

L20461F

Sonderdruck aus:

DEUTSCHE VIERTELJAHR SCHRIFT

FÜR
LITERATURWISSENSCHAFT
UND
GEISTESGESCHICHTE



71. JAHRGANG 1997 HEFT 2/JUNI

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WFIMAR

Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Hinrich Brockes*

Von MARTINA WAGNER-EGELHAFF (Bochum)

ABSTRACT

In Barthold Hinrich Brockes' (1680–1747) neubändigem Gedichtwerk *Irisches Vergnügen in Gott* (1721–1748) verbinden sich wissenschaftliche Naturbeschreibung, kontemplative Frömmigkeit und ästhetische Wahrnehmung. Dabei etabliert das rhetorische Prinzip der *perspicuitas*, der Durchsichtigkeit, eine integrierende und begründende Funktion, indem es eine diskursive Verschränkung von mikroskopischer Durchleuchtung der Naturobjekte, religiöser Betrachtung und perspektivischer Gegenstandsrepräsentation erlaubt.

Barthold Hinrich Brockes' (1680–1747) nine volume collection of poetry *Irisches Vergnügen in Gott* appeared between 1721 and 1748. It combines scientific description of nature, religious contemplation and aesthetic perception. In this process the rhetorical device of *perspicuitas*, or transparency, functions as an integrative strategy for it, enables the three elements – the microscopic illumination of the objects of nature, contemplative devotion and perspectival representation – to be linked in the discourse.

Am 16. Januar 1997 hat sich der Todestag von Barthold Hinrich Brockes, dem Sonne und Mond, Frösche, Heupferdchen und Ameisen, den Blumen- und den Gemüsegarten in neubändiger Beharrlichkeit¹ bedichtenden Hamburger Ratsherrn², zum 250. Mal gejährt. Obwohl man ihn heute kaum mehr liest, fehlt der 1680 in Hamburg geborene Brockes als Begründer der physikotheologischen Dichtung in Deutschland in keiner Geschichte der deutschen Literatur. Die seit dem 17. Jahrhundert, ausgehend von England, einflussreich gewordene Physikotheologie – zu nennen ist in erster Linie William Derhams 1713 erschienenes Werk *Physico-Theology* – versuchte, aus der sichtbaren

* Erweiterte Version meines am 14. 12. 1994 vor der Philosophischen Fakultät der Universität Konstanz gehaltenen Habilitationsvortrags, der in verschiedenen Fassungen auch als Vortrag an den Universitäten Bochum, Gießen und Bielefeld gehalten wurde.

¹ Vgl. Barthold Hinrich Brockes, *Irisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicisch- und Moralischen Gedichten*, 9 Bde., Nachdruck Bern 1970 (Belege im folgenden nach dieser Ausgabe; röm. Band-, arab. Seitenzahl).

² Vgl. Uwe K. Ketelsen, „Barthold Hinrich Brockes“, in: *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hrsg. Harald Steinhagen, Benno von Wiese, Berlin 1984, 839–851.

Natur die Existenz Gottes zu beweisen.³ Dabei dienten ihr die Erkenntnisse der zeitgenössischen Naturwissenschaften als umso gewichtigere Indizien. Zurecht hat die Forschung festgestellt, daß es Brockes in den neun Bänden seiner zwischen 1721 und 1748 erschienenen Gedichtsammlung *Irdisches Vergnügen in Gott* weniger um den Gottesbeweis zu tun sei, insofern als Brockes den göttlichen Schöpfer immer voraussetze.⁴ Vielmehr stellen die genaue Beschreibung der Natur, die er, wie man in einer gängigen Literaturgeschichte lesen kann, „niederländisch minutös“⁵ wiedergegeben habe, und die anschließende Vermittlung der beschriebenen Natur mit der Allmacht, Weisheit und Vorsehung des Schöpfergotts (*potentia, sapientia, providentia dei*)⁶ das Hauptmotiv seines Dichtens dar.

Über den religionsgeschichtlichen Stellenwert Brockes' ist sich die Forschung aus guten Gründen uneins. Kann man tatsächlich davon ausgehen, daß der des Sonntags seinen Kirchengang nicht verabsäumende bürgerliche Ratsherr den christlich-orthodoxen Grund nicht willentlich verlassen wollte,⁷ glaube bereits David Friedrich Strauß im Brockesschen Werk eine Unterordnung der christlichen unter die natürliche Offenbarung feststellen zu können.⁸ Auch spätere Kritiker haben beobachtet, daß der obligate Bezug auf den Schöpfergott, den Brockes meist am Ende der Gedichte herstellt, eher schematisch ausfalle. Vor allem das Fehlen der christologischen Dimension im *Irdischen Vergnügen* konnte Brockes als Deisten⁹, Pantheisten¹⁰, ja sogar als

³ Vgl. Siefert| Lorenz, „Physikotheologie“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, VII, Basel 1989, 948–955.

⁴ Vgl. Wolfgang Martens, „Erbauliche Naturlyrik eines Aufklärers (B. H. Brockes)“, in: ders., *Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung*, Tübingen 1989, 261–275, hier: 271.

⁵ Werner Kohlschmidt, *Geschichte der deutschen Literatur vom Barock bis zur Klassik*, 2. Aufl., Stuttgart 1981, 262.

⁶ Vgl. Uwe-K. Kerlisen, *Die Naturpoesie der norddeutschen Frühaufklärung. Poesie als Sprache der Versöhnung: alter Universalismus und neues Weltbild*, Stuttgart 1974, 50.

⁷ Vgl. Martens (Anm. 4), 272; Peter-André Alt, „Brockes und sein Kreis“, in: ders., *Aufklärung*, Lehrbuch Germanistik, Stuttgart, Weimar 1996, 129–137, hier: 135.

⁸ Vgl. David Friedrich Strauß, „Barthold Heinrich Brockes und Hermann Samuel Reimarus“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, nach des Verfassers letztwilligen Bestimmungen zusammengestellt, eingel. und mit erklärenden Nachweisungen vers. Eduard Zeller, II, Bonn 1876, 3–16, hier: 12: „Hiermit begreifen wir vollständig, wie der scheinbar so harmlose Dichter des ‚Irdischen Vergnügens in Gott‘ zu der ersten geheimen Gemeinde des Werks gehören konnte, das der Christenheit ihr himmlisches Vergnügen in Christus so grausam zu stören bestimmt war.“

⁹ Vgl. Hans-Georg Kemper, *Gottbebildlichkeit und Naturnachahmung im Säkularisierungsprozeß. Problemgeschichtliche Studien zur deutschen Lyrik in Barock und Aufklärung*, 2 Bde., Tübingen 1981, I, 14, 19; Kemper arbeitet namentlich die hermetische Dimension von Brockes' Lyrik heraus, ebd. 310ff.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Preisendanz, „Naturwissenschaft als Provokation der Poesie. Das

Atheisten¹¹ erscheinen lassen. Die divergierende Lesbarkeit seines religiösen Standorts scheint ein Indiz dafür zu sein, daß es Brockes weniger um die poetische Rechtfertigung einer definierten und konsequent verfolgten theologischen Position ging als daß der Bezug auf den göttlichen Schöpfer den willkommenen und nicht weiter problematisierten Rahmen für ein neuartiges Dichtungsgenre bildet, dessen Reiz *und* Legitimation darin bestand, noch im kleinsten Detail der innerweltlichen Empirie den übergreifenden Sinnszusammenhang offenbar werden zu lassen. Die Unschärfen und Polyvalenzen seiner religionssystematischen Begründungen hat Brockes in Kauf genommen, weil ein theologischer Lehrgedanke schlichtweg nicht im Vordergrund seines Interesses stand.

Bei allen ideengeschichtlichen Standortbestimmungen hat man sich wenig Gedanken über die spezifische Funktion der Dichtung in der von Brockes angestrengten Vermittlung von Natur und Gott, von Wissenschaft und Religion gemacht. Immerhin war Brockes' Dichtung im 18. Jahrhundert so beliebt, daß der erste Band des *Irdischen Vergnügens* allein in den Jahren von 1721 bis 1744 sieben Auflagen erfuhr.¹² Offensichtlich fanden die Zeitgenossen Brockes' unermüdliche Schilderungen der Natur neu und interessant; und man kann sich nur schwerlich vorstellen, daß der Reiz nur auf der Seite des theologisch oder auch des naturwissenschaftlich Lehrhaften lag. Freilich hat man schon gegen Ende des Jahrhunderts über den handwerklichen Charakter des von Brockes praktizierten behaglichen Dichtens gelächelt. Für Jean Paul gehörte der Ratsherr zu den „unpoetischen Repetierwerken der großen Weltuhr“¹³. Für den literaturwissenschaftlichen Blick, der – 250 Jahre nach Brockes' Tod – literarische Texte nicht mehr als Ausdruck vorgängiger Bedeutungen betrachtet, sondern beobachtet, wie sie Bedeutung im sprachlichen Medium konstituieren, stellt das neubändige Mammutwerk des *Irdischen Vergnügens in Gott* in seinem die Natur nicht ohne Pedanterie inventarisierenden Grundgestus¹⁴ ein durchaus skurriles Phänomen dar. Die Aufmerksamkeit der

Beispiel Brockes“, *Romanistisches Kolloquium*, VII: *Frühaufklärung*, hrsg. Sebastian Neumeister, München 1994, 469–494, hier: 476, 479.

¹¹ Vgl. Arno Schmidt, „Barthold Heinrich Brockes. Nichts ist mir zu klein“, in: ders., *Süßliche Nachtprogramme und Aufsätze*, I, Barga, Zürich 1988, 11–35, hier: 17.

¹² Vgl. Georg Guntermann, „Barthold Heinrich Brockes' ‚Irdisches Vergnügen in Gott‘ und die Geschichte seiner Rezeption in der deutschen Germanistik. Zum Verhältnis von Methode und Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung“, Bonn 1980, 19.

¹³ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik, Werke*, 6 Bde., hrsg. Norbert Miller, München 1960–63, V (1963), 7–514, 36.

¹⁴ Ulrich Kinzel, „Von der Naturbeschreibung zur ‚literarischen Biologie‘. Transformationen im literarischen Diskurs an der Wende zum 19. Jahrhundert“, *IASL 20/2* (1995), 75–115, sieht Brockes überzeugend als Vertreter des von Michel Foucault in *Les mots et les choses* (1966) beschriebenen taxonomischen Repräsentationsgedankens, der

folgenden Überlegungen gilt daher seiner spezifisch literarischen Medialität und ihrer sehr konkreten materialien zeichenhaften Organisation.

I.

Die physikotheologische Absicht, in der Natur den göttlichen Schöpfer erkennbar werden zu lassen, erfordert eine gezielte Einstellung des Blicks auf die Natur und ihre Objekte. Und tatsächlich fällt bei der Lektüre des *Irdischen Vergnügens* auf, daß Brockes nicht nur Beschreibung an Beschreibung, Objekt an Objekt reiht, sondern daß allenthalben die Wahrnehmung, das Sehen selbst thematisch wird.¹⁵ Die Naturobjekte erscheinen bei genauer Lektüre nicht in ihrem unmittelbaren Sosein, sondern als Produkte ihres Wahrgenommenwerdens. Dabei schließt die Beobachtung des Wahrnehmungsvorgangs an die populären Themen der zeitgenössischen Naturwissenschaft an. Daß sich Brockes mit den Fortschritten der Optik auseinandersetzt, findet im *Irdischen Vergnügens* seinen expliziten Niederschlag: Brockes preist in seinen Gedichten Isaac Newton (1643–1727), dem es gelungen war, das Licht in Spektralfarben zu zerlegen, ebenso wie dessen etwas älteren Konkurrenten Christiaan Huygens (1629–1695), der als erster eine Wellentheorie des Lichts formulierte.¹⁶ Die naturwissenschaftliche Aufmerksamkeit auf Sehen und Wahrnehmung steht in einem genauen funktionalen Bezug zur physikotheologischen Absicht der Brockesschen Gedichte: Es geht nämlich darum, die Menschen, so schreibt Brockes, die sich im Schlaf der Gewohnheit befinden und unempfindlich gegen die Schöpfung geworden sind, wieder zum aufmerksamen Sehen zu bringen (vgl. I, 7, 10; II, 4; III, 577; V, 154f., 511). Dies ist sein Projekt, das man als eine Schule des Sehens beschreiben könnte. Das Gedicht *Bewährtes Mittel für die Augen* (VII, 660–663) versetzt sich in die Situation des Lesers, der nicht weiß, was er über die Bläue der Luft und die Grünheit des Waldes hinausgehend eigentlich in der Natur sehen soll. Hier empfiehlt Brockes, die Hand zum Perspektiv zu formen, und dann werde sich dem Blick das isolierte Einzelne in seiner Schönheit präsentieren:

sein Wissen in Tableaus anordnete und der Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts durch ein am synthetischen Prinzip des Lebens orientiertes epistemologisches Modell abgelöst wurde.

¹⁵ Ingeborg Ackermann, „Geistige Copie der Welt und ‚Wirkliche Wirklichkeit‘. Zu B. H. Brockes und Adalbert Stifter“, in: *Emblem und Emblematisierung. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, hrsg. Sibylle Peukert, Darmstadt 1978, 436–501, spricht, von der emblematischen Tradition herkommend, von einer „neue[n] Subtilität des Sehens“ (449) bei Brockes.

¹⁶ Vgl. Brockes, *Die himmlische Schrift*, II, 215; *Bewährtes Mittel für die Augen*, VII, 663; vgl. auch David G. John, „Newton's Opticks and Brockes' Early Poetry“, *Orbis Litterarum* 38 (1983), 205–214 und zu Newton und Huygens Vasco Ronchi, *The Nature of Light. A Historical Survey*, transl. V. Batocas, London 1970, 159–208.

... Man darf nur bloß von unsern Händen die eine Hand zusammenfalten,
Und sie vors Auge, in der Form von einem Perspective, halten;
So wird sich, durch die kleine Oeffnung, von den dadurch gesehenen Sachen
Ein Theil der allgemeinen Landschaft zu einer eignen Landschaft machen,
Von welcher, wenn man mahlen könnte, ein' eigne nette Schilderey
zu zeichnen und zu mahlen wäre. Man darf sie nur ein wenig drehen;
So wird man alsbald eine neue, von ganz verschiedner Schönheit, sehen.
(VII, 662)

Auf bemerkenswerte Weise werden hier naturwissenschaftlich-optischer und künstlerischer Diskurs zum Zwecke der physikotheologischen Aufmerksamkeitsregung ineinandermontiert. Das Sehen ist nicht nur eine Technik, es ist eine Kunst, die ihre Objekte künstlerisch-technisch modelliert. Im selben Gedicht heißt es weiter:

... Zumahlen es un widersprechlich, und eine feste Wahrheit bleibet
Das, was der Britten grosse Newton¹⁷ uns von dem Sinn der Augen schreibt,
... Es sey das Sehen eine Kunst, sowohl als Schreiben oder Lesen,
wozu wir den Verstand sowohl, als wie zu allen andern Schlüssen,
Ja öfters andre Sinnen mehr, um recht zu sehn, gebrauchen müssen.
(VII, 663)

Daß die technische Kunst oder die künstlerische Technik des Sehens hier in einer Reihe mit dem Schreiben und dem Lesen genannt wird, ist nicht zufällig, handelt es sich bei dem von Brockes propagierten Sehen doch um ein sich im Medium des Buches abspielendes Sehen, geschriebenes Sehen des Autors, gelesenes Sehen der Leser, um ein Sehen im und durch das Buch. Freilich beansprucht das Buch aus der Feder Brockes', das unlesbar gewordene Buch der Natur wieder lesbar zu machen.¹⁸ Es genügt also nicht, die Dinge der Natur einfach zu beschreiben, vielmehr muß der Moment, das Ereignis der Wahrnehmung mit dargestellt werden. Beispielhaft sei das Gedicht *Schönheit der Blumen* (IV, 101f.) wiedergegeben, das auch im folgenden wiederholt als Referenztext dienen wird:

Schönheit der Blumen.

In der holden Rosen-Zeit
Füllen ungezehlte Arten
Schöner Blumen meinen Garten
Mit erwünschter Lieblichkeit.

¹⁷ Newton ist im übrigen auch als Konstrukteur eines Spiegelfernrohrs bekannt und berühmt geworden.

¹⁸ Vgl. Brockes, *Die Welt*, I, 490–496; *Das Welt-Buch*, II, 149–151; *Die himmlische Schrift*, II, 213–221; *Grosse Buchstaben*, V, 322; *Nöthige Lese-Schule*, VI, 257. Vgl. auch Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1986, 180 ff.

- 5
 Aller Blumen klare Blätter
 Von der Sonnen Gluth durchstrahlet,
 Kamen, bey so heiterm Wetter,
 In gefärbter Wunder-Zier,
 Mehr beflammet als bemahlet,
 Feurig mehr, als bunt, mir für.
 10
 Auch das Kraut und Laub so gar,
 Da die Blätter zart und klar,
 Wann die Sonne durch sie schien,
 Zeigt' ein tausend-färbig grün:
 15
 Ja dieß grün schien Wunder-schön
 Auch in grünem Feur zu stehn.
 In wie schönem Schimmer blühte
 Alles, was mein Auge sah!
 In gefärbten Flammen glühte
 20
 Der von Licht durchstrahlte Mah.
 Seine zarte Blätter werden
 In der That illuminirt.
 Sagt mir, was ist auf der Erden
 Herrlicher, als er, geziert?
 25
 Seht das funckeln! Seht die Menge!
 Seht der Lilien weissen Blitz!
 Seht des Rosen-Stocks Gepränge!
 Welche Feder, welcher Witz
 Wird der süssen Farben brennen
 30
 Würdighch beschreiben können?
 Sonderlich wann sanfte Winde
 Ihre bunte Pracht gelinde
 Lieblich durch einander treiben;
 Da der bunten Gluth bewegen
 35
 Und das glühnen bunter Kerzen
 In den angeflamten Herzen
 Uns ein Anmuths-Feur erregen.
 Unausdrücklich ist die Freude,
 Die so holde Augen-Weide
 40
 Dem in seine Seele drückt,
 Der sie, GOTT zum Ruhm, erblickt.

Die Verse 25 ff. („Seht das funckeln . . .“) stoßen den Betrachter nach dem eher allgemein gehaltenen Gartenrundblick fast gewaltsam auf das im besonderen zu Sehende, ja, sie thematisieren das Erlebnis der Sichtbarkeit, indem sie die wahrgenommenen Naturobjekte als funkelnde und blitzende sowie in der Menge zur Wirkung kommende aufrufen. Entsprechend wird in einem anderen Gedicht über *Die Rose* (I, 79–89) beschrieben, wie der Blick beim Gang durch den Blumengarten auf sein Objekt fällt:

Ich sahe jüngst, mit fast erstaunten Blicken,
 Die Sonn' im Garten, nach dem Regen,
 Der Blumen Heer mit heiterm Strahlen schmücken,

- Und ihren reinen Glantz in nasse Blätter prägen.
 Indem mein Auge nun, durch ihre Zahl verwirrt,
 Durch ihren Schmuck entzückt, von der zu jener irrt,
 Der spielenden Natur gefärbtes Kleid betrachtet,
 Bald die, bald jene, höher achtet;
 Sich bald an dieser hier, und bald an der, ergetzet;
 Bald beyde gleiche schön, bald die noch schöner, schätzet;
 Reisst endlich Augen, Herz und Sinn
 Ein Rosen-Busch auf sich nur einzig hin.
 . . .
 (I, 79)

Die Wahrnehmung der unstrukturierten Garten-Schönheit erfährt plötzlich eine das Wahrnehmungsfeld neu perspektivierende Deiktik, die, wo sie nicht an die Grenze des Ästhetischen führt, so doch dessen Bedeutungsraum neu vermisst.¹⁹

Bemerkenswert ist, daß Brocks' Blumen nicht nur beleuchtet, sondern durchleuchtet erscheinen. „Von der Sonnen Gluth durchstrahlet!“ lautet V. 6, und „Wann die Sonne durch sie schien“ heißt es in V. 13 des oben wiedergegebenen Gedichts von der *Schönheit der Blüthen*²⁰, das auch den „von Licht durchstrahlte[n] Mah [Mohn]“ (V. 20) besingt. Dieses Durchleuchten der Naturobjekte, das in der Feinstruktur ihre Schönheit und Wohlorganisiertheit offenbaren soll, bringt einmal mehr den Blick des Naturwissenschaftlers – und diesmal handelt es sich um einen mikroskopischen Blick – zum Einsatz. Dies zeigt deutlicher noch das Gedicht *Die Rose*, wo es heißt:

- Es sind die Blätter dicht,
 Und doch so dünn und zart,
 Daß selbst das Licht
 Durch ihr so angenehm gefärbt Gewebe bricht,
 Sich mit den röhlichen gelinden Farben par't,
 Und, selber roth gefärbt, die innern Blätter färbet.
 So dünn ist jedes Blatt, zumahlen wenn es naß,
 Daß es durchsichtig, wie ein Glas.
 Man kann in ihnen oft das zärtlichste Gespinste
 Der dünnen Adern sehn,
 . . .
 (I, 82)

Hier werden zwei verschiedene Funktionen von ‚Hindurchschauen‘, lat. *per-spicere*, aufgerufen, einmal die naturwissenschaftlich-technische des Durch-

¹⁹ Vgl. dazu Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheitens*, Frankfurt a. M. 1981, 7: „Inwiefern läßt sich die Grenze des ästhetischen Phänomens gegen das nichtästhetische an der zeitlichen Modalität der ‚Plötzlichkeit‘ darstellen. ‚Plötzlichkeit‘ verstanden als Ausdruck und Zeichen von Diskontinuität und Nichtidentischem, was immer sich der ästhetischen Integration sperren mag.“

²⁰ S. S. 188.

leuchtens, die, wohl gemerkt, die Grenze des Sichtbaren keineswegs im Hinblick auf ein spekulatives Eindringen in die inneren Zusammenhänge des Lebens verläßt²¹, vielmehr das epistemologische Prinzip der Sichtbarkeit mit Hilfe optischer Instrumente zu erweitern trachtet, und zum zweiten die traditionelle, kontemplative Bedeutung der betrachtenden Versenkung in einen Gegenstand, die von den Kirchenvätern gleichfalls als *perspicere* beschrieben wird.²² Diese zweite Version des *perspicere* beschreibt im Unterschied zur körperlich-technischen Funktion des Durchleuchtens einen geistig-metaphorischen Vorgang des deutlichen geistigen Sehens. In dieser Richtung vermag denn auch die Immanenz der Objektwelt, wenn nicht überstiegen, so doch auf ihr fundierendes geistig-geistliches Prinzip bezogen werden. Das titelgebende *Vergnügen* von Broekes' neubändigem Naturmuseum kann direkt an die kontemplative Funktion des Hindurchschauens anschließen, insofern als *Vergnügen* laut Johann Zedlers *Universal Lexicon* „derjenige Affect [heisset], welcher aus dem Anschauen oder aus dem Genusse der Vollkommenheiten entsteht“²³. Der physikotheologische Leser des Naturbuches hat ja in der anschauenden Lektüre der irdischen Buchstaben die göttliche Vollkommenheit mitzulesen. Und so ist der Begriffsgehalt von *Vergnügen* im 18. Jahrhundert eng mit dem religiösen Sinnhorizont verbunden, heißt es doch bei Zedler weiter:

Das ist nicht eine geringe Sache, wenn man mit GOtt und der Welt zufrieden ist, wenn man sich weder vor dem fürchtet, was uns bestimmt ist, noch sich über dasjenige beschwert, was uns begegnet. Die Erkenntnis der rechten Grund-Lehren giebt uns diesen Vortheil, der gantz anders beschaffen ist, als derjenige, den die Stoicker und Epicurer aus ihrer Weißheit ziehen. . . . denn ihre Gemüths-Ruhe gründere sich bloß auf die Nichtigkeit; unsere aber muß auf die Vollkommenheit und Schönheit der Dinge und auf unsere eigene Glückseligkeit gegründet seyn. Ferner ist klar, daß die Liebe Gottes das größte Vergnügen erwecken müsse.²⁴

Allerdings schwingt im Broekesschen Vergnügen auch das Vergnügen des Gelehrten mit, der sich über „ein gründliches Erkenntnis der Dinge“ vergnügt²⁵, ebenso wie das göttliche Vergnügen des Schöpfers an seiner Schöp-

²¹ Vgl. Kinzel (Anm. 14), 81 ff.

²² Vgl. Claudio Guillén, „On the Concept and Metaphor of Perspective“, in: ders., *Literature as System. Essays toward the theory of literary history*, Princeton 1971, 283–371, hier: 285.

²³ „Vergnügen“, in: *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*. . . . Im Verlag Johann Heinrich Zedlers, 60 Bde., Halle und Leipzig 1732–1754 (Nachdruck Graz 1961–63), XLVII (1962), 748–754, 748.

²⁴ (Anm. 23), 749.

²⁵ (Anm. 23), 748; die Begründung folgt auf dem Fuße: „Denn sie [die Gelehrten] sehen nicht nur die Vollkommenheiten gründlicher Schriften und guter Meisterstücke

fung: „Was das Vergnügen, das Gott genießet, anlangt, so empfundet er dasselbe in reichstem Maaß, ausser welchen man sich kein grösseres gedencken kan, welches sich auch keinem Geschöpfe mittheilen lässet, und zwar genießet er solches beständig.“²⁶ Bezogen auf den von Broekes geübten Durchblick mag sich sein Vergnügen ebenso sehr in die Bewunderung der sich in der Natur zeigenden göttlichen Vollkommenheit wie in die eigene (gelehrte) Wahrnehmungsfähigkeit und deren (nach-) schöpferischen Akzent teilen.

Indessen begnügen sich die technischen Zurüstungen der Broekesschen Naturlyrik nicht mit dem Perspektiv der hohlen Hand: Mikroskop und Teleskop wurden zwar schon im 16. Jahrhundert entwickelt, aber damals als Wahrnehmungsverzerrend und oft sogar als Teufelswerk angesehen. Erst im 17. und 18. Jahrhundert kamen sie in größerem Ausmaß zu wissenschaftlichem Einsatz.²⁷ Auch Broekes blickt durch die optischen Linsen, die „Perspektive“, wie man sagte, und staunt über die unermessliche Weite des Weltalls und die verwunderungswürdige Winzigkeit der kleinsten Lebewesen.²⁸ Er geht sogar so weit, in seinem Gedicht *Die dritte Offenbarung* (IX, 437–439) neben die zwei klassischen augustinischen Offenbarungen von Natur und Schrift die der Vergrößerungsgläser und Teleskope zu stellen.

...
Die dritte zeigt offenbar, in den Vergrößerungsgläsern, sich
Und in den Telescopis, zum Ruhm des Schöpfers, sichtbarlich:

Indem, wenn man in der Natur verborgne Größ' und Kleinheit steiget,
Bey einem heiligen Erstaunen, der Schöpfer mehr als sonst sich zeigt.

(IX, 438)²⁹

Schaut man aber genauer, was denn Broekes durch die optischen Gläser wahrnimmt, so fällt vor allem auf, daß er eher die Errungenschaften der Instrumente preist, ihre „Wunder-reiche Erfindung“³⁰, als daß er durch sie tatsächlich Neues wahrnimmt. Es scheint ihn vielmehr der Wahrnehmungseffekt der Vielfältigkeit, Potenzierung und Verfremdung des Vertrauten zu faszinieren. So sieht Broekes durchs Fernrohr statt einer Sonne „Millionen“

deutlich ein: sondern sie empfinden auch durch ihr innerliches Bewustsey, ihre eigene Vollkommenheit; vermöge welcher sie geschickt sind, die Sache recht zu beurtheilen.“

²⁶ (Anm. 23), 750.

²⁷ Vgl. Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1978, 17; Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, 64, 89.

²⁸ Vgl. Broekes, *Das Große und Kleine*, I, 143–148; *Die Wunder-reiche Erfindung*, IV, 328–333; *Fernerweitige Betrachtung der Sonne*, VI, 108–114; *Auf einen Tabum*, VI, 438f.

²⁹ Ackermann (Anm. 15), 455 konstatiert eine „fast sakrale Aura“, mit der Broekes die optischen Instrumente umgibt.

³⁰ Vgl. Broekes, *Die Wunder-reiche Erfindung*, IV, 328–333.

Sonnen (IV, 330), und der Blick durchs Vergrößerungsglas zeigt ihm, daß der kleine „Wurm“, den das Gedicht *Das Grosse und Kleine* aufgegriffen hat, tatsächlich *sehr* klein ist, nämlich „[n]och fünfzig mal so klein, als wie ein Sand-Korn“ (I, 147). Immerhin ist er nicht klein genug, als daß nicht noch Überlegungen über die Mikrostruktur des Pfeffers anzustellen wären:

... Hierüber fiel ihm ferner ein,
Was er vor kurzer Zeit gelesen,
Daß nemlich unsers Pfeffers Wesen
Nichts, als nur Würmchen, könnten seyn,
Die denn ja tausendmal so klein,
Als dieses ...

Die Bezeichnung der perspektivischen Gläser als dritte Offenbarung gewinnt ihre eigene Logik, wenn man sie in ihrer Funktion als gegenständliche Lesehilfen *zwischen* die Offenbarungen von Natur als *res* und Schrift als *verba* stellt, denn im fokussierenden Bild der gläsernen Linsen werden die Objekte der Natur zur Repräsentationen ihrer selbst. Genauer: Ihre Bildwerdung im Objektiv des optischen Geräts zeigt die Naturgegenstände an ihrer Repräsentationsgrenze, da nämlich, wo sie zu bedeutenden Zeichen werden. In diesem Sinn ist der Begriff der ‚signifikanten Materialität‘ zu verstehen, der darauf hinweist, daß Signifikanten nicht einfach vorliegen, sondern sich von den Dingen, mit denen sie materiell identisch sind, durch ihren Bedeutungsbezug unterscheiden.³¹ Eben diesen Bedeutungsbezug stellt der Blick durch die gläsernen Objekte her, die hinsichtlich ihrer poetischen Funktion in Brockes' Gedichten als Refraktionsmedien beschrieben werden können, als mediale Schnittstellen, an denen Wahrnehmung in Repräsentation und gleichzeitig auch in Signifikation umbricht.

II.

Wo davon die Rede ist, daß Bilder entstehen, muß daran erinnert werden, daß die perspektivische Darstellungstechnik, auf die sich die moderne Optik der Sehinstrumente gründet, eine die neuzeitliche Wahrnehmung radikal verändernde Errungenschaft der bildenden Kunst ist. Leon Battista Albertis perspektivtheoretischer Malertraktat *De pictura praestantissima* von 1435 oder auch Albrecht Dürers *Unterweisung der Messung* (1525) zeigen, daß die Linearperspektive nicht nur der Malerei eine bisher nicht gekannte Illusionstechnik zur Verfügung stellt, sondern ein Konstruktionsprinzip ist, das der wissenschaftlichen und künstlerischen Objektkonstitution gleichetmaßen

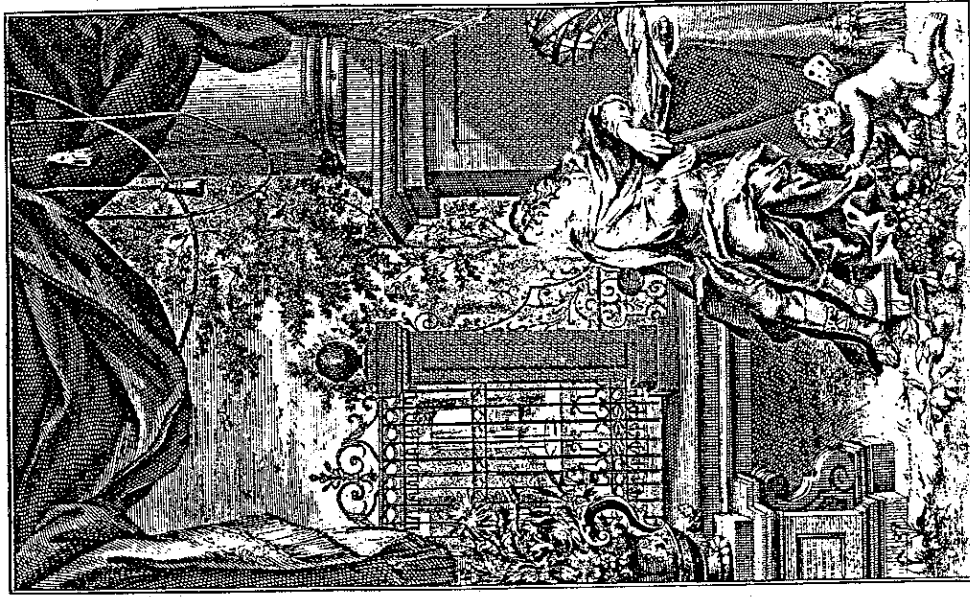


Abb. 1:
Titelkupfer zu B. H. Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott*, Bd. I.

³¹ Vgl. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1991, 52f.

dient.³² Die Entwicklung der Perspektivtheorie ist Reflex einer gegenüber der mittelalterlichen Weltanschauung grundlegend veränderten Wahrnehmungshaltung. Der Blick möchte die Dinge der Welt von verschiedenen Seiten sehen und möglichst von verschiedenen Seiten gleichzeitig; er ist bestrebt, in sie einzudringen, zu ergründen, was sich hinter ihrer Oberfläche verbirgt. Wenn Broekes immer wieder die Wunderkraft der optischen Geräte preist, liegen wissenschaftliches und künstlerisches Gegenstandsinteresse eng beieinander. Das Erkennen des Neuen, bislang nicht Wahrgenommenen bedeutet nicht nur einen wissenschaftlichen Zugewinn, sondern stellt auch einen ästhetischen Reiz dar, insofern als die neue Wahrnehmungsperspektive Vertrautes unvertraut und von daher interessant erscheinen läßt.

Die Kunsthistorikerin Svetlana Alpers hat in ihrem 1983 erschienenen Buch *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* zwei Weisen der Bildrepräsentation unterschieden, eine nördliche und eine südliche. Die Kunst des Südens sei durch ihre Narrativität geprägt, d. h. sie erzähle Geschichten und vermittele Bedeutungen. Für Alpers liegt darin auch die Begründung für die auffallende Präsenz mythologischer Themen in der italienischen Malerei. Die niederländische Kunst dagegen rücke die sichtbare Repräsentation vor die Präsenz der Bedeutung und sei gekennzeichnet durch den, ganz im handwerklichen Sinne aufgefaßten, Darstellungsmodus der Beschreibung.³³ Alpers sieht in der Kunst des Nordens eine Vergegenständlichung der holländischen Sehkultur und stellt die „Augenlust“ als das zentrale Merkmal der nördlichen Kunstströmung heraus.³⁴ Wenn man, wie erwähnt,³⁵ Broekes schon mit den holländischen Realisten verglichen hat, liegt es nahe, an diese kunstwissenschaftliche Diskussion anzuschließen, nicht um Alpers' sicher zu schematisch getroffene Unterscheidung unkritisch zu übernehmen, sondern um mit ihrer Hilfe den Blick für die Medialität und Materialität der von Broekes betriebenen literarischen Wahrnehmung zu schärfen. Es sei in diesem Zusammenhang nochmals eigens darauf hingewiesen, daß der Hamburger Kaufmannssohn und spätere Ratsherr Broekes auch ein Bewohner des Nordens war, der nach Beendigung seiner juristischen Grundausbildung Italien, die Schweiz, Frankreich und Holland bereiste und schließlich an der Universität Leiden – im 17. Jahrhundert ein Zentrum der modernen Wissenschaften, nicht zuletzt der Optik – seinen akademischen Abschluß erwarb. Broekes berichtet in seiner Autobiographie, daß er in seiner Leidener Zeit Umgang mit dem

³² Vgl. Gerhart v. Graevenitz, *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes West-östlichen Divan*, Stuttgart 1994, 10 ff.

³³ Vgl. Alpers (Anm. 27), 21–39; vgl. insbes. auch das Vorwort von Wolfgang Kemp, 7–20.

³⁴ Vgl. Alpers (Anm. 27), 19, 35.

³⁵ Vgl. S. 184.

„berühmten Schilderer Mieris“³⁶ gepflegt habe. Gemeint ist Willem Mieris (1662–1747), der Sohn des Frans Mieris d. Älteren (1635–1681), der den Ruhm der Malerfamilie Mieris begründete, und Vater des weniger originellen Frans Mieris d. Jüngeren (1689–1763). Auch wenn Willem Mieris' Ruhm hinter dem seines Vaters sowie des Sohnes, der versuchte, den Stil des Großvaters fortzusetzen, weit zurückblieb, so dürfte Broekes doch im Hause Mieris in vielfältige Kunstgespräche und -betrachtungen einbezogen gewesen sein. Auch berichtet die Autobiographie an verschiedenen Stellen von Broekes' künstlerischen Interessen und davon, daß er sich kleine Kunstsammlungen anlegte, wobei dieses Engagement freilich, wie auch der Hinweis auf die wöchentlich abgehaltenen Konzerte, durchaus gesellschaftliche Repräsentationsfunktion hatte.³⁷ Gleichwohl spricht Broekes von der „Augen-Lust“ (I, 10) und davon, daß der Anblick der Natur eine „Augen-Weide“³⁸ sei.

Die lustvolle Inszenierung des Sehens reflektiert der schwere Vorhang auf dem Titelkupfer, das den I. Band des *Irdischen Vergnügens* eröffnet (vgl. Abb. 1). Der zwischen dem Betrachter und einer zum Schauspiel frisierten Parknatur angebrachte Vorhang, bei dem die Schnüre zum Hochziehen deutlich zu erkennen sind, weist darauf hin, daß nicht die Erscheinungen der Natur, sondern der *Blick auf* die Natur das eigentliche Schauspiel darstellt. Auffallenderweise wendet sich die Betrachterfigur von einem Tisch, auf dem sich Bücher und Schriften sowie ein Sphärenmodell befinden, weg und zur Natur hin, eine Haltung, die man ebenso als Abwendung von der Bücherwelt und als Zuwendung zur Natur interpretieren kann wie als Versuch, Buch-Natur und Park-Natur zu verknüpfen. In jedem Fall scheint der Betrachter mehr seinen literarisch-wissenschaftlichen Utensilien zugewandt, kehrt er doch, trotz des Blicks über die Schulter, der Natur den Rücken zu!³⁹

In den Gedichten selbst ist zu sehen, wie Broekes mit der Medialität des

³⁶ Barthold Heinrich Broekes, „Selbstbiographie. Mitgeteilt von J. M. Lappenberg, Dr.“ *Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte* 2 (1847), 167–229, 198, 199.

³⁷ Vgl. Broekes (Anm. 36), 172, 177, 181, 199; unübertroffen ist Broekes' gesellschaftlicher Pragmatismus in der oft zitierten, freimütig zugestandenen Absicht, eine gute Partie zu machen: „Meine Absicht war demnach durch eine artige Aufführung zu einer reichen Heyraht zu gelangen ... Weil ich aber den Bogen zu hoch spannete, und verschiedne mir angetragene Partheyen ausschlug, hätte mir solches gar leicht fehlen können“ (199; vgl. 203, 205 ff.).

³⁸ Vgl. das Gedicht von der *Schönheit der Blumen*, IV, 102, V, 39, hier S. 188; vgl. auch VIII, 94, 97.

³⁹ Auf den durchaus literarisch motivierten Blick auf die Natur weist – entgegen dem literaturwissenschaftlichen Broekes-Mythos vom exakten Naturbeobachter – überzeugend Uwe-K. Kerelsen, „Ein Körper der deutschen Poesie des frühen 18. Jahrhunderts? Der Bestand an deutschsprachiger Belletristik im Versteigerungskatalog der Bibliothek des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Broekes“, Ms. 1996, 5 ff. hin.

Blicks experimentiert. So liest man im Gedicht *Das Gras, im Anfange des Frühlings* (I, 9–15):

...
 ... Ja, wenn der Blick sich in die Ferne streckt,
 So scheint das Feld, durch die vereinte Menge,
 Mit einem güldnem Blech bedeckt.
 ...
 ... (I, 14)

Erst der Blick sieht aus der Distanz zu den Objekten die einzelnen Elemente der Wahrnehmung zu einem Gesamteindruck zusammen. Und in einem anderen Gedicht bemerkt Brocques:

...
 ... Verändert sich hingegen unser Stand;
 So ändert sich auch gleich der wandelbare Schein:
 ...⁴⁰

Die von Brocques hier beobachteten Phänomene hat sich die impressionistische Malerei auf eine Weise zunutze gemacht, die als konsequente Weiterentwicklung des niederländischen, an der Sichtbarkeit der Dinge orientierten Sehrealismus gedeutet werden kann.⁴¹

Dem Sprachgebrauch der Zeit folgend und in Anspielung auf den *Spectacle de la Nature* (1732) des Theologen Noël Antoine Pluche (1688–1761) (vgl. VII, 202, 479; VIII, 360–391) bezeichnet Brocques das Schauspiel der Natur auch als „Spec(k)tafel“ (II, 378; IV, 205; VII, 129), nicht zuletzt wohl, weil der Ausdruck die Bedeutung ‚Spiegel, sich spiegeln‘ mitklingen läßt. Und Spiegeleffekte findet Brocques besonders spektakulär, wohl weil sie den Seheffekt radikalisieren und – im doppelten Wortsinn – reflektieren. Obwohl aus dem Transparenzmedium des Glases hergestellt, ist der Spiegel nicht durchlässig, sondern wirkt die auf ihn auftreffenden Lichtstrahlen spiegelverkehrt zurück. Ein dankbares Spiegelobjekt findet Brocques im Mond, den er mit immer neuer Begeisterung als Spiegelbild im Wasser entdeckt. In mehreren Gedichten über

⁴⁰ Brocques, *Betrachtung des Mondscheins in einer angenehmen Frühlings-Nacht*, I, 42–52, 48; vgl. auch *Die unsere Selt, durchs Gesicht, zur Ehre Gottes aufzunehmende Schönheit der Felder, im Frühlige*, I, 37–41, 39; *Der Schatten*, II, 99–103, 101.

⁴¹ Vgl. auch den Hinweis auf den literarischen Impressionismus bei Martens (Anm. 4), 266. Besonders gut läßt sich diese Entwicklungslinie am Beispiel der Stillebenmalerei dokumentieren. Gerade unter dem Einfluß des von vielen Malern betriebenen Studiums der Lichtwirkungen ist zu beobachten, wie die dargestellten Gegenstände, die ja im eigentlichen Sinne das Stillebengenre konstruieren, zunehmend immaterialisiert und zu räumlichen Effekten des Lichtspiels werden. Vgl. dazu das Kapitel „Eine neue Ästhetik“ bei Claus Grimm, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Stuttgart, Zürich 1988, 185–200.

den *Mond-Schein*⁴² führt er aus, daß der Mond, der seinen „Wieder-Schein“ ins Wasser wirft, selbst nur der Lichtreflex eines anderen Gestirns, der Sonne, ist. Von der Sonne läßt sich dann zwar leicht der durch den Neuplatonismus lichtmetaphorisch gebahnte Weg zur Sonne der Sonne, dem Schöpfer selbst, finden,⁴³ doch verlängert Brocques den irdischen Weg der Licht- und Spiegelexe; er schiebt den semantischen Sprung in die theologische Bedeutung möglichst lange hinaus. Auf diese Weise können Medialität und Performanz des poetischen Sprechens ihre ästhetische Eigenwirkung entfalten. Es läßt sich feststellen, daß auf dem von Brocques kunstvoll inszenierten Weg der Widerspiegelungs- und Verdoppelungseffekte eine Irritation der vertrauten Vorbild-/Abbildverhältnisse stattfindet, dergestalt daß, wie Brocques im Gedicht *Der Wieder-Schein* (I, 214–216) schreibt, „der Schein wie Wahrheit ... anzusehn“ (I, 216) ist. „Des Mond-Scheins Schein im Wasser scheint ... Ein wirkliches Original zu seyn“, formuliert er in *Mond-Schein* (IV, 352), indem er den Spiegel- und Verdoppelungseffekt des Lichtes auf die Signifikantenstruktur eines Sprachspiels überträgt („des Mond-Scheins Schein scheint ...“), das die Semantik der Wörter verunsichert. Daß damit auch Bedeutungshierarchien in Frage gestellt sind, zeigt das Gedicht *Wassergraben* (VI, 103–104). Hier gibt Brocques dem Gedanken Raum, daß das Abbild sein Vorbild in den Schatten stellen könne:

...
 ... In der klaren Fluthen Spiegel,
 Ist der Schmuck bebüschter Hügel,
 Durch den grünen Widerschein,
 So natürlich, deutlich, rein
 Vorge stellt, nicht minder schön,
 Als das Urbild selbst zu sehn.
 Ja es scheint dieß klare Grün
 Fast dem Urbild vorzuziehn,
 Da die holde Schilderey,
 Vom Gebüsche, Laub und Gras,
 Durch des Wassers klare Glätte,
 Anders nicht den Blicken schien,
 Als wenn man ein klares Glas
 Ueber sie gelegt hätte,

⁴² Vgl. Brocques, *Betrachtung des Mondscheins in einer angenehmen Frühlings-Nacht*, I, 42–52; *Mond-Schein*, IV, 65–68; 84–86, 245; 352; zu Brocques' Vorliebe für Mond-schein und Spiegelexe vgl. auch Martens (Anm. 4), 265.

⁴³ „Ja wirklich scheint und kommt mir/ Ihr [der Sonne] heller Lebens-Brand./ Der aller Creatur Luft, Leben, Wärm' und Wonne./ Wenn ich es recht erweg/ nicht anders für/ Als wir der Schöpfer selbst der Sonne Sonne“ (Brocques, *Mondschein*, IV, 352; vgl. auch ders., *Der wunderbare Triangel*, IX, 362–364, 364).

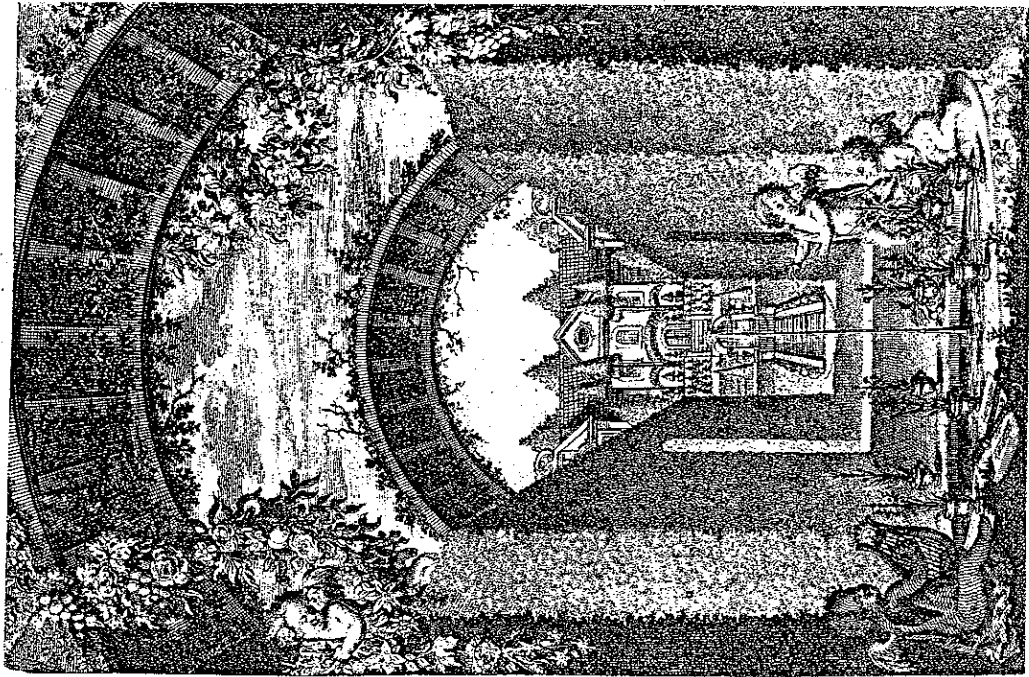


Abb. 2:
Titelkupter zu B. H. Brockes, *Irdisches Vergnügen* in *Gott*, Bd. VIII.

Dessen Klarheit ihre Pracht
Schöner, als das Urbild, macht.
...
(VI, 103)

Das Spiegelbild des Wassers bringt eine „holde Schilderey“ hervor, die Natur wird gleichsam zur sich selbst nachahmenden Künstlerin. In der Thematisierung der „hold[e]n Schilderey“, die das Abbild „fast“ schöner als das Urbild macht, kann die Abbildungsfunktion der Brockesschen Gedichte zumindest mitgelesen werden. Auch wenn Brockes so vorsichtig ist, den Vorbehalt eines „fast“ einzufügen, so zeigt die retardierende, den Gedanken dahinziehende Figuration des Gedichtes doch, wo der Impuls der Schilderung liegt. Sicher: Es geht immer um den Lobpreis der Herrlichkeit Gottes, die für Brockes so fest steht wie das Amen in der Kirche, aber wer vermag zu garantieren, daß der Anlaß nicht von seiner im Spiel von Lichtreflexen und Blickeffekten artistisch ins Werk gesetzten Inszenierung ausgestochen wird?

Die Ästhetik dieser sich selbst vergnügenden Wahrnehmung läßt sich besonders anschaulich am Beispiel des Gedichts *Beschreibung meines, nach beglückter Zurückkunft aus Ritzebüttel, in völlig gutem Stande wieder vorgefundnen Gartens* (VIII, 88–100) zeigen. Der etwas umständliche Titel nimmt Bezug auf die Amtsmannschaft der hamburgischen Besizung Ritzebüttel, die Brockes in den Jahren von 1735 bis 1741 innehatte und die ihm in dieser Zeit die Führung eines beschaulichen Landlebens ermöglichte. Die Tatsache, daß sich das Titelkupter des VIII. Bandes des *Irdischen Vergnügens* auf dieses Gedicht bezieht (vgl. Abb. 2), weist auf seinen hervorgehobenen programmatischen Charakter. Im Zentrum des Gedichtes steht der perspektivische Blick selbst, der sich durch eine geometrische Gartenanlage bewegt und aus wechselnden Positionen Aus-, Rück- und insbesondere Durchblicke genießt. Gerade die Durchblicke, die das Prinzip des *perspicere* bildlich darstellen, sind auf dem Kupter besonders deutlich zu erkennen.

...
Von diesem Platz, der unsern Blicken,
Da ihn so schöne Vorwürf schmücken,
So mancherley Vergnügen gah,
Tritt man noch eine Stueg hinab,
In einen dunklen Bogen-Gang:
Derselbe gehet, in die Queer,
Recht mitten durch den Garten her,
Und ist des Gartens Breite lang.

Der Bogen-Gang ist in der Mitten
Zum Vorthail des Gesichts, durchschnitten
Und gränzt daselbst an einen Teich,
Der oft so Fisch- als Wasser-reich,
Den, von dem zierlichen Altan,
Man, mit Vergnügen, sehen kann.
Drey schöne Wänd', aus Taxus-Hecken,

Die sich um diesen Teich erstrecken,
Und sich, im Viereck, um ihn ziehn,
Verschönern und verschränken ihn.

Um diese Wänd', an beyden Seiten,
Sieht man sich, durch zween Gänge, leiten
Zur letzten großen Stieg hinab;
Woselbst dem Garten die Allee,
Von ganz besondrer Läng' und Höh',
Annoch das beste Ansehn gab.

Beym Eintritt der Alleen findet
Man beyde Seiten ausgeründet.
Die Winkel zielt ein hoher Baum,
Der, dem Laurier gleich, rund geschnitten,
Und welche man dahero kaum
Von Lorbeern unterscheiden kann.

In der getheilten Zirkel-Mitten
Eröffnet sich, den starren Blicken,
Ein herrlich Perspectiv ... (VIII, 95f.)

Starr sind die Blicke, weil sie sich selbst begrenzen, um den Effekt der Wahrnehmung umso deutlicher hervortreten zu lassen. Ein Hinweis verdient im übrigen die Beobachtung, daß der heimkehrende Brockes offensichtlich mit der Schreibfeder durch seinen Garten geschritten ist; Schritt und Feder arbeiten im gleichen Takt, werden beide gleichermaßen von der Plötzlichkeit der Natur resp. Gartenschönheit aufgehalten: „So Schritt als Feder wird gehemmt/ Ich muß, gezwungen, stehen bleiben“ (91), heißt es im Text. Auch wenn man die Hemmung der Feder in den nachträglichen, den Gartengang Erinnernden Schreibvorgang verlegt, so geschieht die poetische Wahrnehmung der Natur doch in jedem Fall immer schon *sub specie scripturae*: Daher ist auch im Gedicht von der *Schönheit der Blumen* bereits der protokollierenden Feder gedacht.⁴⁴ Wo – nun wieder im beglückten Garten-Gedicht – davon die Rede ist, daß der Blick seinem „Aug-Punct“ naheilt (96f.), vertritt die perspektiv-theoretische Formulierung, daß der konstruierende Blick sich selbst im Blick hat und seiner nächsten Blickkonstruktion folgt. Der Blick eilt voraus, der Betrachter schreitet ihm nach und hat vom neuen Standort einen anderen Blick. Während die Kupferzeichnung eine schulgerechte zentralperspektivische Ansicht bietet, verdoppeln, überlagern und verkehren sich im Gedicht die Perspektiven, denn „[d]er Blick [ist] nicht mächtig, still zu stehn“, und „[m]an sieht ihn ... öfters rückwärts gehn“ (97). Der Text gewinnt eine Räumlichkeit, die, um die in die Moderne weisende Traditionslinie noch einmal aufzugreifen, an den Multiperspektivismus Cézannes und an Rilkes davon angeregtes Pro-

⁴⁴ S. S. 188, V. 28.

gramm des Sehenlernens erinnert.⁴⁵ Auch Rilkes Dinggedichte versuchen, ihren Gegenstand gleichzeitig von verschiedenen Seiten zu präsentieren. Der dabei eingeschlagene Weg in die Abstraktion führt zur Konstruktion der Vorstellung des „Weltinnenraums“ als eines poetischen, gegensätzliche Perspektiven vereinigenden Raums, in dem die unendliche Bezüglichkeit der poetischen Sprache auf sich selbst die Dinge erst zur Erscheinung bringt. Nicht zufällig erhalten im zweiten Teil der *Sonette an Orpheus* (1923) Spiegel als paradoxe Konstruktionselemente des poetischen Sprachraums eine hervor-gehobene Bedeutung.⁴⁶ Ihre Aufgabe ist in der Rilkeschen Poetologie weniger das getreue Widerspiegeln denn die Verwandlung des Gespiegelten – und nur aufgrund ihrer Verwandlungskraft können Spiegel Wirklichkeit evozieren.⁴⁷ Freilich ist der Weg von Brockes zu Rilke noch weit. Hingewiesen sei lediglich auf einen entwicklungsfähigen und in der Lyrikgeschichte tatsächlich weitergeführten Ansatz in der perspektivischen Blickführung von Brockes' Gedichten.

Nach Alpers steht die Rahmung eines Bildes für den perspektivischen Blick des Südens, der den darzustellenden Dingen vorausgeht und sich des Betrachtendpunkts versichere. Der nördliche, rahmenlose Blick mache die dem Betrachter vorausexistierende Welt sichtbar und richte die Aufmerksamkeit eher auf die Herstellung eines Bildes statt auf das fertige Bildprodukt.⁴⁸ Die Flucht der Bilder im Bild, der Rahmungen und Öffnungen, wie sie im Titelkupfer des VIII. Bandes des *Irischen Vergnügens* anschaulich werden (vgl. Abb. 2), versucht in Brockes' Gedicht, beide Perspektiven zusammenzuspannen: Behauptet wird eine dem Blick vorausliegende Natur, praktiziert wird die Konstruktion ihrer Sichtbarkeit.

III.

Daß die Rückwendung der kontemplativen, der naturwissenschaftlich-optischen und der bildkonstruktiven Funktionen des *perspicere* auf die poetische Signifikation selbst nicht zu weit hergeholt ist, zeigt ein Rückblick auf die rhetorische Tradition, die ja bekanntlich der lyrischen Produktion des frühen achtzehnten Jahrhunderts als deutliche Folie unterliegt. Die antike Rhetorik nennt als eine der vier Stülqualitäten neben der *latinitas*, der sprachlichen Korrektheit, dem *aptum*, der Angemessenheit, und dem *ornatus*, dem Schmuck

⁴⁵ Vgl. Annette Gerok-Reiter, „Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke“, *DVjs* 67/3 (1993), 484–520.

⁴⁶ Vgl. das 3. Sonett im zweiten Teil; Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, I. *Gedichte. Erster Teil*, Frankfurt a. M. 1962, 752.

⁴⁷ Vgl. Gerok-Reiter (Anm. 45), 516.

⁴⁸ Vgl. Alpers (Anm. 27), 79ff.

der Rede, die *perspicuitas*, die Durchsichtigkeit der Rede. Die *perspicuitas* dient der intellektuellen Verständlichkeit⁴⁹ und soll gerade auch dann wirksam werden, wenn der Hörer nicht ganz aufmerksam ist: „Denn wenn wir weder weniger noch mehr als nötig noch ohne feste Ordnung oder klare Unterscheidung sprechen, wird das Gesprochene durchsichtig und auch denen zugänglich sein, die nur oberflächlich zuhören. Gerade das aber ist mitzudenken, daß die Aufmerksamkeit des Richters⁵⁰ nicht immer so gespannt ist, daß er die Unklarheit bei sich selbst klärt und der Dunkelheit der Rede etwas vom Lichte seiner eigenen Kombinationsgabe liehe, sondern daß er häufig durch viele andere Überlegungen abgelenkt wird, wenn das, was wir sagen, nicht so klar ist ...“⁵¹

Genau dies, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer bzw. Leser zu erregen, ist Broekes' Anliegen: Es geht darum, den Sinn der Menschen, die dem Schlaf der Gewohnheit anheingefallen sind, auf die Schönheiten und kluge Organisation der Natur zu richten, damit in der Natur die Allmacht Gottes wahrnehmbar werde. Das Perspektiv, das Broekes seinen Lesern in die Hand drückt, ist also nicht nur ein technisches Instrument des neuzeitlichen Forschergeists, sondern ein rhetorisches Perspektiv, nämlich seine Gedichte selbst. In der französischen Rhetorikterminologie ist die *perspicuitas* übrigens mit den Begriffen *clarté* und *netteté* belegt – und beide tauchen in Broekes' Adjektivschatz mit hoher Frequenz auf.⁵² Die Rede war von der quasi wissenschaftlichen Durchleuchtung der Naturobjekte, von dem in Broekes' Lyrik eingenommenen mikroskopischen Blick und dem Übermaß der Lichteffekte. So sind in dem Gedicht von der *Schönheit der Blumen*⁵³ die Blätter von der Glut der Sonne durchstrahlt (V. 6, 20), sie sind beflammt und feurig (V. 9f., 16, 19), die Rede ist von

⁴⁹ Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. und übers. Helmut Rahn, II. Teil, 3. Aufl., Darmstadt 1995, VIII. Buch, 2. Kap.; Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, 777, vgl. insbes. § 315, § 427, §§ 528–537; Manfred Fuhrmann, *Die antike Rhetorik*, München und Zürich 1990, 86f.

⁵⁰ Quintilian geht von der forensischen Situation aus.

⁵¹ Quintilianus (Anm. 49), VIII 2, 23: „nam si neque pauciora, quam oportet, neque plura neque inordinata aut indistincta dixerimus, erunt dilucida et neglegenter quoque audientibus aperta: quod et ipsum in consilio est habendum, non semper tam esse acrem iudicis intentionem, ut obscuritatem apud se ipse discutiatur et tenebris orationis inferat quoddam intellegentiae suae lumen, sed multis eum frequenter cogitationibus avocari, nisi tam clara fuerint, quae dicemus ...“ Vgl. Lausberg (Anm. 49), § 275.

⁵² Vgl. *Schönheit der Blumen* (S. 188), Vv. 5 und 12; in dem kurzen hier wiedergegebenen Ausschnitt aus dem Gedicht *Wassergraben* (S. 197f.) wird allein fünfmal die Klarheit aufgerufen; die *perspicuitas* in Gestalt der *netteté* verbirgt sich hinter der „nette[n] Schilderey“ des Gedichtes *Bewährtes Mittel für die Augen* (hier S. 187), nimmt aber auch – in der Beschreibung des postritzebüttelei Gartenglücks – die Gestalt „nette[r] Ranken“ (95) und einer „netten Symmetrie“ (99) an.

⁵³ S. S. 187f.

„Schimmer“ (V. 17) und Illumination (V. 22), von Funkeln (V. 25), Blitzen (V. 26), Brennen (V. 29) und Glimmen (V. 35). Perspektivischer Bezugspunkt ist das Auge, das in V. 18 ebenfalls mit im Gedicht ist. Daß hier über das natürliche Lichtspiel hinaus eine rhetorische Topologie zugrundeliegt, wird deutlich, wenn in Quintilians *Institutio oratoria* die Rede, die in das Innere des Zuhörers eindringen soll, mit der Aufnahme der Sonne durch die Augen verglichen wird. Die bereits angeführte Stelle lautet in der Fortsetzung: „wenn das, was wir sagen, nicht so klar ist, daß unsere Rede in sein Inneres eindringt, wie die Sonne in die Augen, auch wenn seine Aufmerksamkeit nicht darauf gerichtet ist“⁵⁴.

Doch wie zuviel Licht nichts mehr erhellt, so drohen auch bei Broekes die vielen Beleuchtungseffekte die Durchsichtigkeit der Verse zu verdunkeln. Die *perspicuitas* ist in Gefahr, in *obscuritas* umzubrechen. Das Prinzip der *perspicuitas* kollidiert nämlich vom Ansatz her mit dem des *ornatus*, mit dem es dialektisch verschränkt ist. Da die *perspicuitas* keinesfalls, so will es die Redelehre, in rationale Eintönigkeit verfallen darf, benötigt sie den *ornatus*, die Ausschmückung der Rede. So ordnen die Lehrbücher der Rhetorik beispielsweise die *evidentia*, die Anschaulichkeit, weil sie über das für die reine Mitteilung des Informationsgehalts Notwendige hinausgeht, dem Bereich des *ornatus* zu. Die Anschaulichkeit, schreibt Quintilian, ist mehr „als die Durchsichtigkeit, weil nämlich die letztere nur den Durchblick gestattet, während die erstere sich gewissermaßen selbst zur Schau stellt“⁵⁵. Dieses Moment rhetorischer Selbstdarstellung droht die Transparenz der Rede zu verdunkeln. Nicht zufällig wird in der rhetorischen Tradition gerade der *ornatus* als *lumen* bezeichnet. Quintilian spricht davon, daß die Lichter der Rede die Augen der Beredsamkeit seien.⁵⁶ Dies legt den Gedanken nahe, daß die Überfülle des Lichts in Broekes' Gedichten nicht zuletzt auf das Konto rhetorischer Selbstdarstellung zu verbuchen ist, daß die „gezierten“ Blumen, von denen V. 24 in *Schönheit der Blumen* spricht, mit der rhetorischen Zier des Textes selbst tun haben. Es ist kein Zufall, daß ein berühmtes Werk über die Kunst der scharfsinnigen Äußerung, Emanuele Tesauros (1592–1675) 1655 erschienener *Cannocchiale Aristotelico*⁵⁷ sich selbst als „Fernrohr“ bezeichnet (it. *cannoc-*

⁵⁴ Quintilianus (Anm. 49), VIII 2, 23: „nisi tam clara fuerint, quae dicemus, ut in animum eius oratio, ut sol in oculos, etiam si in eam non intendatur, incurrat.“

⁵⁵ Quintilianus (Anm. 49), VIII 3, 61: „quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, representatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus.“

⁵⁶ Vgl. Quintilianus (Anm. 49), VIII 5, 34: „ego vero haec lumina orationis velut oculos quosdam esse eloquentiae credo“ („Ich nun halte diese Lichter der Rede gleichsam für die Augen der Beredsamkeit.“)

⁵⁷ Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingenua elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co-*

chiale). Und ‚Fernrohr‘ nennt Tesauro sein Werk, weil ihm die Rhetorik des Aristoteles als ein, wie er sagt, „äußerst scharfes ‚FERNROHR“ dient, „mit dem man alle Vollkommen- und Unvollkommenheiten der Redekunst mustern kann“⁵⁸, und weil sie die ganze Technik des Redens lehrt. An dieser Begründung sind zwei Aspekte bedeutsam: einmal die kritisch messende und wertende Einstellung auf die Qualität des Rhetorischen, die am Kriterium der Vollkommenheit ihr – mit dem Titelstichwort des Brockesschen Opus gesprochen – Vergnügen findet, zum zweiten die Betrachtung der Redekunst als einer dem optischen Instrument analogen handhabbaren *Technik*. Indessen fügt Tesauro Fernrohr der alten Rhetorik, auf die es sich immer bezieht, eine Anamorphose, eine perspektivische Verzerrung zu, indem es ihre Funktionsbestimmung gleichsam in eine andere Dimension drängt. Die rhetorischen Figuren werden ihrer Zweckbindung entkleidet und sind nurmehr Material für die sich selbst gefallene schöne Kunst der Sinnfiguren.⁵⁹ Wir befinden uns im theoretischen Horizont des literarischen Manierismus, also jener aus der Spätrenaissance in die Zeit des Barock hineinreichenden Dichtungsströmung, die wegen ihrer selbstdarstellerischen, präzisen Überzeichnung später sehr rasch in Verfall geriet. Und tatsächlich hat sich Brocques, bevor er sich dem *Irischen Vergnügen* der Natur widmete, mit einer 1715 publizierten Übersetzung des *Bethlehemitischen Kindermords* von Giambattista Marino (1569–1625), einem Hauptvertreter des literarischen Manierismus, einen Namen gemacht,⁶⁰

principii del Divino Aristotele (1655); vgl. die Ausgabe Emanuele Tesauro, *Il Canonicale Aristotelico*, hrsg. und eingel. August Buck, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968.

⁵⁸ Übers. n. Klaus-Peter Lange, *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauros und Pellegrinis Lehre von der „Acutezza“ oder von der Macht der Sprache*, München 1968, 22.

⁵⁹ Vgl. Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1959, 135, 139.

⁶⁰ Vgl. Giambattista Marino, *La strage degl' innocenti* (1620). Herrn Barthold Heinrich Brocques J. U. L., *Verteutschter Bethlehemitischer Kinder-Mord des Ritters Marino. Nebst etlichen von des Herrn Übersetzers eigenen Gedichten, mit dessen Genehmhaltung ans Licht gestellt, sammt einer Vorrede, Leben des Marino und einigen Anmerkungen von König, Cöln und Hamburg 1715*. In seiner Autobiographie schreibt Brocques über die Arbeit am *Bethlehemitischen Kindermord*: „Und wie eben damals *la strage degl' innocenti* des Ritters *Marini* zufälliger Weise durch den jetzigen Herrn Assessorum *Surland*, dem dieses Buch in einer Auction als eine Zugabe zugekommen mir in die Hände gerieth, als mache ich mit dessen Übersetzung einen Anfang, arbeitete daran bei müßigen Stunden, mehrentheils aber auf einem nicht weit von der Stadt in der Elbe belegenden Landgut, der Roß Kaysersl. May. enthält eine poetische Prophezeiung von der Geburt eines Erzherrzogs, welche unvermutheter Weise und zu aller Verwunderung erfüllt worden, unerachtet selbige mehr als sechs Monat vorher verfertigt gewesen, ehe die erfreuliche Nachricht von der Schwangerschaft der Kayserin bei uns eingelaufen. Wann ich aber gar

wobei die Grausamkeit des Sujets und die ästhetische Funktion der Darstellung in der sprachkünstlerischen Übertragung einmal mehr ein sorgsames rhetorisch-sprachliches Kalkül erforderlichlich machten.⁶¹ Marino widmete im übrigen in seinem mythologischen Gedicht *L'Adone* (1623), dessen Fabel von einem wuchernden episodischen Rankenwerk nahezu aufgelöst wird und das daher als Prototyp des sog. ‚Marinismus‘ gilt, einen ganzen Abschnitt den Entdeckungen Galileis, der nicht zuletzt durch die Konstruktion eines Linsenfernrohrs im Jahr 1609 bei den Zeitgenossen Aufsehen erregte.⁶² Hier zeigt sich ein weiteres Mal die diskursive Nähe des naturwissenschaftlich-technischen Perspektivenwechsels, den die Erfindung der optischen Instrumente mit sich brachte, und der in Frage stehenden rhetorischen Kunstfunktion. Während nämlich auf der einen Seite für Pico della Mirandola das Begreifen der Naturwunder gleichbedeutend mit der Erzeugung christlicher „meraviglia“, also Wunder bzw. Verwunderung, war⁶³ und die Zeitgenossen konsequenterweise gerade in der neuen Optik der Teleskope etwas höchst Verwunderungs- und Erstaunenswürdiges sahen – Filippo Manelli etwa bezeichnete das Teleskop als „gran cosa e maravigliosa“⁶⁴ –, ist in den theoretischen Konzepten des Manierismus „Maraviglia“ („Verwunderung“) eine vordringliche rhetorische, auf der Neuheit ingenieuser Verbindungen aufruhende Kategorie.⁶⁵ Vor diesem

balld gewahr ward, daß die Poesie, wofern sie keinen sonderlichen und zwar nützlichen Endzweck hätte, ein leeres Wortspiel sey, und keine große Hochachtung verdiente, als bemühetete ich mich solche Objecta meiner Dichtkunst zu erwehlen, woraus die Menschen nebst einer erlaubten Belustigung zugleich erbaulet werden mögten“ (Brocques [Anm. 36], 201). Die Anpflanzung der Geburt eines Sohnes in der Dedikation eines Werkes, in dessen Zentrum eine blutrünstige Kinder-Schlächterei steht, entbehrt, nebenbei bemerkt, nicht eines – gewiß unfreiwilligen – grotesken Effekts! Der Brockessche Kindermord findet im übrigen eine gefällige bibliophile Präsentation, werden die Leser doch im Vorbericht davon in Kenntnis gesetzt, daß „der Herr Übersetzer selbst an denen darin befindlichen Kupfern keine Kosten gespart“ habe. Indessen führte die Wende zum Primat der poetischen Nützlichkeit- und Erbaulichkeit nicht zu einer Distanzierung vom kindsmörderischen Frühwerk (vgl. Brocques [Anm. 36], 215: „In diesem Jahr [1725] ist der von mir übersetzte Kindermord, mit vielen Gedichten vermehret, zum andern Mal ediret worden.“)

⁶¹ Vgl. die Vorstellung des „grausen Zierraths“ im *Bethlehemitischen Kinder-Mord* (Anm. 60), 5: „Worauf ein Schlangen-Heer/Cerasten/Hydrum/Drachen/Ihm einen schrecklichen und grausn Zierrath machen.“

⁶² Vgl. Marjorie Nicolson, *Science and the Imagination*, New York 1976 (Reprint der Ausgabe von 1956), 19.

⁶³ Vgl. Hocke (Anm. 59), 125.

⁶⁴ Vgl. Nicolson (Anm. 62), 17.

⁶⁵ Vgl. Hocke (Anm. 59), 135. Vgl. auch Renate Lachmann, „Die ‚problematische Ähnlichkeit‘. Sarbiewskis Traktat *De acuto et arguto* im Kontext concertistischer Theorien des 17. Jahrhunderts“, in: dies. (Hrsg.), *Slawische Barockliteratur II. Gedichtskritik*



Abb. 3:
Kupferschnitt zu J. J. Breitingers, *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*.

Hintergrund wird man die doppelte Bedeutung der von Brockes gerne benutzten Vokabel des Wunderreichen, die sowohl der wunderungswürdigen Schönheit der Natur als auch der Wunderwirkung der optischen Instrumente gilt,⁶⁶ mit einem deutlichen rhetorischen Index versehen dürfen, will sagen, mit dem Anspruch des Poeten, im Einsatz des eigenen dichterischen Werkes als einem Perspektiv an der so verwunderlichen Schönheit der Natur mitzuschaffen.⁶⁷ Immerhin hat die zeitgenössische Kritik in Brockes' sehr beliebter Marino-Übersetzung „wilde Ausdrücke“ und „hochtrabenden Witz“ beanstandet.⁶⁸ Und so ist auch Johann Jacob Breitingers Urteil über das *Irische Vergnügen* zwiespältig. Führt er Brockes' Verse auf der einen Seite als beispielhafte Muster an, so bemängelt er doch ihre „überflüssige Auszierung,

für Dmitrij Tschizewskij (1894–1977), München 1983, 87–114, 110: „Die ‚maravigliosa forza dell' intelletto‘ weist den ingeniosen Sprecher aus, der Wort und Ding dissoziiert, die Repräsentation durch die Erfindung neuer Signifikanten vertremdet.“

⁶⁶ Vgl. *Schönheit der Blumen* (hier S. 188), Vv. 8, 15 und *Die Wunderreiche Erfindung* (IV, 328; hier S. 191).

⁶⁷ Darin mag durchaus und uneingeständenermaßen etwas von der concettistischen Auffassung, derzufolge der Dichter als *creator* künstliche Verbindungen herstelle (vgl. Lachmann [Ann. 65], 94), auf Brockes abgefärbt haben.

⁶⁸ Vgl. Guntermann (Ann. 12), 16.

dadurch das wahre Maß der Natur aus der Acht gelassen wird“⁶⁹. Daß in dem bereits mehrfach zitierten Beispielgedicht von der *Schönheit der Blumen*⁷⁰ tatsächlich das Stilprinzip der *acutezza*, des scharfsinnigen Ausdrucks, am Werk ist, wird deutlich an dem in V. 26 angebrachten Blitz der Lilien, ist das Bild des Blitzes doch schon bei Quintilian die Metapher für die scharfe Waffe der Rede, die gleichsam blitzartig einschlägt und einleuchtet.⁷¹ Und bei Tesaurio ist zu lesen, daß die Fähigkeit, treffende Metaphern zu bilden, „die Arbeit eines hindurchschauenden . . . ingenio“⁷² sei. *Perspicace* ist dabei der in Frage stehende Ausdruck, der auf die Kunst zielt, durch die aufmerksamkeitserregende Metapher auf die gemeinte Bedeutung hindurchschauen zu lassen, wobei Bild und Bedeutung so weit auseinanderfliegen können, daß man gleichzeitig ein Fernrohr benötigt, um sie zusammenzusehen. In diesem Kontext sei erwähnt, daß Breitingers *Critischer Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* aus dem Jahr 1740, die seine Brockes-Kritik enthält, ein überaus programmatischer Kupferschnitt vorausgestellt ist. Er zeigt einen von Genien getragenen Spiegel als Metapher für das titelgebende Gleichnis, als metaphorisches Bild der Metapher gewissermaßen (vgl. Abb. 3). Im luftigen, von Putti getragenen Wolken Spiegel spiegelt sich nicht nur – daher die Neigung des Spiegels nach unten – die irdische Immanenz, die im Gleichnis transzendiert werden soll, im Bild des Spiegels ist *auch* das Moment des Blitzenden, des aufmerksamkeitserregenden Lichtspiegeleffekts codiert. Der erste Abschnitt von Breitingers Werk, der unmittelbar im Anschluß an das Titelbild einsetzt, trägt daher auch die Überschrift „Von den erleuchtenden Gleichnissen“. Freilich läßt sich in diesem metapoetologischen Titelkupfer ebenso gut eine konstitutive Nichttransparenz des metaphorischen Mediums lesen: der Spiegel, der in der Abbildung leer ist und d. h. grundsätzlich *alles* spiegeln kann, wirft die empfangenen Lichtstrahlen spiegelbildlich zurück, so daß der transzendierenden Programmatik zum Trotz die Spiegelmetapher nur-

⁶⁹ Johann Jacob Breitingers, *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, Faksimilenachdruck nach der Ausgabe von 1740, Stuttgart 1967, 430f.; vgl. Guntermann (Ann. 12), 15.

⁷⁰ S. S. 187f.

⁷¹ Vgl. Quintilianus (Ann. 49), VIII 3, 2: „cultu vero atque ornatu se quoque commendat ipse, qui dicit, et in ceteris iudicium doctorum, in hoc vero etiam popularem laudem petit, nec fortibus modo, sed etiam *fulgentibus* armis proeliatur.“ (Hervorhebung W.-E.) („Durch seinen gepflegten und schmuckvollen Ausdruck aber empfehlte sich auch der Redner selbst, und geht es ihm bei den übrigen Leistungen um das Urteil der Kenner, so in dieser auch um den Beifall der Menge, und er ficht im Kampf nicht nur mit schlagkräftigen, sondern auch mit strahlenden [genauer: blitzenden] Waffen.“). Vgl. Lange (Ann. 58), 56 ff.

⁷² Übers. n. Lange (Ann. 58), 79; vgl. ebd., 84, 86; vgl. Tesaurio (Ann. 57), 266: „Onde conchiude il nostro Autore, che il fabricar Metaphore sia fatica di vn *perspicace* & agilissimo ingenio“ (Hervorhebung W.-E.).

mehr auf den in sich beschlossenen unendlichen Kreislauf der immanenten Spiegeleffekte verweist.

Der Rekurs auf die Poetik des Manierismus will den biederen Verfasser des *Irischen Vergnügens* nicht zum Manieristen machen, obgleich – mit Verlaub – die Neunbändigkeit dieser beharrlichen, ein und dasselbe Motiv immer wieder aufnehmenden Schreibveranstaltung einer manieristischen Tendenz gewiß nicht entbehrt. Der Bezug auf das rhetorische Programm der Concettisten will lediglich auf eine manieristische Unterströmung in Brockes' Werk hinweisen, die gerade da zum gezielten rhetorischen Einsatz kommt, wo der scheinbar schlichte Naturgegenstand scheinbar naiv auf nichts anderes als das Lob Gottes abzielt. Auch Schlichtheit und Naivität bedürfen der rhetorischen Inszenierung oder besser gesagt: eines rhetorischen Apparats, dessen Anwendung, „technik“ in der technisch-apparativen Semantik der in den Gedichten eingesetzten optischen Geräte reflektiert ist. Auch wenn Brockes' Metaphern weniger kühn sind als die der Manieristen, so kommt er doch nicht ohne sie aus. Metaphern sind es, die den Bedeutungsbezug zwischen dem irdischen Bereich der Naturdinge und dem geistigen Bereich der transzendenten Wahrheit ins Werk setzen. Zu erinnern ist an die Beschreibung des Schöpfers als »Sonne der Sonne« (IV, 352)⁷³ oder an die „angeflammten Herzen“ im Gedicht von der *Schönheit der Blumen*⁷⁴ (V, 36). Wenn im vorstehenden die perspektivischen Gläser in Brockes' Gedichten als Medien der Lichtbrechung bezeichnet wurden⁷⁵, so ist eben diese Brechungsgrenze der Ort eines kalkulierten rhetorischen Einsatzes. Dies wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß etwa in dem Gedicht *Das Große und Kleine* (I, 143–148) der Blick durchs Vergrößerungsglas zeigt, wie aus der »grosse[n] Kleinheit“ des betrachteten Insekts der „Kleinheit Grösse“ wird:

...
Er setzte sich darauf ins Gras,
Die grosse Kleinheit zu betrachten,
Nahm sein Vergrößerungs-Glas,
Das unserm Augen-Strahl
Jedweden Vorwurf funftzig mal
Vergrössert zeigt

...
Bedencke nun ein Mensch derselben Kleinheit Grösse,
Fuhr er erstaunet fort ... (146f.; Hervorhebungen W.-E.)

Hier überlagern sich im metaphorischen Prozeß, der aus einer sehr konkreten, paradoxerweise durch Kleinheit charakterisierten Größenangabe Grösse in übertragenen, geistigen Sinn werden läßt, mehrere rhetorische Operationen:

⁷³ S. S. 197.

⁷⁴ S. S. 188.

⁷⁵ Vgl. S. 192.

Der vernünftige Geruch.

Mit inniglich-gerührter Brust,
Und gleichsam überschwenmt von Luft,
Noch ich jüngst mehr als hundertmal
Den kräftig-recht durchwärtzten Duft
Von der Violon Matronal.

Um recht gesättiget zu seyn,
Zog ich die balsamirte Luft,
Mit stets erneuertem Vergnügen,
In kurzen unterbrochenen Zügen,
Nad hauchend und bald schnaufend, ein,
Um Luft und Dank nun auch zu fügen;
Beschloß ich, wenn ich noch und blies,
Den Akten sog und von mir lies,
Dey jedem Angicht, jedem Hauchen
Mich einer Ehle zu gebrauchen
Von diesem Liechen, welches man
Auch liecht, wie ich, verrichten kann.

Die-riech'-ich-die-se-schö-ne-Wa-usch-me,
D-Ort,-Der-se-mir-schönk,-zum-Ruch-me,
Ich-riech'-und-freu'-mich-Dein-in-ich;
Denn-Du-al-sein-for-merck-und-gie-best,
Zur-Pro-be,-wie-so-stark-Du-lie-best,
Der-Wa-usch-men-Prach,-Ge-ruch-und-Zier,
Die-Kraft-ju-lie-chen-schneiff-Du-mit.



Abb. 4:

aus: B. H. Brockes, *Irisches Vergnügen in Gott*, VII, 139.

Zugrunde liegt eine oxymorale, Kleinheit und Größe zusammenspannende Grundform, die durch Inversion eine aufsehenerregende hyperbolische Funktion erhält.

Bleibt noch darauf hinzuweisen, daß die Blume, *flos*, die in der antiken Rhetorik den *ornatus* mit dem Akzent auf der *variétas* bezeichnet,⁷⁶ bei den Theoretikern des Manierismus Metapher des arguten, des scharfsinnig-treffenden Ausdrucks ist.⁷⁷ Die zahllosen Blumen, die Brockes, ohne am Sujet zu ermüden, in ihrer unendlichen Variationsbreite beschreibt – weiße Rosen, gelbe Rosen, rote Rosen, „[z]ugleich gelb- und rothe Rosen“ (V, 48) – halten vor diesem Hintergrund auch ihre rhetorische Funktion bewußt, die im Sprachgebrauch bis heute bewahrt ist, etwa wenn man eine ‚blumige‘ Rede hält, Dinge ‚unverblümt‘ oder etwas netter ‚durch die Blume‘ sagt.

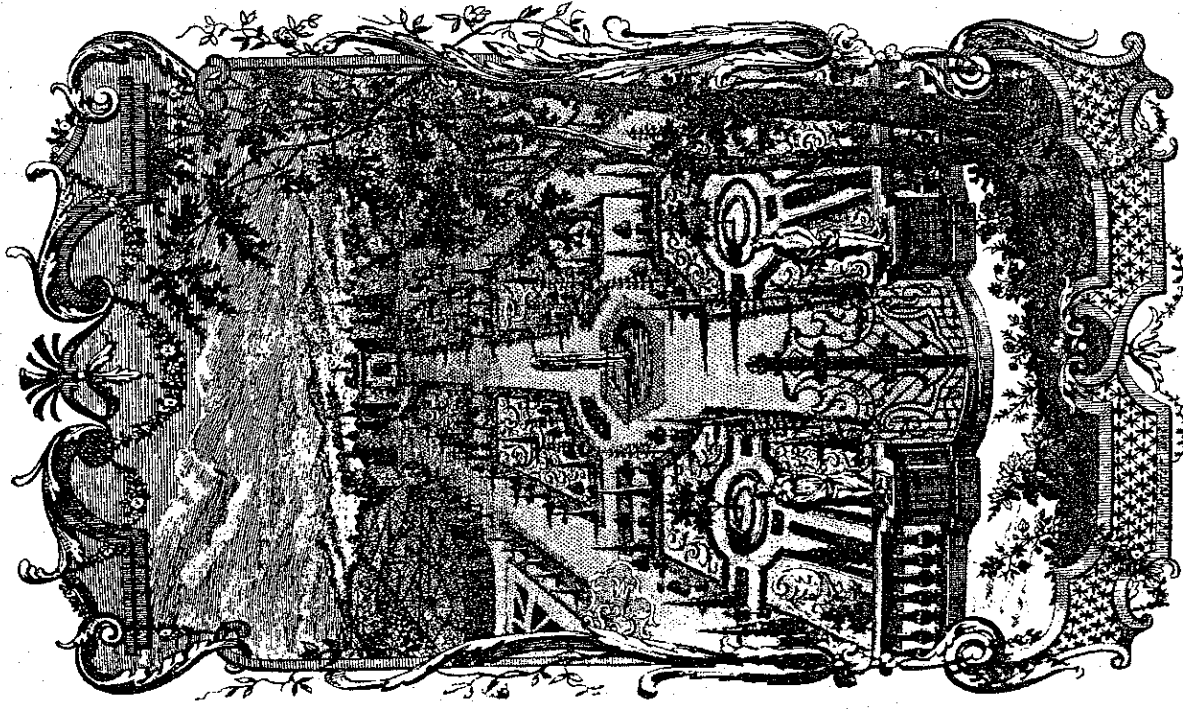
Man mag es durchaus auch als manieristisch empfinden, wenn Brockes im Gedicht *Der vernünftige Geruch* (VII, 139) empfiehlt, den Duft der Blumen zu genießen, indem bei jedem Ein- und Ausatmen eine Silbe gesprochen wird, und wenn er die Atemzeichen gleich in den Text einträgt (vgl. Abb. 4). Man kann diese Strophe so interpretieren, daß die Natur Gottes mit allen Sinnen zu erfassen ist, wie durch das Sehen, so auch durch das Riechen. Aber ebenso wenig wie das bloße Sehen zur Erkenntnis Gottes führt, vermag dies das Riechen. Es bedarf dazu der geistigen Vermittlung durch die Sprache. Daher trägt das Gedicht, dem die Strophe entnommen ist, den Titel *Der vernünftige Geruch*. Man soll also vernünftig riechen, und vernünftig heißt in diesem Zusammenhang, den Duft der Blumen nicht um seiner selbst willen genießen, sondern ihn – im Geiste – auf den göttlichen Schöpfer beziehen. Dies zu bewerkstelligen, ist die Aufgabe der poetischen Sprache. In diesem Sinne ist sie ein Perspektiv. Es war davon die Rede, daß Signifikanten nicht einfach vorliegen, sondern sich von der Materie, mit der sie identisch sind, durch ihren Bedeutungsbezug unterscheiden.⁷⁸ Das Perspektiv der poetischen Sprache dient hier wie in anderen Gedichten Brockes' der Identifizierung und Fokussierung der Signifikanten, die Gottes Welt wieder lesbar machen sollen. Dabei ist allerdings zu beachten, daß das sprachliche Perspektiv des Gedichts selbst aus Signifikanten gebildet ist. Und wie um jeden Verdacht abzuweisen, es gehe nur um poetisch-rhetorische Selbstdarstellung, um, in Brockes' eigenen Worten, „leeres Wörtspiel“⁷⁹, und nicht etwa um den Referenten der göttlichen Schöpfung, versucht der Verfasser der Verse, die offensichtlich deutlich empfundene Undurchsichtigkeit der Wörter im ganz materialen Sinne aufzubrechen, damit der Duft der Blumen gleichsam in sie einströmen kann, Zeichen und Referent

⁷⁶ Vgl. Lausberg (Anm. 49), § 540.

⁷⁷ Vgl. Lange (Anm. 58), 65.

⁷⁸ Vgl. S. 192.

⁷⁹ Vgl. Anm. 60.



Zu *Preis Gottes, blühen Gärten und in derselben Armuth scheint*
 die Symmetrie mit Form- und Farben, ja recht Naturundkünstervereint.

Abb. 5:
 aus: B. H. Brockes, Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdisches Vergnügen in Gott.

identisch werden. Die Einzeichnung der Atembewegung in den Text verleiht diesem bildhafte Qualität und läßt seine materiale, seine signifikante Seite im eigentlichen Sinne des Wortes anschaulich werden. Zur Anschauung kommen nicht so sehr die Objekte der Natur, sondern auch und gerade das sprachlich-rhetorische Prinzip der Veranschaulichung selbst, das, obwohl dem Leitmodell der *perspicuitas* verpflichtet, immer schon dabei ist, die Grenze zum *ornatus* zu überschreiten. In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, daß der 1738 erschienene *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügens in Gott*⁸⁰, der eine handhabbare Version des schwergewichtigen Brockesschen Schrift-Perspektivs darstellt, siebzehn Kupferstiche beigegeben sind. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die durch die Beschränkung auf einen Band notwendig gewordene Reduzierung der sprachlichen Anschauung durch die Hinzunahme weiterer optischer Sichtmodelle, die das in Frage stehende Darstellungsprinzip überdeutlich hervortreiben, kompensiert werden sollte. Und tatsächlich wird in den Kupferstichen des *Auszugs*, die von Christian Fritsch⁸¹ nach Zeichnungen von J. J. Pfeiffer angefertigt wurden, das Prinzip des sich selbst vernügenden perspektivischen Sehens zum sich entschieden vor die Detailwahrnehmung des einzelnen Naturobjekts schiebenden Anlaß und Thema (vgl. Abb. 5). Die Blumen, deren Schönheit in den Gedichten im einzelnen abgezählt und durchbuchstabiert wird, verbinden sich in den Kupfern des *Auszugs* zum ornamental-arabesken Rankenwerk, dessen einzige Aufgabe in der Lenkung des Blicks zu bestehen scheint, in der Lenkung des Blicks auf sein eigenes, sich im Bild oftmals selbst spiegelndes perspektivisches Wahrnehmungsprinzip. Mithin eröffnet sich der Bildbetrachtung eine Perspektive, die dem Leseblick in der sprachlichen Semantisierung zunächst verstellt ist und sich erst bei genauer Lektüre, d. h. unter Zuhilfenahme des rhetorischen Perspektivs, erschließt. Was den grotesken Manierismus des *Vernünftigen Geruchs* anbelangt, so hat ein Kritiker indessen hintersinnig bemerkt, daß, wer sich dem Diktat von Brockes' Anweisung unterziehe, nämlich bei jedem Ein- und Ausatmen eine Silbe zu sprechen, notwendig in Hyperventilation gerate und das Bewußtsein verliere.⁸² Die gewaltsame Engführung

⁸⁰ Vgl. Barthold Heinrich Brockes, *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügens in Gott*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1738, Nachwort Dietrich Bode, Stuttgart 1965.

⁸¹ Fritsch lieferte auch die meisten Stiche zu den Bänden des *Irdischen Vergnügens* (vgl. Bode, „Nachwort“ [Anm. 80], 3^o-10^o, 8 f. *).

⁸² Vgl. Klaus Weimar, „Gottes und der Menschen Schrift. Zum vollkommenen Gedicht des Barthold Hinrich Brockes“, *Merkur* 45 (1991), 1089-1095, hier: 1095. Eine Reihe von Diskutanden hat vorgeschlagen, in dieser poetischen Atemübung eine gezielte Fkstrasetechnik zu sehen, was m. F. zum Gestus der Brockesschen Naturfrömmigkeit wenig paßt. Brockes' Naturversenkung ist frei von mystischen Einheitserlebnissen, bleibt

von Zeichen und Referent bringt offensichtlich die Stimme des Gotteslobs, die Brockes in so vielen seiner auch zur musikalischen Aufführung bestimmten Gedichte erklingen läßt, in Atemnot.

Zu zeigen war, daß Brockes nicht der naive Naturkopiist ist, den die Literaturgeschichte in ihm sehen wollte. Die deutliche Präsenz der Wahrnehmungsthematik in den Gedichten des Hamburger Rats Herrn verrät ein Bewußtsein davon, daß die wahrgenommenen Objekte als von den Bedingungen des Wahrnehmungsaktes abhängig gesehen werden. Brockes reflektiert das Thema der Wahrnehmung und des Sehens im Anschluß an die zeitgenössischen Erkenntnisse der naturwissenschaftlichen Optik und entdeckt dabei die ästhetischen Möglichkeiten einer standpunktabhängigen Wahrnehmung. Naturwissenschaftliches und ästhetisches Experiment gehen eine unauflöfliche Verbindung ein. Beide, das naturwissenschaftliche Durchleuchten der Naturobjekte und das für die Entwicklung der künstlerischen Illusionstechnik entscheidend gewordene Spiel mit der perspektivischen Gegenstandsrepräsentation lassen sich auf die im Wahrnehmungsmodell des *perspicere* verankerte erbauulich-kontemplative Grundfunktion der physikotheologischen Reflexion rückbeziehen. Alle drei Funktionen – Kontemplation, Naturwissenschaft, künstlerische Gegenstandsrepräsentation – dienen im Brockesschen Konzept der Erkenntnis, genauer: der Einsichtnahme in den Gegenstand. Daß die Sache einleuchten möge, ist auch das Anliegen des rhetorischen Prinzips der *perspicuitas*. Die *perspicuitas* erfordert den kalkulierten Einsatz rhetorischer Mittel, der indes immer Gefahr läuft – die manieristische Parahetorik legt davon Zeugnis ab –, zur virtuosen Selbstdarstellung der rhetorischen Kunst zu werden. Brockes' Gedichte umspielen die Grenze von Gegenstandsinteresse und sprachlich-rhetorischer Inszenierungskunst, von referentieller und performativer poetischer Funktion. Dieser Befund will als Plädoyer dafür verstanden werden, das literaturgeschichtliche Bild von Barthold Hinrich Brockes nicht länger aufzuspalten in einen noch-barocken rhetorischen Brockes, der im Interesse des literaturgeschichtlichen Progresses nicht mehr zu interessieren braucht,⁸³ und in den fortschrittlichen, zukunftsweisenden Brockes, dessen Aufgeschlossenheit gegenüber den modernen Wissenschaften im Sinne eines frühen Realismus vor den Augen der Literaturhistoriker Gnade zu finden pflegt. Das eine ist ohne das andere bei Brockes nicht zu haben, sein naturwissenschaftliches Wahrnehmungsinteresse ist mit den Mitteln der Rhetorik ins Werk gesetzt, wie umgekehrt die Rhetorik ein Bewußtsein von der medialen Bedingtheit von

vielmehr am verstehenden physikotheologischen Bezug der Natur auf den Schöpfergott orientiert. Daher führt das in Frage stehende Gedicht auch die vermittelnde Vernunft im Titel.

⁸³ Vgl. den Hinweis auf noch-barocke Elemente etwa bei Bode (Anm. 80), 5 f. *

Irdisches Vergnügen in g

Der Überflommer

legt Kunde an unfer Herz;
 da wird nichts mehr ausgehandelt,
 so, als ob sich ein zugespitzter Skopf
 hier noch behaupten könnte –
 Zum Abwurf, Bester, bedarf es keiner Methode:
 Wie dir ein unüberflürliches Stück in den Blick schlug,
 empörter Scharlach herrlich halbsaufwärts fährt,
 reißt es dich

vergleichsweise rohen Lastern zu.

Der du nach Ausdruck jappst und dich ins formlose Licht begiffst,
 die Welt im eigenen Fall zu erfahren . . .

Nicht mehr in einem faulen Feuer gewendet

DEIN HERZ,
 Auf Sommers Rad geflochten,
 nach Süden, wohin du überhängst,

die Fahrt: mit Stiedern, Trübsen und Rosen zur Reize gekehrt,
 in brüderlicher Dymnacht, ein Feisch unter anderem,
 gewuchert – wie weggewischt –

So magst du getrost aus dem Leim gehn.

Abb. 6:

aus: P. Rühmkorf, *Irdisches Vergnügen in g*, 7.

Wahrnehmung und Erkenntnis schafft.⁸⁴ Es ist dies auch ein Plädoyer dafür, das Zutagetreten rhetorischer *techné* und einer handwerklich-instrumentalen Auffassung vom Geschäft des Dichters, wie es bei Brocques vorliegt, nicht per se als unpoetisch abzuwerten, wie dies im Zuge der Genieästhetik geschehen ist. Gerade die jüngste Reformulierung der Rhetorik aus der Perspektive eines nachstrukturalistischen Methodeninteresses⁸⁵ verweist auf eine veränderte Vorstellung von Poetizität, die der konstitutiven medialen Funktion des sprachlichen Materials Rechnung trägt. Die Rhetorik ist in dieser Betrachtungsweise kein Instrument mehr, das hilft, Gedanken und Meinungen möglichst wirkungsvoll einem Publikum einleuchten zu lassen, sondern alles Sprechende erscheint als rhetorisch in dem Sinne, daß die Tropen und Figuren nicht mehr auf ein Außersprachliches bezogen werden, sondern in dem Maße selbst bedeutungsproduktiv werden, in dem sie der Durchsichtigkeit auf außerhalb der Sprache Befindliches durch ihre materiale Gegebenheit entgegenarbeiten. Das Instrument der Rede wird sich so selbst zum Objekt, oder, um in der Wahrnehmungsterminologie zu bleiben, nimmt sich selbst in den Blick, wie in den Gedichten des vergnügten Brocques die optischen Perspektive, die helfen sollen, Gottes Schöpfung schärfer ins Auge zu fassen, selbst zu Gegenständen der faszinierten Beschreibung werden. Das Beispiel Brocques lehrt jedenfalls, daß es lohnend ist, die eingespielten literaturgeschichtlichen Grenzziehungen von Zeit zu Zeit neu zu beleuchten.

Die Lektüre des *Irdischen Vergnügens in Gott* sollte nicht ohne den Hinweis auf ein modernes Rezeptionszeugnis abgeschlossen werden. 1959 hat Peter Rühmkorf (geb. 1929) einen Lyrikband mit dem anspielungsreichen Titel *Irdisches Vergnügen in g* vorgelegt.⁸⁶ Der liebe Gott ist auf den Signifikanten g geschrumpft, aus dem in der Natur erkennbaren Schöpfer eine physikalische Formel geworden: g steht in der Physik als Kürzel für die Fallbeschleunigung – 9,81m/sec². Der Blick geht also nicht mehr nach oben, sondern in die Gegenrichtung, im freien Fall zum Irdischen hin. Rühmkorf besingt ungeniert die sinnlichen Genüsse, die das Erdenleben zu bieten hat; der Sprecher seiner Gedichte wendet sich „vergleichsweise rohen Lastern zu“ und will „die Welt im eigenen Fall . . . erfahren“⁸⁷. Aus dieser Perspektive wird Kritik geübt am metaphysischen und dem damit verbundenen politischen Bewußtsein der bür-

⁸⁴ Auf die mangelnde Ausdifferenzierung der Diskurse im Kontext der rhetorischen Poeseauffassung verweist auch Ketelsen (Anm. 39), 19.

⁸⁵ Vgl. Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Einleitung Werner Hamacher, Frankfurt a. M. 1988 und dazu den Band *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*, hrsg. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a. M. 1993.

⁸⁶ Peter Rühmkorf, *Irdisches Vergnügen in g. Fünfzig Gedichte*, Hamburg 1959; vgl. das Titelgedicht ebd., 7.

⁸⁷ Rühmkorf (Anm. 86), 7.

gerlichen Bildungsschicht.⁸⁸ Dabei erhält nicht zuletzt die Medialität des Brockesschen Schriftbilds eine performative poetische Funktion: Der Absturz in die Immanenz, den Rühmkorfs Lyrik vollführt, wird umso augenfälliger, je unmißverständlicher bereits die materiale Schriftgestalt der in Fraktur gesetzten Verse (vgl. Abb. 6) die Diskrepanz von formaler Traditionalität und inhaltlicher Neubesetzung zutage treten läßt. Wie genau Rühmkorf mit *seinem* Perspektivwechsel auf eine interne Ambivalenz in der sprachlich-rhetorischen Struktur der Brockesschen Vorlage reagiert, war ihm vermutlich nicht bewußt.

⁸⁸ Vgl. Herbert Uerlings, *Die Gedichte Peter Rühmkorfs. Subjektivität und Wirklichkeitserfahrung in der Lyrik*, Bonn 1984; zum *Irdischen Vergnügen* in g vgl. ebd., 52–98, hier: 52.