## Günter Oesterle

Performativität der Dinge zwischen Fiebertraum und Unwetter Annette von Droste-Hülshoffs Gedichtzyklus Ein Sommertagstraum

 Nachlessing'sche Lizenzen f
ür die beschreibende Poesie: Bewegung und Atmosph
äre

Spätestens seit der Publikation und anschließend einsetzenden Wirkmächtigkeit von Lessings Laokoon existiert ein poetologisches Verbot, Dinge bloß zu beschreiben. Dieses Verbot wurde begründet mit dem spezifischen Potential und dem je besonderen Anforderungsprofil der jeweiligen Kunst, genauer der Angemessenheit oder Unangemessenheit ihrer jeweiligen Mittel die Präsenz der Dinge plastisch vor Augen zu stellen. Sprachliche Beschreibungen unterscheiden sich, so Lessings Einschätzung, von visuellen Darstellungen dadurch, dass sie nicht gleichzeitig etwas präsent machen, sondern allein im Nacheinander. Die Reflexion auf Mediendifferenz ist also Voraussetzung für ein derartiges Verbot. Grenzziehungen, das zeigt die Geschichte der Künste, sind aber immer zugleich Herausforderungen für die jeweils limitierte Kunst, diese mit neuen ästhetischen Mitteln zu überschreiten oder zu unterlaufen. Es ist hinlänglich bekannt, dass schon Lessing einen der Poesie angemessenen Ausweg anbot, der der beschreibenden Kunst wieder Lizenz verschaffen sollte. Die Dinge durften nicht statisch beschrieben, sondern sollten in ihrer energetischen Dynamik, ihrer Zeitfolge und Bewegung dargestellt werden. Das von Lessing genannte vorbildhafte Beispiel, Homers Beschreibung der Herstellung des Schildes von Achill durch den Schmied Hephaistos ("Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild") sollte in der Dichtung der Folgezeit Schule machen. Freilich keineswegs nur im Sinne eines behelfsmäßigen Unterlaufens eines Verbots - gleichsam als "poetologische[r] Kniff"2,

2 Heinz Drügh. Asthetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000). Tübingen: Francke, 2006. S. 13.

<sup>1</sup> Gotthold Ephraim Lessing. "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie". Werke. Hg. Herbert G. Göpfert. Bd. 6. Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. Bearb. Albert Schirnding. München: Hanser, 1974. S. 7-188, hier S. 120 (XVIII. Kapitel).

nein, als Herausforderung im nicht visuellen Medium Sprache neue Wege zu suchen, um die beschriebenen Dinge gleichwohl suggestiv und imaginativ eindringlich vor Augen zu führen. Goethe soll nach der Lektüre eines Meeresgedichts von Byron gesagt haben, er habe dabei die Gischt der Brandung gespürt. Der Weg bis zu einer derartigen "wilden' Lektüre ist freilich noch weit, daher sollen ein paar Zwischenschritte benannt werden. Ein Beispiel für die eigenständige Anwendung des poetologischen Vorschlags, den dynamischen Herstellungsvorgang gegenüber einer statischen und bloß additiven Darstellung zu favorisieren, gibt Johann Heinrich Voß in der Idylle Der siebzigste Geburtstag. Dort werden nicht mehr die zahlreichen Dinge in der Wohnstube des Protagonisten der Idylle, des Küsters, beschrieben. Hingegen wird der zufrieden wandernde Raumblick der Küstersfrau auf die für den Festtag geputzten und gewienerten Dinge eingefangen.3 An die Stelle der Beschreibung der Dinge tritt die Beschreibung der Wahrnehmung der Dinge. Eduard Mörike hat in der Idylle Der alte Turmhahn diesen Kunsttrick von Johann Heinrich Voß ausgebaut, gesteigert und intensiviert. Das gelang, weil Mörike eine innovative Stadtwahrnehmungsidee von Jouy aufgriff und in die Darstellung eines Interieurs integrierte. Jouy hatte nämlich eine bestimmte Stadtansicht, z.B. den "pont neuf" in Paris nicht nur momenthaft dargestellt, sondern in der Gesamtdauer eines Tagesablaufs alle Veränderungen und Wandlungen notiert.4 In Mörikes Idylle werden aus der Perspektive eines alten, abgetakelten Turmhahns, der bedingt durch das Mitleid des Pfarrers einen neuen Standort und Alterssitz auf der Spitze des Herdes in der Gelehrtenstube erhalten hatte, die Dinge des Interieurs unter dem einen langen Sonntagvormittag lang Stunde um Stunde sich verändernden Lichteinfall, geschildert. Damit erhalten die beschriebenen Dinge eine neuartige Tönung - es entsteht eine spezifische Raumatmosphäre. Ein Ausschnitt kann dies verdeutlichen:

Die Sonne sich ins Fenster schleicht, Zwischen die Kaktusstöck hinstreicht Zum kleinen Pult von Nußbaumholz,

<sup>3</sup> Johann Heinrich Voß. "Der siebzigste Geburtstag". Ausgewählte Werke. Hg. Adrian Hummel. Göttingen: Wallstein, 1996. S. 28.

<sup>4</sup> Vgl. Maria Moog-Grünewald. Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidschen Verwandlungsgeschichte in Italien und Frankreich im 16. und 17. Jahrhundert. Heidelberg: Winter, 1979; Karlheinz Stierle. Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt. München: Hanser, 1993.

Eines alten Schreinermeisters Stolz; Beschaut sich was da liegt umher, Konkordanz und Kinderlehr, Oblatenschachtel, Amtssigill, Im Tintenfaß sich spiegeln will, Zuteuerst Sand und Grus besicht, Sich an dem Federmesser sticht Und gleitet übern Armstuhl frank Hinüber an den Bücherschrank.<sup>5</sup>

An die Stelle des Vorschlags von Lessing, die Dinge in Handlung zu übersetzen und damit gleichsam kompensierend "die beschreibende Sperrigkeit ins Narrative zu sublimieren"6, werden die Dinge in atmosphärischer Verdichtung gezeigt. Derartige poetische Innovationen in der Beschreibungskunst sind nicht zu trennen von einer seit dem späten 18. Jahrhundert einsetzenden Aufwertung des holländischen Stilllebens und der Genremalerei. Kurz benannt werden soll die parallel zu der Aufwertung geführte ästhetische Diskussion. Die um 1800 einsetzende Forderung nach einem autonomen Status der Kunst schärft die Aufmerksamkeit für die Eigenständigkeit des schönen Scheins. Hegel hat in seinen Ästhetischen Vorlesungen eine kulturwissenschaftlich avant la lettre zu nennende Studie vorgelegt, in der er die kulturellen Voraussetzungen für die Genese der neuartigen Genremalerei in Holland erörtert; erstmalig sei es den Malern weniger um Handlung und Ereignis, sondern ausschließlich um die intensive Darstellung des Scheins der Dinge gegangen.7 Mit dieser Analyse zählt Hegel zu den Wegbereitern einer ästhetischen Theorie des Atmosphärischen.

<sup>5</sup> Eduard Mörike. "Der alte Turmhahn". Sämtliche Werke. Hg. Herbert G. Göpfert. München: Hanser, 1964. S. 133-148, hier S. 148.

<sup>6</sup> Drügh. Ästhetik der Beschreibung (wie Anm. 2). S. 13.

<sup>7</sup> Vgl. Günter Oesterle. "Niederländisches Genre und Kriminalgeschichte. Eine Konstellation: Georg Wilhelm Friedrich Hegel – Karl Schnaase – Annette von Droste-Hülshoff". Zeitdiskurse. Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Wulf Wülfing. Hg. Roland Berbig u.a. Heidelberg: Synchron, 2004. S. 211-224.

 Vorstöße beschreibender Kunst im Bereich des Fiebertraums, Wahnsinns und des Rauschs

Es ist beeindruckend zu beobachten, wie die unter kritischem Druck stehende beschreibende Kunst sich entweder durch Einsatz von Bewegung und Handlung oder durch die Schaffung von atmosphärischen Darstellungen Lizenzen zu verschaffen vermochte. Allein Leidenschaft und wilde Lektüre war nicht das Ziel und Metier dieser neuen Form von Beschreibungskunst. Im Gegenteil. Das Faszinosum der beschreibenden Kunst war doch gerade das, was man beispielsweise an Vermeers Bildern exemplarisch als Entzug von sichtbaren Affekten und Emotionen beschrieben hat.8 In der Literatur ist Adalbert Stifters Asthetik der Beschreibung entsprechend forschungsdominant geworden.9 Allein seit den späten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts zeichnen sich auch Tendenzen ab, die die Beschreibung der Dinge in eine wilde Lektüre verwandeln. Sie werden möglich in dem Moment, als im Bündnis von Wissenschaft und Poesie Vorstöße in die Bereiche des Wahnsinns, des Fiebertraums und des Rauschs gemacht werden. Hatte noch Kant derartige Expeditionen ins irrationale Unter- und Halbbewusste als krankmachend verworfen und ausgegrenzt 10, so werden sie seit der Spätromantik und im Übergang zum Frührealismus zu einem bevorzugten ästhetischen Innovationsgebiet.11 Dieser literarische Vorstoß in das Neuland des

<sup>8</sup> Daniela Hammer-Tugendhat. Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009. S. 282f.

<sup>9</sup> Vgl. die Studie von Drügh. Ästhetik der Beschreibung (wie Anm. 2), die methodisch eindrucksvoll kulturwissenschaftliche und intermediale Forschungsansätze mit einem "close reading" der Texte verbindet und zu zeigen vermag, dass eine metareflexiv verfahrende beschreibende Kunst die "Energetik des faszinierten Blicks" zu steigern vermag, indem sie die "Materialität der Beschreibung beim Wort" (S. 13) nimmt. Gleichwohl verbleibt auch diese avancierte Arbeit bei einem traditionellen Textkanon, der von Brockes, Winckelmann zu Stifter führt.

<sup>10</sup> Vgl. Immanuel Kant. "Träume eines Geistersehers erläutert an den Träumen der Metaphysik". Werke in zehn Bänden. Bd. II. Hg. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981. S. 921-989.

<sup>11</sup> Vgl. Hans Richard Brittnacher. Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994; ders. Delirien des Körpers. Phantastik und Pornographie im späten 18. Jahrhundert. Ein Essay. Hannover: Wehrhahn, 1998.

Wahnsinns, Fiebertraums und Rauschs ist nicht frei von paragonehaften Zügen. 12 Zwar sind um 1800 auch in der Malerei derartige Expeditionen in Bereiche des Wahnhaften, besonders in Physiognomiedarstellungen zu verzeichnen<sup>13</sup>, welche die subtilen Steigerungs- und Abschattungsformen von Wahnsinn und Rausch, die Effekte der Bewegung mit Atmosphärischem raffinjert zu verbinden wissen. Allerdings ist dies zunächst die Domäne der Literatur, bevor James Ensor und Odilon Redon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergleichbare Versuche im Bereich der bildenden Kunst starten. Edgar Allan Poe nutzt in Überbietungsabsicht die vorgängig in der bildenden Kunst verwendeten grotesken, arabesken und bizarren Verfremdungstechniken zur literarischen Steigerung seiner intendierten horrorästhetischen Effekte. In seiner Erzählung Ligeia inszeniert er die "Überpracht"14 eines Interieurs mit dem Ziel, einen "geisterhaften Lüsterglanz auf die Objekte im Innern" (624) zu werfen. Zu diesem Zweck ruft er das gesamte Arsenal an "wild= und grotesken Mustern" auf, die er in der "düster-schwarzen" Zimmerdecke investiert. Gesteigert werden diese grotesken Effekte durch die arabeske "Fantastik dekorativer Wandbehänge" (623): Tapeten, Teppiche, Vorhänge, der "Baldachin der Bettstatt" und die Bettbezüge werden mit arabesken Figuren in "tiefstem Jettschwarz" versehen, sodass je nach sich veränderndem "Standpunkt" ein "fantasmagorischer Effekt" (625) entsteht. Der dabei eingeplante performative Wahrnehmungstrick wird ausführlich beschrieben, freilich zugleich mit dem der Beschreibungskunst inzwischen inhärenten Vorbehalt: "aber diese Absurditäten alle herzuzählen ist die Zeit zu schade" (623). Zunächst erscheinen, so wird berichtet, die arabesken Figuren in dem bizarren Arrangement des Interieurs nur als "simple Mißgestalten", "bei weiterem Fürderschreiten aber schwand dieser Eindruck allmählich; und Schritt auf Schritt, wie der Besucher seinen Ort im Raum veränderte, sah er sich umzingelt von einer endlosen Folge gespenstischer Bildungen, wie sie [...] in den Schlummerstunden schuldiger Mönche

<sup>12</sup> Vgl. Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen. Hg. Sabine Heiser/ Christiane Holm. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.

<sup>13</sup> Vgl. die Arbeiten des Künstlers Messerschmidt in Wien. Siehe dazu Werner Busch. Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin: Mann, 1985.

<sup>14</sup> Edgar Allan Poe. "Ligeia". Das gesamte Werk in zehn Bänden. Hg. Kuno Schumann/Hans Dieter Müller. Bd. 2. Arabesken, Detektivgeschichten. Olten: Walter, 1966. S. 610-633, hier S. 623. Zitatbelege künftig in Klammern im Text.

aufsteigen" (625). Die visuelle Desorientierung wird intensiviert durch den "mechanischen" Einsatz von Winden und permanenten Geräuschen (628). Das so entstehende performativ ausgerichtete grotesk-arabeske Gesamtarrangement dient freilich nur dazu, den visuellen Horror durch einen poetischen zu übertrumpfen. Nur der Poesie gelingt es, die Grenze zwischen dem Äußeren, dem bizarren Interieur als Inzitament der Einbildungskraft und den durch Krankheit und Opiate maximierten inneren Projektionen latent aufzuheben. Die Steigerung des visuell vorgestellten Horrors durch einen poetischen wird bewerkstelligt durch das Widerspiel von visueller "Überpracht" und poetischer Rücknahme dieser Übervisualisierungsdosis. So erscheint zum Beispiel "ein schwacher, unbestimmter Schatten [...] - wie man sich etwa den Schatten eines Schattens denken würde" (628; Hervorhebung G.Oe.) - diese Erscheinung ist visuell nicht mehr darstellbar, sondern allein sprachlich imaginativ einzuholen. Der um 1800 als Neologismus entstandene Begriff Interieur<sup>15</sup> entstand als Komparativ des lateinischen inter im Französischen. Diese Steigerung ist allerdings doppelgesichtig: Sie meint eine Steigerung des Innern zum Innersten und zugleich eine Intensivierung von inter als eines Dazwischen. Edgar Allan Poe hat in seiner Erzählung Ligeia diese doppelte Steigerung ins Innere und in das Dazwischen nicht nur thematologisch gestaltet, sondern in gleicher Weise auf das jeweilige spezifische Potential der bildenden Kunst und Literatur angewendet.

Vieltönige Zwischenzustände. Annette von Drostes
 Ein Sommertagstraum als Widerspiel von Moderne und Antike,
 Welt- und Naturgeschichte

Poes Erzählung Ligeia erschien zuerst 1838 in The American Museum of Science, Literature, and the Arts und wurde dann in die 1840 publizierte Sammlung Tales of the Grotesque and Arabesque aufgenommen. Wenige Jahre später – 1842 – hat eine Dichterin es gewagt, im Medium der Lyrik zwei Extremzustände, ein Unwetter und einen Fiebertraum, ineinander zu blenden, sodass die reaktiven Anregungen von Draußen und die projektiven Imaginationen im Innern nicht mehr abgrenzbar schienen und infolgedessen "tote" Dinge in Bewegung gerieten. Annette von Droste-Hülshoff komponiert

<sup>15</sup> Friedrich Kluge. "Artikel 'Interieur". Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin/New York: de Gruyter, 2002. S. 444-445.

unter dem Titel Sommertagstraum einen Zyklus von fünf Gedichten, in dem im Interieur platzierte Dinge eine zentrale Rolle spielen. 16 Anders als in der Poe'schen Erzählung Ligeia sind diese Dinge freilich nicht extravagante Ausstattungsstücke eines Interieurs, sondern Sammlerstücke, eigens als Geburtstagsgeschenk aufgereiht: zwei Artefakte, ein "Autograph" und eine antike Silbermünze, ein Denar, sowie zwei Naturalstücke, eine "Erzstufe" und eine "Muschel". Diese vergleichsweise konventionellen Vorgaben machen als Sammlerstück traditionellerweise ein Kommunikationsangebot für einen Wissensaustausch. 17 Korrespondierend dazu vermeinte die Forschung, auch in den Themen der einzelnen Gedichte, einem Rokokointerieur, einer weltgeschichtlichen Episode, einem Volksaberglauben und einer antiken Mythologie, eine "eher konventionelle Folie enzyklopädischen Bildungsgutes"18 ausmachen zu können. Sie glaubte daraus weitreichende Folgerungen ziehen zu können, nämlich, "daß auch in einer von Ausnahmesituationen geprägten Wirklichkeit das Ich nicht verlorengehen kann, wenn es den Kanon von Werten und Traditionen anerkennt, die seinen existentiellen Halt garantieren."19 Es wird zu prüfen sein, ob die Pointe dieses Gedichtzyklus gerade darin besteht, der vergleichsweise konventionellen Vorgabe eine artistisch kühne. die beschreibende Poesie revolutionierende Tönefolge abzugewinnen. Die thematologische Vorgabe ist im Falle des Sommertagstraums zwar in der Tat nicht besonders outriert. Dem Phasenverlauf eines Unwetters werden vier Preziosen zugeordnet. Jeder steht ein Gedicht zu: die beginnende Brise in drückender Hitze dem "Autographen", der Blitz dem silbernen Münzstück, dem Denar; der "Erzstufe" der Donnerschlag und der "Muschel" der aus dem Regenschauer sich herausarbeitende Sonnenstrahl. Die auf diese Weise klar strukturierte zyklische Sequenz erhält durch das die Ausgangssituation benennende Portalgedicht zusätzliche Orientierung: das Fieber, das herannahende Unwetter, die Gluthitze, das Starren der Kranken auf die Gardinen und die Geschenke werden summarisch genannt. Zugleich wird die

Annette von Droste-Hülshoff. "Ein Sommertagstraum". Sämtliche Werke. Bd.
 Gedichte. Hg. Bodo Plachta/Winfried Waesler. Bd. 1. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker, 1994. S. 127-135. Zitatbelege künftig in Klammern im Text.

<sup>17</sup> Carrie Asman. "Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung. Johann Wolfgang Goethe". Der Sammler und die Seinigen. Hg. Carrie Asman. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1997. S. 119-177.

<sup>18</sup> Bodo Plachta. 1000 Schritte von meinem Canapee. Der Aufbruch Annette von Droste-Hülshoffs in die Literatur. Bielefeld: Aisthesis, 1995. S. 116.

<sup>19</sup> Ebd., S. 116f.

"Schwellenerfahrung"<sup>20</sup> des Wegdösens, Delirierens und schließlich allmählichen Aufwachens als Rahmenstruktur deutlich markiert. Fast prosaisch heißt es am Ende des Zyklus: "So hab' ich Donner, Blitz und Regenschauer / Verträumt, in einer Sommerstunde Dauer" (135). Ein Vergleich mit Poes Ligeia ist insofern hilfreich, als auch dort ein genauer Rahmen und präzise Vorgaben die Möglichkeit schaffen, dass dazwischen "wilde" Imaginationsräume entstehen, in denen die externe Wildheit der Umgebung und die interne Wildheit der Fieberphantasien ununterscheidbar ineinander übergehen. Während Poes Narrativ eine einzige imponierend sich steigernde Tonlage des Horrors bedient, komponiert Annette von Droste-Hülshoff eine Tonfolge, die an innovativen ästhetischen Verfahren und bizarren Pers-

pektiven Poes Artistik wenig nachsteht.

Der Einstieg in die Binnensequenz des Zyklus ist überraschend bizarr und eigentümlich. Dem Votum Lessings gemäß wird nicht ,das Autograph' - es ist ein Brief von 1736 - beschrieben. Der bekannte poetologische Ausweg, den Entstehungsprozess des Briefes vorzuführen, wird allerdings auf höchst ingeniöse Weise realisiert und inszeniert. Das Geräusch und die Brise eines in drückender Hitze herannahenden Unwetters ermöglichen es der fiebrigen Einbildungskraft, sich eine nervig-summende Fliege zu imaginieren. Aus dem Fliegenauge entsteht das Mosaik einer spätbarocken Prachtarchitektur - das Interieur, in dem der Brief 1736 in Korsika geschrieben wurde. Man stelle sich das immer wieder neu einsetzende Aufschwirren und Trippeln der Fliege vor: Zunächst, während sie an den Wänden auf den Bildern entlang zu laufen scheint, erfasst ihr Auge punktuell die "goldenen Tressen", die "Brüsseler Kanten", die "weiß[en] und weich[en] Hände" der Porträtierten; dann gleitet sie raumgreifend summend an den Ort, der ihr ikonographisch im Stillleben zukommt: Gemeint ist das in bemalten Vasen aufgesteckte "Blumengewimmel", das der Fliege wie ein "Blumensee" (129) erscheint.<sup>21</sup> Als sich schließlich ein zweiter "vagabund ierender" Konkurrent der Fliege, eine Brise, hinter die im Raum befindlichen noch unbeschriebenen losen

<sup>20</sup> Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. V. Das Passagen-Werk. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. S. 617f.

<sup>21</sup> Blumenstillebenmaler des 17. Jahrhunderts haben häufig Insekten mit abkonterfeit. Vgl. Die Magie der Dinge. Stilllebenmalerei 1500-1800. Ausstellungskatalog Städel-Museum Frankfurt/Kunstmuseum Basel. Hg. Jochen Sander. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

Papierbögen macht und sie zum Flattern bringt, ist auch die Aufmerksamkeit der Insektenpupille gefordert, von oben auf den Schreibtisch mit seinen Utensilien zu blicken. Und jetzt, in der Mitte des Gedichts, erscheint im Insektenblick verfremdet in der Tür "das Ding - ein Mann - ein Greis?" (130) Und nun heißt es ganz euphorisch: "Nie konnt ich satt mich schauen, / Daß seine Lockenkaskaden so weiß, / So glänzend schwarz seine Brauen!" (130) Damit beginnt in der nächsten Strophe die Darstellung einer Schreiborgie, die ihre Pointe darin hat, dass das Geräusch der schreibenden Feder und der Laut der mit der Schreibbewegung verursachten Manschettenbewegung auf dem marmornen Untergrund des Schreibtischs die figura des Gedichts, die dünngliedrige und -fiedrige Fliege sich metamorphosenhaft in eine "Spitzenmanschette" verwandelt dünken lässt – ein Vorgang, der einen ornamentalen Zusammenhang zwischen der "schlängelnden Kette" der Schrift, dem Muster der Spitzenmanschette und der anatomischen Struktur der Fliege stiftet und evoziert. Dieser Ornamentverbund wird in den folgenden Strophen ausgefaltet werden. Die Strophe lautet:

Schrieb, schrieb, daß die Feder knirrt' und bog, Lang lange schlängelnde Kette, Und sachte über den Marmor zog Und schleifte sich die Manschette. Das summt' und säuselte mir wie Traum, Wie surrender Bienen Lesen, Als sei ich einst ein seidener Schaum, Eine Spitzenmanschette gewesen. (130)

Die ornamentale Verflechtung von Manschettenmuster, Schriftzügen und Fliegenanatomie kulminiert in dem Moment, als die Fliege von Menschenhand erhascht und ge"zupft"<sup>22</sup> wird, damit ihre Supervisionssicht von oben

Nach Abschluss dieser Interpretation hatte ich die Gelegenheit meinen Interpretationsansatz in einem Seminar von Frau Dr. Anke Kramer im deutschen Seminar in Wien vorzustellen. Dabei kam eine lebendige, engagierte Diskussion und akribische Lektüre zustande, wie man sie sich nicht besser vorstellen kann. Anke Kramer konnte überzeugend nachweisen, dass der Sprecher des Gedichts – "Das Autograph" – nicht eine Fliege ist, sondern das letzte Blatt des zu schreibenden Briefs, das dicht am Schreibtisch in einer "Klaus" eingelagert war und schließlich ge-"zupft" wurde – zum baldigen Gebrauch. Ich hatte mich durch den in der letzten Strophe des Gedichtportals des Zyklus angestellten Vergleich

verliert und sich rücklings "hülflos" zwischen der "dintigen Galle" (130) wiederfindet. (Es liegt nahe, sich die Genese des Gedichts aus einer Spur, dem Abdruck einer toten Fliege auf dem Briefpapier des Autographen vorzustellen.)

Der Perspektivenwechsel von einer Ober- zu einer Untersicht führt allerdings nicht zu einem Unglück, sondern im Gegenteil zu einer wiedergeburtartigen Vision der Fliege. Sie wird in den nächsten zwei Strophen in perspektivischer Staffelung von einer Nächst- zu einer Nahperspektive entfaltet und bezieht sich nun erstmalig auf den Inhalt des Briefes. Die "gezupfte", auf dem Rücken liegende Fliege sieht zunächst in Nächstperspektive dicht über und neben sich die Schreibfeder, aus deren "Spalte" (130) Tinte, Buchstaben, Schrift und Geist, das heißt "Gedankenwelle" "fließt", "schwillt" und "kreißt" (130). Aus allernächster Nähe 'hört' die Fliege zwei Briefbotschaften: erstens den die gegenwärtige Situation beschreibenden Königsgruß "Viva!" und zweitens die Hoffnung auf eine zukünftige Unterstützung aus der Ferne. Damit ist die Fliege, Jubel und Hoffnung wahrnehmend, im Innersten des Interieurs angelangt. Der möglicherweise verzehrende Liebesblick zwischen Insektenauge und Schreiberauge simultan verbunden mit dem Vollzug der königlichen Unterschrift ist nun der wahrhafte Endpunkt dieser "Sensation".23

Annette von Droste-Hülshoff nutzt in ihrem kleinen Gedichtzyklus die Konstellation und Abfolge von Briefautograph aus dem 18. Jahrhundert und römischer Silbermünze, um den schon toposartig bekannten Kontrast zwischen Moderne und Antike reizvoll auszuspielen. Es beginnt mit der Differenz im Material: hier ein "glattgeschlagner Lumpen" (131) als Grundlage des Briefpapiers, dort eine schwere Silbermünze. Der Kontrast setzt sich fort mit der Tatsache, dass der moderne König sein kleines Inselreich durch Briefverkehr zu erschreiben gedenkt, während der Denar seine Herkunft einem weltgeschichtlichen Ereignis, dem Triumphzug Caesars nach dem Sieg über

23 Clemens Heselhaus. Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben. Düsseldorf: A. Bagel, 1971. S. 233.

mit dem Sumsen einer "nächt'ge[n] Mücke" und ihrem Trippeln ("Wie wenn im zitternden Papier / Der Fliege zarte Füßchen irren"; 128) verführen lassen, die mosaikartige raumschaffende Collage eines spätbarocken Interieurs aus der Perspektive eines Insekts entstehen zu lassen statt aus dem nahverwandten "Rascheln" eines Briefpapierbogens in Wartestellung. Es bleibt dem/der Leser/in überlassen an meiner Überinterpretation zu erkennen wie suggestivaisthetisch Annette von Droste-Hülshoff Vergleiche einzusetzen weiß.

die Gallier 51 vor Christus verdankt. Entsprechend kontrastreich fällt der jeweilige Weltentwurf aus. Während der Schreibort des Autographen, das Interieur, seine Verlebendigung moderner Perspektivtechnik verdankt, wird der triumphale Einzug Caesars auf dem Forum Romanum in pathetischer Rhetorik als Monolog vorgetragen; während die schreibende Hand des modernen Inselkönigs von Korsika sich in flotten "schlängelnden" Linien sein Reich zu erobern gedenkt, wirft der römische Feldherr in triumphaler Machtgeste Denare unters jubelnde Volk. Während der Abenteuerkönig Auge in Auge mit einer nervösen Fliege zu triumphieren scheint, "schießt" Caesar mit seinem "Satrapenblicke" "Fäden" in der Absicht, ein "unzerreißbares Netz" (131) um sein Imperium zu knüpfen. Genug der Beispiele, die Asymmetrie zwischen antikem weltgeschichtlichem Ereignis und liliputanerartigen Moderne ist offensichtlich. Allein - die ästhetische Ausbeute verhält sich umgekehrt. Die Rhetorik hat ihre Grenzen und verfügt nicht über die filigranen Austauschmöglichkeiten von Schrift und Ornament und bizarrem Insektengesumm. Gleichwohl reizt auch der Monolog seine artistischen rhetorischen Möglichkeiten voll aus. Die Schmährede wird gleichzeitig zur triumphalen Hommage, der Monolog des Denars setzt sich ironisch ab von der Demütigung seiner "Genossen" in den "Arenasand" (132) geworfen zu werden. Vor allem aber weiß er seine Zwischenposition zwischen faktischem Befund, seiner ekphrastischen Münzprägung, und der Projektion, die mit ihm geschieht, mit Raffinesse zu nutzen. Wetterkundig vermag er das unheilvolle Ende dieser weltgeschichtlichen Phase an dem dunkelschwarzschwangeren Himmel und dem Blitzen der "Liktoren Beile" (132) abzulesen. So weiß paradoxerweise das Ding mehr, als seine Prägung ekphrastisch herzugeben vermag.

Die danach folgende abschließende zweiteilige Sequenz bezieht ihren Reiz aus dem Wechsel von zwei Artefakten zu zwei Seltenheiten der Natur. Damit verbunden ist ein Wechsel von der Welt- zur Naturgeschichte und das heißt zugleich zu elementareren Formen. Subjektmächtige Schrift und Rede werden nun abgelöst durch eine Bannrede angesichts einer drohenden Naturkatastrophe im Falle der "Erzstufe" und therapeutisch besänftigendem "Wellengesang" (134) im Falle der "Muschel". War von Anfang an in der gesamten Sequenz das tonale Element bedeutsam, das nervige Summen der Fliege, das leise Geräusch der schreibenden Hand, der laute Jubel des Pöbels, so ist nun im Widerspiel von Gebetsappell und Wehlaut über die hereinbrechende Katastrophe der onomatopoetisch wilde Donnerlaut genauso elementar und gleichsam verselbständigt wie sein Gegenpart, die subkutan

wirkende "Säuselmelodie" (134). Das artistische Kalkül des Zyklus lässt sich sowohl am Wechsel der Tönefolge wie an der Wahl des jeweiligen Sprechhabitus erkennen. "Das Autograph" war tonal bestimmt von einem bizarren "Pst! – St!" im Wechsel mit Pausen und Stille. Das Schlussgedicht wählt den sonoren Ton "Su, susu" (134), um einen "Wellengesang" onomatopoetisch zu intonieren, der das wilde Tönen, das der Meergott Triton einst, so die antike Sage, im Auftrage der Götter gegen die Riesen eingesetzt hatte, zu bannen. <sup>24</sup> So endet, was bizarr begann, pathetisch sich fortsetzte, wild donnernd seinen Gipfel erreichte leise und melodisch – "Ein Sommertagstraum" ist zu Ende.

<sup>24</sup> Vgl. Benjamin Hederich. "Triton". Gründliches mythologisches Lexicon. Leipzig: Gleditsch, 1770. Sp. 2403-2406, hier Sp. 2404.