, die der christliche Dichter unmittelbar auf sich beziehen kann, ohne die Borniertheit des *eigenen* Glaubens in den Gegenstand der Untersuchung hineinzutragen, dann die, daß der Glaube ein integraler Bestandteil der Poesie selbst ist. Dafür läßt sich argumentieren. Den Stoff der aufs Imaginäre gerichteten Hoffnung und der sie steigernden vermischten Empfindungen darf der Künstler nicht ad hoc erfinden. Er muß, wenn er wirken soll, in der Seele

⁹⁶ G 198.

des Publikums ebenso bereitliegen wie in der des Dichters. Er muß geglaubt werden, er muß, genauer, eine seelische Realität besitzen, die durch die dichterische Täuschung herausgelockt und entfaltet wird. Die Poesie als Poesie rechnet mit keinem bestimmten Glauben, wohl aber das Gedicht. Das christliche Epos findet die empirische Grundlage seiner Wirkungen in der christlichen Frömmigkeit des Verfassers und seiner Hörerschaft. In diesem Zirkel erzielt es die stärksten Effekte. Es erzielt sie, stimuliert durch den Zweifel, den die Orthodoxie, die tradierte Prosagestalt des Glaubens, von Seiten der aufgeklärten Kritik auf sich zieht. Nicht der schwindende Glaube, wohl aber die unaufhaltsam schwindende Plausibilität der ererbten Glaubensinhalte erzeugt das religiöse Bedürfnis, auf das die Poesie des unbedingten Willens antwortet, der Schwierigkeiten sucht, um sich an ihnen zu steigern. Die Kehrseite ist, daß eine solche Poesie die religiösen Vorstellungen, die sie dem Herzen noch einmal entlockt, vollends verbraucht. Dem nachrückenden Verstand, der die Täuschung durchschaut, bleibt wenig mehr als der nüchterne Befund, den ‚edelsten Verwechslungen‘ erlegen zu sein.⁹⁷

Der Experimentalcharakter der ‚heiligen‘ Poesie besteht darin, daß sie es unternimmt, die Materie der Hoffnung – den göttlichen Heilsplan – poetisch zu entwickeln. Der Dichter sieht seine Aufgabe als erfüllt an, wenn es ihm gelingt, die Substanz der Offenbarung restlos nach den Gesetzen poetischer Divination darzustellen. ‚Restlos‘ kann nur heißen: soweit sie ihn betrifft. Der ‚Plan‘ des Ganzen ist ein Entwurf, verstanden nicht als flüchtige Skizze, sondern als Projektion – als *projektive Idee* des Ganzen, die erst im fertigen Werk zu der vollen Bestimmtheit findet, in der sie vergeht. Er enthält als erstes den Katalog der zu behandelnden Gegenstände:

Dasjenige, was uns die Offenbarung lehrt, besteht, aus moralischen Wahrheiten; aus Begebenheiten; aus Prophezeiungen; aus Geheimnissen; und aus solchen Stellen, wo das Geheimnisvolle mit jenen, besonders mit moralischen Wahrheiten, vermischt ist.⁹⁸

⁹⁷ Deshalb kann Kaiser behaupten, Klopstock nehme im „Messias“ vom Gedanken einer christlichen Mythologie Abstand: „Er will eine Bildsprache schaffen, die nicht aus der Ähnlichkeit der Geisterwelt mit der Menschenwelt, sondern aus der Unähnlichkeit beider Welten lebt.“ a.a.O., S. 207. Das träfe zu, wenn das Gefühl nicht aus der Vermeidung von Anschaulichkeit seine starken Effekte zöge: Klopstock schafft keine Mythologie, aber er setzt sie voraus.

⁹⁸ G 197.

Das ist die trockene, die rohe Materie des Gedichts, welche die je besondere Behandlungsart herausfordert. Die erste Operation des Genies besteht in der Wahl der Töne:

Aber sowohl in Betrachtung dessen, was wir für eine vermutliche Wahrheit, als auch dessen, so wir für eine gewisse halten, scheint es, daß der Verfasser des heiligen Gedichts sich folgendes zur Regel zu machen habe. Die moralische Wahrheit der Bibel, besonders da, wo sie eine Stufe höher, als die philosophische, steigt, muß in ihrer vollen Stärke gesagt werden; aber nicht mürrisch und trübsinnig. [...] Wo eine Anwendung der Prophezeiung nötig sein sollte; so hat sie keine andre Regel, als die allgemeine Regel der Schriftausleger, die sie dabei zu beobachten haben. Nur müßte der Dichter die Erfüllung in eben dem Tone beschreiben, in welchem der Prophet die Begebenheit vorher verkündigt hat. Die Geheimnisse sind dasjenige, was mit der meisten Einfalt gesagt werden muß, außer wo sie, daß ich so sage, zu Begebenheiten werden.⁹⁹

Daß die moralische Wahrheit ‚in ihrer vollen Stärke‘ gesagt werden muß, was bedeutet, daß sie den vollen Ton oder Leitton trägt, versteht sich aus der Natur des höheren Gedichts, das seinen Zweck in der moralischen Schönheit findet. Die übrigen Töne tragen, als Nebentöne, dazu bei, den Hauptton verstärkt hervortreten zu lassen und damit zu steigern. Zu ihnen gehören der Ton der Einfalt ebenso wie der prophetische Ton, der in der Beschreibung des erfüllenden Geschehens wiederkehren soll, wohl, um den Eindruck der Vorbestimmtheit zu steigern. Damit wird gesagt, daß die ‚Begebenheit‘ auf den Ton und nicht der Ton auf die Begebenheit zu stimmen sei. Das ‚heilige‘ Gedicht ist durchgehend Auslegung und nicht etwa Historie. Es fügt sich ins Bild, daß der Verfasser dort, wo er die poetische Auslegung unter den Begriff der ‚Vermutung‘ subsumiert, wie zufällig die Demut bemüht, diese allerchristlichste, die philosophische ‚Wahrheit‘ übersteigende Tugend, der zuliebe die Aussicht auf jenseitige Entschädigungen für das entgangene Jetzt aufkommen muß. Die ‚Demut‘ des Autors, der gerade dort, wo er in völliger Selbstgewißheit handelt, nur Winke

und Chiffren des Unverfüglichen zu gewahren wünscht, findet, zweideutig genug, ihr Maß im Gehorsam des leidenden Herrn gegen den Vater.

Darüber, daß er in völliger Selbstgewißheit zu Werke geht, gibt zu Genüge die Tatsache Auskunft, daß alle Aussagen zur poetischen Entwicklung des Ganzen, die über die Festlegung der Töne hinausgehen, in bezug auf ‚jedes größer[e] Gedicht‘ gegeben werden, also von jedem bestimmten Inhalt absehen. Der Stoff, heißt das, hat nicht mehr Eigengewicht, als es bedarf, um die poetische Maschinerie in Gang zu setzen. Um eine Maschinerie handelt es sich: Anders ließe sich die Erwartung nicht erklären, eine Reihe von Handgriffen könne den Erfolg des Projekts bewirken, die, unbeschadet des Umstands, daß jeder die volle Präsenz des Dichters verlangt, auf nicht mehr und nicht weniger zielen als auf den geregelten Wechsel der Töne, der dem Herzen eine ‚unangemerkte, aber gewiß gefühlte Harmonie‘ näherbringt.

Es ist noch eine gewisse Ordnung des Plans, wo die Kunst in ihrem geheimsten Hinterhalte verdeckt ist, und desto mächtiger wirkt, je verborgner sie ist. Ich meine die Verbindung und die abgemeßne Abwechslung derjenigen Szenen, wo in dieser die Einbildungskraft;

– gemeint ist die Sprache der Einbildungskraft –

in jener die weniger eingekleidete Wahrheit; und in einer andern die Leidenschaft, vorzüglich herrschen: wie sich diese Szenen einander vorbereiten, unterstützen, oder erhöhn; wie sie dem Ganzen eine größre, unangemerkte, aber gewiß gefühlte Harmonie geben.¹⁰⁰

Das Entscheidende am Wechsel der Töne ist nicht, daß, sondern *wie* er sich im Gedicht vollzieht. Es betrifft die Technik des unmerklichen Übergangs oder der Modulation, in der die Kunst aus ihrem ‚geheimsten Hinterhalt‘ heraus agiert. Das nimmt, wenn auch auf einer anderen Ebene, das formale Motiv des *Naturhymnus* wieder auf: den Verzicht auf die feste Proportion (hier: den durchweg bestimmten Ton) zugunsten der frei fluktuerenden Proportionalità. Hier wie dort ist der Zweck die verhüllte Rede, der im einen Fall die sich selbst

¹⁰⁰ G 193.

verhüllte Einsicht, im anderen, dem Fall des Klopstockgedichts, die sich verhüllende Kunst entspricht. In beiden Fällen aber liegt die Entscheidung zugrunde, die Wahrheit der Rede – dort die vernünftige, hier die übervernünftige – in die sukzessive Entfaltung der in ihr begriffenen Momente zu legen, an deren Ziel dort die endliche Entkräftung, hier hingegen die „volle Reife“¹⁰¹ steht. Scheinbar ahmt der Klopstocksche Kunstgriff die Natur nach, die keinen Sprung macht. Deshalb muß er vor den Augen (und Ohren) des Publikums sorgsam verborgen werden. Seine Kenntnis zerstört den Eindruck von Natur, auf den alles ankommt. Was er tatsächlich erreicht, ist gleichwohl etwas völlig anderes: die strukturelle Nachahmung begrifflich bestimmter Rede unter der Vorspiegelung, ganz bei den Gegenständen zu sein, mit dem erklärten Ziel der Maximierung des Affekts:

Hier das Herz mit dieser Stärke zu bewegen, sagt er zu sich, muß ich immer, und so steigen, daß jeder meiner vorhergehenden Schritte Vorbereitung sei. Diesen stummen, erstaunungsvollen Schmerz will ich hervorbringen! Ich muß meine Hörer nach und nach mit wehmütigen Bildern umgeben. Ich muß sie vorher an gewisse Wahrheiten erinnern, die ihre Seele für diesen letzten großen Eindruck aufschließen. Wenn sie eine Weile bei Gräbern, die noch mit Blumen bedeckt waren, vorübergegangen sind, dann sollen sie, noch schnell genug, an die tiefe, totenvolle Gruft kommen. Führte ich sie auf einmal dahin, so würden sie mehr betäubt werden, als fühlen. Es gehören diese Vorbereitungen ohnedies zu meinem übrigen Plane; und itzt will ich sie, aus dieser Ursache, so anordnen.¹⁰²

Das Herz, das ist der Gedanke, muß Grund haben, zu fühlen. Und mehr als das: Es muß in Kenntnis der Gründe so geführt werden, daß der Affekt seine volle Stärke erreicht. Das geschieht durch Sukzession („nach und nach“): dadurch, daß jede Wirkung zur Ursache neuer Wirkungen wird, bis „noch schnell genug“, die Hauptwirkung eintritt, die dem Plan gemäß ist. Das Verfahren folgt dem Vorbild der logischen Deduktion, und wie bei dieser hängt die Sicherheit des Erfolgs daran, daß die Kette lückenlos ist – keine leichte Übung angesichts der Unwägbarkeiten in der Genese eines Gefühls. Das Wägenkönnen

¹⁰¹ G 194.

¹⁰² G 194.

des Unwägbaren erweist sich als der Schlüssel zum Erfolg und fast schon als eine Definition des Dichters: ein Können, das von der Selbstsicherheit des Dichters seinen Ausgang nimmt und sich im Erfolg unter Beweis stellt. Der Bluff oder das Geheimnis der Maschinerie liegt darin, daß angesichts des Unwägbaren der Gedanke vollständiger Entwicklung sich selbst ad absurdum führt, der Plan des christlichen Epos hingegen mit ihm steht und fällt. Schließlich stellt er die Beweise des Herzens in Aussicht, in denen das Wissen des Dichters über das der Ausleger triumphiert. Der Dichter, der über die Ursachen der von ihm erzielten Wirkungen keine Prosaauskunft erteilt, obwohl er sie *im ganzen* überblickt (und wenn er es tut, dann, wie gesehen, im Bild), befindet sich in derselben Lage wie die Kritik, die weiß (schließlich ist sie Zeugin der Wirkungen), ohne zu wissen: sicher im ganzen, aber keineswegs sicher im Detail.¹⁰³ Die Sicherheit, die das Ganze gewährt, ist aber nicht mehr als die Gewißheit der erfahrenen Wirkung, die den Schluß auf die Ursachen nur in Ausnahmefällen erlaubt. Die Unsicherheit entsteht also dort, wo Sicherheit verlangt und in Aussicht gestellt wird.

Angenommen, dem Dichter gelänge es, den Gegenstand im Gefühl vollständig zu entwickeln, so wäre am Ende die Kritik überzeugt, nicht aber das sezierte Gefühl. Das darf nicht sein, schon allein deshalb nicht, weil der Gegenstand, wenn überhaupt, nur im Gefühl existiert. Das in seinen ‚feinen Entwicklungen‘¹⁰⁴ bloßgelegte Gefühl erkaltet an sich selbst, es wird zum Objekt verständiger Analyse. Es ist der Widerspruch, an dem die ‚heilige‘ Poesie scheitert. Dieses Scheitern verdient genauer beleuchtet zu werden, weil es, genaugenommen, ein Scheitern der Theorie ist, die sich der Poesie zu unlauteren Zwecken bemächtigt. Eine freie Religiosität, die den schützenden Raum trauriger Religionsauslegung verlassen hat, weil – sagen wir es ruhig – sie das intellektuelle Gegenwartsbewußtsein geniert, erfindet sich in der Poesie, die *guten* Argumente der Religionskritik überspringend, die *besseren* Gründe einer

¹⁰³ „Die Kritik sollte sich fast nicht einlassen, die Ursachen dieser so schnellen und so mächtigen Wirkungen aufzusuchen. Sie sind von so verschiedenen Feinheiten, und diese haben ein so mannigfaltiges Verhältnis untereinander, daß es unendlich schwer ist, sie alle mit Richtigkeit zu entwickeln. Und wenn sie entwickelt sind, so untersucht sie der Leser von tiefesinnigem Geschmacke zwar gern; allein der Poet wußte sie schon, und wußte noch mehr, als diese; oder, wenn er auch etwas Neues lernte, so würde er doch nicht mehr Poet dadurch. Überdies sind diese feinen Entwicklungen, die den Faden durch das ganze Labyrinth ziehn, zu sehr der Gefahr ausgesetzt, unrichtig, durch ihre Feinheit, zu werden.“ G 192f.

¹⁰⁴ Siehe die vorige Anmerkung.

Auslegung, die auf nichts anderes aus ist als auf die Bestätigung, die das religiöse Gefühl durch kunstvolle Vergegenwärtigung erfährt. Das Gefühl bestätigt sich selbst: darin liegt das Problem. Vielmehr, es wird zum Problem, sobald die Theorie die Bestätigung für bare Münze nimmt, so, als handle es sich um ein Argument, noch dazu ein unschlagbares, innerhalb des theoretischen Diskurses. Das klingt nicht unplausibel, denn die poetische Wirkung ist unbestreitbar. Nichts liegt der metaphysischen Lesart näher als der Versuch, durch die Annahme substantieller Verhältnisse Eindeutigkeit zwischen Wirkung und Ursache herzustellen. Andererseits (und das ist ein sehr merkliches Defizit der theologischen Lesart) verbietet es sich von selbst, alle Wirkung der Poesie auf die geoffenbarten Wahrheiten der Religion zurückzuführen. Entweder also ist die ‚heilige‘ Poesie *eine andere Art* Poesie, oder die Wirkungen der Poesie haben einerlei Ursache, zu deren Kenntnis die heilige Poesie nicht mehr beiträgt als den in der Durchführung sich ins Gegenteil verkehrenden Versuch, den Umfang der ‚ganzen Seele‘ objektiv zu bestimmen.

Über jede theoretische Intention des Dichters hinaus (soweit seine Schriften darüber Auskunft erteilen) eröffnet die Entdeckung des Tonverhalts einen völlig neuartigen Weg, das dem subjektiven Belieben entzogene Substrat des Gedichts zu benennen. In gewisser Weise kehrt in Klopstocks Lehre vom Tonverhalt, nunmehr psychologisch gewendet, unerkannt die magische figura des Celtis wieder:

Was den Tonverhalt angeht, so vergleicht das Ohr in den Füßen: Silben mit Silben; in den Abschnitten oder Versen: Füße mit Füßen; und in den Perioden: entweder Abschnitte mit Abschnitten, oder Verse mit Versen. Die Abschnitte, Verse, und Perioden können auch den Tonverhalt ähnlich erhalten, oder ihn den Graden nach vermehren und vermindern, oder auch sein Übereinstimmendes und Abstechendes abwechseln lassen.

Zeitausdruck und Tonverhalt sind immer zusammen und *wirken* daher *zugleich* [...]¹⁰⁵

Der Tonverhalt entsteht, wie der Zeitausdruck, im Gehör. Anders als dieser entsteht er nicht durch einfache Impression, sondern durch Zuordnung und Vergleich. Beide beziehen sich auf ein und dieselbe Materie: die Längen und

¹⁰⁵ G 127f.

Kürzen des Gedichts. Folglich liegt der Unterschied zwischen beiden im Urteil selbst. Es gilt einmal dem sinnlichen, das andere Mal dem rationalen Substrat des Verses, vorausgesetzt, man begreift darunter die Proportion oder das Gewebe von Proportionen, das der Tonverhalt einschließt: ‚Silben mit Silben‘, ‚Füße mit Füßen‘, etc.

Allerdings entpuppt sich bei näherem Hinsehen das rationale Substrat als das irrationale, da die begriffsmäßige Silbenzeit keine festen Proportionen zuläßt, sondern nur die fluktuierende Proportionalität. Das prädestiniert es für die Funktion, die ihm die Theorie zuspricht:

Die Gegenstände des Tonverhalts sind gewisse Beschaffenheiten der Empfindung und der Leidenschaft, und was etwa durch ihn vom Sinnlichen kann ausgedrückt werden.¹⁰⁶

„Gewisse Beschaffenheiten der Empfindung und der Leidenschaft“: andere nämlich als die, auf die der Zeitausdruck sich bezieht, der „vornehmlich Sinnliches“¹⁰⁷ bezeichnet, und damit ganz offensichtlich die *harmonischen* Charaktere der Leidenschaften, die bewirken, daß, wie es in der „Vorrede“ heißt, „wenn eine stark getroffen wird, die andern mitempfinden, und in ihrer Art zugleich wirken“.¹⁰⁸ Es sind die Charaktere, die dafür sorgen, daß die ‚ganze Seele‘ im Spiel ist, sobald ein Vers erklingt.

Der Tonverhalt bewirkt also, wie von selbst, ganz dasselbe, was die im Plan des ‚heiligen‘ Gedichts sich methodisch ordnende Technik der Ausdruckssteigerung der Poesie an der Grenze ihrer Möglichkeiten abverlangt. Und er bewirkt es scheinbar anstrengungslos, weil nicht der ‚Plan‘ zählt, sondern das

¹⁰⁶ G 127.

¹⁰⁷ „Die Bewegung der Worte ist entweder langsam, oder schnell. Sie hat, von dieser Seite angesehn, *Zeitausdruck*. Dieser bezeichnet vornehmlich Sinnliches, und dann auch gewisse Beschaffenheiten der Empfindung und der Leidenschaft.“ G 126.

¹⁰⁸ „Die Kräfte unsrer Seele haben eine solche Harmonie unter sich, sie fließen, wenn ich es sagen darf, so beständig ineinander, daß, wenn eine stark getroffen wird, die andern mitempfinden, und in ihrer Art zugleich wirken.“ G 194. – Vgl. die völlig unzureichende Erklärung bei Mennighaus: „Der Tonverhalt [...] ist also etwas Unsinnlicheres, rein Relationales, wenn man so will ‚Geistigeres‘ und steht insofern der Dimension des Affekts [...] von sich aus näher als rein sinnlichen Gegenständen.“ G 307.

Sichhalten in der Bewegung, die in jeder ihrer Phasen als Figur gegenwärtig ist, wie die Bilder des Vogelflugs und des Tanzes suggerieren sollen.¹⁰⁹

Es ist überhaupt nicht leicht, die Bewegung des ungetrennten Silbenmaßes ihren Tanz so halten zu lassen, daß man sie in Wendungen leitet, die weder Anstrengung noch Schwäche zeigen, und den Zeitausdruck und Tonverhalt mit gleichem Schritte fortführt; oder da, wo nur der eine von beiden zum Inhalte paßt, dafür sorgt, daß der passende recht weit vortrete, und der andere darüber desto weniger bemerkt werde. Ich nenne dies vollendete metrische Schönheit.¹¹⁰

Das schwebende Gleichgewicht zwischen Zeitausdruck und Tonverhalt erzeugt eine Kunst des Ausdrucks, in der die Bedeutung ganz in Bewegung gelöst erscheint, ohne einer formalistischen Bewegungsartistik geopfert zu werden. In der kommenden Dichtung gewinnt das, was Klopstock hier als verstechnische Variante beschreibt, jenseits aller Gattungserwägungen Kontur. Es ist das reine lyrische Gebilde, das erst im Gelingen kenntlich wird. Nichts charakterisiert es schärfer als die in ihm wirksame Abwehr des starken Ausdrucks, den sein Erfinder, dem Geist der heiligen Poesie inzwischen weit entrückt, in den Zeitausdruck und damit in die sinnliche Versbewegung legt. Das erinnert an die rhetorische Lesart lebendiger Rede. Aber zugleich bezeugt es eine Abkehr von ihr, die kaum deutlicher ausfallen könnte. Ausdrucksminderung statt -steigerung, so die letzte Pointe der Klopstockschen Verskunst, schafft jene flüchtigen Versgebilde, in denen der Inhalt, als „nicht wichtig genug [...], um durch so etwas Heraushebendes, als der lebendige Ausdruck hat, unterschieden zu werden“¹¹¹ eine Indifferenz gewinnt, die nicht etwa Gleichgültigkeit gegen die

¹⁰⁹ Kevin Hilliard, Klopstock in den Jahren 1764 bis 1770: metrische Erfindung und die Wiedergeburt des Dichtung aus dem Geiste des Eislaufs, in: Schiller-Jb., 33. Jg. 1989, S. 145-184, weist auf die mythologischen Aspekte des Eislaufs bzw. Tanzes hin: das ist hübsch und erhellt im Detail, aber es trifft nicht den Kern: daß beide, ebenso wie der Vogelflug, rhythmische Metaphern sind, dazu bestimmt, die in der Figur – dem Tonverhalt, poetologisch gesprochen – sich vollziehende Synthesis der Bewegung darzustellen. Vgl. auch Winfried Menninghaus, Dichtung als Tanz: zu Klopstocks *Poetik* der Wortbewegung, in: Comparatio, 1991, Nr. 2/3, S. 129-150.

¹¹⁰ G 152.

¹¹¹ G 152.

metrische Form bezeugt, sondern das rhythmische Sichwiegen der Seele jenseits aller bestimmten Differenz.

6. ... „der Tropfen am Eimer“

Es gehört zu den schlüssigen Paradoxien der Lyrik, daß Klopstocks wohl bekanntestes Gedicht, die „Frühlingsfeyer“, mit einer Negation beginnt, die nicht weniger einschließt als den kosmologischen Ehrgeiz der neueren Poesie, der (im aufgeklärten Lehrgedicht) den Prækopernikanismus der humanistischen Frühzeit längst hinter sich gelassen hat, nicht ohne sich damit auch des magischen Sternenglaubens zu entledigen, ohne den dieser Ehrgeiz kaum mehr verrät als den Drang zur Schaustellung des besseren Wissens.¹¹² Andererseits gibt die Aufklärung über das kopernikanische Universum oder die „Mehrheit der Welten“, wie sie die Konversationsschrift des Grafen Fontenelle beziehungsreich nennt,¹¹³ nicht einfach dem besseren Wissen gegen ein geringeres Raum. Was sich in ihr ein ums andere Mal darstellt, ist der Sieg des Wissens über das Nichtwissen oder der Mythos der Vernunft. Sinnfällig macht das einmal mehr der Naturhymnus. Dort, wo sich die Abkehr der Betrachtung von den metaphysischen Gegenständen Materie und Bewegung, Zeit und Raum hin zum ‚System der größeren Welt‘ vollzieht, vollzieht sich auch – vom

¹¹² „Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen! schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelhöre der Söhne des Lichts,
Anbeten, tief anbeten! und in Entzückung vergehn!“

Hier und im folgenden zitiert nach Muncker-Pawel I,133-137. Metrische Analyse bei L. L. Albertsen, Die freien Rhythmen. Rationale Bemerkungen im allgemeinen und zu Klopstock, Aarhus 1971, S. 142ff.

¹¹³ Die Annahme einer Mehrzahl *bewohnter* Welten führt den Blick des Angehörigen fremder Kulturen in die theoretische Disziplin der Astronomie ein und damit einen fingierten Gedankenaustausch, in dem es darum geht, die Lage des jeweils anderen zu begreifen. Da ist, mit dem Blick auf den Schluß der „Friedensfeyer“ („Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens!“) nicht unerheblich, daß, wie Fontenelle schreibt, die Mondbewohner keinen Regenbogen kennen: Bernard de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), dt. Dialogen über die Mehrheit der Welten. Mit Anmerkungen und Kupferstafeln von Johann Elert Bode, Berlin 1780, Reprint Weinheim 1983.

Skeptiker mit einem Aufatmen quittiert¹¹⁴ – der Übergang vom unverfügbarsten zum verfügbaren Wissen. Die von Kopernikus eingeleitete Umkehr des Blicks findet in dem durch ihn erschlossenen Universum ihren vornehmsten Gegenstand. Es müssen also schon Gründe eigener Art vorliegen, die den aufgeklärten Dichter im Gedicht veranlassen, aus dem Schatten des Mythos herauszutreten. Sie betreffen weniger das einzelne Gedicht als den Weltentwurf, mit dem es aufwartet, und der sich, nicht zufällig, weithin mit dem zusammenfügt, was seither mehr oder minder deutlich als ‚Lyrik‘ wahrgenommen wird.

Wenn die Gedichte in freien Rhythmen, die Klopstock erstmals 1758-60 im „Nordischen Aufseher“ veröffentlichte, außer der einfachen Feststellung, daß sie in ‚freien‘ Metren geschrieben sind, etwas verbindet, dann der Umstand, daß in ihnen die gegensätzlichen Techniken der Ausdruckssteigerung und -minde rung so betont gegeneinander gearbeitet sind, daß man ohne weiteres sagen kann, in ihnen werde das lyrische Experiment auf die Spitze getrieben. Das geschieht einerseits durch die energische Sprachform, die den Vers schnell macht und in der jede Sequenz die kommenden Eindrücke vorbereitet, andererseits durch das spürbare Auswiegen der Verse und Strophen. Ohne den rhetori schen Strom zu unterbrechen, bilden sie – um das Bild weiterzuführen – in ihm Inseln, Gruppierungen, in denen das Steigen und Fallen des Tons, die langen und kurzen Kola proportionierte Ganzheiten bilden. Letztere wirken in den fol genden nach, bei schwindender Intensität – ohne doch in ihnen, wie vom Prinzip der Entwicklung gefordert, aufzugehen.

Es sind lyrische Piecen, die inmitten der forcierten Kasuistik des Herzens den blinden Trieb zu Gehör bringen, dem diese entstammt: den reinen Willen, der die Welt erschafft, die sie im selben Moment überschreitet. Deutlich macht das ein Vergleich der frühen Fassungen mit denen der Hamburger Ausgabe von 1771. Letztere, gelegentlich als klassizistisch geschmäht,¹¹⁵ beherzigen in der metrischen Differenzierung konsequent die vom Dichter aufgestellten Regeln des emotiven Sprachbaus,¹¹⁶ Regeln also, die der Ausdruckssteigerung dienen sollen, doch im Effekt – zu denken ist an die Regeln der Nebenausbildung und der Fernstellung – erneut beide Tendenzen gegeneinander ins Recht setzen.

¹¹⁴ Moralists, S. 369.

¹¹⁵ Jörg-Ulrich Fechner, Nachwort zu: Klopstocks Oden und Elegien, Darmstadt 1771, Faksimiledruck Stuttgart 1974, S. 5*f.

¹¹⁶ Ulrich Schödlbauer, Odenform und freier Vers, a.a.O., S. 200f.

Nicht der stärkere Ausdruck setzt sich in diesen Oden durch, sondern die stärker gespannte Erregung.

Nur um den Tropfen am Eimer,
Um die Erde nur, will ich schweben,
Und anbeten!

Halleluja! Halleluja!
Auch der Tropfen am Eimer
Rann aus der Hand des Allmächtigen!

Da aus der Hand des Allmächtigen
Die grössern Erden quollen,
Da die Ströme des Lichts
Rauschten, und Orionen wurden!
Da rann der Tropfen
Aus der Hand des Allmächtigen!¹¹⁷

Nur um den Tropfen am Eimer,
Um die Erde nur, will ich schweben, und anbeten!
Halleluja! Halleluja! Der Tropfen am Eimer
Rann aus der Hand des Allmächtigen auch!

Da der Hand des Allmächtigen
Die grösseren Erden entquollen!
Die Ströme des Lichts rauschten, und Siebengestirne wurden,
Da entrannest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Das Bild vom Tropfen am Eimer bringt die Abkehr von der kosmischen Ein-gangsvision. Es ist ein aus Jesaja 40, V.15 geläufiges und dennoch, im Gedichtfluß betrachtet, eigenständliches Bild. Während der ‚Tropfen‘ explizit in Referenz zur ‚Erde‘ gesetzt wird, fehlt für ‚Eimer‘ der Referent. Logisch wäre es, das Weltall, das *Ganze* der Schöpfung in den Blick zu nehmen, gäbe es nicht ein ästhetisch motiviertes Zögern, das sich bei dieser Auflösung nicht beruhigen möchte. Der Blick auf die alttestamentarische Vorgabe macht es dem Interpreten nicht leichter:

¹¹⁷ „Das Landleben“, Klopstocks Oden und Elegien, a.a.O., S. 1.

Sihe / die Heiden sind geacht wie ein Tropff so im eimer bleibt /
 vnd wie ein Scherfflin so in der wage bleibet / Sihe / die Insuln
 sind wie ein Steublin.¹¹⁸

Was fehlt, ist der kosmologische Bezug, also das Wesentliche an Klopstocks Gedicht.¹¹⁹ In ihm bezieht sich das Motiv der Kleinheit nicht – oder nicht zuallererst – auf das Verhältnis zum HERRN, sondern auf die innerhalb der Schöpfung anzutreffenden Relationen. Die Erde als das angesichts des durch die Akte der Vernunft erschlossenen Weltalls unfaßbar Kleine ist die *Welt*, aus der das anbetende Individuum seine Gründe zieht. Die erhabene Übergröße des Universums ist das eine, die Einzigartigkeit dieser Erde, des ‚Sterns unter Sternen‘, das andere. Sie röhrt daher, daß letztere den Erfahrungsraum des Individuums (und seiner Gattung) umschließt, einen Raum, der im Bild des Umschwebens sogleich überschritten wird. Die Theorie – oder die theoriegeleitete Vorstellung – bleibt mit im Spiel. Das hat gute Gründe. Denn nur so kann die Erde, als das – gegen das physikalische Universum – unendlich Kleine dem All die Waage halten. Die bloße Anschauung bewirkt auf diesem Feld nichts. Das unendlich Große ist nur im Rahmen einer mathematischen Operation denkbar, die für die sich vergeblich spannende Anschauung die Idee der Gleichartigkeit der Welten hervorzaubert. Der Hand des Schöpfers entrinnt eine Welt wie die andere. Nur deshalb ist jede *die Welt*. Daß *diese* Erde, gegen die ‚größeren Erden‘ gehalten, nur gering wiegt, ist ein Gedanke, der den Frommen zur Selbstbesinnung zu bewegen vermag, eine Dreingabe der Physik fürs Sentiment, nicht mehr, nicht weniger.

Warum also das Zögern? *Meint* der Dichter nicht, was er sagt? Keineswegs. Nur geht das Gesagte über das Gemeinte deutlich hinaus. Der fehlende Referent rückt die Bildlichkeit der Metapher ins Bewußtsein des Hörers und mit ihr das häusliche Motiv, das dem kosmologischen Aufschwung so seltsam kontrastiert. Der Eimer holt, ironisch gesagt, das Gehäuse ins Bild, die Stube, in welcher der

¹¹⁸ D. Martin Luther, Die gantze Heilige Schrifft deudsche, Wittenberg M.D.XLV., Sonderausgabe Darmstadt 1972.

¹¹⁹ Ein solcher Bezug findet sich in XI,2 von Augustinus’ „Confessiones“, in dem von den „Zeittropfen“ die Rede ist, die aus der Hand des Allmächtigen rannen: „caro mihi valent stillae temporum“. Kurt Flasch, „Was ist Zeit?“ Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie. Text – Übersetzung – Kommentar, Frankfurt/M. 1993.

auf unbestimmte Fernen gerichtete Dichterblick unversehens auf das Nächstliegende oder -stehende fällt. Der Eimer ist das banale Ding, dessen unsymbolische Anwesenheit jene ostentative Demut, die im Kleinen das Analogon der großen Welt zu erblicken vorgibt und an ihm sein Genügen zu finden behauptet, Lügen straft und sie zwingt, ‚herauszugehen‘ in die ländliche Natur und sich angesichts des geringsten der Mitgeschöpfe den Hochmut des Frommen einzugestehen, der sich hinter der bescheidenen Attitüde verbirgt. Der nahende Gott ist aufgefordert, ihn aus dem Herzen zu tilgen.

Aber du Frühlingswürmchen,
Das grünlichgolden neben mir spielt,
Du lebst; und bist vielleicht
Ach nicht unsterblich!

Ich bin heraus gegangen anzubeten,
Und ich weine? Vergieb, vergieb
Auch diese Thräne dem Endlichen,
O du, der seyn wird!

Dennoch lohnt es sich, bei der flüchtigen Tropfenepisode zu verweilen. Denn der Tropfen am Eimer, die Welt en miniature, preisgegeben an die häusliche Kontingenz, rückt, stärker als der in der Vorstellung ausgegrenzte ‚Ozean der Welten‘ dies offensichtlich vermag, den Gedanken der Kontingenz der real erfahrenen Welt ins Bewußtsein. Über den Schöpfungsmythos gerät erneut das ausgegrenzte All in den Blick, diesmal jedoch nicht, um den reißenden Sog ins gedachte Zentrum zu imaginieren, sondern um den durch die Marginalisierung der eigenen Existenz erzeugten Schwindel zu übertrumpfen:

Wer sind die tausendmal tausend, wer die Myriaden alle,
Welche den Tropfen bewohnen, und bewohnten? und wer bin ich?
Halleluja dem Schaffenden! mehr wie die Erden, die quollen!
Mehr, wie die Siebengestirne, die aus Strahlen zusammenströmten!

Bis hierher wäre die Heilsgewißheit, zu der sich der Fromme, angeweht von den Schauern der Kontingenz, aufschwingt, um im Naturphänomen die Nähe der Gottheit zu erfahren, die ‚Seele‘ des Gedichts. Doch eine solche, etwas schlichte Lektüre kapituliert zu früh vor der Opakheit des aufgewühlten Gefühls. Die Lichtmetaphorik, die das Gedicht durchzieht, spricht noch von etwas anderem. In ihr begegnen sich eine ältere und eine neuere Lesart, die neuplato-

nisch-mystische und die aufgeklärte, an der der mythologische Hell-Dunkel-Gegensatz ebenso Anteil hat wie die Newtonsche Einsicht in die physikalische Natur des Lichts. Die aufgehende Sonne der Vernunft beleuchtet eine Welt der Tatsachen, in der die vertrauten Relationen ins Unvertraute verschoben und damit dem Gemüt entrückt werden.

Das mag zunächst hergeholt erscheinen, aber es ist exakt dieses Spiel der sich kreuzenden Metaphoriken, das dem Nichtwollen der Eingangsstrophe zur Prägnanz verhilft. Die Demutshaltung der zweiten Strophe entspringt einer Erregung, an der die Vorstellung der Myriaden Welten (‘Ozean’) des physikalischen Universums ebenso teilhat wie die in der christlichen Jenseitsvorstellung wirksame Ursprungsmetaphysik.¹²⁰ In dieser Erregung wird das mystische Verlangen, sich dem Ursprung ‘in Entzückung’ zu vereinen, durch die befremdliche Vorstellung des multisolaren Universums wirksam gestaut. Der Abwehrgestus, der in der ersten Zeile hörbar Kontur gewinnt, gilt der Unendlichkeit des physikalischen Weltalls. Ihr gegenüber erscheint die mystische Unendlichkeit Gottes fast wie ein idyllisches Séparé. Der Abgrund der Gottheit tut sich konsequent im Abgrund des Staunens über die unbegreifliche Einheit beider Weltentwürfe kund. Demnach schreibt, um die eingangs genannte Paradoxie nun zu bestimmen, jene Negation in der bebenden Scheu, den unergründlichen Geheimnissen Gottes mit der Attitüde kosmologischer Neugierde nahezutreten, den Anteil der Neugierde an der Unergründlichkeit des Geheimnisses aus. Der Effekt besteht darin, daß nicht die Negation selbst, sondern das vordergründig negierte Bild sich der Wahrnehmung einprägt und den Affekt des Hörers aufs Ungewisse hin stimuliert.

Was die Erregung im Fortgang steigert oder, genauer gesagt, sich in der Form wachsender Erregung niederschlägt, ist die Wiederkehr derselben Paradoxie im meditativen Objekt demütiger Bescheidung. Jene anbetungswürdige Welt im Tropfen existierte nicht für ihren Betrachter, wäre er nicht der versierte Wissende, der die Kenntnis des physikalischen Kosmos in die imaginierte Anschauung dieses Mikrokosmos hineinträgt, wohl wissend, daß ohne die optischen Hilfsmittel des forschenden Verstandes die Einbildungskraft hier keinerlei Gegenstand fände. Jetzt erst, in einer sich am Abgrund der Kleinheit vollziehenden zweiten Wendung, findet der Geist die Kraft, sich der Lichtmetapher als kosmischer Ursprungsmetapher zu bedienen, um das unbegreiflich Große mit dem unbegreiflich Kleinen zusammenzubinden:

¹²⁰ „Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts / Anbeten [...]“

Da ein Strom des Lichts rauscht', und unsre Sonne wurde!
Ein Wogensturz sich stürzte wie vom Felsen
Der Wolk' herab, und den Orion gürte,
Da entrannest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Wo also liegt das Problem? Es liegt darin, daß die durch jene zweifache Umkehr angefachte und zu einem unbestimmten Ziel fortlaufende Erregung, gleichgültig um die Gegenstände, die ihr der Dichter im Fortgang des Gedichts unterlegt, ein Bewegungspotential freisetzt, das sich in den Bildern, die es produziert, nicht mehr domestiziert. Vielmehr verrät seine Herkunft, daß es in ihnen nicht zu Hause sein kann oder darf, da das durch die dem eigenen Deutungswunsch entzogene Verschränkung der Weltbilder ‚heraus‘-gezwungene Subjekt seine Exzentrik als Steigerung der eigenen Befindlichkeit erfährt. Das numinos gedeutete Naturphänomen mit seinem Wechsel von Dunkel und Helle, von Nacht und Tag, von Spannung und Entladung (spätere Autoren werden zu stärkeren Drogen greifen) läßt sich als eine Folge von Erregungsmetaphern verstehen, in denen sich die Exzentrik des Subjekts, der Logik ihrer Selbstausslegung folgend, als Deutungsabkehr zu erkennen gibt, in der die gedeutete Welt als Stimulans zu neuer, ungeahnter Entfaltung kommt. Das physikalische Universum ist das wirkliche (das sagt die Vernunft und die Einbildungskraft spricht es ihr nach) und ineins damit der unglaubliche Abgrund, an dem die seelische Topologie von Nähe und Ferne, das mythische Konzept von Entzweigung und Vereinigung ihre beschreibende Kraft einbüßen. Die ‚Nähe‘ Jehovas im Gewitter enthält den erlebten Sturz in den Abgrund, bei dem die Seele, gemäß der Terminologie des Theoretikers Klopstock, sich nicht mehr affordert als die erhöhte ‚Wirksamkeit‘ ihrer Kräfte.

Vierter Teil

Entwurf der Lyrik

1. Das lyrische Paradox

Der Satz, daß Lyrik zunächst und vor allem eines sei, nämlich *etwas anderes* als Prosa – dieser Satz enthält in nuce den Hinweis, daß es wohl nicht Sache der Prosa sein kann, über dies Anderssein abschließend zu befinden, es sei denn, sie nivelliert die Differenz zwischen Lyrik und Prosa durch ihre Art und Weise, sie zu behaupten. Die gängige Praxis nährt diesen Verdacht und modelliert aus ihm eine Art vorgreifender Gewißheit. Sie betrifft die technische Deutung der Lyrik. Offenbar außerstande, das Axiom ernstzunehmen, das einzulösen sie vorgibt, verwandelt sie ihren Gegenstand unterderhand in unernste Prosa, in Spielprosa: in ein Spiel mit Formen, die, bei Licht betrachtet, allesamt dem Arsenal guter oder weniger guter Prosa entstammen, mit Ausnahme der Metrik, die durch den Gang der Lyrik selbst außer Kraft gesetzt zu sein scheint. Und sie (jene Gewißheit) betrifft die mystische Deutung, die für die Lyrik das Unsagbare reserviert; das Sagbare bleibt, wie sollte es anders sein, identisch mit dem, was sich in Prosa sagen läßt.

Der Lyriker, der (in Prosa) über Probleme der Lyrik referiert, kann sich den Widerspruch leisten, solange er weiß, daß er, von der Lyrik herkommend, un-eigentlich spricht: Als Techniker, der seine Handgriffe vorführt, benützt er die Sprache der anderen, er suggeriert, daß seine und ihre Sprache im Grunde identisch sind. Der Zweck liegt auf der Hand. Erzielt werden soll ein forcierter Verstehen, das über die Untiefen des Nichtverständens hinwegträgt, eines Nicht-verstehens, welches der Sache notwendig inhärent ist. Denn natürlich ist das, was in Lyrik zur Sprache kommt, nicht referierbar. Also kommt es darauf an, den entscheidenden Schritt, der nötig ist, dem Dichter auch dort zu folgen, wo er das Nichtidentische andeutend ins Spiel bringt, zu minimieren, so daß er sich nahezu von selbst versteht, aus dem weitertreibenden Impuls des einmal in Gang gesetzten Verstehens heraus, als handelte es sich dabei um nicht mehr und nicht weniger als einen reflexionslos zu vollziehenden Akt des guten Willens. Damit ist manches gesagt. Zwar steht es dem sich kommentierenden Lyriker frei, für den einen Aspekt seines Tuns auf Kosten des anderen zu votieren, doch jedes Votum, für sich genommen, wird leer sein. Weder die technische noch die mystische Option konstituiert ein Objekt. Wenn überhaupt, ist Lyrik beides: Kalkül und Geschehen, Machwerk und Ereignis. Eine Auslegung verweist auf die andere, und beide zusammen bezeichnen die Verlegenheit, der sie entstammen. Die mystische Deutung ist die Kehrseite der technischen et vice versa. Nicht daß sie einander widersprechen, sondern daß sie gezwungen

sind, den Widerspruch in der Sache zu lokalisieren, macht sie kenntlich. Denn keine Anleihe auf die Sache selbst ist ganz reell, sobald man über sie spricht. Der Widerspruch liegt in den Deutungen, insofern beide den Anspruch erheben, zu sagen, was Lyrik ist. Sie sind Lesarten des Satzes, daß Lyrik etwas anderes sei als Prosa, konkurrierende Lesarten, und es gilt, daß beide weder einzeln noch gemeinsam richtig sein können.

Lyrik ist nicht Prosa und Prosa nicht Lyrik: Damit ist keineswegs gesagt, wie die Differenz beschaffen sein könnte. Es ist nicht einmal gesagt, ob die Beschaffenheit der Differenz in Frage steht – entgegen dem Vorurteil, es müsse, zumindest unausgesprochen, von dieser oder jener Differenz die Rede sein. Beide Deutungen, die technische wie die mystische, setzen unbesehen voraus, daß es darum geht, der Differenz einen bestimmten Inhalt zu geben. Darin liegt ihre Naivität. Es bedarf keines weiteren Mißgriffs, um die Lyrik unter das Diktat der Prosa zu stellen und sie als das zu fixieren, was diese auch ist oder sein kann.

Entscheidend an jenem Satz ist, daß er Lyrik und Prosa vor aller inhaltlichen Bestimmtheit zueinander in Beziehung setzt, allein durch die Figur der Negation. Es wird nicht gesagt, Lyrik sei dies und Prosa sei etwas anderes, sondern sie werden in ein Verhältnis wechselseitigen Sichausschließens gesetzt. Das bedeutet, daß jedes Sprechen über Lyrik als Lyrik ein Sprechen über Prosa als Prosa impliziert und umgekehrt. Wann immer Lyrik thematisch wird, wird sie es als das andere der Prosa; kein Wunder, wenn jeder Versuch, ihre Grenze gegeneinander als indifferent gegen diese Lyrik, gegen jene Prosa zu bestimmen, ins Leere greift. Nur weil es Lyrik gibt, wird Sprache als Prosa greifbar. Sie wird es im Hinblick auf das, was sich als Lyrik fortschreibt und damit fortbestimmt. Denn anders als Prosa wird Lyrik unmittelbar als Lyrik erfahren. Sie mutet an oder auch nicht. Das liegt weniger an äußeren Erkennbarkeiten wie Metrum, Reim, Zeilenbruch als daran, daß man Lyrik schlechthin nicht wahrnimmt, solange man sie nicht als Lyrik, das heißt, als Nichtprosa realisiert. Folglich, so läßt sich schließen, ist sie es – sofern sie nichts anderes als Nichtprosa zu sein beansprucht – welche die Prosa als Prosa bestimmt. Demnach wäre Lyrik das Selbstverständliche; selbstverständlich als Ort der Verständigung über die Grenzen der Prosa. Denn anders als die Lyrik gewinnt die Prosa nichts, sobald sie als Prosa kenntlich wird – außer dem begrifflichen Makel, Prosa zu sein.

Das Verhältnis von Lyrik und Prosa ist asymmetrisch. Prosa genügt sich selbst, sie ist, dem Umfang ihrer Selbstauslegung nach, Sprache schlechthin. Daß sie überhaupt als Prosa, das heißt, als ein eingeschränkter Modus der

Sprachentfaltung, ins Blickfeld rückt, verdankt sie umstandslos der Tatsache, daß es Lyrik gibt. Die Sprachgebärde, die das Verständigungsmittel Sprache durch das Etikett ‚Prosa‘ zum Nichts-als-Verständigungsmittel degradiert, ist selbst keineswegs lyrisch, aber sie verweist auf Lyrik, sie zeigt auf sie als auf die andere Weise des Sprechens, welche ohne Zweifel besteht. Darin liegt ihre Funktion. Daß sie über diese hinaus nichts besagt, liegt daran, daß die Zeigerichtung dies nicht zuläßt. Mit den Mitteln der Prosa ist nicht mehr zu erreichen als die einfache Anerkennung, daß es das andere Sprechen gibt. Die Ursache liegt nicht in der Beschränktheit der Prosa (das heißt ihrer Mittel), sondern in ihrer Universalität. Sich über ihre Leistung verständigen heißt, sich über die Leistung der Verständigung ins Benehmen zu setzen. Das Unsagbare ist das Unsägliche, dasjenige, worüber man besser schweigt. Wenn die Lyrik nicht schweigt, so deshalb, weil das unsagbar Genannte für sie sagbar ist, weil sie es tatsächlich aussagt, weil es dasjenige ist, um dessen willen sich der Wechsel von der Prosa zur Lyrik vollzieht. Wer es als Sagbares will, muß es in der Lyrik und nicht im Sprechen über sie aufzusuchen. Eine dritte Möglichkeit gibt es nicht; zwischen Prosa und Nichtprosa bleibt kein Raum für eine Sprache des vermittelnden Sowohl-als-auch. Was sollte sie auch vermitteln? Die Lyrik selbst gewinnt Bestimmtheit erst in der Erfahrung ihres Andersseins, sie kann nicht vermittelt, sie muß erfahren werden als Nichtprosa, als das, von dem her Prosa als Prosa bestimbar wird.

Das klingt paradox. Genausogut ließe sich behaupten, daß Lyrik als Lyrik nur im Spektrum ihrer Auslegungen existiert. Denn ‚bestimmen‘, ‚Bestimmtheit‘, ‚Bestimmbarkeit‘ sind Begriffe aus dem Bereich der Prosa, Begriffe, die rationale Verfahren abrufen, gleichgültig, um welche es sich im Einzelfall handelt. Sie auf das zu beziehen, was Lyrik als Lyrik leistet, heißt, diese mit Rationalität auszustatten, mit einer außer sich geratenen Rationalität allerdings, die jenseits ihres Geltungsbereichs agiert. Nicht, daß Lyrik als schlechterdings irrational zu betrachten wäre. Sie hat keine rationale *Funktion*. Rationalität ist indifferent gegen die Erfahrung der Lyrik, sie kann sie nicht anders fassen denn als Objekt der theoretischen Neugier. Doch dies hier ist ein Gegenstand besonderer Art, einer, der sich gerade so weit objektivieren läßt, wie es gelingt, ihn als eine Spielart von Rationalität zu fassen. Sofern Lyrik überhaupt gedacht wird, geschieht das in der Vorstellung, daß sie *gleichsam rational* verfährt. In dieser Vorstellung sind zwei Fiktionen unlösbar miteinander verbunden. Die erste ist die einer Rationalität *in* den lyrischen Gebilden. Sie eröffnet das Spiel der Auslegungen: Die Annahme, Lyrik sei in sich rational strukturiert, kann nicht anders entfaltet werden als durch die Entfaltung der den Gebilden

inhärenten Rationalität. Die zweite Fiktion ist die einer Rationalität jenseits der Rationalität. Sie unterstellt, daß Lyrik einer eigenen Rationalität folgt, die mit der auslegenden nicht identisch sein darf, da sonst die Grenze zwischen Lyrik und Prosa zu existieren aufhörte. Jede Auslegung ist dieser zweiten Fiktion nach sensu strictu zum Scheitern verurteilt. Sie muß jene andere Rationalität verfehlten, weil ihre eigene von ihr nichts wissen darf – andernfalls wären sie ein und dieselbe. Gerade das ist der Umstand, der immer neue Auslegungen ermöglicht, weil keine, wie man sagt, ihren Gegenstand erschöpft. Die prinzipiell unzureichende Rationalität ist die entbundene, die ihren Gegenstand ein ums andere Mal entwirft.

Warum Fiktionen? In beiden Fällen lautet die Antwort gleich. Es sind Implikate der Verständigung darüber, daß es keine Verständigung über Lyrik gibt, einer Verständigung, die entdeckt, daß sie, auf dem Boden ihrer Unmöglichkeit, bereits eingesetzt hat und nicht ohne Willkür in das einmal gebrochene Schweigen zurückkehren kann. Beide Implikate enthalten ein Als-ob. Sie suggerieren, es gäbe Rationalität anders, sei es als eine im anderen oder als eine in sich andere. Strenggenommen sind beide kontraproduktiv. Die Auslegungspraxis, die sie in Gang setzen, kann nur dadurch in Bewegung bleiben, daß sie sich nicht zwischen ihnen entscheidet, daß sie changiert. Der Weg, den sie zurücklegt (auf dem sie sich als Praxis bewährt), führt sie von der vorausgesetzten Rationalität der Gebilde zu ihrer unauflösbarer Fremdheit ebenso wie von der postulierten Fremdheit als einer in sich verschlossenen Rationalität zum Aufschließen rationaler Strukturen. In dem Moment, in dem sie der einen oder der anderen Position als der eigenen inne wird, erstarrt sie angesichts der Unsagbarkeit des zu Sagenden oder der Beliebigkeit des Sagbaren.

Solange sie in Bewegung ist, exekutiert sie das Als-ob ihrer Prämissen als ein Als-ob des Sichverständigens über die Grenzen von Rationalität überhaupt anlässlich der transrational gedeuteten Gebilde. Sie eröffnet demnach in Prosa den Prozeß der Bestimmung von Prosa als Prosa (einem von Haus aus durch Rationalität ausgezeichneten Medium), als den sie Lyrik liest, weil sie nicht anders kann. Aber sie führt ihn, im Gegensatz zur Lyrik, als einen fiktiven, da sie um die Ungegründetheit ihres Unterfangens weiß oder wissen kann. Der Argwohn ist kaum von der Hand zu weisen, daß dieses Wissen die Auslegung (oder das Spektrum möglicher Auslegungen) von ihrem Gegenstand isoliert. Es ist ein Argwohn, der das Geschäft der Auslegung begleitet und begleiten muß. Er läßt sich auch positiv wenden. Die fiktive und sich in ihre Fiktivität ergebende Verständigung über die ambivalente Rationalität der lyrischen Gebilde schafft erst den einen Raum, innerhalb dessen der Lyrik als Nichtprosa die

Anerkennung widerfährt, ohne die sie nichts weiter wäre als eine Fata Morgana des Geistes.

Oder nicht? An sich gibt es keinen Grund, das Schweigen zu brechen, in dem sich die Aufnahme von Gedichten spontan vollzieht. Es genügt sich selbst, und es genügt der Erfahrung, von der es bewegt wird. Das Spiel der Deutungen beginnt jenseits dieser Erfahrung, es ist ein anderes Spiel, überdies eines, das, wie sich zeigt, den Zweifel an seiner Zulässigkeit zugleich mit seinen Resultaten produziert. Allein die Skepsis gegenüber den eigenen Möglichkeiten hält es in Gang, es ist ein fortgesetzter Balanceakt, der die Bereitschaft zum Verstummen überall voraussetzt. Der Grund liegt auf der Hand. Die Verständigung über Gedichte muß sich transparent halten gegenüber dem, was sie dadurch verstellt, daß sie das Schweigen bricht. Die Alternative besteht darin, den Zweifel zu radikalisieren und um einer prätendierten Redlichkeit willen den Wunsch nach Verständigung zu unterdrücken, wann immer er sich einstellt, da er nach eigenem Eingeständnis nicht mehr bewirkt als den von vornherein vergeblichen Versuch, ein Terrain zu okkupieren, auf dem er nichts verloren hat. Der einfache Hinweis darauf, daß Auslegung faktisch geschieht, verfängt nicht angesichts des Zweifels, ob sie legitimerweise geschieht. Vorausgesetzt allerdings, sie wäre illegitim, so wäre sie es zweifellos im Hinblick auf ihre eigenen Maßstäbe. Das macht es sinnvoll, den Zweifel selbst rational zu lesen und einzugrenzen.

Bei Licht betrachtet, liegt der Grund der Skepsis gegenüber den Möglichkeiten rationaler Verständigung über Lyrik in der universalisierenden Tendenz rationaler Vollzüge. Rationale Weltaneignung läßt sich weder im ganzen begrenzen noch im Detail isolieren. Rationalität ist stets eine, es steht keine andere zur Verfügung. Die Idee einer zweiten Rationalität, wie immer gewendet, ist widersinnig. Die Paradoxie der Lyrik besteht darin, daß sie diesen Widersinn provoziert, daß sie es nur vermöge des Widersinns zur Realität bringt – nämlich in der durch Rationalität gezeichneten Welt des Intellekts. Deutbarkeit ist der Preis der Zugehörigkeit zu einer Kultur, die selbst ihre Irrationalismen als entgleiste Rationalismen begreift und begreifen muß, weil die Muster ihres Begreifens es nicht gestatten, andere Formen des Weltverständnisses in ihrem Anderssein zu belassen. Eine dem Postulat der Auslegbarkeit (und dadurch dem Rationalitätsdruck) entzogene Lyrik verfällt dem Geschwätz, sie verflüchtigt sich in der Unverbindlichkeit kultureller Epizirkel, in denen die Regeln des pseudointellektuellen Mein-und-Dein-Spiels die Szene beherrschen. In der Praxis der Auslegung vollzieht sich die Anerkennung dessen, was Lyrik leistet, insofern Leistung das Schlüsselwort ist, das in der rationalen Kultur die

Plätze anweist. Die Leistung (den Beigeschmack des Wortes mitgekostet) der Lyrik erschöpft sich darin, daß sie als zugehörig erscheint, weil (ein verkapptes ‚obwohl‘) sie die Rationalität über ihre Grenzen zwingt. Die Grenzüberschreitung kann nicht anders als zweideutig ausfallen. Der Schein dieser Zweideutigkeit fällt auf die Lyrik selbst und läßt sie als das Unauflösbar erscheinen, in dem die Vernunft ihren Rätselcharakter erfindet und löst.

2. Die Erbschaft der Poesie

Warum die Lyrik? Bis ins 19. Jahrhundert hinein galt, wie gesehen, der Gegensatz von Lyrik und Prosa als peripher gegenüber dem umfassenderen von Prosa und Poesie. Was Lyrik von Prosa unterschied, ließ sich in Begriffen der Poesie abhandeln. Als einer Versgattung unter anderen ging ihr gerade die Eigenart ab, die durch die moderne Gattungsbezeichnung des Prosagedichtes so unnachahmlich ins Bewußtsein gehoben wird: die Exklusivität gebundener Rede. Die Figur der Negation ist aus dem ‚poème en prose‘ in der Nachfolge Baudelaires nicht fortzudenken. Negiert wird mit der – tendenziell unaufhebbaren – Distanz von Lyrik und Prosa der poetische Weltentwurf, negiert und fortgeschrieben in einem. Genauer gesagt: Aufgekündigt wird die Identität von poetischem und lyrischem Weltentwurf. Die Lyrik tritt aus dem bergenden Raum der Poesie heraus und wird modern. Es ist offensichtlich, daß der im 19. Jahrhundert zu beobachtende Prozeß der Transformation des ‚allgemeinen‘, soll heißen, sich in den Institutionen der ‚Allgemeinheit‘ manifestierenden Bewußtseins hin zu szientifischen Mustern der Selbst- und Weltauslegung den dichterischen Weltentwurf (was immer sich mit dieser Vokabel verbinden mag) von einem gewissen Augenblick an nur noch in der Form des Paradoxons zu goutieren gestattet. Das wäre schwerlich zu verstehen, wenn nicht in der älteren Lyrik die Gründe schon bereitgelegen hätten, die den Wandel zur Moderne im nachhinein plausibel erscheinen lassen. Der lyrische Weltentwurf hat eine Vorgeschichte: eine Geschichte, die zu Rate gezogen zu werden verdient, wenn es darum geht, das lyrische Paradox in seine diversen Richtungen zu entfalten. Eine Geschichte auch, in der sich das Paradox ankündigt, jedoch verhüllt: eingebettet einerseits in die rhetorischen Vorgaben der Poetik, die traditionellerweise nach der Bestimmung der Poesie und den differentiae specificae ihrer Gattungen (darunter auch die Ode als das ‚lyrische‘ Gedicht) fragt, eingebettet andererseits in die Entstehungsgeschichte dessen, was sich neben der Poesie als einer

mythisch präfigurierten ‚Kunst‘ in seinen verschiedenen und einander teils verdrängenden, teils ergänzenden Erscheinungsformen zu jener Dominanz im Alltagsbewußtsein der Epoche entfaltet, die man nach wie vor wie selbstverständlich ‚modern‘ nennt – der ‚westlichen‘ Rationalität.

Das Gedicht in Prosa ist keine Gattung der Poesie neben anderen. Es ist eine Gattung, in der das Ende der Poesie seinen Schatten vorauswirft. Seit sie erdacht wurde, ist alle ‚Dichtung‘ entweder ‚Lyrik‘ (Verskunst) oder literarische Prosa. Kein liebevoll restaurierter Bühnenvers und keine Wiederentdeckung der epischen Form in diesem Jahrhundert hat daran etwas zu ändern vermocht. Das Prosagedicht ist keine poetische Gattung, sondern eine Form, die das lyrische Paradox als eine der Denkfiguren, in denen sich das moderne Bewußtsein erfährt, sinnfällig macht. Auf die ältere Poesie ist das Paradox nicht ohne weiteres zu applizieren. Die frühen Beispiele, in denen es sich von ferne anzukündigt – wie Celtis’ Säkulargedicht – sind immer auch anders deutbar. Die Konstellation spricht für sich, aber sie spricht im nachhinein. Das lyrische Paradox ist ein Stück durchsichtig gemachten modernen Alltagsbewußtseins. („Alltag“ heißt hier Epochenalltag, in den die verschiedenen ‚Diskurse‘ eingeslassen sind, unter denen der ästhetische, ohne Exklusivrechte geltend machen zu können, eine Sonderstellung einnimmt.) Anders gesagt: Jede heutige Rede über Lyrik, sofern sie nicht antiquarisch gemeint ist, partizipiert (vermutlich) an ihm, auch wenn sie es nicht explizit zum Ausdruck bringt. Im Gegenteil: Seine explizite Formulierung hat auf den ersten Blick den Schein der Plausibilität gegen sich, den das eingeschliffene Reden über Lyrik für sich verbucht. Das kann nicht anders sein. Wer redet, glaubt schon zu verstehen. Im Reden suspendiert der Redende die Ausweglosigkeit seines Unterfangens. Vor allem aber wimmelt es unter der Decke des einfachen und in seiner Monotonie unbefriedigenden Gedankens ‚Lyrik ist nicht Prosa‘ von hergebrachten Bestimmungen, die nur darauf warten, in ihre vermeintlichen Rechte einzutreten. Lyrik ist gebundene Rede. Gebunden durch was? Ein Metrum? Einen Rhythmus? Einen optischen Effekt? Jede Antwort ist geeignet, Widerspruch hervorzurufen, und ruft ihn unmittelbar hervor. Lyrik ist Sichaussprechen des Subjekts: und wenn nicht? Spricht das Subjekt etwa nicht in Prosa? Welche geheimnisvolle Abneigung ist da im Spiel? Die Gegenbeispiele liegen parat. Jedermann kennt sie, jedermann bedient sich ihrer. Gerade darin besteht – zum guten Teil – das vielstimmige Reden über Lyrik, in dem, mit Hegel zu reden, der Versicherungen des Gegenteils kein Ende wird. Lyrik ist anders: Nichts anderes besagt das lyrische Paradox.

Der gemeinsame Nenner all dieser Bestimmungsversuche besteht darin, daß Lyrik das alles auch einmal war und – neben anderem – weiterhin ist. Selbstverständlich gibt es das metrische, das rhythmisch verfaßte, das optische Gedicht, das Gedicht, in dem ein Subjekt sich (mehr oder minder) unverhüllt ausspricht, neben dem anderen, das, wie seine Apologeten beteuern, die Subjektstelle absichtsvoll leer läßt. Dies alles gibt es, und es ist gleichzeitig in die Distanz gerückt durch die spezifisch moderne Einstellung, die Wert darauf legt, daß Lyrik dort, wo sie entsteht, ein als dogmatisch beargwöhntes Herkommen negiert, eines in der Regel, wohlgemerkt, nicht alle zugleich (das übersteige die konzeptionelle Kraft des Schreibenden), aber dieses eine aus der Kraft der Überzeugung heraus, daß ‚moderne Lyrik‘ aus der Negation stammt, daß sie vor allem anderen Negation ‚ist‘. Das lyrische oder, allgemeiner gesprochen, poetische Herkommen ist das zunächst zu Negierende, unabhängig davon, welche – tradierte – Variante im Gedicht zum Zug kommt. Die *eine* Tradition, die der moderne Lyriker vor allen anderen, theoretisch ebenso in Frage kommen den, mit jener Normativität ausstattet, die es hier und jetzt zu brechen gilt, steht als pars pro toto für die Tradition der europäischen Poesie, die – technisch gesprochen – als ein im Vergehen begriffenes Normengefüge den dichterischen Wahrnehmungshorizont rändert.

Der Einwand liegt nahe, damit werde keine Besonderheit der Lyrik, sondern eine Rahmenbedingung literarischer und ästhetischer Produktion überhaupt in der Moderne genannt. Die ästhetische Produktion lebt von der Neuheit, sprich, dem Wiederholungsverbot in bezug auf das, was bereits vorliegt. Das Plagiat bedeutet neben der rechtlichen immer auch eine ästhetische Regelverletzung. Doch die Rede von ‚dem Ästhetischen‘ bleibt notgedrungen abstrakt. Für den Schriftsteller, der es anders zu machen gedenkt, ist nicht die Kunst überhaupt – oder das Ästhetische –, sondern die Literatur das Gegebene. Von ihr hat er auszugehen. Das liegt in der Natur der Sache. Als Schriftsteller denkt er, wenn schon nicht in technischen, so doch in Kategorien, die sich für ihn unmittelbar mit technischen Vorgaben verbinden. Innerhalb der Literatur aber wird ohne weiteres der geheimnisvolle Mechanismus der Entgegensetzung wirksam, der im Wechselspiel von Lyrik und Prosa seine sinnfälligste Ausprägung findet. Die literarische Prosa, gleichermaßen Erbin der Poesie wie die moderne Lyrik, der sie in manchem vorausgeht, steht zur vergangenen und im Vergehen sistierten Poesie in einem ganz analogen Verhältnis der Negation. Anders als die Lyrik läßt sie keinen Zweifel an dem Grund, der sie dazu anhält. Als Prosa trägt sie, selbst in ihren poetischen Momenten, den genuinen Gegensatz zur Poesie als formales Stigma seit jeher an sich. Als Prosa auch trägt sie dort, wo sie sich,

deutlich früher als die Lyrik, anschickt, die Poesie zu beerben – in der erzählenden Literatur seit dem 18. Jahrhundert – jenes Knäuel an Zweideutigkeiten in die Dichtung hinein, das daraus resultiert, daß sich die Hindeutung auf die formale Eigenschaft metrisch ungebundener Rede ungezwungen mit der Hindeutung auf die ‚unpoetischen‘ Kommunikationsbereiche verbindet, in denen eine poetische Sprachgebung sich als eher hinderlich erwiese – also vornehmlich auf den Alltag sozialer Interaktion sowie auf die in Philosophie und Wissenschaft sich manifestierende Tendenz zu rationaler Selbstverständigung und Welterschließung. Der soziale Alltag und die wissenschaftliche Praxis sind die beiden vielleicht auffälligsten Ausformungen jener ‚Prosa der Verhältnisse‘, in der Hegel die Kunst – und mit ihr, zweideutig genug, die Poesie – zu Ende gehen läßt.¹ Und in der Tat: Die literarische Prosa reicher, geschmeidiger, nuancierter zu machen als den überkommenen Vers, ihr die Wucht und den Aufschwung des poetischen Wortes und den kleinen, nüchternen Einwurf einzuprägen, der der Alltagsbeobachtung entspringt, sie raffinierter zu machen, als es die Poesie jemals war und sein durfte, dieser erfolgreiche Angriff auf die Poesie von seiten der Prosastilisten des 19. Jahrhunderts vom Schlag eines Flaubert bliebe völlig unverständlich, ginge ihm nicht die Operation voraus, in deren Verlauf die Sache der Poesie im prosaischen Medium sag- und im gleichen Zug verhandelbar wurde.

Es ist nicht zu übersehen, daß sich die literarische Prosa im Zuge dieser Verhandlungen dort, wo sie der Poesie am innigsten den Prozeß macht – und, nach

1 Beide gehören zusammen: die – gewiß brüchige – Rationalität von ‚Gesellschaft‘ (in der Individuen und Gruppen nach mehr oder weniger rationalen Strategien gegen- und miteinander operieren) imprägniert die spontane Alltagsverständigung mit der Rationalitätsforderung, die ihre unmittelbar beeindruckenden Leistungen auf dem Feld der Wissenschaften erbringt. „Auch den ‚Meister‘ habe ich ganz kürzlich wieder gelesen, und es ist mir noch nie so auffallend gewesen, was die äußere Form doch bedeutet. Die Form des ‚Meisters‘, wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen Forderungen und partizipiert auch von allen seinen Grenzen. [...] Wer fühlt nicht alles das im ‚Meister‘, was den Hermann so bezaubernd macht! Jenem fehlt nichts, gar nichts von Ihrem Geiste, er ergreift das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst und gewährt einen immer sich erneuenden Genuss, und doch führt mich der Hermann (und zwar bloß durch seine rein poetische Form) in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus der wirklichen Welt nicht ganz herausläßt.“ Friedrich Schiller, Brief an Goethe vom 20.10.1797, in: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. v. Siegfried Seidel, Bd. 1, Leipzig 1984.

dem leichtfertig klassifizierenden Vorurteil, selbst zur Poesie wird – , verspiegelt, das heißt, einen Rätselcharakter annimmt, der der Aufklärungsprosa noch ganz und gar abgeht, und der sich seinerseits als geeignet erweist, einen weiteren Prosatypus ins Leben zu rufen. Die Prosa expliziter und explizierender Deutung, die kein gegebenes Textcorpus (keine Heilige Schrift) kennt und ohne bestimmte Inhalte auskommt, einzig dazu bestimmt, den Prozeß der Literatur vermittelnd und kommentierend zu begleiten, unternimmt ihre Erkundungsgänge und Lauschoperationen vornehmlich zu dem voyeuristischen Zweck, nichts von dem zu versäumen, was in der Literatur vorgeht. Wobei über die Dignität ihrer Resultate keine sonderliche Klarheit besteht: ein nachdenklich stimmendes Detail angesichts der ihr zugesetzten Aufgabe, dort für Transparenz zu sorgen, wo die Texte – aus Gründen, die man nicht dem Unvermögen der Autoren, sondern der Seriosität ihrer Anstrengungen nachsieht – den Leser in einen Zustand kalkulierter Verwirrung stürzen.² Das Prinzip der Vermittlung ist einfach. Man hält den Leser dazu an, das dem Sich-den-einfachen-Wegen-der-Verständigung-Versagen der Literatur mitgegebene Versagen – kein punktuelles, kein persönliches, sondern zu einer Institution der ‚Kultur‘ gewordenes – als ihr Gelingen zu begreifen. Das von der Literatur aufgegebene Rätsel wird durch die hermeneutische Vermittlung nicht aufgelöst, sondern als ein Verständigtsein der Literatur über sich selbst und den Zustand der Welt vorgeführt.

„Prosa“, im 18. und noch 19. Jahrhundert Gegenbegriff der Poesie *und* in sie selbst hineingetragen, ist alles andere als ein einfacher Begriff. Er umfaßt die Sprache des Alltags und die Spezialsprachen der verschiedenen Wissensdisziplinen, die Sprache der Kritik und der esoterischen Sprachbemühung ebenso wie die der auf sie antwortenden Hermeneutik. Was sie verbindet, ist Abwehr: die Überzeugung, in all diesen Sprachbereichen etwas zu finden – oder fordern zu dürfen – , was sich in der Sprache der Poesie nicht findet oder nicht finden muß. Prosa *verflüchtigt* sich zur Poesie. Dem Eindringen ‚bloßer‘ Poesie in die

² Entsprechend reicht das tiefssitzende Unbehagen am Genre bis zum – strikt gedanklichen – Ruf nach Zensur und Berufsverbot: „Verboten würde der tausendste Artikel oder das zigste Buch über die tiefere Bedeutung von Hamlet und der unmittelbar darauf folgende Artikel, der zu dessen Widerlegung, Einschränkung oder Bestärkung dient. Ich stelle mir eine gegen-platonische Republik vor, aus der die Rezensenten und Kritiker verbannt wurden; eine Republik für Schriftsteller und Leser.“ George Steiner, Von realer Gegenwart, München-Wien 1990, S. 15f.

Prosa ist Widerstand zu leisten. Warum? Die geläufige Antwort lautet: Weil die Poesie ein durch den Gang der Geschichte seiner Gründe beraubtes ‚überkommenes‘ Sprechen konserviert.³ Gegen die Archaik ihrer Denk- und Ausdrucksweisen hilft weiter nichts als beharrliches Nachfragen, wie es sich denn in Wirklichkeit verhalte, und dieses ‚in Wirklichkeit‘, das *alle* Praxis umfassende Postulat, unter allen Umständen den Realitäten ins Auge zu sehen, bezeichnet – zieht man die bevorzugten Instrumente der neuzeitlichen Realitätserkundung mit in Betracht – weithin die gemachten Realitäten der modernen Welt, angesichts deren die ‚herkömmliche‘ Poesie, wie sie nun heißt, nichts anderes sein kann als ein unzeitgemäßes Spiel mit abgelegten Wissensformen.⁴ Das Verhalten der Poesie ist keines, dem durch Modernisierungsschübe Einhalt geboten werden könne – ‚moderne Poesie‘ ist, streng gesprochen, eine *contradictio in adjectu* –, es ist die Kehrseite der Modernisierung.

Die literarische Prosa hingegen nimmt an der Modernisierung teil und erweist sich selbst als ihr treibender Part, zumindest dann, wenn man die Intellektualisierung der ästhetischen Sphäre dabei zu den entscheidenden Vorgängen zählt. Ihr zweideutiges Verhältnis zur Poesie ist dabei keineswegs singulär. Es entspricht der Bewußtseinslage des Individuums, das so modern nicht ist, um nicht den Zwiespalt seiner – aus welchen Tiefen der Menschheitsentwicklung auch immer stammenden – psychischen ‚Ausstattung‘ und der allgegenwärtigen Rationalitätsforderung in seinem Alltag zu erleben und agierend zu gestalten oder an ihm zu scheitern. Darin, nicht in einseitiger Angepaßtheit an die Epochemuster, realisiert sich seine Modernität. Dem entspricht – was gern übersehen wird –, daß die Poesie, wie die Kunst allgemein, weit davon entfernt ist, das Ungenügen an der ‚einseitigen Verstandeskultur‘ der Moderne zu kompensieren.⁵ Das spezifisch moderne Ungenügen ist eines an der Poesie selbst. Die Prosa der Literatur artikuliert dieses Ungenügen. Sie verhilft dadurch der entkräfteten Poesie zu einer zwitterhaften Lebendigkeit, die sie

³ Heinz Schlaffer, Poesie und Wissen, Frankfurt/M. 1990, S. 115ff.

⁴ „Von Homer bis Goethe ist eine Stunde, von Goethe bis heute vierundzwanzig Stunden, vierundzwanzig Stunden der Verwandlung, der Gefahren, denen nur der begegnen kann, der seine eigenen gesetzlichen Dinge betreibt.“ Gottfried Benn, Doppel Leben, Gesammelte Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Wiesbaden-Zürich 1968, S. 2026.

⁵ Zur Kompensationstheorie im hermeneutischen Kontext: Joachim Vahland, Kompensationshermeneutik. Zur Kritik des popularphilosophischen Reduktionismus, in: DVjs, 65. Jg., 1991, Heft 3, S. 389-414.

anders kaum noch erreichen könnte. Zum zivilisatorischen Ungenügen am Traduierten gesellt sich das von Freud einst diagnostizierte ‚Unbehagen in der Kultur‘, das ebenfalls auf keine Weise kompensiert werden kann, weil es sich nicht auf einen Mangel, sondern auf die aktuellen Überschüsse der Kultur bezieht, die zum permanenten Aufbruch aus den gewohnten Orientierungen zwingen. Die Literatur, die dieses Unbehagen zum Ausdruck bringt, ist in erster Linie Klage: entsprungen der Trauer um einen vielleicht imaginären Verlust, einen jedenfalls unerreichbaren Kulturzustand, der sich in den von keinen kulturellen Selbstzweifeln geprägten Kunstwerken der Vergangenheit zu spiegeln scheint. Es ist die Klage um die verlorengegangene, genauer, sich in den Realitäten der aktuellen Lebenswelt verlierende Poesie, die auch einen Weltzustand repräsentiert – einen, der wohl nie existiert hat, umso intensiver jedoch aus den Werken der Vergangenheit hervorglänzt.

Gibt es nach alledem eine spezifisch moderne Prosa – das Wort in der literarästhetischen Prägnanz genommen, die dem Terminus ‚moderne Lyrik‘ innewohnt? Die Antwort lautet: nein. Prosa, literarästhetisch verstanden, ist immer schon Prosa der Moderne. Die sukzessive Eroberung der Poesie durch die Prosa verfolgen heißt den Spuren der Modernisierung nachgehen. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß in diesem Jahrhundert ein Typus ‚moderner‘, experimenteller Prosa entsteht, der, technisch gesehen, sich ohne Skrupel an den formalen Neuerungen der Lyrik orientiert. Eine Zeitlang – zu denken ist an die Jahre 1890-1910 – setzt die Lyrik die Maßstäbe literarischer Modernität. Der Prosa bleibt es überlassen, ihr auf analogen Wegen zu folgen oder sich auf ihre eigenen vorästhetischen (und daher keineswegs ‚modernen‘) Gesetzlichkeiten – etwa die des Erzählens – zurückzuziehen. Die von Musil und Hofmannsthal zu Beginn des Jahrhunderts publik gemachte Krise des Erzählens entspricht dem jähnen, durch nichts zu versöhnenden Verdacht, daß das Veralten der Poesie auch die dichterische Prosa einzuholen beginnt oder schon eingeholt hat. Es ist der geschichtliche Augenblick, in dem letztere nicht mehr allein mit den Erzeugnissen eines mit vormodernen Bewußtseinsformen kokettierenden poetischen Romantizismus, sondern mit einer neuen, abstrakt-analytisch operierenden Verskunst zu konkurrieren genötigt wird. Der Prosaausweg aus dieser Situation besteht, keineswegs ohne innere Konsequenz, in der Übernahme ‚authentischer‘, soll heißen, außerästhetischer Prosaformen durch Montage und Reflexion. Das Erzählen selbst wird reflexiv. Dadurch, daß es die mythische Abkunft seiner Strukturen aufdeckt, gewinnt es ein aktuelles Interesse, das nicht länger der Sehnsucht nach Geborgenheit – ‚Behagen‘ – in vergangenen

Bewußtseins- und Lebensformen, sondern der Gegenwart mythischer Verständigungsmuster im rational dominierten Weltverhältnis gilt.⁶

Das macht die Frage nur unabweislicher, warum innerhalb einer relativ klar umrissenen Zeitspanne die neue Lyrik hervortritt, die binnen weniger Jahrzehnte europaweit als ‚moderne Lyrik‘ kanonisiert wird. Anders gesprochen: Was macht den Erfolg der von den Neuerern Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und ihren Nachfahren unternommenen Beutezüge so zwingend, wie er sich im nachhinein darstellt?⁷ Aus welchem Grund entfaltet sich hier wie über Nacht das paradoxe Wechselspiel von Lyrik und Prosa, in dem die Lyrik, als das Andere der Prosa, von den Gewißheiten der Poesie keinen weiteren Gebrauch macht als den, sie als die Relikte eines archaischen Bewußtseins zu negieren? Die Antwort kann nicht darin bestehen, die literarischen Ressourcen ein weiteres Mal aufzuzählen, die den Autoren zur Verfügung standen und deren sie sich bedienten. Sie muß den Kontext der allgemeinen Kunstentwicklung einschließen, die – gemäß einer Hypothese, für die manches spricht – gegen Ende des letzten Jahrhunderts die herrschende ‚synthetisch-harmonisierende‘ Denkfigur der bürgerlichen Epoche zugunsten einer ‚analytisch-kombinatorischen‘ verabschiedet. Was in der Lyrik geschehe, so Panajotis Kondylis, habe Symptomwert nicht allein für die Künste, sondern für die gesellschaftliche Entwicklung im ganzen. Die ästhetische Denkfigur der Moderne präsentiere sich post festum als Bestandteil der herrschenden Denk- und Organisationsform in der massen-demokratischen Postmoderne.

Es wird sich nämlich erweisen, daß all diesen Geistesprodukten ein gemeinsamer Denkstil und eine gemeinsame Wahrnehmung der Welt zugrundeliegen, woraus sich mit einer Regelmäßigkeit, die nicht zufällig sein kann, eine bestimmte Denkfigur ergibt. Im Folgenden werden wir diese Denkfigur die *analytisch-kombinatorischen*

⁶ „Erzählen in der Moderne ist Erzählen unter erschwerten Bedingungen. Der dominierende Wahrheitsbegriff, der Wahrheit mit Faktizität gleichsetzt, macht die Fiktion verdächtig. Sie wird bereits im Realismus dazu gedrängt, sich als etwas auszugeben, was sie nicht ist, Resultat einer wissenschaftlichen Einstellung.“ Peter Bürger, Prosa der Moderne, Frankfurt/M. 1988, S. 390.

⁷ Sowie, zumindest im Bewußtsein der Zeitgenossen, Verlaine: „diese Heiligen Drei Könige der modernen Poetik“ (Verlaine, Mallarmé, Rimbaud). Paul Valéry, Werke, Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Band 5, Frankfurt/M. 1991, S. 76.

rische nennen, um sie mit der *synthetisch-harmonisierenden* zu kontrastieren, die die bürgerliche Geisteshaltung kennzeichnete.⁸

Die Schwierigkeit des Modells liegt darin, daß die Künste offensichtlich der Gesellschaft vorausgehen – wenn schon nicht in ihrer Breite, so doch in ihren (durch den Filter der folgenden Kunstentwicklung wahrgenommenen) entscheidenden Vertretern. Die stillschweigende Annahme einer den Künsten innewohnenden antizipatorischen Kraft ist nicht zu übersehen. Freundlicherweise harmoniert sie mit einem Wandel der ‚bürgerlichen‘ Vorstellung vom künstlerischen Genie um die Jahrhundertwende, also im noch elitär geprägten Bewußtsein des Übergangs zur ästhetischen Moderne. Der Künstler, dem es aus Gründen einer angesichts des von der Gesellschaft favorisierten Künstlerideals *erlittenen* Konstitution versagt bleibt, die Menschheit, wie sie ist, zu repräsentieren und ihre Widersprüche in seiner Person auszudrücken und zu versöhnen, reklamiert im Gegenzug für sich die Fähigkeit, in der Subjektivität seines Denkens und Fühlens zukünftige Menschheitszustände vorwegzunehmen.⁹ Analytisch – in der von Kondylis favorisierten Bedeutung – ist diese Variante, weil sie auf den Totalitätsaspekt des künstlerischen Schaffens verzichtet. Das Abwegige, das Nichtrepräsentative, scheinbar Singuläre ist der per se angemessene Ausdruck dessen, was noch nicht ist. Der Künstler und sein Werk haben mit der Zukunft gemein, daß sie die Gegenwart negieren. Zur ästhetischen Negation des Bestehenden gehört nicht mehr, als an die Stelle des versöhnnten den unversöhnlichen Widerspruch treten zu lassen.¹⁰ Unabhängig davon spezifiziert sich die an die Zukunft geknüpfte Erwartung. Das kryptotheologische Prinzip Hoffnung wie die kryptotheologische Litanei der Hoffnungslosigkeit geben einander in der Beurteilung der ‚Lage‘ wenig nach. Beide unterbieten allerdings das analytische Modell, dem sie ihre Aktualität verdanken. Denn der rückwärtsgewandte Eifer, die ‚bürgerlich‘ genannte Synthese als falsche Versöhnung zu entlarven, verteidigt, bei Licht besehen, nur die Entdeckung, daß

⁸ Panajotis Kondylis, *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*, Weinheim 1991, S. 15.

⁹ So noch Fühmann: „Poesie ist die andere Art der Wirklichkeit, die vorwegnehmende, und es ist das Verhängnis des poetischen Bildes, daß es sich einmal realisiert.“ Franz Fühmann, *Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung*, Lizenzausgabe München 1985, S. 15.

¹⁰ Vgl. Joachim Vahland, Gottfried Benn. *Der unversöhnliche Widerspruch*, Heidelberg 1979, insbes. S. 23ff. Zur Adornoparallele s. S. 105ff.

jede Synthese *Entwurf* ist, also subjektiv oder, um dieses Wort zu vermeiden, durch andere Entwürfe relativier- und ersetzbar. Die ‚falsche‘ Versöhnung einander widersprechender („widersprüchlicher“) Tendenzen im bürgerlichen Kosmos mahnt keine ‚wahre‘ Versöhnung in einer künftigen Ordnung der Gesellschaft an. Jede Synthese steht an der Schwelle zu anderen, gleichermaßen denk- und realisierbaren, steht in Konkurrenz. Erst das gibt ihr die Härten, an denen das schweifende Harmoniebedürfnis der Intellektuellen sich bricht und das Verlangen nach Entlarvung, nach Offenlegung der dem jeweiligen ‚System‘ innwohnenden ‚Lebenslüge‘ mobilisiert.

Wenn es einen Bereich gibt, in dem das ‚bürgerliche‘ neunzehnte Jahrhundert der Vorstellung von der Versöhnung der Widersprüche zu durchgreifendem Erfolg verhilft, dann den der Kunst. In der Kunst erwartet der Bücherfreund, der Theatergänger und Musikliebhaber, daß sich der dramatische Widerstreit der Eindrücke und Interessen, dem sich die naive Welterfahrung ausgeliefert weiß, am Ende in einer Harmonie auflöst, von welcher der gediegenere Geschmack vor allem verlangt, daß sie nicht zu dick aufgetragen werde, um *seriös* zu wirken. Die Kanonisierung und Inventarisierung der Kunst bereitet der noch im achtzehnten Jahrhundert offen ausgetragenen Konkurrenz der Künste ein Ende. Prinzipiell hat nun jedes Kunstwerk, das seinen Namen verdient, die Synthese zu leisten, die der Begriff der Kunst postuliert. Entlastung findet es durch das System der Künste, das dem einzelnen Künstler die Sparten und Fächer zuweist, in denen er sich beweisen darf. Erst die Totalität der Künste ist der Totalität der Welterfahrung gänzlich gewachsen. Was für die Künste insgesamt gilt, das trifft auf die Poesie im besonderen zu. Das epische, das dramatische, das lyrische Fach verlangen nach ‚adäquaten‘ Lösungen der Konflikte, die sie zur Sprache bringen. Vorausgesetzt ist, daß die Konflikte sich im wesentlichen gleichen – dies eben heißt es, in einem Fach zu arbeiten. Das hat zur Folge, daß literarische Werke, die abseits solcher Erwartungen bleiben, nicht in ihrer andersgearteten Intention wahrgenommen und beurteilt, sondern als kunstwidrig, als Zumutung für den gesunden Kunstsinn abgefertigt werden. Es trifft die Verhältnisse nicht ganz, zu sagen, ‚die‘ Dichtung oder ‚die‘ Künste im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts hätten die ausgetretenen Pfade der bürgerlichen Kunstgesinnung verlassen und seien ‚wie über Nacht‘ modern geworden. ‚Modernität‘ ist das zweideutige Schlagwort, das im Zeichen der das Jahrhundert durchziehenden Romantikkritik die Verfechter einer Kunst der modernen, sprich, bürgerlichen Weltverhältnisse auf der einen und die von ihnen bekämpften Vertreter einer allerdings aus romantischen Quellen gespeisten ‚ästhetischen‘ Moderne vereint. Daß letztere in dieser Auseinandersetzung

posthum den Sieg davonträgt, steht auf einem anderen Blatt. *Ihr Dogma*, die Verweigerung des ‚bürgerlichen‘ Dogmas, die Verweigerung der Botschaft von der endlichen Aufhebung der Widersprüche durch die Kunst, durch das einzelne Kunstwerk, das darin (wie die Gegenseite unterstellt) nur der Tendenz der Gesellschaft zur Versöhnung ihrer widerstreitenden Tendenzen stattgibt, erzeugt ein halbwegs stabiles System sich wechselseitig unterminierender Mißachtung. Die bürgerliche Epoche ist auch die Zeit der Kunstsankale. Der Skandal bietet sich als eine Form gesellschaftlicher Anerkennung an, sobald Kunstwerke dem kodifizierten Kunstbegriff widersprechen, ohne daß ein Mangel an Talent oder Handwerk an ihnen zu konstatieren wäre.

Warum also, nochmals gefragt, gibt es, neben der Prosa der Moderne, eine moderne Lyrik? Welches Bedürfnis meldet sich in ihr zu Wort, das durch die Fortschritte und Mehrdeutigkeiten der Prosa nicht zu befriedigen gewesen wäre? Ohne Zweifel handelt es sich um ein *ästhetisches* Bedürfnis, und dazu – der Gedanke legt sich nahe – um eines, das die Systematisierung der Künste durch die Ästhetik im neunzehnten Jahrhundert sowohl voraussetzt als auch ablehnt, um eines, das mit der Prosaisierung der Welt wie der Künste kokettiert, um sie in einem zweiten Schritt umso entschiedener zurückzuweisen. Die über jede Erwartung erfolgreiche Systematisierung der Künste macht es dem einzelnen Künstler schwer, unbefangen auf frühere Kunstzustände zurückzugreifen, will er seiner Kunstauffassung Prägnanz verleihen. Denn letztlich weist im Spektrum der geistigen Tätigkeiten das System den Künsten ihre spezifische Leistung zu. Der Künstler weiß, was er von seiner – und mit ihr von aller – Kunst zu halten hat, und teilt dieses Wissen mit seinem Publikum. Der Begriff des Genies, weit davon entfernt, das System der Künste zu unterhöhlen, gibt ihm ein schwer zu erschütterndes Fundament. *Es kommt nicht darauf an, was das Genie will*. Was es am Ende schafft, das Kunstwerk, verdankt sein Entstehen jener geheimnisvollen Schöpferkraft, die stets und überall ihren eigenen Gesetzen folgt. Was der Künstler will, hat keinen Einfluß auf das, was die Kunst ist. Der Künstler darf alles, insofern die Kunst keinen Stillstand duldet. Er darf nichts, insofern seine Werke Kunstwerke sind und nichts weiter. Das, worin die Kunst liegt, geht ihn gewissermaßen nichts an. Unter den Künsten des Genies aber genießt die Lyrik eine Sonderrolle. In ihr spricht sich das Subjekt aus, frei von anderen Zwängen als denen, die es unmittelbar konstituieren. Die Kunst des Genies ist Kunst des Subjekts. In ihr stellt es spielerisch die Produktivität unter Beweis, als deren Erzeugnisse die prosaischen Kulturleistungen zu gelten haben.

Denn dies ist die kulturtheoretische Prämissee, von der die ästhetische Wertgeschätzung der Kunst dependiert. Die Kunst überlebt in der modernen Welt als Garant des menschlichen Ursprungs der Zivilisation. Verschwände sie aus ihrem lebendigen Zusammenhang, so verschwände mit ihr über kurz oder lang das Vertrauen in die seit jeher erprobte Fähigkeit des Subjekts, die Elemente der umgebenden Kultur aus sich herauszusetzen. Es bliebe – ein höchst unerfreulicher Gedanke – der nirgends unterbrochene Anblick eines fremden und befremdlichen, von einer unbekannten Macht der Gattung oktroyierten Baus, an dem weiterzuarbeiten von Generation zu Generation die schiere Not geböte: mit ebenso unentbehrlichen wie unbegreiflichen Werkzeugen und ungewissem Ausgang.

Daher erscheint es unabweislich, daß der Künstler, bei allem ausgebildeten Kunstsinn, immer wieder von vorn beginnt. Das Genie ist naiv, muß es sein, weil nur dort Kunst entsteht, wo das Subjekt aus sich selbst schöpft. Keine andere Kunstart eignet sich besser zur (Selbst-) Darstellung dieser Naivität als das Medium, in dem sich die Poesie am umstandslosesten verkörpert: das Gedicht. Es ist das Gefäß reiner Subjektivität, die Form, in der der einzelne seine ich-getränkten Welterfahrung ohne weitere Brechung zur Sprache bringt. Und das gilt nicht nur in der Theorie. Selten hat einer ihrer Gemeinplätze gründlicher die Wahrnehmung erobert. Lyrik – so wissen es Generationen europäischer Leser – ist Poesie, verstanden als reine Intensität, als ‚Innigkeit‘. Sollte es ein Mangel sein, wenn ihr an Bestimmtheit abgeht, was sie an Unmittelbarkeit den anderen Gattungen voraushat? Schließlich sind es die Anforderungen der epischen etc. Formen, welche den letzteren zu der Welthaltigkeit verhelfen, die man von der Kunst *auch* verlangen muß, wenn die von ihr zu leistende Synthese glaubhaft werden soll. An diesem Punkt bleibt die Lyrik im besten Fall unentschieden. Sie ist nicht nur reine, sie ist auch leere Intensität: Ausdruck eines unbestimmten Gestimmtheits der Seele oder des Gemüts.¹¹ Das Gedicht versöhnt Ich und Welt vorzugsweise dadurch, daß es das Ich den eigenen Regungen gegenüber versöhnlich stimmt. Anders ausgedrückt: Im Herzen der Poesie siedelt die Platitude. Auf diesen Satz machen die Anthologien des

¹¹ „Indem es endlich im Lyrischen das *Subjekt* ist, das sich ausdrückt, so kann demselben hierfür zunächst der an sich geringfügigste Inhalt genügen. Dann nämlich wird das Gemüt selbst, die Subjektivität als solche der eigentliche Gehalt, so daß es nur auf die Seele der Empfindung und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt.“ G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 15, S. 420.

bürgerlichen Zeitalters die Probe. An der Lyrik entscheidet sich, was der Poesie unter den Bedingungen der prosaischen Moderne abverlangt wird. Der Einspruch läßt nicht lange auf sich warten.

Blickt man auf die programmatischen Hauptstücke der modernen Lyrik, der Lyrik, die den Konsens der Epoche aufkündigt, so sieht man, daß sie unmittelbar auf die vorgegebene Situation antworten. Sie bestehen (Baudelaire und Mallarmé machen es deutlich) erstens im Festhalten an der Dissonanz und zweitens im Mystizismus der Form. Beides setzt die zur Herrschaft gebrachte ästhetische Kodifizierung der Poesie voraus. Die auf den Begriff gebrachte Poesie, so die stille Polemik, negiert sich selbst, sie ist die wirkliche Unpoesie, gegen die, nach dem Ausdruck Mallarmés, nur eine ‚absolute‘ Poesie ankommt, eine – dem Entwurf nach irreale – Dichtung, die nicht als Poesie des Zeitalters, sondern als deren radikale Entwertung erdacht wird, als versgewordene Leugnung der Möglichkeit, man könne der Realität – oder *den* Realitäten der den eigenen Erlebnishorizont begrenzenden Zivilisation – eine ästhetische Pointe anders abgewinnen als im Spiel der Dissonanzen, durch Negation. Der Mystizismus der Form greift auf die Bestimmung der Poesie als Verskunst zurück, die durch die Dichtungstheorie und -praxis der Romantik zu einer Komponente des Handwerks herabgestuft worden war. Die kodifizierte Poesie des Subjekts duldet keine Heimlichkeiten der Form, allenfalls die im Gedicht gelöste Spannung zwischen formaler Konvention und individuellem Ausdruck. Die Rückkehr der Heimlichkeit, die Beachtung unausgesprochener Regeln des Versbaus und der Wortwahl, deutlicher noch, die Suche nach solchen Regeln, zum Kunzweck erhoben, als Vers- und Wortalchimie, wie der beziehungsreiche Terminus lautet, ist nur zu verstehen als lautlos-radikale Abfuhr für die Poesie des Subjekts.

Damit läßt sich schon das Dilemma der modernen Lyrik umreißen. Das (lyrische) Subjekt allein gibt keine Inhalte. Aber – was schwerer wiegt – es kommen auch keine durch eine formale Operation in es hinein. Aus dem Mystizismus der Form schält sich zwangsläufig ein Mystizismus der Sprache. Nicht die Regel steht im Vordergrund, sondern die Fügung. Die Sprache selbst enthält das unvordenkliche Wissen, das ihr der entlockt, der das rechte Wort, die rechte Wendung, die rechte Verbindung findet. Das wirkt so recht wie billig: Die Probe aufs Exempel des Sprachmystizismus wagen jene seriellen Verfahren der Vers- und Textproduktion, die innerhalb eines gesetzten (und damit bereits beliebigen) Rahmens dem Zufall das Feld überlassen – dem erwürfelten anstelle des erbrüteten. Sie erinnern daran, daß den Vorgaben der Rationalität nicht so leicht zu entkommen ist, deren erste lautet, daß als Wissen

nur das gelten soll, von dessen Zustandekommen jederzeit Rechenschaft abgelegt werden kann. Der Sprachmystizismus ist die Kehrseite dieser Rationalität. Er ist es, der die lyrische Herausforderung der Prosa intellektuell munitioniert und schwächt zugleich.

3. Der lyrische Weltentwurf

Seit 1855, dem Jahr, in dem eine Handvoll Gedichte unter dem Titel „Les Fleurs du Mal“ in der „Revue des Deux Mondes“ erschien, gibt es die moderne Lyrik. Das ist ein erstaunlich langer Zeitraum. Die Negation hat sich als stabiler erwiesen als das Niegerte. Letzteres – die einst so geschätzte Poesie des Subjekts – hält sich wohl vor allem deshalb so hartnäckig in den Köpfen, weil die Negation es allgegenwärtig erscheinen läßt. Es wird gebraucht, es ist der fixe Bezugspunkt, an dem sich die auseinanderstrebenden oder -fallenden lyrischen Praxen immer wieder ausrichten können.

Lyrik ist subjektiv, doch das Subjekt ist – leider – nicht lyrisch. So etwa ließe sich die harmlosere der Denkfiguren beschreiben, die beide Lyrikformen, die negierende und die negierte, unabsehbar aneinander fesseln. Die andere hieße: Weit davon entfernt, das Subjekt in seinen lebensweltlichen Vollzügen zu feiern, artikuliert Lyrik das, was das Subjekt nicht ist, nicht ohne so daran zu erinnern, daß dieses ostinate ‚Etwas-nicht-Sein‘ für das Subjekt konstitutiv ist, so daß es sich angesichts dessen, wovon im Gedicht die Rede ist, als Negant begreift oder begreifen könnte, wenn es überhaupt zu begreifen imstande sein sollte. Beide Denkfiguren haben, immer wieder neu formuliert, Eingang in die modernen Poetiken gefunden. Sie gehören zum Fundus der Epoche. Andererseits sind sie nicht an die Lyrik gebunden. Sie umreißen den Raum, in dem sich die Literatur bewegt. Aus gutem Grund – die Verständigung über Lyrik folgt, wie könnte es anders sein, den Regeln des Prosadiskurses über die Poesie, den die Literatur von Anbeginn inszeniert. Damit nicht genug, handelt er implizit stets auch von den anderen Künsten. Das Subjekt in der Lyrik ist das Subjekt in den Künsten, in aller Kunst – es gibt kein anderes.

Doch ganz so einfach liegen die Dinge nicht. Die neue Lyrik überläßt es der Prosa, der Poesie den Prozeß zu machen. Sie überläßt es ihr, ohne zu widersprechen. Sie revoltiert angesichts einer bestimmten Wendung, die der Prozeß nimmt. Das macht den Unterschied. *Sie schließt sich aus.* Die Frage ist, wovon. Immer vorausgesetzt, daß innerlyrische Gründe zur Revolte führen – und nur so

ist die Sonderstellung der modernen Lyrik ansatzweise zu begreifen – , so müssen sie doch bereits die Momente enthalten, an denen jene Wendung sichtbar wird. *Die lyrische Negation bleibt unbestimmt, solange sie nicht als Negation des lyrisch-poetischen Herkommens behandelt wird. Sie bleibt unterbestimmt, solange sie nur als Negation des lyrisch-poetischen Herkommens gehandelt wird.*

Dies darzutun, bietet sich die eindringliche Analyse an, die Valéry der ‚Situation‘ Baudelaires gewidmet hat, jener einzigartigen Konstellation, die verständlich machen soll, warum mit diesem Dichter die französische Lyrik „endlich über die Grenzen der Nation hinaus[geht]“ und sich als „die Poesie der Moderne selbst“ aufdrängt.¹² Valéry charakterisiert diese Situation durch zwei Umstände: einmal die Entdeckung einer „neuen geistigen Welt“ in den Werken Edgar Allan Poes, zum anderen die ‚Hochblüte‘ der französischen Romantik, in der Autoren vom Schlag der Lamartine, Hugo, Musset, Vigny als „Herren des Augenblicks“ figurieren:

Versetzen wir uns in die Lage eines jungen Mannes, der im Jahre 1840 das Alter erreicht, in dem man anfängt zu schreiben. Er ist von denen genährt, die zu vernichten sein Instinkt ihm dringend befiehlt. Seine literarische Existenz, die sie hervorgebracht und unterhalten haben, die ihr Ruhm angestachelt hat, für die ihre Werke gewiß richtunggebend waren, wird notwendigerweise zur Negation und zum Umsturz gedrängt und zum Sturz dieser Männer, die ihm das ganze Feld des Ruhmes einzunehmen scheinen und von denen einer ihm das Reich der Formen, der andere das der

¹² Paul Valéry, Werke. Frankfurter Ausgabe, Band 3: Zur Literatur, Frankfurt/M. 1989, S. 214. „Ich darf also sagen: wenn auch unter unseren Dichtern größere und stärker begabte als Baudelaire gewesen sind, so ist doch keiner *bedeutender* gewesen.“

Worin besteht nun diese eigenartige Bedeutung? Wie konnte ein so besonderer, so vom Durchschnitt entfernter Mensch, wie Baudelaire es war, eine so weitreichende Bewegung in Gang setzen?“ a.a.O., S. 215. Daß Valéry hier und im folgenden nach der deutschen Übersetzung zitiert wird, möge der Lesbarkeit dieses Kapitels dienen. In ihm steht nicht die subtile Exegese dieses Autors im Vordergrund, sondern die Theorie der modernen Lyrik, soll heißen, das Gefüge der in ihr wirksamen Gemeinplätze, soweit es sich von ihm her erschließt. Die Angaben in Klammern beziehen sich auf die zweibändige Ausgabe der „Œvres“ in der Bibliothèque de la Pléiade.

Gefühle, ein anderer das Malerische und wieder ein anderer die Tiefe zu versperren scheint.¹³

Die Aufgabe besteht also darin, jene in den Bereichen der Formen (‘formes’), des Gefühls (‘sentiments’), der Tiefe (‘profondeur’) und des Malerischen (‘le pittoresque’) gleich erfolgreiche Poesie genauer zu bestimmen, um den Akt der Negation zu begreifen, aus dem das Werk Baudelaires hervorgeht. Denn das Negierte liegt in ihm zutage. Zumindest setzt Valéry auf diese Annahme. Man müsse nur beobachten, so sein Vorschlag, was auf die Romantik folge,

die Bewegungen und die Werke [...], die nach ihr und im Gegensatz zu ihr entstanden und die unausweichlich und automatisch die *genauen Antworten* darauf gaben, was sie selber war.¹⁴

Es darf bezweifelt werden, daß ein solches Verfahren, zur Methode geronnen, dem ‚genauen‘ historischen Blick standhielte. Aber es erlaubt – und darum geht es hier – eine bestimmte, soll heißen, die in der Zeit liegenden Reaktionsmuster einbeziehende Annäherung an das Bild der Poesie, das als negiertes in die Dichtungen der „Fleurs du Mal“ eingegangen ist. Als ‚Bewegungen‘ faßt Valéry – der Sonderfall Baudelaire bleibt vorerst beiseite – den Naturalismus und den Parnasse ins Auge, deren Gegnerschaft zur Romantik unterschiedliche Richtungen einschlägt: den „Willen zur Vollendung“ bzw. den „Mystizismus des ‚L’art pour l’art‘“, sowie, auf der nationalistischen Seite, die „Forderung nach Beobachtung und unpersönlicher Fixierung der Dinge“,

in einem Wort: das Verlangen nach einer solideren Substanz und nach einer kunstvolleren und reineren Form.¹⁵

Das klingt nur mäßig originell. Wirklich kostet es Valéry eine Reihe von Zwischenschritten, um zu seinem Thema durchzustoßen:

Ich möchte zusammenfassend sagen, daß die Verdrängung der Romantik durch diese verschiedenen „Schulen“ als die Verdrängung

¹³ a.a.O., S. 216 (I,599f.).

¹⁴ a.a.O., S. 217.

¹⁵ ebd.

eines spontanen Tuns durch ein überlegtes Tun aufgefaßt werden kann.¹⁶

Natürlich drängt sich die Frage auf, welche Art von Überlegung denn in die Dichtungen der genannten Schulen eingeht, und was sie von derjenigen Baude laires unterscheidet. Doch so ist das Argument nicht gedacht. Zunächst ist ‚Verdrängung eines spontanen Tuns durch ein überlegtes‘ nicht mehr als eine denunziatorische Formel. Denn natürlich ist jede geistige Hervorbringung – die poetische nicht ausgeschlossen – ebenso spontan wie überlegt, die romantische ebenso wie die antiromantische. Valérys Entgegensetzung reduziert ‚spontan‘ auf ‚unüberlegt‘. Die ‚Verdrängung eines spontanen Tuns durch ein überlegtes‘ bedeutet in der Sache *Korrektur*. Die antiromantischen Schulen korrigieren die Unüberlegtheiten der Romantiker durch Überlegung. Das aber heißt, daß sie sich an letztere durch eine Kritik binden, welche das romantische Axiom der uneingeschränkten Spontaneität ästhetischer Hervorbringung beim Wort nimmt. Sie üben also jene Art Kritik, die Shaftesburys Theocles in den „Moralists“ von seinem gewitzten Prosapartner vergebens fordert. Weil das Schaffen der Romantiker sich so spontan vollzieht, wie sie es programmatisch fordern (mit einigen Einschränkungen, gewiß, aber darauf soll es nicht ankommen), wird es durch Überlegung angreifbar – mehr: kann Überlegtheit zum gemeinsamen Merkmal der Schulen werden, die den dichterischen Wettbewerb, der Not des Nachgeborenen gehorchend, als Verdrängungswettbewerb organisieren.

Es ist ratsam, bei diesem Motiv der Verdrängung ein wenig stehenzubleiben. Denn gleichgültig, nach welchem Schema man sich den Prozeß literarischer Innovation denkt (in gewisser Weise läßt sich die Generationenfolge stets als Verdrängungsvorgang deuten), liegt Valéry daran, die romantische Repräsentation der Poesie zur Repräsentation der Poesie überhaupt zu erheben. Das ‚ganze Feld des Ruhmes‘ einzunehmen bedeutet nicht weniger, als erschöpfende Antworten auf das Problem der Poesie zu geben. ‚Spontaneität‘ ist die Vokabel, die das Problem auf die Waage der Theorie legt. Sie steht für die Lehre, derzufolge die Kunst ihre Substanz (oder den Zweck der Veranstaltung) an der Selbstentäußerung des Subjekts, an seiner durch keine gesetzten Zwecke restringierten Produktivität besitzt. Das ‚spontane Tun‘ charakterisiert die auf den ästhetischen Begriff gebrachte Poesie. Demgegenüber ist das ‚Verlangen

¹⁶ a.a.O., S. 218.

nach einer solideren Substanz‘ vor jeder Programmatik naturalistisch. Es verweigert dem ästhetischen Zweck die Anerkennung, die ihm der Theorie nach gebührt. Es negiert die ästhetische Position. Die Kunst avanciert zu einem Instrument der Realitätserfassung, das seine ‚Substanz‘ an dem hat, was es erkundet, also außerhalb seiner selbst. Das ‚Verlangen‘ ist die Negation. Es bestimmt den ästhetischen Zweck als das Substanzlose einer bestimmten Dichtung, der es eine andersgeartete entgegenzusetzen gilt. Das Ziel heißt nicht Koexistenz, sondern Verdrängung. Die angegriffene Poesie wird aus dem ‚Reich‘ der Kunst in die Gefilde eines machtvollen Dilettantismus hinüberkomplimentiert. Das hat Folgen für die Begriffe. Was – bisher – den Kunstcharakter der Poesie verbürgte, zeichnet jetzt geradewegs für ihre Kunstlosigkeit verantwortlich. So erklärt sich auch der Wunsch ‚nach einer kunstvolleren und reineren Form‘. Denn die Form der Spontaneität wird erzeugt durch eine gewisse, suggestiv gehandhabte Nachlässigkeit, eine Fertigkeit im scheinbar Kunstlosen, in dem der erzeugte Schein die wirkliche Kunstmöglichkeit verbirgt und offenlegt. In der ‚reineren‘ Form sind die Schlacken der Subjektivität (die Anzeichen eines Wesens, das sich nicht aufhält) getilgt zugunsten eines Eindrucks, der das Gewordensein des Kunstwerks nur noch als unbegreifliches Wunder erscheinen lässt. Nicht mehr und nicht weniger als die Herstellung dieses Eindrucks wird von der Professionalität des Dichters erwartet.¹⁷

Der Naturalismus der ‚Substanz‘ bildet – folgt man der Lesart Valérys – die gemeinsame Grundlage der Schulen des Naturalismus und des Parnasse. Er ist, dies muß hinzugesetzt werden, das Fundament eines Modernismus, an dem die moderne Lyrik auf ihre Weise zweifellos partizipiert. Das literarische Werk soll objektiv sein, es soll seine Substanz nicht an der zur Schau gestellten Subjektivität des Verfassers haben. Der große Fetisch aller nachromantischen literarischen Richtungen heißt ‚Realität‘. Der Streit der Schulen gilt der programmatischen Fixierung der Wirklichkeit, in deren Gewand sich die strapazierte Substanz in den Streit der Welt- und Kunstanschauungen zu begeben erlauben darf. Die Kunst entästhetisiert sich, soll heißen: Sie verlangt nach Zwecken, die das Dichten zu einer ihrer Natur nach unendlichen Arbeit in einem mehr oder minder fest umrissenen Material abstellt. Diese Zwecke müssen als schlechthin gegeben angenommen und damit dem verfügenden Subjekt entzogen sein. Nur

¹⁷ „Reinheit ist das Resultat unendlicher Operationen an der Sprache, und die Pflege der Form ist nichts anderes als die wohlüberlegte Reorganisation der Ausdrucksmittel.“ a.a.O., S. 222.

so wird Kunst ‚wirklich‘. Während die romantische Kunst – fast – jeden Fehlgriff verzeiht und adelt, vorausgesetzt, der Künstler bleibt sich selbst treu (was bedeutet, daß sie im Grunde ‚nur‘ soziale Mißgriffe kennt), verzeiht die ‚wirkliche‘ Kunst nichts. Die Ausgrenzung des Dilettantismus dient der Disziplinierung des Künstlers um einer Sache willen, die seine Person ebensowenig angeht wie der einzelne Leser, den er nicht kennt. Das, wodurch der romantische Dichter besticht, die subjektive Weltsicht, die seinen Ansichten einen nicht weiter befragbaren Status verleiht, macht ihn nun zum Gespött. Die nachromantische Literatur verlangt nach Gesten der Unterwerfung unter die vom Dichter geforderte Weltanschauung. Erst als von seinesgleichen geteilte verleiht sie die Aura von Professionalität, auf die es ankommt.

Dies also ist die ‚Situation‘, in die hinein Baudelaire seine neue Lyrik entwirft. Sie läßt sich durch zwei Sätze charakterisieren. Erstens: Jede Art kultureller Praxis, also auch die der Literatur, ist entweder theoriegeleitet oder im Ansatz monströs.¹⁸ Zweitens: Der Dichter hat seine Tätigkeit als eine neben anderen, als das Resultat einer Arbeitsteilung zu begreifen, die rückgängig zu machen nicht in seiner Macht steht. – Schenkt man Valéry Glauben, so zeichnet sich Baudelaires Kunst gegenüber den zeitgenössischen Schulen nicht durch ein Mehr, sondern durch ein Weniger aus. Was sie trennt, ist der Umstand, daß er bei der gerade gegebenen Diagnose verharrt, statt sie in der opaken Hülle einer

¹⁸ „Was mich an Victor Hugo in Staunen versetzt, ist die unvergleichliche Lebenskraft. Lebenskraft heißt Langlebigkeit mit Arbeitskraft *kombiniert*, Lebenskraft durch Arbeitskraft *vervielfältigt*. Mehr als sechzig Jahre lang ist dieser außergewöhnliche Mann alle Tage von fünf Uhr bis Mittag am Werk! Unaufhörlich ist er damit beschäftigt, Sprachkombinationen zu schaffen, sie zu suchen, auf sie zu warten und auf ihre Antwort zu hören. Er schreibt hundert- oder zweihunderttausend Verse und erwirbt sich durch diese ununterbrochene Übung eine eigenartige Denkweise [...]. Aber im Verlauf dieses langen Weges ist Hugo nicht müde geworden, sich in seiner Kunst zu vervollkommen und zu festigen; und zweifellos vergreift er sich mehr und mehr in der Auswahl; mehr und mehr verliert er das Gefühl für Proportionen; er stopft seine Verse mit unbestimmten, leeren und schwindelerregenden Worten aus, und er verwendet den ‚Abgrund‘, das ‚Unendliche‘ und das ‚Absolute‘ so reichlich und so unbedacht, daß diese monströsen Ausdrücke schließlich jeden Anschein von Tiefe verlieren, der ihnen üblicherweise zugestanden wird. Und doch, was für wunderbare Verse“. a.a.O., S. 220. Nicht nur die *Verwendung der Ausdrücke*, sondern die Schafensweise selbst ist monströs. Dafür ist das Schicksal der Vokabeln, die für poetische *Tiefe*, mithin – um die Sprache Valérys zu verwenden – für die poetische ‚Substanz‘ stehen, symptomatisch. An ihm zeigt sich die grandiose Hohlheit des Hugoschen Unterfangens.

sich radikal gebärdenden Kunstprogrammatik an künftige Ideologien des ‚Realen‘ weiterzureichen.

Baudelaire, so Valéry, bleibt ein lebenslanger Leser der Romantik, insbesondere Hugos, dessen Fehler er durch seine methodische und ihre Grenzen respektierende Kunst zu vermeiden – ‚auszuscheiden‘ – unternimmt. Das Portrait, das Valéry von ihm zeichnet, ist das eines *langsam*en Lesers:

Das romantische Werk verträgt *im allgemeinen* ziemlich schlecht die verlangsame und mit Widerständen rechnende Lektüre eines schwierigen und raffinierten Lesers.

Baudelaire war ein solcher Leser.¹⁹

Welcherart ist seine Lektüre? Valéry gibt zwei Antworten. Die erste, spezielle, betrifft die dichterische Physiognomie Hugos. Baudelaire sei daran gelegen, die ‚Unreinheiten‘, ‚Unvorsichtigkeiten‘ und ‚verwundbaren‘ Stellen dieses Werks aufzuspüren und sie zum Gegenstand des eigenen Kunstwollens zu machen:

Man sieht zur Genüge, daß Baudelaire das gesucht hat, was Victor Hugo nicht vollbracht hatte; daß er sich alle Wirkungen versagte, in denen Victor Hugo unbesiegbar war; daß er auf eine weniger freie und von der Prosa sorgfältig geschiedene Prosodie zurückkommt und es fast immer auf das Hervorbringen eines *kontinuierlichen Zaubers* abgesehen hat, eine unschätzbare und geradezu übernatürliche Eigenschaft gewisser Gedichte [...]]²⁰

Die Dichtung Baudelaires, so die Unterstellung, steht zu der Victor Hugos in einem Ergänzungsverhältnis. Mehr: Sie ist von einer gesuchten – und gewollten – Komplementarität, in die der Autor nicht weniger als ihren Kunstcharakter setzt. Denn die Mängel Hugos lassen sich fast allesamt unter dem Stichwort ‚Rhetorik‘²¹ erfassen, durch den Hinweis auf eine – substanzlose? –

¹⁹ a.a.O., S. 218.

²⁰ a.a.O., S. 219.

²¹ „Baudelaire sah Victor Hugo an; es ist nicht unmöglich zu vermuten, was er dabei dachte. Hugo regierte [...]. Das umfangreiche Register seiner Wörter, die Vielgestaltigkeit seiner Rhythmen, der Überfluß an Bildern erdrückten jede rivalisierende Poesie. Aber bisweilen huldigte sein Werk dem Vulgären, verlor sich in prophetischer Redseligkeit und in endlosen Apostrophen. Er kokettierte mit der Menge und dialogisierte mit Gott. Die Sim-

Sprachgebärde, in der das großartig Unbestimmte (und dem Banalen Benachbarte) dominiert, das nach Begriffen des Herstellens nichts weiter bezeichnet als ein quasi-organisch Gewordenes. Baudelaire ist der Dichter, der keine Zeit hat, wie Valéry in einer seltsamen (und darum einprägsamen) Umkehr des Motivs der Langsamkeit bemerkt. Er muß daher bestrebt sein, die Umwege der sich aus sich selbst nährenden und belehrenden Praxis (in der die Irrtümer notwendig einen größeren Raum einnehmen als die Treffer) abzukürzen. Er bedarf, mit einem Wort, einer rationalen Strategie, einer Methode.

Es ist nötig, den Gedanken ein wenig zu präzisieren. Auf welcher Ebene verhalten sich beide Dichtungen komplementär? Valérys Auskunft lautet: in ihren Stärken und Schwächen. Man könnte übersetzen: in den Domänen ihres jeweiligen Gelingens. Es fällt ins Auge, daß das oberflächliche Ergänzungsverhältnis eine Asymmetrie birgt. Denn unterstellt, Baudelaire suche in der Tat sein Gelingen dort, wo auf Seiten Hugos etwas mißlingt oder mißrät, weil der mit sich zu Rate gehende Kunstverständ über kein sicheres Fundament verfügt, so kann man – in dieser Lesart – keineswegs folgern, daß Baudelaire seine Kunst dort vernachlässige – und ein Mißlingen in Kauf nehme – , wo die Dichtung Hugos ihre Stärken zeigt. Im Gegenteil: Sein Kunstverständ rät Baudelaire, auf diesen Feldern nicht anzutreten und sich die ‚Wirkungen‘ Hugos zu ‚versagen‘. Die Komplementarität ist an den Aufweis der Schwächen des älteren Parts gebunden. Die Poesie Baudelaires demonstriert (nicht *en passant*, weil eine verbesserte Doktrin es so mit sich bringt, sondern *vor allem*) das Versagen der Poesie, die ihr vorausliegt. Das unterscheidet sie von den zuvor skizzierten Richtungen. Deren zur Schau getragener Antiromantizismus dient zwar der Profilierung des eigenen Wollens, wird jedoch keineswegs zum Zweck der Dichtung erhoben. Baudelaires ‚Modernität‘ zeigt den Dichter, der verbissen das theoretische und praktische Scheitern dessen demonstriert, was ihm nach wie vor als Poesie gilt, die aufzugeben nicht in seiner Macht steht.

plizität seiner Philosophie, das Mißverhältnis und die Zusammenhanglosigkeit in der Anlage seiner Werke [...], kurz, alles, was einen jungen und unbarmherzigen Beobachter abstoßen, ihn also zu einer zukünftigen persönlichen Kunstauffassung hinführen und ihn darüber belehren müßte – Baudelaire mußte all dies an sich selbst feststellen“. a.a.O., S. 218f. Die Beschreibung erinnert (nicht von ungefähr) an Thomas Manns Hauptmann-Portrait im „Zauberberg“: auch dort wird ein Dichtertypus dem respektvoll verhüllten Verdacht mangelnder *Kompetenz* ausgeliefert.

Daß ‚Victor Hugo‘ in diesem Verhältnis nur ein Name ist, ein Vorwand, der herrschenden Poesie den Krieg zu erklären, erhellt Valérys zweite Antwort auf die Frage nach Baudelaires Art der Lektüre. Der Dichter der „Fleurs du Mal“ ist „*ein Schriftsteller, der einen Kritiker in sich trägt, und der diesen an seinen Arbeiten intim teilnehmen läßt*“.²² Zwar beeinträchtigt Valéry den Gedanken dadurch, daß er ihn durchs Nadelöhr der Unterscheidung ‚klassisch‘-‚romantisch‘ zwängt:

In Racine steckte auch ein Boileau oder ein Bild von Boileau. [...] Baudelaire läßt mitten in der Romantik an einen Klassiker denken, aber er läßt auch nur an ihn denken.²³

Dennoch läßt sich nicht übersehen, daß die ‚Einzigartigkeit‘ Baudelaires hier ihren Ausgang nimmt. Baudelaire weist der Poesie die Funktion zu, die in der Tradition – diesem vage umrissenen Raum abgestandener Ambitionen – der Kritik zukam. Etwas vereinfacht gesagt: Er kehrt Shaftesburys Substitution der Poesie durch die Kritik um. Valérys Baudelaire kritisiert, um zu dichten, und er dichtet, um zu kritisieren. Und zwar nicht die ‚Verhältnisse‘, wie dies ein abgetakelter Kulturkritizismus so gern suggerieren möchte, sondern den Ausdruck von Natur, der dem romantisch-poetischen Schaffen unverzichtbar erscheint.²⁴

Man muß mit dieser Baudelaire-Deutung nicht einverstanden sein, um zu sehen, daß Valérys Beschreibung einem Problem gilt, dessen untergründige Präsenz in den verschiedenen ‚Situationen‘ der Moderne nicht geleugnet werden kann. Die Rolle des Dichters als ‚vates‘, festgeschrieben in den Poetiken der Renaissance und durch die romantische Dichtungstheorie ästhetisch umgedeutet zur Rolle des ‚Welt‘ frei entwerfenden Genies, erleidet angesichts nicht allein der prosaischen Verfassung der Realität, sondern der Prosaentwicklung selbst einen Verlust an Glaubwürdigkeit, der durch poetische Einzelleistungen nicht mehr wettgemacht werden kann. Die theoriegeleitete,

²² a.a.O., S. 221.

²³ a.a.O., S. 221f.

²⁴ Es fällt schwer, an dieser Stelle nicht zu Nietzsche abzuschweifen, der die Psychologie des romantischen Genies bis in die Verästelungen der Selbstdäuschung hinein analysiert hat. Mit ihm verglichen erscheint Valéry als entschiedener Gegner des Biologismus. In dieser Gegnerschaft liegt die Aktualität seiner Überlegungen zur Poetik der Moderne: die Destruktion der Botschaft des organischen Lebens, die Ausräumung des ‚Instinktverdachts‘ (Hartmut Köhler) gegenüber der literarischen Tätigkeit.

arbeitsteilige Praxis der modernen Arbeitsgesellschaft fordert vom einzelnen eine sich auch in der Sprache manifestierende Kontrolliertheit, von der sich die Idiosynkrasien des in seinen Zuständigkeiten nicht beschränkten Dichters unvorteilhaft abheben. Der von Valéry favorisierte Prototyp des neuen, den Dichter alten Schlags an den Rand einer im Einzelfall mit persönlicher Tragik umwölkten Lächerlichkeit drängenden Individuums ist der Ingenieur, dessen Tun, wie das des Dichters, in der planenden Hervorbringung eines Werkes besteht. Allerdings besitzt der Ingenieur eine fest umrissene Kompetenz, innerhalb deren er sicher über seine Mittel verfügt, während der Dichter sich souverän innerhalb eines von ihm nur situativ erfaßten Ganzen bewegt, ohne daß er diese Souveränität in eine beständige Gewißheit des Verfügens über die eigenen Mittel ummünzen könnte. Schließlich entstammt die Sicherheit, die sein Tun begleitet, dem Vertrauen in die bestimmende Macht einer in ihm wirksamen dunklen Instanz, wechselweise ‚Natur‘ oder ‚Selbst‘ genannt. Ein solches Vertrauen verdient sie aber nur, solange sie als unverfügbar angesehen werden darf. Die Sicherheit des Ingenieurs entstammt einem Können, das auf einem verfügbaren Wissen beruht. Soweit gleicht seine Situation der des Renaissancedichters. Aber dieses Wissen verdankt er nicht wie letzterer sich oder einer dunkel gefühlten produktiven Kraft. Vielmehr stellt es die Arbeitsorganisation innerhalb der Gesellschaft für ihn bereit. Allenfalls darf er sich in dem Glauben wiegen, daß es auf eine seinen Produktionen analoge Weise hervorgebracht wurde.

Man kann unschwer erkennen, daß der in polemischer Absicht angestrengte Vergleich in einem entscheidenden Punkt hinkt. Während die Beschreibung des Ingenieurswissens sich auf das Herstellungswissen beschränkt und die gegenständliche ‚Bestimmung‘ seiner Hervorbringungen (die sich in den meisten Fällen – Dampfmaschine, Viadukt – auf praktische Vorgaben reduziert) außer acht läßt, verschwimmen in der des dichterischen ‚Wissens‘ absichtsvoll die Konturen des Herstellungswissens mit denen des Weltwissens. Dafür gibt es Gründe: Valérys Ansatz macht zwischen beiden keinen wesentlichen Unterschied. Schließlich entstammen das Ergreifen der dichterischen Mittel und das Aus-sich-Heraussetzen einer *Weltanschauung* ein und demselben schöpferischen Dunkel, in dem nach Gründen und Ableitungen nicht gefragt wird. So zu reden setzt aber die enthusiastische Lesart der dichterischen ‚Kompetenz‘ voraus, ohne weiter nachzufragen, welcher Konfiguration von Gründen diese ihr Entstehen verdankte. Im Gegenteil. Die Lesart Valérys und seiner Mit- und Nachstreiter im Dienst der Moderne macht den Form und Inhalt in einem Produktionsvorgang verschmelzenden Enthusiasmus zur Grundlage aller

bisherigen Poesie, zu ihrem unbezweifelbaren ‚fundamentum in re‘. Nicht die enthusiastische Deutung der Poesie wird in Frage gestellt, sondern die mit dem Makel des Enthusiasmus behaftete Poesie. Die Entscheidung, die Regeln der arbeitsteilig organisierten, auf definierte Verfahren festgelegten Wissenserzeugung und -verwendung auch auf dem Feld der dichterischen Produktion zur Anwendung zu bringen und so ihre fugenlose Anerkennung auf allen Gebieten des menschlichen Geistes voranzutreiben, gewinnt dadurch den Charakter eines quasiethischen Imperativs: „*Feci, quod potui cum conscientia id faciendi.*“²⁵

Diese Deutung des Herkommens ebnet mit der Kluft zwischen der älteren Inspirationslehre und der Theorie des dichterischen Enthusiasmus mehr ein als eine periphere Differenz. Sie insistiert auf der Anerkennung der rationalen Denkform als der dem Selbstverständnis des durch das Faktum der Naturwissenschaften geprägten modernen Menschentypus einzig angemessenen Denkform. Dabei unterschlägt sie, daß bereits die enthusiastische Dichtform aus einem analogen Akt der Anerkennung hervorging. Das ‚vernünftige‘ Unterrangen einer Poesie, die das Unvernünftige, die einem magischen Weltbild verhafteten älteren Dichtformen, in eine Gestalt überführt, in der es zu prinzipiellen Betrachtungen über die Grenzen der Vernunft Anlaß gibt, verfängt nicht angesichts eines Programms, das als Grundlage dichterischer Produktion eine Theorie literarischer Wirkungen fordert, ohne einen Gedanken daran zu verschwenden, ob nicht vielleicht rationale Gründe dafür namhaft gemacht werden könnten, daß eine solche Theorie eine andere Gestalt annehmen müßte als die einer Ingenieurswissenschaft. Denn das ist die Form des Wissens, die Valéry dem dichterischen Enthusiasmus (der ‚Inspiration‘, wie er beharrlich schreibt) substituiert. Dichten heißt dem zufolge, aus einer überschaubaren Menge wohldefinierter und in ihren Eigenschaften bekannter sprachlicher Elemente diejenigen auszuwählen und planvoll zu verknüpfen, die geeignet sind, in der ‚berechneten‘ Verbindung die gewünschte Wirkung beim Leser oder Hörer hervorzubringen. Solange die Elemente als ungewiß angesehen werden müssen, solange bleiben es auch die Wirkungen. So gesehen, ist der

²⁵ Valéry, Cahiers/Hefte 1, S. 328. – „Es ist eine Revolution, ein ungeheurer Wandel, was sich im Grunde bei meiner Geschichte abgespielt hat:

Nämlich die Kunst, die man in das Werk investiert, auf die Herstellung des Werkes zu übertragen. Die Komposition selbst als das Wesentliche anzusehen, oder sie als Werk zu begreifen, als Tanz, als Fechtkampf, als Konstruktion von Akten und Erwartungen.“ a.a.O., S. 322. Vgl. Rede üb. d. Dichtkunst, Werke, Bd. 5, S. 60ff.

Dichter, wie man ihn kennt, einfach ein Mensch, der nicht weiß, was er tut, eine bedauernswertes Person.

Verständlich daher das Entzücken über die Entdeckung Edgar Allan Poes durch Baudelaire.²⁶ Poe vertritt eine in ihren Grundüberzeugungen und -reflexen ganz und gar ‚moderne‘, weithin gedächtnislose Nation, deren vulgäre Kommerzmentalität er verachtet. Für Valéry ist er der Schriftsteller, der die moderne Ingenieursgesinnung, gepaart mit geistigem Aristokratismus, mit unbestreitbarem Erfolg in die Literatur trägt. Jedenfalls beliebt es Valéry, die Dinge so darzustellen. So verschwindet die gedankliche Schlichtheit der Schrift über das poetische Prinzip²⁷ neben der Tatsache, daß sie das Prinzip der modernen Dichtung enthüllt.

Poe hatte begriffen, daß die moderne Dichtung sich der Tendenz einer Zeit anpassen muß, in der die Arten und die Gebiete der Betätigungen sich klar voneinander scheiden, und erkannte, daß sie den Anspruch erheben darf, ihren eigenen Stoff darzustellen und sich gewissermaßen *im reinen Zustand* zu geben.

Darum auch die Analyse der Bedingungen des poetischen Genusses und die erschöpfende Definition der *absoluten Poesie* – und Poe zeigte einen Weg und gab eine sehr verführerische und sehr strenge Lehre, in der eine Art Mathematik und eine Art Mystik vereinigt sind...²⁸

Natürlich reicht der Gedanke der Arbeitsteilung – und seine Anwendung auf die Dichtkunst – nicht aus, um dieses Prinzip angemessen zu beschreiben.

²⁶ „Baudelaire und Edgar Allan Poe tauschen Werte aus. Jeder von ihnen gibt, was er hat, dem anderen und empfängt von ihm, was er nicht hat. Der eine überliefert dem anderen ein ganzes System neuer und tiefer Gedanken. Er klärt ihn auf, befruchtet ihn, bestimmt seine Auffassung von einer Menge von Gegenständen: Philosophie der Komposition, Theorie des Artifiziellen, Verstehen und Verurteilung der Moderne, Bedeutung des Außergewöhnlichen und einer gewissen Absonderlichkeit, aristokratische Haltung, Mystik, Sinn für Eleganz und Präzisionsarbeit, ja selbst Politik... Der ganze Baudelaire wird davon durchdrungen, inspiriert, vertieft.“

Aber im Austausch gegen diese Güter verschafft Baudelaire dem Gedanken Poes eine unbegrenzte Verbreitung. Er schlägt ihn der Zukunft vor.“ Werke, Bd. 3, S. 225.

²⁷ Edgar Allan Poe, The Poetic Principle, in: ders., Poems and Essays, London-New York 1964, S. 91-113.

²⁸ Werke, Bd. 3, S. 227f.

Schließlich ist auch das vormoderne ‚Dichten‘ eine relativ klar umrissene Betätigung. Selbst der Gedanke eines autonomen Gehalts von Dichtung wirkt, gegen die ästhetischen Ideen Schillers und der deutschen Frühromantik gehalten, eher unspezifisch – wenn schon nicht im Umkreis Poes, so doch angesichts des Anspruchs Valérys, das europäische Erbe der Dichtung neu zu durchdenken. Der Aktualität näher kommt die – allerdings nur implizit vorgetragene – Forderung, der Dichter habe sich in Tun und Denken auf das Herstellungswissen zu beschränken, da sein Weltwissen notwendig dilettantisch bleibe. Auf die Beschaffenheit dieses Herstellungswissens, welche die Ausdrücke ‚Analyse‘, ‚erschöpfende Definition‘, ‚eine Art Mathematik‘ von ferne andeuten, kommt es an. In ihnen wird die Gleichförmigkeit all derjenigen Äußerungsformen des menschlichen Geistes postuliert, die in einer vage umrissenen Jetztzeit als Formen des Wissens hervortreten. Nicht das unbestreitbare Faktum der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, sondern dieses Postulat der Gleichförmigkeit aller jetzt und künftig ‚rational‘ zu nennenden Akte innerhalb einer arbeitsteiligen Organisation des Wissens und eines von ihm imprägnierten Handlungsgewebes ist die Grundlage, auf der die Poesie (nicht mehr als das ererbte Gattungsgefüge, sondern explizit als ein der Kommunikationsprosa entgegen gesetzter Gebrauch der Sprache verstanden) neu entworfen wird.²⁹

„Sehr verführerisch“ wirkt dieses Rationalitätsmuster wohl vor allem, weil es Gleichförmigkeit – die Gleichförmigkeit der Vernunft – als Iterierbarkeit, als identische Reproduktion bestimmter Verfahrensweisen oder -muster bestimmt.³⁰ Der Theoretikern wie Valéry von den Interpreten immer wieder raunend nachgesprochene Hinweis auf eine in der Dichtung verborgene Mathematik dient der Suggestion, die Dichtung setze dem durch die mathematischen Wissenschaften geprägten Begriff der Ratio³¹ nicht nur keinen

²⁹ Das Motiv der Gleichförmigkeit der Vernunft erhält bei Valéry eine Ausprägung, die sich deutlich am – mathematischen – Begriff der *Relation* orientiert. Damit steht er im zeitgenössischen Kontext nicht allein. S. Ernst Cassirer, Substanzbegriff und Funktionsbegriff, Berlin 1910. Sein antiphilosofischer, d.h. antimetaphysischer Habitus verdankt sich dieser Entscheidung für einen bestimmten Denktypus, die er (in den „Cahiers“) in immer neuen rituellen Bekräftigungen durchspielt.

³⁰ Iterierbarkeit, die Genese von Mannigfaltigkeit durch die Anwendung immer gleicher Verfahren, setzt voraus, daß nicht die Elemente, sondern die Relationen zwischen ihnen von Wichtigkeit sind: dies führt unmittelbar auf das Konzept der *poésie pure*.

³¹ Über Valéry und die Mathematik informieren v. a. Jean Dieudonné, La conception des mathématiques chez Valéry, in: Judith Robinson-Valéry (Hrsg.), Fonctions de l'esprit.

Widerstand entgegen, sondern sei dort noch nicht begriffen, wo nicht das ‚mathematische‘ Kalkül des Dichters auf die eine oder andere Weise sichtbar zutage trete. Sieht man auf die Resultate, so ist das offensichtlich leeres Gerede. Sein Zweck – nicht bei Valéry, aber bei denen, die es ihm wider besseres Wissen nachsprechen – liegt in der Einschüchterung theoretisch anfälliger Zeitgenossen.³² Das durch den Schulterschluß mit dem dominanten Wissenschaftstypus der Neuzeit erzwungene Vorurteil für den ästhetischen Modernismus beruht auf dem Mißverständnis, die welterschließende Funktion der Mathematik gelte so konkurrenzlos, daß nur ‚eine Art Mystik‘ auf die Frage, warum dies so sei, antworten könne.

Dieses Rationalitätsmuster beginnt zu greifen, sobald durch eine wohldefinierte Aufgabenstellung die Unterscheidung von Zwecken und Mitteln zur Grundlage allen weiteren Nachdenkens gemacht wird. Tatsächlich steht die Zweck-Mittel-Relation im Mittelpunkt der Kunstkonzeption Valérys. Um sie rankt sich der Mythos, die über sich selbst ins Bild gesetzte Ratio lasse nur Fragen zu, die einer definitiven Antwort fähig seien, lösbarer Aufgaben, angesichts derer die hergebrachte Rätselstruktur der gedachten Welt verblasse. Eine dieser lösbareren Aufgaben ist das Anfertigen von Gedichten. Der definierte Zweck der Übung besteht darin, einen mentalen Zustand beim Leser – und nur

Treize savants redécouvrent Valéry, Paris 1983, S. 183-191; ferner Karl Löwith, Paul Valéry. Grundzüge seines Denkens, in: ders., Sämtliche Schriften 9, Stuttgart 1986, S. 277ff.; Nicole Celeyrette-Pietri, Valéry et le moi. Des Cahiers à l’œuvre, Paris 1979, Kap.1 („La Fascination mathématique“); sowie Martin Lowsky, Scheu vor dem Unendlichen. Über einen Aspekt von Valérys Mathematikverständnis, in: Karl-Alfred Blüher/Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsgg.), Forschungen zu Paul Valéry/Recherches Valériennes 2, Kiel 1989, S. 19-34. Zur Funktion der mathematischen Gleichnisrede s. Reino Virtanen, The Scientific Analogies of Paul Valéry, University of Nebraska Studies. New Series no. 47, Lincoln 1974.

³² „Die *Cahiers* sind voll von mathematischen Formeln, Gleichungen und Definitionen. Wie weit freilich diese Masse von abstrakten Reflexionen in Valérys dichterisches Werk, etwa *La Jeune Parque*, wenigstens mittelbar einging, ist schwer zu beurteilen. Sicher ist nur, daß sie ihm als eine Art Exerzitium für präzises Denken und Dichten dienten.“ Karl Löwith, a.a.O., S. 279. Nicht ohne Grund benutzt Köhler den Ausdruck ‚Träumerei‘: „Einige Zeit später ist dann diese Träumerei von einem tatsächlichen algebraischen Gedicht zu lesen, sogar schon mit Angabe der Ausdehnung: ‚Poème. Dix pages. Prose sur le modèle d’un développement algébrique. Toute phrase importante – formule – mouvement immobile. Attention.‘“. Hartmut Köhler, Paul Valéry. Dichtung und Erkenntnis. Das lyrische Werk im Lichte der Tagebücher, Bonn 1976, S. 172.

bei ihm – zu reproduzieren, für den traditionell der Begriff ‚Poesie‘ bereitsteht, einen Zustand eigener Art, in den das Gemüt *ohne* Zutun der Kunst nur durch Zufall, unvorhergesehen und ohne die Möglichkeit, ihn zu perpetuieren oder zu wiederholen, hineingelangt.³³

Dichten ist identisch mit dem Verfertigen einer Droge, deren Wirkung scharf umrissen, ‚definiert‘ ist, und keineswegs dem Zufall überlassen werden darf, da es gerade darum geht, das Eintreten des Effekts – der poetischen Stimmung – dem Zufall zu entreißen. Dichten heißt also, über eine rationale Strategie verfügen, mit deren Hilfe sich der Effekt mit einer an Sicherheit grenzenden Verlässlichkeit hervorbringen – reproduzieren – lässt. Kürzer: Dichten heißt, den Zweck der Dichtung verlässlich zu erfüllen.³⁴

Man hat daher zwischen zweierlei Elementen zu unterscheiden: denjenigen, aus denen sich das Bedürfnis zusammensetzt, und denjenigen, die der poetischen Ingenieurskunst zur Verfügung stehen, um das distinkte Bedürfnis zu befriedigen. Die Tätigkeit des Dichtens besteht idealiter aus einer Vielzahl formaler Operationen, in denen die poetischen Bausteine zu einer der jeweiligen Aufgabe angemessenen Verwendung kommen. Der Dichter kann (oder könnte) über seine Operationen jederzeit Rechenschaft ablegen. Dieser Gesichtspunkt ist wichtig: Mit ihm verbindet sich eine Schwierigkeit, welche die tatsächliche Beherrschung der ‚rational‘ konzipierten Dichtkunst in eine unabsehbare Zukunft verschiebt. Von dieser Schwierigkeit wird zu reden sein. Das

³³ „Alle Künste sind geschaffen worden, um, jede nach ihrer eigenen Wesensart, einem Augenblick flüchtiger Köstlichkeit Dauer zu verleihen und ihn in die Gewißheit einer unendlichen Anzahl köstlicher Augenblicke zu verwandeln. *Ein Werk ist nichts anderes als das Instrument dieser Vervielfältigung oder dieser möglichen Wiedererzeugung.*“ Rede über die Dichtkunst, Werke 5, S. 47.

³⁴ „Die poetische Erregung willensmäßig von neuem erstehen lassen, außerhalb der natürlichen Bedingungen, in denen sie spontan entsteht, und zwar durch die Kunstgriffe der Sprache: dies ist die Absicht des Dichters, und dies ist die Vorstellung, die sich mit dem Namen *Poesie* im zweiten Sinne – als Dichtkunst – verbindet.“ Rede über die Dichtkunst, Werke 5, S. 44f. – Entsprechend Werke 5, S. 7, 68 („Poésie pure“). Bleibt die Frage nach der Herkunft des Zwecks: folgt man Valéry, so verdankt er sich keineswegs einer freien Erwägung oder Diskussion ‚erlaubter‘ oder gar ‚gebotener‘ Zwecke, sondern einem in archaische Tiefen zurückreichenden Bedürfnis nach ‚poetischem Genuss‘ – , das allerdings einer eingehenden Analyse, das heißt Zerlegung in seine Elemente, bedarf, wenn die ‚Bedingungen‘, unter denen es befriedigt zu werden vermöchte, mit hinreichender Genauigkeit angegeben werden sollen.

,sehr verführerische‘ Vorbild Poe, der in seiner „Philosophy of Composition“ scheinbar beispielhaft von seinem poetischen Verfahren Rechenschaft gegeben hatte, verdeckt nur ihren grundsätzlichen Charakter.

Das Prinzip der modernen – ‚absoluten‘ – Dichtung besteht demnach darin, den Zweck der Dichtung ‚rein‘ zur Darstellung zu bringen. Alles, was sie dazu verwendet (in erster Linie also die Wörter, aber zwangsläufig auch die mit ihnen verbundenen Ideen), ist Mittel zum Zweck und entsprechend ökonomisch einzusetzen. Das wirkt plausibel. Überdies knüpft es an älteste Traditionen an. Es kann kaum bestritten werden, daß Dichten eine herstellende, eine ‚poietische‘ Tätigkeit ist. Die Tradition hatte daran nie einen Zweifel gelassen. Es drängt sich daher die Frage nach dem Zweck der Veranstaltung, nach dem herzustellenden ‚Ding‘ und seiner Verwendung auf. Ohne eine scharf umrissene Aufgabenstellung bleibt das Dichten ein unscharfes, ein blindes, in mimetischem Eifer befangenes Tun. Valérys Handhabung des Zweckbegriffs läuft darauf hinaus, die traditionelle Dichtkunst dieser Blindheit zu bezichtigen. Die moderne, ‚rationale‘ Dichtkunst eliminiert das der hergebrachten Poesie anhaftende Moment von Mimesis. Der Essayist fertigt es mit der höhnischen Bemerkung ab, die Tätigkeit des Ingenieurs verlange schließlich auch unabdingbar von ihm, daß er sich mit der Geschwindigkeit der von ihm konstruierten Lokomotive fortbewege.³⁵

Ein Gedicht ist tatsächlich eine Art Maschine, die mit Hilfe der Worte den poetischen Zustand hervorbringen soll.³⁶

³⁵ „Eines Tages belehrte mich jemand, daß Lyrik Enthusiasmus sei und daß die Oden der großen Lyriker ohne Korrekturen geschrieben seien, im gleichen Tempo wie die Stimme des Deliriums und der stürmisch brausende Geisteswind...“

Ich antwortete ihm, er habe völlig recht; indessen sei dies kein Privileg der Dichtkunst; wie jedermann wisse, sei es zum Beispiel beim Bau einer Lokomotive unerlässlich, daß der Erbauer seine Arbeit mit der Geschwindigkeit von achtzig Meilen in der Stunde ausführt.“ Dichtkunst und abstraktes Denken, Werke 5, S. 168f.

³⁶ Valéry fährt fort: „Die Wirkung dieser Maschine ist ungewiß, denn im Bereich der Wirkung auf den Geist ist nichts gewiß.“ Das Zugeständnis ist erstaunlich: es enthält nicht mehr und nicht weniger als die Aufforderung, die eigene Theorie als ein Gedankenexperiment anzusehen, dessen Summen sich am Ende aufheben. Denn natürlich ist die ‚Konstruktion‘ der Maschine nur nachvollziehbar, wenn ihr Zweck zweifelsfrei feststeht. Doch das allein reicht nicht aus: die ‚Konstruktion‘ setzt eine Hypothese voraus, welche die angestrehte Wirkung in technische Terme übersetzt, in diesem Fall eine Hypothese über die

Das Gedicht als Maschine, die Wirkungen generiert – das klingt ‚cartesiansch‘, entfernt sich jedoch, eingehender betrachtet, nicht sonderlich weit von der Renaissanceauffassung der Dichtung als einer magischen Anordnung. Mit seiner auf den Mimesisgedanken ziellenden Polemik wendet sich Valéry auf eine vertrackte Weise den Anfängen der Poetik in der frühen Neuzeit zu.³⁷ Darin liegt ein kaum verhüllter Hinweis. Auch Valéry gehört zu den Schreibern zu Beginn des Jahrhunderts, die das europäische Denken aus den verdrängten Motiven des Anfangs neu zu justieren versuchen, auch wenn die allseits lancierte Vorstellung vom vorbehaltlos aktuellen, keinerlei Tradition verpflichteten Geist anderes suggeriert. Über den Effekt läßt sich streiten. Es wäre gut möglich, daß auf die von Valéry diagnostizierte *erste Verdrängung*, den rationalistischen Sündenfall des achtzehnten Jahrhunderts und die aus ihm hervorgehende, auf ihn antwortende Literatur der Romantik hier eine zweite folgt: die Denunziation der spekulativen Vernunft im Namen der analytischen Geisteshaltung. Deren Erfolgsrezept, nur Fragen zuzulassen, die von vornherein auf ein defitives Problem und seine isolierte Lösung zugeschnitten sind, steht auf den ersten Blick in extremem Gegensatz zum magischen Holismus der Renaissance-Synkretisten. Doch das scheint nur so. Die magischen Figuren sind ebensolche Universalschlüssel eines auf Effekte abgestellten Kunstverständnisses wie das mathematische Kalkül des Dichter-Ingenieurs. In beiden Fällen soll ein einförmiges Verfahren, eine streng reglementierte Poiesis die erwünschten Resultate zeitigen. In beiden Fällen wird ein *behaftetes* Wissen in Anspruch genommen: ein probates Mittel, Schneisen in die umgebende Unwissenheit zu schlagen. Das nichtmimetische Moment der Poesie, das in der Verskunst der Renaissance offenbar seinen Ausdruck verfehlt, weil es im noch übermächtigen Gedanken einer Mimesis der Schöpfung zergeht – bei Valéry wird es zum primären Bestimmungsstück von ‚poésie‘. Die Nachbarschaft zum Renaissancehumanismus ist offenbar beabsichtigt. Die Renaissance legt an die

Funktionsweise des menschlichen Geistes: andernfalls handelt es sich nicht um ‚Konstruktion‘, sondern um ‚Mimesis‘.

³⁷ Man achte auf die Worte: „Seltsam: der Ton und gleichsam die Figur Ihres kleinen Satzes kehrt in mir zurück, wiederholt sich in mir“. Dichtkunst und abstraktes Denken, Werke, Bd. 5, S. 153 (Hervorhebung nachträglich eingefügt). Was hier ‚Figur‘ heißt, erinnert an die Figuren, die zum Wortfeld der zentralen Metapher des Tanzes gehören. Doch was heißt das? Die Figur ist das Wiederkehrende in der Kunst, das sich dem Rezipienten einprägt und die Wirkung zeitigt, die über das bloße Verstandenhaben hinausgeht: Nichts anderes prägt die ‚magische‘ Auffassung der Figur in der Renaissance.

tradierte Dichtung den Maßstab ihrer als Kunstlehre verstandenen Wissenschaft und organisiert sie von diesem Punkt her neu. Die aus der Antike überlieferte, dem Mythos verhaftete Poesie indiziert das Bedürfnis, die neugewonnene Wissenschaft die Fähigkeit, es zu befriedigen. Analog läßt sich die an die romantische Mimesis der Natur gerichtete Herausforderung der Poesie durch die moderne Lyrik als anthropologisch motivierte Rückkehr an die Quellen der Poesie ausgeben.³⁸ Das Bedürfnis, die anthropologische Konstante, ist, wie immer, gegeben, es *liegt* dem modernen Autor *vor* – nur seine Fähigkeit, ihm zu genügen, hat sich mit dem Typus Wissenschaft verändert, den er vertritt. Der Theoretiker der Moderne greift die früheren Formeln auf und unterlegt ihnen einen Sinn, der den aktuellen Rationalitätsvorgaben entgegenkommt. Doch auch die Formeln enthalten Vorgaben, denen nicht so leicht zu entkommen ist. Es läßt sich nicht verhindern, daß sie auf das Projekt zurückwirken.

Dieses Projekt ist dadurch charakterisiert, daß es zwar den Grundgedanken der älteren Verskunst für sich reklamiert, ein methodisch gesichertes, frei verfügbares Herstellungswissen zur Verfügung zu stellen, sich aber den Rückgriff auf ihren materialen Teil, auf Metrik und Prosodie, mit Nachdruck versagt. Immerhin lägen in ihm – nimmt man das Renaissanceverständnis zum Maßstab – jene allzeit verfügbaren, wohlgeordneten Elemente oder Bausteine vor, mit deren Hilfe der Dichter, angeleitet durch die Theorie, seine Wirkungen erzielt. Stattdessen spricht Valéry von einer neuen, erst in Umrissen erkennbaren Wissenschaft. Gegenstände dieser Wissenschaft seien nicht Metrum und Rhythmus, sondern schlechthin alle Elemente der Sprache, mit denen sich poetische Wirkungen erzielen ließen. Die neue Wissenschaft ist eine Wissenschaft von der Sprache unter dem Gesichtspunkt ihrer Brauchbarkeit für die Zwecke der Dichtung. Diese Brauchbarkeit aber, so Valéry, ist *nicht gegeben*. Sie ist schlechterdings unauffindbar, es sei denn im entschiedenen Willen des

³⁸ Was hier ‚Tatsachen‘ genannt wird, bezeichnet einmal die Elemente einer elementaren menschlichen Situation, die fortwährend durch die von der Kultur unterbreiteten Verstehensvorschläge verstellt und verstümmelt wird und deshalb einer *einfachen, ihrer Einfachheit Rechnung tragenden* Rekonstruktion bedarf, sodann die durch Introspektion zu klarenden Zustände des Bewußtseins: auch hier ist das – relativ – Einfache das – relativ – Kulturresistente und deshalb Vertrauenerweckende: „Ich möchte Ihnen einen bestimmten Begriff der Dichtkunst vorschlagen, mit dem festen Vorsatz, nichts zu sagen, was nicht reine Feststellung von Tatsachen wäre, die jedermann in sich selbst oder von sich selbst aus beobachten oder mindestens durch eine einfache Überlegung bestätigt finden kann.“ Rede über die Dichtkunst, Werke 5, S. 44.

Lyrikers, der sich nicht davon abschrecken läßt, in einem Material zu arbeiten, an dem er anders als unter gänzlich unwahrscheinlichen Zufallskonstellationen nur scheitern kann:

außerhalb ihrer Anwendung auf die einfachsten und gewöhnlichsten Bedürfnisse des Lebens ist die Sprache das ganze Gegenteil eines Präzisionsinstrumentes. Und abgesehen von gewissen äußerst seltenen Zufallstreffern, gewissen Glücksfügungen der Kombination von Ausdruck und sinnlicher Form, hat sie nichts von einem poetischen Mittel an sich.³⁹

Will der Dichter den aus der Methode fließenden Anforderungen an sein Tun gerecht werden, dann ist er gehalten, nicht nur Verse, sondern die lyrische Sprache selbst zu erfinden. Um herauszustreichen, daß diese Sprache nicht zur Verfügung steht, sondern entworfen, „konstruiert“ werden muß, nennt sie Valéry eine „Sprache innerhalb einer Sprache“.⁴⁰ Nicht ohne Lust besteht er darauf, *die Sprache* auf die Seite dessen zu schlagen, aus dem sich das Gedicht ein für allemal davonmacht: auf die Seite der Prosa. Die neue Wissenschaft der Poetik, in mehreren Anläufen skizziert, ist einerseits die Wissenschaft von der Sprache, wie sie jedermann benützt (oder setzt eine solche voraus), andererseits die Wissenschaft von einer Sprache, die außerhalb dieser Wissenschaft nur in poetischen Bruchstücken existiert:

Letzten Endes ist das, was man ein *Gedicht* nennt, praktisch aus Fragmenten *reiner Poesie* zusammengesetzt, die in den Stoff einer Rede eingeflochten sind. Ein sehr schöner Vers ist ein sehr reines Poesie-Element.⁴¹

Es ist das Verdienst Valérys, in völliger theoretischer Bewußtheit die Lyrik („poésie“) als Nichtprosa bestimmt zu haben. Diese Bestimmung ist primär, „poésie pure“ eine Umschreibung dessen, was aus ihr folgt. Nicht sonderlich

³⁹ Rede über die Dichtkunst, Werke 5, S. 49.

⁴⁰ Werke 5, S. 153 („Dichtkunst und abstraktes Denken“). – „Er (der Dichter) hat keine eigens für seine Kunst gemachte, für den Dienst am Schönen bereitgestellte Gesamtheit von Mitteln vor sich. Er muß sich die *Sprache* ausborgen – die *vox publica*“. Dichtkunst u. abstraktes Denken, Werke, Bd. 5, S. 157.

⁴¹ Poésie pure, a.a.O., S. 66.

schwer fällt es, zu erfahren, wogegen sie sich richtet. „Zuerst will ich den großen d’Alembert zitieren“, heißt es in der „Rede über die Dichtkunst“,

„Dies ist, wie mir scheint“, schreibt er, „das strenge, aber gerechte Gesetz, welches unser Jahrhundert den Dichtern auferlegt: es erkennt im Vers nur noch das als gut an, was es in Prosa ausgezeichnet fände.“

Diese Sentenz gehört zu jenen, deren genaue Umkehrung gerade die Ansicht wiedergibt, die man unserer Ansicht nach haben muß.⁴²

Wie aber lautet die Umkehrung? Valéry sagt es im Bild.

Man lehrt Sie: *Sagen Sie, es regnet, wenn Sie sagen wollen, daß es regnet!* Aber niemals ist es und kann es Gegenstand eines Gedichtes sein, uns darüber zu belehren, daß es regnet. Wir brauchen keinen Dichter, um uns überreden zu lassen, unseren Regenschirm mitzunehmen.⁴³

Sein Geschäft ist gerade der Nicht-Gebrauch, das *Nicht-Sagen, daß es regnet*; und alles, was bestätigt und darlegt, daß er nicht in Prosa spricht, ist bei ihm gut.⁴⁴

Die Prosa ist die Sprache der Tatsachen, die zu leugnen Torheit wäre – ein Vorwurf, der die ältere, ‚romantische‘ Poesie trifft und treffen soll –, und damit auch die Sprache, deren völlig durchgebildeten Gebrauch der Theoretiker fordert.⁴⁵ Es gibt keine Sprache neben der Sprache der Prosa, deren sich der Dichter bedienen könnte. Es gibt nur einen anderen Gebrauch, ein anderes ‚Sagen‘, eines, das zunächst und vor allem als ‚Nicht-Gebrauch‘, als ‚Nicht-Sagen‘ bestimmt wird und daher – da es gleichwohl ‚Gebrauch‘ und ‚Sagen‘

⁴² Rede über die Dichtkunst, a.a.O., S. 89.

⁴³ a.a.O., S. 56.

⁴⁴ a.a.O., S. 91.

⁴⁵ „In den praktischen oder den abstrakten Anwendungen der Sprache, die spezifisch *Prosa* ist, bleibt die Form nicht erhalten, sie überlebt nicht das Verstandenwerden, sie löst sich in der Klarheit auf, sie hat gewirkt, sie hat zu verstehen gegeben, sie hat gelebt.“ Rede über die Dichtkunst, a.a.O., S. 57.

bleibt – als ein negativer Gebrauch, als ein *negatives Sagen*, für das Valéry gelegentlich den Terminus ‚Verweigerung‘ („refus“) einführt.⁴⁶ Es hieße, diese begriffliche Härte abzumildern und zurückzuführen auf die abgewiesene Prosa-auslegung der Poesie, versuchte man, die Schwierigkeit durch eine Differenzierung der Begriffe ‚Gebrauch‘ und ‚Sagen‘ zu beheben. Das Moderne an der modernen Lyrik besteht darin, daß sie sich voll und ganz auf den Boden der durch keine poetische Reminiszenz getrübten oder verunklarten Prosa der Moderne, sprich, der im Alltag der Epoche kondensierten Sprache und des in ihr sich manifestierenden Weltverhältnisses stellt. Die lyrische Revolution erklärt den seit den Tagen des ‚großen d’Alembert‘ (und der vielen kleinen d’Alembers in seinem Gefolge) in Gang befindlichen Prozeß der Prosa gegen die Poesie mit all seinen Versteckt- und Halbheiten für beendet. *Sie zeigt sich nicht länger interessiert*. Darin liegt die Bedeutung des von ihr betriebenen Selbstausschlusses vom Gang der sich in den diversen Modernisierungsschüben fortschreibenden Aufklärung. Der Selbstausschluß vom Gang der Prosaangelegenheiten bereitet den Inhaltetechniken ein Ende, mit deren Hilfe die literarische Prosa den Prozeß gegen die Poesie vorantreibt und blockiert. Was in Prosa ‚ausgezeichnet‘ klingt, kann durch keine andere Form der Rede relativiert werden. Es ist das Sagbare, gegen das keine als Einrede verfaßte Rede ankommt. Die Modernität (diese Fata Morgana am rasch wechselnden Horizont des Baudelaireschen Spaziergängers) ist das Faktum des modernen Geistes, nicht mehr, nicht weniger. Jeder dagegengesetzte Vorbehalt wäre nichts weiter als ein geistiger Provinzialismus, ein intellektuelles Verkennen der Zeichen der Zeit. Baudelaires ‚Lektüre‘ Hugos ist gerade langsam genug, um die Sprache der sich gestenreich auf dem Boden der Prosa behauptenden Poesie als flüchtig zu entlarven, als ein Gespinst von Halbheiten, die sich vor dem insistierenden Blick als Ungereimtheiten, als *schlechte Prosa* zu erkennen geben. Seinem literarischen Halbbruder in Prosa ist der moderne Lyriker immer schon den entscheidenden Schritt voraus, da er jede Prosaeinrede gegen die Poesie antizipiert und im voraus gutheißt. Lyrik ist anders.

Nicht anders ist sie darin, daß sie anderes zu sagen hätte. Dies fordern hieße, aus ihr eine andere Prosa zu machen, mit der Auflage, inmitten der Moderne ein

⁴⁶ „Strenge Arbeit vollzieht und manifestiert sich in der Literatur durch *Verweigerung*. Man kann geradezu sagen, daß sich die Strenge der Arbeit an der Zahl der Verweigerungen messen läßt“. Brief über Mallarmé, Werke, Bd. 3, S. 264 (I, 641). Vgl. Löwith, a.a.O., S. 262.

nichtmodernes Weltverhältnis zu etablieren. Nichts liegt ihr ferner. Ihr Selbstausschluß vom Gang der literarischen Aufklärung fällt nicht umsonst in eine Zeit, in der auf dem Boden der Prosa die Konkurrenz der Wissensformen zugunsten der Wissenschaften für entschieden erklärt wird und es eine Zeitlang scheint, als falle der Literatur daraus die Aufgabe zu, die Defizite der Poesie zu liquidieren. Flaubert, nicht Hugo vollzieht den entscheidenden Schritt. In „Bouvard et Pécuchet“ wird die Situation ausgeleuchtet. Die Teilhabe der Literatur an den Fortschritten des wissenschaftlichen Zeitalters ist wie jede Teilhabe erkauft. Der Preis, den sie mehr oder minder bereitwillig entrichtet, ist das Gerede. Da sie die Kenntnisse, mit denen sie handelt, die ideologischen Versatzstücke, denen sie ihre Peripetien und literarischen Fehden schuldet, nicht selbst erarbeitet, sondern nur übernimmt, um sie mehr oder minder geistvoll hin- und herzuwenden, bleibt ihr nichts anderes als Bekennermut auf der einen, Ironie und Humor auf der anderen Seite, beides grundlos. Die moderne Lyrik, so der Schluß Valérys, trägt dem Verlangen einzelner Dichtersubjekte Rechnung, zugelassen zu werden an den Orten der Wissensproduktion, um im Schulterschluß der Spezialisten Dinge zu produzieren, die im Ergebnis ebenso gleichgültig um das Verständnis der konsumierenden Leserschaft funktionieren wie ein Automobil oder ein Walzwerk, ihrer Struktur nach jedoch einen geistigen Status besitzen, der sie eher an die Seite wissenschaftlicher Theorien als an die Gegenstände des alltäglichen Bedarfs stellt.⁴⁷ Um diesen Zweck zu erreichen, ist ihm jede Konzession recht. Er entrichtet sie bereits im voraus, wenn er erklärt, sich als Lyriker nicht einzumischen in den Streit, den das wissenschaftlich avancierte mit dem ‚natürlichen‘, an den Erbstücken einer veraltenden Kultur klebende Bewußtsein führt, es sei denn als Eideshelfer des ersten.

Das wirft ein scharfes Licht auf die Wendung, mit der Valéry die Sprache der Prosa, das heißt die Sprache der Tatsachenfeststellungen und des siegreichen Realismus der Moderne, zugleich zu einem völlig konfusen, zur Distinktheit der Begriffe und zur Präzision des ‚Gebrauchs‘ ungeeigneten und deshalb für den Lyriker unmöglichen Medium erklärt.⁴⁸ Nicht allein die Lyrik, auch ihre

⁴⁷ Siehe Tzvetan Todorov, Valérys Poetik, in: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.), Paul Valéry, Darmstadt 1978, S. 79.

⁴⁸ „[...] außerhalb ihrer Anwendung auf die einfachsten und gewöhnlichsten Bedürfnisse des Lebens ist die Sprache das ganze Gegenteil eines Präzisionsinstrumentes. Und abgesehen von gewissen äußerst seltenen Zufallstrefern, gewissen Glücksfügungen der

Theorie findet an der Sprache der alltäglichen Prosa eine undurchdringliche Grenze. Aus dem Gemenge der Prosa erheben sich die kristallinen und filigranen poetischen Gebilde, gefeit gegen jeden Versuch der weiterplappern den Alltagsrede, sie sich zuzueignen. Den Erzeugnissen wissenschaftlicher Rede stehen sie darin nicht nach. Beide sind von gleichem Geist. Der Poetiker verschärft den Gegensatz des wissenschaftlichen und des Alltagsbewußtseins über jedes wissenschaftliche Interesse hinaus. Sein Interesse gilt der – von ihm behaupteten – Unvereinbarkeit beider. So kann er bruchlos der aller einschränkenden Bestimmtheit entkleidete Alterität der Wissenschaften die ebenso schroffe Alterität der lyrischen Sprache und der ihr korrespondierenden Geistesverfassung an die Seite setzen.

Es wäre leicht, eine Tabelle der „Kriterien“ des antipoetischen Geistes aufzustellen. [...] In den Versen Inhalt und Form unterscheiden; ein Thema und eine Durchführung; den Klang und den Sinn; Rhythmisik, Metrik und Prosodie als vom *eigentlichen sprachlichen* Ausdruck, den *Wörtern* und dem *Satzbau* ganz natürlich und leicht abtrennbar zu erachten – das sind lauter Symptome von Nichtverstehen oder Unempfindlichkeit im poetischen Bereich. *Ein Gedicht in Prosa bringen oder bringen lassen; ein Gedicht zu einem Unterrichts- oder Prüfungsgegenstand machen*, ist keine geringfügigere Ketzerei. Es gehört eine wirkliche Perversion dazu, wenn man es derart darauf anlegt, die Prinzipien einer Kunst von der verkehrten Seite zu erfassen, wo es sich im Gegen teil darum handeln würde, die Menschen in einen Kosmos der Sprache einzuführen, der durchaus nicht das übliche System des Austausches von Zeichen gegen Handlungen und Vorstellungen ist. Der Dichter verfügt über die Wörter völlig anders, als der Brauch oder das Bedürfnis es tun.⁴⁹

Die Volte ist erstaunlich – oder wäre es, wenn die zitierten Sätze, ungeachtet ihrer Tendenz, Birnen und Äpfel zu addieren, nicht jede Standardblütenlese zur Lyriktheorie der Moderne zieren könnten – , da sie der eigenen ‚methodisch‘ betriebenen Kunst die Geschäftsgrundlage entzieht. Denn immerhin setzt die

Kombination von Ausdruck und sinnlicher Form, hat sie nichts von einem poetischen Mittel an sich.“ Rede über die Dichtkunst, Werke, Bd. 5, S. 49.

⁴⁹ a.a.O., S. 90f.

konsequente Handhabung der Zweck-Mittel-Relation voraus, daß es gelingt, die Elemente in der Sprache zu isolieren, deren konstruktiver Einsatz zu den gewünschten Wirkungen führt. Eine Poetik, die andeutungsweise alle gängigen Kategorien zur Erschließung ihres spezifischen Gegenstandsbereichs verwirft („Rhythmik“, „Metrik“, „Prosodie“) und nur die allgemeinsten Begriffe der Spracherschließung wie „Wörter“, „Satzbau“, „System des Austausches von Zeichen gegen Handlungen und Vorstellungen“ stehenläßt, macht sich anheischig, neue Kategorien zu präsentieren, oder sie tritt auf der Stelle. Mehr oder minder trifft beides auf Valérys Interventionen zu. Einerseits stellt er die Notwendigkeit heraus, sämtliche Grundbegriffe der Sprachtheorie neu zu fassen (die Entwicklung der Linguistik wird ihm darin recht geben), andererseits beschreibt er angesichts der unübersehbaren noch zu leistenden theoretischen Vorarbeit den Lyriker als jemanden, der in jedem Moment seines Schaffens die *ganze* Arbeit als geleistet voraussetzt, ohne auf irgendeines ihrer Resultate zu warten oder auch nur zu hoffen:

Ohne es zu wissen, bewegt sich der Dichter in einer Ordnung *möglicher* Beziehungen und Umformungen, von denen er nur die momentanen und besonderen Wirkungen verspürt und verfolgt, soweit sie ihm in einem bestimmten Zustand seines inneren Verfahrens etwas bedeuten.⁵⁰

Valérys Dilemma ist offenkundig. Es wäre weniger dramatisch, artikulierte es nicht das Dilemma der modernen Lyrik selbst, die theoretische Rückansicht ihres Sprachmystizismus. Unversehens eröffnet sich dem Theoretiker der Moderne der lyrische Abgrund, der bei Celtis durch die Sprachlosigkeit der „Figur“, bei Klopstock durch die der lyrischen Anbetung eingeschriebene kosmologische Paradoxie fühlbar wurde, neu – als Abgrund der Analytizität. Schuld daran ist die Annahme, daß in jedem Gedicht, das seinen Namen verdient, die Sprache – nicht die Prosa, wohl aber die Sprache – neu erschaffen wird. Das Gedicht ähnelt darin einer Theorie, die ihren Gegenstand von Grund auf neu und anders als die mit ihr konkurrierenden Theorien organisiert. Demgegenüber bildet die Sprache der Alltagsprosa nichts anderes als eine amorphe Ansammlung intakter und halbverblichener Intentionen, den Schutt oder Schmutz einer Zivilisation, dessen verwirrendes Zufallsmuster einem

⁵⁰ a.a.O., S. 86.

flüchtigen Betrachter sich als die komplexe Struktur der Wirklichkeit aufdrängt.⁵¹ Der Theoretiker, der die Sprache kategorial zu bestimmen versucht, unternimmt den Versuch, Ordnung ins Chaos zu bringen. Er steht damit nicht allein. Vor allem ist es der Lyriker selbst, der ihm vorausgeht und es nicht allein beim Versuch beläßt, sondern tatsächlich ans Ziel gelangt, wie der Sprache gewordene Kosmos des Gedichts demonstriert. Anders als der Lyriker kann der Sprachtheoretiker es sich nicht leisten, als isoliertes Subjekt einen Wurf zu wagen, dessen immer mögliches Scheitern contingent, dessen Gelingen hingegen nicht mehr überhol- oder zurückholbar wäre.⁵² Er muß die Sprache in einem Umfang zugrundelegen, in dem er nicht über sie verfügt. Das und nichts anderes bedeutet objektiv sein. Jeder einzelne Wurf vergrößert die Schwierigkeiten der Theorie, da er die Komplexität des Gegenstandes erhöht. Die Aufgabe, die möglichen Relationen zwischen den Wörtern zu systematisieren, ist schlechterdings unabschließbar.⁵³

Was Valérys Phantasie in Gang setzt, sind die komplexen Relationen zwischen einem auf Impressionen aus den ‚exakten‘ Wissenschaften beruhenden Modell wissenschaftlicher Theoriebildung, dem damit verbundenen Projekt

⁵¹ „Das *Ungefähr* stellt unsere Epoche leicht zufrieden [...]. Unsere Epoche ist also gleichzeitig präziser und oberflächlicher als irgendeine andere [...]. Das Akzidens ist ihr wertvoller als die Substanz.“ a.a.O., S. 81. „Das Geheimnis eines gut begründeten Denkens beruht auf dem Mißtrauen gegenüber den Sprachen“. Cahiers/Hefte 1, S. 474.

⁵² „Im Gegensatz dazu kommt die Sprache des Dichters, wenn sie auch notwendigerweise die von einer solchen statistischen Unordnung gelieferten Elemente benutzen muß, aus dem Bemühen eines isolierten Menschen, mit einem Material vulgärer Herkunft eine künstliche, ideale Ordnung zu schaffen.“ Poésie pure, Werke, Bd. 5, S. 73.

⁵³ Die „Cahiers“ geben einen Eindruck, welche Art von Aufmerksamkeit Valéry auf die Gegenstände einer Theorie des Sprache verwendet. Die Unabschließbarkeit der Denkbewegung, ihr gymnastischer Charakter, gehört zu den Voraussetzungen dieser Aufzeichnungen. Die Affinität gewisser Formulierungen, den ‚Gebrauch‘ der Sprache betreffend, zu Wittgensteins Theorie der Sprachspiele (Cahier/Hefte 1, S. 627, Anm. 12, sowie, schärfer gefaßt, Cahiers/Hefte 4, S. 615, Anm. 64) oder zur Sprechakttheorie findet ihre sachliche Grenze an Valérys Mentalismus. Die Ähnlichkeit bleibt äußerlich: „Sprache ist in ihrer Eigenschaft als Wortklassifikation eine Art Brechungsmilieu für mentale Phänomene.“ Cahiers/Hefte 1, S. 472. Dagegen Wittgenstein: „Das Wesen ist in der Grammatik ausgesprochen.“ Philosophische Untersuchungen 371, in: ders., Schriften 1, Frankfurt/M. 1960, S. 421. „Rien n'est en effet plus étranger à Valéry que l'idée d'une logique du langage commun ou naturel.“ Antonia Soulez, La phrase-geste: Valéry et Wittgenstein, in: Sud. Revue Litteraire, 1988, Valéry, la logique, le langage, S. 152.

einer allgemeinen Sprachtheorie⁵⁴ und einer Poetik des Herstellens, welche die Kunstlehre der Renaissance konsequent in den Stand einer angewandten Wissenschaft (im Gegensatz zu den reinen Wissenschaften der Mathematik und Physik) überführt. Aus diesem Dreieck resultiert der Doppelcharakter der Sprache. Einmal gilt sie als strukturiertes Ganzes, ein anderes Mal als Zufallsagglomerat, als Chaos aus Wörtern: das eine im Vorgriff auf jene unausgeführte Theorie der Sprache, in der kein Element verlorengegeben wäre, das andere im Hinblick auf ihr atheoretisches Gegebensein, innerhalb dessen allein der ‚Gebrauch‘ für jenes Minimum an Stabilisierung und Nutzen sorgt, das sich von Fall zu Fall und von Zweck zu Zweck unterschiedlich darstellt.⁵⁵ Dieses kommunikative Minimum einer Funktionalität-ad-hoc ist es, das Valéry mit dem Namen ‚Umgangssprache‘ belegt – nicht ohne darauf hinzuweisen, daß es im ‚Leben‘ vollauf genügt.⁵⁶ Entzieht man der Sprache den Faktor ‚Gebrauch‘,

⁵⁴ Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paul Valéry Linguiste dans les Cahiers, Paris 1970. Vgl. dazu Köhler, a.a.O., S. 11.

⁵⁵ „Die Sprache ist ein Instrument, ein Werkzeug, oder vielmehr eine Sammlung von Werkzeugen und Verfahren, aus der Praxis entstanden und ihr dienstbar.“ Rede über die Dichtkunst, Werke, Bd. 5, S. 48. – „Man bedient sich gänzlich problemlos der Wörter, die man weder definieren noch deren Domäne man abgrenzen könnte. Nicht das Aufrufen der Wörter innerhalb von Sätzen oder Situationen mit ihrer Überprüfung in isoliertem Zustand verwechseln. Im ersten Fall bedarf es nur der hinreichenden Notwendigkeit.“ Cahiers/Hefte 1, S. 475. Dies ist die *eine* Seite der Sprache, pointiert in dem Satz: „Die Sprache hat das Denken nie zu Gesicht bekommen.“ Cahiers/Hefte 1, S. 476. Die andere kommt in der ‚Notwendigkeit‘ zum Ausdruck, sie ‚fiktiv zu vervollständigen‘: „Das externe System der Wörter einer Sprache ist stets unregelmäßig, wurde jeweils nach Bedürfnis weiterentwickelt, schubweise, ohne Perspektive oder Ziel, allenfalls einem jeweils besonderen. Somit erstaunt es wenig, daß diese Systeme unvollständig sind – mit Überfrachtungen, Lücken, unscharfen Abgrenzungen der Bedeutungen gegeneinander [...]. Es besteht also die Notwendigkeit, die Sprache fiktiv zu vervollständigen.“

[...] Und doch trachten diese Systeme immer wieder und erfolglos, *rein* zu werden.

Im Grunde enthält jede natürliche Sprache ein mehr oder weniger exaktes, mehr oder weniger vollständiges System zur Dekomposition – des Chaos der Erkenntnis. Sind die Systeme der bekannten Sprachen die einzige möglichen?“ Cahiers/Hefte 1, S. 485f. Valéry scheint also der Auffassung zuzuneigen, es sei denkbar, aus den bekannten Sprachen ein Instrument der Erkenntnis zu entwickeln, das hinreichend ‚präzise‘ wäre, um das ‚Chaos der Erkenntnis‘ – die unorganisierte Mannigfaltigkeit der Realitätsentwürfe – zu beenden.

⁵⁶ „Ohne Übertreibung kann man sagen, daß die Umgangssprache Frucht der Unordnung des Lebens im täglichen Umgang ist“. Poésie pure, Werke, Bd. 5, S. 73.

so erzeugt man, mittels einer elementaren Operation, in ihr jenes Chaos, aus dem der Dichter die Ordnung und das Geordnete in einem Zug erschafft, während die Poetik angesichts der Irreduzibilität des subjektiven Faktors, der nicht auszuschaltenden Zufallsgenesen im Bereich der poetischen Wirkungen grübelnd der Unlösbarkeit der übernommenen Aufgabe innewird.⁵⁷

Natürlich erkennt Valéry – neben der Theorie – die zur (wenn auch minderen) Kunstform gesteigerte Prosa der fiktionalen Literatur und den besonderen Gebrauch an, den der Erzähler von der Sprache macht. Die Entgegensetzung von ‚poésie pure‘ und erzählender Literatur erweist sich geradezu als Prüfstein der Theorie.⁵⁸ Der radikale Gegensatz von Poesie und Prosa gilt auch hier unangefochten. Recht betrachtet, nimmt er erst auf diesem Feld den Charakter einer klaren Distinktion an, da die kostlose Prosa des lebenspraktischen Gebrauchs per definitionem ‚unklar‘ bleibt, während das Moment der vermittelten Fiktion für eine eindeutige Trennung der Bereiche sorgt:

Die Poesie, so verstanden, ist radikal verschieden von jeder Prosa: Im besonderen ist sie der Beschreibung und der Erzählung von Ereignissen klar entgegengesetzt, die die Illusion der Realität zu vermitteln suchen, das heißt dem Roman oder der Novelle, insfern es deren Ziel ist, Erzählungen, Bildnissen, Szenen und anderen Darstellungen des wirklichen Lebens die Kraft des Wahren zu verleihen. Dieser Unterschied hat sogar körperliche Kennzeichen, die leicht zu beobachten sind. Betrachten Sie einmal die Haltung des Romanlesers, verglichen mit der des Lesers von Gedichten. Es kann derselbe Mensch sein, aber er unterscheidet sich aufs äußerste von sich selbst, je nachdem, ob er das eine oder das andere Buch liest. Sehen Sie, wie der Romanleser in das imaginäre Leben eintaucht, das ihm seine Lektüre innerlich nahebringt. Sein Körper

⁵⁷ „Niemals hätte es Dichter gegeben, wäre man sich der zu lösenden Probleme deutlich bewußt gewesen. (Niemand könnte gehen lernen, wäre es dazu nötig, alle Bestandteile des kleinsten Schrittes als klare Vorstellungen im Bewußtsein zu haben.)“ Rede über die Dichtkunst, Werke, Bd. 5, S. 48.

⁵⁸ „[...] die unsicheren und bis ins letzte Detail gehenden Verfahren der Literatur als Kunst. Aber diese Kunst bietet uns zwei Aspekte, sie hat zwei große Erscheinungsformen, die in ihren extremen Ausprägungen einen Gegensatz bilden, aber sich dennoch in einer Menge Zwischenstufen berühren und verschränken. Es gibt die *Prosa*, und es gibt den *Vers*.“ a.a.O., S. 54.

existiert nicht mehr. Er stützt seine Stirn mit beiden Händen. Einzig in seinem Geiste ist er da, bewegt er sich, handelt und leidet er. Von dem, was er verschlingt, wird er ganz aufgesogen; er kann sich nicht zurückhalten, denn irgendein Dämon drängt ihn vorwärts. Er will die Fortsetzung und den Schluß, fällt einer Art Entfremdung zum Opfer: er ergreift Partei, er triumphiert, er wird betrübt, er ist nicht mehr er selbst, er ist nur noch ein von seinen äußersten Kräften abgetrenntes Gehirn, seinen Bildern ausgeliefert, einem Anfall von *Leichtgläubigkeit* unterworfen.

Ganz anders verhält sich der Leser von Gedichten.⁵⁹

In dieser Beschreibung sieht man einmal Valérys Theorie des ‚Gebrauchs‘ in Funktion. Der Romanleser wird durch den Fiktionscharakter des Gelesenen nicht aus dem Zwang entlassen, die Bedeutung des Gelesenen durch den Gebrauch zu erschließen. Wohl aber wird er daran gehindert, ihm nachzugeben. Die Lektüre zwingt ihn zur Identifikation mit denen, die im imaginären Raum des Erzählten sich handelnd und sprechend austauschen. Es bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als in das ‚imaginäre Leben‘ einzutauchen, das ihm die Lektüre vor Augen stellt. Er ‚wird ganz aufgesogen‘, ‚ist nicht mehr er selbst‘, er ist jene anderen, die seine Phantasie, sein ‚Gehirn‘ bevölkern. Die Untätigkeit seines Körpers verweist auf sein imaginäres Tätigsein in jener anderen Welt. Er *gebraucht* die Sprache – doch diesen Gebrauch verlegt die Prosa der Fiktion in eine Welt, in der sich der Lesende für die Dauer der Lektüre aufzuhalten glaubt, obwohl er sich jederzeit davon überzeugen könnte, daß sie nicht existiert. Der Romanleser selbst existiert in seinem Wahn. Das mag naiv klingen. Schließlich weiß der versierte Leser, daß fiktionale Rede die Kategorien des Wirklichkeitsbezugs („wahr“ – „unwahr“) außer Funktion setzt. Doch Valérys These lautet: Es nützt dem Leser nichts, wenn er weiß, daß das ihm aufgenötigte Spiel der Identifikationen außerhalb seiner Lebensrealität stattfindet. Es wird dadurch nicht weniger ‚wirklich‘. Der Hinweis auf den Körper des Romanlesers konterkariert die Rede vom fiktionalen Raum des Erzählers, in dem die Sätze nicht ihre hergebrachte Bedeutung behalten und Tatsachenfeststellungen nicht länger Tatsachenfeststellungen sind, weil ihnen die Welt der Tatsachen – genauer, das Bewußtsein dieser Welt – abhandengekommen ist. Wie schon Schiller anlässlich des „Wilhelm Meister“ anmerkte, läßt der Roman den Leser nicht ganz aus der

⁵⁹ a.a.O., S. 59.

realen Welt heraus: Durch eine Art chirurgischen Eingriffs versetzt er ihn nur in eine andere Umgebung, die aber nach den bekannten Gesetzen der Verständigung funktioniert.⁶⁰

Nur so erhellt sich der Sinn der Behauptung, daß die ‚Dichtkunst‘ – also die Lyrik – dem Leser keine „falsche Realität“ aufzwinge, die „den Gehorsam der Seele fordert, also die Ausschaltung des Körpers“.⁶¹ Der Nichtgebrauch der Sprache durch den Dichter verweigert die Mimesis der realen Welt. Valéry will damit kein Wasser auf die Mühlen des poetischen Antirealismus lenken. Was er meint, ist der verweigerte Minimalkonsens, den der Gebrauch der Sprache voraussetzt und der an den Gebrauch (also an die situationsgebundene Verständigung, das Verstehen-ad-hoc, die Überführung von Rede in Handlung und Vorstellung, die atheoretische Verfaßtheit der Alltagsprosa) gebunden bleibt. Im Kern erkennt das Erzählen, gleichgültig, wie kunstvoll stilisiert, ebenso vorbehaltlos wie resignativ den atheoretischen und damit – angesichts der Forderungen des Denkens – vorläufigen und unbefriedigenden Charakter der Sprache an, dem der Lyriker die Anerkennung versagt. Die Verweigerung von Mimesis durch die moderne Lyrik hat also zwei Aspekte. Der eine ist die Ablehnung eines theorieabstinenten Schöpfertums, der andere die Weigerung, mit Hilfe der Sprache ein Bild der Welt zu entwerfen. Beide gehören zusammen.

Jener Abgrund der Analytizität, den der Lyriker *in einem* (mühevoll erschriebenen) *Satz* überquert, während der Sprachtheoretiker vor ihm verharrt, öffnet sich nicht zuletzt angesichts des Impulses, nicht vorschnell in der Theorie eine Ordnung zu situieren, die sich dem verführerischen Schein des Funktionierens in den Sprachen des Alltags und am Ende der Epochensprache verdankt. Anders denken hieße, die Distanz nachträglich einzuebnen (zu leugnen?), die zwischen einem Konstrukt, das auf ein definiertes Bedürfnis antwortet, und einer Folge von Griffen besteht, in denen ein immer schon anwesender, aber unklar artikulierter Bedarf seit jeher auf seine Kosten kommt. Das *Bedürfnis*, in seiner allgemeinsten Form genommen, geht dahin, mit Hilfe der Sprache ein Weltverhältnis zu etablieren. Der Linguist kommt in dieser Hinsicht zu spät, da sich schon immer eine empirische Vielzahl heterogener Weltverhältnisse zeigt. Der atheoretische Gebrauch der Sprache schafft diese Vielzahl, aber er bezieht sie auch aufeinander – im Medium der einen Sprache. Wer sich die Sprache als ein mit sich identisches, identifizierbares Medium der

⁶⁰ Anm. 1.

⁶¹ Rede über die Dichtkunst, a.a.O., S. 59.

Verständigung denkt, postuliert eine Theorie, deren Ausarbeitung an der nicht wegzuschaffenden Inhomogenität ihres Gegenstandes scheitert. Offensichtlich blockiert die Gebrauchstheorie der Sprache, wie Valéry sie skizziert, die Konstruktion der Sprache als eines Systems, das den Anforderungen der Funktionalität und der ‚Mathematizität‘ genügen könnte.⁶² Valérys Leitvorstellung von ‚Präzision‘ als dem Erkennungszeichen des Denkens, das an der Zeit ist, produziert das Dilemma und eröffnet den auf den ersten Blick absurd, auf den zweiten Blick zwingend wirkenden Ausweg. In der konsequenten Verneinung des Gebrauchs, in der Negation der ‚Prosa‘ als dem einzige erlaubten, definitiven Gebrauch der Sprache durch die Dichtung, im lyrischen Feuerwerk erkennt die Theorie den kristallinen, dem Bedürfnis nach Präzision völlig entsprechenden Objektcharakter, dessen Anblick ihm der Gebrauchsgegenstand Sprache beharrlich verweigert. *Sprachtheorie ist nur als Poetik denkbar.* Sie setzt eine Dichtung voraus, die das in der Sprache liegende Herkommen konsequent negiert und darin ihr eigenständliches Genügen findet. Seit Baudelaire ist dieser Typus Dichtung in der Welt.

Wie weit gelingt es der Lyrik in der Nachfolge Baudelaires tatsächlich, sich vom Mimesisgedanken, wie er seit der frühen Neuzeit die Kunstdiskurse beherrscht, zu verabschieden? Valérys Poetik im engeren Sinn gibt darüber nur beschränkt Auskunft. Die Entscheidung fällt an anderer Stelle, dort, wo er die emphatische Auslegung von Mimesis, der das Dichtwerk als Analogon der Schöpfung und damit als Manifestation der in der Schöpfung selbst wirksam gewordenen mathematischen Proportion gilt, indirekt zum Gegenstand seiner Überlegungen macht.

Die Auslassungen über die Musik sind hier einschlägig. Sie greifen unmittelbar den Gedanken der Reinheit der in ihr zur Anwendung gelangenden Töne auf, der ohne den Begriff der harmonischen Proportion kaum zu denken sein dürfte.⁶³ Anders als der Dichter, so Valéry, ist der Musiker Herr seines

⁶² „Die Sprache ist etwas Komplexes, ist Kombination von Eigenschaften, die zugleich miteinander faktisch verbunden und durch ihre Natur und ihre Funktion voneinander unabhängig sind.“ a.a.O., S. 53.

⁶³ Valéry selbst deutet eine physikalische Lösung an: „dieser Gegensatz [...] der des Reinen und des Unreinen; er geht auf den von Ordnung und Unordnung zurück, der selbst zweifellos auf den Wirkungen gewisser energetischer Gesetze beruht.“ Rede über die Dichtkunst, a.a.O., S. 50. Zur Rolle der Thermodynamik in Valérys Überlegungen zur Funktionsweise des menschlichen Geistes vgl. Judith Robinson, Sprache, Physik und Mathematik in

Materials. Die Ordnung der Töne und die Unordnung der Wörter bilden den größten denkbaren Gegensatz. Die Musik ist „Ausbeutung des Kosmos der Töne“.⁶⁴ Die kompositorischen Verfahren des Musikers entsprechen ‚exakt‘ den Mitteln, die, nach den Grundsätzen der Poetik, dem Dichter-Ingenieur bei der Konstruktion der poetischen Maschine zur Verfügung stehen müßten, weil sie sich auf ein schlechthin geordnetes Material beziehen, den Kosmos der reinen Töne, der sich vom ungeordneten, reine und unreine Klänge mischenden ‚Kosmos‘⁶⁵ der Geräusche separieren läßt und, anders als letzteres – oder die Sprache – , zu kalkulierbaren seelischen Effekten taugt.

Der Musiker befindet sich also im Besitz einer vollkommenen Sammlung wohldefinierter Mittel, die in exakter Weise Sinnesempfindungen mit Handlungen korrespondieren lassen [...], und diese genaue Kenntnis seiner Mittel, die ihn nicht nur belehrt, sondern ihn durchdringt und innerlich rüstet, gestattet ihm, zu planen und zu bauen ohne die geringste Sorge um das Material und die allgemeine Mechanik seiner Kunst.⁶⁶

Der Grund dieses Vorteils liegt darin, daß die Musik, anders als die Dichtung, ein physikalisches Fundament besitzt.

Diese Analyse der Geräusche also, diese Unterscheidung, hat den Aufbau der Musik als gesonderte Tätigkeit und als Ausbeutung des Kosmos der Töne ermöglicht; und sie wurde vollzogen, oder doch wenigsten kontrolliert, vereinheitlicht, kodifiziert durch das Eingreifen der physikalischen Wissenschaft, die sich übrigens bei dieser Gelegenheit erst selbst entdeckt und als eine Wissenschaft des Messens erkannt hat: Seit dem Altertum hat sie es verstanden, das Maß auf die Sinnesempfindung anzuwenden, und damit ein hochwichtiges Ergebnis erzielt, nämlich die Klangempfindung mit

Valérys ‚Cahiers‘, in: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.), Paul Valéry, Darmstadt 1978, S. 22ff.

⁶⁴ a.a.O., S. 50.

⁶⁵ Auch hier spricht Valéry von ‚Kosmos‘, ohne die darin liegende Zweideutigkeit zu thematisieren. Es zeigt sich dieselbe Unentschiedenheit wie im Fall der Sprache: der Kosmos der Geräusche ist zunächst Konglomerat, ‚Chaos‘, doch auch – wer weiß – ein *Ganzes*.

⁶⁶ a.a.O., S. 51.

Hilfe von Instrumenten, die recht eigentlich *Meßinstrumente* sind, auf konstante und identische Weise hervorzubringen.⁶⁷

Valérys Überlegungen nehmen an dieser Stelle eine heikle Wendung. Sie belegt einmal mehr, wie zutiefst unschlüssig er alles in allem den Kunstcharakter der Lyrik behandelt. Gilt die Tatsache, daß die Poesie in der Vergangenheit kein physikalisches Fundament ausgebildet hat,⁶⁸ als Beweisstück dafür, daß diese noch nicht in ihr wissenschaftliches Stadium getreten ist, oder stützt sie indirekt die Annahme, ein solches Fundament könne schlechterdings nicht gefunden werden? Beides wäre gleich verwirrend. Offensichtlich geht Valérys Auffassung dahin, das Wissen um die Musik mit dem Wissen um die Ordnung der Töne gleichzusetzen. Entsprechend wäre das Wissen um die Dichtung identisch mit dem Wissen um die phonetische und semantische Ordnung der Wörter, also mit einem Wissen, das entweder noch nicht vorhanden oder nicht erreichbar ist. Daraus folgt aber eine Aporie, in die wohl jede Theorie der modernen Lyrik früher oder später gerät.

Denn es bleibt schlechterdings unentscheidbar, ob jene isolierten Zufallswürfe, die, gemäß der Theorie, allein eine Anschauung davon geben, was Dichtung vermag, Würfe in Richtung auf jene stabile und umfassende meßbare Ordnung auf Seiten der Wörter sind, wie sie auf Seiten der Töne so bereitwillig konstatiert wird, oder ob sie nicht eher in unterschiedliche Richtungen gehen. Angenommen, sie treffen, gerade weil sie unter vielen denkbaren einer Ordnung entwerfen, welche exakt für die Dauer, die der Aufnahme *dieses* Werkes zukommt, die Gültigkeit beansprucht, die ihr der eintretende Effekt beim Leser prompt bescheinigt. In diesem Fall treten die entwerfenden Subjekte als Produzenten prinzipiell differenter Ordnungen auf. Valéry scheint dem zuzuneigen, wenn er von der unausrottbaren Subjektivität der Sprache redet. Doch seine Konzeption der Musik läßt sich damit in keiner Weise in Einklang bringen. Die Vorstellung einer ein für allemal ermittelten Ordnung der Töne, in der jede denkbare Verbindung auf der Grundlage einer allgemeinen Kombinatorik zu ermitteln wäre, verläßt nicht den Raum der tradierten Mimesis, sie bereichert ihn allenfalls um die nicht sonderlich originelle Phantasie, die physikalische

⁶⁷ a.a.O., S. 50f.

⁶⁸ „Für den Dichter hat es keinen Physiker gegeben, der die konstanten Eigenschaften der Elemente seiner Kunst, ihre Beziehungen, die Bedingungen ihrer identischen Wiedergabe festgelegt hätte.“ a.a.O., S. 52.

Ordnung und jede denkbare Ordnung seien am Ende eins. Denn die Musik käme gar nicht umhin, die physikalische Struktur der Welt nachzubilden, weil sie ihre Elemente – die Töne – zwar auf physikalischem Wege bestimmte, ihre Kompositionsverfahren jedoch ein Analogon der Verfahren darstellten, mit deren Hilfe die Wissenschaft die ihr *keineswegs* (wie der Musik die Ordnung der Töne) *vorgegebene* Ordnung des physikalischen Universums postuliert. Nicht die Resultate der Physik begründen ihren Status als Wissenschaft, sondern die Wissenschaft bürgt für ihre Resultate. Die Musik, basierend auf der einen, unverrückbaren Ordnung der Töne, exekutiert demnach ein Weltmodell, dessen Einlösung, im wissenschaftlichen Alltag auf den Sankt-Nimmerleinstag verschoben, die Wissenschaften und Künste koinzidieren ließe. Bis dahin erhält sich die Musik als tönende Offenbarung des Kosmos, so wie einst die Künste der Renaissance dem gläubigen Gemüt die der Gottheit vorbehaltene Anschauung der *harmonia mundi im Bilde* präsentierten.

Logisch gesehen kann nicht beides zugleich gelten: das Weltbild der Musik als einer zur Kombinatorik geronnenen angewandten Wissenschaft und ein Weltbild, das hinter dem unbestreitbaren Funktionieren einer Lyrik erscheint, die das isolierte Subjekt als Zufallsgenerator produziert. Faktisch verweist die Poetik des Entwurfs, zu der sich Valéry nicht entschließen kann, obwohl sie in seinen Formulierungen bereitliegt, die allen Revisionsversuchen entzogene Ordnung der Töne ins Reich der Märchen. Das könnte so klingen, als käme es nur auf den Entschluß an, sich der aporetischen Situation zu entziehen und einer erinnerungslosen Moderne zuzusprechen, in der die Rede vom Kosmos der Töne gegenstandslos geworden ist. Doch weit gefehlt. Abgesehen davon, daß der Widerstreit der Weltbilder auf dem Boden der Poetik nicht entschieden werden kann, ist dieses Märchen der Poetik des Entwurfs von Anfang an beigegeben und läßt sich schlechterdings nicht aus ihr herauslösen.

Es liegt auf der Hand, daß Valérys Beschreibung der Musik ein Phantom skizziert. Ein flüchtiger Blick auf die Geschichte der neuen Musik lehrt, daß es in ihr um die Ordnung der Töne nicht besser steht als um die Ordnung der Wörter in der Dichtkunst. Valéry beschreibt nicht die Musik als privilegierte Kunst, sondern das Privileg selbst, das *aller* Kunst in der Theorie seit der Renaissance zukam, das Privileg eines Ordnungswissens, zu dessen Beherrschung nicht mehr nötig war als die Beherrschung der geschriebenen oder ungeschriebenen Regeln der Produktion. Er zeichnet es, um im Kontrast dazu die Situation der Lyrik zu entwickeln. Hier gilt die Einsicht, daß keinerlei Regelwissen auch nur entfernt den Anforderungen entspricht, die an ein theoretisch fundiertes Wissen gestellt werden müssen, und daß es ein solches

Wissen auch nicht geben kann. Dieses Wissen müßte sich auf die Sprache als das universale Medium der Verständigung beziehen, mittels dessen der Geist in ein Verhältnis zur Welt und damit zu sich selbst tritt. Das Wissen aber ist nie Wissen von der Sprache – es sei denn in Form irgendwelcher Gemeinplätze –, sondern *in* der Sprache: es muß in ihr erzeugt werden, um zu existieren. Mit dieser Entscheidung begibt sich der moderne Theoretiker erneut die Situation des Aufklärers. Anders als dieser rechnet er den Geist selbst, sofern er sich nicht strikt an ‚die Methode‘ bindet, der Unordnung und dem Chaos zu. Sie ortet er nicht erst, wie der Aufklärer, in der moralischen Welt, sondern bereits in der Sprache, dem primären und unverzichtbaren Instrument zur Erzeugung von Ordnung. Die Dichtung, so die Folge, wäre nur zu retten, wenn sie über die Methode verfügte. Da dies nicht ohne Widerspruch gedacht werden kann, muß sie mehr sein: die *Epiphanie der Methode*. ‚Methode‘ bedeutet dann kein Verfahren des normierten Intellekts mehr, sondern die in den Worten erscheinende Ordnung der Dinge. Die ‚Unmöglichkeit‘ der Lyrik, so nachdrücklich ins Bewußtsein gerückt, hält in der Form der Verneinung den Gedanken fest, den loszulassen das Ende der Lyrik und aller Kunst bedeutete.

Auf die Erfindung der neuen Lyrik durch Baudelaire angewandt heißt das: Verskunst, verstanden als Negation der Prosa – der Sprache des Gebrauchs – *im allgemeinen*, würde sich als ein ebenso uferloses wie fruchtloses Beginnen erweisen. Da ihr Umgang mit der Sprache an die Stelle der vielen konkreten, aber eben deshalb partikularen Gebräuche einen kontextlosen und gar nicht weiter zu bestimmenden Gebrauch setzen würde, der beim Leser vielleicht *ankäme*, vielleicht auch nicht, richtete sie sich auf nichts Nennenswertes. Daß Baudelaire in seinen Dichtungen der Leser Hugos und der in dessen Werk verdichteten Traditionen bleibt, hat einen guten Grund. Die von ihm begonnene, von anderen fortgeföhrte Arbeit der Negation entlarvt die überlieferte Poesie als verkappte Prosa. Das ist ihr Programm. Der Nachweis, den sie al-lenthalben zu führen gedenkt, gilt der Partikularität der überlieferten Bedeutungen von Poesie und damit der vollendeten Bedeutungslosigkeit der Überlieferung.

Die neue Lyrik ist universell. Mit dem Problem der Methode entdeckt sie das Grundproblem der für gescheitert erklären Poesie für sich neu. In der Optik Valérys bleibt moderne Lyrik eine Erscheinungsform des Denkens. Was sie denkt, ist eine theorieferne Welt. Doch den Verzicht auf die Leitidee der in Gedanken geordneten Welt vermag sie nicht anders zu leisten als dadurch, daß sie die bislang erfolgten Versuche einzeln für ungültig erklärt.

4. Poetik des Entwurfs

Die Poetik des Entwurfs ist eine Poetik der Differenz. Wenn jeder lyrische Wurf eine neue Sprache innerhalb der Sprache entwirft (wie dies Valéry mit noch zu prüfenden Gründen nahelegt), dann entwirft er im gleichen Zug eine neue Lyrik. Beides ist nicht zu trennen, da dem Lyriker das, was er Lyrik – oder Poesie – zu nennen gelernt und woran er seine Sprache geschult hat, durch den Gebrauch, den er von ihm macht, notwendigerweise entgeht. Denn dieser Gebrauch hört auf den Namen der Kritik, und seine Tendenz geht dahin, die ererbte Lyrik des Prosaismus zu überführen. Ein Grund liegt darin, daß alles, was einmal geschrieben wurde, bereits deshalb tabu ist, weil es *meinen* subjektiven Produktionsbedingungen nicht adäquat ist, weil es mich zwingt, einen fremden, also partikularen Umgang mit der Sprache in Betracht zu ziehen, dem sich andere zur Seite und entgegenstellen lassen, ohne daß es für mich einen zwingenden Grund gäbe, mich auf die eine oder andere Seite zu schlagen. Im Gegenteil: Jede dieser ‚Sprachen‘ ist für mich notwendig beladen mit falschen Assoziationen, mit einem abstrakten Wissen um Situationen, die ich nie erlebt habe, mit Hinweisen auf Verhältnisse, die für mich ‚Literatur‘ und daher nur in einem literarischen Sinn verständlich sind. Mit anderen Worten: Angesichts jeder dieser ‚Sprachen‘, die dem produktiven Subjekt in Gedichten entgegentreten, ist der prosaische Widerstand spürbar, an dem der Realitätssinn sich abmüht. Gegenüber dem fremden Produkt kann das Ich den Gedanken des rationalen Gebildes – des methodischen Konstrukts Valérys – nur abstrakt zur Geltung bringen, als Anerkennung der Intention des anderen, als Unterstellung, nicht aber im Material selbst, da es nicht über dieselbe ‚Sprache‘ verfügt. Wäre es anders, so gäbe es die Differenz zur Prosa nicht, um die es sich bemüht. Es ist dieselbe Differenz, welche das im Entstehen begriffene lyrische Gebilde von der Prosa, aus der sie kommt, und dem vagen Corpus der vorausgegangenen Lyrik, auf den hin es entworfen wird, unterscheidet. Der langsame Leser ist immer der Leser eines anderen. Das genügt, um die zunächst so scharf gezogene Grenze zwischen der älteren Poesie und der modernen Lyrik verschwinden zu lassen. Der langsame Leser der ihm vorausgehenden Moderne sieht in ihren Versuchen die Negation des poetischen Herkommens, aber er sieht sie stets als potentiell gescheitert, da sie das Negierte auf ihre Weise tradieren. Die lyrische Negation (an der dem Nachkommenden vor allem die Grenzen der fremden Einbildungskraft ins Auge fallen) erweist sich dem kritischen Auge als eine weitere Variante des Hergeschafften, durch dessen Kenntnis die eigenen

Möglichkeiten erwachsen und entschwinden. Nicht nur die – nach den Prämissen der Moderne – gescheiterte Poesie, sondern auch ihr Scheitern und ihre Vergeblichkeit ist in den Texten der Moderne anzutreffen.

Die Differenz der Entwürfe beruht *prima vista* auf der Differenz der Subjekte. Aber was besagt das, immer vorausgesetzt, daß jenes Konzept lyrischer Modernität, wie es Valéry am Begriff der *poésie pure* entwickelt, durch den Gang der literarischen Dinge seither nicht widerlegt oder außer Geltung gesetzt, sondern im Kern bestätigt wurde?⁶⁹ Die Differenz der Subjekte (folgen wir ein Stück weit dem Argument Valérys) manifestiert sich in den Differenzen der individuellen Lebensläufe, der Fremd- und Selbstwahrnehmung, kurz, der unterschiedlichen Gegebenheiten, in denen sich die Sprachpraxis einzelner formt. Sie alle gehen in das lyrische Unterfangen ein, eine ‚Sprache‘ (ein Sprechen) auszubilden, bei dem der in den divergierenden Sprachpraxen spürbare Widerstand der realen Welt beiseitegeräumt ist zugunsten der Suggestion eines Ganzen, das im Gebilde anwesend ist und dem Hörer oder Leser den magischen Eindruck eines ‚Kosmos‘ vermittelt, einer Ordnung in der Sprache, der gegenüber die gewöhnliche Sprache der Verständigung unmittelbar als defizient, als Unordnung, als ‚Chaos‘ erscheint. Der Lyriker befindet sich in der merkwürdigen Lage, sich dem Chaos, als das die auf seine Lage reflektierende Poetik die normale, also auch seine Sprache beschreibt, bedingungslos ausliefern zu müssen, um ihm zu entkommen. Der Grund klingt in Valérys Widersprüchen an, er folgt aus dem lyrischen Paradox. Der Lyriker darf keine Sprache konstruieren, die aus anderen Gründen Bestand hätte als aus solchen

⁶⁹ Das röhrt nicht an die unterschiedlichen Schlüsse, welche die literarischen Schulen und Bewegungen seither aus ihm zogen – sofern sie es nicht für zweckmäßiger hielten, ihm mit Gleichgültigkeit oder Mißachtung zu begegnen. Die Voraussetzung eines durch keine literarische Programmatik und keinen selbstherrlichen Voluntarismus außer Kraft zu setzenden Kernbereichs poetologischer Reflexion ist zu bedeutsam, um auf Dauer in der Schwebe gehalten zu werden und damit letztlich zugunsten eines historisierenden Relativismus unterschiedlicher Positionen suspendiert zu bleiben. Die von Baudelaire, Mallarmé und, in ihrem Gefolge, von Valéry, George, Pound, Eliot, Rilke herkommende Lyrik ist als Ferment in die Produktion der Epoche eingegangen, so wie sie die lyrische – sprich: poetische – Produktivität der europäischen Literaturen seit den frühen humanistischen Entwürfen einer rationalen Dichtkunst auffängt und reflektiert. In mancher Hinsicht bringt sie mit dem Gedanken der Poesie auch den der Lyrik zu Ende. Doch das besagt wenig angesichts dessen, daß sie ohne ersten nicht auskommt. Was in der Reflexion nicht vergangen ist, das ist auch in der Realität *nicht ganz* vergangen.

des ästhetischen Effekts. Das heißt, bei Licht betrachtet, er darf *nicht* konstruieren, da der ästhetische Effekt nur Gründe verträgt, die ein vorreflexives („magisches“) Weltverhältnis in der Sprache aufdecken. Die Gründe, auf die der Lyriker zurückgeht, sind die Abgründe *seiner* Sprache, das, worauf er im Dialog mit sich unabewislich zurückkommt. Diese Abgründe aber sind nicht rein ermittelbar, weil die Sprache des Individuums, ihrer vermittelnden Funktion zwischen den Subjekten beraubt und ganz darauf fokussiert, ein Bild des subjektiven Sprachraums zu geben, in ebenso anonyme wie amorphe Bestandteile zerfällt. Valérys sprachabgewandtes „Moi pur“ ist eine Möglichkeit, dem Dilemma begrifflich auszuweichen. Der lyrische Abgrund, verstanden als semantische Unauslotbarkeit oder ‚Tiefe‘, wird nur beiläufig, im partiell unkontrollierten Fortsprechen, vernehmbar.

Nichts liegt daher näher, als das Gedicht (oder eine Form des Schreibens, für welche die Bezeichnung ‚Prosa‘ vor allen Näherungen kontraproduktiv wäre) als Versuchsanordnung zu betrachten, mittels derer das Individuum sich ‚spontan‘, in arrangierter Zufälligkeit seiner ‚Sprache‘ entäußert. Der Gedanke ist verführerisch, aber er greift zu kurz. Im Experiment der ‚écriture automatique‘ (dessen Spuren sich durch die verschiedensten lyrischen Techniken des Jahrhunderts ziehen) soll der Verzicht aufs Denken etwas leisten, was nur im Denken und durch das Denken sich dem sprachlichen Ausdruck aufschließt. Die Konzentration auf die Sprache als Werkzeug des Literaten und Ausdrucksmedium des Subjekts kann nicht auf Dauer den Blick dafür trüben, daß im ästhetischen Erleben, in der ästhetischen Sensation ein intellektuelles Motiv enthalten ist, das seine Grenze gegen das Erleben schlechthin, gegen die beliebige das Gemüt in Bewegung versetzende Empfindung bezeichnet. Die ästhetische Erfahrung ist Totalitätserfahrung, Erfahrung ‚einer Welt‘, wie der Terminus in der Poetik herkömmlicherweise lautet. Der lyrische Kosmos wird vom Hörer – oder Leser, der zu hören versteht – nicht als Ordnung der Sprache, sondern als in der Sprache geordnete Welt empfunden. Nur vordergründig setzt die Bestimmung der Lyrik als Nichtprosa sie von der Sprache der Prosa ab. Wichtiger ist, daß sie sie in ein kalkuiertes Verhältnis zur Rationalitätsforderung bringt, die überall dort, wo sie vorgetragen oder vorausgesetzt wird, dazu nötigt, in Prosa zu reden und den Realitäten Rechnung zu tragen (eine Metapher, die rund und klar zum Ausdruck bringt, worum es geht). Immerhin ist es diese durchgehende, allzu oft als einfache Opposition mißverstandene Beziehung auf die Rationalität menschlicher Rede, die Gedichte nicht nur als Versgeklingel, sondern als Lyrik erfahren läßt.

Eine Totalitätserfahrung, der auf die Frage, welche (nach welchen Verfahren entfaltete) Welt sie einschließt, in letzter Instanz nur mit dem Hinweis darauf entsprochen zu werden vermag, um wessen Welt es sich handelt – eine Auskunft, die nicht nur die Frage umgeht, sondern sich ad absurdum führt – , lässt sich kaum anders beschreiben denn als eine Erfahrung, welche auf die Kategorie der Totalität zielt und ihr Erlebnischarakter verleiht. Denn was hier ‚Welt‘ heißt, ist ausschließlich als Ganzes qualifiziert, ohne daß dieses Ganze sich wiederum als Teil einem ‚größeren‘ Ganzen einzufügen hätte. (Die ästhetische Erfahrung löst sich in der Einstellungsänderung, die ihren ‚Gegenstand‘ in einen umfassenderen Zusammenhang stellt, ohne weiteres auf.) Auf der anderen Seite lässt sich im ästhetischen Gebilde der Zusammenhang von Teil und Ganzem nur in Bezug auf das Gebilde selbst, nicht aber auf die intendierte subjektive ‚Welt‘ herstellen, auf die das Gebilde als ganzes ebenso hinweist wie jedes einzelne seiner Teile. Alles ist Hindeutung auf eine Totalität, die nur als Totalität – gleichgültig welche – in der Hindeutung namhaft wird.

Damit ist nolens volens das nicht auf ein statisches Anhimmeln von ‚Gebetenheiten‘ einzuschränkende Denken im Spiel. Auf Seiten des Lyrikers, der die Aufgabe, unstatthafte Totalitätsvorstellungen abzuwehren, als intellektuelle Steigerung, als der eigenen Kultur geschuldete Arbeit am Vers begreift (und so die Negation als zweite Kategorie ins Spiel nimmt), auf Seiten des Hörers, der, weit davon entfernt, einen einfachen Eindruck zu reproduzieren, eher durch ein kombinatorisches Übersoll die Vielfalt der produzierten Eindrücke zu kompensieren unternimmt. Schließlich auf Seiten des Interpreten, der die Vexier- ‚Logik‘ des Gebildes herauszustellen unternimmt. Es ist im Spiel, und somit dort, wo es durch eine Doktrin wie die der Entgrenzung des Subjekts im Automatismus des Schreibens tabuisiert wird, zurückgenommen auf die Weigerung, auf einen naiven Negativismus, dessen Voraussetzung das Opfer des Intellekts ist, die Preisgabe der Beweglichkeit des Intellekts zugunsten der einförmigen Negation angeblich stets oktroyierter Ordnungsvorstellungen. ‚Im Spiel sein‘ bedeutet, daß es von Anfang an dabei ist, ohne einen Anfang zu markieren oder zu setzen. Viel eher gibt es sich in totalisierenden Bildern oder Metaphern preis:

Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.⁷⁰

⁷⁰ Georg Trakl, Dichtungen und Briefe, Historisch-kritische Ausgabe, hrsgg. v. Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg 1969, Bd. I, S. 167 („Grodek“, 2. Fassung).

Verächtlich sind die Liebenden, die Spötter,
alles Verzweifeln, Sehnsucht, und wer hofft.⁷¹

Alles ist ausgeruht:
Dunkel und Helligkeit,
Blume und Buch.⁷²

Nicht von ungefähr erinnern Allaussagen dieses Typus an ein poetisches ‚Wissen‘, zu dessen Illustration mit Vorliebe – ob zu Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt – ein Goethevers herangezogen wird: „Wie es auch sei, das Leben, es ist gut.“⁷³ Sie erinnern daran, aber sie sind nicht mit ihm zu verwechseln. Dafür sorgt die Negation, die mit ‚im Spiel‘ ist, am eindrücklichsten in den auf den naiven Leser so ‚positiv‘ wirkenden Rilkeversen. Ginge es nur darum, Goethe auf eine gleich apodiktische Weise zu widersprechen, so hätte dieser Autor von vornherein schlechte Karten. Denn von der Stimmung her scheinen seine Verse keineswegs zu widersprechen, eher vorsichtig zuzustimmen oder sogar – in der Zustimmung zum ‚Leben‘ – die Vorgabe zu übertreffen. Der Goethevers nimmt, immerhin, die Härten des ‚Lebens‘ andeutend auf und bilanziert, während Rilkes Verse von vornherein auf der bejahenden Seite zu finden sind, die andere Seite ausgrenzen, nicht zuzulassen scheinen im Raum des Sonetts, dessen erste Strophe lautet:

Wir sind die Treibenden.
Aber den Schritt der Zeit,
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden.⁷⁴

Was immer hier als ‚Kleinigkeit‘ apostrophiert ist – der Leser wird den begründeten Verdacht nicht los, daß es sich um keine Kleinigkeit handelt, und daß er den Dichter in diesem Wissen auf seiner Seite hat.

Die Formulierung ist widersinnig und soll es sein. ‚Alles ist ausgeruht‘: Das besagt, der Raum, der im Gedicht entworfen ist, entsteht durch Ausschließung

⁷¹ Gottfried Benn, Gesammelte Werke Bd. I, S. 25 („Gesänge II“).

⁷² Rainer Maria Rilke, Sonette an Orpheus 1, XXII. Sämtliche Werke, Bd. 2, Frankfurt/M. 1975, S. 745.

⁷³ Johann Wolfgang von Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 104 („Der Bräutigam“).

⁷⁴ Rilke, a.a.O.

des anderen, sich von selbst verstehenden, unschwer der Prosarealität zuzu-rechnenden, in dem ‚das Leben‘ seinen Gang geht. Dieser Gedichttraum, in dem die Zustände und Dinge anders, ‚ausgeruht‘ erscheinen, fällt nur zum Teil in die Zuständigkeit anschaulichen Imaginierens. Zum anderen (und wohl bedeuten-deren) Teil wird er durch Relationen, also logische Verknüpfungen, auf-gespannt. Man kann sich nichts – oder wahlweise alles – unter diesen Versen vorstellen, solange die Vorstellung unter den Primat der Anschauung fällt. ‚Dunkel und Helligkeit‘, ‚Blume und Buch‘: In diesen Formulierungen grup-piert das ‚und‘ nicht etwa Gegensätzliches für die Anschauung. Es benennt Gegensätzliches und hebt den Gegensatz, gegen ein Drittes gehalten, auf. Das Dritte aber ist identisch mit dem ‚alles‘ umfassenden Raum des Gedichtes, nichts, was innerhalb dieses Raumes der Anschauung erschiene. Dieser Gedichttraum kann nur denkend durchmessen werden, wobei sich die in Wahr-heit befremdliche Abstraktheit der dem Hörer-Leser zugemuteten Operationen durch die suggestive Klangqualität des ‚Gebildes‘ mit einer zweiten Sinnlich-keit paart, die dafür sorgt, daß jede, auch die zurückgenommene logische Be-ziehung als sinnliche Differenz, als Schattierung wahrgenommen, bemerkt wird.

Also wäre das Gedicht am Ende doch ‚Konstrukt‘? Wo liegt der Unter-schied? Er liegt, kurz gesagt, im Anfang. Jedes rationale Verfahren, das seinen Namen verdient, setzt einen Anfang in Begriffen. Es definiert seine Elemente, es klärt die Voraussetzungen, von denen es ausgeht – je weniger, desto besser, desto sicherer das weitere Vorgehen. Das Gedicht setzt ein: Doch wie hoch der Einsatz auch sein und worin er bestehen mag – das, wovon es ausgeht, ist immer das Subjekt, also alles, wozu sich dieses in der Sprache fähig erweist. Die totalisierende Bewegung des Gedichts (und die sich durch sie vollziehende Art des Begreifens) tastet nach Abschlüssen, nach ‚lyrischen Summen‘ – eine quantifizierende Vokabel, die nur wider besseres Wissen verwandt werden kann, denn es sind keineswegs Resultate einer Denkbewegung, die von defi-nierten oder ‚festgelegten‘ Elementen ausgeht, sondern sie sind diese Fest-legung selbst, Reduktionen von Fülle. Es gibt kein Gedicht, das im Ernst auf Resultate aus wäre oder auf Resultate bauen würde. Jedes Gedicht, jede Strophe beginnt neu, sie ‚heben an‘. Dazu bedarf es keines Arguments, nur einer Stimme. Alle früheren ‚Summen‘ sind zerstoben, wenn sie beginnt, sie bilden sich *im Fluge* und zerstreuen sich ebenso.

Ein ungewöhnliches Beispiel für diesen Sachverhalt bietet der Traklvers. Eingebettet in seine unmittelbare Umgebung liest er sich so:

Doch stille sammelt im Weidengrund
 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
 Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
 Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.⁷⁵

Der Leser (der, auf die ‚Stimmführung‘ dessen achtend, der da spricht, stets Hörer bleibt) nimmt unmittelbar wahr, was er erst nach mehrmaligem Lesen zu analysieren versteht – daß der Vers eine Bewegung zu Ende bringt und gleichzeitig eine neue initiiert, sich also zweimal ins Spiel bringt: das erste Mal als ‚Summe‘, das zweite Mal als das ‚Anschlagen‘ eines Motivs. Daß er diese doppelte Funktion ausfüllen kann, liegt, sieht man von ihrer sematischen Dichte ab, an der rhythmischen Anlage des Gedichtes. Als Abschluß fällt der Vers aus dem Rhythmus. Er setzt einen Prosaakzent: ‚Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.‘ Dabei kommt manches zusammen. Zum einen fallen Satz und Vers ineins. Die Aufhebung der Differenz nimmt der Zeile die Getragenheit der vorangehenden Verse. Der Wechsel des Tons teilt sich in ihr unmittelbar als Abkehr vom Rhythmus mit: ‚mondne Kühle; / Alle Straßen münden‘. Der resümierende Zug, der kunstlos-starre metrische Einsatz lassen den Vers im Satz verschwinden. Doch das bleibt Momentaufnahme. Die folgende Zeile nimmt das unentfaltet gebliebene rhythmische Motiv der Zeile auf und macht es – durch Abwandlung – hörbar. Es biegt die aufblitzende Prosaimpression in das Versgefüge zurück.

Ungewöhnlich ist diese Behandlung, weil sie das, was sich gewöhnlich im Fortgang eines Gedichtes sondert, ‚Summe‘ und Neueinsatz, zusammenfallen läßt. Daß es gelingt, zeigt, was von lyrischen Summen zu halten ist. Sie sind – als Strukturmomente – Teil der Bewegung, Modulationen eines durchgehenden, aber gerade deshalb an keiner Stelle ausgesprochenen oder auszusprechenden Motivs. Die Bewegung des Gedichts teilt sich in ihnen als die Bewegung eines Denkens mit, das nur in seiner Bewegtheit wahrgenommen werden will. Der Prosaeinbruch in Trakls Gedicht, das eben merkliche Aussetzen des Gedichtflusses, ergreift, weil es an die Grenze geht und damit die Fragilität des

⁷⁵ Trakl, a.a.O. Hervorhebung nachträglich eingefügt.

lyrischen Gebildes fühlbar macht. So zu reden wäre, da durch keine Anschauung gedeckt, zwecklos, wenn nicht mit der Differenz von Satz und Vers oder, allgemeiner gesprochen, von syntaktischer und rhythmischer Struktur, eine technische Unterscheidung bereitstände, die den Gegensatz von Prosa und Lyrik repräsentiert. Doch gilt diese Repräsentation ohne weiteres? Wie steht es um den Fall des arhythmischen Gedichtes, dessen Zeilengrenzen nur optische, keine klanglichen Valeurs entsprechen oder entsprechen sollen?

Alleinsein ist wie Gas, das ausströmt. Alleinsein
ist wie mitten am Tag das Zimmerlicht anzuschalten.⁷⁶

Die Antwort liegt nahe, daß vollkommen arhythmisch gebaute Verse nur schwer oder gar nicht denkbar sind.

Zunächst handelt es sich um eine Definitionsfrage. Versteht man unter einem sprachlichen ‚Rhythmus‘ ein metrisches Gleichmaß oder seine individuelle Modifikation, so fällt die Einteilung in rhythmische und arhythmische Verse nicht schwer. Versteht man unter ihm die *hörbare Organisation eines Textes in der Zeit*, dann ist die rhythmische Auffassung eines Textes nie ganz auszuschließen. Vor allem dann nicht, wenn sie durch den Zeilengang als nicht zu unterschätzende optische Aufforderung unterstützt wird. Der spontan rhythmisierende Hörer-Leser sucht eher nach komplexeren (sich von Erwartungsenttäuschung zu Erwartungsenttäuschung komplizierenden) Rhythmen, als daß er sein Scheitern offen eingestände.

Auf der anderen Seite steht es dem Dichter zwar frei, die rhythmische Verfaßtheit seines Gedichts in der Theorie zu negieren, doch in der Praxis wird es ihm nur gelegentlich durch spezielle rhythmische Kunstgriffe – wie das Beispiel aus „Grodek“ zeigt – gelingen. Er wird es also nur in einer Form erreichen, an der die ergreifende Gewalt des Rhythmus ebenso hervortritt wie die Vorkehrungen, die verhindern sollen, daß sie sich die ‚Aufnahme‘ unterwirft. Damit unterscheidet sich seine Tätigkeit, technisch gesehen, nur graduell von der eines Autors, der durch die gezielte Vermeidung gängiger oder ‚verbrauchter‘ Rhythmen zu komplexeren, ‚unverbrauchten‘ Rhythmen zu kommen versucht. Auch dieser befindet sich in der Lage, der Prosa (dem Alltagssprechen) Klangfiguren abzuhorchen, die bis dahin noch nicht bis zu dem

⁷⁶ Rolf Dieter Brinkmann, Dieses Gedicht hat keinen Titel, Westwärts 1&2. Gedichte, Reinbek 1975, S. 184.

Grad von Hörbarkeit rhythmisch integriert erschienen, der zu den Kennzeichen des lyrischen Sprechens gehört.

Diese Möglichkeit, komplexe Rhythmen in der Sprache zu organisieren, solche also, die erst hörbar werden als Abweichungen von einfacheren Mustern, als Vermeidungen hergebrachter Rhythmen und damit, legt man ältere Definitionen zugrunde, von Rhythmus schlechthin, ist für eine Poetik des Entwurfs nicht ohne Belang. Sie gibt der vom Dichter zu leistenden Arbeit an der Differenz eine technische Bedeutung, ohne die es, im Wortsinn, für ihn kein ‚Material‘ gäbe, in dem er arbeiten könnte. Um dies zu verstehen, ist es nötig, ein wenig zu präzisieren, was es heißt, zu sagen, eine Stimme ‚hebe an‘, also einen Vorgang aus dem Alltagssprechen herauszuheben – und mit einer Aura des Singulären zu umgeben – , der doch gewissermaßen unvermeidbar erscheint, wenn vom Sprechen überhaupt die Rede ist. Eine Stimme hebt an: nicht, um sich im Gesang zu entfalten, sondern sprechend, im Sprechen verweilend, obwohl sie über andere Optionen geböte. Dies zu betonen ist wichtig, weil das nicht, auch nicht andeutend ausgeschöpfte Stimmvolumen zur Sache gehört, die verschmähte Möglichkeit des Tönens um seiner selbst willen. Das lyrische Sprechen ist Sprechen, nicht Gesang. Das bedeutet etwas völlig anderes als Prosanähe oder ‚Verhaltenheit‘. Genau besehen handelt es sich um eine Weise des Sprechens, die allein in Rücksicht auf die Atmungsamplitude des Sprechenden (eine physiologische Gegebenheit) und das phonetische System der verwendeten natürlichen Sprache (ein System stimmlicher Restriktionen) in Gang kommt.

Alle anderen unübersehbaren Rücksichten, die der Sprechende nimmt und nehmen muß, sobald er sich einmal in der Sprache bewegt, bleiben dieser zweifachen Rücksicht gegenüber sekundär. Sie sagen nichts über den lyrischen Charakter aus. Sie sind begleitende Rück- oder Hinsichten, die über dieses Sprechen nicht verfügen. Darin liegt der Unterschied zum ‚normalen‘ Sprechen, das seine akustische Komponente einfach in Kauf nimmt, weil das, worum es ihm geht, ohne sie nicht zu haben ist. Das lyrische Sprechen hat auch wenig zu tun mit dem individuellen Vergnügen am Gebrauch der Sprechwerkzeuge, mit der sinnlichen Lust am Artikulieren. Jeder Hörer von Gedichten weiß, wie sehr die Aufnahme von Gedichten durch die stimmliche Virtuosität des Vortrags behindert werden kann. Es ist praktizierbar. Das genügt. Das Vorhandensein von Lyrik beweist es.

„Im Spiel sein“, „ins Spiel kommen“ – das sind Ausdrücke, welche die sekundären Rücksichten bezeichnen, die in das lyrische Sprechen bereits deswegen eingehen, weil es sonst kein Sprechen wäre, sondern allenfalls Gestammel oder

Gelall. Sie sind nicht zweitrangig in dem Sinn, daß die Aufmerksamkeit auf sie minderer Natur wäre oder vernachlässigt werden dürfte. Im Gegenteil. Der von Klopstock entdeckte Zusammenhang zwischen Bedeutung und Versakzent markiert den Anfang der Einsicht, daß jede semantische Nuancierung, jede noch so geringfügige Variation der Gedankenführung unmittelbaren Einfluß auf das rhythmisch-klangliche Gefüge des Gedichtes nimmt. Im lyrischen Sprechen hängt alles mit allem zusammen, geht eins aus dem anderen hervor. Die Stimme, die der Dichter dem Leser-Hörer ‚ins Ohr‘ setzt, wird modifiziert durch das, was das Sprechen sekundär ins Spiel nimmt. Daß es ‚im Vorbeigehen‘ oder ‚im Fluge‘ ergriffen wird – da die temporäre, die sprachlichen Laute bzw. Klänge in der Folge aufeinander abstimrende Organisation des lyrischen Sprechens keine andere Möglichkeit zuläßt –, ändert nichts daran, daß es *hörbar* wird. Hörbar dem, der bemerkt, wovon die Rede ist. Anders als der musikalische Rhythmus verlangt der sprachliche vom Hörer die Beherrschung der Sprache. Die Aufnahme eines komplexen sprachlichen Rhythmus wird organisiert durch Akte des Verstehens.

Das entfernt sich ziemlich weit von der Doktrin, mit der das neuzeitliche Nachdenken über den Vers in den Kunstlehrern den fünfzehnten Jahrhunderts seinen Anfang nimmt. Es setzt nicht nur eine Reflexionsform voraus, die der Doktrin fremd ist, sondern auch eine veränderte Praxis des Versemachens. Wie verändert diese Praxis ist, zeigt sich im Licht eines Gedankens, gegen den sich Valéry in unbegreiflicher Weise sperrt, obwohl er eine Erfahrung ausdrückt, die einerseits der Geschichte der neueren europäischen Literaturen inhärent ist und andererseits Valérys Volte motiviert: die Erfahrung der Kontingenz des sprachlichen Materials, in dem der Dichter arbeitet.

Damit sind nicht die Prosaeigenschaften der natürlichen Sprachen gemeint, sondern all jene poetischen Elemente, deren methodische Erschließung er in der Theorie fordert, im Effekt aber der spracherzeugenden Tätigkeit des Dichters überläßt, obwohl die älteren Poetiken durchaus von ihnen handeln. Metrik und Prosodie sind schließlich keine vernachlässigbaren Erfindungen eingefleischter Prosaisten, sondern Bestandteile der Doktrin, unter deren Aufsicht die neuzeitliche Poesie laufen lernte. ‚Kontingenz des Materials‘ bedeutet, daß die in diesen Sparten geordneten Elemente nicht in einer gemeinsamen Sprache bereitliegen, darauf wartend, von den Dichtern ‚aufgegriffen‘ und ‚verwendet‘ zu werden, sondern daß sie erst als *ästhetische Präferenzen* zu Bestimmtheit und Geltung kommen. Offensichtlich changieren sie von Literatursprache zu Literatursprache, von Epoche zu Epoche, von einer individuellen ‚Mache‘ zur nächsten. Und spätestens in der Moderne gilt: Die Kontingenz des sprachlichen

Materials entspricht der Kontingenz des ‚seine Sprache‘ aus sich heraussetzenden dichterischen Subjekts.

Dieser Gedanke, einmal akzeptiert, zieht jedoch einen zweiten nach sich: *Das lyrische Gebilde hat einen zwingenderen Charakter als die ‚Sprache‘ des Subjekts, die sich in ihm manifestiert.* Dazu genügt der Hinweis auf das Denken, das bei ihm mit im Spiel ist. Als Denkgebilde entzieht sich das lyrische Gebilde den Kontingenzen seiner Herkunft. Ein Denken mag irregulär sein oder sogar, angesichts einer gestellten Aufgabe, irrelevant, aber es ist ‚subjektiv‘ nur im Hinblick darauf, daß *ein Subjekt denkt*.

Ein Gedanke ist nicht – analog zur ‚Sprache‘ des Lyrikers – das Gedachte eines Subjekts. Er steht dem Denken anderer Subjekte von allen Seiten her offen. ‚Das Denken des Schriftstellers X‘: Die Phrase erinnert daran, daß Namen für die besonderen Züge eines Denkens stehen und damit für die *Begrenztheit* all der Gegenstände und Zugangsweisen, die den einzelnen beschäftigen, ihn aus- und überfüllen. Jedermann weiß, daß diese Begrenzung in dem Augenblick fallen wird und fallen muß, um neuen Begrenztheiten Platz zu machen, in dem andere sich der Domäne des X bemächtigen. Die Eigenheit des Subjekts, die sich dem Denken mit Notwendigkeit mitteilt, ist seine Endlichkeit. Alle Literaturkritik weiß das und beutet es aus. Um so mehr die Lyrik, die aus der Kritik der Poesie hervorgeht und ihr die nicht allzu zahlreichen, in allen Modifikationen wiederkehrenden Denkfiguren verdankt, durch die sie erkennbar ist. Das ‚Weltwissen‘ der älteren Poesie versteht sie folgerichtig als Ausfluß eines vergangenen Bewußtseins –

Ach, als sich alle einer Mitte neigten
und auch die Denker nur den Gott gedacht [...]⁷⁷

– und daher als *Meinung*, in Alternativen gestellt, aus denen der Scharfsinn angeregt zu sich selbst zurückkehren kann, um zu versichern, sein Appetit auf Neues sei nach wie vor ungesättigt. Die Differenz beherrscht den Anfang, aber sie erscheint auch im Ziel. Der Unterschied liegt darin, daß im Ziel nicht mehr die Differenz der Subjekte, sondern die Differenz der Prinzipien zählt. Der

⁷⁷ Gottfried Benn, Verlorenes Ich, a.a.O., S. 216. Daß Benn hier einen *Mangel* der Moderne zu konstatieren glaubt, wird durch die Struktur des Gedankens selbst aufgehoben, der das eine wie das andere zur freien Disposition stellt und damit das Denken der Mitte zur Ansichtssache erklärt.

Universalismus der Kritik unterwirft sich die Individuen ähnlich rigoros wie der Universalismus der Substanz.

Ist es unter solchen Prämissen überhaupt statthaft, die ‚Arbeit‘ des Lyrikers als das Entwerfen einer Sprache zu beschreiben? Diese ‚Sprache in der Sprache‘ ist in mehrfacher Hinsicht ein Zwitter. Einerseits ist sie die Sprache des Dichters X, sein – je nach Gesichtspunkt – Konstrukt oder Erguß. Andererseits ist sie – das verlangt der Gedanke der Wirksamkeit – die Sprache der Dichtung, die der einzelne ausschreibt. Wäre es anders, so wäre es vollkommen gleichgültig, was er schriebe. In der ersten Hinsicht zieht die Vorstellung einer mitteilenden, aber mit niemandem geteilten Sprache die bekannten sprachtheoretischen Einwände auf sich. In der zweiten verflüchtigt sich das differente Subjekt – es erweist sich als die täuschende Hülle eines Menschheitssubjekts, das durch die Individuen mit sich selbst oder einem in mystische Ferne gerückten Gegenüber spricht.

Heute steh ich, steh auf den Türmen der Freude,
heut heut ficht michs nicht an, daß ich vergehe.
Heut ruf ich einen der Rufe. Heut bin ich
ein goldener Leuchter der Stimme.

Diese ist hoch und schöngewachsen. Kein Palmbaum
teilt sich reiner hinan. Und sicher steigt sie, wie immer
seiend. Nur drunter
wechseln die Munde.⁷⁸

So kann man es sehen. Das künstlerische Selbstgefühl findet offensichtlich keinen Widerspruch darin, sich einmal in dieser, einmal in jener Weise zu äußern. In beiden verfolgt es eine Strategie, die dahin geht, eine nüchterne Auskunft darüber zu verweigern, was es in der Sache bedeutet, daß jene dem Subjekt geschuldete ‚Sprache‘ in einem Arbeitsprozeß, also Zug um Zug, zutagetritt. In diesen Prozeß gehen unaufhörlich Überlegungen ein, die das Subjekt mit anderen teilt oder in bezug auf die Arbeiten anderer anstellt. Das klingt trivial, aber es erlaubt Folgerungen. Die ‚Sprache‘ eines Gedichtes ist nicht das Produkt eines reinen, selbstbezogenen Sprechens, sondern die sich der spontanen Wahrnehmung darbietende Oberfläche eines komplexen Gebildes. Von der ‚Sprache‘

⁷⁸ Rilke, Strophen für eine Festmusik, Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 98f.

eines Gedichtes sprechen heißt von einem Eindruck sprechen und damit hinter die Akte der Aufmerksamkeit zurückzufallen, welche die volle Aufnahme des Gedichtes erfordert. Es heißt, das Gedicht auf einen Eindruck zu reduzieren und, bei Bedarf, ihn anstelle des Gedichtes zu analysieren. Denn die Komplexität des Gebildes ist das Produkt einer in die verschiedensten Richtungen zerstreuten Aufmerksamkeit, einer nicht scharf fokussierenden, sondern ‚manches bedenkenden‘ Bezugnahme auf sprachliche Sachverhalte, die das Subjekt keineswegs zu seinen Erzeugnissen rechnet. Die Arbeit des Lyrikers ‚an der Sprache‘ steht unter der Prämisse, daß jene, solange die Arbeit währt, die Sprache der anderen ist und es auch bleibt. Der Lyriker ‚fabriziert‘ keine Sprache, sondern eine Weise des Sprechens – eine Weise. Über Lyrik sprechen heißt über Verse sprechen.

Zwischen den Hämmern besteht
unser Herz, wie die Zunge
zwischen den Zähnen, die doch,
dennoch [...]⁷⁹

Was also konstituiert den Vers? Was kann ihn anderes konstituieren, wenn nicht etwas, das dort zum Vorschein kommt, wo der Versfluß zur Unzeit abreißt? ‚Zur Unzeit‘: Zum Vorschein, heißt das, kommt die Tendenz zum Fortsprechen, zum *Fortgesprochenwerden*, die dem Vers vor jedem metrisch-phonetischen Schematismus innewohnt. Offenkundig liegt dem enttäuschten Hörer weniger daran, mehr zu erfahren, als vielmehr, weiterzuhören. Darin liegt der Unterschied zur Prosa. Die Zeilengrenze stellt für den Leser wie für den Hörer (der ein entsprechendes akustisches Signal erwartet) die einzige verlässliche Anzeige eines lyrischen Textes dar. Sie nötigt die Rede innezuhalten – nicht primär aus logischen oder syntaktischen Gründen, auch nicht aus solchen des Affekts, der stets anderen Gründen nachfolgt, sondern um einen Einschnitt zu setzen, eine Grenze, an der sich das Sprechen als ein Fortsprechen erweist. Es nimmt den Sprechenden (nicht den Vortragenden, der ein Surrogat ist) in Zusammenhänge mit, die noch unabsehbar sind und schon mehr als alles, was zu sagen bleibt. Durch immer erneutes Innehalten zum Fortsprechen provozieren: Das ist der augenscheinliche Zweck des Verses, der ihn rechtfertigt, nachdem die metrischen Begründungen entfallen sind.

⁷⁹ Rilke, Die neunte Elegie, Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 719.

Zwischen den Hämmern besteht unser Herz, wie die Zunge

	Zwischen den Hämmern besteht
	unser Herz, wie die Zunge

Hat ein solches ‚Fortsprechen‘ einen Sinn? Gäbe es auf diese Frage eine einfache Antwort, das Rätsel der Lyrik wäre mit einem Schlag aus der Welt. Die Frage löst sich anders, sie löst sich auf angesichts der Grundlosigkeit der menschlichen Rede, die erst im Reden und bezugnehmend auf Rede ein Fragen nach den Gründen zuläßt.

Daß Rede anhebt und fortgeht: Der Archaismus des Verses hebt es ums andere Mal ins Bewußtsein. Das wäre, für sich genommen, wenig. Man kommt daher nicht umhin, die Deutung der Rede ernst zu nehmen, die in diesem Fortsprechen liegt – ihre Deutung als temporale Struktur. Der Vers macht Rhythmen jenseits der Prosawahrnehmung hörbar. Er hebt sie in die Wahrnehmung. Das bedeutet dort, wo es sich nicht um einfache, nach einer Regel geformte metrische Gebilde handelt, sondern um komplexe, durch diese eine Sequenz entfaltete Rhythmen, daß die Wahrnehmung der Prosa-, Vorlage‘ sich verändert hat. Ein Satz, eine Wortfolge werden gegen den Prosatext, dem sie entstammen, isoliert und in einem metrisch und semantisch definierten Sinn ‚fortgesprochen‘. Sie bilden, musikalisch ausgedrückt, ein Thema. Doch die musikalische Analogie führt in die Irre. Sie unterstellt, der Lyriker verfüge über Techniken, die es ihm erlauben, die in der Prosa- oder Zufalls-Wortfolge liegenden metrisch-semantischen Möglichkeiten zu komponieren. Das ist – in gewisser Hinsicht – der Fall, solange es sich um ein Sonett oder ein Madrigal handelt. Es betrifft nicht den elementaren lyrischen Akt des Fortsprechens, der keineswegs im ‚Komponieren‘ – einer nachgeordneten Tätigkeit – , sondern im Entwerfen einer Weise des Sprechens besteht, deren ‚Technik‘ erst post festum einsehbar wird und für den Dichter keinerlei praktischen Wert besitzt. Sein Reiz liegt darin, daß der Dichter, in einer Rede fortlaufend, die er begann, aber mit unübersehbarem Ausgang, dem Abgrund der Analytizität entgeht, der sich dem staunend vor der Fülle des Gesagten Verharrenden auftut. Er entgeht ihm, obwohl das in seine Rede integrierte Innehalten zum Verharren einlädt und so den Abgrund ein ums andere Mal öffnet.

Es ist ein langer Weg von den sangbaren Odenkompositionen der Renaissance zum gegenwärtigen, dem alltäglichen Sprechen weithin angeglichenen Gedichttyp. Daß er als ein Weg zunehmender Erfahrung und bedeutsamer Anreicherung empfunden wird, obwohl er sich genausogut als ein Weg der

Restriktionen und des Vergessens beschreiben läßt, ist nur dann nachzuvollziehen, wenn das Vergessen ein Erinnern einschließt, wenn das Spätere das Frühere auf die eine oder andere Weise enthält. *Im Kontext der europäischen Neuzeit ist ein Gedicht als Gedicht erkennbar, sofern es auf die ‚Doktrin‘ Bezug nimmt:* wie vermittelt, wie unbestimmt, wie negativ auch immer. Diesen Bezug kann man ignorieren, doch nur um den Preis, daß auf die Frage, was denn in Lyrik, über die Prosa hinaus, ‚sagbar‘ sei, welches eigene Wissen sie mithin transportiere, nur das redliche Achselzucken und das vielsagende Lächeln derer antworten, die mit Gedichten, wie sie sagen, ohnehin nicht viel anfangen können. Das Wissen der Lyrik ist ein Wissen in ihrem eigenen Kontext, in dem die Frage nach der Machart alle anderen überwiegt. Auf Dauer läßt sich die Tätigkeit der produktiven Vermeidung, in der das Vermiedene seinen Platz behauptet, nicht dogmatisch fixieren. Ihr angemessener Ausdruck ist nicht die Negation, sondern die Differenz, die allerdings ohne die Negation nicht auskommt. Die ‚Doktrin‘ ist der gleitende Bezugspunkt aller lyrischen Vermeidungen, das verborgene Zentrum der Versuche, das Bild der Welt fortsprechend zu erneuern. Das hat Folgen für das Subjekt, das da spricht, voll guten Glaubens, es spreche sich in Versen *aus*, während es sich offenbar in etwas *einspricht*: Es ist in seinen Versen ebensosehr oder ebensowenig anzutreffen wie in den Versen, an denen es lernte, was Lyrik heißt.

Die resignative Lektion für das Subjekt, zu erfahren, daß, wie jedes andere, auch dieses glückhaft empfundene, emphatische Sichverbinden es am Ende wieder in die Vereinzelung entläßt, aus der es kommt, ist eine der Spiegelungen des Spiegelgedichtes von Stefan George, dessen erste Strophe lautet:

Zu eines wassers blumenlosem tiegel
 Muss ich nach jeder meiner fahrten wanken.
 Schon immer führte ich zu diesem spiegel
 All meine träume wünsche und gedanken
 Auf dass sie endlich sich darin erkennten –
 Sie aber sahen stets sich blass und nächtig:
 ‚Wir sind es nicht‘ so sprachen sie bedächtig
 Und weinten wenn sie sich vom spiegel trennten.⁸⁰

⁸⁰ Stefan George, Sämtliche Werke in 18 Bänden, Band VI/VII, Stuttgart 1986, S. 75 („Der Spiegel“).

Das Fahrtenmotiv – aus Georges frühesten Gedichtbänden vertraut – verrät, worum es geht: um das Sicheinsprechen des Subjekts in ein fremdes Sprechen, das nicht seines ist und nicht sein wird, auch wenn es genau dies begeht. Wäre es seines, so taugte es nicht zum Objekt des Begehrrens – der ‚träume wünsche und gedanken‘, letztere eher die Hintergedanken des Subjekts zu nennen – , sondern wäre selbst der Ort der Regsamkeit des Begehrrens und also des ‚Glücks‘:

Auf einmal fühlt ich durch die bitternisse
 Und alter schatten schmerzliches vermodern
 Das glück in vollem glanze mich umschweben.
 Mir däuchte dass sein arm mich trunknen wiegte .
 Dass ich den stern von seinem haupte risse
 Und dann gelöst mich ihm zu füssen schmiegte.
 Ich habe endlich ganz in wildem lodern
 Emporeglüht und ganz mich hingegeben.

Entscheidend an der ersten Strophe ist, daß die ‚träume wünsche und gedanken‘ sich im ‚spiegel‘ nicht erkennen. Sie *treten in Erscheinung* und *sind nicht das, was da erscheint*, wobei zwischen dem Für-sich und einem ‚Für-andere‘ zu unterscheiden wäre. Doch diese Differenz bleibt dem Gedicht äußerlich, das nur das Für-sich des Narziß kennt und gelten läßt. Wichtig ist: Sie nehmen ihr Bild nicht an. Die zweite Strophe malt das Glück des Sichverbindens als Täuschung des Selbst durch das hochgehende Gefühl. Real ist nur der allen Deutungen enthobene Vorgang: ‚Ich habe endlich ganz in wildem lodern / Emporeglüht und ganz mich hingegeben.‘

Ihr träume wünsche kommt jezt froh zum teiche!
 Wie ihr euch tief hinab zum spiegel bücket!
 Ihr glaubt nicht dass das bild euch endlich gleiche?
 Ist er vielleicht gefurcht von welker pflanze .
 Gestört von späten jahres wolkentanze?
 Wie ihr euch ängstlich aneinander drücket!
 Ihr weint nicht mehr doch sagt ihr trüb und schlicht
 Wie sonst: ‚wir sind es nicht! wir sind es nicht!‘

Man kann die Gedichte der Georgeschen ‚Wende‘ in dem 1899 erschienenen „Teppich des Lebens“ – und darin vor allem das ‚Carmen saeculare‘ des

„Vorspiel“-Zyklus – ganz gut als differenzierendes Fortsprechen der entthusiastischen Dichterrede verstehen: als ein Fortsprechen, das in emphatisch zukunftsweisender Aneignung das in der Theorie abgetane Thema umkreist und Zug um Zug seine Befremdlichkeit steigert. Anders als der Mallarmé-Schüler Valéry schottet dieser gelehrige Gast in der rue de Rome den Produktionsvorgang gegen den analytischen Zugriff rigoros ab. Doch was darauf angelegt ist, jene scheinbar subjekt- und herkunftslose Prägnanz des lyrischen Gebildes fraglos zu machen und der Befragbarkeit zu entheben, versteht sich bei näherem Hinsehen als eine intensive Form der Selbstbefragung des sich in unabsehbare Kunstwelten entäußernden Subjekts:

Und wenn wir endlich unser gut umklammern

Dass es gekrönt verehrt genossen kaum
Den sinnen wieder flüchtet fahl und mürbe ..
All unsre götter schatten nur und schaum!
,Ich weiss dass euer herz verblutend stürbe

Wenn ich den spruch nicht kannte der es stillt:
Da jedes bild vor dem ihr fleht und fliehet
Durch euch so groß ist und durch euch so gilt ..
Beweinet nicht zu sehr was ihr ihm liehet⁸¹

Weiß die neue Lyrik etwas, was die ältere nicht weiß? Die Frage kehrt die Tendenz der seit der ‚Querelle des anciens et des modernes‘ vertrauten Versicherung um, die da lautet, die ältere Verskunst enthalte ein Wissen, an das die neuere nur in Ausnahmen zu röhren vermöchte. Es erweist sich, daß diese Umkehr einen Reflexionsbereich erschließt, der die Frage gegenstandslos erscheinen läßt. Das Wissen der neuen Lyrik über die ältere Poesie hinaus ist ein Verfügenkönnen über intellektuelle Strukturen, die sie mit den ‚prosaischen‘ Reflexionsmedien teilt. Was sie auszeichnet, ist die Gegenwart der älteren Poesie in diesem Verfügenkönnen, die sie befähigt, Zeugnis abzulegen von den seltenen, aber nie auszuschließenden Heimsuchungen des Geistes, der jenseits der Sprache bleibt.

⁸¹ Sämtliche Werke in 18 Bänden, Band V, Stuttgart 1982, S. 21.

Literaturverzeichnis

Quellen

Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1970.

ders., Noten zur Literatur I, Frankfurt/M. 1969.

Agricola, Rodolphus, De inventione dialectica, Coloniae 1523, unveränderter Nachdruck Frankfurt/M. 1967.

Agrippa von Nettesheim, De Occulta Philosophia. Drei Bücher über die Magie, Nördlingen 1987.

ders., Die Eitelkeit und Unsicherheit der Wissenschaften und die Verteidigungsschrift, hrsg. von Fritz Mauthner, 2 Bde., München 1913.

Apuleius, Lucius, Opera Omnia II, De Mundo, hrsg. von G. F. Hildebrand, Hildesheim 1968.

Augustinus, Aurelius, De civitate dei, dt. Vom Gottesstaat, eingel. und übertr. von Wilhelm Thimme, 2 Bde., Zürich 1955.

ders., Musik, übertr. von Carl Johann Perl, Straßburg, Leipzig und Zürich 1937.

Bembo, Pietro, Asolaner Gespräche. Dialog über die Liebe, hrsg. und übers. von Michael Rumpf, Heidelberg 1992.

Benn, Gottfried, Gesammelte Werke in zwei Bänden, hrsg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden-Zürich 1968.

ders., Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke, mit e. Einführung hrsg. von Bruno Hillebrand, Stuttgart 1984.

ders., Das Hauptwerk, hrsg. von Marguerite Schlüter, Wiesbaden-München o. J.

Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges, hrsg. von Karlhans Klunker, Frankfurt/M. 1974.

Boccaccio, Giovanni, Opere, a cura di Vincenzo Romano, Bari 1951.

Boëtius, Anicius Manlius Severinus, Fünf Bücher über die Musik, übertr. und sachl. erklärt von Oscar Paul, Hildesheim-Zürich-New York 1985.

Boileau-Despréaux, Nicolas, Œvres complètes, Introduction par Antoine Adam, Textes établis et annotés par François Escal, Paris 1966.

ders., L'Art poétique/Die Dichtkunst, frz.-dt., übers. und hrsgg. von Ute und Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart 1967.

ders., L'Art Poétique, hrsg., eingel. und komm. von August Buck, München 1970.

Brinkmann, Rolf Dieter, Westwärts 1 & 2. Gedichte, Reinbek 1975.

Burke, Edmund, Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen (1817), hrsg. von Werner Strube, Hamburg 1980.

Cassirer, Ernst, Substanzbegriff und Funktionsbegriff, Berlin 1910.

Celtis Protocius, Conradus, Oratio in Gymnasio in Ingelstadio publice recitata, cum carminibus ad Orationem pertinentibus, edidit Iohannes Rupprich, Lipsiae 1932. Leicht veränderter Nachdruck in: J. Rupprich, Humanismus und Renaissance in den deutschen Städten

und an den Universitäten, Leipzig 1935, S. 1-20, sowie in: Leonard Forster (Hrsg.), Selections, Cambridge 1948.

ders., Ars versificandi et carminum, Leipzig 1486 und 21494.

ders., Libri odarum quattuor/Liber epodon/Carmen saeculare, edidit Felicitas Pindter, Lipsiae MCMXXXVII.

ders., Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae/Germania Generalis/accedunt carmina aliorum ad libros amorum pertinentia, edidit Felicitas Pindter, Lipsiae MCMXXXIV.

ders., quae vindobonae prelo subicienda curavit opuscula, edidit Kurt Adel, Lipsiae MCMLXVI.

ders., Briefwechsel, gesammelt, hrsg. und erläutert von Hans Rupprich, München 1934.

ders., Fünf Bücher Epigramme, hrsg. von Karl Hartfelder, Hildesheim 1963.

ders., Selections from Conrad Celtis. With Translation and Commentary, hrsg. von Leonard Forster, Cambridge 1948.

Cicero, Marcus Tullius, De re publica/Vom Gemeinwesen, lat.-dt., eingeleit. und neu übertr. von Karl Büchner 31973.

ders., Brutus, lat.-dt., ed. Bernhard Kytzler, Darmstadt 31986.

Cochlaeus, Johannes, Brevis Germanie Descriptio (1512), hrsg., übers. und komm. von Karl Langosch, Darmstadt 31976 (unveränderte Auflage).

Dionysius Halicarnassensis, Antiquitates Romanae/The Roman antiquities, with an English transl. by Earnest Cary, vol. 6, London-Cambridge (Mass.), 1947, reprint 1963.

Epictetus, The Discourses as reported by Arrian, The Manual, and Fragments, with an English Translation by W. A. Oldfather, Vol. I, Camebridge (Mass.)-London 1979.

Ficino, Marsiglio, Opera Omnia (Basel 1561 und 1576), Riproduzione in fototipia a cura di M. Sancipriano con representazione di O. Kristeller, Torino 1959. 2 Bde.

Fontenelle, Bernhard von, Dialogen über die Mehrheit der Welten, Berlin 1780, Ndr. Weinheim 1983.

George, Stefan, Sämtliche Werke in 18 Bänden, Band V, Stuttgart 1982, Band VI/VII, Stuttgart 1986.

Hegel, G. W. F., Werke in zwanzig Bänden (Theorie Werkausgabe), Frankfurt/M., Bde. 10 und 15 (1970).

Heyden, Sebald, De arte canendi, Nürnberg 21540, Facs. New York 1969.

Hobbes, Thomas, The English Works, ed. by William Molesworth, Vol III, Leviathan or the Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil, London 1839, Ndr. Aalen 1966.

Hölderlin, Friedrich, Sämtliche Werke, herausgegeben von Friedrich Beißner, Bd. 2,1, Stuttgart 1951.

Horatius Flaccus, Quintus, Sämtliche Werke, lat.-dt., Darmstadt 91982.

Klopstock, Friedrich Gottlieb, Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt/M. 1989.

ders., Oden, hrsgg. von Franz Muncker und Jaro Pawel, 2 Bde., Stuttgart 1889.

ders., Sämmtliche Werke, 12 Bde., Leipzig 1823.

ders., Sämmtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften, herausgegeben von A. L. Back und A. R. C. Spindler, 6 Bde., Leipzig 1830.

ders., Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, begründet von Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider und Hermann Tiemann, hrsgg. von Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch und Rose-Maria Hurlebusch, 3 Abt., Berlin-New York 1974ff.

ders., Oden und Elegien. Faksimiledruck der bei Johann Georg Wittich in Darmstadt 1771 erschienenen Ausgabe, mit e. Nachwort und Anm. hrsg. von Jörg-Ulrich Fechner, Stuttgart 1974.

Lactantius, Lucius C., Divinae institutiones, Opera omnia, Bde. 1,1-2,2, Vindobonae 1890-1897, Ndr. New York 1965.

Lampadio, Compendium musices, tam figurati quam plani cantus, Bern 1537.

Lange, Samuel Gotthold, Horatzische Oden und eine Auswahl aus Des Quintus Horatius Flaccus Oden fünf Bücher (übersetzt von S. G. Lange), Facs. n. d. Ausgaben von 1747 und 1752, mit e. Nachw. von F. Jolles, Stuttgart 1971.

Livius, Titus, Römische Geschichte, lat.-dt., Buch I-III, München 1987.

Luder, Peter, Die Metrikvorlesung des Frühhumanisten P. L., hrsg. mit Einl. und Komm. von Elke Bockelmann, Bamberg 1984.

Luther, D. Martin, Die gantze Heilige Schrifft deudsche, Wittenberg M.D.XLV., Sonderausgabe Darmstadt 1972.

Manilius, Marcus, Astronomica, with an English transl. by G. P. Goold, Cambridge (Mass.) 1977.

Marx, Wolfgang, Ästhetische Ideen. Untersuchungen über die Grundlagen einer Theorie der Kunst, Bonn 1981.

ders., Reflexionstopologie, Tübingen 1984.

Mendelssohn, Moses, Ästhetische Schriften in Auswahl, hrsg. von Otto F. Best, Darmstadt 1974.

Milton, Johann, Episches Gedichte von dem verlohrnen Paradiese. Übersetzt und durchgehends mit Anmerckungen über die Kunst des Poeten begleitet von Johann Jacob Bodmer, Zürich und Leipzig 1742, Nachdruck Stuttgart 1965.

Nikolaus von Kues, Vom Nichtanderen (De li non aliud), übersetzt und mit Einführung und Anmerkungen hrsg. von Paul Wilpert, Hamburg 21976.

Perotti, Niccolo, Grammaticae, Coloniae 1506.

Perrault, Charles, Paralleles des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Texte und Abhandlungen, Bd. 2), München 1964.

Poe, Edgar Allan, Poems and Essays, London-New York 1964.

Pseudo-Longinus, Vom Erhabenen, griech.-dt., hrsg. von Reinhard Brandt, Darmstadt 1983.

Ptolemaeus, Claudius, Handbuch der Astronomie, Bde.1 und 2, hrsg., übers. und eingeleitet von Karl Manitius, Leipzig 1912/13, Ndr. Leipzig 1963.

Quintilian, Marcus Fabius, Ausbildung des Redners/Institutio oratoria, lat.-dt., 12 Bücher, hrsg. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972 und 1975.

Quintilianus, Atesteides, Von der Musik, eingel., übers. und erläutert von Rudolf Schäfke, Berlin 1937.

Rilke, Rainer Maria, Sämtliche Werke, Frankfurt/M. 1975.

Robortello, Francesco, In librum Aristotelis de arte poetica explicationes, Florentiae 1548, Ndr. besorgt von B. Fabian, München 1968.

Rousseau, Jean-Jacques, Schriften, hrsg. von Henning Ritter, Bd. 1, Frankfurt/M. 1988.

Salutati, Coluccio, De laboribus Herculis, ed. B. L. Ullman, 2 Bde., Turici 1951.

Scaliger, Julius C., Poetices libri septem, Facs.-Neudr. d. Ausgabe Lyon 1561, eingeleitet von August Buck, Stuttgart-Bad Cannstatt 1987.

Schiller, Friedrich, Werke, hrsg. von Julius Petersen, Weimar (Nationalausgabe).

ders., Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. von Siegfried Seidel, Bd. 1, Leipzig 1984.

Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (3 Bde.) hrsg. von M. Gerbert, St. Blasien 1784, Ndr. Hildesheim 1963.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc., ed., with an Introduction and Notes, by John M. Robertson, 2 vols., Gloucester (Mass.) 1963.

ders., Standard Edition, engl.-dt., hrsgg. von Wolfram Benda, Gerd Hemmerich u.a., Stuttgart-Bad Cannstatt 1980ff.

ders., The Life, unpublished Letters, and Philosophical Regimen (Askemata), ed. by Benjamin Rand, London 1900, neu aufgelegt 1978 und 1992.

ders., Randglossen des Handexemplars von Marc Aurels „Selbstbetrachtungen“ (London 1634), Dorset.

ders., Randnotizen zum Dorset-Exemplar der Horaz-Werkausgabe Cantabrigiae MDCXCIX.

Shaftesbury Papers, Public Record Office, London.

Sidney, Sir Philipp, The Defence of Poesie (London 1595), Heidelberg 1950.

Trakl, Georg, Dichtungen und Briefe, Historisch-kritische Ausgabe, hrsgg. von Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg 1969.

Vadianus, Joachim, De poetica et carminis ratione, Wien 1518 , krit. Ausgabe mit dt. Übersetzung und Kommentar von Peter Schäffer, 3 Bde., München 1973-77.

Valéry, Paul, Œvres, édition établie et annotée par Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957/60.

ders., Werke, Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Bde. 3, 5, Frankfurt/M. 1989-.

ders., Cahiers/Hefte, hrsgg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, 5 Bde., Frankfurt/M., 1988-92.

Vergil, Aeneis, lat.-dt., Darmstadt 1983.

Wittgenstein, Ludwig, Schriften 1, Frankfurt/M. 1969.

Im Text werden folgende Abkürzungen verwendet:

P.R.O. = Shaftesbury Archiv, Public Record Office, London.

A = Klopstocks Arbeitstagebuch (Werke und Briefe, Addenda II).

E = Klopstock, Epigramme (Werke und Briefe, Werke II).

G = Klopstock, Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften.

Darstellungen

Albertsen, L. L., Die freien Rhythmen. Rationale Bemerkungen im allgemeinen und zu Klopstock, Aarhus 1971.

Aldridge, A. Owen, Shaftesbury and St. Paul (Msgr.).

ders., Shaftesbury and the Classics, in: Gesellschaft, Kultur, Literatur: Rezeption und Originalität im Wachsen der europäischen Literatur und Geistigkeit. Luitpold Wallach gewidmet. Monographien zur Geschichte des Mittelalters, Bd. 11, hrsg. von Karl Bosl, Stuttgart 1975, S. 241-258.

ders., Shaftesbury and the Deist Manifesto, in: Transactions of the American Philosophical Society, New Series, vol. 41, Part 2, 1951, S. 297-385.

- ders.*, Shaftesbury's Rosicrucian Ladies (masch.).
- ders.*, Shaftesbury, Christianity and Friendship, in: *Anglican Theological Review XXXII* (1950), S. 121-136.
- ders.*, Two Versions of Shaftesbury's Inquiry Concerning Virtue, in: *The Huntington Library Quarterly*, vol. 13, 1949/50, S. 207-214.
- Aner, Karl*, Die Theologie der Lessingzeit, Halle 1929, Ndr. Hildesheim 1964.
- Apel, Karl-Otto*, Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico, Bonn 21975.
- Apfel, Ernst/Dahlhaus, Carl*, Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik I, München 1974.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.)*, Friedrich Gottlieb Klopstock, Sonderband Text + Kritik, München 1981.
- Aschbach, J.*, Die früheren Wanderjahre des Conrad Celtes und die Anfänge der von ihm errichteten gelehrten Sodalitäten, Wien 1869.
- ders.*, Roswitha und Conrad Celtes, Wien 21868.
- Asmuth, Bernhard*, Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre. Grundstudium der Literaturwissenschaft, Opladen 51979.
- Baeumler, Alfred*, Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Darmstadt 21967.
- Baldwin, Charles Sears*, Renaissance literary Theory and practice. Classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England, 1400 - 1600. New York 1939, Reprint Gloucester/Mass. 1959.
- Baron, Hans*, Cicero and the Roman Civic Spirit in the Middle Ages and the early Renaissance. Bulletin of the John Rylands Library, 22, Manchester 1938, Vol. 22, S. 72-97.
- ders.*, Das Erwachen des historischen Denkens im Humanismus des Quattrocento, in: Historische Zeitschrift, 147, 1933, S. 5-20.
- ders.*, From Petrarch to Leonardo Bruni, Chicago-London 1968.
- ders.*, The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny, Princeton (New Jersey) 1955.
- ders.*, The Evolution of Petrarch's Thought. Reflections on the State of Petrarch's Studies. Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance, 24, 1962, S. 7-41.
- Bärsch, Claus-E.*, Das Erhabene und der Nationalsozialismus, in: Merkur, Heft 9/10, 1989, S. 778.
- Bauch, Gustav*, Deutsche Scholaren in Krakau in der Zeit der Renaissance. 1460-1520, Breslau 1901.
- ders.*, Die Anfänge des Humanismus in Ingolstadt, München und Leipzig 1901.
- ders.*, Die Reception des Humanismus in Wien, Breslau 1903.
- ders.*, Geschichte des Leipziger Frühhumanismus, Leipzig 1899 (Reprint Wiesbaden 1968).
- Behrens, Irene*, Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16.-19. Jahrhundert, Halle 1940.

- Beissner, Friedrich*, Geschichte der deutschen Elegie, Berlin 1965.
- ders.*, Klopstock als Erneuerer der deutschen Dichtersprache, in: Zeitschrift für Deutschkunde 56/1942, S. 235-240.
- ders.*, Klopstocks Ode „Der Zürchersee“, Münster, Köln 1952.
- ders.*, Klopstocks vaterländische Dramen, Weimar 1942.
- Benda, Wolfram*, Der Philosoph als literarischer Künstler, Diss. (masch.), Erlangen 1982.
- Benkowitz, Karl Friedrich*, Der Messias von Klopstock ästhetisch beurtheilt und verglichen mit der Iliade, der Aeneide und dem verlohrnen Paradiese, Breslau 1797.
- Benoist-Hanappier, Louis*, Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik. Ihre Rechtfertigung und Entwicklung, Halle 1905.
- Berendt, Joachim Ernst*, Nada Brahma. Die Welt ist Klang, Frankfurt/M. 1983.
- Berghoefffer, Christian Wilhelm, Martin Opitz' Buch von der deutschen Poeterey, Diss. Göttingen 1888.
- Bertram, Ernst*, Klopstock, in: *ders.*, Möglichkeiten. Pfullingen 1958, S. 19-28.
- Betteridge, Harold T.*, Herders Letters to Klopstock. Publications of the Modern Language Association of America LXIX (1954), S. 1213-1232.
- ders.*, Klopstocks Contacts with Weimar, in: Publications of the English Goethe Society, NS 24, 1955, S. 53-76.
- ders.*, Young Klopstock. A psycho-literary Study. In: Orbis litterarum 15, 1960, S. 3-35.
- Bezold, Friedrich*, Rudolf Agricola, ein deutscher Vertreter der italienischen Renaissance, München 1884.
- ders.*, Konrad Celtis, der deutsche Erzhumanist, in: Historische Zeitschrift, 1883, Bd. 49 (N.F. Bd. 13), S. 1-45 und 193-228; wieder abgedruckt in: *ders.*, Aus Mittelalter und Renaissance, Berlin 1918 sowie Darmstadt 1959, S. 1-81.
- Blüher, Karl-Alfred/Schmidt-Radefeldt, Jürgen* (Hrsgg.), Forschungen zu Paul Valéry/Recherches Valériennes 2, Kiel 1989.
- Blume, H.-D.*, Untersuchungen zu Sprache und Stil der Schrift „Peri hypsus“, Diss. (masch.) Göttingen 1963.
- Blumenberg, Hans*, Arbeit am Mythos, Frankfurt/M. 1979.
- ders.*, Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner, Frankfurt/M. 1976.
- ders.*, Der Prozeß der theoretischen Neugierde, Frankfurt/M. 1973.
- ders.*, Genesis der kopernikanischen Welt, Frankfurt/M. 1975.
- ders.*, Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 6, 1960, S. 7-142.
- ders.*, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt/M. 1979.
- Böckmann, Paul*, Die Sprache des Erhabenen in Klopstocks ‚Frühlingsfeier‘, in: *ders.*, Formensprache. Studien zur Literaturästhetik und Dichtungsinterpretation, Hamburg 1966, S. 98-105.
- Boeger, Irmgard*, Bewegung als formendes Gesetz in Klopstocks Oden (= Germanische Studien 207), Berlin 1939.

Boettiger, Carl August, Klopstock im Sommer 1795. Ein Bruchstück aus meinem Tagebuche, in: Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1814, 6. Jahrgang, Neue Ausgabe, Leipzig, S. 315-352.

ders., Skizzen zu Klopstocks Porträt, und 19 Epigramme. In: Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1814, 6. Jg., Neue Ausgabe, Leipzig, S. 315-352.

Böhme, Hartmut/Böhme, Gernot, Das Andere der Vernunft, Frankfurt/M. 1983.

Boll, Franz, Studien über Claudius Ptolemäus. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Philosophie und Astrologie, hrsg. von Alfred Fleckeisen, in: Jahrbücher für classische Philologie, 21. Supplementband, Leipzig 1894, S. 49-243.

Bommersheim, Paul, Die Welt Klopstocks in seinen religiösen Oden, in: Euphorion 43, 1943, S. 1-13.

Borinski, Karl, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland, Berlin 1886, Ndr. Hildesheim 1967.

Bosse, Wilhelm Ludwig, Klopstockische Studien, Köthen 1866ff.

Brackmann, Albert (Hrsg.), Papsttum und Kaisertum. Festschrift für Paul Kehr, München 1926.

Brett, R. L., The Third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Literary Theory, London 1951.

Breuer, Dieter, Deutsche Metrik und Versgeschichte, München 1981.

Brinkschulte, Eduard, Julius Caesar Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen (= Renaissance und Philosophie. Beiträge zur Geschichte der Philosophie 10), Bonn 1914.

Büchner, Karl, Die römische Lyrik. Texte, Übersetzungen, Interpretationen, Geschichte, Stuttgart 1976.

Buck, August/Heitmann, Klaus/Mettmann, Walter (Hrsgg.), Dichtungslehren der Romantik aus der Zeit der Renaissance und des Barock, Frankfurt/M. 1972.

Buck, August, Einleitung in die italienische Poetik in: A. Buck, K. Heitmann, W. Mettmann, a.a.O.

Bürger, Peter, Prosa der Moderne, Frankfurt/M. 1988.

Busch, Ernst, Stiltypen der deutschen freirhythmischen Hymne aus dem religiösen Erleben, Frankfurt/M. 1934, Nachdruck Gerstenberg 1975.

Carter, Ch. H. (Hrsg.), From the Renaissance to the Counter-Reformation. Essays in Honor of Garrett Mattingly, New York 1965.

Cassirer, Ernst, Die Philosophie der Aufklärung, Tübingen 1973 (Unveränd. Nachdruck d. 2. Auflage).

Castor, Graham, Pleiade Poetics, Cambridge 1964.

Celeyrette-Pietri, Nicole, Valéry et le moi. Des Cahiers à l'œuvre, Paris 1979.

Cochrane, Eric, The Late Italian Renaissance, 1525-1630, New York 1970.

Cohen, Ralph (Hrsg.), Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics, Berkeley-Los-Angeles-London 1985.

Conrady, Karl Otto, Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts, Bonn 1962.

Cramer, C. F., Klopstock. Er; und über ihn, Teil 3, Dessau 1782.

Dahlhaus, Carl, Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert, in: Archiv für Musikwissenschaft 17 (1960), S. 22-39.

Dahlmann, Hellfried, Vates, in: Philologus 97, 1948, S. 337-353.

Darpe, Franz, Boileau Et La Satire Romaine (Schulprogramm: Rheine, G. Dionysianum) Muenster 1871.

De Vries, Henk, Zahlenbau in spanischer Dichtung, in: A. Zimmermann, Mensura, 2. Halbbd., 1984, S. 407-434.

Dieckmann, Herbert, Studien zur europäischen Aufklärung, München 1974.

Dieudonné, Jean, La conception des mathématiques chez Valéry, in: Judith Robinson-Valéry (Hrsg.), Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Valéry, Paris 1983, S. 183-191.

Dockhorn, Klaus, Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philologisch-historische Klasse, Nr. 5, 1949, S. 109-150.

Draeger, Jörn, Typologie und Emblematik in Klopstocks ‚Messias‘, Göttingen 1971.

DuCange, Glossarium mediae et infimae Latinitatis, unveränd. Nachdr. der Ausg. von 1883-1887, photomech. Nachdr. in 5 Bden., Graz 1954.

Duering, I., Harmonielehre des Claudius Ptolemaios, Göteborgs Högskolas Arsskrift 1930.

Düntzer, Heinrich, Klopstocks Oden, erläutert, Heft 1-6, 2. Aufl. Leipzig o. J.

Dyck, Joachim, Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition, Bad Homburg 1966.

Elkin, P. K., The Augustan Defence of Satire, Oxford 1973.

Ellinger, Georg, Deutsche Lyriker des sechzehnten Jahrhunderts, Berlin 1893.

Entner, Heinz, Zum Dichtungsbegriff des deutschen Humanismus, in: I. Spriewald, H. Schnabel, W. Lenk, H. Entner, Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin-Weimar 1976, S. 330-398.

Eppelsheimer, H. W., Petrarca, Frankfurt/M. 21971.

Ermatinger, Emil, Die deutsche Lyrik in Ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart, Leipzig-Berlin 1921.

Ernst, Ulrich, Zahl und Maß in den Figurengedichten der Antike und des Frühmittelalters. Beobachtungen zur Entwicklung tektonischer Bauformen, in: A. Zimmermann (Hrsg.), Mensura, 2. Halbbd. 1984, S. 310-332.

Ford, Philip, The *Hymni Naturales* of Michael Marullus, in: Acta Conv. Neo-Lat. Bononiensis, New York 1985, S. 475-482.

Foucault, Michel, Die Sorge um sich (Sexualität und Wahrheit 3), Frankfurt/M. 1989.

- Fowler, Thomas*, Shaftesbury and Hutcheson, London 1882.
- Freier, Hans*, Kritische Poetik. Legitimation und Kritik der Poesie in Gottscheds Dichtkunst, Stuttgart 1973.
- Freivogel, Max*, Klopstock der heilige Dichter, Bern 1954.
- Friedrich, Hugo*, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1965.
- Fritsch, Otto, Martin Opitz's Buch von der deutschen Poeterey. Ein kritischer Versuch, Diss. Halle 1884.
- Fry, William F., Sweet Madness. A Study of Humor, Paolo Alto (Calif.) 1963.
- Fühmann, Franz, Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung, Lizenzausgabe München 1985.
- Fuhrmann, Manfred (Hrsg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption (= Poetik und Hermeneutik IV), München 1971.
- Füllner, Rosemarie, Natur und Antike. Untersuchungen zu Dichtung, Religion und Bildungsprogramm des Conrad Celtis, Diss. (masch.), Göttingen 1956.
- Füssel, Stephan, Der Einfluß der italienischen Humanisten auf die zeitgenössischen Darstellungen Kaiser Maximilian I, in: Acta Conv. Neo-Lat. Bononiensis, New York 1985, S. 34-43.
- Gaus, Joachim, Circulus mensurat omnia, in: Zimmermann (Hrsg.), Mensura, 2. Halbbd., 1984, S. 435-454.
- Geiger, Theodor, Conrad Celtis in seinen Beziehungen zur Geographie, München 1896.
- Georgiades, Thrasybulos, Musik und Rhythmus bei den Griechen, Hamburg 1958.
- Gloss, August, Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik. Versuch einer übersichtlichen Zusammenfassung ihrer entwicklungsgeschichtlichen Eigengesetzlichkeit, Bern 1947.
- Golden, Samuel A., Benjamin Furly's Library: An Intermediary Source in Anglo-Dutch Literary Relations, in: Hermathena, vol. 96, 1962, S. 16-20.
- Grean, Stanley, Shaftesbury's Philosophy of Religion and Ethics. A Study in Enthusiasm, Ohio 1967.
- Hamann G./Grössing, H. (Hrsgg.), Der Weg der Naturwissenschaft von Johannes von Gmunden zu Johannes Kepler, Wien 1988.
- Hamel, Richard, Klopstock-Studien, Heft 1-3, Rostock 1879-80.
- Hartmann, Bernhard, Konrad Celtis in Nürnberg, Nürnberg 1889.
- Hartmann, Karl-Günther, Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen, Erlangen 1976.
- Hellmuth, Hans-Heinrich, Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock, München 1973.
- Hendrickson, G. L., Satura Tota Nostra est, in: Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire, hrsg. von Bernhard Fabian, Hildesheim-New York 1975.
- Herrick, Marvin T., The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555 (= Illinois Studies in Language and Literature, Volume XXXII), Urbana 1946.

Herrmann, Hans-Peter, Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670-1740, Bad Homburg 1970.

Hess, Günter, Deutsch-lateinische Narrenzunft, München 1971.

Hettner, Hermann, Italienische Studien zur Geschichte der Renaissance, Braunschweig 1879.

Heusler, Andreas, Deutsche Vergeschichte, Bd. 3, Berlin-Leipzig 1929.

Hilliard, Kevin, Klopstock in den Jahren 1764 bis 1770: metrische Erfindung und die Wiedergeburt der Dichtung aus dem Geiste des Eislaufs, in: Jb. d. deutschen Schillergesellschaft, 33. Jg. 1989, S. 145-184.

ders., Philosophy, Letters, and the Fine Arts in Klopstock's Thought, London 1987.

Hinderer, Walter (Hrsg.), Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1983.

Hipple, Walter John, The Beautiful, The Sublime & The Picturesque In Eighteenth-Century British Aesthetic Theory, Carbondale 1957.

Hirsch, Emanuel, Geschichte der neuern evangelischen Theologie, 5 Bde., Gütersloh 1949-1954.

Hörisch, Jochen, Das doppelte Subjekt. Die Kontroverse zwischen Hegel und Schelling im Lichte des Neostrukturalismus, in: M. Frank, G. Raulet, W. van Reijen (Hrsgg.), Die Frage nach dem Subjekt, Frankfurt/M. 1988, S. 144-164.

Hossfeld, Reinhard, Die deutsche horazische Ode von Opitz bis Klopstock. Eine metrische Untersuchung, Diss. Köln 1961.

Hugelmann, Frank, Die Anfänge des englischen Liberalismus: John Locke und der first Earl of Shaftesbury, Frankfurt/M. und a. 1992.

Ihm, Georg, Der Humanist Rudolf Agricola, sein Leben und seine Schriften, Paderborn 1893.

Jack, Ian, Augustan Satire. Intention and Idiom in English Poetry 1660-1750, London-Oxford-New York 1970.

Jäger, Michael, Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild, Hildesheim 1984.

Janik, Dieter, Geschichte der Ode und der „Stances“ von Ronsard bis Boileau, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1968.

Jauß, H. R. (Hrsg.), Nachahmung und Illusion (= Poetik und Hermeneutik I), München 21969.

Jochimsen, Paul, Loci communes. Eine Untersuchung zur Geistesgeschichte des Humanismus und der Reformation, in: Luther-Jahrbuch. Jahrbuch der Lüthergesellschaft, Jahrgang VIII, München 1926, S. 27-97.

Joseph, Albrecht, Oden des Horaz in deutschen Übersetzungen aus dem 17. Jh. Ein Beitrag zur Analyse des barocken Sprachstils, Rottach 1930.

Jünger, Friedrich Georg, Orient und Okzident. Essays, Hamburg 1948.

Kaiser, Gerhard, Geschichte der deutschen Lyrik vom jungen Goethe bis zu Heinrich Heine. Ein Grundriß in Einzelinterpretationen. Das ‚Erlebnisgedicht‘. Sprache und Gattungen, Studienbrief der FernUniversität Hagen, 1986ff.

ders., Klopstock. Religion und Dichtung, Kronberg/Ts. 21975.

Kauffmann, Georg, Humanitas und Rhetorik in der deutschen Kunst um 1500, in: L’Humanisme allemand: 1480-1540, 1979, S. 493-504.

Kayser, Wolfgang, Geschichte des deutschen Verses, München 21971.

Kemper, Raimund, Die Redaktion der Epigramme des Celtis, Kronberg/Ts. 1975.

ders., Zur Seneca-Ausgabe des Conrad Celtis. Mit Beiträgen zur Geschichte seines Freundeskreises, in: Leuvense Bijdragen. Tijdschrift voor Germaanse Filologie, 6^e Jaargang, 1977, S. 257-310.

Kessler, Eckhard, Das Problem des frühen Humanismus. Seine philosophische Bedeutung bei Coluccio Salutati, München 1968.

ders., Humanismus und Naturwissenschaft bei Rudolf Agricola, in: L’Humanisme Allemand, 1979, S. 141-157.

Kiesel, Helmut, Bei Hof, bei Höll. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller, Tübingen 1979.

Killy, Walther, Elemente der Lyrik, München 21972.

Klein, Hannelore, There is no Disputing about Taste. Untersuchungen zum englischen Geschmacksbegriff im achtzehnten Jahrhundert, Münster 1967.

Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, Reprint Nendeln/Liechtenstein 1979.

Klopsch, Paul, Einführung in die Mittellateinische Verslehre, Frankfurt/M. 1972.

Kluepfel, E., De vita et scriptis Conradi Celtis Protucii posthumum, hrsgg von J. C. Ruef und C. Zell, Freiburg i. B. 1827.

Kluge, O., Die neulateinische Kunstsprosa, in: Glotta. Zeitschrift für griechische und lateinische Sprache, Bd. 23, Göttingen 1935, S. 18-80.

Köhler, Hartmut, Paul Valéry. Dichtung und Erkenntnis. Das lyrische Werk im Lichte der Tagebücher, Bonn 1976.

Koenneker, Barbara, Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant - Murner - Erasmus, Wiesbaden 1966.

Kohl, Kathrin M., Rhetoric, the Bible, and the Origins of Free Verse. The Early „Hymns“ of Friedrich Gottlieb Klopstock, Berlin-New York 1990.

dies., „Wir wollen weniger erhoben, und fleissiger gelesen sein“: Klopstock’s sublime aspirations and their role in the development of German poetry, in: Publications of the English Goethe Society 60, 1989/90, S. 39-62.

Kommerell, Max, Gedanken über Gedichte, Frankfurt/M. 41985.

Kondylis, Panajotis, Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus, München 1986.

ders., Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne, Weinheim 1991.

Kortum, Hans, Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur, Berlin 1966.

Korzeniewski, Dietmar (Hrsg.), Die römische Satire (= Wege der Forschung Bd. CCXXXVIII), Darmstadt 1970.

Koyré, Alexandre, Galilei. Die Anfänge der neuzeitlichen Wissenschaft, Berlin 1988.

Krauss, Werner, Perspektiven und Probleme. Zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze, Neuwied-Berlin 1965.

Krautter, Konrad, Imitatio und Probleme des Dichterberufs in den Eklogen des portugiesischen Neulateiners Henrique Caiado, in: Arcadia 8, 1973, S. 248-273.

Kreutzer, Hans Joachim, Von Händels *Messiah* zum deutschen *Messias*. Das Libretto, seine Übersetzungen und die Händel-Rezeption des 18. Jahrhunderts, in: DVjs., 67, 1993, S. 77-100.

Kristeller, Paul Oskar, Acht Philosophen der italienischen Renaissance, Weinheim 1986.

ders., Dürer et Celtis. L'an 1500, considéré comme l'époque de l'humanisme allemand, in: L'Humanisme Allemand, 1979, S. 505-523.

ders., Humanismus und Renaissance, 2 Bde., hrsg. von Eckhardt Keßler, München o. J.

Kühn, Joseph Hans, Hypsos. Eine Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte des Aufschwungsgedankens von Platon bis Poseidonios, Stuttgart 1941.

Kühnel, Jürgen/Mück, Hans-Dieter/Müller, Ursula/Müller, Ulrich (Hrsgg.), Mittelalter-Rezeption, Bd. II, Göppingen 1982.

Kuhns, Richard, The Beautiful and the Sublime, in: New Literary History 13, 1982, S. 287-307.

Küster, Werner, Das Problem der „Dunkelheit“ von Klopstocks Dichtung. Ein Beitrag zur Geschichte des Verstehens von Dichtung im 18. Jahrhundert, Diss. masch., Köln 1955.

Lanckoronska, Maria, Die Holzschnitte zu den ‚Amores‘ des Konrad Celtis, in: Gutenberg-Jahrbuch 1971, S. 323-337.

Langen, August, Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus, Darmstadt 1965 (Sonderausgabe).

Laurens, Pierre, Rome et la Germanie chez les poètes humanistes allemands, in: L'Humanisme Allemand, 1979, S. 339-355.

Le Rider/Raulet, Gérard (Hrsgg.), Verabschiedung der (Post-)Moderne?, Tübingen 1987.

Lehnert, Herbert, Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-Interpretation. Stuttgart 1972.

Leitschuh, Franz F., Studien und Quellen zur deutschen Kunstgeschichte des XV.-XVI. Jahrhunderts, Freiburg (Schweiz) 1912.

Lewis, Clive Staples, The Discharged Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature, Cambridge u.a. 1964.

Liliencron, Rochus Freiherr von (Hrsg.), Die horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1888.

Lindhard, Jan, Rhetor, Poeta, Historicus. Studien über rhetorische Erkenntnis und Lebensanschauung im italienischen Renaissancehumanismus, Leiden 1979.

Lockemann, Fritz, Der Rhythmus des deutschen Verses. Spannkräfte und Bewegungsformen in der neuhighdeutschen Dichtung, München 1960.

Löwith, Karl, Paul Valéry. Grundzüge seines Denkens, in: ders., Sämtliche Schriften 9, Stuttgart 1986.

Lowsky, Martin, Scheu vor dem Unendlichen. Über einen Aspekt von Valérys Mathematik-Verständnis, in: Karl-Alfred Blüher/Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsgg.), Forschungen zu Paul Valéry/Recherches Valériennes 2, S. 19-34.

Lucke, Peter, Gewalt und Gegengewalt in den Flugschriften der Reformation (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 149), Göppingen 1974.

Ludwig, Hans-Werner, Arbeitsbuch Lyrikanalyse, Tübingen 1979.

Luecke, Johannes, Beiträge zur Geschichte der genera dicendi und genera compositionis, Diss. Hamburg 1952.

Lueders, Eva, Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert. Dargestellt anhand der Poetischen Wörterbücher, Diss. Köln-Düsseldorf 1934.

Lyotard, Jean François, Der Enthusiasmus: Kants Kritik der Geschichte, Wien 1988.

Markowski, Mieczyslaw, Numerus und Mensura in der Krakauer Naturphilosophie des XV. Jahrhunderts, in: A. Zimmermann (Hrsg.), Mensura, 1. Halbbd., 1983, S. 177-191.

Marxer, Eva Maria, Text und Illustration bei Sebastian Brant und Konrad Celtis, Diss. (masch.) Wien 1960.

Mattenkrott, Gert, Der Ursprung der Freiheit aus der Katastrophe des Sinnenwesens. Ein Beitrag zur Dialektik der Aufklärung, in: Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 8,4 (Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980).

Meid, Volker (Hrsg.), Gedichte und Interpretationen, Bd. 1: Renaissance und Barock, Stuttgart 1984.

Menninghaus, Winfried, Dichtung als Tanz: zu Klopstocks *Poetik* der Wortbewegung, in: Comparatio, 1991, Nr. 2/3, S. 129-150.

Menschling, Günther, Das Allgemeine und das Besondere. Der Ursprung des modernen Denkens im Mittelalter, Stuttgart 1992.

Meyer, Horst, Limae labor: Untersuchungen zur Textgenese und Druckgeschichte von Shaftesburys „The Moralists“, 2 Bde., Frankfurt/M.-Bern-Las Vegas 1978.

Mintz, Samuel I., The Hunting of the Leviathan. Seventeenth-Century Reactions to the Materialism and Moral Philosophy of Thomas Hobbes, Cambridge 1970.

Morgan, Edmund S., „Inventing the People“. The Rise of Popular Sovereignty in England and America, New York 1989.

Müllenbrock, Heinz Joachim, Whigs kontra Tories. Studien zum Einfluß der Politik auf die englische Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, Heidelberg 1974.

Müller, A., Artikel ‚Enthusiasmus‘, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 2, Basel-Stuttgart, Sp. 525-528.

Müller, A./Tonelli, G./Homann, R., Artikel ‚Erhaben, das Erhabene‘, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 2, Basel-Stuttgart, Sp. 624-635.

Müller-Jahncke, Wolf-Dieter, Das magische Weltbild der Renaissance, in: G. Hamann/

- H. Grössing (Hrsgg.), *Der Weg der Naturwissenschaft*, S. 139-151.
- Muncker, Franz, Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, Stuttgart 1888.
- Nauwelaerts, M. A., *Rodolphus Agricola*, Den Haag 1963.
- Nestle, Wilhelm, Die Fabel des Menenius Agrippa, in: *Clio* 21, 1927, S. 1-11.
- Newald, Richard, Probleme und Gestalten des deutschen Humanismus, Berlin 1930.
- Nicolson, Marjorie Hope, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca, New York 1959.
- Nobis, Heribert M., Zeitmaß und Kosmos im Mittelalter, in: A. Zimmermann, *Mensura*, 2. Halbbd., 1984, S. 261-276.
- Nowotny, Ernst, Die Weltanschauung des Konrad Celtis, Diss. (masch.) Wien 1938.
- Noyer-Weidner, Alfred, Lyrik und Logik in Petrarcas Canzoniere, in: Erich Köhler (Hrsg.), *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt/M. 1975, S. 630-667.
- Panofsky, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton (N. J.) 1971.
- Peil, Dietmar, Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart, München 1983.
- ders., Concordia discors. Anmerkungen zu einem politischen Harmoniemodell von der Antike bis in die Neuzeit, in: *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*, hrsgg. von K. Grubmüller/R. Schmidt-Wiegand/K. Speckenbach, München 1984, S. 401-434.
- Perpeet, Wilhelm, *Das Kunstschorne. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance*, Freiburg i. Br.-München 1987.
- Pestalozzi, Karl, *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin 1970.
- Petersen, Eugen, Rhythmus (= Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. N.F. 16, Nr. 5), Berlin 1917.
- Peuckert, W. E., *Astrologie. Geschichte der Geheimwissenschaft*, Bd. I, Stuttgart 1960.
- Pfotenhauer, Helmut, *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, Stuttgart 1985.
- Picht, Georg, *Kunst und Mythos*, mit e. Einf. von Carl Friedrich von Weizsäcker, Stuttgart 21987.
- Pindter, Felicitas, Die Lyrik des Conrad Celtis, Diss. (masch.) Wien 1930.
- Plett, Heinrich F., *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*, Tübingen 1975.
- Preiss, Kurt Leopold, *Konrad Celtis und der italienische Humanismus*, Wien 1951.
- ders., Konrad Celtis und Kaiser Maximilian I., in: *Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich und Wien*, Jg. 30, 1959, Nr. 5-7, S. 101-109.
- ders., Konrad Celtis und der italienische Humanismus, Diss. (masch.) Wien 1951.
- Prieß, Christine (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989.

Quadlbauer, Franz, Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter (= Abh. d. österr. Akademie Wien, Phil.-Hist. Klasse 241, Abh. 2), Wien 1963.

Rathmann, Bernd, Der Einfluß Boileaus auf die Rezeption der Lyrik des frühen 17. Jahrhunderts in Frankreich, Tübingen-Paris 1979.

Reinhard, Wolfgang (Hrsg.), Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts (= Mitteilung XII der DFG-Kommission für Humanismusforschung), Weinheim 1984.

Reitze, Paul Franz, Beiträge zur Auffassung der dichterischen Begeisterung in der Theorie der Aufklärung. Mit einer Darstellung problem- und wirkungsgeschichtlich wichtiger Ansätze in der Antike sowie in Italien, England und Frankreich, Diss. (masch.) Bonn 1969.

Ridé, Jacques, L'image du Germain dans pensee et la litterature allemande de la redécouverte de Tacite a la fin du XVIeme siecle Contribution a l'étude de la genese d'un mythe, T.1-3, Paris 1977.

ders., L'image du Germain, dans la pensée et la literature Allemandes de la rédécouverte de Tacite à la fin du XVIème siècle, Tome I, Paris 1976.

ders., Un grand projet patriotique: Germania illustrata, in: L'Humanisme Allemand, 1979, S. 99-111.

Ritschl, Albrecht, Geschichte des Pietismus, Bde. 1-3, Bonn 1886, Reprint 1966.

Robinson, Judith, Sprache, Physik und Mathematik in Valérys 'Cahiers', in: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.), Paul Valéry.

Rosenberger, Ferdinand, Isaac Newton und seine Physikalischen Prinzipien. Ein Hauptstück aus der Entwicklungsgeschichte der modernen Physik, Leipzig 1895, Reprint Darmstadt 1987.

Rothe, Arnold, Französische Lyrik im Zeitalter des Barock, Berlin 1974.

Rowe, J. G./Stockdale, W. H. (Hrsgg.), Florilegium Historale. Essays presented to Wallace K. Ferguson, University of Toronto Press in association with University of Western Ontario 1971.

Rücker, Elisabeth, Nürnberger Frühhumanisten und ihre Beschäftigung mit Geographie. Zur Frage einer Mitarbeit von Hieronymus Münzer und Conrad Celtis am Text der Schedelschen Weltchronik, in: Schmitz u.a. (Hrsgg.), Humanismus und Naturwissenschaften, Boppard 1980, S. 181-192.

Rülke, Hans-Ulrich, Gottesbild und Poetik bei Klopstock, Diss., Konstanz 1991.

Ruland, Anton, Die Entwürfe zu den Holzschnitten der Werke des Conradus Celtis, in: Archiv f. d. zeichnenden Künste, 2.Jg., Leipzig 1856, S. 254-260.

Ryan, Lawrence V., Conrad Celtis' *Carmen Saeculare*: Ode for a New German Age, in: Acta Conv. Neo-Lat. Bononiensis, 1975, S. 593-606.

Saran, Franz, Deutsche Verslehre, München 1907.

Sarton, George, The Appreciation of Ancient and Medieval Science during the Renaissance (1450 - 1600), Philadelphia 1955.

- Sartre, Jean-Paul*, Gesammelte Werke/Schriften zur Literatur, Reinbek 1986.
- Sauder, Gerhard*, Der „zärtliche“ Klopstock, in: Deutsch-dänische Literaturbeziehungen im achtzehnten Jahrhundert, München 1979, S. 58-74, ferner in: Text + Kritik, Sonderband Friedrich Gottlieb Klopstock, S. 59-69.
- Sauder, Gerhard*, Empfindsamkeit, Bd. 1, Stuttgart 1974, Bd. 3, Stuttgart 1980.
- Schaeffer, Albrecht*, Dichter und Dichtung. Kritische Versuche, Leipzig 1923.
- Schäfer, Eckart*, Deutscher Horaz. Conrad Celtis - Georg Fabricius - Paul Melissus - Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands, Wiesbaden 1976.
- Schalk, Fritz* (Hrsg.), Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung, Frankfurt/M. 1975.
- Schillemeit, Jost* (Hrsg.), Interpretationen. Bd. 1: Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn, Frankfurt/M. 1965.
- Schlaffer, Heinz*, Poesie und Wissen, Frankfurt/M. 1990.
- Schlegel, Dorothy B.*, Diderot as the Transmitter of Shaftesbury's Romanticism, in: Studies on Voltaire, XXVII, 1963.
- dies.*, Shaftesbury and the French Deists, Chapel Hill, N. C. 21969.
- Schmid, Alois*, „Poeta et Orator a Caesare Laureatus“. Die Dichterkrönungen Kaiser Maximilians I., in: Hist. Jb., 109. Jg., 1. Halbbd. 1989, S. 56-108.
- Schmidt-Radefeldt, Jürgen*, Paul Valéry Linguiste dans les Cahiers, Paris 1970.
- ders.* (Hrsg.), Paul Valéry, Darmstadt 1978.
- Schneider, Karl Ludwig*, Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert, Heidelberg 21965.
- Schödlbauer, Ulrich*, Anatomie eines Schriftstellers, in: ZENO, 4. Jg., H.1/2, 1983, S. 66-69.
- ders.*, Odenform und freier Vers. Antike Formmotive in moderner Dichtung, in: Literaturwiss. Jb. d. Görres-Gesellschaft, N.F., 23. Bd., 1982, S. 191-206.
- Schoeck, R. J.*, Acta Conv. Neo-Lat. Bononiensis (Intern Soc. for Neo-Latin Studies), Binghamton-New York 1975.
- Schottenloher, Karl*, Die Widmungsvorrede im Buch des 16. Jahrhunderts (= Reformationsgeschichtliche Studien und Texte 76/77), Münster 1953.
- Schrader, Wolfgang H.*, Einleitung zu: Shaftesbury, Ein Brief über den Enthusiasmus/ Die Moralisten, Hamburg 1980.
- Schroeter, Adalbert*, Beiträge zur Geschichte der neulateinischen Poesie Deutschlands und Hollands, Berlin 1909.
- Schuchard, G. C. L.*, Studien zur Verskunst des jungen Klopstock, Stuttgart 1927.
- Schweitzer, Christoph E.*, Ein unbekanntes Gedichtfragment von Klopstock, in: Lessing Yearbook, vol. 5, 1973, S. 7-12.
- Séguy, Jean*, Moderne, Rationalisierung, „Entzauberung der Welt“ bei Max Weber, in: Jacques Le Rider und Gérard Raulet, Verabschiedung der (Post-)Moderne?, S. 23-38.
- Seidel, Wilhelm*, Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung, Darmstadt 1976.

ders., Über Rhythmustheorien der Neuzeit (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 7), Bern-München 1975.

Seidlmayer, Michael, Wege und Wandlungen des Humanismus. Studien zu seinen politischen, ethischen, religiösen Problemen. Mit einem Gedenkwort von Hans Barion, Göttingen 1965.

Sementowsky-Kurilo, N., Der Mensch griff nach den Sternen. Astrologie in der Geistesgeschichte des Abendlandes, Zürich-Stuttgart 1970.

Sorg, Bernhard, Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn, Tübingen 1984.

Soulez, Antonia, La phrase-geste: Valéry et Wittgenstein, in: Sud. Revue Litteraire, 1988, Valéry, la logique, le langage, S. 135-155.

Souvageol, Hugo, Petrarka in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Literatur in Deutschland, Diss. Ansbach 1911.

Speck, W. A., Tory & Whig. The Struggle in the Constituencies 1701-1715, London 1970.

Spitz, Lewis W., The Religious Renaissance of the German Humanists, Cambridge (Mass.) 1963.

Stache, Ulrich Justus/Maaz, Wolfgang/Wagner, Fritz (Hrsgg.), Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire, Hildesheim 1986.

Steiner, George, Von realer Gegenwart, München-Wien 1990.

Stierlin, Henri, Astrologie und Herrschaft, Frankfurt/M. 1988.

Szondi, Peter, Poetik und Geschichtsphilosophie I, herausgegeben von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt/M. 1974.

Ter-Nedden, Gisbert, Das Ende der Rhetorik und der Aufstieg der Publizistik. Ein Beitrag zur Mediengeschichte der Aufklärung, in: Kultur und Alltag, hrsg. von Hans-Georg Soeffner, Göttingen 1988.

Thausing, Moritz, Die Celtes-Ciste der Wiener Universität, in: Berichte des Altertumsvereins zu Wien Bd. XII, 1878, S. 248-258.

Thieme, Klaus, Petrarcas Masken. Der Einzelne vor der Tradition, in: Horst Wenzel, Typus und Individualität im Mittelalter, München 1983, S. 141-163.

Thorndike, Lynn, A History of Magic and Experimental Science during the first thirteen Centuries of our Era, vol. I, New York 1923.

Tigerstedt, E. N., Observations on the Reception of the Aristotelian „Poetics“ in the Latin West, in: Studies in the Renaissance XV, 1968.

Toderow, Almut, Gedankenlyrik. Die Entstehung eines Gattungsbegriffs im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1980.

Todorov, Tzvetan, Valérys Poetik, in: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.), Paul Valéry, Darmstadt 1978.

Toole, Robert, Shaftesbury on God and his Relationship to the World, in: International Studies in Philosophy VIII (1976), S. 81-100.

Tuveson, Ernest, Shaftesbury on the Not So Simple Plan of Human Nature, in: Studies in English Literature, 1500-1900, V (1965), S. 403-434.

Uehlein, Friedrich A., Kosmos und Subjektivität, Freiburg-München 1976.

Vahland, Joachim, Gottfried Benn. Der unversöhnnte Widerspruch, Heidelberg 1979.

ders., Das Erdbeben von Lissabon und die Folgen, in: ZENO, H.12, 1989, S. 41-66.

ders., Kompensationshermeneutik. Zur Kritik des popularphilosophischen Reduktionismus, in: DVjs, 65. Jg., 1991, Heft 3, S. 389-414.

Vietta, Silvio, Die literarische Moderne, Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart 1992.

Viëtor, Karl, Geschichte der deutschen Ode, Darmstadt 1966.

Virtanen, Reino, The Scientific Analogies of Paul Valéry, University of Nebraska Studies. New Series no.47, Lincoln 1974.

Voege, Ernst, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik, Darmstadt 1968 (Sonderausgabe).

Voitle, Robert B., Shaftesbury's Moral Sense, in: Studies in Philology, LII (1955), S. 17-38.

Völker, Ludwig (Hrsg.), Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Stuttgart 1990.

Wagenknecht, Christian, Deutsche Metrik. Eine historische Einführung, München 1981.

ders., Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie, München 1971.

Walker, D. P., Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert, Kassel-Basel 1949.

Walzel, Oskar, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe, Darmstadt (Sonderausgabe) 1968.

Wawrik, Franz, Österreichische kartographische Leistungen im 15. und 16. Jahrhundert, in: G. Hamann/H. Grössing (Hrsgg.), Der Weg der Naturwissenschaft, S. 103-118.

Weiser, Christian Friedrich, Shaftesbury und das deutsche Geistesleben, Darmstadt 1969.

Werner, Heinz, Die Ursprünge der Lyrik. Eine entwicklungspsychologische Untersuchung München 1924, Ndr. New York-London 1971.

Westphal, R., Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker, Leipzig 1861.

Wiegand, Hermann, Hodoeporica. Studien zur neulateinischen Reisedichtung, Baden-Baden 1984.

Wind, Edgar, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt/M. 1981.

Wodtke, Friedrich Wilhelm, Rilke und Klopstock, Diss. (masch.) Kiel 1948.

Wolf, Ernst, Die Bedeutung von *rhythmos* in der griechischen Literatur bis auf Platon, Diss. Innsbruck 1947.

Wolf, Richard B., Shaftesbury's „Signal“ Miracle in A Letter concerning Enthusiasm, in: English Language Notes XVI (1978), S. 21-25.

ders., The Publication of Shaftesbury's „A Letter concerning Enthusiasm“, in: Studies in Bibliography XXXII (1979), S. 236-241.

Wolff, Erwin, Shaftesbury und seine Bedeutung für die englische Literatur des 18. Jahrhunderts. Der Moralist und die literarische Form, Tübingen 1960.

Worstbrock, Franz Josef, Die „Ars versificandi et carminum“ des Konrad Celtis. Ein Lehrbuch eines deutschen Humanisten, in: Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981, hrsgg. von Bernd Moeller, Hans Patze und Karl Stackmann (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philolog.-hist. Klasse, 3. Folge, Nr.137), Göttingen 1983, S. 462-498.

ders., Die Brieflehre des Konrad Celtis, Textgeschichte und Autorschaft, in: Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann z. 65. Geburtstag, Göttingen 1987, S. 242-269.

ders., Ein unbekanntes Gedicht des Konrad Celtis, in: Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen 7, 1983, S. 30-34.

ders., Über das geschichtliche Selbstverständnis des deutschen Humanismus, in: Walter Müller-Seidel (Hrsg.), Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Beiträge der Stuttgarter Germanistentagung 1972, München 1974, S. 499-519.

Wuttke, Dieter, Beobachtungen zum Verhältnis von Humanismus und Naturwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: G. Hamann/H. Grössing (Hrsgg.), Der Weg der Naturwissenschaft, 1988, S. 119-138.

ders., Conradus Celtis Protocius (1459-1508). Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der deutschen Renaissance, in: Philologie als Kulturwissenschaft, Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters, Göttingen 1987, S. 270-286.

ders., Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophia des deutschen ‚Erzhumanisten‘ Conrad Celtis. Eine ikonologische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs, Nürnberg 1985.

Zelle, Carsten, „Angenehmes Grauen“. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert, Hamburg 1987.

ders., Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger, in: Prieß (Hrsg.), Das Erhabene, S. 55-73.

Zimmermann, A. (Hrsg.), Mensura usw., 2 Halbbde., Berlin-New York 1983 und1984.

Zimmermann, Harro, Freiheit und Geschichte. F. G. Klopstock als historischer Dichter und Denker, Heidelberg 1987.