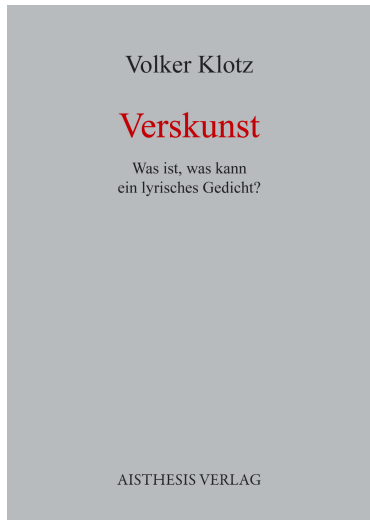


Leseprobe

Volker Klotz

# Verskunst

Was ist, was kann ein lyrisches Gedicht?



AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2011

Irregularitäten der Rechtschreibung nimmt der Autor auf seine Kappe.

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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2011  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-800-5  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkungen 9

## I Lyrik im Allgemeinen

Auftakt mit Winnie the Pooh 15

Fruchtbarer Zwist grammatischer und ungrammatischer Regelungen 24

Sieben Merkmale lyrischer Gedichte 32

Erstens: Fabel-los 32 • Zweitens: Kurz, prägnant 33 • Drittens und Viertens: Lyrisches Ich, seine All- und Alleinperspektive; seine All- und Alleinstimme 35 • Fünftens: Vers-Raum für Eigen-Zeit 40 • Sechstens: Synästhetischer Vollzug 47 • Siebtens: Gedicht als klingende Gemme 49

## II Lyrische Gedichte im Besonderen

Spiegel und Echo überkreuz

Flemings *An Anna, die spröde* 55

Ausgesprochene Unsagbarkeit

Weckherlins und Zesens Sonette auf allerschönste Augen 79

In freien Rhythmen, dem Unfasslichen entgegen

Klopstocks *Dem Unendlichen* und Goethes *Herbstgefühl* 113

Schmerzfrohes Spiel mit einem poetischen Fundstück

Brentanos *Wie sich auch die Zeit will wenden* 143

Ungleicher Zwiegesang von: Frage, Antwort, Abfuhr

Mörikes *Lied vom Winde* 164

Variationen über Venedig

Platens *Sonette I* und *II* sowie Rilkes *Spätherbst in Venedig* 189

Anti-Oden, Wider-Gedankenlyrik

Brechts *Terzinen über die Liebe* und *Der Radwechsel* 225

### III Ineins: Lyrisches Singen und Motorisches Tun

Trinklieder, Wiegenlieder, Serenaden 253 • Trinklieder, antik: Anakreon und Horaz 254 • Trinklieder, mittelalterlich: von einem Vaganten-Dichter 260 • Karge Zwischenzeit 267 • Neuzeitlich: zwei Gedichte von Johann Christian Günther: *Das Haupt bekränzt, das Glas gefüllt* und *Brüder lasst uns lustig sein* 268 • Trinklieder in Aktion: hier akademisch entleibt; hier szenisch belebt 286 • Brisantes Opern-Brindisi in *La Traviata* und anderswo 289 • Komische Fallhöhe in Nicolais *Die Lustigen Weiber von Windsor*: Falstaffs Sauf-Duell 292 • Brindisi-Szenen in der Operette 293 • Strauß' *Fledermaus*: eine Kette von Trinkliedern 295

Vollmacht und Strapazen des lyrischen Ich 298

Schluß mit Winnie the Pooh 300

Im Nachhinein 302

Anmerkungen 307

Namensverzeichnis 312

## Vorbemerkungen

Gibt es ein Staunen darüber, dass die Expansionskraft des lyrischen Atems im Verhältnis steht zu seiner Kompression, oder dass es die zu überwindende Schwere ist, welche die Architektur ermöglicht? (André Gide)<sup>1</sup>

Solches Staunen, in beiden Fällen, scheint mir unausbleiblich. Und vorhalten kann es ein ganzes Lese- und Schauleben lang. Egal, ob man mittlerweile eingesehen hat oder nicht, wie jene Erstaunlichkeiten zustande kommen, die Gide anspricht. Staunen über das Leistungsvermögen dessen, was er den „lyrischen Atem“ nennt, war auch ein Antrieb, dieses Buch zu schreiben. Verbunden mit dem Impuls, an allerlei lyrischen Gedichten herauszufinden und zu beschreiben, wie denn die besagte „Expansionskraft“ zusammenwirkt mit der gegenläufigen „Kompression“. Dass dabei noch weitere beachtliche Energien von Lyrik im Spiel sind, war vorauszusehen.

Allgemein dargelegt werden sie in Teil I, der durchgängige Eigenschaften lyrischer Gedichte sichtet. Und besonders werden sie dargelegt in gründlichen Einzelanalysen des Teils II, der besagte Energien von Fall zu Fall am Werk zeigt. Teil III schließlich fragt danach, wie schriftlich festgelegte lyrische Gedichte dennoch aus sich herausgehen und um sich greifen. Nämlich: in bestimmten Spielarten einer angewandten gesungenen Lyrik, deren innere Schwungkraft, gezielt und merklich, auf äußeres motorisches Handeln übergreift. Bei denen, die da singen, wie bei denen, die da angesungen werden. So in Wiegenliedern und Trinkliedern, auch in lockenden Liebes-Serenaden mit und ohne Begleitinstrument.

Schon der Titel des Buchs, **Verskunst**, deutet an, womit zu rechnen ist. Gewiss nicht mit raunenden Exegesen. Auch nicht mit keimfrei textuellem Sezieren, seis inter-, seis sub-, seis trans-. Es wird vielmehr Lyrik von vornherein als Kunst erachtet, die auf Versen und aus Versen besteht. Und jedes lyrische Gedicht wird als Artefakt erachtet, gemacht aus Sprache, die sich eigensinnig hinausschwingt über die beflissenen Zweckmäßigkeiten der Alltagsprosa. **Was ist, was kann ein lyrisches Gedicht?** So der Untertitel des Buchs. Die Frage lässt sich aufspalten. Wie ist es beschaffen? Woran erkennt man es? Worin unterscheidet es sich von andren poetischen Gattungen, von erzählenden und dramatischen? Aber auch von ebenfalls versgebundenen Mischformen: seis mit epischem Antrieb wie Balladen und Romanzen, seis

mit lehrhaftem Antrieb wie Parabeln und Fabeln? Wo grenzt es an andersartige Künste, an bildende Kunst und Tonkunst? Diese und noch weitere Fragen werden uns hier umtreiben. Nicht zuletzt die: Wie spielt sich, gemeinhin, das Treffen ab zwischen lyrischen Gedichten und ihren Lesern?

Unsereins, sofern empfänglich für Poesie, stößt gelegentlich auf dieses oder jenes Gedicht. Als einzelnes, selbständiges Gebilde spricht es unsere Augen und Ohren an. Wer jedoch, wann und wo auch immer, dieses Gebilde hervorgebracht hat, ist dabei kaum je zur Stelle. Oft hat sich der Dichter längst schon aus dem Staub gemacht oder ist dazu geworden. Seitdem blieb das Gedicht sich selbst überlassen, aber auch sich selbst genug. Und uns. Deutlich allerdings trägt es die poetischen Maßnahmen seines Urhebers mit sich herum. Sie sind dem Gedicht zu eigen geworden. Unaufhörlich wirken sie in ihm fort und auf die Leser ein, sobald diese sich von der Schwungkraft seiner Verse mitreißen lassen.

Wohlweislich beschränkt sich das Buch auf deutschsprachige Gedichte (abgesehen von jenem einen im **Auftakt mit Winnie the Pooh** und einigen Trinkliedern im Teil III). Denn nur in dieser Sprache fühlt sich der Autor heimisch und einigermaßen urteilssicher. Gedichte von auswärts liest er zwar gern und oft, doch allemal nur unzulänglich. Es fehlt die schwindelfreie Balance, um jeweils die Feinheiten der Wortbedeutungen und Sprachspiele, der Rhythmen und Klänge zu erfassen. Doch schon innerhalb der einen vertrauten Sprache gibt es unentwegt Anlässe zum Staunen. Vor allem dort, wo lyrische Dichter, gleich Wünschelrutengängern, just in allgeläufigen Wörtern und in der umgangssprachlichen Grammatik ungeahnte, also auch ungenutzte Ausdrucksquellen auftun. Und das Staunen kann sich in Vergnügen verwandeln: wenn diese spürsinnigen Dichter uns Leser, die wir solchen produktiven Hergang am vollendeten Produkt verfolgen, im Nachhinein an ihrer Entdeckerlust beteiligen.

Erstaunlich also wirkt nicht nur, wie unbeirrbar die Poeten zu jenen sprachlichen Entdeckungen kommen, und wie sie daraus ihre jeweils eigenartigen Verskunstwerke gemacht haben. Erstaunlich wirkt bereits – sobald einmal solchermaßen entdeckt –, wie all die bislang unvermerkten Energien der prä-poetischen Umgangssprache offenbar grundsätzlich drauf und dran sind, in Schwung zu kommen. Vorausgesetzt, sie werden von feinhörigen und scharfsichtigen Dichtern regelrecht hervorgerufen. Und wenn sie sich dann im Gedicht entladen, geschieht es teils mithilfe der grammatischen Regelungen, teils ihnen zum Trotz. Je nachdem, was eben dieses Gedicht für sein unverwechselbares Gepräge verlangt.

Was aber, solange die Mehrheit derer, die ein deutsches Gymnasium passiert haben, Grammatik als Folterwerkzeug haben erfahren müssen? Als starres, undurchsichtiges Zuchtgehäuse, das sprachliche Lebendigkeit tilgt statt entfacht? Selbst dann noch darf man vielleicht, utopielustig, auf ein vollends staunenswertes Wunder hoffen. Darauf, dass einige Außenseiter unter jenen übervielen Gepeinigten oder auch nur Ahnungslosen sich trotzdem unerschrocken mit den sprachlichen Verwegenheiten lyrischer Gedichte befassen. Und manche davon müsste eigentlich die Neugier packen, auch der Sprache überhaupt auf die Schliche zu kommen. Den Poeten jedenfalls ist Sprache – in sämtlichen grammatischen und außergrammatischen Dimensionen – alles andre als nur toter Baustoff. Sie wissen, was sie an ihr haben: eine nur vorläufig gebändigte Motorik, sprungbereit lauernd in jedem noch so unscheinbaren Infinitiv, Partizip, Gerundivum. Lauter abstoßend leblose Fremdwörter mögen das sein, wohl oder übel. Doch das, was sie bezeichnen, lebt auf als sinnliches Ereignis, sobald ein findig erfinderischer Verskünstler es lyrisch ins Werk setzt.

Ein Hinweis zur Arbeitsweise mag naheliegende Missverständnisse vielleicht mindern. Zwar gilt Teil I des Buchs den allgemeinen Eigenschaften von Lyrik: sowohl bei den Reibereien zwischen grammatischen und ungrammatischen Regelungen wie bei den zu erläuternden sieben Merkmalen. Dingfest machen lassen sich diese Eigenschaften freilich nur an Beispielen besonderer Einzelgedichte. Mal an knappen, mal an ausführlichen Zitaten, mal am vollständigen Text. Hierbei dienen sie jedes Mal lediglich als Belegstellen für diese oder jene Eigenschaft von Lyrik überhaupt. Übers große Ganze des Gedichts, das da jeweils zitiert wird, gäbe es in jedem Fall weit mehr und auch noch anderes zu sagen. Gesamtanalysen von einzelnen Gedichten bleiben jedoch den Teilen II und III des Buchs vorbehalten. Die sieben Merkmale aber sind nicht vom Himmel gefallen, etwa von einer zeitlos angehobenen poetologischen Doktrin. Drunten vielmehr wurden sie aufgefunden beim beharrlichen und erquicklichen Lesen möglichst vieler Gedichte aus vielen Epochen und Literaturen. Zu begreifen sind diese Merkmale als markante Züge in der Gesamt-Physiognomie der Gattung Lyrik, die bald mehr, bald minder deutlich in Erscheinung treten.

# Variationen über Venedig

Platens *Sonette I* und *II* sowie Rilkes *Spätherbst in Venedig*

## 1

Der rote Faden im Gedicht hängt auch, aber nicht hauptsächlich, von der jeweils gewählten lyrischen Untergattung ab, ob Ode oder Elegie, ob Lied oder Sonett. Ebenso wenig hängt er hauptsächlich ab von prominenten Themen und Motiven des jeweiligen Gedichts. Das bezeugen die folgenden Beispiele. Alle drei sind Sonette, alle drei beziehen sich thematisch auf Venedig, doch der rote Faden ist und verläuft in jedem Fall anders. Dass auch der persönliche Stil des Dichters dabei wenig ausmacht, zeigt der Vergleich. Zwei der Gedichte haben denselben Verfasser, August von Platen. Und sie stammen sogar aus derselben Schaffenszeit und demselben lyrischen Zyklus. Trotzdem weichen sie merklich voneinander ab in der Weise, wie sich ihr innerer Zusammenhang entwickelt. Das dritte Sonett dann, Rainer Maria Rilkes *Spätherbst in Venedig*, geht völlig andere Wege und langt dementsprechend ganz woanders an.

Zunächst interessieren uns hier ausschließlich die beiden von Platen. Sie nehmen die erste und die zweite Position seines venezianischen Zyklus<sup>14</sup> ein, der insgesamt siebzehn Gedichte umfasst, geschrieben am Ort 1824.



**August von Platen***Venedig-Sonett I*

Mein Auge ließ das hohe Meer zurücke,  
Als aus der Flut Palladios Tempel stiegen,  
An deren Staffeln sich die Wellen schmiegen,  
Die uns getragen ohne Falsch und Tücke.

Wir landen an, wir danken es dem Glücke,  
Und die Lagune scheint zurück zu fliegen,  
Der Dogen alte Säulengänge liegen  
Vor uns gigantisch mit der Seufzerbrücke.

Venedigs Löwen, sonst Venedigs Wonne,  
Mit ehrnen Flügeln sehen wir ihn ragen  
Auf seiner kolossalischen Kolonne.

Ich steig' ans Land, nicht ohne Furcht und Zagen,  
Da glänzt der Markusplatz im Licht der Sonne:  
Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?

## 2

Versimpelt zur Schlagzeile, könnte heißen, was hier geschrieben steht: Ankunft in Venedig von der Seeseite her. Wer freilich das Gedicht nur als gereimtes Reiseerlebnis auffassen wollte, käme nirgends zurecht mit der seltsamen Rolle des lyrischen Ich. Touristisch gesehen, wäre es ein doppelköpfiges Wesen. Es wäre Reiseführer und Reisegeführter in Personalunion. jemand, der fraglos jene berühmte Stadt längst kennt, und zugleich jemand, der, befangen von Ehrfurcht, sich der nie Geschauten, doch wohl Erträumten nähert und zögert, sie leibhaftig kennenzulernen.

Geradezu maßgeblich für Platens Gedicht ist dieses Spiel des lyrischen Ich in seiner zwiespältigen Doppelrolle: hie wissend, hie verhalten wissensdurstig; hie erfahren, hie zaghaft erfahrungssüchtig. Es spielt sie aus zugunsten seiner All- und Alleinperspektive. Dass es ganz Auge ist, feierlich im Singular, das versichert nicht nur im ersten Vers das tonangebende Satzsubjekt gleich mit dem ersten Verstakt. Auch fortan benennt das Ich ausschließlich Ereignisse, die prinzipiell sichtbar sind. Gesichtet wird selbst die taktile Regung der Wellen, die sich an die Staffeln schmiegen. Dabei bleibt es, bis schließlich die letzte Strophe ankündigt, dass dem abstandhaltenden Blick auch die andren Sinne folgen und sich einlassen werden auf die eigentliche Mitte dieser Stadt, falls denn der Ankömmling mit ganzem Körper den Markusplatz zu betreten wagt.

Das Spiel mit der Doppelrolle ist zugleich ein Versteckspiel und eins mit sprachlichen Doppelsinnigkeiten. Als grammatisches Ich, das zunächst nur pronominal auftritt – „mein Auge“ –, verhüllt sich das lyrische Ich drei Strophen lang im „Wir“. Damit erniedrigt und erhöht es sich gleichermaßen. Denn so, wie das „Wir“ hier mehrmals erscheint, meint es beides: mal die unpersönliche Schar der Reisenden, in denen das Ich untergeht; mal den majestätischen Plural, der dagegen die Allmacht des lyrischen Ich förmlich betont. Diese Doppelsinnigkeit setzt sich fort und spitzt sich zu in einer eher unscheinbaren Wendung der letzten Strophe. Wie viel sie im Lauf des Gedichts zu sagen hat, hört nur heraus, wer die Verbindung jener drei Verse unter die Lupe seines Ohres nimmt. Diese Verbindung ist heikel genug, syntaktisch und rhythmisch:

Ich steig' ans Land, nicht ohne Furcht und Zagen,  
Da glänzt der Markusplatz im Licht der Sonne:  
Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?

Die Anfangswendung dieses zweiten Terzetts ist merkliche Antwort auf die Anfangswendung des zweiten Quartetts: „Wir landen an“ – „Ich steig’ ans Land“. Hier wie dort, parallel gebaut, ein ganzer Satz, verdichtet auf zwei jambische Takte, in gleichem Rhythmus und beinah gleicher Klangfolge (von „i“ zu doppeltem „a“). Was hier fast wie ein Echo lautet, ist jedoch eine Entgegnung. Damit tritt das lyrische Ich nun endlich hervor aus jenem Versteckspiel im „Wir“. Erstmals unverstellt in erster Person, ganz und allein, lässt es nicht länger nur visuell über sich ergehen, was Venedig zu sehen gibt. Plötzlich bewegt es aktiv sich selber, nachdem bisher sämtliche Bewegungen von den gesichteten Objekten ausgegangen waren: die steigenden Tempel, die schmiegenden und tragenden Wellen, die zurückfliegende Lagune, die gigantisch liegenden Säulengänge, die ragende Löwenstatue. Hier wo endlich erfolgt, was so lang auf sich warten ließ, dass lyrisches Ich und venezianische Welt aufeinander eingehen, hier kommts syntaktisch und rhythmisch zu jener heikel doppelsinnigen Verbindung. Die grammatische Konjunktion – von Satz und Satz, von Vers und Vers, von Welt und Ich – wird zur quasi astronomischen Konjunktion auf dem Boden von Venedig:

Ich steig’ ans Land, nicht ohne Furcht und Zagen,  
Da glänzt der Markusplatz im Licht der Sonne [...].

Das unauffällige und unbetonte Wörtchen „da“, freilich an hervorragender Stelle ganz vorn im Vers, ist Treffpunkt zwischen den Regungen des Ich und den Regungen des Markusplatzes. Doppelsinnig bezeichnet ein solches ‚da‘ immer schon beides: ein räumliches ‚dort‘ und ein zeitliches ‚just in diesem Augenblick‘.

Letzteres entspricht der lateinischen Konjunktion des ‚cum inversum‘. Sie zeigt an, dass zwei Teilsätze mit zweierlei Vorgängen aufeinanderstoßen und dadurch eine unversehene Wendung nehmen. Ähnlich in Platens Schlussstrophe. Hier suggeriert die Konjunktion „da“ eine geheimnisvolle Wirksamkeit zwischen zwei offensichtlich unabhängigen Vorgängen und Versen: zwischen dem An-Land-Treten des reisenden Ich und dem Aufleuchten der Sonne auf dem Markusplatz. So, als sei wie durch Zauberkraft der erste Vorgang zwingender Auslöser für den zweiten, der zweite zwingende Folge des ersten. Dass Platen und seine zeitgenössischen Leser vertraut waren mit solchem syntaktischen Konjunktionszauber, dafür sprechen viele romantische Gedichte und Erzählungen. Eichendorff beispielsweise eröffnet damit seinen bekenntnisseligen Roman *Ahnung und Gegenwart* (1815): „Die Sonne

war eben prächtig aufgegangen, *da* fuhr ein Schiff zwischen den grünen Bergen und Wäldern auf der Donau herunter“.

Demnach beschwört Platens seltsames Verspaar, das, wohlgermerkt, sich nirgends reimt, zu guter Letzt ein poetisches Wunder herauf. Wie in einem magischen Akt erteilt Venedigs repräsentativster und belebtester Platz, indem er sich prompt erhellt, der zagen Ankunft des Ich eine unübersehbar anfeuernde Antwort. Mehr noch. Er bereitet ihr, feuerwerksartig, einen Initiations-Salut. Der aber reicht sogar noch weiter, dank dem Doppelspiel des lyrischen Ich. So wie der aufleuchtende Markusplatz das anlandende Ich in Venedig feierlich willkommen heißt, so heißt auch das lyrische Ich sein eigenes erstmals grammatisch unverhohlenes Auftreten feierlich willkommen auf dem Schauplatz des Gedichts. Damit feiert es sich selbst, als allmächtigen Veranstalter, der auch die Rolle des beklommen Heranreisenden spielend beherrscht. Mithin wäre dann auch die schüchtern ausklingende Frage des allerletzten Verses „Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?“ keine Frage mehr. Sie ist vielmehr eine ironisch schöne Konsequenz, wie sie der Abschlussstrophe eines Sonetts bestens ansteht. Nachdem es ihn, den Markusplatz, poetisch selbst herbeigerufen hat, hat es als lyrisches Ich ihn ja schon längst betreten.

Gleichwohl ist sein Rollenspiel alles andre als eitle Spiegelfechtere. Dieses Spiel hat konstruktiven Sinn. Es entspinnt den roten Faden des Gedichts, und es spannt ihn bis hin zum letzten Vers. Mit andern Worten, es entwickelt den verfolgbaren Hergang, der dieses bestimmte Sonett dieses bestimmten Autors profiliert. Verallgemeinern, über den besondern Fall hinaus, lässt sich vorerst nur: dass der rote Faden weder je allein als thematische Durchführung zu begreifen ist, noch je allein als schlüssige Folge syntaktischer und typographischer, rhetorischer und klanglicher, metrischer und rhythmischer Ereignisse. Dass und wie da unweigerlich eins im andern, fortschreitend, sich Ausdruck verschafft, ist an diesem Gedicht schon zu beobachten und wird daran auch weiterhin noch zu beobachten sein.

## 3

Dabei ist indes ein zusätzlicher Umstand mit zu bedenken. Platens Gedicht stellt zwei Ansprüche auf einmal. Einerseits beansprucht es, als eigenständiger, abgerundeter Text sich selbst zu genügen. Andererseits beansprucht es, einen ganzen Sonett-Zyklus, Venedig betreffend, zu eröffnen, mithin über

sich hinauszuwirken. Auch von daher erklärt sich das aufwendige Maskenspiel des lyrischen Ich, das nirgends danach so wiederkehren wird. Als innerer Veranstalter nicht nur dieses einen und ersten Gedichts, sondern auch der kommenden Gedichte überspielt es seinen feierlichen Amtsantritt durch beinahe komödiantisches Auftreten. Zu verfolgen ist nun weiter, wie das lyrische Ich den roten Faden spannt. Strophe für Strophe und in deren zwanglos zwingendem Gesamtduktus. So streng sich der Autor dabei an die Regeln des klassischen Sonetts hält, er macht sie doch einfallsreich und geschmeidig den einmaligen Ausdruckbelangen just dieses einen Gedichtes gefügig. Den Regeln zufolge bildet jede Strophe eine geschlossene Einheit schon dadurch, dass umarmende Reime sie konturieren. Diese klingende Umrahmung von gereimten Versen durch gereimte Verse (a-b-b-a) nutzt Platen für die Selbstdarstellung des lyrischen Ich, das laut seinem ersten Lebenszeichen zum Schauen bestellt ist: „Mein Auge ließ [...]“.

Von da an besetzt es, zunächst in der Rolle des „Wir“, durchweg und ausschließlich die Rahmenverse der beiden Quartette, übereinstimmend mit dem immer gleichen Reimklang. Also:

I, 1 *Mein* Auge ließ das hohe Meer zurücke,

I, 4 Die *uns* getragen ohne Falsch und Tücke.

II, 1 *Wir* landen an, *wir* danken es dem Glücke,

II, 4 Vor *uns* gigantisch mit der Seufzerbrücke. [markiert von V.K.]

Den Augen und Ohren der Leser und der Hörer bietet sich dabei ein sprechendes Sinn- und Klangbild. Bildhaft erschließt es nicht nur den poetisch artistischen Vollzug: wie das lyrische Ich jeweils die Strophen buchstäblich umfasst. Ebenso bildhaft erschließt es zugleich den thematischen Vollzug: wie das schauende Ich, in der Rolle des „Wir“, alles, was hier zu schauen ist, buchstäblich in sich aufnimmt. Denn die geschauten Räumlichkeiten (Tempel, Stufen, Lagune, Säulengänge) erscheinen ja nur, ihrerseits durch gleichen Reimklang vereint, drinnen in den eingeschlossenen Binnenversen.

Hier zeigt sich der rote Faden des Gedichts. Das Kompositionsprinzip des Draußen/Drinnen entwirft ihn in den Quartettstropfen und spinnt ihn in den Terzettstropfen fort. Dabei verwertet Platen, um sein Thema zügig durchzuführen, sinnreich auch weiterhin die strenge Regulation von Sonetten überhaupt. In den Terzetten also die Verknappung sowie die veränderten Reimklänge gegenüber den vorausgegangenen Strophen, aber auch die

Umkehrung der Reimfolge zwischen zweitem und erstem Terzett. Kurz: c-d-c / d-c-d. Wenn nun das lyrische Ich durchweg und ausschließlich die d-Verse besetzt; und wenn es zudem, von Strophe zu Strophe, zunächst noch einmal in der Rolle des „Wir“, danach aber zweimal als alleiniges und endgültiges „Ich“ auftritt: dann erweitert es nicht nur, sichtlich, mit seinem Schauplatz auch seine Souveränität. Dann stellt es zugleich sich und Venedig in einem abermaligen, abermals sprechenden Sinn- und Klangbild dar. All dies geht uns ein als fortschreitender Hergang, zumal dann, wenn wir das Gedicht laut lesen. Es geht uns ein als Ereignisfolge, die sich – auf sinnfälligem, nicht auf gedanklichem Weg – folgerichtig und in bestimmter Richtung entwickelt. Sich, das heißt: den roten Faden in diesem Gedicht. Wie Platen ihn entwickelt, lässt sich an weiteren Auffälligkeiten noch verdeutlichen. Und zwar am besonderen Verhältnis von Satzbau, Versbau und Strophenbau.

Wer das Gedicht laut liest, und wer dabei ebenso sorgsam auf den Zusammenhang der Satzaussagen achtet wie auf den Versfluss, wird bei der ersten Strophe ins Gedränge kommen, bei den weiteren Strophen dagegen nicht. Denn in der ersten erscheint als verwickeltes Knäuel, was hernach erst als roter Faden sich merklich verfolgen lässt: vom zweiten Quartett bis zum abschließenden Terzett. Ginge es in lyrischen Gedichten allein oder auch nur vorrangig um gedankliche Folgerichtigkeit, wäre dieser Eindruck geradezu widersinnig. Spannt doch eben diese erste Strophe den schieren syntaktischen Faden ungleich straffer als die folgenden Strophen, die ihn wieder und wieder abreißen lassen. In einer einzigen Satzperiode nämlich entwirft das erste Quartett ein Gefüge von Mitteilungen, die überdeutlich voneinander abhängen:

Mein Auge ließ das hohe Meer zurücke,  
 Als aus der Flut Palladios Tempel stiegen,  
 An deren Staffeln sich die Wellen schmiegen,  
 Die uns getragen ohne Falsch und Tücke. [markiert von V.K.]

Wann das Ereignis des Hauptsatzes stattfindet, bestimmt zeitlich der erste Nebensatz. Der wiederum wird näher bestimmt durch die beiden folgenden Nebensätze: räumlich durch den zweiten und dieser dann durch den abschließenden Relativsatz, der zudem noch mit „uns“ zwar nicht syntaktisch, doch durch Wortwink aufs „Mein“ des einleitenden Hauptsatzes zurücklenkt. Die ganze Strophe also ist deckungsgleich mit einem ganzen Satz, jeder Vers ist deckungsgleich mit einem Teilsatz. Unlyrischer als in

diesem ersten Quartett – so möchte, nein, so soll man wohl zunächst meinen – kann es schwerlich zugehen. Denn durch die Überlast von drei aufgebürdeten Nebensätzen sackt der Hauptsatz fast schon selber hinab in das heraufgerufene Meer. Vollends ist es gemeinhin der Lyrik zuwider, wenn derart strikte, gewaltsam untergliedernde Hypotaktik den schönen Gleichrang der sinnlichen Erscheinungen tilgt. Platen tut noch ein Übriges, indem er gerade die Konjunktionen, die Gelenkstellen der überspannten Satzperiode, Vers für Vers an den Anfang rückt. So stellt er sie geradezu aus, statt sie etwa durch Enjambements zu verschleifen.

Nicht Fahrlässigkeit waltet hier, sondern poetisches Kalkül. Jedem Weiterleser des Gedichts wird es alsbald aufgehen. Die scheinbar widerlyrische Verknötung des ersten Quartetts benötigt der Autor, um den roten Faden herauszuzwirnen und somit überhaupt kenntlich und verfolgbar zu machen im Lauf der weiteren Strophen. Dies ist zugleich eine Voraussetzung fürs schon erörterte Rollenspiel seines lyrischen Ich. Wie ein Selbstentfesselungskünstler befreit es sich aus den Verstrickungen der ersten Strophe, aus den syntaktischen wie auch aus den sachlichen: aus der engen Verschränkung zwischen Meereswellen und Baukörpern bei der ersten Ankunft in Venedig. Vorläufig also liefert das lyrische Ich sich diesen Verstrickungen aus. Aber nur, damit es hernach seine immer schon vorhandene, doch maskierte Souveränität nur umso zwingender ausspielen kann. Der Satzbau, abermals, zeigt es an. Schlagartig verwandelt das zweite Quartett die strikte Hypotaktik des ersten jetzt in strikte Parataktik. Geradezu auftrumpfend, wenn es gleich den Anfangsvers mit zwei knappen, doch vollständigen Sätzen bestreitet, die ihre Unabhängigkeit durch anaphorischen Parallelismus betonen:

*Wir landen an, wir danken* es dem Glücke,  
 Und die Lagune scheint zurückzufliegen,  
 Der Dogen alte Säulengänge liegen  
 Vor uns gigantisch mit der Seufzerbrücke. [markiert von V.K.]

Und so geht das weiter bis zum Schluss des Gedichts. Geschwunden sind die unterordnenden Konjunktionen. Satz reiht sich an Satz, Satzteil an Satzteil, ohne dass einer die andern irgend dominieren würde. Jede Lebensregung Venedigs hat gleiches Gewicht und gleiches Recht. Freilich unter

der spielerischen Regie des lyrischen Ich, das dabei die Maske von Beklommenheit bis hin zur einzigen, der letzten Frage des Gedichts voll auskostet. Aber auch den Rhythmus – nicht nur die formulierten Lebensregungen von Ich und Venedig – hatte der starre Satzbau des ersten Quartetts eingekastelt. Förmliche Ordnung herrscht da unbedingt, syntaktisches Regelmäß gemeinsam mit metrischem Regelmäß, die keinerlei Gegenimpulse zulässt. Fugenlose Kongruenz von Satz- und Versspanne; ohne Stau und Pause im Innern der einzelnen Verse; ohne Satzüberschuss, der im Enjambement die metrische und die Reimgrenze überspringt.

Auch diese rhythmische Verhaltung im ersten Quartett gehört zum Doppelspiel des lyrischen Ich und damit zu der ersten Strophe. Unverkennbar. Prompt nämlich gehen die folgenden Strophen, ihrem lockeren Satzbau entsprechend, auch rhythmisch auf Gegenkurs zur ersten. Und da sie dabei gemeinsame Sache machen, erzeugen sie noch zusätzliche Spannungen im Gesamtverlauf des Gedichts. Verlagern sie doch das klassische Kräfteparallelogramm der vier Strophen im Sonett: vom gängigen Zwei mal Zwei und Zwei gegen Zwei hinüber zum unerwarteten Drei gegen Eins. Wiederum überlässt der Autor nichts dem Zufall, wenn er den roten Faden nun auch rhythmisch markiert. Alle drei Strophen fördern gleichermaßen, was in der ersten so streng unterbunden wurde. Sie entfesseln rhythmische Widerstände, noch dazu an gleicher, hervorragender Stelle. Eine scharfe Zäsur setzen sie jeweils im Anfangsvers, die den ruhigen Versfluss aufwirbelt. Dieser Stau wirkt umso auffälliger, da er sonst nirgends vorkommt als eben im jeweiligen Anfangsvers:

- II, 1 Wir landen an, wir danken es dem Glücke,  
 III, 1 Venedigs Löwen, sonst Venedigs Wonne,  
 IV, 1 Ich steig' ans Land, nicht ohne Furcht und Zagen [...].

- II, 1    u- | u- || u- | u- | u- | u  
 III, 1    u- | u- | u || - | u- | u- | u  
 IV, 1    u- | u- || u- | u- | u- | u

Dass dieser wiederkehrende rhythmische Stau nicht seinerseits einförmig wirkt, verdeutlicht die graphische Notierung. In III, 1 verzögert er sich geringfügig, aber umso nachdrücklicher, sogar mitten in den Takt hinein. Auch daraus gewinnt dieser Initialvers der Terzettstrophen sein besonderes Gepräge. Der Stau in jedem der drei Anfangsverse ist indes nur Anlauf für



kommende rhythmische Ereignisse. Zumal für Enjambements, die jeweils hinüberschwingen vom vorletzten zum letzten Vers der Strophen II und III. Auch hier fällt die rhythmische Bewegung besonders auf, weil diese raren Enjambements genau an gleicher Stelle erscheinen und in gleicher Funktion: einströmend ins jeweilige Finale der Strophen und erst an deren Endpunkt verebbend. Auch motivisch fordern die beiden Strophenschlüsse eine vorwärtsdrängende Schwungkraft. Denn was hier der eine wie der andre Strophenschluss via Ohr vors innere Auge ruft, sind besonders wuchtige Eindrücke von schwerkräftigen Bauwerken. Als „gigantisch“ machen sie sich geltend und als „kolossal“:

Der Dogen alte Säulengänge liegen  
Vor uns gigantisch mit der Seufzerbrücke.

Venedigs Löwen [...]
   
Mit ehrnen Flügeln sehen wir ihn ragen
   
Auf seiner kolossalischen Kolonne.

Zweimaliges Enjambement, zudem in mobilem Wechsel der Abfolge zwischen schauendem „Wir“ und geschautem Gegenstand: „[...] Säulengänge liegen / vor uns [...] sehen wir ihn ragen / auf seiner [...]“. Damit hat das lyrische Ich, spürbar motorisch, sich und die Hörer des Gedichts eingeschungen auf den Schau-Platz Venedig, der sich vorerst nur den Augen, nicht aber dem ganzen Körper darbietet. Solch zweimaliges Enjambement im Finale der einzelnen Strophen macht gespannt aufs Finale des ganzen Gedichts. Diese Spannung jedoch erfüllt sich gerade nicht in einem endgültigen Enjambement, das nun den ausstehenden Sprung auf den Markusplatz vollzöge. Stattdessen kommt es, im Gegenteil, zur unaufgelösten Spannung einer Fermate. Kein Zeilensprung, sondern ein Doppelpunkt. Und jeder Doppelpunkt signalisiert ein erwartungsvolles Innehalten, eine Fermate:

Da glänzt der Markusplatz im Licht der Sonne:  
Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?

Fast so wie die Schiffschaukel, die kopfunter auf dem Kippunkt oben innehält, ungewiss, ob sie den Umschlag schafft oder wieder zurückschwingt. So folgt denn der Fermate des Doppelpunkts keine eindeutige Antwort, sondern jene, schon erläuterte, scheinbar offene Frage.

So viel zum Initial-Gedicht von Platens lyrischem Venedig-Zyklus. So viel zunächst. Denn im Lauf der Erörterungen, die dem zweiten Sonett gelten, werden sich noch weitere Einsichten ergeben ins erste. Die offene Frage, mit der es ausklingt – „Soll ich ihn (den Marktplatz) wirklich zu betreten wagen?“ –, findet allerdings keine unmittelbare Antwort. Also auch nicht jenseits des einen Sonetts, das den Zyklus eröffnet. Nur eine mittelbare, eine im Nachhinein gibt das zweite. Den fraglichen Vorgang selber, wie wenn er sich den Versen entziehen müßte, setzt es als geschehen voraus.

Der Markusplatz ist nun schon leibhaftig betreten worden. Und auf festem Boden kommen neue Fragen auf. Abermals hervorgerufen durchs zugleich ideell vertraute und empirisch befremdende Venedig, stellt das lyrische Ich abermals sie an sich selbst. Diesmal prägen die Fragen bereits die Anfangsstrophe, woraufhin die folgenden Strophen den – räumlichen und imaginären – Weg darstellen, der zur Antwort führt. Er macht den roten Faden dieses zweiten Gedichtes aus.