

IM AUGENBLICK DES TODES

Thomas Klings „Gemäldegedicht“ ›Sevilla 1671‹
im Werkkontext

Von Matthias Berning (Aachen)

Thomas Klings ›Sevilla, 1671‹ aus dem Band ›Sondagen‹ ist ein Gedicht auf Juan de Valdés Leals Barockemälde ›In ictu oculi‹. Durch seine Nachbarschaft zu Gedichten zu einem weiteren Bild Leals und einem Foto aus dem Spanischen Bürgerkrieg wird ein Kontext aus Barock, Moderne und Gegenwart hergestellt. Der Beitrag zeigt, wie das Motiv des ‚memento mori‘ mit der Thematik des Augenblicks verknüpft wird und die Möglichkeiten der sprachlichen Beschwörung von Bildern erprobt und reflektiert werden.

Thomas Klings ›Sevilla, 1671‹ from the volume ›Sondagen‹ is a poem on Juan de Valdés Leals baroque painting ›In ictu oculi‹. Its various links with poems on another painting by Leal and a photography from the Spanish Civil War create a context of baroque, modern and present. The article shows how the motif of the ‚memento mori‘ connects with the theme of the moment and how the possibilities of the verbal evocation of images are tested and reflected upon.

Lange Zeit war für die Lyrik des 1957 geborenen und 2005 verstorbenen Thomas Kling eine vom Klang geprägte, auf die mündliche Aufführung hin konzipierte Schreibweise charakteristisch, die sich meist auch in einem phonetischen Schriftbild niederschlug. ›Sevilla 1671‹ aus dem 2002 erschienenen Band ›Sondagen‹ gehört zum späten Werk Klings und ist erkennbar nicht durch die bei ihm bis dahin übliche Formensprache geprägt. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie dieser Text trotzdem für Klings Themen und Schreibpraktiken typisch ist, indem hier wie in früheren Gedichten die Möglichkeiten ästhetischer Darstellung und die Medialität von Sprache und Bild – wie sich der Titel des Bandes deuten lässt – sondiert und reflektiert werden. Zugleich geht es darum, zu zeigen, warum ein sich emphatisch auf die Moderne beziehender Lyriker ein derart starkes Interesse an „Gemäldegedichten“, so nennt er die ekphrastischen Texte selbst,¹⁾ wie auch an der Epoche des Barock in seinen Texten

¹⁾ Einer dieser lyrischen Texte trägt beispielsweise den Titel ›kühles gemäldegedicht‹, in: THOMAS KLING, *Sondagen*, Köln 2002.

offenbart.²⁾ Das mediale Problem der Ekphrasis, also der literarischen Darstellung von Bildender Kunst, dem Versuch der Übertragung von einem Medium ins andere, hat Kling, wie gegen Schluss dieses Beitrags skizziert werden soll, in einigen Reden und Essays erörtert. Es liegen bereits einige Interpretationen seiner „Gemäldegedichte“ in der Kling-Forschung vor, auf die hier exemplarisch zurückgegriffen wird, aber speziell zu dem hier behandelten Text und dem Gedichtzyklus, in den es eingebunden ist, liegt bisher keine Analyse vor.

Ein weiterer, wichtiger Impuls für Klings Poetik sind vor allem die Entwürfe der historischen Avantgarden und deren Fortführung in den 1950er Jahren und Folgejahrzehnten – 1977 publizierte er vom Expressionismus beeinflusste Gedichte, von denen er sich später distanziert hat. Um 1980 Jahre folgen Wien-Aufenthalte, in denen er mit dem avantgardistischen, experimentellen Schreiben der Wiener Gruppe, wie auch Friederike Mayröcker oder Reinhard Priessnitz bekannt wurde. Die etwa bei Mayröcker praktizierte Mischung aus Montagetechniken und Sprachreflexion ist für Kling stilbildend. Die Fokussierung seiner Lyrik auf die Lautlichkeit der Gedichte zeigt sich auch in der besonderen Bedeutung der öffentlichen Aufführung für Kling, in der die Mündlichkeit und Performativität des Gedichts besonders hervorgehoben wurde. In einem schwarzgelb-gestreiften Pullover, der ihm etwas Wespenartiges verleihen sollte, hat er seine Texte geschrien, geflüstert, im hohen Ton, im rheinischen Dialekt, mit Wiener Schmääh, zuweilen begleitet von Schlagzeug.³⁾ Dies zeigt sich noch darin, dass er den späteren Lyrikbänden ›Fernhandel‹ und ›Sondagen‹ CDs mit Lesungen der Texte beigelegt hat. Diese im Tonstudio aufgenommenen Rezitationen geben allerdings keinen Eindruck von der oben beschriebenen früheren Vortragsweise. Über einen weiteren kulturellen Einfluss hat der damals in Düsseldorf lebende Autor in einigen Gedichten Auskunft gegeben: über den Ratinger Hof, den Düsseldorfer Club, in dem 1977 bis 1979 die lokale Punkszene auf Beuys-Schüler der Kunstakademie traf und mit Bands wie *Der Plan* und *Fehlfarben* die *Neue Deutsche Welle* begründet wurde. Hier spielte ZK, die Vorläuferband der *Toten Hosen*.

Daher konstatiert Enno Stahl folgerichtig über Kling im Hinblick auf dessen erste beide Lyrikbände: „Punk hat daran mitgeschrieben“,⁴⁾ und meint

²⁾ Zu Klings Barock-Rezeption vgl. STEFANIE STOCKHORST, „Geiles 17. Jahrhundert“. Zur Barock-Rezeption Thomas Klings, in: *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, hrsg. von FRIEDER VON AMMON, PEER TRILCKE und ALENA SCHARFSCHWERT, Göttingen 2012, S. 163–196.

³⁾ Vgl. NORBERT HUMMELT, Nachwort. Annäherung an die Poesie Thomas Klings, in: THOMAS KLING, *schädelmagie. Ausgewählte Gedichte*, hrsg. von NORBERT HUMMELT, Stuttgart 2008, S. 73f.

⁴⁾ ENNO STAHL, Die Geburt des Geschmacksverstärkers aus dem Geiste des Punk, in: AMMON/TRILCKE/SCHARFSCHWERT (zit. Anm. 2), S. 69–80, hier: S. 80.

im produktionsästhetischen Sinne den Hang zur Zerstörung von Syntax und Sinneinheiten und die regelmäßige Bezugnahme auf die Kunst der Avantgarden nach 1900, etwa die Lautmalerei des Dadaismus. Vor allem die lyrischen Experimente Hugo Balls sind für ihn von entscheidendem Einfluss.⁵⁾ Vom Punk hat Kling sicherlich die Aversion gegen den Stil der Nach-68er übernommen, der sich in der Popmusik in 10-Minuten-Songs mit überlangen Soli und in der Lyrik in wenig formstrengen, der Alltagssprache angenäherten Texten niederschlug, die mit Begriffen wie *Neue Sensibilität* oder *Neue Subjektivität* klassifiziert wurden.⁶⁾ Er versah den zum Teil politisch moralisierenden Stil dieser Texte in einem Interview aus dem Jahr 2002 mit dem Rubrum der „Lehrer Lempelhaftigkeit“,⁷⁾ unterstellte ihm somit einen bevormundenden, moralisierend didaktischen Charakter.⁸⁾ Diesem setzte Kling Formbewusstsein und Abkehr vom subjektiven Sprechen entgegen. Früh stellte er den Bezug zur Bildenden Kunst her, seine Gedichtrezitationen nannte er „Sprachinstallationen“ in Abgrenzung zum Performance-Begriff.⁹⁾

Es gibt also Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem im Folgenden analysierten Gedicht und dem früheren Werk Klings:¹⁰⁾ Die Expressivität des mündlichen Vortrags wird zurückgenommen (ohne jedoch auf die Wirkung der Oralität zu verzichten). Dies schlägt sich auch im Schriftbild nieder, das sich sukzessive der Normalsprache annähert.¹¹⁾ Auf der anderen Seite sind seine Texte sein gesamtes Œuvre hindurch stark vom intermedialen Dialog zwischen Sprache und Bild bestimmt. Titel seiner Lyrikbände und

⁵⁾ Vgl. dazu Klings Essay über Hugo Ball und Emmy Hennings: THOMAS KLING, Zu den deutschsprachigen Avantgarden, in: Lyrik des 20. Jahrhunderts, hrsg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD, München 1999, S. 231–245.

⁶⁾ Eine einschlägige Sammlung dieser Lyrik bietet: Lyrik für Leser. Deutsche Gedichte der siebziger Jahre, hrsg. von VOLKER HAGE, Stuttgart 1998.

⁷⁾ Vgl. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/interview-dichter-thomas-kling-gegen-die-lehrerlempelhaftigkeit-180153.html>> [20.08.17].

⁸⁾ Diese Abgrenzung Klings zu anderen Autoren ist feldtheoretisch untersucht worden: Vgl. HERIBERT TOMMEK, Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000, Berlin 2015, S. 453–502 (zur Konkurrenz von Durs Grünbein und Kling sowie zu Kling allein).

⁹⁾ Vgl. HERMANN KORTE, Deutschsprachige Lyrik seit 1945, Stuttgart 2004, S. 262.

¹⁰⁾ In der Forschungsliteratur ist wiederholt in Klings Werkbiografie eine Entwicklung vom starken Gegenwartsbezug hin zu historischen Themenfeldern ausgemacht worden. Vgl. z. B. FRIEDER VON AMMON, Von Epenchefs und Studienabbrechern. Zur Essayistik Thomas Klings, in: AMMON/TRILCKE/SCHARFSCHWERT (zit. Anm. 2), S. 41–66. Von Ammon blickt hier vor allem auf dessen Essayistik, für die Lyrik lässt sich Ähnliches sagen, ohne damit pauschal behaupten zu wollen, dass historische Stoffe im Frühwerk überhaupt keine Rolle spielten.

¹¹⁾ Im letzten (Lyrik und Essays gleichrangig nebeneinanderstellenden) Band ›Auswertung der Flugdaten‹ (2005) finden sich schließlich beide Formen: die dem Mündlichen angenäherte wie die den orthografischen Regeln folgende Schreibweise.

einzelner Gedichte unterstreichen hierbei den experimentellen, versuchsartigen Charakter seiner lyrischen Texte: ›erprobung herztärkender mittel,¹²⁾ ›nacht.sicht.gerät.,¹³⁾ ›gewebeprobe‹, das durch seine Aufnahme in die ›Frankfurter Anthologie‹ zu seinen bekanntesten Gedichten gehört,¹⁴⁾ – oder schließlich ›Sondagen‹, also archäologische Probeschnitte, mit der man die Folgen der Erdschichten vor der eigentlichen Grabung untersucht. Damit lässt sich die These erhärten, dass es vornehmlich um die lyrische Erkundung der medialen Möglichkeiten von Sprache geht – gerade im Verhältnis zur Bildlichkeit, die sich auch in einer recht häufigen Verwendung teils kühner Metaphern zeigt. Daher verwundert es nicht, dass eine ganze Reihe der Gedichte Klings sich wie bereits erwähnt als „Gemäldegedichte“ bezeichnen lassen, lyrische Ekphrasis zieht sich ebenso durch sein Werk wie die Hinwendung zu den Klangeigenschaften der Sprache.¹⁵⁾ In seinem Vortrag ›Zum Gemäldegedicht‹, der in ›Auswertung der Flugdaten‹ abgedruckt ist, hat sich Kling medientheoretisch geäußert, indem er betont, dass ein Text nicht in der Lage sei, das Bild zu erklären oder zu illustrieren, sondern eine „Metaphernsprache“ verwende, und seine eigene Bildlichkeit erzeuge, „um mit der gar nicht so fremden Fremdsprache des Bildes mithalten zu können.“¹⁶⁾

Das wohl mit am häufigsten interpretierte Gemäldegedicht Klings ist ›–paßbild (polke, „the copyist“ 1982)‹,¹⁷⁾ an dem etwa Laurent Cassagnau ganz im poststrukturalistischen Sinn zeigen will, dass Ekphrasis den beschriebenen Gegenstand eher verschleiert als darstellt.¹⁸⁾ Wenn man Sigmar Polkes Gemälde betrachtet, wird schnell deutlich, dass mit dem Titel und dem zumindest angedeuteten Umstand, dass der Kopist im Bild die Natur nicht abmalt, sondern einen Text schreibt, wiederum die Frage gestellt wird nach dem Verhältnis von Text und Bild und den Möglichkeiten, das Wahrgenommene in einem Medium abzubilden. Klings Text ist anstelle einer Ekphrasis eine Montage aus

¹²⁾ THOMAS KLING, *erprobung herztärkender mittel*. Frankfurt/M. 1986.

¹³⁾ DERS., *nacht.sicht.gerät*. Frankfurt/M. 1993.

¹⁴⁾ In: DERS., *morsch. Gedichte*. Frankfurt/M. 1996.

¹⁵⁾ Bezugnahmen auf Kunstwerke bei Kling sind bereits lexikografisch aufgenommen worden: Vgl. MARINA RAUCHENBACHER, Thomas Kling, in: *Handbuch der Kunstzitate: Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*. Bd. 1, A–K, hrsg. von KONSTANZE FLIEDL, MARINA RAUCHENBACHER und JOANNA WOLF, Berlin, Boston 2012, S. 442–444.

¹⁶⁾ THOMAS KLING, *Auswertung der Flugdaten*, Köln 2005, S. 114.

¹⁷⁾ Vgl. z. B. HIROSHI YAMAMOTO, „Bildzer-schreiber“. Zwei Gemäldegedichte Thomas Klings, in: *Simultaneität – Übersetzen*, hrsg. von KEIKO HAMAZAKI, Tübingen 2013, S. 145–155, hier: S. 152–154.

¹⁸⁾ Vgl. LAURENT CASSAGNAU, *Portrait de l'artiste en copiste*. Thomas Kling, Sigmar Polke et l'ekphrasis, in: *Chemins de la poésie allemande de Friedrich Hölderlin à Volker Braun. Hommage à Rémy Colombat*, hrsg. von ALAIN MUZELLE, Paris 2011, S. 447–460.

kunsthistorischen Bildbeschreibungen,¹⁹⁾ der Rede von Betrachtern in einem Museum bis hin zur Vieldeutigkeit von „Paßbild“, das einen Gebirgspass, das Passbild und die Tätigkeit des Einpassens meinen kann. Die Montagetechnik mag hierbei den unterschiedlichen Maltechniken entsprechen, die in Polkes Gemälde zur Anwendung gekommen sind.²⁰⁾

Der Unterschied zwischen Polkes ›copyist‹ und den Gemälden, auf die sich Klings Gedichte im Zyklus ›Schiefrunde Perlen‹ im Band ›Sondagen‹ bezieht, ist jedoch relativ groß. Diese stammen aus dem spanischen Barock, worauf der Titel, eine Übersetzung des portugiesischen „barocco“, hinweist. Das hier zu analysierende Gemäldegedicht ist weit weniger avantgardistisch als etwa das Polke-Gedicht, wobei sich jedoch auch dort der Rekurs auf die mittelalterliche Tätigkeit des Kopisten findet – und die Bezugnahme auf kulturelle Traditionen, explizit Antike, Mittelalter, Barock oder Avantgarden um 1918 ist ebenso charakteristisch für Klings poetologische Auffassung. Im Interview betont er: „Das Gedicht kann die Verfasstheit von Gegenwart und von Tradition, von Vergangenheit widerspiegeln. Das muss es auch. Ohne Tradition ist das Gegenwartsgedicht aufgeschmissen.“²¹⁾ Bereits im ersten, dem Zyklus vorangestellten Zitat wird die Verknüpfung von spanischer Barockmalerei und Avantgarde vorbereitet.

Mit der Aussage Salvadore Dalís gegenüber Federico García Lorca, „[i]ch warte auf deine Anregungen zur Fäulnis, damit ich das heft sofort veröffentlichen kann“,²²⁾ findet die barocke Vanitas-Ästhetik den Bezug zur Ästhetik des Hässlichen in der Moderne. Darauf folgt der Hinweis auf Valdés Leal als Maler der im Gedicht beschworenen Bilder. Die Ekphrasis von ›Finis gloriae mundi‹ wird in drei ›totenladen‹ unterteilt, wobei die erste sich auf die im Vordergrund und unteren Drittel dargestellte „bischofsmumie“²³⁾ konzentriert. Dem lyrischen Ich liegt das Bild als „ansichtskarte“ vor, „grobkörnig [...] unterm lupenglas“. Die Bildgedichte gehen somit auf eine medial vermittelte Wahrnehmung zurück, „[a]uch in seiner Zeitdiagnose weicht die so genannte heilige Aura des Kunstwerks im hypertechnischen Zeitalter endgültig der Kunst der technischen Vervielfältigung“²⁴⁾ – das hindert jedoch nicht daran, dass Kling

¹⁹⁾ Noel Reumkens konstatiert: „Das Gedicht weist einige bildbeschreibende Elemente auf, die sogar auf ganz spezifische Details eingehen [...]. Das Gedicht ist jedoch keine traditionelle Ekphrasis.“ NOEL REUMKENS, *Kunst, Künstler, Konzept und Kontext: Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-Künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners*, Würzburg 2013, S. 181.

²⁰⁾ Vgl. KLING, *nacht.sicht.gerät* (zit. Anm. 13), S. 24.

²¹⁾ DERS., Interview (zit. Anm. 7).

²²⁾ DERS., *Sondagen* (zit. Anm. 1), S. 63.

²³⁾ Ebenda, S. 65.

²⁴⁾ YAMAMOTO, „bildzer-schreiber“ (zit. Anm. 17), S. 146.

in der ›zweite[n] totenlade‹, die sich auf die noch unverweste Leiche neben dem Bischof sowie die Räumlichkeit des Kellergewölbes konzentriert, den Blick eines Besuchers dieser „unterwelt“²⁵⁾ nachahmt: „man tritt | hinzu, der schritt wie abgepolstert | dumpf“; suggestiv heißt es, „es fällt das atmen schwer“. Die ›dritte totenlade‹ nimmt das dritte Skelett auf dem Bild in den Blick. Es evoziert schließlich die Waage – sie wird von einer aus dem Himmel ragenden Hand, das göttliche Gericht symbolisierend, gehalten. Deren Schweben wird durch die grafische Gestaltung der Verse, die sich wie Waagschalen gegenüberstehen, nachgeahmt, wie auch die emblematische Gestaltung des Schaleninhalts die Vanitas-Inschrift beschwört.²⁶⁾ Mit der Wiederholung der Verse aus den ›totenlade[n]‹-Gedichten, „[d]ies hat Valdes Leal gemalt, | ein beingewölb aus staub und mulm | und tuch“²⁷⁾ wird dieser Teil des Zyklus abgeschlossen, um daran ›Barcelona, 19. Juli 1936‹ anzuschließen.

Am 19. August wurde Federico García Lorca erschossen, mit der Erwähnung des Esels-Kadavers wird der Referenzraum für eine surrealistische Programmschrift Dalís eröffnet.²⁸⁾ Das Gedicht beschreibt, was in der bisherigen Kling-Forschung noch nicht erwähnt wurde, eine Fotografie des katalanischen Journalisten Agustí Centelles, die zu diesem entscheidenden Datum im Spanischen Bürgerkrieg eine Straßensperre aus (vermutlich) Pferde-Kadavern zeigt, bei Kling ist von „esel-totn“²⁹⁾ die Rede. Wie bereits betont, leistet das Gedicht durchaus mehr als reine Nachbildung des Fotos, indem zusätzliche Referenzen assoziiert werden. Daher ist es, wie Marina Rauchenbacher zutreffend formuliert, nicht hinreichend, nur mittels Vergleich von Bild und Bildgedicht die textuelle Verfahrensweise des Gedichts zu erarbeiten: „Dieser Vorgehensweise ist allerdings unterschwellig eine Beurteilung des Textes als ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ inhärent, ist doch das ‚Bild‘ vorgängig. Gerade bei Klings Texten ist dieser Vorgang wenig produktiv und unterminiert deren theoretisch-innovative Di-

²⁵⁾ KLING, Sondag (zit. Anm. 1), S. 66.

²⁶⁾ Vgl. ebenda, S. 67. Das Gemälde evoziert wiederum das Vanitas-Motiv durch die Darstellung eines stark verwesten Bischofs im Vordergrund und einer Waage im Hintergrund, die die Dinge des Lebens (wie etwa die Insignien der weltlichen Macht) aufwiegt. Vgl. dazu auch Heinrich Brüggemann: „Auch im Bild-Raum Leals ist ein Medium, das Medium der Schrift, der Gottesgelehrtheit, anwesend – über ihren verwesten Körpern kommuniziert es mit den Seelen der Abwesenden und zugleich den Betrachtern, indem es mit den Subskriptionen unter den Schalen der Waage (ni mas / ni menos) den Satz des iudicium universale als theologisch geschlossenes Geschichtstelos ins Zentrum des Bild-Raums selber einschreibt.“ HEINZ BRÜGGEMANN, Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie, Würzburg 2007, S. 248.

²⁷⁾ KLING, Sondag (zit. Anm. 1), S. 68.

²⁸⁾ Vgl. SALVADOR DALÍ, Der Eselskadaver, in: DERS., Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hrsg. von AXEL MTTTHES und TILBERT DIEGO STEGMANN, München 1974, S. 131–135.

²⁹⁾ KLING, Sondag (zit. Anm. 1), S. 68.

mension.“³⁰) ›Sevilla 1671‹ bildet also den Abschluss des Zyklus‘ ›Schiefrunde Perlen‹, womit in der spanischen Geschichte vom 20. Jahrhundert zurück ins 17. gesprungen wird.

Fragwürdig bleibt jedoch die Datierung Klings von 1671 und 1672, da die Valdés-Leal-Forschung davon ausgeht, dass beide Bilder um 1672 entstanden sind. Möglicherweise soll das Datum anzeigen, dass jenes Gemälde Endpunkt des Gedichts – aber Beginn des Bild-Zyklus‘ ist. In der Kling-Forschung wird vermutet, dass der Autor mit Absicht Fehler in Datierungen und bibliografischen Angaben einbaut, um die Leser zur Spurensuche und Quellenüberprüfung zu animieren.³¹)

Wenn man ›Sevilla 1671‹ für ein *close reading* aus diesem Kontext herausnimmt, bleibt der Bezug zum Barock direkt und zur Avantgarde wenigstens indirekt durch das poetische Verfahren des Autors bestehen. Gegenwart und Vergangenheit kommen so auf spezifische Weise im Gedicht zusammen, in dem das Gemälde ›In ictu oculi‹ des spanischen Barockmalers Juan de Valdés Leal (1620–1690) evoziert wird, das im *Hospital de la Caridad* in Sevilla hängt.³²) Dieses Gedicht setzt Thomas Kling an die Schlussposition des ›Schiefrunde Perlen‹ betitelten Gedichtzyklus‘. Es ist das Finale eines poetischen Gangs durch die Kirche in Sevilla, wo der Betrachter zuerst Leals Bild ›Finis Glorae Mundi‹ und schließlich ›In ictu oculi‹ begegnet. Bereits der Gedichttitel mit Ort und Jahreszahl stellt den Bezug zu diesem Kontext her. Lokalisierung und Datierung markieren Gemeinsamkeit und Abgrenzungen zu anderen Gedichten dieses Zyklus‘: Dieser beginnt mit einem kurzen Text, der ›Sevilla, 1672‹ betitelt ist, evoziert im vorletzten Gedicht ein ›Barcelona, 19. Juli 1936‹ und endet schließlich mit ›Sevilla 1671‹. Trotz dieser Stellung am Schluss wird es durch die Datierung quasi dem ersten Bild bzw. den verschiedenen mit ›totenlade‹ betitelten und sich auf ›Finis Glorae Mundi‹ beziehenden Gedichten vorangestellt und dem modernen Bild ›Barcelona‹, das sich auf den Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs bezieht, sowohl entgegen- als auch mit ihm in einen Kontext gesetzt.

Untersucht man die formale Gestaltung von ›Sevilla 1671‹, so ergeben sich auffällige Eigenheiten: Das Gedicht wird überwiegend jambisch rhythmisiert

³⁰) MARINA RAUCHENBACHER, Apologie des Knotens, in: Gemälderedereien: zur literarischen Diskursivierung von Bildern, hrsg. von KONSTANZE FLIEDL, BERNHARD OBERREITHER und KATHARINA SERLES, Berlin 2013, S. 151–173, hier: S. 166.

³¹) „Wenn Kling indes typischerweise ungenau, oft sogar fehlerhaft Literaturangaben macht, [...] so kann man dies jedoch füglich als Ermunterung lesen, den von ihm ausgelegten Spuren nachzugehen, also tatsächlich auch als Leser rekonstruierend in einen gelenkten Datenstrom der Überlieferung einzutauchen.“ STOCKHORST, Barock-Rezeption (zit. Anm. 2), S. 186.

³²) Die Kirche lässt sich virtuell besuchen: <<https://www.santa-caridad.es/en/virtual-tour/>> [13.08.2017].

und durch zum Teil freie Füllungen, Enjambements und verkürzte Verse variiert und aufgelockert.³³⁾ Der Wille zum jambischen Rhythmus wird durch die Auslassung im Wort „läss'ger“ und die Kontraktion „untern“ unterstrichen. Einmal jedoch, in Vers 15, gerät dieser Rhythmus durch störende Betonungen ins Stolpern. An dieser Stelle hält die Deutung des Betrachters Einzug in den Textfluss. Dies wird durch diese metrische Besonderheit unterstrichen, auch das ein althergebrachtes Stilmittel. Der sich in der Tradition der Avantgarde-Kunst verstehende Kling deutet hier ein beinahe klassisches Versmaß an, zugleich weist das Gedicht eine Mischung verschiedener Stilebenen auf, umgangssprachliche Einschübe wie „raus“, „grad eben“, „untern arm geklemmt“ werden kombiniert mit elaboriert klingenden Neologismen wie „emblemarrangement“, „handverdeckt“, „lettern-spur“, „leichen-schleppe“. Durch diesen Stilbruch wirkt die Annäherung an die barocke Bildsprache des Gemäldes von Valdés Leal einerseits ironisch-ambivalent – andererseits wird durch diese gegensätzliche Stilistik die Sprache des Gedichts dem „Schiefrunden“ der barocken Kunst vielleicht besonders gerecht. Auch im Vergleich zu den Gedichten aus dem Zyklus ›Farnsamen‹, der auf ›Schiefrunde Perlen‹ folgt, wird deutlich, dass vor allem im Gedicht ›Sevilla 1671‹ beispielsweise die hoch assoziativen Wortketten vermieden werden, die zugleich mit anglisierter Umgangssprache und poetisch elaborierter Wortwahl kombiniert sind. Die Sprache dieses Gedichts ist einfach; es wirkt derart leicht verständlich, dass eine weitere Deutung zunächst überflüssig erscheint.

Auf den ersten Blick betreibt Thomas Kling mit seinem Gedicht die Ekphrasis des Gemäldes ›In ictu oculi‹ von Juan de Valdés Leal. Folgende Bildelemente führt er auf: den Tod, „bepackt“ (Vers 2), „den sarg bei läss'ger leichenschleppe untern arm geklemmt, zur hand das werkzeug“ (V. 9–11), das „emblemarrangement“ (V. 5), das der Betrachter auf der linken Bildmitte findet. Seinen Fuß hat der Tod „dem globus aufgesetzt“ (V. 8). Die erloschene Kerze findet in „wachs spritzt und handverdeckter docht“ (V. 13f.) zur Sprache, worauf die Mitteilung der Bildinschrift über der Kerze die Ekphrasis abschließt: „IN ICTV OCULI liest du“ (V. 18). Die Verse von Thomas Klings Gedicht unterschlagen vor allem das gebieterische Starren des Totenskeletts, das sich an den jeweiligen Betrachter richtet, sowie die abgelegten Insignien der päpstlichen und militärischen Macht (ein Vanitas-Motiv) und die verschiedenen Bücher, die Valdés Leal dem „emblemarrangement“ zugeordnet hat, und deren Titel verschiedene Kontexte eröffnen. Die Valdés Leal-Forschung erkennt in diesen Büchern eines über den triumphalen Einzug Kardinal Prinz Ferdinands in Antwerpen, León de Castros Kommentare auf den Propheten Jesaja, eine Chronik über König

³³⁾ Vgl. KLING, Sondag (zit. Anm. 1), S. 70.

Karl V., ein weiteres scheint eine Ausgabe von Thomas von Aquins Schriften durch Pater Francisco Suárez zu sein, ein Buch lässt sich möglicherweise Plinius (dem Älteren oder Jüngeren) zuschreiben.³⁴⁾ Was Kling vermutlich der Bildemblemik zurechnet, scheint jedoch einen ähnlichen Text-Bild-Bezug zu haben wie die über dem Kerzenständer verzeichnete titelgebende Inschrift „In ictu oculi“. Durch das Fehlen dieses textuellen Bezugs bliebe Valdés Leals barockes Bild über den Schnitter, der seiner Arbeit nachkommt, ohne das für die Epoche des Barock heilsgeschichtliche Faktum, das dem Tod entgegengestellt wird. Das Bibelzitat „in ictu oculi“ bezieht sich auf Buch 15 des 1. Korinther-Briefes, in dem es heißt:

51 Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; 52 und das *plötzlich, in einem Augenblick*, zur Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune erschallen und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden. 53 Denn dies Verwesliche muss anziehen die Unverweslichkeit, und dies Sterbliche muss anziehen die Unsterblichkeit.³⁵⁾

Klings Gedicht nimmt keinerlei Bezug auf die biblische Botschaft vom Geheimnis des ewigen Lebens, das im Titel und in der Inschrift von Valdés Leals Bild vermittelt wird, denn über der triumphierenden Gebärde der Knochenhand, die das Lebenslicht auslöscht, leuchtet das heilsgeschichtliche Versprechen der Wiedererweckung zum Leben auf. Die lyrische Ekphrasis fokussiert die Plötzlichkeit und den Augenblick, den die bildnerische Darstellung auszeichnet. Bei Leal geschieht hingegen zweierlei: Zum einen deutet ›In ictu oculi‹ auf den Augenblick der Verwandlung des Menschen von der Sterblichkeit zum Ewigen Leben, wie es im Bibeltext steht – zum anderen ist der besondere Augenblick gemeint: Der Blick der Augenhöhlen, das Starren des Todesskeletts, das gebieterisch auf den Betrachter gerichtet ist. So wird über den von Leal gestalteten Tod in der Forschung gesagt: „If ever a skeleton may be said to stare, it is this one. Its grim visage is riveted upon the spectator.“³⁶⁾ Ein Drittes kommt hinzu, das nun Kling in seinem Gedicht besonders hervorhebt: Der Augenblick, der kurze Moment, in dem der Tod hervortritt und das Lebenslicht auslöscht. Während ›Finis Glorae Mundi‹, auf das sich Klings ›totenladen-Gedichte beziehen, eine Art barockes Stillleben ist, handelt es sich bei Valdés Leals ›In ictu oculi‹ um die Darstellung eines dynamischen Vorgangs, den Thomas Kling vom barocken spanischen Bildnis in seinen Text zu übertragen versucht.

³⁴⁾ Vgl. DUNCAN THEOBALD KINKHEAD, Juan de Valdés de Leal (1622–1690). His Life and his Work, New York, London 1978, S. 231. Ziemlich sicher ist sich die Forschung jedoch nur über das erstgenannte Buch, bei den anderen Zuschreibungen handelt es sich um Vermutungen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit zutreffend sind.

³⁵⁾ 1. Korinther, 52–54. Kursiv: im Lateinischen in ictu oculi.

³⁶⁾ KINKHEAD, Valdés de Leal (zit. Anm. 34), S. 231.

Kling lässt den Tod „mit einem Schlag“ – als wäre das Bild eine Bühne – „auftreten“, um ihn dann „in ein emblem-arrangement“ als „kerzenlöscher“ eintreten zu lassen. Die Dynamik der Bewegung dieses Auftritts wird durch den Eingangsvers angekündigt und den Ausruf „agiler Tod!“ bekräftigt, vielmehr jedoch noch dadurch hervorgehoben, dass Kling, eingeleitet durch ein „als ob“, die Medialität eines durch einen langen Schaffensprozess entstandenen Ölgemäldes durch jene einer in Sekundenbruchteilen entstehenden Fotografie ersetzt. Der Tod tritt derart schlagartig in den Vordergrund, „als wolle er schnell mit aufs bild“ (V. 8/9). Kling spricht dem alten Gemälde in seiner Beschreibung der Agilität des Todes die Charakteristik eines Fotos zu und verschiebt somit den Betrachtungskontext vom Barock in die Moderne. Der Augenblick, der Wimpernschlag der Belichtung des Negativs, die das von Thomas Kling evozierte Bild erzeugen, assoziieren sich mit Titel und Inschrift des barocken Gemäldes und verlieren im Gedicht aufgrund ihrer eher fotografischen Eigenschaft den biblischen Kontext.

Die Gegenwärtigkeit der Bewegung wird durch Tempus und Wortwahl unterstrichen: Die meisten Verben stehen im Präsens – und wenn dies nicht der Fall ist, wird diesem direkt eine adverbiale Bestimmung der Zeit wie „kaum“ (V. 7) oder in der Bedeutung von „grad eben“ (V. 13) beigefügt. Der ganze Bewegungsvorgang, den Kling in seinem Gedicht beschwört, gipfelt im Löschen der Kerze „macht er schluß“ (V. 12), einer Aktion, die, folgt man seiner Diktion, unmittelbar vor Belichtung des Bildes stattgefunden hat: „hand fuhr grad eben in das licht!“. Der nächste Vers zeigt die Folge der Handlung auf, die im Gemälde festgehalten ist: „wachs spritzt und handverdeckter docht“, die nun ihr finales Moment im Aufleuchten des „scheins“ der „unmißverständlich lettern-spur“ hat. Sie macht den Titel des Gemäldes und auch den Fokus von Klings Gedicht aus: „In ictu oculi“ – den Augenblick von der Dauer eines Wimpernschlags – oder, um Klings medialer Umwidmung zu folgen: den Zeitpunkt der Belichtung des Bildes. Auch der Blitz entstammt hier dem Wortfeld der Fotografie: „dunkel blitzt auf“ (V. 15). Dies ist der Kern der Wahrnehmung: Die Inschrift „sitzt“ (V. 16 – sich reimend auf „blitzt“ und das Wachs, das „spritzt“) – gibt die Bilderfahrung vor, nämlich den Eindruck eines Augenblicks. Nicht die Verwandlung, auf welche die Bibelstelle „In ictu oculi“ hinweist, wird in Thomas Klings Gedicht vertextlicht, sondern der doppelte Augenblick des Gemäldes: also der im Bild eingefangene Zeitpunkt und der Augenblick des Todes. Dies bestätigt auch das Ende des Gedichts: „IN ICTV OCVLII liest du | im augenblick | da fällt das bild | in sich zurück“. Kling geht es um den Augenblicksvorgang, um die bildliche Wahrnehmung, die sich in der Kürze eines Wimpernschlags vollzieht. Das Medium der Sprache reflektiert im Gedicht die optischen Medien Gemälde und Fotografie. Der Schluss des Gedichts bietet mindestens zwei

Lesarten: Zum einen beendet der Text den Bildeindruck, der Text wirkt dem Bildeindruck entgegen (das Bild fällt „in sich zurück“). Zum anderen entfaltet erst durch das Lesen der Schrift das Bild seinen Augenblickseindruck und lässt das lyrische Ich mit diesem zurück. In diesem Fall wäre das gebieterische Starren des Todes dem Gedicht doch implizit eingeschrieben.

Mit diesem Gedicht eröffnet Kling das Spannungsfeld zwischen Barock und Moderne. Mit seinem Essay zur deutschen Avantgarde hat sich Kling selbst in den Kontext dieser künstlerischen Bewegung gestellt³⁷⁾ – und dieser Bezug wird auch innerhalb des Gedichtzyklus, in dem ›Sevilla 1671‹ steht, klar deutlich. Tobias Lehmkuhl konstatiert:

Das akustische Moment spielt dabei eine zunehmend untergeordnete Rolle, im Vordergrund steht die ‚Versprachlichung des Visuellen‘ [...] Daher auch die Vielzahl der Gemäldegedichte in ‚Sondagen‘ und der häufige Gebrauch von Wörtern und Wendungen aus dem Bereich der Fotografie. Kamera und Pinsel erlauben es, jeden beliebigen Augenblick einzufrieren.³⁸⁾

Hier wird „one of the most ambitious *vanitas* motifs ever painted“,³⁹⁾ wie Elisabeth du Gué Trapier in ihrer Valdés Leal-Monografie schwärmt, mit dem Augenblick des Sehvorgangs – dem „retina scan“ – verknüpft. Vergangenes und Gegenwart fallen in einem Moment zusammen. Frieder von Ammon unterstreicht: „Nicht an historisch-kritischer Exegese ist ihm gelegen, sondern an einem punktuellen Kurzschluss, in dem sich gleichermaßen die Historisierung des Eigenen wie die Aktualisierung des Historischen ereignet.“⁴⁰⁾ Entzieht man der barocken Vanitas-Motivik ihre im historischen Kontext selbstverständliche und stets mindestens implizite jenseitige Heilserwartung, so entfaltet sie in einer ganzen Reihe von Kunstwerken eine Ästhetik des Hässlichen, die jener der Moderne in nichts nachsteht, sie zuweilen gar übertrifft. Klings zahlreiche Bezugnahmen auf das Zeitalter des Barock und seine Kunst haben in der Moderne einen Vorgänger mit der Begeisterung der Expressionisten für Matthias Grünewalds Isenheimer Altar, der auch im letzten Band ›Auswertung der Flugdaten‹ zur Sprache kommt.⁴¹⁾ Die Gegenwärtigkeit des Barock im 20. Jahrhundert ist dabei zugleich längst ein literarischer wie literaturwissenschaftlicher Topos. Stefanie Stockhorst hat darauf aufmerksam gemacht, wie Kling mittels Berufung auf regelpoetische Praktiken im Barock sein poetologisches Konzept rechtfertigen will. Sie zeigt an diversen Beispielen, wie Kling auf die *ars oratoria*,

³⁷⁾ Vgl. KLING, Zu den deutschsprachigen Avantgarden (zit. Anm. 5), S.231–245.

³⁸⁾ TOBIAS LEHMKUHL, Retina scans. Schauraum Gedichte. Thomas Klings „Sondagen“, in: ndl 547 (2003), S. 189–192, hier: S. 191.

³⁹⁾ ELISABETH DU GUÉ TRAPIER, Valdés Leal. Spanish Baroque Painter, Norfolk 1960, S. 57.

⁴⁰⁾ FRIEDER VON AMMON und PEER TRILCKE, Einleitung, in: AMMON/TRILCKE/SCHARFSCHWERT (zit. Anm. 2), S. 9–22, hier: S. 16.

⁴¹⁾ Vgl. KLING, Auswertung (zit. Anm. 16), S. 97–104.

ars combinatoria, ars emblematica referiert. Und sie betont, dass trotz „aller Faszination durch gravitatische Vergänglichkeitsinszenierungen in Text und Bild“ Klings Interesse vielmehr an einer „Affinität zu denjenigen Elementen barocker Dichtung besteht, die sich als visuell und performativ, spielerisch und symbolhaft, wortgewaltig und rätselhaft kennzeichnen“ ließen.⁴²⁾ Es lässt sich hinzufügen: Die künstlerische Beschäftigung mit dem Motiv des Todes – in welchem Rahmen auch immer – hat darüber hinaus auch stets etwas Existentielles.

Kling selbst nennt seine Tätigkeit ein „Übersetzen[-] von Wirklichkeiten, von Realien“.⁴³⁾ Ludwig Jäger macht für derartige Praktiken den Begriff der *Transkription* stark⁴⁴⁾ und weist darauf hin, dass Perzeption grundsätzlich medial vermittelt ist. Daraus lässt sich für die Ekphrasis folgern, dass sie die Transkribierung eines Skripts (und Bilder erfüllen nach Jäger solche Eigenschaften)⁴⁵⁾ in ein anderes ist und den Prätext (hier: das Gemälde) lesbar macht. Jägers Definition von Transkription ist allerdings entschieden nominalistisch, wogegen Klings obige Interviewaussage nahelegt, dass er nicht von vornherein einen Nominalismus vertritt und das Gedicht als ein von Realien unabhängiges Konstrukt betrachtet. Statt dessen erprobt er immer wieder, was im Vorgang des Transkribierens mit den Realien passiert, etwa beim Übertrag vom Bildmedium ins Bild-, Klang- und Abstraktionsmedium Sprache. „Ich glaube, trotz schwerster Bedenken, die man ja haben muss, an das Wort“.⁴⁶⁾ Mit diesem poetologischen „credo quia absurdum est“ gesteht er der von de Saussure ausgehenden Sprachauffassung ein gewisses Recht zu, nimmt jedoch keine entschieden affirmative, sondern eine offene, immer wieder aufs Neue nach den Möglichkeiten der Darstellung fragende Position ein. Hinzu kommt für die Relation von Bild und Bildgedicht: Valdés Leals ›In ictu oculi‹ ist selbst ein emblematisches Bild- und Textmedium, in dem der Text – das Bibelwort – das im Moment eingefrorene Bildereignis transzendiert.

Stellt man ›Sevilla 1671‹ in den Werkkontext, so zeigt sich, dass sich in diesem Gedicht Aspekte der ersten wie der späteren Lyrikbände finden: Zum einen ist das Gedicht im doppelten Wortsinn dem Moment, dem Augenblick gewidmet, wie eine Vielzahl der frühen Texte; zum anderen zeigt es den poeta doctus mit historischem Interesse, wie er als lyrische Stimme explizit in den

⁴²⁾ Vgl. STOCKHORST, Barock-Rezeption (wie Anm. 2), S. 190.

⁴³⁾ Zitiert nach AMMON/TRILCKE, Einleitung (zit. Anm. 40), S. 12.

⁴⁴⁾ Vgl. LUDWIG JÄGER, Transkriptivität, in: Transkribieren. Medien/Lektüre, hrsg. von LUDWIG JÄGER und GEORG STANITZEK, München 2002, S. 19–41.

⁴⁵⁾ Vgl. ebenda, S. 34: „Es zeigt sich also, daß auch in diesen Fällen der intermedialen Transkription die durch das sprachliche Transkript erschlossene bildliche Semantik trotz ihres nicht-diskursiven Status keines als weniger interventionsunfähig angesehen braucht, als dies bei diskursiven Skript-Semantiken der Fall ist.“ Hervorhebungen im Original sind getilgt.

⁴⁶⁾ Zitiert nach AMMON/TRILCKE, Einleitung (zit. Anm. 40), S. 17.

späteren Bänden auftritt. Im Kontext des Bandes ›Sondagen‹ und speziell in dem des Zyklus ›Schiefrunde Perlen‹ erweist sich das Gedicht als zutiefst poetologisch, denn neben der allen Gemäldegedichten impliziten Erprobung der medialen Möglichkeiten lyrischer Sprache wird mit heruntergekühltem Pathos ein Bezug zur klassischen Avantgarde/Moderne hergestellt, indem aus dem nicht nur künstlerisch, sondern auch erotisch aufgeladenen Dialog zwischen Lorca und Dalí im vorangestellten Motto zitiert wird. Dieser Referenzrahmen wird durch die Hereinnahme des politischen Bezugs mittels des Fotografie-Gedichts ›Barcelona, 19. Juli 1936‹ bekräftigt, das den Beginn des Spanischen Bürgerkriegs ikonografisch festhält, der auch ein Kampf der künstlerischen Avantgarden gegen die politische Reaktion war, wie die Ermordung Loras am 19. August 1936 verdeutlicht. Und noch durch die Auswahl von ›In octu oculi‹ als Vorlage für Klings Gemäldegedicht ist diesem eine Spur eingeschrieben, die für eine sich auf die historischen Avantgarden berufende Poetologie von Bedeutung ist: Der Totentanz des starrenden, ja grinsend triumphierenden Totenskeletts besitzt die Qualität des Karnevalesken, Grotesken (und grotesken Körperbildes), das Michail Bachtin beschworen und als Inspirationsquelle für Romantik und Moderne beschrieben hat.⁴⁷⁾

Gisbert Kranz hat in einer umfassenden Arbeit zum Bildgedicht nach Erfassung von mehr als 40.000 lyrischen Texten zahlreiche Definitionen zur Klassifizierung vorgeschlagen. Mithilfe von Kranz könnte man die Leistung⁴⁸⁾ von Klings Gedicht als unvollständige Transposition, als Assoziation, Interpretation und Spiel bestimmen. Transposition, also der Übertrag von Strukturelementen aus der (Bildenden) Kunst ins Gedicht ist durch jene strukturellen Eigenschaften möglich, die Text- und Bildmedium gleichermaßen besitzen. Kranz nennt sie „Stilprinzipien des Gegensatzes und der Entsprechung“ sowie „Steigerung und Wende“, diese nennt er „universal“.⁴⁹⁾ In Klings Gedicht werden einige Stilelemente transponiert, aber nicht alle, daher kann man von einer unvollständigen Transposition sprechen. Leicht assoziativen Charakter erhält das Bildgedicht durch die gedankliche Verknüpfung des Gemäldes mit einem fotografischen Schnappschuss, interpretierend ist es durch die Fokussierung allein auf den emblematischen Moment-Charakter des Bildes, dessen eschatologischen Gehalt es ausblendet.⁵⁰⁾ Klings Umgang mit den Gemälden

⁴⁷⁾ Vgl. MACHAIL BACHTIN, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt/M. 1997.

⁴⁸⁾ Vgl. GISBERT KRANZ, Das Bildgedicht. Bd. 1. Theorie, Lexikon, Köln, Wien 1981, S. 27–171.

⁴⁹⁾ Ebenda, S. 29.

⁵⁰⁾ Vgl. ebenda, S. 100: „Das Bildgedicht ist ein sprachliches Gebilde und deshalb imstande, Interpretationen eines Kunstwerks zu leisten. Aber es kann ein Bild, das auf etwas hindeutet und deshalb etwas bedeutet, nur deuten, wenn es diese Bedeutung in den Blick nimmt.“

Valdes ist zudem spielerisch, indem er sie in einen übergreifenden historischen Kontext stellt, nämlich in den von Avantgarde und Spanischem Bürgerkrieg.

Neben diesen „Leistungen“ des Bildgedichts, die er anhand von vielen Beispielen veranschaulicht hat, unternimmt Kranz auch eine Typologisierung von Bildgedichten.⁵¹⁾ Folgt man seinen Begriffen, lässt sich ›Sevilla 1671‹ als in seiner Absicht deskriptiv und in seiner Struktur als (sich selbst, das lyrische Ich) apostrophierend kennzeichnen⁵²⁾ Zugleich wäre es meditativ, weil es eine Reflexion über Augenblick und Vergänglichkeit ist und natürlich zyklisch, weil es am Ende eines Gedicht-Zyklus steht. Aber auch ›Finis gloriae mundi‹ und ›In ictu oculi‹ ergeben so etwas wie einen kleinen Bild-Zyklus – in der Kirche in Sevilla, wo sie hängen, nehmen diese zwei und weitere Gemälde aufeinander Bezug. Aus den Leistungen und Typenformen, die Kranz gesammelt hat, ergibt sich, dass das Bildgedicht durch seine intentionale Gerichtetheit auf ein Gemälde auch ein Wissensspeicher um die medialen Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Sprache und Bild ist.

Interessanterweise lässt sich eine klassische Unterscheidung zwischen den Möglichkeiten von Bildender Kunst und Literatur recht gut auf Klings Gedicht und Valdés Leals Gemälde anwenden, nämlich die aus Lessings ›Laokoon‹, wo anhand des Begriffs der Handlung unter anderem eine Theorie des Zeitlichen in Text und Bild entwickelt wird. Lessing konstatiert, dass die Malerei „in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung“ nutzen kann und „daher den prägnantesten wählen“ muss, aus welchem das Vorher und Nachher deutlich wird.⁵³⁾ Dies darf aber nicht der Höhepunkt sein, etwa der Ausdruck des größten Affekts, denn „dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann.“⁵⁴⁾ Literatur, sagt Lessing, ist nicht auf die Darstellung eines Augenblicks beschränkt, sondern zeigt eine Handlung – und so stellt auch Klings Gedicht das Totenskelett in Bewegung dar. Das gelungene Gemälde zeigt den Moment vor dem Höhepunkt – und Valdés Leal den Augenblick des Todes – vor der Erfüllung der eschatologischen Verheißung, der Transzendenz ins ewige Leben.

⁵¹⁾ Vgl. ebenda, S. 173–344.

⁵²⁾ Diese Möglichkeit erörtert Kranz im entsprechenden Kapitel jedoch nicht. Vgl. ebenda, S. 264–287.

⁵³⁾ GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Bd. 6, in: DERS., Werke, hrsg. von HERBERT G. GÖPFERT in Zusammenarbeit mit KARL EIBL, HELMUT GÖBEL, KARL S. GUTHKE, GERD HILLEN, ALBERT VON SCHIRMDING und JÖRG SCHÖNERT, Band 1–8, München 1970ff., S. 102.

⁵⁴⁾ Ebenda, S. 24f.