

Sonderdruck aus

Christian Moser / Linda Simonis (Hg.)

Figuren des Globalen

Weltbezug und Welterzeugung in Literatur,
Kunst und Medien

Mit 21 Abbildungen

V&R unipress

ISBN 978-3-8471-0170-3

ISBN 978-3-8470-0170-6 (E-Book)

Inhalt

Christian Moser / Linda Simonis	
Einleitung: Das globale Imaginäre	11

Teil I: Figuren des Globalen, Narrative der Totalisierung

Christian Moser	
Figuren des Globalen. Von der Weltkugel zum Welthorizont	25

Robert Stockhammer	
Welt oder Erde? Zwei Figuren des Globalen	47

Michael Auer	
Präfigurationen des Planetarischen: Ernst Jünger, Gayatri Spivak und die typologische Lektüre	73

Achim Hölter	
Totalität	85

Kirsten Kramer	
Globalität und Weltbezug in der französischen Kulturanthropologie und der spanischen Erzählliteratur der Gegenwart	105

Dominik Schreiber	
Der Klimawandel – Aufstieg eines globalen Narrativs	129

Teil II: Rekonzeptualisierungen von Weltliteratur

Erhard Schüttpelz	
World Literature from the Perspective of <i>longue durée</i>	141

David Damrosch	
Plus ça change? Die Komparatistik im globalen Zeitalter	157
Dieter Lamping	
Die Welt der Weltliteratur. Denotationen und Konnotationen eines suggestiven Begriffs	169
Bernd Blaschke	
Für? eine? Welt? -! Literatur? auf Französisch? Thesen und Fragen zum Manifest von Michel Le Bris und seinen 43	181
Joseph O'Neil	
Nomos oder Medium der Erde? Zur Geopoetik der Weltliteratur	193
Teil III: Poetiken des Globalen	
David Damrosch	
Geopoetics: World Literature in the Global Mediascape	209
Frederike Felcht	
Eine globale Gegenwartshymne – Zur Poetologie von H. C. Andersens <i>Det nye Aarhundredes Musa [Die Muse des neuen Jahrhunderts]</i> (1861)	231
Ulrich Ernst	
Eugen Gomringer und das Konzept einer Globalisierung der Poesie. Eine Re-Lektüre des Manifests <i>vom vers zur constellation</i>	243
Beatrice Nickel	
Avantgarde-Lyrik und Universalsprache: Die Konkrete Poesie in Brasilien und Frankreich als globales Phänomen	263
Teil IV: ‚Weltgenres‘	
Karl Maurer	
Die <i>Divina Commedia</i> als Weltgedicht	281
Joachim Harst	
Welttheater und Weltmacht. Christlicher Universalismus bei Gryphius und Calderón	289
Kristina Mendicino	
Break-Dance. (Ein Schritt von Homer und Rousseau zu Goethe)	301

Alexander Nebrig
Die Welt als Lied. Der globale Anspruch von Herders *Volksliedern* 315

Martin Götze
Das Gedicht als ästhetische Rede. Zum Problem der Welthaltigkeit von
Lyrik 327

Teil V: Fiktionen des Globalen: Zwischen Weltbezug und Welterzeugung

Christine Ivanovic
Weltgeschichte und Weltliteratur. Hannah Arendts „Welt“-Konzept im
Kontext ihrer literarischen Analysen 341

Barbara Ventarola
Zwischen situationaler Repräsentation und Multiadressierung – Marcel
Proust und Jorge Luis Borges als Paradigmen der Weltliterarizität 353

Alice Stašková
Zum Weltbezug als Textbezug des modernen Romans (Hermann Broch –
Georges Perec – Michal Ajvaz) 369

Christian Sinn
Bilokationen. Literarische und mathematische Verfahren der
Welterzeugung in Thomas Pynchons *Against the day* 381

Evi Zemanek
Die generativen Vier Elemente: Zu einer Grundfigur der Welt- und
Text-Schöpfung am Beispiel von Franz Josef Czernins *elemente*-Sonetten 401

Christiane Solte-Gresser
Lebens-Welt-Verlust? Literarische Formen postmoderner Welterzeugung
am Beispiel von Marlene Streeruwitz 413

Teil VI: Literarische Repräsentationen von Globalität und Globalisierung

Dolf Oehler
Zur Dialektik der Globalisierung 427

Nina Peter	
„The Right Places at the Right Times“. David Mitchells <i>Ghostwritten</i> als Roman über die Denkbarekeit von Globalität	439
 Claudia Schmitt	
Die Welt – ein Mosaik? Episodenhaftes Erzählen in Literatur und Film der Gegenwart	455
 Anne-Rose Meyer	
Der Schriftsteller als Zeuge und Zuschauer. Die Beispiele Hans Christoph Buch und Nick McDonell	467
 Teil VII: Globalität und (Inter-)Medialität	
Arndt Niebisch	
Medienzusammenbrüche und posthumanes Erzählen in Jules Vernes <i>Michel Strogoff</i>	483
 Monika Schmitz-Emans	
Welt-Bilder, Bildstile, Schreibstile. Hybridkulturelle Bildwelten und ihre literarische Beschreibung bei Orhan Pamuk	495
 Kirsten von Hagen	
„Jeder ist überall, niemand irgendwo“ – Weltwahrnehmung und -konstruktion bei Daniel Kehlmann (<i>Ruhm</i> , 2009) und Giulio Minghini (<i>Fake</i> , 2009)	509
 Frauke Bolln	
Welt und Provinz in Text und Bild bei Dorothee Elmiger und Stefan Ettliger	523
 Teil VIII: Geographie – Kartographie – Geopoetik	
Angela Oster	
Globalität und Globus. Technikfaszination und Kunsthandwerk der Globographie in der Frühen Neuzeit	535
 Dana Bönisch	
Andere Karten. Videogeographie, Kartographie und Geopoetik	555

Simon Harvey	
Twisted Logics: A Topological Turn in Counter-Cartography and Some Artistic Antecedents	567

Teil IX: Weltwissen, Weltdiskurse, globale Zirkulation

Ulrike Kruse	
Das Haus als Welt. Die geordnete Welt in der frühneuzeitlichen Ökonomikliteratur	579

Andreas Beck	
Welthandelswege im Märchenwald – Johann Carl August Musäus' <i>Stumme Liebe</i>	591

Peter Goßens	
„Eisenbahnen und Dampfschiffe“. Zur Rolle der technischen Fortbewegung im transnationalen Literaturdenken des frühen 19. Jahrhunderts	603

Uwe Lindemann	
Madame Bovary und der moderne Hedonismus. Reflexionen zum Verhältnis von Literatur, globalisierter Warenwelt und Konsumkultur im 19. Jahrhundert	615

Nicole Pöppel	
Weltausstellungen als Schreibstätten des Globalen	633

Simone Sauer-Kretschmer	
Die Inszenierung von Welt und ihre Grenzen – Ödön von Horváths Alfons Kobler zu Besuch auf der Weltausstellung in Barcelona	645

Keyvan Sarkhosh	
Die Welt als Archiv – Stanley Kubricks <i>Napoleon</i> -Projekt	657

Teil X: Verhandlungen kultureller Differenz im Spannungsfeld von Globalität und Lokalität

Elke Brüggem	
Belacâne, Feirefiz und die anderen. Zur Narrativierung von Kulturkontakten im <i>Parzival</i> Wolframs von Eschenbach	673

Michael Bernsen	
Gérard de Nerval's Begegnung mit dem Orient, ein Globalisierungsschub in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts	693
Marc Maufort	
Forging Native Idioms: Canadian and Australasian Performances of Indigeneity in an Age of Globalization	703
Christian Luckscheiter	
Topographien Peter Handkes zwischen Lokalität und Globalität	717
Zu den Trägerinnen und Trägern	729

Die generativen Vier Elemente: Zu einer Grundfigur der Welt- und Text-Schöpfung am Beispiel von Franz Josef Czernins *elemente*-Sonetten

Poesie ist verkörperte Metaphysik und Metaphysik entlebte Poesie.¹

In langer abendländischer Tradition werden die vier Elemente – Feuer, Erde, Wasser und Luft – als schöpferische Prinzipien angesehen: Zum einen fungieren sie als Urstoffe, aus denen, wie man lange glaubte, alles Weitere hervorgeht; zum anderen dienen sie der Konstruktion einer imaginären Totalität, die wiederum in vier anschauliche Grundbestandteile zerlegt werden kann. In der Annahme, dass der Kosmos endlich und seine Bestandteile zählbar seien, konzipierte Empedokles die elementare Tetrade, die über zwei Jahrtausende bis zur wissenschaftlichen Überwindung der Elemente-Lehre gemäß analogistischem Weltbild weitere Quaternitäten, etwa die vier Temperamente, hervorruft, von denen einige bis heute maßgeblich sind, zum Beispiel Jahreszeiten, Himmels- und Windrichtungen.² Das Elemente-Modell ist in doppelter Hinsicht ein globales, es steht für Globalität und ist weltweit verbreitet, liegt es doch Welt-schöpfungsmythen verschiedener Kulturen in Ost und West zugrunde. So trat ungefähr zeitgleich mit dem griechischen Vierermodell ein identisches in der indischen Philosophie auf, während die chinesische Philosophie eine Fünf-Elemente-Lehre (Wasser, Feuer, Erde, Metall und Holz) entwickelte.³ Dass sich im westlichen Kulturkreis die Vierzahl über Jahrtausende bewährte und auch über das von Aristoteles durch Hinzufügen des Äthers als Quintessenz in Betracht gezogene Fünf-Elemente-Modell dominierte, verdankt sich sicher ihrer multiplen Symmetrien als Voraussetzung für ein zugleich übersichtliches und dennoch komplexes Schema. Zwar besitzt jedes Element individuellen symbolischen Eigenwert, doch profilieren sich die spezifischen Qualitäten erst in der Viererkonstellation.

Nicht nur antike philosophische, frühneuzeitliche astrologische und esoterische Schriften beschäftigten sich mit den Elementen, die mit Eigenschaften,

1 So Franz Josef Czernin, wohlgermerkt ohne beides jeweils auf das andere reduzieren zu wollen, in einem Gespräch über seine *elemente, sonette*. Kiefer 2002, S. 146.

2 Vgl. dazu Berner 1996.

3 Vgl. die anregende Studie von Böhme / Böhme 2001, S. 93 f.

Elementarwesen und Gottheiten assoziiert werden. Literarischer Gegenstand sind sie in unterschiedlichsten Gestalten und Konstellationen – öfter einzeln denn als Tetrade – aufgrund ihrer existenziellen Bedeutung für den Menschen in antiken Kosmogonien, in mittelalterlichen Mysterienspielen, seit der Renaissance in Gedichten und bis ins 21. Jahrhundert in Prosawerken. Ihre Attraktivität als literarische Stoffe verdanken sie der ambivalenten Beziehung des Menschen zu ihnen: zwar ist er abhängig von den ‚Lebens Spendern‘, erkennt aber auch ihr Gefahrenpotenzial, ablesbar etwa an Schilderungen von Naturkatastrophen, die derzeit eine Konjunktur erleben. Das Verhältnis des Menschen zur Natur erschließt sich durch den Blick auf die Darstellung der Elemente. Als literarischer Gegenstand eignen sie sich, da man in ihnen die Natur als Ganzes anschaulich machen kann. Feuer, Wasser, Erde und Luft sind in besonderem Maß poetisch ästhetisierbar, weil sie – anders als die metaphysischen Kategorien – dank ihrer verschiedenen Aggregatzustände und Erscheinungsformen sinnlich auf vielfältige Weise wahrnehmbar sowie wandelbar sind.

Darüber hinaus ist eine Verbindung von Elemente-Lehre und Dichtung begrifflich angelegt: Das griechische Wort *stoicheion* meint ein unteilbares Erstes, aus dem Weiteres hervorgeht. Es bezeichnet nicht nur ein Element im Sinne eines Grundstoffs des Universums, sondern auch den (gesprochenen) Buchstaben des Alphabets. Ähnlich meint das lateinische *elementum* zugleich Element, Atom und Buchstabe. Ganz explizit analogisiert Lukrez in *De rerum natura / Von der Natur* die Ur-Teilchen mit den Buchstaben und damit gleichzeitig seinen eigenen Text mit dem Kosmos.⁴ In literarischen Kosmogonien fallen also Welt- und Textschöpfung zusammen, auch wenn sich dies meist ohne eine derart explizite, autoreflexive Thematisierung wie diejenige der Bibel („Am / Im Anfang war das Wort“, Joh 1,1) vollzieht. Aus dem ursprünglichen, chaotischen, vorsprachlichen Zustand entsteht der geordnete, in Elementarreiche gegliederte Kosmos als *textum*, wie in den *Metamorphosen* des Ovid, der Mythos und antike Naturphilosophie amalgamiert.⁵ Beide Komponenten verschmilzt auch Franz Josef Czernin in *elemente, sonette* (2002), einem generisch völlig andersartigen, nicht minder experimentellen *textum* (auch im Sinne von ‚Gewebe‘), das die vier Elemente noch prominenter inszeniert. In den ziemlich genau 2000 Jahren zwischen Ovid und Czernin wurden die vier ‚Urstoffe‘ immer wieder als poetische Stoffe entdeckt, von der petrarkistischen (Stampa), elisabethanischen (Spenser, Shakespeare), barocken (Góngora, Villamediana) über die romantische (Droste-Hülshoff) bis zur modernen (Yeats, T. S. Eliot, Lorca) und gegenwärtigen (Hierro, Draesner) Lyrik. Einzelne und in verschiedenen Erscheinungsformen wurden sie schon als Metaphern und Symbole für die poetische

4 Lukrez führt die Analogie mehrfach aus, so in Lukrez I, 196 – 198 u. 823 – 829; II, 688 – 694.

5 Vgl. dazu Schuh 2010, wo auch auf Lukrez verwiesen wird.

Schöpfung eingesetzt – man denke nur an die Quelle der Dichtung, Funken oder Hauch der göttlichen Inspiration, Fruchtbarkeit des Ackers.⁶ Ihr weltbildendes, textgeneratives Potenzial als Tetrade wird jedoch erst bei Czernin ausgeschöpft, dessen elementarpoetologischer Entwurf über den metaphorischen Gebrauch hinausgeht. Bevor seine *elemente, sonette* besprochen werden, sind – im Bewusstsein der Problematik jeglicher Verkürzung komplexer philosophischer Weltbilder – einige für Czernins Werk relevante Aspekte der Elemente-Lehre zu vergegenwärtigen.⁷

Elementare Kosmogonien zwischen Mythos und Metaphysik

Bevor Empedokles im fünften vorchristlichen Jahrhundert das tetradische Modell etablierte, benannten die Vorsokratiker wohlbegründet je ein Element als Urstoff: Thales von Milet das Wasser, Anaximenes die Luft und Heraklit das Feuer.⁸ Zu diesen drei fügte Empedokles die Erde hinzu – die ihrerseits übrigens von Hesiod in dessen *Theogonie* als Urstoff privilegiert wurde – und bezeichnete die vier gemäß dem Denken der Pythagoreer, welche die Zahlen 1, 2, 3 und 4 als Wurzeln aller anderer ansahen, als Wurzelkräfte (*rhizómata*).⁹ Diesen wissenschaftlichen Ansatz kleidet er in seinem bloß fragmentarisch erhaltenen Lehrgedicht *Über die Natur* allerdings in mythologisches Gewand, wenn er den Vier Götternamen gibt und sie als gegensätzliche Charaktere konzipiert, die sich zum Zweck des Entstehens und Vergehens mischen und entmischen. Sie stehen in einem Spannungsverhältnis, Liebe und Hass bzw. Attraktion und Repulsion wechseln einander ab bei der Konstitution der Materie. Obwohl die Vier abwechselnd einzeln die Oberhand gewinnen, bleiben sie letztlich in einem Gleichgewicht und bilden ein geordnetes, selbstgenügsames Ganzes, einen Kosmos oder auch eine Kugel (*sphairos*).¹⁰

In Platons Kosmologie, entfaltet im Dialog *Timaios* (360 v. Chr.), haben die vier Elemente, welche er dort als ‚Buchstaben (*stoicheía*) des Alls‘¹¹ bezeichnet, die Funktion, die sinnliche Wahrnehmung der Welt zu ermöglichen. Das dafür in der Redeform des *eikos logos* gestaltete und damit nicht als streng wissen-

6 Vgl. die Artikel zu Feuer / Flamme, Quelle, Fluss, Wolke, Atem / Lufthauch, Wind, Erde / Lehm / Acker, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole 2008.

7 Die folgende Synopse der Elemente-Lehre des Empedokles und deren Weiterentwicklungen bei Platon und Aristoteles orientiert sich an der ausführlichen Darstellung in Böhme / Böhme 2008, S. 94 – 120.

8 Vgl. Kranz (Hg.) 1964, Bd. 1: A12, S. 76 f.; A4 – 7, S. 91 f.; B30, S. 157 f.

9 Vgl. ebd., B6, S. 311 f.

10 Vgl. ebd., B17, S. 315 ff.

11 Vgl. *Timaios* 48b.

schaftlich zu verstehende Modell besteht aus fünf platonischen Urkörpern, von denen vier die Formprinzipien der Elemente sind und das fünfte das Weltall im Ganzen verkörpert, nämlich Tetraeder / Feuer, Ikosaeder / Wasser, Würfel / Erde, Oktaeder / Luft und Dodekaeder / Kosmos.¹² Diese aus Elementardreiecken bzw. Quadraten zusammengesetzten sogenannten konvexen regulären Körper, von denen es nicht mehr als fünf gibt, bilden ein System, in welches das Vier-Elemente-Modell integriert ist. Die vier Elemente selbst gingen, so die mythologische Komponente des Erklärungsmodells, voneinander getrennt durch ein Rütteln, aus der grenzenlosen, amorphen *chora* („Amme des Werdens“) hervor.¹³ Erst als platonische Körper besitzen sie die nötige Stabilität für die Entstehung der Materie; gleichwohl sind sie aufgrund ihrer geometrischen Verwandtschaft in einander verwandelbar.

Auch Aristoteles – der die Elemente im Sinne der Chemie definierte als Körper, in die andere Körper zerlegt werden¹⁴ – lehrt, dass die Elemente in einander transformiert werden können. Die Voraussetzung dafür ist, dass er sie als Kombination von jeweils zwei der vier Sinnesqualitäten warm, kalt, feucht und trocken (das Feuer beispielsweise als warm und trocken, das Wasser als kalt und feucht) versteht, d. h. die Elemente kombinatorisch qualifiziert;¹⁵ demnach realisiert sich ihre Transformation, indem sich je eine der beiden Qualitäten ändert (so wird etwa das Wasser durch Erwärmung zu Luft, dieselbe durch Trockenwerden zu Feuer, usw.). Aristoteles findet hier Erwähnung wegen der kombinatorischen Komponente seiner Elemente-Lehre, die ihn von Platon unterscheidet. Mit diesem stimmt er jedoch überein hinsichtlich der Funktion der Elemente, die Natur bzw. Welt sinnlich wahrnehmbar zu machen.

Denselben Zweck erfüllen auf andere Art mittelalterliche Kosmogramme, die elementargeometrisch konzipiert sind, d. h. sich aus Kreisen und vor allem Quadraten zusammensetzen.¹⁶ Nicht nur aufgrund der Vierzahl der Himmels- und Windrichtungen ist das Quadrat Hauptfigur solcher Weltmodelle; meist integrieren sie die vier Elemente mitsamt ihren Sinnesqualitäten. Freilich sind sie keine mimetischen Bilder, sondern Abstraktionen, die den Bauplan der unüberblickbaren Welt reflektieren. Sie wurzeln sowohl im antiken Verständnis der Welt als einer Einheit als auch im *ordo*-Gedanken, wie er sich in der pythagoreischen Zahlenlehre – die in der Zahl das Urprinzip der Welt sieht und der Vierheit (Tetraktys) besondere symbolische Bedeutung zuspricht –, in der Vier-Elemente-Lehre des Empedokles und in Platons geometrischem Kosmos aus-

12 Vgl. *Timaios* 53c ff. sowie Ziegler 2008.

13 Vgl. *Timaios* 49a.

14 Vgl. *Über den Himmel* 302a, S. 91 f.

15 Vgl. *Über Werden und Vergehen* II,2.

16 Vgl. die Abbildungen und Erklärungen bei Gormans 2011.

drückt.¹⁷ Das Quadrat bewährte sich als visuelles Weltsymbol im Kosmogramm, da es „geometrisches Korrelat der Vierzahl“¹⁸ ist.

Wie die vorgestellten Modelle oszilliert auch das im Folgenden zu untersuchende Werk von Czernin zwischen Abstraktion und Konkretion, Mythos und Naturphilosophie. „Dass die vier Elemente bestimmte Eigenschaften mit metaphysischen wie mit mythologischen Kategorien teilen, erklärt [...] vielleicht, warum sie in besonderem Maß dazu geeignet sind, als poetischer Schlüssel für alle Erscheinungen zu dienen“,¹⁹ meint der Dichter, in dessen Werk sich elementare Prinzipien in verbalen Bildern der Elemente und in insgesamt 129 Sonetten verkörpern, die für das Naturganze stehen.

Franz Josef Czernins Elemente-Sonette

Czernins Sammlung *elemente, sonette* (2002) referiert auf die antike Elemente-Lehre und enthält Spuren der Alchemie; allerdings wird Besagtes in eklektizistischer Manier mit Bausteinen des mittelalterlich-christlichen Weltbildes vermengt. Die Sonette wollen über „das Elementare auch im Sinne des Grundlegenden ernsthaft sprechen können; über die ersten und letzten Dinge [...]. Über das, was zwischen Himmel und Erde und Hölle ist“.²⁰ Der Bezug zu Dantes *Divina Commedia* sticht in Zitaten von je einer Terzine, die acht Sonetten als Motti vorangestellt sind, ins Auge. Es ist jedoch nicht der italienische Dante, der hier zitiert wird, sondern Rudolf Borchardts eigensinniger „Dante deutsch“, der im selben Maß wie das italienische Original als Vorbild herangezogen wird. Czernins Sammlung ist dennoch nicht als Triptychon konzipiert, sondern – bestehend aus vier Zyklen²¹ – tetradisch gegliedert. Die zitierten Terzinen finden aber semantischen und stilistischen Wiederhall in den Sonetten – worauf später zurückzukommen ist – und spiegeln sich formal in deren Terzetten.²²

Der erste Zyklus ist überschrieben mit „erde, sonette“, darauf folgen analog betitelt Wasser, Feuer und Luft. In Entsprechung ihres Mottos aus dem Inferno beginnen die Erde-Sonette kakophonisch, es überwiegen negative Assoziationen mit allerlei organischen Abfallprodukten, doch der Zyklus endet mit paradies-

17 Vgl. Gormans 2011, S. 99.

18 Ebd., S. 100 f.

19 Czernin 2002, S. 149.

20 Kiefer 2002, S. 139.

21 Mit dreimal 32 und einmal 33 Sonetten rücken die Zyklen bloß in die Nähe der Zahlenverhältnisse in Dantes Epos.

22 Es handelt sich fast durchweg um Sonette des romanischen Typus mit zwei Quartetten, zwei Terzetten und insgesamt meist vier Reimen. Wenn aus ihnen zitiert wird, erfolgt dies mit Nennung der Nummer des Sonetts (die Zählung in jedem Zyklus neu beginnend) und der Seitenzahl.

sischen Bildern blühender Natur, so dass man eine durchweg gegebene Analogie zur *Divina Commedia* vermuten könnte. Tatsächlich aber erweist sich die innere Struktur nicht als linear, sondern als zirkulär (innerhalb jeder Gruppe ebenso wie bezogen auf die ganze Sammlung), da sich die Elemente verwandeln, indem sie ihre Aggregatzustände wechseln, und sich auf diesem Weg auch ineinander verwandeln. Dass die vier Elemente nicht eindeutig je einem der drei Dantesken Jenseitsreiche zugeordnet sind, wodurch sie unmissverständlich qualifiziert wären, ergibt sich allein schon aus der numerischen Inkongruenz. Stattdessen sind alle vier Elemente ambivalent, jedes von ihnen wird, keiner teleologischen oder gar eschatologischen Entwicklung folgend, mit allen drei Reichen assoziiert, je nachdem welches elementare Phänomen und welcher Aggregatzustand im Einzelsonett fokussiert wird. So strömt das Wasser einmal klar und hell aus einer Quelle, erfrischt oder reinigt, ein anderes Mal brodelt und dampft es als schwefeliger, pechschwarzer Sud, in dem man verbrennt; ebenso nimmt das Feuer verschiedene Formen und Funktionen an, von den inneren und äußeren Flammen der Höllenqual über das reinigende Feuer der Läuterung bis zum hellsten, gleißenden Licht der himmlischen Sphären und Gottesoffenbarung; und die Luft schließlich formiert sich zum infernalischen Höllensturm, zur reflexiven Wolkendichtung und trägt Engel. Dabei werden die vier Elemente in ihren jeweiligen Zyklen nicht direkt benannt, sondern aufgerufen durch Worte, die mit dem Wortfeld des jeweiligen Elements etymologisch, morphologisch oder phonetisch verwandt sind.²³ Zum Beispiel ist anstelle von „Erde“ von Dreck, Staub, Stein und Gold, von Saat, Korn, Keim, Kern, Pflanzen, Fortpflanzung, Frucht und Blüte die Rede, und anstelle von „Luft“ liest man von Nebel, Schleier, Atem, Licht, Schatten, Schall und Rauch, von Scharen, Federn und Flügeln.

Als Prinzipien können sich die vier Elemente also in den verschiedensten Naturerscheinungen verkörpern, wobei hervorzuheben ist, dass Czernin die Verkörperung nicht nur bildlich meint, sondern im wahrsten Wortsinn wörtlich: „In jedem Laut oder Buchstaben – gleichsam in jedem Staubkorn des Gedichtes – kann das Element *Erde* selbst verkörpert und zugleich dargestellt werden – ein Prinzip oder eine Kategorie, die dann nicht nur die Einzelheit allein erkennbar werden lässt, sondern auch andere erdige oder irdische Dinge und mit diesen das Element Erde selbst.“²⁴ Und nicht nur in Dingen können sich die Elemente konkretisieren / realisieren, auch in Gemütszuständen und Redeweisen. So könne, erklärt Czernin, das Feuer beispielsweise in Form von Leidenschaft oder einer „feurigen Rede“, Wasser „in Form von Überschwang oder eines fließenden Sprechens“, Luft als Freiheitsgefühl oder „in der dünnen Luft von Abstraktio-

23 Vgl. Kiefer 2002, S. 135.

24 Czernin 2002, S. 158 [Hervorhebung im Original].

nen“ und die Erde „in schwermütigen Stimmungen wie in Kraftausdrücken“²⁵ gegenwärtig sein. Entsprechend breit ist das Stilspektrum von sublim bis vulgär.

All die genannten kategorial so unterschiedlichen Phänomene sind im Text allerdings schwer greifbar, nicht nur weil sie sich in stetem Wandel befinden und ineinander übergehen, auch weil sie ästhetisch stark verfremdet sind. Inspirieren ließ sich Czernin von Borchardts imaginärer Sprache, den onomatopoetischen Neuschöpfungen und dem exzentrischen Wortgebrauch, die dem Bemühen um eine Reinigung der Sprache im Sinne eines „genuine[n] Archaismus“²⁶ entspringen. Einige der aus „Dante deutsch“ zitierten Wortschöpfungen pflanzen sich in Czernins ebenfalls in konsequenter Kleinschreibung verfassten Sonetten fort, wenn auch selten in unmittelbarer Zitatnähe. Wie in der Terzindichtung die einzelnen Strophen durch den Reim, so sind Czernins Sonette durch intratextuelle Referenzen derart miteinander verkettet, dass sie als vier Zyklen angesehen werden können, auch wenn sie keinen narrativen Zusammenhang aufweisen. Vielmehr versuchen sie Borchardts *Comedia* [!] in puncto Hermetismus und Hermetik (im zweifachen Wortsinn: dicht bzw. dunkel und esoterisch) zu überbieten, sprich: in der Lesbarkeit zu unterbieten.

Dazu trägt zum einen die Inkonsistenz der Sprechsituation bei, geschuldet den Verwandlungen einer Sprechinstanz, die nicht durchweg menschlich ist, denn bisweilen spricht ‚es‘ aus dem Element (wie der biblische Gott aus dem Feuer) bzw. das Element spricht selbst. Der Mensch wird hier in Elemente zerlegt und setzt sich wieder daraus zusammen – gemäß dem der aristotelischen Elemente-Lehre eigenen, der platonischen Entsprechung von Mikro- und Makrokosmos folgenden Verständnis des Menschen als Elementarwesen.²⁷ Das heißt, er verkörpert ein individuelles Mischverhältnis der vier Elemente und referiert damit sowohl auf die aristotelische Vorstellung aus der Schrift *Über Werden und Vergehen*, wonach alle Naturwesen in periodischem Prozess aus den elementaren Potenzen entstehen, reifen und verfallen, als auch auf die Humoralpathologie als Lehre von den vier Säften.

Zum anderen beruht die Textästhetik der Sonette auf einem Verfremdungsverfahren, bei dem idiomatische Wendungen (wie die Elementarwesen) in ihre Bestandteile zerlegt und neu zusammen gestellt werden, wodurch das Wortmaterial im Detail exponiert sowie durch die Freisetzung beachtliche klangliche und semantische Effekte erzielt werden. Das Verfahren kann man als „Entstel-

25 Ebd., S. 152 f.

26 Rudolf Borchardt an Josef Hofmiller in einem Brief v. 09. 02. 1911 (Borchardt 1995, S. 356).

27 Zum Beispiel spricht im Zyklus Erde ein „ich, leibhaft schwer“ (27/33), im Wasser ist die Sprechinstanz „geworfen kalt / in all dies nasse“ (6/46), im Feuer „umzüngelt, brennend“ (18/94) und in der Luft „selbst vogelfrei, hier leer in eigner schweben hängen[d]“ (22/132). Es gibt sogar zwei als solche bezeichnete Porträts als Element: „sonett, portrait“ (19/95) und „selbst, porträt“ (32/108).

lung“ und „Übertragung“ beschreiben, gemeint sind: „Versinnlichung des Latenten und Abstrakten durch Variation idiomatischer Wortbildungsform [...], Wiedergewinn der klanggestischen Potenz durch Dekonstruktion und damit Regeneration der welterzeugenden Kraft des Wortkörpers.“²⁸ Czernin erprobt, was passiert, wenn er „die Logik der einen [idiomatischen] Wendung [...] auf andere Bereiche der (Umgangs-)Sprache anwende[t] [überträgt], die einer anderen Partiallogik folgen“.²⁹

Im Hinblick auf die Elemente-Thematik ist es signifikant, dass dieses Verfahren der Sprachschöpfung mit poetischer Welterschöpfung verbunden ist und daher keineswegs zu Nonsense-Poesie führt. Aufgrund der Sprechsituation, in der Mensch und Element verschmelzen, scheint es, als generiere sich die Sprache selbst, ebenso wie sich die aus den Elementen bestehende Natur als *natura naturans* selbst erschafft und kontinuierlich erneuert. Immer wieder wird der Ursprung der Elementarwesen nachvollzogen und als Autopoiesis sprachlich variiert. So heißt es beispielsweise in den Wasser-Sonetten mit Bezug auf die Symbolik der Quelle: „wie wir uns jetzt entspringen, / überströmen, / doch leibhaft, fest aufs neu an all dies licht uns bringen!“ (12/52); „speist welche quelle uns, dass wir uns selbst entspringen?“ (18/58) Dementsprechend beginnt etwa eines der Feuer-Sonette, die mehrfach das Konzept einer Selbstzündung variieren, mit dem Vers: „ein funke nur, auf sich allein selbst überspringend“ („sonett, monadisch“ 30/106). Solchen teils mythischen, teils biologischen Bildern sind auch Referenzen auf die Alchemie untergemischt, insbesondere in „sonett, alchemisch“ (20/96), in dem Prinzip und Praxis der Vermengung im Feuertopf durch das Sprecher-Ich aus der Perspektive der vermengten Elemente geschildert werden. In der letzten Strophe zeigt sich, wie das explosive Gemisch „sich selbst giesst sein gefäss“ (20/96), was man als Metakommentar zur Textform Sonett lesen muss. Ungezügelter Brand und formstrenge Gefäß werden mehrfach gegen einander ausgespielt. Allen vier Elementen dient das viergliedrige (romanische) Sonett als notwendiger eindämmender, formgebender Rahmen.

Die Gattungswahl ist wohlüberlegt: Czernin konstatiert, die Art, wie er mit den Elementen umgehe, scheine „gerade die Form des Sonetts zu verlangen“ und begründet dies mit der sonetttypischen „Zweifaltigkeit“, womit er die Gleichzeitigkeit von lyrischer Klangordnung und Reflexion meint, ebenso wie die für die Gattung mehrfach festgestellte „Dialektik von Hohem und Niedrigem“, die er wiederum mit der „idiomatischen ‚Natur‘ der Sprache und der Künstlichkeit der

28 So beschreibt es treffend Kiefer 2002, S. 132 f., der den Begriff der Entstellung von Enzensberger übernimmt.

29 Ebd.

Sonettform“ korreliert.³⁰ Darüber hinaus erweist sich seine Gattungswahl aber aus noch viel augenfälligeren (von Czernin nicht erwähnten) Gründen im Hinblick auf den Gegenstand fast als zwingend, beachtet man graphische Erscheinung, Proportionen und numerische Qualitäten des Sonetts, genauer seine zahlenkompositorische und geometrische Bauform. Hinzu kommt seine frühneuzeitliche Instrumentalisierung zur Vermittlung von Weltwissen,³¹ auch im eigentlichen Wortsinn zu verstehen als Wissen über die Welt als Ganzes oder in Teilen, denn schon im 16. Jahrhundert ist die Öffnung der ursprünglich für Liebesdichtung verwendeten Form auf globalere Gegenstände zu beobachten. Und freilich kann man das Sonett auch aufgrund seiner globalen Verbreitung als Medium des Globalen ansehen, doch ist für seine ideale ‚Kongruenz‘ zum Elemente-Modell seine gattungskonstitutive Zahlenproportionalität³² ausschlaggebend.

Wie die Welt im mittelalterlichen Kosmogramm so ist auch das Sonett durch seine charakteristischen Zahlenverhältnisse abbildbar. Namentlich August Wilhelm Schlegel führte die (romanische) Form auf numerische Relationen und geometrische Konstruktionsprinzipien – veranschaulicht an der Tektonik eines Tempels – zurück.³³ In der Aufteilung in zwei Quartette plus zwei Terzette stehen die Zwei, Drei und Vier in einem spezifischen Verhältnis, das Schlegel unter Berücksichtigung der gängigen Reimordnung mathematisch erklärt. Gemeinsamkeiten mit der Elemente-Lehre bestehen zum einen in Schlegels Korrelation der Quartette und Terzette mit den geometrischen Figuren Quadrat und Dreieck, worin sich der gattungstypische Konnex von räumlicher Vorstellung und numerischer Kalkulation zeigt. Man denke an die aus Quadrat und Dreieck zusammengesetzten platonischen Urkörper. Schlegel definiert die Tektonik des Sonetts auf der Basis von Symmetrien und sieht dessen Spezifikum in der Vereinigung von Symmetrie und Antithese. Abgeleitet aus den (auf die Reimordnung bezogenen) antagonistischen Naturprinzipien der Anziehung und Abstoßung bzw. Verbindung und Trennung – die auch in der Elemente-Lehre eine wichtige Rolle spielen – betrachtet er die sonetttypischen Zahlenproportionen als universell. Ein Rekurs auf die damit aufgerufene Sympathielehre lässt sich auch in Czernins Elemente-Zyklus beobachten, in dem die Vier als eine der Sonettzahlen dank der Fusion von Elemente-Lehre und Sonettform doppelt semantisiert wird. Sie wird allerdings nicht motivisch-thematisch verwendet, sondern hat textgenerative Funktion.

Eine weiterer Berührungspunkt zwischen Elemente-Lehre und Sonettform ist

30 So Czernin im Interview bei Kiefer 2002, S. 138 – 140.

31 Vgl. Nickel 2008.

32 Vgl. dazu Borgstedt 2012 sowie Greber 2011.

33 Vgl. Schlegel 2007, zum Sonett: S. 159 – 168. Zur Geometrisierung der lyrischen Form vgl. auch Kramer 2012.

schließlich das kombinatorische Moment:³⁴ Czernin fusioniert die aristotelische Lehre von der Kombination der vier Qualitäten in den Elementen und deren Verwandlungsmöglichkeiten mit dem durch Bauform und Reimschema gegebenen kombinatorischen Potenzial des Sonetts. Er verwendet nicht nur ungewöhnliche Reimmuster in verschiedenen Mischformen der gängigen Muster.³⁵ Zugleich korreliert er die in der antiken Weltlehre als unteilbare Urstoffe geltenden generativen Elemente mit Lexemen und Phonemen als kleinste Einheiten der Sprache und lässt diese in kombinatorischem Spiel immer neue Verbindungen eingehen. „Der Dichtung ein bestimmtes Material zuzuordnen und dieses als eine endliche Menge klar unterscheidbarer Einheiten zu begreifen“, versteht Czernin als Versuchung und Herausforderung: Eine solche materialistische, analytische Auffassung sei so anziehend, weil sie nicht selten in eine „kabbalistische Magie“ umschlage und die Sprachelemente „zu mysteriösen Attraktoren und Repulsoren“ mache.³⁶ Im Bewusstsein der Ambivalenz eines derartigen Materialismus zwischen „nüchterner Textkonstruktion“ und „laut- oder buchstabenmagischer Dichtung“³⁷ agiert Czernin gleichsam als Sprach-Alchemist, der Anziehung, Abstoßung und Fusionsmöglichkeiten der Sprachelemente kombinatorisch erprobt. Seine Poetik erschöpft sich jedoch nicht in zweckfreiem Ludismus, vielmehr gelten ihm die Sprachelemente als Medien der poetischen Welterzeugung.

Literaturverzeichnis

- Albrecht, Andrea / Essen, Gesa von / Frick, Werner (Hg.): *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Berlin / Boston 2011.
- Aristoteles: *Über den Himmel*, in: Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung*. Begr. v. Ernst Grumach, fortgef. v. Hellmut Flashar, hg. v. Christof Rapp. Bd. 12,3: *Über den Himmel*. Übers. u. erl. v. Alberto Jori. Berlin 2009, S. 21 – 116.
- Ders.: *Über Werden und Vergehen*, in: Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung*. Bd. 12,4: *Über Werden und Vergehen*. Übers. u. erl. v. Thomas Buchheim. Berlin 2010, S. 19 – 79.
- Berner, Robert L.: *The Rule of Four. Four Essays on the Principle of Quaternity*. New York 1996.
- Böhme, Gernot / Böhme, Hartmut: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München 2004 [1996].

34 Vgl. dazu Greber 2002, bes. S. 554 – 701.

35 Die in den Quartetten abwechselnden Muster abab abab und abba abba werden mit unterschiedlichen Mustern in den Terzetten, wie z. B. cdc dcd, cdc ddc, cde dec, kombiniert.

36 Czernin 2002, S. 145.

37 Ebd., S. 146.

- Borchardt, Rudolf: *Gesammelte Briefe*. Hg. v. Gerhard Schuster u. Hans Zimmermann. 2. Abt. Bd. 2: *Briefe 1907 – 1913*. München / Wien 1995.
- Borgstedt, Thomas: „Die Zahl im Sonett als Voraussetzung seiner Transmedialität“, in: Greber, Erika / Zemanek, Evi (Hg.): *Sonett-Künste*, S. 41 – 59.
- Czernin, Franz Josef: *elemente, sonette*. München / Wien 2002.
- Gormans, Andreas: „Memoria more geometrico. Welt und Weltverständnis im Zeichen von Kreis und Quadrat“, in: Albrecht, Andrea / Essen, Gesa von / Frick, Werner (Hg.): *Zahlen, Zeichen und Figuren*, S. 83 – 109.
- Greber, Erika: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln / Weimar / Wien 2002.
- Greber, Erika / Zemanek, Evi (Hg.): *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*. Dozwil 2012.
- Dies.: „Triskaidekaphobia? Sonettzahlen und Zahlensonette“, in: Albrecht, Andreas / Essen, Gesa von / Frick, Werner (Hg.): *Zahlen, Zeichen und Figuren*, S. 214 – 247.
- Kiefer, Sebastian: „Poetische Elementenkunde. Franz Josef Czernins ‚elemente, sonette‘“, in: *ndl. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur* 2002/50 (545), S. 128 – 147.
- Kramer, Kirsten: „Ästhetik des Kalküls. Schrift, Geometrie und Architektur im spanischen Barocksonett“, in: Greber, Erika / Zemanek, Evi (Hg.): *Sonett-Künste*, S. 151 – 182.
- Kranz, Walther (Hg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch von Hermann Diels*. Berlin ¹¹1964 [1903].
- Lukrez: *Von der Natur. Lateinisch-Deutsch*. Hg. u. übers. v. Hermann Diels. München 1993.
- Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart / Weimar 2008.
- Nickel, Beatrice: *Weltwissen und Sonettistik in der Frühen Neuzeit: Frankreich, Spanien, England und Deutschland*. Berlin 2008.
- Platon: *Timaios* [360 v. Chr.], in: Platon: *Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch*. Hg. v. Gunther Eigler. Bd. 7: *Timaios, Kritias, Philebos*. Bearb. v. Klaus Widdra. Griech. Text v. Albert Rivaud u. Auguste Diès. Deutsche Übers. v. Hieronymus Müller u. Friedrich Schleiermacher. Darmstadt ²1990, S. 1 – 209.
- Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über die romantische Literatur [1803 – 1804]*, in: Schlegel, August Wilhelm: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Begr. v. Ernst Behler u. Frank Jolles, hg. v. Claudia Becker. Bd. 2,1: *Vorlesungen über Ästhetik (1803 – 1827)*. Hg. v. Georg Braungart. Textzusammenstellung v. Ernst Behler. Mit einer Nachbemerkung v. Georg Braungart. Paderborn / München / Wien (u. a.) 2007, S. 1 – 194.
- Schuh, Stefanie: „Oikos, kosmos, textum. Ovids Metamorphosen“, in: Ermisch, Maren / Kruse, Ulrike / Stobbe, Urte (Hg.): *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*. Göttingen 2010, S. 149 – 176.
- Ziegler, Renatus: *Platonische Körper – Verwandtschaften – Metamorphosen – Umstülpungen*. Dornach 2008.

