

Schriftbildlichkeit

Wahrnehmbarkeit, Materialität
und Operativität von Notationen

Herausgegeben von
Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum
und Rainer Totzke



Akademie Verlag

Redaktion: Andreas Otto, Berlin
Abbildung auf dem Cover: © Andreas Otto
Reihenlogo: © Michael Wamposzyc

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.

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2012
Ein Wissenschaftsverlag der Oldenbourg Gruppe

www.akademie-verlag.de

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Satz: Frank Hermenau, Kassel
Druck: MB Medienhaus Berlin
Bindung: Norbert Klotz, Jettingen-Scheppach

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-05-005102-4
E-Book: ISBN 978-3-005781-1

ANDREA POLASCHEGG

Literatur auf einen Blick

Zur Schriftbildlichkeit der Lyrik

Auf dem weiten Feld der Literaturgeschichte lässt sich wohl keine literarische Gattung ausmachen, die dem Alltagsverständnis von Schrift als in Buchstaben festgehaltener Mündlichkeit so viel Evidenz verliehen und damit einem phonoreferenziellen Schriftbegriff so sehr zugearbeitet hat, wie die Lyrik. Kaum hatte sie im ausgehenden 18. Jahrhundert als eigenständige Gattung das Licht der poetologischen Welt erblickt,¹ da haftete der Lyrik auch schon der Ruf an, wesentlich „Klang“ zu sein, „Ton“ und „Musik“, entsprechend erst in der Sphäre des Akustischen zu sich selbst zu kommen und ihre Schriftlichkeit allein als Ballast mit sich zu führen. „Das lyrische Gedicht“, so formuliert August Wilhelm Schlegel stellvertretend für viele andere, „ist der musikalische Ausdruck von Gemütsbewegungen durch die Sprache.“²

Diese dezidiert lautliche Konzeption der Lyrik konnte sich zum einen auf die etymologische Sinnfälligkeit stützen, dass im Wort „Lyrik“ noch immer seine Herkunft von der Lyra, der Leier, nachhallt.³ Zum anderen verdankt sie ihre Plausibilität der engen Verbindung von „Lyrik“ und „Lied“, wie Johann Gottfried Herder, Clemens Brentano und Achim von Arnim sie in ihren Volksliedsammlungen geschmiedet haben. Schließlich wurde die lyrische Poesie der „Volkslieder“ hier als Manifestation frühester Artikulation der Völker gefasst; einer Artikulation, die in ihrem kollektiven und lebendigen Charakter – so die Vorstellung um 1800 – eo ipso eine mündliche ist. In der Vorrede zum zweiten Teil seiner Volkslieder-Sammlung von 1778/79 macht Herder deutlich:

„Es ist wohl nicht zu zweifeln, daß *Poesie* und insonderheit *Lied* im Anfang ganz *Volksartig*, d. i. leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge, so wie der reichen und für alle fühlbaren Natur gewesen. Gesang liebt Menge, die Zustimmung vieler: er fodert [sic] das Ohr des Hörers und Chorus der Stimmen und Gemüter. Als Buchstaben- und Sylbenkunst, als ein Gemälde der Zusammensetzung und Farben für Leser auf dem Polster, wäre er gewiß

1 Anders als epische oder dramatische Dichtung ist „Lyrik“ als gattungspoetische Kategorie erst seit dem frühen 19. Jahrhundert belegt. Die Poetiken der Frühen Neuzeit kennen kein Konzept des „Lyrischen“, das Oden, Sonette, Lieder, Hymnen und Elegien unter sich subsumiert. Vgl. dazu grundlegend: Burdorf 2008.

2 Schlegel 1966, 40.

3 Zur Begriffsgeschichte vgl. Burdorf 2000, 499f.

nie entstanden, oder nie, was er unter allen Völkern ist, worden. [...] [Die Poesie] lebte im Ohr des Volks, auf den Lippen und der Harfe lebendiger Sänger [...].⁴

Zeitgleich und strukturanalog zur Idee der Lyrik als (kommunikations-)kulturgeschichtlichem Anfang, setzte sich auch das Konzept des Lyrischen als Ursprung der Dichtung durch; und zwar ebenfalls als dezidiert immaterieller, in Jean Pauls Diktion „gestaltloser“, Ursprung:

„Die Lyra geht, da Empfindung überhaupt die Mutter und der Zunderfunken der Dichtung ist, eigentlich allen Dichtformen voraus, als das gestaltlose Prometheus-Feuer, welches Gestalten gliedert und belebt.“⁵

Auf diese Weise ent-skripualisiert und letztlich sogar ent-materialisiert, etablierte sich die Lyrik Anfang des 19. Jahrhunderts also neben Epos und Drama als dritte „Naturform der Dichtung“⁶ und firmiert – nicht allein im Alltagswissen – seither als „akustische Kunst“,⁷ die aus dem Klang kommt, im Klang ihr poetisches Potential entfaltet und nur dann Lebendigkeit für sich beanspruchen kann, wenn sie die Materialität der Schrift transzendiert.

Eine so gedachte Lyrik ist also nachgerade prädestiniert für die Rolle des ebenso renitenten wie machtvollen Widerparts zu jenem ikonographisch-lautsprachenneutralen Konzept von Schrift, das in den letzten Jahren gegen die phonoreferenzielle Tradition philosophischer und linguistischer Reflexion von Schriftlichkeit in Stellung gebracht worden ist.⁸

Freilich haben ganze Scharen von Dichterinnen und Dichtern – auch und gerade im Kontext der modernen Avantgarden – Gedichte verfasst, die diesen akustischen Ruch der Gattung systematisch unterlaufen, indem sie sich als pointiert visuelle Poesie präsentieren.⁹ Doch setzen diese dezidiert schriftmateriellen und -ästhetischen Ansätze das überkommene Klangmodell der Lyrik als gattungspoetische Gegenfolie gerade voraus. Und man brauchte in den letzten Jahren nur das Radio anzuschalten, um sich von der ungebrochenen Aktualität und Wirkmächtigkeit dieses akustischen Lyrikkonzepts zu überzeugen. Schließlich ließ der Deutschlandfunk bereits von 2006 bis 2010 mit großem Erfolg „das tägliche Gedicht“ dreimal am Tag durch die Resonanzräume von 1,5 Millionen Autos, Büros, Wohnzimmern und Küchen der Republik schallen. Und obwohl diese Gedichte auf den Internetseiten des Senders nachzulesen waren und dort auch nachweislich nachgelesen wurden,¹⁰ setzte das Gesamtformat doch deutlich auf die klangsprachliche Dimension der Lyrik und präsentierte die Schrift einmal mehr als sekundäres

4 Herder 1990, 230. Hervorh. i. O.

5 Paul 1963, 272.

6 Goethe 1994, 206–208.

7 Dazu jüngst noch einmal ausführlich: Schneider 2004.

8 Vgl. dazu einmal mehr: Grube/Kogge 2005 sowie die übrigen Beiträge in diesem Band.

9 Vgl. dazu nach wie vor grundlegend: Schenk 2000.

10 Vgl. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/lyrikkalender>, Stand: 31.05.2010.

Medium, das somit durch und durch der Lautsprachlichkeit verwiesen und ihr nachgeordnet bleibt.

Eine historische und systematische Suche nach der Schriftbildlichkeitsdimension der Lyrik, und auf eben diese Suche will sich der vorliegende Beitrag begeben, führt also durch literarische Gefilde, deren gattungspoetische Traditionen ebenso tiefgreifend wie weitreichend von einem angenommenen Primat der Mündlichkeit und einem entsprechend phonographischen Schriftverständnis geprägt sind. Gleichwohl kann und will sich die nachfolgende Analyse nicht darauf kaprizieren, dieses Verständnis als phonozentrischen Mythos zu entlarven und ein Konzept von Schriftbildlichkeit an seine Stelle zu setzen. Denn einerseits lässt sich der Bildaspekt der Schrift im Falle von Literatur nie absolut setzen, sondern steht immer in produktiver Spannung sowohl zur zentralen äußers-notationalen Dimension des Geschriebenen als auch zum Verlauf der Lektüre. Und zum anderen verfolgt dieser Beitrag nicht zuletzt das Ziel, in der Auseinandersetzung mit lyrischen Texten die Rede von der „bildlichen“ oder „ikonographischen“ Dimension von Schrift präziser zu fassen und an einigen Stellen durch konzisere Begriffe zu ersetzen.

Wenn also im Folgenden Gedichte als Texte sichtbar gemacht werden sollen, die in einem Maße wie sonst keine andere literarische Form auf Schriftlichkeit bezogen sind und von ihr her strukturiert werden, dann geschieht das in kalkulierter Abstraktion von der gattungsgeschichtlichen Dimension des Zusammenhangs und bei gleichzeitig ferverter Ablehnung von Denk- und Analyseparametern einer triadischen Naturformenlehre literarischer Gattungen. Vielmehr versteht sich dieser Beitrag als Versuch, Aspekte der – im engsten Sinne verstandenen – Materialität literarischer Kommunikation aufzudecken und sie als (zwar weit gesteckten, aber gleichwohl distinkten) Möglichkeitsraum historischer Gattungspoetik und -praxis von Gedichten zu konturieren.

1. Gedichte sehen

An den Anfang seines berühmten Marburger Vortrags *Probleme der Lyrik* aus dem Jahr 1951 hat Gottfried Benn die folgenden Worte gestellt:

„Meine Damen und Herren,

wenn Sie am Sonntag morgen Ihre Zeitung aufschlagen, und manchmal sogar auch mitten in der Woche, finden Sie in einer Beilage meistens rechts oben oder links unten etwas, das durch gesperrten Druck und besondere Umrahmung auffällt, es ist ein Gedicht.“¹¹

Damit lenkt er den Blick auf ein ebenso banales wie für die Frage nach der Schriftbildlichkeit der Lyrik entscheidendes Moment: auf den Umstand, dass wir ein Gedicht nicht erst lesen müssen, um es als Gedicht zu identifizieren. Es ist die besondere Anordnung der Schrift auf der Fläche der Druckseite, die dem Gedicht sein unverkennbares Gepräge

¹¹ Benn 2001, 9.

verleiht. Unabhängig von ihrem Inhalt und ihrer sprachlichen Form, unabhängig auch davon, ob der Sequenzierung des Textes in Verse so etwas wie ein Metrum oder ein Reim korrespondiert oder nicht, sind Gedichte stets auf den ersten Blick als solche kenntlich. Und sie sind es dank der grundsätzlichen Gestalthaftigkeit der Schrift in ihrem gattungsspezifischen Arrangement auf der Seite, das die Wirkungsästhetik des Textes weit stärker bestimmt, als es auf den ersten Blick scheinen mag:

Wie Georg Witte in systematischer Fortführung der Poetologien Stéphane Mallarmés und Jurij Tynjanovs jüngst noch einmal verdeutlicht hat, ist dieses spezifische Flächenarrangement gerade aufgrund seiner Sichtbarkeit alles andere als ein literarisches Oberflächenphänomen, sondern zählt zu jenen „schriftmedialen Bedingungen [...]“, die den Akt der poetischen Kommunikation bestimmen“;¹² und zwar grundlegend bestimmen.

Das gilt zunächst für die „Schriftgebundenheit der Rhythmik des poetischen Texts“, die sich darin ausweist, dass mit dem Vers eine Sequenz das entscheidende rhythmische Strukturmoment des Gedichts bildet, die man sehen, aber nicht hören kann.¹³ Zwar lässt sich das Versende – etwa durch einen Reim oder durch den Zusammenfall mit einem Satzende – zusätzlich akustisch markieren, auch können Verse aufgrund konventionalisierter Versformen jenseits der Schrift kenntlich werden. Doch bereits ein erster Blick auf den Anfang von Friedrich Gottlieb Klopstocks Ode *Das Landleben* (1759) macht deutlich, dass der Vers als sequenzielle Grundeinheit lyrischer Gedichte eine dezidiert visuelle Größe ist, die mit den akustischen, syntaktischen und semantischen Ordnungen des Textes in poetische Wechselwirkung treten kann, weil sie gerade nicht von ihnen determiniert wird:¹⁴

DAS LANDEBEN

NICHT in den Ocean
Der Welten alle
Will ich mich stürzen!
Nicht schweben, wo die ersten Erschaffnen,
Wo die Jubelchöre der Söhne des Lichts
Anbeten, tief anbeten,
Und in Entzückung vergehn!

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.¹⁵

12 Witte 2006, 182.

13 Ebd.

14 In Klopstocks Poetik selbst steht freilich die auditive Dimension, stehen die „Verse fürs Ohr“ im Zentrum der Aufmerksamkeit. Vgl. Klopstock 1989, 123. Vgl. dazu zusammenfassend Kohl 2000, 66–68.

15 Klopstock 1981, 85.

Klopstock nutzt – wie bis weit ins 20. Jahrhundert hinein nicht allein in der Lyrik gängig¹⁶ – Versalien als Indikatoren seiner Versanfänge, die sich als *Großbuchstaben* der auditiven Wahrnehmung per definitionem entziehen. Und so wie der (Neu-)Beginn des Verses visuell angezeigt wird, erfährt auch das Versende seine Markierung allein durch das optische Moment des Zeilenumbruchs, wodurch sich der Vers selbst samt seiner textstrukturierenden Funktion als genuin schriftmediale Entität präsentiert. Wie bereits erwähnt, kann der visuellen Segmentierung des Textes durch den Vers durchaus eine akustische Strukturierung etwa durch Reim, Metrik¹⁷ oder Sprechpausen¹⁸ korrespondieren, doch ist diese Korrespondenz eben keine notwendige, und noch weniger lässt sie sich als Indiz für den genuin akustischen Charakter des Verses lesen. Zwar ist Dieter Lamping durchaus zuzustimmen, wenn er „Versrede“ als eine Rede bestimmt, „die durch ihre besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht.“¹⁹ Da Lamping indes – gestützt von der lyriktheoretischen Tradition – die entscheidende schriftmediale Dimension der Lyrik nicht mitreflektiert,²⁰ entgeht ihm der Umstand, dass Verse visuelle Einheiten sind, die als solche auch den Rhythmus des Textes bestimmen – einschließlich möglicher Sprechpausen.

Wie weitreichend die schriftmediale Größe Vers den Rhythmus des Gedichts tatsächlich bestimmt, zeigt ein vergleichender Blick auf die Transformation von Klopstocks *Landleben* zu seiner berühmten *Frühlingsfeier* (1771), die maßgeblich in einer Neuorganisation der Verssegmente und ihrer Verteilung auf der Buchseite besteht:

16 Das Versepos markiert seine Versanfänge ebenso durchgängig mit Versalien wie dies Dramen in Alexandrinern, Knittel- oder Blankversen tun, sodass man tatsächlich von der initialen Majuskel als Marker des Verses generell sprechen kann. Welche gattungspolitischen Implikationen und gattungspoetischen Effekte in dem Umstand liegen, dass die deutsche Lyrik gerade in der Nachkriegszeit erstmals begonnen hat, mit dieser Tradition zu brechen und da, wo sie nicht konsequent auf Kleinschreibung gesetzt hat, initiale Versalien auf Satzanfänge zu beschränken, ist eine ebenso interessante wie bislang unbeantwortete Frage.

17 Christian Wagenknecht definiert den Vers sogar als eine „metrische Einheit“. Vgl. Wagenknecht 1999, 138.

18 Die Pause als textstrukturierendes Moment stellt Harald Weinrich ins Zentrum. Vgl. Weinrich 1978.

19 Lamping 1989, 24.

20 Dieter Burdorf geht hier einen Schritt weiter und widmet dem „Gedicht als Schrift“ ein eigenes Kapitel, in dem er allerdings allein auf schriftästhetische Devianzen innerhalb der Lyrik abstellt – konsequente Kleinschreibung, die Nutzung von Sonderzeichen oder die Auflösung der Linksbündigkeit des Textes etwa – sowie auf die visuelle Poesie. Die ‚normale‘, d. h. gattungskonstitutive Schriftbildlichkeit der Lyrik sowie die Schriftmedialität des Verses werden dagegen nicht in den Blick genommen. Vgl. Burdorf 1997, 41–50.

DIE FRÜHLINGSFEIER

NICHT in den Ocean der Welten alle
Will ich mich stürzen! schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts,
Anbeten, tief anbeten! und in Entzückung vergehn!

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.²¹

Die Regelmäßigkeit der vierzeiligen Strophen, zu denen die Verse hier zusammengezogen sind, teilt sich ebenso ausschließlich über das Schriftbild mit, wie der Eindruck eines kontinuierlicheren Textflusses durch die visuelle Aufhebung der kurztaktigen Zeilenumbrüche des *Landleben* in die längeren Verssegmente der *Frühlingsfeier* evoziert wird: Der sichtlich (!) veränderte Rhythmus der Ode präsentiert sich somit als unmittelbarer Effekt einer veränderten Schriftbildlichkeit des Gedichts. Und der Vers weist sich einmal mehr als visuelle Größe und entscheidende schriftmediale Bedingung poetischer Kommunikation aus;²² allerdings keineswegs als die einzige.

Wie bereits im Zusammenhang mit Gottfried Benns Bemerkung zum Bemerken eines Gedichts auf der Zeitungsseite angedeutet, kommt dem Erscheinungsbild des lyrischen Texts als Ganzem ebenfalls eine wichtige Funktion im Prozess der ästhetischen Kommunikation zu: Zunächst evoziert die Zentrierung des in aller Regel kurzen Gedichtstextes auf der Druckseite mit großem Abstand zum Seitenrand eine deutliche Spannung zwischen Schriftbild und Grund, welche die visuelle Präsenz des Gedichts sowohl heraus- als auch ausstellt.²³ Auf diese Weise als *Literatur auf einen Blick* komponiert, rückt das Schriftbild des Gedichts – in ästhetischer, nicht in semiotischer Hinsicht – in die Nähe zum Gemälde, gerahmt durch den breiten Seitenrand, der den Blick in sein Zentrum lenkt und die Aufmerksamkeit dort bindet.²⁴ Hinzu tritt die gattungstypische Schriftfaktur des lyrischen Textes selbst – insbesondere die genannte Segmentierung in Verse oder Strophen, zusammen mit einer Überschrift –, die ein Gedicht bereits vor Beginn der Lektüre als solches kenntlich werden lässt.

21 Klopstock 1981, 89.

22 Womöglich ließe sich etwa im Falle Klopstocks sogar die Umwandlung der Anapher „nicht“ im ersten und vierten Vers des *Landleben* zur Inversion des „schweben nicht“ im zweiten Vers der *Frühlingsfeier* und die dadurch entstehende rahmende Negation des ersten Verspaares als Effekt der neuen Schriftbildlichkeitsordnung der Ode lesen.

23 Witte 2006, 182. Ob dieses visuelle „Hervortreten“ des Gedichts tatsächlich für die Tendenz lyrischer Texte zur selbstreferenziellen Deixis verantwortlich ist, wie Witte meint, oder ob nicht vielmehr umgekehrt die Leerdeixis des (nicht narrativen) Gedichts besagten Präsenzeffekt des lyrischen Textes und damit auch seine Selbstbezüglichkeit zeitigt, sei dahingestellt.

24 Zu dieser Funktion des Rahmens vgl. grundlegend: Simmel 1922, bes. 47f.

Der Photograph, Regisseur und Maler Man Ray hat diese beiden schriftmedialen Aspekte aufgegriffen und in ein Bild mit hohem medienanalytischen Potential umgesetzt.

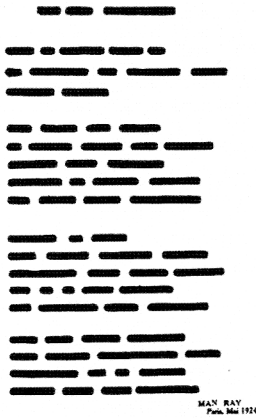


Abb. 1: Man Ray: *Lautgedicht* (1924).

Chant bruyant („Brüllgedicht“) lautet der Titel dieser Arbeit von 1924, die im deutschen Sprachraum unter dem Titel *Lautgedicht* bekannt geworden ist. Mit denkbar einfachen Mitteln reduziert Man Ray die Schrift des Gedichts auf ihren Gestaltaspekt und führt dabei die Mechanismen einer Wahrnehmung vor, die uns den Text jenseits von Laut und Lektüre *auf einen Blick* als Gedicht erkennen lassen: Vom breiten Seitenrand gerahmt, wird die visuelle Aufmerksamkeit auf das Arrangement der horizontalen Balken zentriert, das unmittelbar die lyriktypische Schriftfaktur von Titel und Verssegmenten aufruft und somit ein gattungsspezifisches *Texterkennen* jenseits des *Textverstehens* generiert, wie es neben dem Gedicht wohl nur bei einem Brief möglich wäre. In der unregelmäßigen Sequenzierung der Verse sowie dem ebenso unregelmäßigen Zeilenfall teilt sich dem Betrachter selbst der freie Rhythmus des unlesbaren Gedichts mit.²⁵ In überpointierter Form wird hier gleichsam das ins Bild gesetzt, was wir *sehen*, wenn wir ein Gedicht *betrachten*, ohne es zu *lesen*.

Indem Man Ray die notationale Dimension der Schrift im Wortsinne übermalt, macht er also allererst den genauen Funktions- und Wirkungszusammenhang zwischen dem Referenz- und dem Gestaltaspekt der Schrift nachvollziehbar, der den poetischen Kommunikationszusammenhang von Gedichten grundsätzlich bestimmt:

Zunächst nötigt das *Lautgedicht* dem Betrachter die Erkenntnis auf, dass eine ästhetische Fokussierung auf das gedichtspezifische Arrangement der Schrift auf der Fläche des Papiers – also das Wahrnehmen der Schriftgestalt *als* (irgendein) Gedicht – in einem

25 Vgl. dazu kontrastiv die Zeilenfallgrafiken, die Klaus Schenk für die Oden Klopstocks erstellt hat: Schenk 2000, 223.

andern Wahrnehmungsmodus stattfindet als in dem der Lektüre. Ferner macht es erfahrbar, dass die Aktualisierung des einen Wahrnehmungsmodus den anderen für die Dauer dieser Aktualisierung ausschließt. Und drittens schließlich lässt es augenscheinlich werden, dass im konkreten Rezeptionsprozess das *Sehen* des Textes seinem *Lesen* stets vorausgeht.

In Ludwig Wittgensteins Diktion formuliert,²⁶ gilt auch und gerade für tatsächlich lesbare Gedichte, dass das Umschalten vom Sehen zum Lesen des Gedichts und *vice versa* einen Aspektwechsel erfordert – den Wechsel vom Gestaltaspekt zum Referenzaspekt der Schrift –, wobei der erste Kontakt mit dem Text stets über seinen Gestaltaspekt verläuft, der im Falle von Gedichten untrennbar mit einer Gattungscodierung verbunden ist.

2. Lyrische Schriftbilder

Freilich ist dieser Gestaltaspekt dem Medium Schrift grundsätzlich eigen und somit auf jeder beliebigen Buchseite aktualisierbar, die sich stets *als* Arrangement von Schriftgestalten auf einer Fläche wahrnehmen lässt. Allerdings zeigt bereits ein kurzer vergleichender Blick in einen beliebigen Roman, dass nicht jede Sorte literarischer Texte in gleichem Maße diesen Gestaltaspekt für die poetische Kommunikation in Dienst nimmt.

Auch jenseits der suhrkamp-verlagstypischen Bleiwüsten – eine Metapher mit ausgeprägtem analytischen Witz in diesem Zusammenhang – bietet die skripturale Flächenorganisation von Erzähltexten in Prosa dem schriftgestaltsuchenden Auge gemeinhin wenig Halt und lässt Strukturmomente wie Zeilenumbrüche oder Leerzeilen meist in die Insignifikanz fallen. Letzteres wird nicht zuletzt an dem Umstand sinnfällig, dass Zeilenumbrüche von Prosatexten weder in Zitaten wiedergegeben, noch in Neuausgaben übernommen werden, während kein Zitat und kein Neudruck eines Gedichts je auf die Markierung der Versenden verzichten.

Gedichte zählen somit zu einer Sorte von Texten, die den Gestaltaspekt der Schrift in einem weit höheren Grad akzentuiert und in weit stärkerem Maße zum konstitutiven Bestandteil der literarischen Kommunikation macht als jede andere. Dieser Aspekt wird über eine spezifische Korrelation und Figuration der Schrift auf der Fläche aktualisiert; und zwar im Rahmen eines konventionalisierten Formats, das Leser seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als visuell-asthetische Realisation der Gattung „Lyrik“ erkennen und als solche rezipieren.

Die Koppelung von lyrischen Gedichten an das entsprechende Schriftgestaltformat scheint derart eng zu sein, dass sich seine Kausallogik auch umkehren lässt, also ein als „lyrisch“ wahrgenommener, nicht versifizierter Text im Laufe der Rezeptionsgeschichte zu seinem als „lyrisch“ konventionalisierten Gestaltformat findet.

Ein prominentes Beispiel dafür ist die Druckgeschichte von Novalis' *Hymnen an die Nacht*: Obwohl der Erstdruck im *Athenäum* für die ersten drei Hymnen durchgängig das

26 Dabei sehe ich von der semantischen Implikation seiner Terminologie ab und verwende den Aspektbegriff als rein medien- bzw. wahrnehmungstheoretischen. Vgl. Wittgenstein 1984, 519–530.

Schriftgestaltformat eines Prosatextes wählt und auf eine Versstruktur verzichtet,²⁷ und obwohl Erstdrucke für spätere Texteditionen normalerweise zwar nicht unbedingt bindend, aber doch richtungsweisend sind, hat sich in der Folgezeit die ‚lyrische‘ Schriftgestaltung der Züricher Handschrift durchgesetzt, sodass die berühmte zweite Hymne („Muß immer der Morgen wiederkommen?“) heute in populären Lyrik-Anthologien in kurzen Verssegmenten erscheint und somit – im Unterschied zum Athenäumsdruck – auf den ersten Blick als Gedicht erkennbar ist.²⁸

Lyrische Texte weisen somit auf drei Ebenen eine besonders starke Interferenz mit dem auf, was gemeinhin unter „Schriftbildlichkeit“ gefasst wird: Zum einen wird ihr Rhythmus maßgeblich durch die schriftmediale Größe des Verses strukturiert, die den Text visuell sequenziert. Zum anderen bilden die Verssegmente zusammen mit dem Titel und der Seitenzentrierung des Textes eine Schriftgestalt, die das Gedicht zu *Literatur auf einen Blick* macht und somit auf ästhetischer Ebene in die Nähe eines Gemäldes rückt. Und drittens schließlich besitzt der Gestaltaspekt der Schrift im Falle der Lyrik ein konventionalisiertes Format, das die entsprechenden Texte bereits vor ihrer Lektüre bzw. vor der Aktualisierung des Referenzaspekts der Schrift als lyrische Gedichte ausweist, das Schriftbild also gattungspoetisch codiert und damit leserseitig Erwartungshaltungen erzeugt, die den Lektüreprozess mindestens mitbestimmen.

3. Bild und Gestalt

Um diesen Zusammenhang präzise fassen und beschreiben zu können, scheint mir nun eine Neujustierung der gängigen Terminologie geboten. Wie die bisher diskutierten Beispiele gezeigt haben, ist die Rede vom „Präsenzaspekt“²⁹ der Schrift zu weit gefasst, um die hier stattfindenden ästhetischen und konzeptionellen Mechanismen zu begreifen. Schließlich ist es nicht allein die visuelle Präsenz der Schrift selbst, sondern ein spezielles Format dieser Präsenz, welches im Falle lyrischer Texte die poetische Kommunikation bestimmt. Doch auch die präzisere Rede von einer besonderen „Schriftbildlichkeit“ der Lyrik droht am eigentlichen Phänomen vorbeizuzielen, weil sowohl der alltags- als auch der fachsprachliche Begriff des Bildes eine dominante semiotische Implikation besitzt, die ihn in die Nähe des Ikon als ‚Abbild von etwas‘ rückt. Zwar deutet sich bei der gängigen Verwendung des Bildbegriffs in Komposita wie „Blutbild“, „Klangbild“ oder „Krankheitsbild“ an, dass unser Sprachgebrauch „Bild“ nicht notwendig mit einem semiotischen „Abbild“ gleichsetzt, sondern damit durchaus auch eine bestimmte Art mentaler oder visueller Konstellationen bezeichnen kann. Allerdings hat der dezidiert semiotische Bildbegriff der Bildwissenschaft, die seit den 1990er Jahren auch in

27 Novalis 1960, 130–157.

28 Vgl. exempl. Brode 1990, 151–153; Reiners/Schirnding 2005, 376. Von dieser Praxis weichen allein ausgewiesene literaturwissenschaftliche Anthologien ab. Vgl. Kaiser 1996, 133; Frühwald 1984, 117.

29 Grube/Kogge 2005, 14.

der literatur- und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema großen Einfluss besitzt,³⁰ die Konnotationen des Terminus deutlich in eine semiotische Richtung verschoben, was ihn zu einem problematischen Begriff für die Analyse des hier zur Diskussion stehenden Zusammenhangs macht: Denn beim *Sehen* von Gedichten fallen schließlich allein Gestalten und Gestaltarrangements auf Flächen ins Auge, die in diesem Wahrnehmungsmodus gerade nicht ikonisch, sondern nur ästhetisch wirksam werden, also als sichtbare Formation oder Oberflächenstruktur und nicht als Abbilder die poetische Kommunikation bestimmen.

Entsprechend schlage ich vor, auf den Bildbegriff in diesem Zusammenhang ganz zu verzichten und stattdessen konsequent vom *Gestaltaspekt* der Schrift zu sprechen, den Gedichte in besonderem Maße aktualisieren. Zwar haben Gestaltpsychologie und Lebensphilosophie auf der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert den Gestaltbegriff mit Konnotaten der Ganzheitlichkeit und Innerlichkeit versehen und ihn damit gleichsam auf die andere Seite der (bloßen) Materialität verwiesen. Doch zusammen mit ihren Theorien sind auch diese Konnotate längst historisch geworden und haben jeden Einfluss auf den heutigen Wortgebrauch verloren, der mit ‚Gestalt‘ zunächst einmal nichts anderes als eine visuell wahrnehmbare, distinkte Figuration bezeichnet, die nicht (zugleich schon) Zeichen ist.

In dieser, der Alltagssprache affinen, Bedeutung kann der Gestaltbegriff anstelle des Bildbegriffs alle irreführenden ikonischen Implikationen vermeiden helfen und zugleich die Rede vom „Präsenz aspekt“ der Schrift präzisieren.

Der Verzicht auf den Bildbegriff bei der Analyse des Eigensinns lyrischer Schriftgestalten scheint darüber hinaus auch deshalb geboten, weil sich in einer Terminologie der „Schriftbildlichkeit“ der kategoriale Unterschied begrifflich nicht mehr markieren und damit systematisch auch nicht mehr fassen lässt, der zwischen dem ästhetischen Gestaltaspekt von Schrift besteht, wie er von jedem Gedicht durch Verssegmente und Seitenzentrierung akzentuiert wird, und dem zusätzlichen Bildaspekt der Schrift in sogenannten „Figurengedichten“, deren Schriftgestalt tatsächlich zu einem Ikon im semiotischen Sinne gefügt ist. Wenn diesen Figurengedichten nun noch genauere Aufmerksamkeit geschenkt sei, dann geschieht das zum einen mit dem Ziel, die Differenzen und Interferenzen zwischen dem Gestaltaspekt und dem Bildaspekt der Schrift noch klarer zu konturieren, was zumal angesichts der literaturwissenschaftlichen Tendenz sinnvoll zu sein scheint, das Figurengedicht mit „visueller (!) Poesie“ in Eins zu setzen und somit einmal mehr den ästhetischen und den semiotischen Aspekt der Schrift übereinander zu blenden.³¹ Zum anderen lässt sich gerade am Figurengedicht besonders gut nachvollzie-

30 Vgl. dazu den systematischen Überblick in: Stock 2008; sowie in Wiesing 2005, 26–29. Wiesing zählt zu den wenigen Bildtheoretikern, die sich dem Phänomen Bild weder anthropologisch noch semiotisch, sondern dezidiert wahrnehmungstheoretisch nähern. Vgl. dazu auch: ders. 1997.

31 Die konzeptionelle Nähe der literaturwissenschaftlichen Kategorien „Figurengedicht“ und „visuelle Poesie“ lässt sich bereits an den Titeln der einschlägigen Publikationen zum Thema ablesen. Vgl. etwa: Jeremy Adler und Ulrich Ernst: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, Ausstellungskatalog, Wolfenbüttel 1988 oder die jüngste Monographie zum Figurengedicht im

hen, wie sich Gestalt- und Bildaspekt der Schrift zur Lektüre des Texts verhalten, also zur Aktualisierung des Referenzaspekts der Schrift im Prozess des Lesens.

Das folgende Beispiel aus der Hochzeit des Figurengedichts im 17. Jahrhundert steht in der mittelalterlichen Tradition des Kreuzgedichts³² und eignet sich – im Vergleich mit den im Barock ebenso prominenten Figurengedichten in Architektur-, Instrumenten-, Tier- oder Pflanzenform³³ – gerade deshalb so gut zur Analyse des Gestalt-, Bild- und Referenzaspekts der Schrift, weil sich sein Erscheinungsbild nur graduell vom konventionalisierten Gedichtformat unterscheidet (vgl. Abb. 3).

Rudolf Karl Gellers *Jesus, der ein Nazarener* ist 1645 als Dedikationsgedicht auf den Barockdichter Johann Klaj am Ende von dessen Redeatorium *Der Leidende Christus* erschienen³⁴ und präsentiert sich dem Betrachter – dank der Simplizität der Umrissfigur – bereits auf den ersten Blick³⁵ als Ikon eines Kreuzes. Das Gedicht greift also – wie Figurengedichte dies generell tun – das Vermögen lyrischer³⁶ Schriftgestaltung auf, sich dem Leser durch Versstruktur und relative Kürze als Literatur auf einen Blick zu präsentieren. Allerdings verleiht es durch das spezifische Arrangement der Verssegmente auf der Fläche dem Gestaltaspekt der Schrift eben jene zusätzliche ikonische Dimension, die das Gesamtarrangement zu einem tatsächlichen Schrift-Bild werden lässt. Bereits hier wird deutlich, dass die ikonische Dimension des Gedichts eine Aktualisierung des Gestaltaspekts der Schrift voraus setzt, während umgekehrt – wie am Beispiel Klopstocks und Man Rays gesehen – der Gestaltaspekt der Schrift ganz unabhängig von einer etwaigen Ikonizität des Schriftarrangements aktualisiert werden kann.

Auf der ästhetischen Grundlage der Schriftgestalt bringt Gellers Figurengedicht somit zwei verschiedene semiotische Dimensionen zueinander – eine ikonische (des Kreuzes) und eine arbiträre bzw. symbolische (des Gedichts als Text) –, wobei noch einmal der Aspektwechsel offenkundig wird, den wir zwischen der Wahrnehmung des Schriftarrangements als Gestalt, in diesem Falle als ikonisch signifikante Gestalt, und seiner Lektüre, also der Realisation seines Referenzaspekts, vollziehen müssen: Solange Gellers Gedicht *als* Kreuz im Blick ist, lesen wir nicht, und sobald wir lesen, entzieht sich das Ikon unserer Wahrnehmung und löst sich in eine Sequenzfolge von Buchstaben, Wörtern und Zeilen auf, deren Schriftgestalten auf ihre Signifikate hin durchsichtig werden.

17. Jahrhundert: Plotke 2009, hier auch die signifikante Definition: „Die *ikonische* Referentialität des Textes ist das gattungskonstitutive Merkmal der *visuellen* Poesie.“ (ebd., 11, Herv. AP).

32 Vgl. zu dieser Tradition: Ernst 1986.

33 Vgl. die umfangreichen Materialien in Adler/Ernst 1988; Plotke 2009; Denker 2002.

34 Klaj 1980, 280.

35 Auf die unmittelbare Erkennbarkeit des Umrissbildes hat Seraina Plotke hingewiesen und damit Nelson Goodmans Einschätzung, Bilder müssten grundsätzlich ebenso „gelesen“ werden wie Texte, als zu undifferenziert ausgewiesen. Vgl. Plotke 2009, 43.

36 Wie eingangs bereits erwähnt, stellt die Verwendung des Adjektivs „lyrisch“ für die Dichtung des Barock einen gattungsgeschichtlichen Anachronismus dar, der hier allerdings – da gattungspoetische Überlegungen für die wahrnehmungs- und zeichentheoretische Argumentation dieses Beitrags keine Rolle spielen – aus Gründen der Komplexitätsreduktion bewusst in Kauf genommen wird.

Wie der nun folgende analytische Durchlauf durch den Text deutlich machen wird, führt dieses Figurengedicht dabei systematisch die Funktions- und Wirkungsweise des schrift(gebrauchs)typischen Aspektwechsels von Gestalt zu Referenz und vice versa vor, indem es die ikonische Schriftgestalt des Kreuzes mit einem arbiträren Christus beschreibt, der auf diese Weise ebenso sichtbar wird wie das Kreuz im Wortsinne lesbar. Im Zuge dessen wird sich überdies zeigen, dass Wittgensteins so ungemein eingängiges Konzept des Aspektsehens einer wahrnehmungstheoretischen Erweiterung bedarf, um für die Analyse des Wechselspiels von Gestalt- und Referenzaspekten der Schrift in (literarischen) Texten tatsächlich fruchtbar gemacht werden zu können.

4. Ans Kreuz geschrieben

Wie Figurengedichte des Barock generell, orientiert sich auch Gellers Kreuzgedicht strukturell an den Grundprinzipien der Emblematik und damit an eben jener Kunstform, die im 16. Jahrhundert zum prominentesten Reflexionsmedium des Verhältnisses von Malerei und Poesie, Bild und Text avancierte und diese Funktion bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert behielt.³⁷ Wie ein beliebiges Beispiel aus der Fülle der frühneuzeitlichen Emblematik illustriert (Abb. 2), zeichnen sich Embleme durch eine Dreiteilung in eine *inscriptio* (die Überschrift), eine *pictura* (das Bild) und eine *subscriptio* (die ausdeutende Bildunterschrift) aus. Diese triadische Struktur bildet den medialen Rahmen, innerhalb dessen Bild und Text in enge Wechselwirkung treten und dadurch die Konkurrenz der Medien für die Genese von Sinn fruchtbar gemacht wird.

Der ästhetische Witz des Figurengedichts³⁸ – und das macht diese literarische Gattung für eine Ausei-

AMICITIA ETIAM POST MORTEM DVTRANS.



Arentem senio, nudam quoque frondibus ulmum,
Complexa est uiridi uitis opaca coma.
Agnoscitque uices naturae et grata parenti,
Officij reddit mutua iura suo.
Exemploque monet, tales nos quaerere amicos,
Quos neque disiungat foedere summa dies.

Freundschaft die auch nach dem Tod wärt.

Ein Ulmbaum so vor alter gar
Verdort vnd sein laub abgefallen war
Begreiffet mit sein zweigen schön
Der lustig Weinstock also grün
Ist danckbar vnd beweist gar bald
Gleiche dienst seinem pfleger alt
Erkennt darzu der Natur art
Gestalt / abwechselung vnd deß glücks fart
Diß Exempel vnd vorbild lehrt
Das aller fleiß soll werden ankert
In erwehlung der Rechten freunt
So auch in vnglück bstendig seindt.

Abb. 2: Jerminas Held: LIBER EMBLEMATVM (1567).

37 Vgl. dazu nach wie vor grundlegend: Osterkamp 1999.

38 Zu dessen Komposition und Wirkungsästhetik vgl. ausführlich: Plotke 2009, 51–58.

nersetzung mit Aisthetik und Semiotik der Schriftbildlichkeit so interessant – liegt nun darin, dass es die Dreiteilung des Emblems zwar auf struktureller Ebene aufgreift, auf medialer Ebene die *pictura* jedoch gerade nicht von der Schrift scheidet. Anstelle eines separaten Bildes aktualisiert das Figurengedicht den Gestaltaspekt der Schrift in seiner ikonischen Dimension und setzt somit die Schrift-Bildlichkeit des gesamten Textes als *pictura* ein, wobei deren skripturale Substanz wiederum aus dem Text der *subscriptio* besteht und sogar die *inscriptio* in die pikturale Gestalt integrieren kann.

Jesus / der ein Nazarener /
Judentönig/Weltversöhner.
Die DornenstachelKrone
Wird Christus aufgesetzt
5 Zu bitterm Spott uñ Hone/
Die ihm sein Haupte verlegt.
Es ist der Arme bandinordgrimmiglich zerzerret /
Dem Leben ist der Weg zum Lebenweg versperret /
Die marmelweiße Brust mit einē Speer durchstoßen/
10 Dadurch man sehen kan sein Bruderherge pochen.
Der Leichnam blutet/
Mit Blut besudet /
Die Knie gebogen /
Sind ausgezogen /
15 Die Beine sinken /
Dem Tode wolken /
Die vormalß eilten /
Die Brine heilten /
Gestälte Spitzen
20 Die Füße rissen.
Herr Klaj fällt nieder
Bellingt die Glieder /
Die vor ihm tragen
Der Sünden Plagen.
25 In jenem Leben
Wird ihm zu Lohne
Der Heiland geben
Die Lebenskrone.
Er wird Gott loben
30 Nach dem Elende
Im Himmel oben
Ohn alles
E N D E.

Abb. 3: Rudolf Karl Geller: Jesus,
der ein Nazarener (1645).

Systematisch reformuliert, transformiert das Figurengedicht also die Inter-Medialität des Emblems in eine Inter-Aktion zwischen Gestalt- und Referenzaspekt der Schrift, wobei sich Gellers Komposition durch eine besonders ausgefeilte Dramaturgie dieses Aspektwechsels auszeichnet, die eine eingehende schrifttheoretische Betrachtung lohnt:

Bereits mit der Gestaltung des ersten Verspaares setzt der Autor einen deutlichen schriftästhetischen und -analytischen Akzent, indem er den Gestalt- und den Referenzaspekt der Schrift so eng aufeinander bezieht, dass sie kaum noch voneinander unterscheidbar sind. Denn durch Schriftgröße und Verslänge sowie den zusätzlichen Zeilenabstand zum dritten Vers hebt Geller sein initiales Verspaar vom Rest des Gedichttexts ab und gibt ihm – gestützt durch den Blocksatz der Schrift – die Gestalt just derjenigen Tafel, die nach dem Johannesevangelium über dem Kreuz Jesu angebracht war (Jh 19,19). Während er also auf diese Weise einerseits die Schrift der Verse zum Ikon einer beschriebenen Tafel macht, buchstabiert er andererseits das in der christlichen Ikonographie an dieser Stelle kanonisierte Tetragramm INRI zur *inscriptio* par excellence aus: „Jesus, der ein Nazarener/ Judenkönig, Weltversöhner“.³⁹ Somit figuriert Geller die Überschrift seines Gedichts gleichsam als Autoikon der Auf-Schrift über dem Kreuz und gibt damit bereits den hohen Takt des Aspektwechsels zwischen Referenz- und Gestaltaspekt der Schrift vor, den die gesamte Komposition des Textes ihren Lesern abverlangt.

Denn was der Text in den folgenden 18 Versen vollzieht, ist eine sukzessive Beschriftung des auf den ersten Blick ‚leeren‘ Kreuzes mit dem Corpus Christi, wobei er den Gekreuzigten vom Kopf bis zu den Füßen notiert und die entsprechenden Substantive an eben den Stellen des Kreuz-Bildes platziert, wo sich die jeweiligen Körperteile befinden. Die Bewegung setzt ein mit dem dornenbekrönten Haupt, gefasst in signifikantem Kreuzreim:

Die DornenstachelKrone
Wird Christus aufgesetzt
Zu bitterm Spott und Hone/
Die ihm sein *Haupt* verletzt. (V. 3–6)⁴⁰

Es folgt der effektvolle schriftsprachliche Nachvollzug des über den Querbalken gestreckten Oberkörpers im sichtlich überdehnten Kompositum „brandmordgrimmiglich“ (V. 7), das sich über die Hälfte der Zeile erstreckt. Nicht minder kalkuliert nutzt Geller dabei die Homonymie des Substantivs „der Arme“ im selben Vers, das neben dem ‚armen Menschen‘ eben auch den Genitiv Plural des Körperteils aufrufbar macht und die Arme Jesu somit ebenfalls ins Schrift-Bild des Kreuzes setzt. Das zweite Langverspaar des Gedichts bildet das ikonische und symbolische Zentrum des Körpers, indem es den

39 Dadurch dass Geller die über die Vulgata kanonisierte Aufschrift *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* durch den kalkuliert zwischen den Lexemen „Sohn“ und „Versöhnung“ schillernden Neologismus „Weltversöhner“ um eine dezidiert christologische Dimension erweitert, kann das Verspaar freilich allererst zu einer tatsächlichen *inscriptio* seines Kreuz(igungs)gedichts werden.

40 Hier und im Folgenden alle Kursivierungen von mir.

vom Johannesevangelium überlieferten römischen „Speer“ dergestalt die „marmelweisse Brust“ (V. 9) durchstechen lässt, dass das „Bruderherze“ (V. 10) des Gekreuzigten sowohl hermeneutisch als auch ästhetisch freigelegt und tatsächlich sichtbar wird: als Schriftgestalt an dessen linker Seite, direkt unter dem „Speer“.⁴¹ Von hier nun fährt die sukzessive Text- und Lektürebewegung, in ikonisch bedingter kürzerer Vers-Taktung und entsprechend höherem Tempo, durch den Paarreim akustisch verstärkt, den schmalen Stamm entlang und be-schreibt das Kreuz dabei mit den „Knie[n]“ (V. 13), den im Paradox des ‚verwundeten Arztes‘ verdoppelten „Beine[n]“ (V. 15 u. 18) und schließlich mit den „Füsse[n]“ (V. 20) Jesu, unter die – fußfällig in jeder Hinsicht – Johann Klaj (V. 21) als Dichter des vorstehenden Passionsoratoriums gesetzt wird.

Bis zu diesem Vers lässt Geller die Leser seines Figurengedichtes insgesamt zehnmal zwischen dem Referenz- und dem Gestaltaspekt der Schrift wechseln, wobei er in seiner Ekphrasis des Corpus Christi die Substantive „DornenstachelKrone“, „Haut“, „Arme“, „Brust“, „Speer“, „Bruderherze“, „Leichnam“, „Knie“, „Beine“ und „Füße“ derart konsequent nach ikonographischen Regeln über die schriftbildliche Fläche des Kreuzes verteilt, dass die arbiträren Signifikanten der Körperteile – als solche unsichtbar für das bildsuchende Auge – in ihrem Aspekt zu schillern beginnen, der lesende Nachvollzug des Textes an ihnen kurz zum Stillstand kommt und für einen Moment in jene Gestaltwahrnehmung umschlägt, die auch den ästhetischen Erstkontakt mit dem Gedicht bestimmt: seine Wahrnehmung als *pictura* des Kreuzes.

Allerdings strukturiert diese picturale Komposition keineswegs das gesamte Gedicht, sondern wird in den folgenden Versen ostentativ in einen anderen Darstellungsmodus überführt:

Herr Klaj fällt nieder
Besingt die Glieder /
Die vor ihm tragen
Der Sünden Plagen. (V. 21–24)

Während der fußfällige „Herr Klaj“ selbst noch in das Schriftbild des Kreuzes integriert ist, markiert die Rede von dessen „Besing[en]“ bereits den Moduswechsel, der sich hier im Medium der Schrift vollzieht: Als etablierte Metonymie für die Dichtung übernimmt der ‚Gesang‘ den ästhetischen Staffelstab vom Bild des Corpus Christi, wobei die „Glieder“ Jesu in der Doppeldeutigkeit der Wendung „vor ihm“⁴² zunächst noch einmal als Ikon aufgerufen und *vor* Augen gestellt werden, um sich dann – als ausgewiesenes Objekt des dichterischen Gesangs – in einer passionstheologischen Lektüre als gemarterte Trä-

41 Diesen schriftbildlichen Effekt erzielt Geller nicht zuletzt dadurch, dass er die Seitenwunde Jesu, welche die Kreuzigungsikonographie bereits in der Spätantike auf der rechten Körperhälfte eingetragen hat, nach links zum Herzen verschiebt, das somit durch den Lanzenstoß geöffnet wird. Vgl. Lucchesi Palli/Jászai 1990.

42 Zur Synonymie der Präpositionen „vor“ und „für“ im frühneuzeitlichen Deutschen sowie zum Oszillieren der entsprechenden Kasus zwischen Akkusativ und Dativ vgl. das Lemma „für“, in: Grimm u. a. 1878, Sp. 617–655.

ger der „Sünden“ *für* den Dichter⁴³ aufgehoben zu sehen. Der eigentlich entscheidende Umschlag erfolgt hier indes nicht von der deskriptiven Ekphrasis zur eschatologischen Deutung, sondern von der akzentuiert simultanen Wahrnehmung des Schrift-Bildes im Rahmen der *pictura* zum ebenso akzentuiert sukzessiven Verlauf der Schrift-Lektüre in der *subscriptio* der letzten neun Verse des Gedichts:

In jenem Leben
Wird ihm zum Lohne
Der Heiland geben
Die Lebenskrone.
Er wird Gott loben
Nach dem Elende
Im Himmel oben
Ohn alles
E N D E (V. 25–33)

Durch die temporale Deixis „[i]n jenem Leben“ (V. 25), die ebenfalls (nach)zeitliche Wendung „[n]ach dem Elende“ (V. 30) sowie das durchgängige Futur (V. 26 u. 30) zusätzlich betont, wird die Schrift der finalen Verse ganz in den Dienst der lesenden Sukzession gestellt und zum Medium eines Lektüreverlaufs durch die Zeit (hindurch) gemacht. Geller hebt mit der Gestaltung des Schlusses also systematisch auf jenen Nachvollzug des Geschriebenen ab, durch welchen es seine Signifikanz gerade nicht über die sichtliche Präsenz von Einzelwörtern im Schrift-Bild gewinnt, sondern allein im lesenden Nacheinander der Schriftsequenzen entfaltet. Schließlich ist es der sukzessive, auf semantischer Ebene mit dem Durchmessen einer künftigen Zeit parallelisierte, Verlauf der Lektüre, der das Ende von (Lob-)Gesang und Text als ein eben nur augenscheinliches ausweist: Gegen die durch Majuskeln, Sperrdruck und Zeilenumbruch schriftgestaltlich evozierte Evidenz des „E N D E“s am Ende des Textes und durch diese Evidenz hindurch generiert Geller eine Ewigkeit, deren Un-Endlichkeit („Ohn alles“) wiederum durch den schriftgelenkten Lektüreverlauf selbst verbürgt wird. Während nämlich bereits der Kreuzreim der letzten Verse den Bogen zurück zum Anfang des Gedichts schlägt und Geller mit der visionierten „Lebenskrone“ (V. 28) Klajs – durch den identischen Reim zusätzlich betont – auf die „DornenstachelKrone“ Jesu und damit den dritten Vers zurückverweist, ist es hier vor allem das in seiner Referenz schillernde „oben“ (V. 31), das einen zyklischen Verlauf vorgibt. Schließlich strebt nicht allein die eschatologische Bewegung des Textes himmelwärts, sondern auch die der Lektüre. Am Fußpunkt des Textes, dessen ausgestellte Schlusspünktlichkeit im lesenden Nachvollzug als kategorialer Irrtum decouvriert wird, präsentiert sich das himmlische „oben“ zugleich als deiktischer Hinweis auf den Gedichtanfang, dem die lesende Bewegung folgt und auf diese Weise die im Text beschriebene Unendlichkeit in der Performanz eines unabschließbaren Lektüreverlaufs realisiert.

43 Geller rekurriert hier auf die passionaliturgisch gebundene Lesart der messianischen Prophetie Jesajas: „Aber er ist um unser Missetat willen verwundet und um unser Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf daß wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilet.“ (Jes 53,5).

5. Der andere Aspekt

Somit werden in und an Gellers Komposition drei spezifische Dimensionen der Materialität schriftlicher Kommunikation sichtbar, die im Begriff „Schriftbildlichkeit“ zwar aufscheinen, von seinen alltagssprachlichen Implikationen aber zugleich wieder absorbiert zu werden drohen:

Zunächst führt der Text die besondere Akzentuierung der Schriftgestalt eines jeden Gedichts *als* Gedicht vor, dessen gattungskonstitutive Sequenzierung in Verse, zusammen mit seiner Tendenz zur Kürze sowie zur Zentrierung auf der Seite und dem dadurch verstärkten Kontrast von Schriftfläche und Grund, die Textgestalt ästhetisch in die Nähe eines (gerahmten) Gemäldes rückt. Das Gedicht wird damit auf den ersten Blick als solches kenntlich, was die Rezeption des Textes von Beginn an unter ein bestimmtes – sich historisch freilich wandelndes – gattungspoetisches Vorzeichen stellt. Auch gewinnen die – durch initiale Versalien und Zeilenumbrüche als primär visuelle Größe ausgewiesenen – Verssegmente eine entscheidende Funktion für die Textkomposition und ihre Effekte, strukturieren die Semantik ebenso wie Rhythmus und Tempo.

Darüber hinaus aber macht Gellers Gedicht als Figurengedicht den systematisch bislang zu wenig beachteten Unterschied zwischen *Schriftgestalt* und *Schriftbild* erfahrbar. Dabei greift die Komposition zunächst auf die gerade skizzierte besondere Akzentuierung der Schriftgestalt zurück, wie sie Gedichte auf ästhetischer Ebene generell auszeichnet und sie auf eben dieser Ebene in die Nähe von Gemälden – im Sinne einer Kunst *auf einen Blick* – rückt. Zusätzlich aber werden Buchstaben, Verse und Zwischenräume des Textes so arrangiert, dass die Schriftgestalt eine eigene semiotische Dimension gewinnt und tatsächlich als Schrift-Bild im Sinne eines Ikon wahrnehmbar wird. Als solches tritt das Schriftarrangement des Figurengedichts in seiner Gänze an die Funktionsstelle der *pictura* des Emblems und weist in dieser Transformation auf, dass der Gestaltaspekt der Schrift zwar die Bedingung der Möglichkeit ihrer Ikonizität darstellt, jedoch keineswegs jede Schriftgestalt notwendig einen ikonischen Charakter hat. Zwar fügen sich die Schriftgestalten des Gellerschen Textes insgesamt zu einem Ikon, doch behalten seine einzelnen Segmente ihren schriftgestaltlichen Charakter jenseits der semiotischen Bildlichkeit bei.

Diesen systematischen Unterschied zwischen Schriftgestalt und Schriftbild weist Gellers Figurengedicht indes nicht allein auf, sondern es nimmt ihn für die Komposition des Textes auch kalkuliert in Dienst, wobei im analytischen Nachvollzug dieses poetischen Verfahrens sowohl die Möglichkeiten als auch die Grenzen des Wittgensteinschen Modells vom „Aspektsehen“ auf dem Feld der Schriftbildlichkeit sichtbar werden:

In seiner ekphrastischen Be-Schreibung des schriftbildlichen Kreuzes mit dem selbst nicht bildlichen Corpus Christi orientiert sich der Dichter so stark an ikonischen Regeln, dass die arbiträren schriftsprachlichen Signifikanten der Körperteile an den passenden Stellen im Bild des Kreuzes platziert und die Leser dazu angehalten werden, den Aspekt zwischen einer ikonischen und einer arbiträren Wahrnehmung der entsprechenden Schriftgestalten zu wechseln, also die Schriftgestalt „Brust“ als Wort zu *lesen* oder als Brust Jesu am Kreuz zu *sehen*. Durchaus analog zum berühmten Hase-Enten-Kopf aus den *Philosophischen Untersuchungen* firmiert hier die Schriftgestalt als ästhetisches

Relais zwischen zwei Aspekten der Schrift: dem sichtbaren Bild- und dem lesbaren Wortaspekt, die wechselweise aktualisiert werden können, sich in ihrer Aktualisierung aber gegenseitig ausschließen.

Allerdings aktualisiert Gellers Komposition noch einen weiteren Aspektwechsel, der für die Schriftbildlichkeit von (literarischen) Texten grundsätzlich konstitutiv ist, von Wittgensteins Modell aber nicht umgriffen wird: Während das Kippen der Wahrnehmung von Bild zu Wort im Falle der über die Schriftfläche des Kreuzes verteilten Substantive tatsächlich jene simultan erfahrbare Gestaltlichkeit der Schrift zur Bedingung hat, welche auch die Wittgensteinschen Kippbilder als Gestalten auszeichnet, ist der Wahrnehmungswechsel, zu dem Geller seine Leser in den letzten Versen des Gedichts nötigt, ein Umschlag zwischen zwei – die Rezeption nicht allein literarischer Texte stets bestimmenden – grundverschiedenen Modi der Wahrnehmung: der Umschlag von einem simultanen Gestaltsehen in den verstehenskonstitutiven Verlauf der Lektüre und *vice versa*. Es ist der lesende Nachvollzug des Geschriebenen, den das Figurengedicht ebenso wie jeder andere Text *als Text* seinen Rezipienten abverlangt, den es während der ersten drei Viertel durch die besagten Aspektwechsel vom Wort zum Bild mehrfach unterbricht, um ihn dann allerdings in den letzten neun Versen noch einmal dezidiert als sequenziell-sukzessiven Wahrnehmungsmodus zu markieren und gegen die *eo ipso* simultane Gestaltwahrnehmung auszuspielen: Allein die Lektüre des geschriebenen Textes, allein der Verfolg der sequenziellen Sukzession seiner Schrift in der Spur der Zeilen – jener Modus also, der den Schriftgebrauch von Texten stets bestimmt – ermöglicht die Wahrnehmung der zyklischen „Ohn“-Endlichkeit, in welche der Dichter das gestaltliche „E N D E“ des Textes aufhebt. Wie bei Barockdichtern üblich, entscheidet Geller mit dieser Komposition den Wettstreit der Künste zugunsten der Poesie und verkehrt das *ut-pictura-poesis*-Diktum des Horaz in sein Gegenteil. Doch einem schrifttheoretischen Blick eröffnet er damit eine neue Perspektive auf die eben nur vermeintlich selbstverständliche oder gar banale Verlaufsdimension der Schrift in ihrem lesenden Gebrauch. Denn hier wird sichtbar, dass jener Umschlag von Lektüre in Gestaltsehen, mit dem vor allem die Schriftgestaltung lyrischer Texte systematisch arbeitet, gerade keinen Aspektwechsel von einem „Bild“ in ein anderes evoziert, sondern das Kippen von einer sequenziellen Sukzessionsbewegung in die Simultaneität der Betrachtung. Diesem Umstand, den der Wittgensteinsche Aspektbegriff nicht begreift, gilt es in der schrifttheoretischen und -analytischen Arbeit auch und gerade dann Rechnung zu tragen, wenn sie die ausgetretenen Pfade eines phonozentrischen Schriftverständnisses verlassen will. So schlecht der schrifttheoretische (und im Übrigen auch der poetologische) Leumund der „Linearität“ auch sein mag, lässt sich die Schriftbildlichkeit literarischer Texte ohne eine sorgfältige Reflexion der sequenziellen Sukzession eines jeden lesenden Schriftgebrauchs, der zum Gestaltsehen stets in ästhetischer Spannung steht, nicht verstehen.

Literatur

- Adler, Jeremy und Ulrich Ernst (1988): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Ausstellungskatalog, Wolfenbüttel.
- Benn, Gottfried (2001): „Probleme der Lyrik“, in: ders., *Sämtliche Werke – Stuttgarter Ausgabe*, 7 Bde., in Verb. M. Ilse Benn hrsg. von Gerhard Schuster und Holger Hof., Bd. VI: *Prosa 4 (1951–1956)*, Stuttgart, S. 9–44.
- Brode, Hanspeter (Hrsg.) (1990): *Deutsche Lyrik. Eine Anthologie*, Frankfurt a. M.
- Burdorf, Dieter (1997): *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart/Weimar.
- (2000): „Lyrik“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2., hrsg. von Harald Fricke Berlin/New York, S. 498–511.
- (2008): „Lyrik“, in: Friedrich Jaeger (Hrsg.), *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 7. Stuttgart/Weimar, Sp. 1052–1063.
- Denker, Peter (Hrsg.) (2002): *Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart.
- Ernst, Ulrich (1986): „Die neuzeitliche Rezeption des mittelalterlichen Figurengedichtes in Kreuzform. Präliminarien zur Geschichte eines textgraphischen Modells“, in: Peter Wapnewski (Hrsg.), *Mittelalterrezeption. Ein Symposium*, Stuttgart, S. 177–233.
- Frühwald, Wolfgang (Hrsg.) (1984): *Gedichte der Romantik*, Stuttgart.
- Goethe, Johann Wolfgang (1994): „West-östlicher Divan“, in: ders., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Teil 1, Bd. 3/1, hrsg. von Hendrik Birus, Frankfurt a. M.
- Grimm, Jacob, Karl Weigand und Rudolf Hildebrand (Hrsg.) (1878): *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. IV, 1.1, Leipzig.
- Grube, Gernot und Werner Kogge (2005): „Zur Einleitung. Was ist Schrift?“, in: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hrsg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, S. 9–21.
- Herder, Johann Gottfried (1990): *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*, hrsg. von Ulrich Geier, Frankfurt a. M.
- Kaiser, Gerhard (1996): *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Frankfurt a. M.
- Klaj, Johann (1980 [1645]): *Der Leidende Christus*, Faksimileausgabe der Redeoratorien Johann Klajs, hrsg. von Conrad Wiedemann, Tübingen.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1989): „Vom deutschen Hexameter“, in: ders., *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus. Frankfurt a. M., S. 60–156.
- (1981): *Ausgewählte Werke*, Bd. 1, hrsg. von Karl August Schleiden, Nachwort v. Friedrich Georg Jünger, München.
- Kohl, Katrin (2000): *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart/Weimar.
- Lamping, Dieter (1989): *Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Göttingen.
- Lucchesi Palli, Elisabeth und Géza Jászai (1990): „Kreuzigung Christi“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum SJ, Günter Bandmann und Wolfgang Braunfels, Bd. 2, Rom (u. a.), Sp. 606–642.
- Novalis (1960): *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 4 Bde., hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. nach den Hs. erg., erw. und verb. Auflage, Bd. 1: *Das dichterische Werk*, Darmstadt.
- Osterkamp, Ernst (1999): „Emblematik“, in: Albert Meier (Hrsg.), *Die Literatur des 17. Jahrhunderts. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 2, München/Wien, S. 233–254.

- Paul, Jean (1963): „Vorschule der Ästhetik“, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Abteilung I, Bd. 5, München, S. 7–456.
- Plotke, Seraina (2009): *Gereimte Bilder. Visuelle Poesie im 17. Jahrhundert*, München.
- Reiners, Ludwig und Albert von Schirnding (Hrsg.) (2005): *Der ewige Brunnen. Ein Hausbuch deutscher Dichtung*, München.
- Schenk, Klaus (2000): *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*, Stuttgart/Weimar.
- Schlegel, August Wilhelm (1966): *Kritische Schriften und Briefe*, in: Edgar Lohner (Hrsg.), *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil.*, Bd. 5, Berlin (u. a.).
- Schneider, Johann Nikolaus (2004): *Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800*, Göttingen.
- Simmel, Georg (1922): „Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch“, in: ders., *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam, S. 46–54.
- Stock, Wiebke-Marie (2008): „Eine fortdauernde Verwirrung. Bildwissenschaftliche Zwischenbilanz“, in: *Philosophische Rundschau* 55, S. 24–41.
- Wagenknecht, Christian (1999): *Deutsche Metrik*, München.
- Weinrich, Harald (1978): „Phonologie der Sprechpause“, in: ders., *Sprache in Texten*, Stuttgart, S. 256–265.
- Wiesing, Lambert (1997): *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek.
- (2005): *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M.
- Witte, Georg (2006): „Das Gesicht des Gedichts. Überlegungen zur Phänomenalität des poetischen Textes“, in: Susanne Strätling und Georg Witte (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, S. 173–190.
- Wittgenstein, Ludwig (1984): *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M.