

## ‘IMITATIO ARTIS’. POETIK DES LANDSCHAFTSRAUMES IN JACQUES DELILLES *GÄRTEN*

Von WOLFGANG THEILE

Quelques dix-huitiémistes situent J. Delille et l'époque du genre descriptif „à l'aube des temps modernes“ (E. Guittou). Sans vouloir aller aussi loin, cette étude essaie d'expliquer, d'un point de vue historique, les principes poétologiques de Delille. Delille cherche à développer une langue poétique qui, par analogie avec la peinture et la dimension paysagère de l'architecture, puisse faire naître une conscience de l'espace. L'empirisme et le sensualisme de XVIII<sup>ème</sup> siècle lui fournirent les justifications philosophiques appropriées à son dessein. La métastructure des *Jardins* (1782) offre une série d'indices qui justifient cette interaction.

„C'est pour l'ami des arts  
qu'existe la nature.“  
(Delille, *L'Homme des Champs*,  
chant III, 1800)

### I.

Gerechtigkeit ist kein Kriterium für die Beurteilung und die Akzeptanz von Literatur; sie sollte es auch nicht sein. Bei einer geschichtlichen Situierung von Autoren hingegen muß man Gerechtigkeit widerfahren lassen. Denn da hat das literaturkritische Geschehen etwas mit den Vorurteilen zu tun. So ist Herbert Dieckmann einmal sehr vehement für eine vorurteilsfreie Beschäftigung mit Autoren des 18. Jahrhunderts eingetreten; und zwar tat er dies im Namen von Sainte-Beuve<sup>1</sup>. Am Beispiel des Vicomte de Parny hatte Sainte-Beuve einen wichtigen Begründungszusammenhang hergestellt zwischen literarhistorischer Bedeutung und dem zeitgenössischen Erfolg sowie der hohen Anerkennung, die derartige Autoren in ihrer Epoche gefunden haben. So sehr man Entscheidungen dieser Art, geschichtliche Rechtfertigungen zu geben, zustimmen mag, zumindest soweit es um die möglichst vorurteilsfreie Aufarbeitung einer Epoche geht, muß man andererseits feststellen, daß bei allem Bemühen um Sachlichkeit eine vollständige Objektivität gar nicht erreicht werden kann. Denn derselbe Sainte-Beuve, der an dieser Stelle für den verantwortungsvollen Umgang mit des Kritikers „don de discerner“ plädiert<sup>2</sup>, ist woanders mit Schriftstellern derselben Dichtungsepoche, die womöglich eine ebenso diskrete Behandlung verdienen, ganz anders umgesprungen. Die Aufräumarbeiten auf diesem von der Romantik recht wüst hinterlassenen Felde haben längst begonnen<sup>3</sup>. Auch Jacques Delille (1738–1813) hat, zuerst als Vergil-Übersetzer, dann aber auch mit seinen eigenen Dichtungen einen immensen Erfolg bei den meisten Zeitgenossen

<sup>1</sup> H. Dieckmann, „Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich, mit gelegentlicher Berücksichtigung der englischen Kritik“, in: W. Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion*, München 1966, S. 73–112.

<sup>2</sup> *Portraits contemporains*, Paris 1870, IV, S. 433–444; zit. bei Dieckmann, S. 75.

<sup>3</sup> Cf. neben der Arbeit von H. Dieckmann auch Henry A. Stavan, „Le lyrisme dans la poésie française, 1760–1820“, *RSH* 38 (1973), 85–94; Edouard Guittou, „La vie posthume de Jacques Delille“, in: *Delille est-il mort?*, hg. v. Ph. Auserve, Clermont-Ferrand, 1967, S. 227–268.

gehabt<sup>4</sup>. Beileibe nicht bei allen. Aber selbst wenn Delille von Rivarol im satirischen „Dialogue du chou et du navet“ in Grund und Boden gehöhnt worden und dies bis hin zu Sainte-Beuve eine Tendenz geblieben ist, führte Delille als Dichter von *Les Jardins, ou L'Art d'embellir les paysages* (1782) immerhin eine im 18. Jahrhundert lebendige französische Tradition der Poesie zu einem Höhepunkt<sup>5</sup>. Und er nahm dabei insofern eine Sonderstellung ein, als diese Entwicklung bei Delille auch eine umfangreiche poetologische Begründung gefunden hat. Man braucht also gar nicht so weit zu gehen wie ein Teil der neueren Delille-Forschung, die aus geistesgeschichtlichen und stilistischen Gründen Delille „à l'aube des temps modernes“ (Guitton, S. 12) plaziert sehen möchte.

Eine poetologische Betrachtung der Dichtung Delilles ist angebracht, weil es vom 18. bis 20. Jahrhundert die Debatte um den Poesiebegriff gewesen ist, die die Argumente für Anerkennung oder Ablehnung Delilles geliefert hat. Daß Verssprache bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zum ‚Geklapper‘ verkommen konnte, darauf hatten schon Fontenelle, Rémond de Saint-Mard, d'Alembert, Rivarol und andere aufmerksam gemacht. Noch lange hatten die dichtungssprachlichen Vorgaben der Klassik und vor allem Racines „magie enchanteresse de ce style qui n'a été donné qu'à lui“ (Voltaire) ihre Gültigkeit. Daß der epigonale Joseph de Lagrange-Chancel gleich nach dem Tode Racines dessen poetische Sprache als unübersetzbar und seine Stücke, sobald sie „privées des ornements du langage“ wären, als aller ihrer poetischen Qualität verlustig beschrieben hatte, erklärt sich aus dieser ‚klassischen‘ Poesiekonzeption<sup>6</sup>. Aber eben die ‚klassische‘ Poesie Racines wurde von der folgenden Generation, im Zusammenhang mit den dichtungstheoretischen Auseinandersetzungen der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘, genüßlich auseinandergenommen; Diderot formte sie um in eine expressiv rhythmisierte Prosa<sup>7</sup>, andere experimentierten mit der Wortstellung der Racineschen Verse<sup>8</sup>. Wenn demnach zwischen Klassik und Romantik die vermeintlichen Konstanten des Poetischen immer unbeständiger wurden, so ist nicht einzusehen, warum in einer Epoche, die ein besonders großes Angebot an Modellen poetischer Sprache bereithielt, nicht auch die Dichtung Delilles ihren historischen Ort finden soll<sup>9</sup>.

## II.

Will man sich also mit dem Dichtungsbegriff Delilles vertraut machen, so darf die von sensualistischem Denken geprägte ‚Fremdheit‘ deskriptiver Landschaftspoesie nicht übersehen werden. Erst dann lassen sich die eigenen Maßstäbe dieser Dichtung erkennen. Denn mit Recht hat Jean Roudaut<sup>10</sup> darauf hingewiesen, daß Dichtung des 18. Jahrhunderts als „poésie de la collectivité“ (S. 539) nicht nach den Gesetzen einer individualistischen Ästhetik beurteilt werden darf. Während nun den Schulautoren der französischen Poesie von der

<sup>4</sup> Näheres dazu in Philippe Auserve (Hg.), *Delille est-il mort?*, Clermont-Ferrand (coll. Ecrivains d'Auvergne) 1967; Edouard Guitton, *Jacques Delille (1738–1813) et le Poème de la Nature en France de 1750 à 1820*, Paris 1974. (Dazu die Rezension von A. Kablitz, *ZfSL* 92, 1982, S. 359–362).

<sup>5</sup> Gresset, *La Chartreuse* (1735); Voltaire, *Épître LIV* (1738); Nicolas Barthe, *Épîtres sur divers sujets* (1762); Saint-Lambert, *Les Saisons* (1769) u. a.

<sup>6</sup> Vorwort zu *Amasis*, in: Lagrange-Chancel, *Théâtre*, 2 Bde., 1746, Bd. II, S. 5.

<sup>7</sup> Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel* (Troisième entretien), 1757.

<sup>8</sup> Du Cerceau, „Réflexions sur la poésie française“, in: *Divers traités sur l'éloquence et sur la poésie*, Amsterdam 1730, Bd. II, S. 7–29.

<sup>9</sup> Zitiert wird im folgenden aus Delilles *Œuvres complètes*, 6 Bde., Bruxelles 1817/1818.

<sup>10</sup> J. Roudaut, „Les exercices poétiques au XVIII<sup>e</sup> siècle“, *Critique* 18, no. 181 (Juni 1962), S. 533–547.

Literaturgeschichte schon seit langem das Recht zuerkannt worden ist, entsprechend den ihnen gemäßen geschichtlichen und poetologischen Maßgaben gelesen zu werden, besitzt Delille in der neueren Forschung diesen Vorzug noch nicht oder nur ansatzweise. Natürlich haben wir es bei Delille nicht mit Poesie im romantischen Verständnis zu tun, sondern mit einer Literatur in Versen, in der viel geredet wird über Moral, Philosophie, Wissenschaft, Kunst und andere Dinge, die Max Bense, in einer Bemerkung über ältere Literatur, als „weltanschaulichen Unfug“ abgetan hat<sup>11</sup>. Das berechtigt aber noch lange nicht dazu, Delilles Werk, sofern es der wissenschaftlichen Betrachtung überhaupt für wert befunden wurde, unstatthafterweise immer wieder nach fremden Parametern zu erklären und in nachklassische, aufklärerische, vorromantische und romantische Stückchen zu zerlegen. Die Beschäftigung mit der Delilleforschung erweckt den Anschein, als könne des Dichters poetischer und poetologischer Standort beliebig verschoben werden. So hat es der Literaturhistorie keine Mühe gemacht, bei dem „préparateur de la poésie romantique“ (de Souza, 1938) nach rein kontenutistischen Gesichtspunkten die „thèmes romantiques“ (Jasinski, 1975) aufzuspüren oder ihn, diesmal in dichtungstheoretischer Hinsicht, als „préromantique“ (Auserve, 1975) zu würdigen und noch viel weiter vorauseilende Elemente des Symbolismus, Impressionismus, Pointillismus, Parnaß und sogar Apollinaires in seiner Dichtung wiederzufinden. Gegen derartige Etikettierungen ist natürlich auch Stellung bezogen worden (Finch, Stavan, Citron, Hempfer). Aber selbst einige derjenigen, die dagegen vehement protestiert und die geschichtliche Perspektive endlich auch für die Beschäftigung mit Delille eingefordert haben (Guitton, Menant), sind ihrerseits dem Charme derartiger geschichtsferner Spurensuche zuweilen erlegen.

Wir brauchen den Katalog der, teilweise sogar gut gemeinten, Verfälschungen nicht fortzuführen und ihm auch analytisch nicht näherzutreten. Denn gerade in der deutschen Romantik gibt es seit längerem intensive Bemühungen, die gattungsgeschichtliche Stagnation zu überwinden und „ein Verständnis der Versdichtung des 18. Jahrhunderts von den eigenen Voraussetzungen aus“ zu wecken<sup>12</sup>. Speziell für Delille hatte schon Victor Klemperer den Schritt getan, Delilles Authentizität als Dichter mit Hilfe der historischen und ästhetischen Vorgaben der Epoche zu entdecken<sup>13</sup>. Jacques Delille selbst hat sich auf dem Felde der Landschaftspoese als Neuerer empfunden, was allerdings die Darbietungsweise, nicht die Thematik betrifft. Denn das Thema der ‚jardins‘ war im 18. Jahrhundert nichts weniger als neu; „La mode des jardins en France atteint alors à son plus haut point“ (Guitton, S. 325). Das betrifft die Gartenbaukunst ebenso wie die Dichtung und ihre Theorie: „[les jardins] deviennent un passage obligé de tout grand poème“ (S. 334). Daß Delille natürlich auch der Aktualität huldigte, zeigt die erste Aufnahme seines Gedichts, für das er sechs volle Jahre benötigte. Nach dem Beginn im Jahre 1780 hatte der Dichter mit öffentlichen Lesungen erste Erfolge; am 25. 1. 1781 vor der Académie Française: „La salle délire“, so wird von Ducis, Meister, La Harpe und Métra bestätigt. Der Vergleich mit Racine läßt Delille zu einem neuen „Dieu de Paris“ (Garat) werden. Bei ihrem Erscheinen Ende Mai 1782 erzielten die *Jardins*

<sup>11</sup> „Zur Lage“, in: *konkrete poesie* (reclam 1972), S. 165.

<sup>12</sup> K. W. Hempfer und A. Kablitz, „Französische Lyrik im 18. Jahrhundert“, in: *Die französische Lyrik*, hg. von D. Janik, Darmstadt 1987, S. 267–341; hier: S. 269.

<sup>13</sup> V. Klemperer, *Delilles „Gärten“: Ein Mosaikbild des 18. Jahrhunderts* (Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Jg. 1953, Nr. 2), Berlin 1954.

„d'emblée un immense succès de libraire“ (Guitton, S. 329). Was nun die Darbietungsweise betrifft, so ist schon die Eröffnung seiner *Jardins* mit dem mehrmaligen Hinweis auf das „sujet nouveau“ aufschlußreich. Dem bewunderten Vorbild Vergil fühlte Delille sich bei der Arbeit an dem großen Landschaftsgedicht verbunden, weil dieser ihm einen landschaftspoetischen „chemin nouveau“ (chant III; Bd. I, 229) anzudeuten schien. Und der Appell „Ouvrons donc, il est temps, ma carrière nouvelle“ (chant I; I, 163 f.) eröffnet eine breit angelegte Selbstdarstellung in seinem Gesamtwerk. Dabei spielte in Delilles Denken die literarische Tradition eine große Rolle. Vergil, Lukrez, Homer, Tasso, Milton, die Engländer des 18. Jahrhunderts dienten teils als Vorbilder, teils als Vergleichsgegenstände oder regten ihn zum Widerspruch an. Delilles ausschließlicher Rekurs auf den Archetyp der neuen Dichtungsform, Vergils *Georgica*, sowie die strikte Abweisung aller gattungsfremden Elemente<sup>14</sup> erklären sich daraus, daß der Dichter die übrigen Vorläufer deskriptiver Landschaftspoesie zu übertreffen glaubte. Seine eigene poetische Deskriptionsweise etwa betrachtete Delille nicht als Reduktion auf technische Details der Gartenarchitektur; denn gerade letzteres bemängelte er im Vorwort der *Jardins* (Bd. V, 118) an der neulateinischen Gartendichtung eines René Rapin<sup>15</sup> als „la partie mécanique de l'art des jardins“. Und Delille vermißte an den antiken Vorbildern auch jene Einsichten, die von dem ihm geläufigen zeitgenössischen Sensualismus geliefert worden waren. Darum erschien ihm Hesiod als „plus agriculteur que poète“, und er tadelte an ihm das lehrhaft trockene Nacheinander der Gegenstände, das Hesiods Dichtung wenig mehr sein lasse als einen „almanach en vers“<sup>16</sup>. An Rapins Gartendichtung konnte Delille die „énumération fastidieuse“ nicht schätzen, „qui appartient plus à un botaniste qu'à un poète“<sup>17</sup>. Was Delille für die moderne Poesie gewinnen wollte, war eine in Analogie zur Räumlichkeit der Malerei und Landschaftsarchitektur zu erreichende Bewegungsfreiheit des „vivant poème“ (chant IV; I, 234), eine Bezeichnung, die er auf Dichtung und Landschaft zugleich angewendet hat. Die Theorien über eine neue landschaftskünstlerische Sensibilität und ihre wirkungsästhetischen Konsequenzen, wie sie von Claude-Henri Watelet, Thomas Whatley, A.-N. Duchesne, J.-M. Morel, René-Louis Girardin u. a. formuliert worden waren<sup>18</sup>, boten architektonische, raumgestalterische Analogien für die poetologischen Ideen Delilles an. Sie waren ihm, wie die bildende Kunst auch, willkommenen Anlaß. Aber sein eigentliches Anliegen waren die poetischen Sprach- und Formfunktionen, die derartige Wirkungen in der Poesie hervorzurufen vermochten. ‚Landschaft‘ war für Delille in ihrer Anordnung und Wirkung ein Gedicht; er spricht vom „écart“, vom „détour“ der „poètes fameux“, die ebenfalls auf die Landschaftsgestaltung angewendet werden sollten (chant IV; I, 234). Andererseits betrachtete er das Gedicht seinerseits als eine Landschaft, deren Begehbarkeit („des plus rians objets égayez le passage“) und Raumqualität, ihre Perspektivik („aimables

<sup>14</sup> „N'empruntons point ici d'ornement étranger“ (chant I; I, 164).

<sup>15</sup> *Hortorum Libri IV, cum disputatione de cultura hortensi* (1665; Neuauf. 1780; französische Übersetzung 1773, 1782).

<sup>16</sup> „Cette manière de décrire chaque mois l'un après l'autre a quelque chose de trop uniforme et de trop simple“ („Discours préliminaire“ zur Übersetzung der *Georgica* von 1770; Bd. V, 3).

<sup>17</sup> Vorwort der *Jardins* (V, 118).

<sup>18</sup> Watelet, *Essai sur les Jardins* (Paris 1774); Whatley, *L'art de former les jardins modernes, ou l'art des jardins anglais* (französische Übersetzung 1771); Duchesne, *Sur la formation des jardins* (Paris 1775); Morel, *Théorie des jardins* (Paris 1776); Girardin, *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable et l'utile* (Genf–Paris 1777).

aspects“) und Ornamentik („riches ornemens“) als wirkungsvolle Bausteine der Dichtung verwendet werden könnten:

„De ce vivant poëme épisodes charmans.“ (ebd.)

Bei Delille erhält das poetische Freiluftprinzip, das er von der Notwendigkeit räumlichen und dynamischen Sehens herleitet<sup>19</sup>, eine weitere Fundierung durch seine Ansichten über die literarische Übersetzung. Da Delille seine Karriere als ein in seiner Zeit hochgeschätzter Literaturübersetzer (der *Georgica*) begonnen hatte, erstreckte sich seine Teilnahme an der modernen Sprachreflexion auf Aspekte der Übersetzertätigkeit, die auch auf seine zukünftigen poetologischen Ansichten Einfluß genommen haben. Die Übersetzungstheorie Delilles ist ein Teil seines gesamten poetologischen Systems. Aufgrund seiner sensualistischen Sicht der Dinge nahm Delille eine Unterscheidung vor zwischen „traduire“ und „composer“. „Composer“ ist, auch in der literarischen Übersetzung, ein poetischer Umgang mit der Sprache. Das wiederum beinhaltet, eine Sprache so zu gestalten, daß in ihr die unmittelbar erfahrene Konkretheit und Sinnhaftigkeit zur Geltung gelangt. „Traduire“ meint demgegenüber die unerfahrene, abstrakte Kopie mittels einer Sprache, die den Gegenständen selbst keine genügende Aufmerksamkeit zuwendet:

„pour mieux imiter la manière dont [le poète] a peint les objets, il faut voir les objets eux-mêmes, et, à cet égard, c'est composer jusqu'à un certain point, que de traduire.“ („Discours préliminaire“ zur *Georgica*-Übersetzung; Bd. V, 30).

Die literarische Übersetzung bedarf darum nach Delille weniger der Einfühlung in den zu übersetzenden Dichter oder in die zu bearbeitende Gattung als vielmehr des unmittelbaren Kontakts mit Gegenständen und Landschaften, die in dem übersetzten Text zur Sprache kommen; ganz so wie die deskriptive Landschafts poesie auch verfährt:

„il faut [. . .] aller chercher ses beautés [d. i. die des Übersetzungsgegenstandes] dans leur source, je veux dire dans la nature“ (ebd.)

Aus politischen und sozialen Gründen, so Delille, habe die französische Sprache in der Vergangenheit ihre Plastizität weitgehend verloren, weil sie eben diese sinnliche Erfahrung ausgeklammert hatte. Natürlich befindet sich diese Auffassung in enger Berührung mit der herrschenden Sprachtheorie des 18. Jahrhunderts<sup>20</sup>. Die Frage ist, welche Konsequenzen sich aus derartigen Neigung Delilles zur dinglichen und räumlichen Erfahrung der Natur für seine poetische Praxis ergeben.

Im Umgang mit der Landschafts poesie ist, wie Gerhard Hess gezeigt hat<sup>21</sup>, erst seit Chateaubriand eine zunehmende Eigenwertigkeit der Landschaft als poetischer Gegenstand festzustellen. Ihre gelockerte Beziehung zum Menschen hat ‚Landschaft‘ im 19. Jahrhundert als Raumphänomen interessant werden lassen. Als eigener ästhetischer Wert ist der Raum natürlich schon am Beginn des 15. Jahrhunderts von der Malerei entdeckt worden. Und so ist

<sup>19</sup> „[L]e poëme [*les Jardins*] a pour objet [. . .] l'art [. . .] de voir la campagne et les phénomènes de la nature avec des yeux observateurs“ (Vorwort der *Jardins*; Bd. V, 127).

<sup>20</sup> Mit dem zeitgenössischen philosophischen Sensualismus hatte die Sprachreflexion einen gewaltigen Aufschwung erfahren. Locke, Newton, Buffon, Condillac, Duclos, Rousseau haben für den linguistischen Sensualismus des 17. und 18. Jahrhunderts das notwendige philosophische Fundament erarbeitet. – Die Beziehungen Delilles zur zeitgenössischen Sprachtheorie untersuchen Guitton sowie der von Auserve besorgte Sammelband; ferner Roger Mercier, „La question du langage poétique au debut du 18<sup>e</sup> siècle. La Bible et la Critique“, *RSH* 37 (1977), 255–282; desgleichen Jean Roudaut, art. cit.

<sup>21</sup> G. Hess, *Die Landschaft in Baudelaires ‚Fleurs du mal‘*, Heidelberg 1953.

es auch die Fachsprache der Malerei (*paesaggio, paysage*) gewesen, die in der Folgezeit der Poesie den Terminus ‚Landschaft‘ zu eigener poetischer Raumerfahrung der Natur angeboten hat<sup>22</sup>. Mit der Verdinglichung und Verräumlichung der Landschaft poetisch zu experimentieren, hat aber, wie am Beispiel Delille zu sehen ist, in der Gattungsgeschichte der Dichtung nicht erst die Romantik begonnen. Indem die Dichtung (wie auch die Malerei) mit dem ‚genre descriptif‘ Beschreibungsformen von hoher deskriptiver Präzision entwickelt und gepflegt hat, ist sie mittels eines gesteigerten Sach-, Detail- und Raumbewußtseins der Gegenständlichkeit menschlicher Realität nähergerückt; „la poésie descend du ciel sur la terre“, wie anlässlich Delilles gesagt wurde (Guitton, S. 12). Darüber hinaus hat die ‚poésie descriptive‘, vor allem im Werk von Jacques Delille, den breit angelegten Versuch unternommen, die Veränderung der poetischen Haltung gegenüber ‚Landschaft‘ theoretisch abzusichern. Seit Delille ist die Gattung in diskursiver theoretischer, aber auch in poetisch-immanner Form poetologisch mit sich selbst beschäftigt. Poetologische Konsequenzen aus dem zeitgenössischen empirischen und sensualistischen Denken zu ziehen, dazu fühlte sich Delille durch die neue ‚philosophie naturelle‘, wie er sie nennt, aufgerufen. Für die Dichter war, so läßt sich vorweg zusammenfassend sagen, poetisches Beschreiben die sprachliche Einrichtung eines Handlungs- und Bewegungsraums, der das Physische der Dingwelt ebenso wie das Geistige und Moralische des Menschen einschloß. In der Absicht, diese ihm ganz eigene Position als Landschaftsdichter zu definieren, hat Delille anlässlich seiner *Trois règnes de la nature* (1806) einen Negativkatalog aufgestellt, der zu verstehen gibt, was ‚Beschreiben‘ für ihn nicht war. Bloße Gegenstands-, Zustands- und Ereignisbeschreibung war für Delille keine angemessene Aufgabe moderner Dichtung:

„Décrire pour décrire, est une sottise; mais décrire pour rendre plus sensibles les procédés des arts et les phénomènes de la nature physique et morale, est non-seulement permis, mais nécessaire.“<sup>23</sup>

Zwei Funktionen eines zeitgemäßen poetischen Umgangs mit Landschaftsbeschreibung waren es demnach, die Delille in seinem Landschaftsepos *Les Jardins* zusammenführen wollte. Zum einen die Selbstreflexion der Kunst und Poesie („les procédés des arts“), zum anderen die philosophisch-sensualistische Erfahrung der Realität („les phénomènes de la nature“), welche Ding- und Menschenwelt umfaßt. Beide Aktivitäten sind durchdrungen von einem ausgeprägten Sprachbewußtsein, das sich keineswegs, wie zuweilen behauptet<sup>24</sup>, auf die bloße Einführung konkreter und direkter Sachbezeichnungen in eine traditionell sehr abstrahierte Literatursprache beschränkte. In der Kunstepoche Delilles wurde poetische Sprache, ebenso wie die anderen „phénomènes de la nature physique et morale“, als sinnliches Phänomen verstanden, weshalb beispielsweise Marmontel in seiner Poetik seinen Gedanken zum poetischen Stil eine systematische Studie konkreter Sprachformen, Reime, Laute, Klangfarben, Bilder folgen ließ<sup>25</sup>. Und schon die Generation Voltaires, deren Realitätsbegriff von der

<sup>22</sup> Rainer Gruenter, „Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte“, *GRM* 34 (1953), 110–120. – Nebenbei sei bemerkt, daß es in Ronsards *Odes* (1550) ein früheres französisches Beispiel des Kunstbegriffs ‚paysage‘ gibt als das von Gruenter angegebene (Ronsard, 1556).

<sup>23</sup> „Discours préliminaire“ zu den *Trois règnes* (Bd. V, 200).

<sup>24</sup> Cf. Pierre Citron, „A propos des mots interdits“, in: *Delille est-il mort?*, S. 213–225.

<sup>25</sup> Marmontel, *Poétique Française* (1763; zitiert wird nach der Neuauflage von 1767, 2 Bde.). Marmontel handelt theoretisch ab, was 100 Jahre später Baudelaire in einem poetischen Bild anschaulich als das ‚corps à corps‘ des Dichters mit seinem sprachlichen Material beschrieben hat:

Erkenntnis- und Sprachtheorie Condillacs<sup>26</sup> bestimmt gewesen war, würdigte den literarischen Text in seiner konkreten Gegenständlichkeit<sup>27</sup>. In diesem Zusammenhang steht auch Delilles wohlbegründete Kombination von moderner Poesie und Landschaftsarchitektur. Beide Künste beabsichtigten im späten 18. Jahrhundert in gleicher Weise, den Raum mit den jeweils vorhandenen Mitteln zu ergreifen. Landschaftsarchitektur wollte eine gemalte, zweidimensionale Landschaft in den Raum hineinzeichnen<sup>28</sup>; die deskriptive Landschaftspoesie sollte auf eine ihr eigene Weise – in der ‚Begehung‘ eines räumlich zu gestaltenden Textes – die Raumqualität auf die Poesie übertragen.

### III.

Derartige poetologische Vorgaben Delilles lassen es fraglich erscheinen, ob das Zustandekommen der *Jardins* tatsächlich nur einem „mouvement général qui pousse sa génération vers la redécouverte de la nature“ (Guitton, S. 330) zu verdanken ist. Es steckt mehr dahinter, und die Auseinandersetzung Delilles mit der Tradition der Landschaftsdichtung in antiker und moderner Zeit ist ein Zeichen seines poetologischen Interesses. Handelte es sich bei den *Jardins* tatsächlich nur um ein Lehrgedicht über Gartenkunst, so hätte der Dichter seinen „art des paysages“ nicht so auffällig mit Boileaus „Art poétique, si vanté pour sa régularité“ (Vorwort der *Jardins*; Bd. V, 123) in Verbindung gebracht und nicht den Aufbau der *Jardins* als „parfaitement le même“ des poetologischen Lehrgedichts gerechtfertigt. Nur nach außen hin geben sich die *Jardins* in ihren vier Gesängen als monumentale Anweisung für Landschaftsgestalter, die der Dichter herbeiruft:

„Vous, venez sur les lieux. Là, le crayon en main,  
Dessinez ces aspects, ces côteaux, ce lointain“  
(chant I; I, 174).

Genauer betrachtet ist es jedoch die Dichtung selbst, die hier beschworen und auch bearbeitet wird. Sie ist das „terrain“ (I, 173), das, analog zur Gartenkunst, Landschaft als „vivant poème“ hervorbringen soll. Denn dort, wo der Dichter als Lehrmeister die Landschaftsgestalter zeichnen, planen, perspektivieren, roden, graben, bewässern, pflanzen, bauen läßt, da bindet er in eben diese Vorgänge die Funktionen des Poetischen ein. Beispielsweise läßt das handwerkliche Gelingen eines geschickt geleiteten Wasserlaufs unvermittelt auch die dichterische Sprache wieder ungehemmt fließen:

„Et mon vers ranimé coule enfin plus facile“ (I, 174).

„Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.“ („Le Soleil“,  
in: *Tableaux parisiens*, Pléiade-Ausg., S. 79).

<sup>26</sup> *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746).

<sup>27</sup> „Un Louis Racine, un Voltaire sentent intuitivement qu'un texte existe autant dans son contenant que dans son contenu ou, en d'autres termes, que le ‚signifiant‘ et le ‚signifié‘ sont équivalents. [. . .] L'essor du sensualisme renouvelle de pied en cap la réflexion sur le langage et sur la place du langage dans la connaissance.“ (Guitton, S. 235).

<sup>28</sup> Cf. Pierre Grimal, *L'Art des Jardins*, Paris 1954, über die Gartenbaukunst im 18. Jahrhundert: „Planter un parc est faire œuvre d'artiste, c'est, plus précisément encore, ‚peindre‘ un paysage et le dessiner dans l'espace“ (S. 94).

Dichter wie auch Gartenarchitekten erscheinen in Delilles Poetik als Freiluftkünstler, die sich der Widerständigkeit der Materie und des Terrains auszusetzen haben. Anordnung, Textur, Raumgestaltung sind die wirkungspoetischen Grundlagen seiner Dichtung. Und wie an dem genannten Beispiel einer Symbiose von Landschaftsarbeit und Landschaftspoetik („mon vers ranimé coule enfin“) erkennbar, besitzt Delille ein eher syntaktisches Verhältnis zur Landschaft und ihrer Poesie. Das ‚genre descriptif‘ des 18. Jahrhunderts enthält eine Tendenz, vom Semantischen abzusehen. ‚Beschreiben‘ ist ein vergegenständlichendes ‚Schreiben‘, ein Umsetzen landschaftlicher Dimensionalität in die Poesie. Raumgestaltung in der Gartenarchitektur wie in der Poesie geschieht mit ein und demselben Kunstmittel, der ‚variatio‘, deren Wirkung

„Dans l’art d’orner les champs, comme dans nos écrits“  
(chant II; I, 192)

bestimmend ist. Alles Schauen, Erfahren, Tun, das er dem Gartenkünstler anempfiehlt, trägt Delille in seiner Funktion als Dichter des „chant didactique“ (chant I; I, 163) vollkommen mit.

Der tiefere Grund für diese Metastruktur des Gedichts ist in Delilles Überzeugung vom mentalen Charakter poetisierbarer Landschaft zu sehen. Das ‚genre descriptif‘ Delilles begnügt sich nicht, wie er an den Vorläufern gezeigt hat, mit Sachdarstellung. Die poetische Beschreibung richtet sich auf eine im voraus schon kunstvoll geordnete Landschaft, den Garten. Daß Delilles Hang zur Betrachtung der „beautés de la nature avec l’œil exercé de l’observateur“ (Vorw. der *Jardins*; Bd. V, 121) auf flache Sachdarstellung hinweisen könnte, kann aufgrund des intellektuellen Umfeldes, in dem der Dichter lebte, ausgeschlossen werden. Marmontel, einer der Vordenker der Epoche und wahrscheinlich auch von Einfluß auf Delille (vgl. Guittou, S. 236 u.ö.), hatte theoretisch die Aktivität eines Dichters deutlich abgehoben einerseits vom Umwesen des „froid copiste“ (op. cit., Bd. I, S. 253), andererseits von der gefährlichen Neigung zu den „possibles auxquels nos sens ne peuvent atteindre“ (ebd.). Statt dessen auch bei ihm die strukturierende Beobachtung und organisierende Beschreibung der Wirklichkeit<sup>29</sup> als vornehmste Aufgabe dessen, „qui découvre, saisit, développe dans les objets ce que n’y voit pas le commun des hommes“ (ebd.). Der lebhafteste Austausch zwischen Poesie und den bildenden Künsten, den Delille propagierte<sup>30</sup> und der auch in früheren Literaturepochen der Erweiterung der poetischen Möglichkeiten gegolten hatte<sup>31</sup>, läßt das Bestreben nach einer vom Menschen organisierten und kreierte Kunst-Natur erkennen. Was in den *Jardins* bildlich als malerischer Garten erscheint, „ce jardin paré de poétiques fleurs“ (chant I; I, 166), ist keineswegs nur eine kopierte Landschaft und auch nicht nur ein Fall von ‚flores rhetoricales‘, sondern eine mentale Landschaft, ohne Naturwuchs, deren Elemente, „distribués dans un frais paysage“ (chant II; I, 188), sprachlich gehandhabt

<sup>29</sup> „[C]’est combiner diversement nos perceptions, nos affections, ce qui se passe au milieu de nous, autour de nous, en nous-même“ (Bd. I, S. 253).

<sup>30</sup> Die Dichtung zur „sœur de la Peinture“ (chant IV; I, 244) zu erklären, bringt Verpflichtungen für den Gartenarchitekten wie für den Dichter mit sich: „Un jardin, à mes yeux, est un vaste tableau. Soyez peintre“ (I, 164). – Dazu Robert Mauzi, „Delille, peintre, philosophe et poète dans les *Jardins*“, in: *Delille est-il mort?*, S. 169–200.

<sup>31</sup> Aus den zahllosen von Voßler (1935) und Hatzfeld (1947) angeregten Forschungsarbeiten sei herausgehoben Mario Praz, *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton UP 1970.

werden. Der „joli jardin de Bagatelle“ seines Gönners Comte d'Artois (Anm. 11; Bd. V, 136), den Delille mit poetischen Blumen bepflanzt, sowie der erhoffte eigene Garten, dessen „premières fleurs“ (seine Gedichte) er dem Wohltäter verspricht, sind Orte eines gleichermaßen landschaftskünstlerischen wie poetischen Tuns („m'inspire; ma lyre“, chant I; I, 166). So ist auch die Beschäftigung mit ‚Blumen‘ in Delilles Versen keine Huldigung an die Natur, sondern an die Dichtung, an Vergil:

„Je viens t'offrir les fleurs que toi-même as fait naître“  
(chant III; I, 229),

den bedeutendsten antiken Garanten nicht nur der Landschaftspoesie schlechthin, sondern seiner metapoetischen Konzeption, nennt er ihn doch den „Bienfaiteur des jardins ainsi que du langage“ (chant III; I, 228)<sup>32</sup>. Die Gestaltung der poetischen Gärten erfolgt mit ästhetischen Mitteln und in einem ästhetischen Raum bzw. in die Autonomie eines Kulturraumes hinein<sup>33</sup>. Metapoetische Terminologie (*choix, choisir, charmer, enchanter, composer, magie, distribués dans un frais paysage* usw.) begegnet in den *Jardins* in geradezu ausufernder Weise. Das Schlüsselwort der *Jardins* ist ‚choisir‘, was im Falle der Dichtung Delilles schon eine doppelte Artifizialisierung bedeutet. Denn die schöpferische Auswahl aus dem ohnehin schon Erwählten:

„Dans ces tableaux choisis, vous choisirez encore“ (chant I; I, 165),

die ständige Metamorphose von Kunstgegenständen (Bildern, Gärten, Gedichten) und das Oszillieren zwischen den verschiedenen Kunstformen sind die Verfahrensweisen, die den Reiz der *Jardins* ausmachen. Delille interessierte der Kunstcharakter. Nicht Natur, sondern Kunst wollte der Dichter übertragen in eine andere, in die Sprachkunst. Anstatt die Kunst auf die Nachahmung der Natur zu verpflichten, wie es die klassische Poetik gefordert hatte, schwört Delille die Natur ein auf eine ‚imitatio artis‘.

Daß derartige Kombinatorik der Landschaftsgestaltung und die collageartige Versetzung des Kunstmaterials<sup>34</sup> ebenso für die Poesie gilt, belegt der Umgang mit dem Orpheusmythos, der bei Delille die Qualität eines Theorems für die neue Landschaftspoesie erhält. Der Zauber des mythischen Sängers („Oh! si j'avais ce luth“; chant II; I, 187) ist es, der die von Delille erträumte poetische Raumgestaltung erst ermöglicht und das Landschaftsgedicht („Je le [ce luth] ferais parler“; ebd.) in Bewegung setzt<sup>35</sup>. Das ‚genre descriptif‘ des 18. Jahrhunderts unternimmt es mit dieser Bewegungsstruktur, die Landschaft in ihrer Dimensionalität sprachlich zu gewinnen. Die Textur dieser Landschaft aber ist nicht botanisch begründet, sondern sie ist künstlich und literarisch: einerseits geschichtlich unterlegt mit den „affreux cantiques“

<sup>32</sup> Die Blumen, die Delille überreicht, blühen zwar „auch nicht mehr im Garten oder auf dem Feld“ (H. Weinrich, „Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik“, in: Weinrich, *Literatur für Leser*, 1971, S. 109–123; hier: S. 111). Sie haben aber noch nichts zu tun mit Mallarmés „absente de tous bouquets“, sondern sie übernehmen im 18. Jh. Funktionen metapoetischen Dichtens, was sie auf der anderen Seite davor bewahrt, reine ‚flores rhetoricales‘ zu sein.

<sup>33</sup> „C'est mieux que la nature, et cependant c'est elle;  
C'est un tableau parfait qui n'a point de modèle.“ (chant I; I, 173).

<sup>34</sup> „Saisissez, s'il se peut, leurs traits les plus frappants“ (chant I; I, 165).

<sup>35</sup> „Je le ferais parler; et sur les paysages  
Les arbres tout à coup déploieraient leurs ombrages;  
Le chêne, le tilleul, le cèdre et l'oranger,  
En cadence viendraient dans mes champs se ranger.“ (chant II; I, 187).

des Barden, andererseits überwölbt von den „voûtes poétiques“, durchzogen von Grotten, die „nous instruisent en vers“ (chant II; I, 189). In dem poetischen Organismus („vivant poème“) der *Jardins* gibt es Verdichtungen, Dehnungen, Expansion, Schachtelung, Reihung malerischer und sprachlicher Natur, die die eigentümliche Gestik dieses Textes ausmachen. Der sprachliche, die Optik anregende Ablauf des Gedichts vollzieht sich als „voyage, passage, détours“. In der deskriptiven Dichtung Delilles vermittelt die Malerei zwischen Natur und Sprache, zwischen der Figuralität der Landschaft und der potentiellen Raumqualität poetischer Rede.

Die anschauliche Schilderung dessen, was Delille in den *Jardins* als Praxis einer räumlichen und begehbaren Landschaftspoesie vorgeführt hat, findet sich wieder in der analogen Anwendung der Reismetaphorik auf die Übersetzungspraxis. Wie die „muse en marchant“, die Landschaftsdichtung, die „Des plus riens objets [...] le passage“ (chant IV; I, 234) aufzugreifen hat, so muß auch die Übersetzung ihre Plastizität, Sinnhaftigkeit und Konkretheit ‚er-fahren‘ wie auf einer Reise, die fremde Räume und Wirklichkeiten durchheilt und ebenfalls vom unmittelbaren Beobachten und Begreifen lebt:

„En un mot, les traductions sont pour un idiome ce  
que les voyages sont pour l'esprit.“

(„Discours préliminaire“ der *Georgica*-Übersetzung; Bd. V, 23).

So verleiht das Vorübergleiten der Gegenstände, und zwar nicht in einem platonisch-idealistischen, sondern ganz materialistischen Sinne, dem Naturgedicht seine Dynamik<sup>36</sup>. Der er-fahrene Raum wird, wie in den *Jardins*, zur Bewegung der Poesie selbst:

„( . . . ) le voyageur charmé  
S'arrête, admire et part emportant ton image“  
(chant I; I, 169);

„Oh! que si, moins pressé du sujet qui m'entraîne,  
Vers le but qui m'attend je ne hâtais mes pas,  
Que j'aurais de plaisir à diriger vos bras!“  
(chant II; I, 198).

Das Gedicht soll als artifizieller Organismus und Kulturraum mit eigener Organisation, Ausstattung und Dynamik erlebbar werden, dessen wirkungspoetische Qualität darin liegt, wie die Reismetapher andeutete, größtmögliche Gleichzeitigkeit des Optischen und der Raumerfahrung zu vermitteln. Die poetische wie auch die physische Begehrbarkeit und Raumqualität beschaffen in Delilles Poetik für die Dichtung jene notwendige Materie, „qui ne peut s'acquérir que par de longs voyages“<sup>37</sup>. Die Poesie als Sublimierung der Reise ist im 18. Jahrhundert ein geläufiges Erkenntnismittel bei der allgemeinen Erkundung der Welt. Doch erst die Eingliederung der Poesie in die physische Welt, ihre Teilhabe an der sensualistischen Erkenntnisweise des Reisens und des unmittelbaren beobachtenden Kontakts ergibt den Sinn jener vielzitierten Aussage Delilles:

<sup>36</sup> Die Unterscheidung, die Delille in diesem poetologischen Zusammenhang vorgenommen hat zwischen den „ouvrages de raisonnement“ und den „ouvrages d'agrément“ bzw. zwischen „faire une route“ und „faire une promenade“ („Discours préliminaire“ der *Georgica*-Übersetzung; Bd. V, 5 ff.) ist schon von Klemperer (S. 13) auf die Eingrenzung des Poetischen gegenüber logisch-kartesisch gestalteter Prosa bezogen worden.

<sup>37</sup> Vorw. zu *L'Imagination* (Bd. VI, 159).

„on peut dire que la poésie est matérialiste.“  
(Vorw. zu *L'Imagination*, Bd. VI, 158).

In der ‚poetisch‘ verstandenen Übersetzung wird das Denken anderer Kulturen konkret in der Sprache, in den „signes qui les [les idées] expriment“ („Discours préliminaire“; Bd. V, 22f.). Ebenso sind auch die Gegenstände, Ereignisse und Perspektiven der Landschaft „signes“, d. h. die materialisierte Poesie der Landschaft oder

„De ce vivant poème épisodes charmans.“  
(chant IV; I, 234).

Um die kreative, suggestive Dynamik der Landschaft zu erfahren, bedarf es keines Demiurgens, der die Gegenstände identifiziert, indem er sie mit seinem eigenen Wesen gleichsetzt, sondern eines räumlichen Arrangements, das dem „poème vivant“ zum sprachlichen Ausdruck verhilft.

Es kommt einer Gleichsetzung der Distribution von Worten und Sätzen mit der Distribution landschaftlicher Gegenstände nahe, wenn Delille den Handlungscharakter der Künste gleichermaßen befähigt sieht, künstliche Paradiese herzustellen, und wenn er für die Landschaftsdichtung die Zeit gekommen sieht, „que ma voix / A connaître un peu d'art accoutume les bois“ (chant II; I, 189). So beschränkt sich die Faszination der Dingwelt bei Delille auf das Humanum; Natur ist bei ihm nicht vom Naturhaften her beschreibbar, sondern vom Artifizialen.

Ausgangspunkt von Delilles unverwechselbarem Poesiebegriff ist ein heuristisches Prinzip. Bei der für das ‚genre descriptif‘ und die moderne Landschaftspoese wichtigen Bestimmung des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur wendet Delille das Verfahren an, „de décomposer l'homme dans sa double organisation d'être intellectuel et d'être sensible“<sup>38</sup>, wobei auf der Intellektualität seine Andersartigkeit gründet. Der Mensch als „être sensible“ hingegen erfährt sich bei der Betrachtung, die Delille im Vorwort der *Jardins* anstellt, als Natur. Nun unterscheidet der Dichter dort „deux espèces de sensibilité“ (Bd. V, 124), deren eine – die soziale –, die „nous attendrit sur le malheur de nos égaux“ (ebd.) und im Theater ihren poetischen Ausdruck findet, für ihn nicht in Betracht kommt. Die Ausgrenzung hatte Delille vorgenommen, weil er von manchen Zeitgenossen, die an den *Jardins* den Charakter einer Gefühlslandschaft vermißten, heftigen Tadel hatte hinnehmen müssen. Delille seinerseits hatte die *Jardins* als Gattungstyp als „nécessairement un peu froid“ beurteilt (ebd.; Bd. V, 117)<sup>39</sup>. Dennoch steht die von Delille vertretene Unterscheidung nicht im Widerspruch dazu. Denn die andere, sagen wir die philosophisch-sensualistische Sensibilität, äußert sich nicht stofflich, sondern formal. Aus diesem Grunde hatte Delille schon vorweg „deux sortes d'intérêt, celui du sujet, et celui de la composition“ eingeführt<sup>40</sup>. Diese formale Sensibilität definiert der Dichter als einen alles umfassenden Lebensimpuls, „qui se répand, comme la vie, sur toutes les parties d'un ouvrage; qui doit rendre intéressantes les choses les plus étrangères à l'homme“ (Bd. V, 124). Sie dokumentiert die Gemeinsamkeit des Gegenständ-

<sup>38</sup> Vorwort zu *L'Imagination* (Bd. VI, 157).

<sup>39</sup> Daniel Mornet (*Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris 1907) hat diese Vorhaltungen der Kritik aufgelistet (S. 294), die in La Harpes Feststellung gipfeln, der Dichter habe „peu de sentiments dans le cœur“. Mornets Kapitel „La poésie descriptive“ (S. 382–406) zeigt, daß von dem Einwand nicht Delille allein, sondern der Dichtungstyp betroffen war.

<sup>40</sup> „C'est dans les poèmes du genre de celui que je donne au public que doit se trouver, au plus haut degré, l'intérêt de la composition.“ (Vorwort der *Jardins*; Bd. V, 121).

lichen in der Welt und auch die von Mensch und Landschaft. Die Zugehörigkeit des Menschen zur Dingwelt wurde von Delille weitaus dezidierter vertreten als von Landschaftsdichtern wie Rousseau, später Lamartine. Daß für beide „die Landschaft ein den Enthusiasmus auslösender Reiz“ ist<sup>41</sup>, mag auch für Delille zutreffen. Aber seine poetische Reaktion ist eine ganz andere. Delilles sensualistische Reflexion endet nicht in der „rêverie“ (Schulzes Beispiele), sondern verbleibt in der suggestiven und assoziierenden Beschreibung einer Mensch und Dinglichkeit umfassenden Wahrnehmungswelt. Die zeitgenössische Philosophie liefert seiner Poetik das Prinzip, das den Menschen, aufgrund einer „correspondance éternelle que la nature a établie entre [le monde physique et moral]“ (Vorrede zu *L'Imagination*; Bd. V, 157), in denselben Raum stellt wie die Dinge und ihn in dieselbe, alles umgreifende Dynamik einbezieht. Raum und Bewegung sind auch für den Poetiker die konstituierenden Elemente des poetischen Gegenstandes, der Landschaft. Ihre poetische Darstellung ist nicht jedem gegeben, sondern Wesenszug der neuen beschreibenden Dichtung, die mit ihren spezifischen Mitteln dem modernen Bewußtsein eines umfassenden Lebensimpulses („une surabondance de sentiment“) Ausdruck zu geben vermag<sup>42</sup>. Für Delille hat die Erkenntnis, daß es eine eigene Physiologie der Dichtung gibt, gattungstheoretische Konsequenzen, „[...] et tel poète, qui a rencontré des vers tragiques assez heureux, ne pourrait pas écrire six lignes de ce genre“ (Bd. V, 124).

Diese philosophisch-poetologischen Überlegungen erklären, warum bei Delille poetische Aktivität vor allem ein Arrangieren von prinzipiell gegenständlichen Elementen (Mensch und Landschaft) der physischen Welt ist. Die mangelnde mimetische („ni une action“) oder emotionale („ni des passions“) Qualität dieser den Menschen umfassenden Intimität der dinglichen Welt versucht der Dichter durch Sachtreue und formalsprachliche Brillanz zu ersetzen<sup>43</sup>. Aus der beschreibenden Annäherung (Delille spricht von „rapprochements“<sup>44</sup>) des Menschen an die Objektwelt der Landschaft soll, unter Mitwirkung des Lesers, eine moralische Dynamik hervorgehen. Sie beinhaltet aber ebenso unzweifelhaft eine intellektuelle Tat. ‚Beschreibung‘ und ‚Beschreiben‘ erlangen mit der Landschaftspoese des späten 18. Jahrhunderts und deren geistesgeschichtlicher Grundlage den Charakter von Synonymen für ‚Erkenntnis‘ und ‚Erkennen‘<sup>45</sup>.

#### IV.

Delille hat, wie zu verfolgen war, die wichtigsten dieser Ideen in seinem kunstästhetischen Hauptwerk, den acht Gesängen von *L'Imagination* (1806), dargestellt. Dort definiert er den

<sup>41</sup> Joachim Schulze, „Von der erlebten zur imaginierten Landschaft. Über die Stellung von Lamartines *L'Isolement* in der Geschichte der poetischen Naturerfahrung“, *ZfSL* 91 (1981), 323–356; hier: 336.

<sup>42</sup> „Ce genre de sensibilité est rare, parce qu'il n'appartient pas seulement à la tendresse des affections sociales, mais à une surabondance de sentiment qui se répand sur tout, qui anime tout, qui s'intéresse à tout“ (Vorwort der *Jardins*; Bd. V, 124).

<sup>43</sup> „Il faut donc suppléer cet intérêt (du sujet) par les détails les plus soignés, et par les agréments du style le plus brillant et le plus pur. C'est là qu'il faut que la justesse des idées, la vivacité du coloris, l'abondance des images, le charme de la variété, l'adresse des contrastes, une harmonie enchanteresse, une élégance soutenue, attachent et réveillent continuellement le lecteur“ (Vorw. der *Jardins*; Bd. V, 121).

<sup>44</sup> Vorwort von *L'Imagination* (Bd. VI, 158).

<sup>45</sup> „Apprendre, découvrir, comprendre, savoir, sentir, jouir, c'est encore et toujours décrire“ (Guitton, S. 218).

Erkenntnischarakter der neuen Poesie als ein Aufeinandertreffen der Sinne mit den Gegenständen. Und die Erkenntnis erscheint ihm dort am reinsten, wo das Aufeinandertreffen tatsächlich konkrete, gegenständliche Ausmaße annimmt: beim Tastsinn<sup>46</sup>. Die Objektbezogenheit des Denkens ist die des Poetisierens. Daran schließt Delille die Assoziations- und Bildtheorie der modernen ‚poésie descriptive‘ an. Auch sie gründet in der Raumqualität des Wirklichen. Wie und warum sein poetisches Denken, so Delille, von einer Rose nahtlos zur Staatsphilosophie sich bewegt („voyage“, Bd. IV, 17), liegt keineswegs an etwaiger Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit der Gegenstände, sondern an ihrer räumlichen Distribution<sup>47</sup>. An diesen Ergebnissen des Leibnizschen Systems faszinierte den Dichter und Poetologen die Idee von der Raumgestaltung des Individual- und Menschheitsgedächtnisses, aus dem alle Poesie schöpfen kann. Die räumliche Anordnung der Landschaft erfährt und begehrt der Dichter wie in einem Museum, das den unmittelbaren Kontakt mit den Objekten gestattet. ‚Memoria‘ als traditionelle rhetorische Kategorie erhält bei Delille auf der Grundlage der sensualistischen Assoziationstheorie ihre Dynamik. Das poetische Gedächtnis – „ce dépôt précieux“, das „ancien dépôt“ (Bd. IV, 6), das „magasin immense“ (Bd. IV, 7)<sup>48</sup> – regt ebenso zur Promenade, zum Museumsgang („la tête est son Louvre“; IV, 6) an wie der Garten. Raumqualität und Bewegungspotential dieser Dichtung machen die poetische Landschaft begehbar. Und in der Folge ist sie charakterisiert durch absolute Verfügbarkeit des natürlichen Materials<sup>49</sup>.

Der genuin poetologische Gedanke, der hinter diesen erkenntnis- und sprachphilosophischen Reflexionen steckt, ist die Theorie der ‚poésie fugitive‘<sup>50</sup>. Natürlich sind die *Jardins* oder andere Beispiele der deskriptiven Dichtung keine ‚poésie fugitive‘, deren Grundzüge die sprachliche Fixierung einer flüchtigen Gegenwart, der rasche Fluß der Ereignisse und konsequenterweise die poetische Kurzform sind<sup>51</sup>. Aber auch die deskriptive Landschaftspoesie gehört, wie ‚poésie fugitive‘, wie Stegreiftheater, Musikimprovisation und Gartenbaukunst, zu

<sup>46</sup> „Tout entre dans l'esprit par la porte des sens: [. . .]  
Mais le toucher! Grands dieux, j'en atteste Lucrèce,  
Le toucher, roi des sens, les surpasse en richesse;  
C'est l'arbitre des arts, le guide du désir,  
Le sens de la raison et celui du plaisir.  
Tous sont assujettis à ce maître suprême,  
Ou plutôt tous les sens sont le toucher lui-même. [. . .]  
L'ouïe, et l'odorat, et le goût, et la vue,  
Sont encor le toucher, le plus noble des sens“ (chant I; Bd. IV, 5).

<sup>47</sup> „Sans être ressemblans, ni contraires entr'eux  
Les objets plus voisins sont plus contagieux“ (IV, 16).

<sup>48</sup> Michel Butor hat in *Passage de Milan* (1954) auf die sensualistische Idee des Künstlergehirns als „entrepôt (. . .), dont l'inventaire n'est jamais dressé“ (Kap. XII) zurückgegriffen, um das Scheitern des modernen Erzählers psychologisch zu begründen. – Cf. vom Vf. *Immanente Poetik des Romans* (1980), S. 55 f., 59.

<sup>49</sup> „La nature est à vous; et votre main féconde  
Dispose, pour créer, des éléments du monde“ (*Les Jardins*, chant I; I, 165).

<sup>50</sup> Cf. Walter Moser, „De la signification d'une poésie insignifiante. Examen de la poésie fugitive au 18<sup>e</sup> siècle et de ses rapports avec la pensée sensualiste en France“, *Studies on Voltaire* 94 (1972), 277–415.

<sup>51</sup> „La fugacité est sa loi: elle se veut transcription fugitive d'une présence, dépourvue de toute distance temporelle, mais susceptible de communiquer le scintillement et l'ébranlement du moment présent“ (ebd., S. 287 f.).

den Impromptuformen der Kulturgeschichte. Greift der Mensch nicht dauerhaft ein, so sind sie binnen kurzem verschwunden. Und doch sind die Impromptuformen der Kunst für die Kultur der Völker ebenso wichtig wie Skulptur, Architektur, Malerei. Was Delilles poetologisches und poetisches Bewußtsein beherrscht, ist die Vorstellung von einer, wenn man so sagen darf, ‚fugacité spatiale‘. Seine Dichtung gewinnt ihre Dynamik und Flüchtigkeit nicht der Zeit ab, sondern dem Raum. Aus ihr gewinnt er die Rechtfertigung seines modernen Deskriptionismus:

„Cependant des objets la trace passagère  
S'enfuirait loin de nous, comme une ombre légère,  
Si le ciel n'eût créé ce dépôt précieux“  
(*L'Imagination*, chant I; IV, 6).

Da die Dichtung Delilles der „trace passagère“ der Gegenstandswelt folgt und sie nach dem „Promenadenprinzip“ (Klemperer, S. 13) begeht und erfährt, darf sie nicht punktuell sein, wie die ‚poésie fugitive‘, sondern muß dimensional sein und in einer Aneinanderreihung von Bezugspunkten in allen Dimensionen bestehen, was der Raumpoesie dieser Art konsequenterweise das Langgedicht zuordnet.

So dürfte es also nicht, wie behauptet<sup>52</sup>, das mehr oder weniger ‚echte‘, d. h. Lamartinesche Naturgefühl Delilles gegenüber der Landschaft sein, nach dem bei dem Dichter zu suchen ist. Was Delille veranlaßte, der Landschaftspoesie „une cure de grand air“ (Auserve, S. 128) zu verordnen, war die Realisierung einer poetischen Raumvorstellung. Damit ist seine Landschaftsdichtung einer anderen Poetik verpflichtet als der Begegnung von Landschaft und Gefühl, die, wie Sylvain Menant<sup>53</sup> mit sozialpsychologischer Begründung gezeigt hat, für die Literatur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts charakteristisch war. Vom Prinzip einer ‚fugacité spatiale‘ her läßt sich auch das seit Baudelaire<sup>54</sup> viel diskutierte Problem der dichtungssprachlichen Periphrase betrachten und die These von Guitton<sup>55</sup> unterstützen, periphrastisches Sprechen habe bei Delille die Funktion, als „déplacement verbal“ (S. 349) den Blick auf der Oberfläche der Gegenstände hingleiten zu lassen. So wird in ständiger Bewegung der Landschaftsraum, den es poetisch zu umreißen und zu umkreisen gilt, nacheinander ausgetastet. „Jacques Delille marchait d'un pas leste“, eine Aussage, die René Jasinski als stilistische Ehrenrettung des Dichters gemeint hatte<sup>56</sup>, muß, ebenso wie Guittons Beschreibung des Dichters als „promeneur à la découverte du jardin“ (S. 345) sowie Klemperers Hinweis auf ein „Promenadenprinzip“, als festes Fundament einer Poetik der neuen Raumdichtung angesehen werden. Die sprachliche Konkretisierung einer Landschaftspromenade seiner

<sup>52</sup> Ph. Auserve, „Delille préromantique“, in: *Le Préromantisme. Hypothèque ou hypothèse?*, hg. von Paul Viallaneix, Paris 1975, S. 114–128; 346–350.

<sup>53</sup> S. Menant, *La chute d'Icare. La crise de la poésie française. 1700–1750*, Genève–Paris 1981; bes. S. 112.

<sup>54</sup> (Baudelaire) „l'antique périphrase de Delille, vieille prétentieuse inutile, qui se pavane fort singulièrement au milieu des images dévergondées et crues de l'école de 1830“ („Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains“, *Pléiade*-Ausg., S. 731). Nicht Delille, den Baudelaire in seiner Zeit beläßt, steht im Zentrum dieser Kritik, sondern Baudelairens Zeitgenosse Hégésippe Moreau, der diese unzeitgemäße Art periphrastischen Dichtens „nous ramène“ (ebd.).

<sup>55</sup> Edouard Guitton, „De Delille à Lamartine. Périphrase, métaphore, mythe“, in: Paul Viallaneix (Hg.), *Lamartine. Le livre du Centenaire*, Paris 1971, S. 347–357.

<sup>56</sup> R. Jasinski, „Thèmes romantiques chez Delille“, in: ders., *A travers le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1975, S. 9–64; hier: S. 64.

„muse en marchant“ (*Jardins*, chant IV; I, 234) gehört im ausgehenden 18. Jahrhundert zu jener Gestik eines „animismo permanente“<sup>57</sup>, der auf der Grundlage sensualistischer Dynamisierung des Wirklichen bewußtseinsbildend gewirkt hat.

Es geht m. E. zu weit, Delille und das Zeitalter des ‚genre descriptif‘ aus diesen Gründen „à l’aube des temps modernes“ situieren zu wollen. Doch erweist sich diese uns fremde Art einer ‚Poesie‘ zumindest als ein unerläßliches Bindeglied zwischen geschichtlich unterschiedenen Realisierungen von Landschaftspoesie. ‚Jardin‘ war für Delille kein beliebiger poetischer Gegenstand; denn das wäre kein „sujet nouveau“ gewesen, und der Dichter hätte keinen Anlaß gehabt, die avantgardistische Qualität seiner Gesänge so dezidiert hervorzuheben. Wenn er sagt „ma voix va chanter les jardins“ (chant I; I, 163), so kündigt ‚jardins‘ einen neuen poetischen Diskurs an, so wie im 16. Jahrhundert ‚amours, bocages, regrets‘ nicht Benennungen für dichterische Stoff- und Themensammlungen, sondern poetologische Gruppierungen gewesen sind. Als Landschaftsdichter verdient darum Delille eine ebenso aufmerksame Lektüre wie als lediglich dokumentarisch bedeutsamer Platzhalter „dans l’histoire des idées et du goût à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.“<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Renato Pongitore-Falcoz, „Tecnica, arte e poesia del linguaggio nei *Jardins* di Delille“, *Francia* 18 (aprile–giugno 1976), 47–59.

<sup>58</sup> Roland Mortier, „Ruines et jardins“, in: Mortier, *La poétique des ruines en France*, Genève–Paris 1974, S. 120.