

MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

1 / 2019

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

1. Jahrgang, Heft 1

2019

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

[Als Print-Ausgabe: 2019, ISBN 978-3-8498-1336-9]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1371-0

ISSN 2627-1591

www.aisthesis.de

Andreas Mahler (Berlin)

John Keats und der Parnasse

Versuch einer intermedialen Lektüre der „Elgin Marbles“
als medienkomparatistische *transposition d'art*

Für Klaus Hempfer

1.

Vermutlich in den ersten Monaten des Jahres 1817 besucht der englische Dichter John Keats zusammen mit dem Freund und ebenso selbstbewussten wie streitbaren Historienmaler Benjamin Robert Haydon das British Museum und verfasst im Anschluss daran tief beeindruckt zwei Sonette, die seiner Reaktion auf das Erlebte Ausdruck geben. Am 3. März bedankt sich Haydon beim Freund überschwänglich mit den Worten: „Many thanks My dear fellow for your two noble sonnets“.¹ Anlass für die ‚noblen‘ Texte waren die in den Jahren 1799-1803 von Thomas Lord Elgin in Griechenland requirierten und 1816 erstmals in London ausgestellten Marmorbildwerke, insbesondere die Fragmente des Parthenon-Frieses wie eine Kore vom Erechtheion in Athen. Das erste Sonett, „On Seeing the Elgin Marbles“, verarbeitet den Eindruck, den der Anblick der Überreste der griechischen Skulpturen auf den Dichter hinterließ, das zweite, „To B. R. Haydon, with a Sonnet on Seeing the Elgin Marbles“, liest sich gleichsam wie ein exkulpierendes Begleitschreiben, das das Ungenügen des gleichwohl gemachten Unterfangens zu entschuldigen sucht. Der erste der beiden Texte gilt als exemplarisch für das, was man die ‚zweite Generation‘ der englischen Romantiker nennt. Während die Texte der ersten Generation mit Wordsworth und Coleridge weithin einlösen, was deren *Preface* programmatisch als expressiv ausgerichtete sprachliche Umsetzung eines „spontaneous overflow of powerful feelings“ samt damit zu erzielender „emotion recollected in tranquillity“ bezeichnet² und sich mit am paradigmatischsten in Wordsworths bekanntem

1 Zum Hintergrund und zur Person Haydons siehe die Anmerkungen des Herausgebers in John Keats. *The Complete Poems*. Hg. John Barnard. London: Penguin, ³1988 (Penguin Classics). S. 572 u. 581f.; dort auch der Verweis aufs Briefzitat. Zu Kontext und Stellenwert der Erwerbung der ‚Elgin Marbles‘ siehe auch Timothy Webb. „Romantic Hellenism“. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Hg. Stuart Curran. Cambridge: Cambridge UP, 1993. S. 148-176, insbes. S. 163f.

2 Siehe William Wordsworth. „Preface to Lyrical Ballads“ (1800). *English Critical Texts. 16th Century to 20th Century*. Hg. D.J. Enright/Ernst de Chickera. Delhi: Oxford UP, ⁴1979. S. 162-189, S. 165 u. 180; dort auch mehrfach das subjektivitätsgebundene Leitwort „express“. Der *locus classicus* für den entscheidenden Wandel in der westlichen Literaturauffassung von einem an der Metapher des Spiegels orientierten und in dieser Hinsicht imitativ verstandenen ‚mimetischen‘ zu einem an der Metapher der Lampe ausgerichteten und dementsprechend spontan aus dem erlebenden Subjekt

„Daffodils“-Gedicht als Koppelung der Deskription einer unerwarteten einmaligen Naturerfahrung mit dem Kommentar einer auf Dauer gestellten imaginationsgeleiteten Wiederholungsmöglichkeit ebendieser Erfahrung („For oft when on my couch I lie“¹⁹) ausgeführt findet³, sieht man die Texte der zweiten Generation von Keats und Shelley – oftmals mit ein wenig ratloser Aussparung Byrons – vorzugsweise eher als, wenn auch heterogene, so doch kontinuierliche Fortführung des romantisch-expressiven Projekts mit einerseits verstärkt ästhetisierendem und andererseits deutlicher politisierendem Einschlag.⁴ Ich will im Folgenden zunächst in einem ersten Schritt einer solchen noch weitgehend mimetisch an der abbildenden Darstellung von Objekten orientierten Lektüre nachgehen, bevor ich sodann in einem sich daran anschließenden zweiten Schritt den Versuch unternehme, Keats’ Sonett in einer intermedial und medienkomparatistisch an der Textperformanz ausgerichteten Lektüre als ein Beispiel dafür zu lesen, dass sich erstaunlich früh schon im 19. Jahrhundert eine Tendenz abzuzeichnen beginnt, die man gewissermaßen als zukunftsweisenden Ausbruch aus der Mimesis bezeichnen kann.⁵

herausbrechenden ‚expressiven‘ Literaturbegriff findet sich bei M.H. Abrams. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953). Oxford: Oxford UP, 1971; zur Theorie S. 3-29, zur Praxis S. 70-99.

3 Für „The Daffodils“ siehe William Wordsworth. *Poems*. Hg. W.E. Williams. Harmondsworth: Penguin, 1986. S. 35f. (ich belege in der Folge Gedichtzitate jeweils mit tiefergestellter Versangabe nach dem Textzitat).

4 So etwa stellvertretend die Charakterisierungen in der *Metzler Englischen Literaturgeschichte*. Hg. Hans Ulrich Seeber. Stuttgart: J.B. Metzler, 1991. S. 223-255, oder auch, in der Differenzierung der ‚älteren‘ gegen die ‚jüngeren‘ Romantiker, in *Die englische Literatur. Epochen – Formen – Autoren*. Hg. Bernhard Fabian. 2 Bde. München: dtv, 1991. Bd. 1. S. 132-153 u. 315-331; beide Romantikkapitel stammen jeweils vom Herausgeber. Vgl. die einschlägigen Analysen in Peter Hühn. *Geschichte der englischen Lyrik*. 2 Bde. Tübingen: Francke, 1995, v.a. Bd. 1. S. 283-396, wie auch die Kapitel von Kai Merten. „Poetic Genres in the Romantic Age I. Nature Poetry and William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge’s *Lyrical Ballads*“ und Ute Berns. „Poetic Genres in the Romantic Age II. Percy Bysshe Shelley’s, John Keats’s and Lord Byron’s Odes“. *A History of British Poetry. Genres – Developments – Interpretations*. Hg. Sibylle Baumbach/Birgit Neumann/Ansgar Nünning. Trier: wvt, 2015. S. 217-228 u. 229-242. Für eine anregende monographische Darstellung siehe Christoph Reinfandt. *Englische Romantik. Eine Einführung*. Berlin: E. Schmidt, 2008.

5 Ich stütze mich in der Entgegensetzung von wirklichkeitsdarstellender ‚imitierender‘ Mimesis und textherstellender ‚symbolisierender‘ Performanz auf die Überlegungen in Wolfgang Iser. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993. S. 426-515, insbes. S. 481-504; für eine Auswertung dieser Unterscheidung mit Blick auf lyrische Textsorten siehe Vf. „Towards a Pragmasemiotics of Poetry“. *Poetica* 38 (2006): S. 217-257. Ich nutze in der Folge diesen weiteren, sowohl das Abrams’sche ‚Mimetische‘ als auch sein ‚Expressives‘ miteinschließenden Mimesis-Begriff. Den näherhin für postmodernes US-amerikanisches Erzählen formulierten Gedanken eines ‚Ausbruchs aus der Mimesis‘ entnehme ich den Überlegungen bei Joseph C. Schöpp. *Ausbruch aus der Mimesis. Der amerikanische Roman im Zeichen der Postmoderne*. München: W. Fink, 1990, v.a. S. 19-45.

2.

Doch zunächst zum Text selbst. Das Sonett unter dem Titel „On Seeing the Elgin Marbles“ lautet in seiner Version von 1817 wie folgt:

My spirit is too weak – mortality
 Weighs heavily on me like unwilling sleep,
 And each imagined pinnacle and steep
 Of godlike hardship, tells me I must die
 Like a sick Eagle looking at the sky.
 Yet, 'tis a gentle luxury to weep
 That I have not the cloudy winds to keep
 Fresh for the opening of the morning's eye.
 Such dim-conceivèd glories of the brain
 Bring round the heart an undescribable feud;
 So do these wonders a most dizzy pain,
 That mingles Grecian grandeur with the rude
 Wasting of old Time – with a billowy main –
 A sun – a shadow of a magnitude.⁶

Allein schon die gewählte begrenzte Form des Sonetts ist untypisch für romantisch expressive Redseligkeit. Keats' Text folgt der romanischen Einteilung in Quartette und Terzette und beschränkt sich spartanisch auf vier Reime (abba abba cdc dcd).⁷ Gegenstrebig zum engen formalen Schema überspielt die in die Form eingepasste Syntax sowohl die Vers- als auch die Strophengrenzen. Die überhäufige Aktualisierung von Enjambements (V. 1, 3, 4, 6, 7, 9 u. 12) wie die strophenüberlaufende Beendigung des ersten Satzes erst in Vers 5 widersetzen sich klar dem gewählten Schema und signalisieren eine deutliche Spannung zwischen Form und Inhalt. Auf diese Weise ergibt sich bereits auf formal-syntaktischer Ebene ein Moment der Unruhe und des Ungenügens, welches gleich zu Beginn und vor allem gegen Ende hin verstärkt wird durch auffällig rekurrent gesetzte Gedankenstriche, die das syntaktische Gefüge aufsprengen in momenthaft singuläre Eindrücke aufblitzen lassende Einzelsyntaxen. Entsprechend begleitet die Gestaltung des jambischen metrischen Gitters durch gegenstrebig Akzentsetzungen – etwa zwei konsekutiv ikonisch verlangsamende Akzente samt zweier unbetonter Folgesilben in jeweils einer Senkung und einer Hebung im Auftakt des zweiten Verses (,Weighs héavily') – oder durch die Aufsprengung der Silbenstruktur – etwa die die ‚unwillingness' ikonisch umsetzende 11-Silbigkeit desselben Verses – den Eindruck

6 Ich zitiere den Text nach der von John Barnard besorgten Penguin Classics-Ausgabe der Gedichte von John Keats. *The Complete Poems* (wie Anm. 1). S. 99f.

7 Zum Gedanken, dass die romanische Form die schwierigere sei und in Keats' Augen zudem die ‚legitimere', wenn auch (oder auch gerade weil) dem Englischen schwerer gefügig zu machende, siehe, mit Belegen aus Keats' Briefen, Christoph Bode. *Einführung in die Lyrikanalyse*. Trier: wvt, 2001, S. 132 u. 135.

von Zerrissenheit und innerer Unvollständigkeit und Spannung im Rahmen einer gleichwohl strengen Form.⁸

Auf dieser flackernden syntaktischen Basis von im Groben vier Aussagesätzen (V. 1-5; 6-8; 9-10; 11-14) entfaltet sich als erster Bedeutungseffekt auf binnenpragmatischer Ebene die Sprechsituation.⁹ Sie ist für die Quartette noch gebunden an eine relativ dicht gesetzte Sprechinstanz, die sich programmatisch bestimmt über das allererste Wort des Gedichts (,My¹) und sodann deiktisch weiter konstituiert über den Wiederaufruf von Pronomina der 1. Person Singular (,me²; ,me⁴; ,I⁴; ,I⁷), bevor sie in den Terzetten schwindet hinter metonymisch generalisierten (,the brain⁹) oder aber auch partikularisierenden Floskeln (,a feud¹⁰; ,a pain¹¹) einer eher allgemein gefassten Unbeschreibbarkeit. Dem Sprecher korrespondiert im Sonetttext keine Angesprocheneninstanz, noch spezifiziert sich ein genauer Zeitpunkt oder Ort des Sprechens, wengleich das möglicherweise präsentische ,seeing⁹ des Titels und die über das Demonstrativpronomen signalisierte Referenz auf ,these wonders¹¹ eine gewisse Nähe zu Ort und Zeit des Betrachtens des ausgestellten Parthenon-Frieses nahezu legen scheinen. Der romanisch geprägten Aufgliederung des Gedichts in die beiden Quartette und die beiden Terzette mit einer charakteristischen *volta* zwischen Vers 8 und 9 folgt als zweiter Bedeutungseffekt auch das semantische Argument des Gedichts. Sein Sprechgegenstand – die ,Elgin Marbles⁹ aus dem Titel – wird im ersten Teil, wengleich auch vage und sich zunehmend entziehend, vom Sprecher referenzsemantisch über wenige – gleichwohl lediglich ,imaginierte⁹ – Teilgegenstände (,pinnacle³; ,steep³) evoziert und im zweiten sodann über seine Effekte auf den Sprecher/Betrachter bedeutungssemantisch schlussfolgernd (,Such⁹; ,So¹¹) qualifiziert (nochmalig ,feud¹⁰ und ,pain¹¹).

Damit folgt der Text allem Anschein nach dem Muster eines romantischen Beschreibungsgedichts. Wie etwa im bereits erwähnten „Daffodils“-Text folgt dort einem in der Regel längeren Teil der Beschreibung des gewählten Gegenstands – das einmalige Naturschauspiel der Narzissen, zusammengefasst in „the show“¹⁸ – ein in der Regel kürzerer Teil seiner subjektiven Bewertung, in Aussicht gestellt durch „what wealth“¹⁸ – dessen ewig ,wieder-holbare⁹ Bewahrung vor dem inneren Auge des betrachtenden und sodann geistig wie sprachlich verarbeitenden Subjekts.¹⁰ Auf diese Weise scheint der Keats'sche Text genau die

8 Zum Zusammenspiel von metrischem Gitter und Akzentstruktur siehe Hans-Werner Ludwig. *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*. Tübingen: Narr, ²1981. S. 41-72, zum Enjambement mit *rejet* und *contre-rejet* insbes. S. 61f.; generell verlagern die vielen Enjambements in der Regel zumindest einen Sekundär-, wenn nicht einen Primärakzent in die an sich unbetonte erste Silbe des *rejet* der Folgezeile, was unter anderem den vermerkten Schaukeleffekt zur Folge hat.

9 Ich folge in der Textanalyse meinen auf die semiotischen Ebenen der Syntaktik, Pragmatik und Semantik hin perspektivierten Überlegungen in Vf. „Pragmasemiotics“ (wie Anm. 5), v. a. S. 234-254.

10 Zum Typus des Beschreibungsgedichts, vor allem am Beispiel seiner kreativen Weiterentwicklung in der Tradition der französischen Dichtkunst durch Baudelaire, siehe Klaus Dirscherl. *Zur Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire. Formen des Besprechens und Beschreibens in den Fleurs du Mal*. München: W. Fink,

poetologische Forderung nach einer romantisch geprägten expressiven Vertextung eines ‚spontaneous overflow of powerful feelings recollected in tranquillity‘ einzulösen: dem überwältigenden Erlebnis des in Fragmenten überlieferten antiken Frieses beim Besuch des British Museum folgt eine zu resümieren suchende Bilanz des Gesehenen durch das reflektierend bedichtende Subjekt. Dies verortet das Gedicht anscheinend geradewegs in der ekphrastischen Tradition einer ‚doppelten Mimesis‘: so wie der Fries mit seinen Skulpturen bildnerisch Gegenstände aus der griechischen Mythologie nachahmt, ahmt das Sonett sprachlich den Fries und seine Objekte nach und stellt dessen Inhalt in erster Ableitung auf einer weiteren Imitationsebene altermedial nochmals dar. Was also vorliegt, wäre eine ‚verbal representation of visual representation‘, die Potenzierung der Objektrepräsentation mit dem potentiell paragonalen – wie darüber hinaus latent selbstreflexiven – Effekt einer sich hieraus ergebenden ‚Rivalität der Künste‘.¹¹ Hierin zeigt sich zudem eine eindeutige Illusion der Verzeitlichung; die mythischen Inhalte sind vermeintlich präexistente *Vorgabe* für den Fries und der Fries vermeintlich präexistente *Vorgabe* für das Sonett, welches den Fries genauso zu repräsentieren sucht, wie der Fries seinerseits die mythischen Inhalte repräsentiert.

3.

Allerdings hat sich bei Keats einiges verkehrt. Wo üblicherweise der Beschreibungsteil ohne Referenzen auf das sprechende Subjekt auskommt, bis der in den Konsequenzen auswertende Besprechungsteil sie explizit hereinnimmt, ist es im Sonett der „Elgin Marbles“ genau umgekehrt; wo zudem sonst der

1975. S. 117-164, sowie ders. „Das Beschreiben als poetische Sprechweise in Baudelaires *Fleurs du Mal*“. *Baudelaire*. Hg. Alfred Noyer-Weidner. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1976. S. 318-361; zu einer Darstellung des Problems unter dem Schlagwort des ‚Dinggedichts‘ siehe auch Wolfgang G. Müller. „Das Problem der Subjektivität der Lyrik und die Dichtung der Dinge und Orte“. *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. Hg. Ansgar Nünning. Trier: wvt, 1995. S. 93-105, insbes. S. 97-100.

11 Für den Versuch einer präzisierenden Umdefinition der oben zitierten, auf W.J.T. Mitchell zurückgehenden, gegenwärtig gängigen Formel für Ekphrasis zu „*ekphrasis is the verbal representation of graphic representation*“ siehe James A. W. Heffernan. „Ekphrasis and Representation“. *New Literary History* 22 (1991): S. 297-316, das Zitat S. 299 (seine Herv.); Heffernan, dem es explizit auch darum geht, dass im ekphrastischen Prozess die Repräsentation selbst zum Gegenstand von Repräsentation wird, bespricht in diesem Zusammenhang als ekphrastische Texte auch Keats’ ein Jahr nach den „Elgin Marbles“ verfasste „Ode on a Grecian Urn“ (S. 304-309) wie auch Shelleys nicht unverwandtes, in etwa zeitgleiches Sonett „Ozymandias“ (S. 309-312). Für zusammenfassende Darstellungen siehe Mario Klarer. *Ekphrasis. Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*. Tübingen: Niemeyer, 2001. S. 2-22, sowie in allgemeiner Weiterung Gabriele Rippl. „Intermedialität. Text/Bild-Verhältnisse“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien/Brigitte Weingart. Berlin: de Gruyter, 2014. S. 139-158.

Beschreibungsgegenstand romantikgeboren vornehmlich der Natur entspringt, entstammt er bei Keats selbst schon der Kunst; und wo im romantischen Gedicht die Deskription ihren Gegenstand ‚zergliedernd‘ und ‚verweilend‘ zelebriert, bleibt dies im Keats'schen Sonett angesichts der unerhörten Überwältigung durch das Wahrgenommene durchweg aus.¹² Denn was der vermeintliche ‚Beschreibungsteil‘ leistet, ist eher eine gedehnte Klage über ein in der eigenen Sterblichkeit begründetes unausbleibliches Sprecherscheitern (,too weak‘₁; ,mortality‘₁; ,heavily‘₂; ,tells me I must die‘₄; ,sick‘₅; ,I have not‘₇) samt kürzerer resignativer (Selbst-)Tröstung (,Yet‘₆; ,gentle luxury‘₆) denn eine gelungene sprachliche Darstellung des Gesehenen. Damit zerfällt in gewisser Weise der mimetische Anspruch des deskriptiven Teils, damit zerfällt aber zugleich auch gewissermaßen die Deskription selbst. Denn was der Sprecher ausdrückt, ist nicht die darstellerische Bewältigung des unmittelbar gesehenen – oder vielleicht auch nur nachträglich am Schreibtisch im Geiste imaginativ beschworenen – Gegenstands (,spirit‘₁; ,imagined‘₃; ,dim-conceivèd glories of the brain‘₉), sondern gerade die Vergeblichkeit eines solchen versucherischer Bewältigung angesichts dessen unerkannter Größe (,godlike hardship‘₄; ,these wonders‘₁₁; ,Grecian grandeur‘₁₂).¹³ Das Sonett steht angesichts seines sich ihm entziehenden Objekts mithin verstärkt im Zeichen seiner Unausdrückbarkeit, gewissermaßen einer ‚negativen Expressivität‘, welche zudem begründet liegt in der erhabenen Unbeschreibbarkeit (,undescrivable‘₁₀) des Wahrgenommenen, also in einer Art ‚negativer Deskription‘.

Dies zielt nun eher auf ein ureigenes poetologisches Konzept von Keats selbst. Im berühmten Brief vom 21.12.1817 an seine Brüder George und Thomas formuliert er, dass es aus seiner Sicht vor allem eine „quality“ gebe, die einen „Man of Achievement, especially in Literature“ ausmache, „and which Shakespeare possessed so enormously“, und das sei die von ihm so genannte „*Negative Capability*, that is, when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason“.¹⁴ Diese Fähigkeit, das Ungewisse, Unbestimmte, Entzogene jenseits aller positiver rationaler Ergründbarkeit subjektiv auszuhalten und es als somit ‚Unsagbares‘ gleichwohl auszudrücken, ließe sich lesen – und dies ist gern gemacht worden – als konsequente Weiterführung

12 Ich entnehme die Techniken des ‚Zergliederns‘ und ‚Verweilens‘ den oben erwähnten Überlegungen Klaus Dirscherls (wie Anm. 10); für eine kritische Bestandsaufnahme des Gestus verbaler Deskription im Rahmen der gegenwärtigen Visualitätsstudien siehe die Überlegungen bei Guido Isekenmeier. „Literary Visuality. Visibility – Visualisation – Description“. *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Hg. Gabriele Rippl. Berlin: de Gruyter, 2015. S. 325-342, v. a. S. 330-332.

13 Dieses eingestandene Sprecherscheitern an der Darstellung der wahrgenommenen ‚Größe‘ des Gesehenen wiederholt noch einmal das Begleitsonett in der Bitte an Haydon um Vergebung „that I cannot speak/ Definitely on these mighty things“¹¹ und dem ohnmächtigen Eingeständnis „That what I want I know not where to seek“⁴.

14 Zit. n. John Keats. „From the Letters“. *English Critical Texts*. Hg. Enright/de Chickera (wie Anm. 2). S. 256-259, S. 257 (Herv. i. Orig.).

romantischer Expressivität im Sinne einer die Literaturgeschichte generell kennzeichnenden fortschreitenden ‚Entgrenzung des Darstellbaren‘ auch auf an sich nicht zugängliche Bereiche durch das besonders begabte, einfühlsame Subjekt.¹⁵ Hierin läge eine Steigerung des Expressiven im Sinne eines gegenständlich begriffenen ‚Hereinholens von Ausgegrenztem‘ und zugleich eine Rettung des mimetischen Projekts.¹⁶ Dabei sichert gerade die Negativität der Deskription die Erweiterung des Auszudrückenden um das Unsagbare in Evokation und Suggestion, so dass angesichts einer im konkreten Fall allemal zum Scheitern verdamnten Mimesis ans Objekt kompensatorisch zumindest eins entsteht: eine gelingende Mimesis an das begnadete und in diesem Sinne ‚sehende‘ Subjekt.¹⁷ Dargestellt wird mithin nicht so sehr das in sich inexpressible Erlebte denn sein Effekt auf das die Unermesslichkeit der ‚emotion‘ und der ‚powerful feelings‘ gleichwohl ausmessende Ich, seine negative ‚capability‘.

15 Zum Problem romantischer Subjektivität siehe Wolfgang G. Müller. „Das Problem der Subjektivität in der Lyrik der englischen Romantik“. *Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Hg. Ansgar Nünning. Trier: wvt, 1996. S. 127-149, der jedoch zugleich warnt: „Wenn man das Subjektivitätskriterium im Hinblick auf die romantische Dichtung absolut setzt, müßte man John Keats (1795-1821) aus dem Kreis der romantischen Dichter ausschließen.“ (S. 138; ähnlich S. 146) Zu einem groß angelegten Versuch der Beschreibung des romantischen Projekts als das einer durchgehenden Subjektivitäts- und Identitätskonstruktion siehe Christoph Bode. *Selbst-Begründungen. Diskursive Konstruktion von Identität in der britischen Romantik. I: Subjektive Identität*. Trier: wvt, 2008, zu Keats v. a. S. 197-234; zu einer noch weitergehenden Entwicklung einer auf Luhmann aufbauenden, subjektorientiert zeitübergreifenden ‚romantischen Kommunikation‘ siehe Christoph Reinfandt. *Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne*. Heidelberg: Winter, 2003. Für den Gedanken, dass sich die westliche Literaturgeschichte als zunehmende Weitung des ernsthaft Darstellbaren mit deutlichen Referenzen auch auf die historische Gegenwart beschreiben lässt, siehe, unter dem nicht ganz glücklichen Stichwort eines typologisch verstandenen ‚Realismus‘, die klassischen Ausführungen bei Erich Auerbach. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1949). Bern/München: Francke, 1977, v. a. S. 452 u. 458.

16 Für die am Beispiel der Funktion des Lachens und der Komik entwickelte Formel des ‚Hereinholens des Ausgegrenzten‘ als ‚Positivierung von Negativität‘ siehe Joachim Ritter. „Über das Lachen“ (1940). *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. S. 62-92, v. a. S. 76; für einen in mehrfachen Schüben vorgetragenen Versuch der Übertragung der Formel auf das Ästhetische und dessen in Aussicht stellenden grundsätzlichen ‚anthropologischen Dimensionsgewinn‘ siehe, stellvertretend, Rainer Warning. *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*. München: W. Fink, 1974, insbes. die zusammenfassenden Bemerkungen S. 244-250.

17 Dies wäre der *vates*-Gedanke des romantischen Dichtens; für den Beginn des Unsagbarkeitstopos in der Romantik, näherhin mit Schleiermacher, und dessen Folgen bis in die insbesondere französisch getriebene poststrukturelle Jetztzeit siehe die weitgreifenden Überlegungen in Manfred Frank. *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erweiterte Neuausgabe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.

Gegen solche mimetischen Rettungsversuche hat der Romanist Klaus Hempfer mit Blick auf die Lyrik des französischen Parnasse eingewandt, dass bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert nicht überall dort, wo ‚Mimesis‘ – wenn nicht gar ‚doppelte Mimesis‘ – draufzustehen scheint, überhaupt recht eigentlich Mimesis drin ist.¹⁸ Gerade am kunstbezogenen parnassischen ‚Dinggedicht‘ mit seinem entsubjektivierenden Verzicht auf pragmatische Situierung des Sprechens zugunsten einer vermeintlich alleinigen Fokussierung auf das sowohl lexematisch als auch in ikonischer Stützung syntaktisch ‚rarefizierte‘ Objekt¹⁹ lässt sich ihm zufolge zeigen, dass, entgegen der landläufigen – und auch eher langweiligen – mimetischen Annahme, es gehe dort um möglichst präzise, sprachlöschende *Darstellung* eines ins Zentrum gesetzten, möglichst erlesenen, wenn auch häufig banalen, Objekts, es den Parnasse-Dichtern vornehmlich um dessen vor den Augen des Rezipienten im Medium der Sprache unternommene verbale *Herstellung* zu tun ist. Es geht also viel weniger darum, was der Text *sagt*, als darum, was er *tut*: viel weniger um welt*darstellende* Mimesis als um text*herstellende* Performanz.²⁰ Was sich mithin gedoppelt findet, ist weniger die Mimesis, sondern die Medialität. Dies hat Hempfer zu fassen gesucht über den Begriff der ‚*transposition d'art*‘ und das damit avisierte Phänomen zugleich geteilt in zwei grundsätzliche Varianten: eine quasi-pikturalistisch Realitätsgegenstände als Kunst simulierende ‚Wirklichkeitsmediation‘ und eine ekphrasisähnlich Kunstgegenstände in Gegenstände der Textkunst verwandelnde ‚Artefakttransposition‘.²¹ Allerdings geht es in beiden Varianten – dies

18 Dies war Teil eines an der Freien Universität Berlin angesiedelten Projekts. Für eine erste Skizze siehe Klaus W. Hempfer. „*Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“. *Frankreich an der Freien Universität Berlin. Geschichte und Aktualität*. Hg. Winfried Engler. Stuttgart: Steiner, 1997. S. 177-196; für eine Zusammenfassung der Ergebnisse siehe den Band *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Hg. Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner, 2000.

19 Zu den Merkmalen parnassischen Dichtens siehe Klaus W. Hempfer. „Konstituenten Parnassischer Lyrik“. *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik. Walter Pabst zu Ehren*. Hg. Titus Heydenreich/Eberhard Leube/Ludwig Schrader. Tübingen: Narr, 1993. S. 69-91.

20 Dieses Kippen habe ich unter Zuhilfenahme des Begriffs vom ‚Vexiertext‘ genauer darzulegen versucht in Vf. „Sprache – Mimesis – Diskurs. Die Vexiertexte des Parnasse als Paradigma anti-mimetischer Sprachrevolution“. *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 116 (2006): S. 34-47.

21 Zur Entgegensetzung einer von ihm so verstandenen ‚doppelten Mimesis‘ als einer auf derselben Abbildungsebene rivalisierenden ‚Mimesis ersten Grades‘ mit der in der *transposition d'art* vorliegenden, um eine Stelle verschobenen und damit ‚transmimetisch‘ nachgeordneten ‚Mimesis zweiten Grades‘ entweder als fiktive Überführung textueller Kunst in nicht-textuelle (‚Wirklichkeitsmediation‘) oder als reale Überführung nicht-textueller Kunst in textuelle (‚Artefakttransposition‘) siehe Hempfer. „*Transposition d'art*“ (wie Anm. 18). S. 179-184; zu den beiden Typen, von denen er vornehmlich lediglich letzteren als ‚eigentliche‘ *transposition* gelten lassen will, siehe die Überlegungen bei Stefan Hartung. „Kunstautonome Ästhetik – Parnassische Mediatisierung. Der Spielraum der *transposition d'art* am Beispiel fünf

wäre gegen Termini wie ‚Pikturalismus‘ und ‚Ekphrasis‘ einzuwenden – nicht um Gegenstandsabbildung, sondern um Gegenstandskonstitution, nicht also vorderhand um Nachahmung, sondern – im Sinne von Hans Blumenbergs Überlegungen zur Emergenz des Gedankens originärer künstlerischer Kreativität – um ‚Vor-ahmung‘: nicht Repräsentation, vielmehr Präsentation.²² Dies verkehrt zugleich die vektoriale Illusion der Zeitlichkeit; nicht geht es mehr um nachträglich mimetische Darstellung eines Präexistenten, sondern es geht um eine kreativ ‚vor Augen stellende‘ ‚vor-läufige‘ Herstellung eines altermedialen nicht-textuellen Artefaktes *durch den poetischen Text*.²³ Vor diesem Hintergrund erscheint das Keats-Gedicht nunmehr eher wie ein medienkomparatistisch zu beschreibendes intermediales Projekt.

4.

‚Intermedialität‘ hat man zu fassen gesucht „als eine intendierte, in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als distinkt angesehener Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien“ und tentativ klassifiziert in die drei Untertypen der mischenden ‚Medienkombination‘, des adaptierenden ‚Medienwechsels‘ und der relationierenden ‚Intermedialen Bezüge‘.²⁴ Vor diesem Hintergrund ließe sich das Sonett der „Elgin Marb-

komplexer Texte“. *Jenseits der Mimesis*. Hg. Hempfer (wie Anm. 18). S. 9-41, v. a. S. 19f.

22 Ich übernehme den Begriff der ‚Vorahmung‘ den Ausführungen in Hans Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“ (1957). Ästhetische und metaphorologische Schriften. Hg. Anselm Haverkamp. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. S. 9-46, insbes. S. 45f. Einen solchen beginnenden Wandel von der Abbildung zur Konstitution zeichnet aus theoretischer Sicht auch Bode. *Selbst-Begründungen* (wie Anm. 15), v. a. S. 7-14; zu Keats, der sich als Dichter „experimentierend an der Schnittstelle von Tradition und Innovation bewegt und die Sonettform als paradigmatisches Modell dichterischer Selbstverfertigung nutzt“, wie zu seinen Texten als Vorgaben für ein stetes weiteres ‚Spiel‘ seitens des Lesers vgl. auch ders. *John Keats. Play On*. Heidelberg: C. Winter, 1996, das Zitat S. 8. Zu ‚Ekphrasis‘ und ‚Pikturalismus‘ wie auch zu ihren Problemen siehe Rippl. „Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse“ (wie Anm. 11). S. 150-154; zur Darstellung des Paradigmenwandels aus französischer Sicht vgl. auch Klaus W. Hempfer. „Zur Differenz der Gegenstandskonstitution in romantischer und parnasischer Lyrik am Beispiel der Kunstwerk- und Künstlerbezüge“. *Jenseits der Mimesis* Hg. ders (wie Anm. 18). S. 43-75.

23 Zur rhetorischen Tradition verbalen Vor-Augen-Stellens von Visuellem siehe Rüdiger Campe. „Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung“. *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposion 1995*. Hg. Gerhard Neumann. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1997. S. 208-225.

24 Für diese mehrfach vorgetragene und dabei immer wieder leicht modifizierte Definition siehe zusammenfassend Werner Wolf. Art. „Intermedialität“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1998. S. 238-239, das Zitat S. 238; für eine

les“ insofern als ein ‚intermediales‘ Artefakt begreifen, als es sich ausweist durch die nachweisliche Einbeziehung des Bildmediums eines Skulpturenfrieses in das Textmedium des Sonetts und hierüber Relationen erstellt, die beide distinkte Medien aus medienkomparatistischer Perspektive vergleichend in Beziehung setzen. Was mithin vorliegt, wäre eine *transposition d'art* in Gestalt einer Artefakttransposition: das real im Museum ausgestellte Artefakt des Frieses wird überführt in das des vorliegenden Sonetts, welches das altermediale Artefakt mit eigenmedialen Mitteln verbal zu modellieren sucht und es von daher nicht abbildet, sondern – dem Leser ‚vor-Augen-stellend‘ – konstituiert.²⁵ Ich habe selbst gegenüber einem weiten Intermedialitätsbegriff, der riskiert, ebenso unterschieds- wie erkenntnislos etwa jedes inszenierte Theaterstück, jede bloße Thematisierung eines anderen Mediums, aber gar auch jedes betitelte Gemälde oder jedes mit einer verbalen Benennung versehene Musikstück – mithin nahezu alles – unter das bezeichnete Phänomen einzureihen, eine engere Konzeptualisierung vorgeschlagen, die vor allem auf die im Präfix einbegriffene Interaktion der jeweils im Spiel befindlichen distinkten Medien abzielt und dabei eine ‚reale‘ Variante expliziter hybrider Medienmischung von einer ‚fiktiven‘ Variante einer allemal implizit bleibenden nicht-hybriden gedanklichen Mischungssimulation geschieden.²⁶ Keats' Text fiel hierbei eindeutig in die zweite Kategorie. Ich suche demzufolge nunmehr in einem zweiten Lektüregang, das Sonett als mit den Mitteln der Sprache durchgeführte strukturelle Simulation eines fragmentarischen antiken Skulpturenfrieses zu profilieren.

Damit kommen wir zurück zur Syntaktik. Denn die Performanz des Frieses durch den Text zeigt sich nicht so sehr metaphorisierend auf der Ebene der Semantik und schon gar nicht auf derjenigen der – Parnasse-ähnlich weitgehend

überblicksartige Zusammenfassung siehe Gabriele Rippl. „Introduction“. *Handbook of Intermediality*. Hg. dies. (wie Anm. 12). S. 1-31. Für die – nicht ganz unproblematische – Klassifikation in Typen siehe Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002. S. 19; ein Problem besteht darin, dass der dritte Typus der ‚Intermedialen Bezüge‘ augenscheinlich als bloßes Sammelbecken fungiert für das, was die ersten beiden Typen übrig gelassen haben, welche ihrerseits überdies wiederum lediglich als Spezifikationen des dritten Typus erscheinen.

25 Zum Gedanken, dass die *transposition d'art* „die spezifisch parnassische Realisation von Intermedialität“ sein könnte, siehe Hempfer. „Zur Differenz der Gegenstandskonstitution“ (wie Anm. 22). S. 68, Anm. 74; zur Frage nach der Relation zwischen Keats und dem Parnasse siehe unten Anm. 27.

26 Für einen solchen Differenzierungsvorschlag von ‚Intermedialität‘ im engeren Sinne gegenüber als weiter begriffenen Phänomenen wie ‚Multimedialität‘ oder ‚Plurimedialität‘ mit dem Ziel, über die Relationierung ‚inter-medial‘ Reibungen und damit Medienbewusstheit zu produzieren, siehe die Überlegungen in Vf. „Probleme der Intermedialitätsforschung. Medienbegriff – Interaktion – Spannweite“. *Poetica* 44 (2012): S. 239-260, insbes. S. 256; für eine vertiefte Diskussion der Relation zwischen Mimesis einerseits und Simulation andererseits siehe die Beiträge in *Mimesis und Simulation*. Hg. Andreas Kablitz/Gerhard Neumann. Freiburg i.Br.: Rombach, 1998.

getilgten – Pragmatik²⁷, sondern vornehmlich auf der materiellen Ebene der syntaktisch-syntagmatischen Gestaltung. Was Keats' Zeitgenosse William Hazlitt bereits für die Fragmente der ‚Marbles‘ selbst vermerkt hat – sie seien „harmonious, flowing, varied prose“²⁸ –, setzt das Sonett in seiner Vers- wie Strophen Grenzen einbeziehenden wie zugleich überbordenden Fluidität konstruktiv herstellend syntaktisch um. Vers- um Verszeile baut es gewissermaßen an Block um Blockfragment des Frieses. Sieht man den antiken Architekturriesen als eine zuweilen ornamenthafte, oftmals jedoch figürlich ausgestattete horizontale Aneinanderreihung von bildhaften Blöcken, so zeigen sich die architektonischen Parthenonfragmente der ‚Elgin Marbles‘ als diskontinuierlich gereimte lückenhafte Einzelbilder von figuralen Gegenständen mythischer Überlieferung, welche sie in kontinuierlichen oder konsekutiven oder aber eben auch durch Verfall oder Verlust rätselhaft durchbrochenen Sequenzen repräsentieren.²⁹ Dies baut das Sonett in seinen eigenen Schemata nach. Bereits die erste Zeile besteht sichtbar schon aus zwei Fragmentstücken: einem das mimetische Projekt eingestandenermaßen aufkündigenden lakonisch-einfachen, dominant einsilbig zusammengesetzten Satz zum imaginativen Sprecherscheitern („My spirit is too weak“₁) und einem – durch die einer Aposiopese gleichende graphematisch-syntaktische Lücke, wie zudem Sprechpause, des Gedankenstrichs – davon abgetrennten, langen viersilbigen Abstraktum, das als im *contre-rejet* der Zeile isoliertes Subjekt des Folgesatzes quasi-monolithisch hierfür in schwerer Last die Begründung liefert („mortality“₁). Dabei scheint das Zusammenspiel von gebundener syntaktischer Struktur und freiem semantischen Effekt auf die Wirkung des Frieses selbst abzielen: die in sich gebrochenen Blöcke von Skulpturen

27 Dies wäre nun die Einlösung der im Titel versprochenen Relation ‚Keats und der Parnasse‘. Zu Keats' „entschiedener Zurückweisung der Ichbezogenheit der Kunst“ siehe nochmals Müller. „Das Problem der Subjektivität“ (wie Anm. 10). S. 146. Die hier suggerierte Nähe des Keats'schen Projekts zur Lyrik des französischen Parnasse ist so anachronistisch nicht, wie dies auf den ersten Blick erscheinen mag; zur Belegbarkeit parnassischer Theoriebildung bis zurück in das zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, also die Entstehungszeit der ‚Elgin Marbles‘, siehe die vornehmlich auf die französische Kant-Rezeption rekurrierenden Ausführungen bei Stefan Hartung. „Victor Cousin's ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption durch Baudelaire“. *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 107 (1997): S. 173-213 (für einen expliziten Beleg des „*l'art pour l'art*“-Prinzips aus dem Jahr 1819 vgl. S. 194, Anm. 114); für eine Rekonstruktion der Poetik parnassischen Dichtens siehe die großangelegte, auch die gesamte Vorgeschichte nachzeichnende Studie von Anne Hofmann. *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition. Mimesis im Fokus der ästhetischen Diskussion und die ‚Konkurrenz‘ der Paradigmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Bestimmung des Parnasse-Begriffs aus dem Selbstverständnis der Epoche*. Stuttgart: Steiner, 2001.

28 Zit. n. Webb. „Romantic Hellenism“ (wie Anm. 1). S. 164.

29 Für eine Darstellung der architektonischen Gegebenheiten des Frieses im Rahmen antiken Tempelbaus siehe Walter-Herwig Schuchhardt. *Griechische Kunst*. Belser Stilgeschichte 2. München: dtv, 1978. S. 150-185; für eine nach wie vor erhellende kunsthistorische Beschreibung der Epoche und ihrer Kunst siehe E. H. Gombrich. *Die Geschichte der Kunst*. Frankfurt/M.: Fischer, 161996, S. 75-115.

suggerieren einen ‚prosa‘haften Zusammenhalt des Inhalts, welchen sie selbst als Fragmente jedoch nicht einzulösen vermögen. Was die inszenierte Strukturhomologie mithin thematisiert, ist nicht so sehr den Inhalt des Frieses, sondern seine aus den syntaktischen Blöcken herausgetriebene Wirkung: Ohnmacht, Erschütterung, gleichermaßen gelähmte wie in Bann schlagende Faszination. Auf den ersten Block des Schwächeeingeständnisses folgt nach dem trennend-verbindenden Gedankenstrich als zweiter Block dessen erweiterte Begründung in der Sterblichkeit des wahrnehmenden Subjekts (‚mortality/ Weighs heavily on me‘_{1f}), die sich sodann in kontinuierlich-additiver Reihung (‚And‘₃) in einem gewählten dritten Block über die strukturell gebotene Quartettgrenze hinaus verlängert findet in dem über das Enjambement angeschlossene, Größe und Scheitern in eins setzenden Bild vom Dichter als durch das Geschaute eingeschüchtertem, flugunfähigem Adler (‚Like a sick Eagle looking at the sky‘₅), wodurch sich die in drei Blöcken artikulierte syntaktische Einheit des ersten Quartetts argumentativ-semantisch um eine Zeile verlängert und die des zweiten um eine Zeile verkürzt. Davon setzt sich der mögliche vierte Block mit dem adversativen Konnektor ‚Yet‘₆ dergestalt als Trostbewegung ab, als das in der Sterblichkeit begründete Sprecherscheitern nunmehr semantisch umgewertet wird in eine gleichwohl positiv gewendete ‚gentle luxury‘₆, welche dem Sprecher als Betrachter eine zumindest ahnende Teilhabe bekundet, die sich im direkten Anschluss durch den Auftakt des ersten Terzetts (‚Such‘₉) in einem potentiellen fünften Block schlussfolgernd bestätigt findet als, wenn auch ‚dim-conceivèd‘₉, so immerhin doch ‚glories of the brain‘₉ mit dem ambivalenten Effekt innerer Spaltung und Zerrissenheit (‚round the heart an undescribable feud‘₁₀), um schließlich in einem sechsten Block in Missachtung der Terzettgrenzen, aber konsekutiver Wiederaufnahme eines weiteren Bestätigungskonnektors (‚So‘₁₁) nochmals bekräftigt zu werden als diffus schmerzauslösende, dem Herzen gewissermaßen einen erneuten ‚Stich‘ gebende Entzugserfahrung (‚a most dizzy pain‘₁₁) einer in sich widersprüchlichen Mischung (‚mingles‘₁₂) aus zugleich Ewigkeit (‚these wonders‘₁₁; ‚Grecian grandeur‘₁₂) und Vergänglichkeit (‚with the rude/ Wasting of old Time‘_{12f}).³⁰

Dieser Aufbau von sechs Blöcken mit überwältigender, gleichwohl unnennbarer Wirkung mündet zum Schluss kyklich in die Wiederaufnahme einer erneut von Gedankenstrichen geprägten fragmenthaften Zerreißen der Syntax in drei weitere für sich stehende, rästelhaft isolierte Syntagmen, die noch einmal die paradoxe Verschränkung von Unendlichkeit und Zeitlichkeit in drei scheinbar disparaten Bildern blockhaft aufrufen: als auf ewig auswaschendes Meer (‚with a billowy main‘₁₃); als unerschöpflich niedersengende Sonne (‚A sun‘₁₄); als gleichwohl verbleibender Schattenwurf geahnter einstiger Größe (‚a

30 Der konstruktive Bau des Textfrieses ruht mithin zum großen Teil auf den Gelenkstellen der nicht umsonst rhetorisch argumentativ, aber eben auch vorwiegend syntaktisch verknüpfend jeweils am Versbeginn eingesetzten Konnektoren ‚And‘₃, ‚Yet‘₆, ‚Such‘₉ und ‚So‘₁₁; zu Funktion und Strukturen von Konnektoren im Englischen siehe ausführlich Ursula Lenker. *Argument and Rhetoric. Adverbial Connectors in the History of English*. Berlin/New York: de Gruyter Mouton, 2010.

shadow of a magnitude¹⁴).³¹ Hierin zeigt sich erneut die Absage an die Mimesis; dem Text geht es nicht um die nochmalige Abbildung der Darstellungen des Frieses – davon erfahren wir so gut wie nichts –, sondern es geht ihm, mag man dies im Detail so nachvollziehen wollen oder nicht, allgemein um den das Architektonische ins Textuelle transponierenden Bau des Frieses im Sonett: er repräsentiert nicht ekphrastisch eine visuelle Repräsentation, sei es gedoppelt oder sekundär, noch einmal im Gedicht, sondern präsentiert in einer *transposition d'art* das Sonett altermedial simulierend so, als wäre es ein Fries.³² Hierüber aber gelingt nunmehr auf syntaktischer Ebene dem Text, woran sein Sprecher auf pragmatischer scheinbar scheitert: statt der vergeblichen Bemühung, das, was allemal ‚undescribable‘ verbleibt, über einen Akt der Deskription mimetisch in Worte zu fassen, stellt er das Unfassliche ohne Darstellungsnot über einen performativen Akt der Transposition textuell vor Augen stellend *her*. Dies wäre nochmalig der Gestus des ‚Hereinholens von Ausgegrenztem‘, einer im Warning'schen Sinne mit einem unerwarteten anthropologischen Dimensionsgewinn verbundenen ‚Positivierung von Negativität‘³³, nunmehr aber nicht mehr objekt- oder auch in Steigerung subjektbezogen thematisch, sondern im radikalen Sinne struktural. Statt mittelbarer Gegenstandsmimesis betreibt Keats' Sonett unmittelbare Medienperformanz.

5.

Der hier unternommene Versuch, das Keats'sche Sonett der „Elgin Marbles“ intermedial zu lesen, lässt es potentiell erscheinen als medienbewusste Transposition eines fragmentarischen Frieses aus dem distinkten Medium der Architektur ins distinkte Medium der Literatur. Damit erwiese sich das Gedicht – ähnlich der in etwa zeitgleichen „Ode on a Grecian Urn“ oder auch Shelleys „Ozymandias“ – nicht so sehr verankert in der romantischen Tradition emphatisch-subjektiver Gegenstandsfeier denn bereits vorausweisend in einer ‚protoparnassischen‘ medienvergleichenden Medienperformanz; es wäre Indiz für den

31 Für eine Vorgeschichte des Gedankenstrichs als non-verbaler Ausdruck für verbal Nicht-Ausdrückbares siehe die Untersuchung von Martina Michelsen. *Weg vom Wort – zum Gedankenstrich. Zur stilistischen Funktion eines Satzzeichens in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. München: W. Fink, 1993; für einen Ausblick auf die Folgezeit siehe v. a. S. 254-265. Dass die syntaktische Fragmentarisierung des Sonetts eine eigens für diesen Text so konzipierte ist, verdeutlicht zudem ein Blick auf die zwar auch mit – weitgehend aposiopetischen – Gedankenstrichen arbeitende, doch insgesamt wesentlich traditionellere, weil bruchlosere syntaktische Gestaltung des lediglich eine erläuternde Erklärung liefernden Begleitsonetts.

32 Dies ist ein anderes ‚Als-Ob‘ als das des Pikturalismus; tut der pikturalistische Text so, als sei sein Gegenstand nicht ein natürlicher wie etwa eine Landschaft, sondern selbst schon ein Kunstwerk wie etwa ein Gemälde, so bezieht sich das Als-Ob im Fall der Artefakttransposition nicht auf die Simulation des Gegenstands (Natur, als wäre sie Kunst), sondern auf die Simulation der Medialität (Text, als wäre er Architektur).

33 Siehe nochmal oben Anm. 16.

entscheidenden Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts als einem zunehmend text- und konstruktionsbewussten Ausstieg aus der Mimesis. Auf diese Weise sind Keats' parnassische „Elgin Marbles“ wie ein erster Schritt zur Entromantisierung der Romantik auf ihrem Weg des Aufbruchs zur Moderne.³⁴

³⁴ Zur Formel von der Moderne als „entromantisierte Romantik“ siehe Hugo Friedrich. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuauflage.* Hamburg: Rowohlt, 1979. S. 58; für eine umfassende Diskussion der Romantik als einer ambivalenten Epoche zukunftsweisenden Aufbruchs siehe den Band *Romantik. Aufbruch zur Moderne.* Hg. Karl Maurer/Winfried Wehle. München: W. Fink, 1991.