

Wolfgang Theile (Bamberg)

LANDSCHAFTSPOESIE – SPRACHLANDSCHAFTEN
POETOLOGISCHE LYRIK DES 20. JAHRHUNDERTS

„Tout logos est topologie“
(Michel Deguy)

Der menschliche Lebensraum Landschaft erfüllt in Kunst und Leben eine wichtige Funktion als Gefühlsgegenstand, als Blickwinkel, Kunstkonstruktion und Sprache. Als unermüdliche Zulieferer von Themen, Bildern, Symbolen, Metaphern und Strukturen haben Natur und Landschaft in ihrer intimen Bindung an den Menschen zu der illustren Geschichte der Landschaftspoesie beigetragen. Doch mehr als alle magisch-religiös, geschichtlich oder poetisch begründete Anthropomorphisierung besitzt Landschaft eine eigenwertige Materialität, die in neuester Zeit auch in der Literatur ihre angemessene Würdigung findet. Dichtung (wie Musik) ‚bewegt‘ den Menschen, und dies durchaus auch in einem physischen Sinne, wofür es eines poetisch ermöglichten Bewegungsraumes bedarf. Auf der Grundlage des philosophischen Sensualismus hatte die deskriptive Landschaftsdichtung des 18. Jahrhunderts Raumvorstellungen und Gegenstandswelten sprachlich gestaltet, durch die sie den Betrachter als einen nach außen und innen Gekehrten hindurchführte. Die Dichter fanden und finden sich in der Landschaft (salopp formuliert) als ‚Raumausstatter‘ wieder, deren Kompetenz darin besteht, mit sprachlichen oder anderen künstlerischen Mitteln einen natürlichen, also eigentlich sinn- und sprachlosen Lebensraum für den Rezipienten appellativ zu gestalten, dergestalt, daß dieser sich zugehörig – im positiven oder negativen Sinne – empfindet.

Methodisch gesehen bietet Landschaftsdichtung für das poetologische Anliegen einer ‚lyrischen Sprachtopographie‘ jenen Vorzug, schon thematisch auf Visualisierung eingestellt zu sein. Es wird deshalb mit den Untersuchungen an diesem Genre exemplarisch der Zusammenhang von Verräumlichung, Poetik und Sprachreflexion hergestellt werden können. Die vorgelegten Erhebungen an italienischen und französischen Gedichten¹ lassen erkennen, daß die im 19. und 20. Jahrhundert geläufige lyrische Sprachreflexion eine selbständige poeti-

¹ Neben bekannten Anthologiestücken von Leopardi, Ungaretti, Montale, von Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, Reverdy und Eluard werden auch Gedichte von Robert Desnos, Jean Tardieu, Jean Rousselot, Philippe Jaccottet, Marie-Claire Bancquart,

sche Qualität hervorgebracht hat, die es erlaubt, das poetologisch und sprachkritisch orientierte Landschaftsgedicht als eigene Form von herkömmlicher Landschaftsdichtung zu unterscheiden.

1. Landschaft und Literatur

In seinem Gedicht *Magnitogorsk* (1932) schreibt Louis Aragon einen Vers, der lautet: „Le paysage est à genoux dans le socialisme“². Mit der Begeisterung des sozialistischen Realisten und Fortschrittsideologen beschreibt Aragon eine Industrielandschaft in der Sowjetunion, wobei Landschaft lediglich jenes Vehikel ist, auf dem ein ganz anderes Thema vorgefahren wird: die Industrialisierung. Ein Beispiel dafür, mit welcher Macht das einstmals in der Kunsttradition hochbedeutende Sujet ‚Landschaft‘ in moderner Dichtung (und Malerei, wie schon Baudelaire beklagte) in zweifacher Weise „à genoux“ gezwungen zu sein scheint; zum einen als lebensweltlicher Stoff, der mehr und mehr anderen Lebensräumen weichen muß, zum anderen als literarisches Thema.

Hingegen ist Landschaft in der Geschichte der europäischen Poesie eine der eindrucksvollsten Konstanten poetischer Veranlassung gewesen. Neben ‚Liebe‘ und einigen anderen Grundbefindlichkeiten menschlicher Existenz – oder im Zusammenwirken mit diesen – haben die Dichter die Möglichkeiten poetischen Sprechens immer wieder auch an Landschaften ausprobiert. Und der Blick in die Landschaft hat die Künstler, zumindest seit Petrarca³, mit sich selbst konfrontiert. So hat Landschaftsdichtung in der europäischen Tradition gemeinhin als privilegiertes Feld dichterischer Selbstaussprache gegolten, als bevorzugter Anlaß einer auf Landschaft projizierten Innenschau, des ‚Blicks nach innen‘ auf eine Seelen- und Geisteslandschaft. Als dichtungsgeschichtlich repräsentativ dafür ansehen kann man das bekannte mystisch-romantische Diktum von Henri-Frédéric Amiel: „Tout paysage est un état de l’âme“; oder Verlaines berühmten *Clair de lune*-Vers: „Votre âme est un paysage choisi“ in den *Fêtes galantes*⁴. Die konträre Anwendung der Komponenten ‚Seele‘ und ‚Landschaft‘ bei den

Michel Deguy, Paul de Roux, Robert Sabatier sowie Françoise Hàn (*1928), Jean Mambrino (*1923), Pierre Oster-Soussouev (*1933) und anderen interpretiert.

² in: Louis Aragon, *Hourra l'Oural* (1934). Der Hinweis findet sich in Wolfgang Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich*. Darstellung und Interpretation, Stuttgart 1972, S. 121–124.

³ Dazu Karlheinz Stierle, *Petrarcas Landschaften*. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln. 29), Krefeld 1972.

⁴ Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, hrsg. von Edmond Scherer, 3 Bde., Genève/Paris 1882–1884, zitiert in: Paul Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris 1886, S. 286; Paul Verlaine, *Clair de lune* (aus: *Fêtes galantes*), in: P. V., *Œuvres poétiques*, hrsg. von Jacques Robichez, Paris 1969, S. 83.

beiden Autoren läßt schon die Spannweite der Gebrauchsmöglichkeiten von Landschaft erkennen; der eine deutet die Landschaft als Seele (Amiel), der andere die Seele als Landschaft (Verlaine); oder, anders gesagt, Amiel gibt eine psychologische Deutung des Landschaftsbegriffs, Verlaine denkt an eine Topographie der menschlichen Seele und des Geistes.

Ferner bietet Landschaft in hohem Maße die Raumreize des Deskriptiven. Und deskriptive Poesie, vornehmlich angewendet auf die bildende Kunst, hat in Italien wie auch in Frankreich (aber dort erst später) eine große Tradition. So war Landschaft in der Dichtung des 18. Jahrhunderts und im ästhetischen Einvernehmen mit der Architektur⁵ durch die Erneuerung des ‚genre descriptif‘ zu einem regelrechten Siegeszug angetreten. Bei Jacques Delille erhielt sie gar poetologische Qualität und beflügelte im „concert de la nature“ die poetische Kraft des Dichters, der seinen schöpferischen Blick schweifen läßt „Du paysage aux mers, des mers au paysage“⁶. Hier schon, am Ende des 18. Jahrhunderts, war Landschaft energisch damit beschäftigt, ihren (von Ernst Robert Curtius in seinem opus magnum nachvollzogenen⁷) traditionellen Status als „Ideallandschaft“ und als „literarische Technik“ aufzugeben und zum autonomen poetischen Anlaß zu werden. Und die viel früher in Italien gepflegte poetische Verknüpfung von bildender Kunst und Landschaft legte ein weiteres bedeutsames Wesensmerkmal von Landschaftspoesie frei: Denn die ikonische Dichtung in Renaissance und Barock machte bewußt, daß auch Landschaft als Erlebnisphänomen nicht etwa nur eine räumlich diffuse Naturwucherung ist. Vielmehr ist Landschaft, wie das Gemälde, immer schon ein Konstrukt, ein Reflex des menschlichen Sehens oder, wie Patrice Thompson bildhaft sagt, „la trace visible dans la nature de l’acte de voir“⁸. Auch poetisches Sehen, selbst wenn es Landschaft vor Augen hat, richtet sich nicht primär darauf, sondern auf ein ‚simulacrum‘. Und der Leser eines ausdrücklich als solches bezeichneten Land-

⁵ Dazu Frédéric Pousin, „Paysage et représentation. Le relevé d’architecture au XVIII^e siècle“, *Revue des Sciences Humaines* Nr. 209 (1988–1) (thematische Sondernummer *Ecrire le paysage*, hrsg. von Jean-Marie Besse), S. 83–93. — Zur Funktion der Künste bei der Taormina-Rezeption im 18. Jahrhundert vgl. Manfred Beller, „Das ungeheuerste Natur- und Kunstwerk“. Theorie und Beispiel der ästhetischen Vermittlung einer schönen Landschaft“, in: *Dialog der Künste*. Internationale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen, hrsg. von Maria Moog-Grünewald und Christoph Rodiek, Frankfurt a. M./Bern 1989, S. 11–33.

⁶ In Delilles ästhetischem Grundlagenwerk *L’Imagination* (bearbeitet zwischen 1783/84 und 1794; veröffentlicht 1806). — Zu diesem Gesamtkomplex vgl. Vf., „Imitatio artis“. Poetik des Landschaftsraumes in Jacques Delilles Gärten“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* Bd. 101/1991, S. 157–171.

⁷ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1965 (1948).

⁸ Patrice Thompson, „Le paysage comme fiction“, *Ecrire le paysage* (vgl. Anm. 5), S. 9–37, hier S. 24.

schaftsgedichts erhält keine Landschaft angeboten, sondern ein sprachliches Ereignis. Denn Landschaft ist, mit den Worten von Georg Simmel, „ein Kunstwerk in statu nascendi“⁹. Dabei ist es gut, sich zu erinnern, daß ‚paesaggio/paysage‘ nicht nur ‚Landschaft‘, sondern auch ‚Landschaftsmalerei‘ bedeuten, also Bezeichnung für Fiktionalität und Künstlichkeit par excellence sind, und der Begriff ‚Landschaft‘, wie Rainer Gruenter gezeigt hat, im 16. und 17. Jahrhundert als terminus technicus der Malerei europaweit in den allgemeinen Sprachgebrauch sowie in das Vokabular der europäischen Dichtung eingeflossen ist¹⁰. Als immer eigenständiger werdender poetischer Gegenstand ist Landschaft aber vor allem mit den im 17., 18. und 19. Jahrhundert übernommenen Funktionen vertraut: Raumreiz, Stimmung, ‚rêverie‘, Enthusiasmus, kosmisches Erlebnis, Imagination¹¹.

Als poetologisch beschreibbares Element in moderner Dichtung ist Landschaft als ‚Sprachlandschaft‘ zu einer bemerkenswerten Formkonstante geworden in einer Zeit, in der die Poesie den traditionellen, zum Ausweis ihrer Poetizität notwendigen und jahrhundertlang angewendeten Formapparat abgebaut hat. Was aber ist Sprachlandschaft? Zunächst eine Metapher, dann ein Erscheinungsbild des Gedichts (bei Apollinaire) und schließlich, letzteres modifizierend, die Einlagerung des poetischen Vorgangs in topographische Anordnungen und damit die Verräumlichung des Sprachprozesses im Gedicht. Gerhard Hess hat gezeigt, daß seit Chateaubriand in der Dichtung eine zunehmende Eigenwertigkeit der Landschaft als einem poetischen Gegenstand feststellbar ist¹². Sprachlandschaft entsteht darum aus dem Anspruch, lyrische Sprachreflexion mit den Mitteln räumlich-visueller Anschaulichkeit und landschaftlich-bildhafter Konkretisierung sich vollziehen zu lassen. Die Poesie besitzt die genuin poetische Fähigkeit, Sprachlandschaften zu errichten, die anders als in konkreter Poesie, bei der sich „die Grenzen zu anderen Kunstgattungen (zur Malerei, zur Musik) verwischen“¹³, von malerischer Visualisierung frei sind. Poetische Sprachlandschaften machen eine durch und durch kommunikative

⁹ Georg Simmel, „Philosophie der Landschaft“ (1913), in: G. S., *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hrsg. von Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 141–152, hier S. 147.

¹⁰ Rainer Gruenter, „Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Bd. 34/1953, S. 110–120.

¹¹ Dazu sehr aufschlußreich die kontrastive Studie von Joachim Schulze, „Von der erlebten zur imaginierten Landschaft. Über die Stellung von Lamartines *L'Isolément* in der Geschichte der poetischen Naturerfahrung“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* Bd. 91/1981, S. 323–356.

¹² Gerhard Hess, *Die Landschaft in Baudelaires Fleurs du Mal* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. 1953/1), bes. S. 17–19.

¹³ Max Bense/Reinhard Döhl, „Zur Lage“ (1964), in: Eugen Gomringer (Hrsg.), *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie*, Stuttgart 1972, S. 165 f.

Realität mittels sprachlicher und nicht allein topographischer Gestaltung erfahrbar. Der Anstoß dazu kommt von der in moderner europäischer Lyrik traditionsreichen Idee einer Autonomie der Sprachmaterie. Nicht die geschichtliche oder theoretische Bestimmung des Typus ‚Landschaftspoese‘ steht somit hier zur Debatte, sondern die übergeordnete Frage nach der Poetizität von Sprache¹⁴, „[I]a question aujourd’hui si embarrassante, du *langage poétique*“¹⁵.

In spezifisch poetischer Weise befaßt mit einer „phénoménologie du poétique“¹⁶ ist die zeitgenössische Dichtung. Sie hat das seit Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé immer dringlicher gewordene Anliegen einer Selbstreflexion poetischer Sprache und Arbeitsmittel aufgegriffen und insbesondere am sprachlichen Verhältnis zu Natur und Landschaft durchgespielt. Dichtung der 80er Jahre hat, vor allem in der auffällig von Hölderlin und Rilke beeinflussten französischen Entwicklung, eine bemerkenswerte Beschäftigung mit der Physis der Sprache hervorgebracht. Dabei ist, wie die physiologisch zu deutende Beziehung zum Landschaftsraum in Rilkes *Sonetten an Orpheus* („Atmen . . .“)¹⁷, der dingliche, konkret-körperliche Charakter der Sprache von einer Teilhabe am menschlichen Körper herzuleiten. Die Dichterin Marie-Claire Bancquart erklärt die Besonderheiten ihres eigenen poetischen Werks und desjenigen ihrer Generation aus einem sehr wörtlich genommenen Verbund der poetischen Sprache mit den „pulsations de notre sang“, mit dem „rythme de nos muscles, de nos cordes vocales“¹⁸. Aus der Erkenntnis heraus, daß Sprache ein körperlicher Teil des Menschen ist, „aussi reconnaissable et personnelle qu’une empreinte digitale“¹⁹, gewinnt poetische Sprache eine ganz persönliche Intensität und Intimität, eine „solitude écrivuriale“²⁰; als herrschender Maßstab wird die individuelle ‚écriture‘ gesetzt, die vieles ersetzen kann: Gattungsgrenzen, sprachliches Gruppenverhalten oder Doktrinen, von denen allen das Prinzip sprachlicher Selbstbezogenheit, in welcher Weise auch immer, beeinträchtigt werden könnte. Dabei ist die Gefahr nicht übersehen worden, daß eine im dichterischen Vorgang geradezu rauschhaft erfahrene Isolierung und „solitude écrivuriale“ in ein verwirrendes Durch- und Nebeneinander unzähliger

¹⁴ Von Sebastian Neumeister essayistisch aufgegriffen in: *Poetizität*. Wie kann ein Urteil über heutige Gedichte gefunden werden? Heidelberg 1970.

¹⁵ Gérard Genette, „Langage poétique, poétique du langage“, in: G. G., *Figures II*. Essais (Collection „Tel Quel“), Paris 1969, S. 123–153, hier S. 124.

¹⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace* (1957), Paris 1981, S. 15.

¹⁷ Rilke, *Atmen . . .*, in: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv, 12 Bde., Frankfurt a. M. 1975, Bd. 2, S. 751.

¹⁸ Marie-Claire Bancquart, „Poésie: leçon de choses, mythologie“, in: Philippe Delaveau (Hrsg.), *La poésie française au tournant des années 80*, Paris 1988, S. 139–147, hier S. 141.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Jean Jacques Thomas, *La langue, la poésie*. Essais sur la poésie française contemporaine, Lille 1989, S. 8.

poetischer Subjektivitäten münden kann. Es bedürfe deshalb angesichts dieser Situation großer Anstrengungen und einer „introspection très poussée d’une écriture“²¹, um deutlich werden zu lassen, daß auch moderne Dichtung, selbst wenn in ihr der bewährte Formenbestand an Vers, Reim, Strophe oder rhetorischem Gerüst in der gewohnten Dichte nicht mehr hervortreten, doch ein gehöriges Maß an Gemeinsamkeiten zu entwickeln vermag, die in die Lage versetzen, Poesie in einem überindividuellen Verständnis als solche zu erkennen. Eine derartige Gemeinsamkeit des Poetischen in zeitgenössischer Dichtung ist die Sprachlandschaft, die in ihrer räumlichen Projektion und betonten Dinghaftigkeit ihrerseits als Konsequenz des modernen Bewußtseins von der Physis der Sprache anzusehen ist. Sie ist zugleich das Ergebnis produktiven Nachdenkens über die Möglichkeiten, eine poetische Substanz der Sprache nicht mehr allein durch metrische oder ähnlich konventionelle Qualitäten beschreiben zu können und stattdessen die „sémiologie de l’expression poétique“²² in andere Richtung zu entwickeln. In der neueren Literaturwissenschaft ist die poetische Praxis, Sprachlandschaft in einem poetologischen Sinne als binnenpoetische Verräumlichung von Gedichten anzuwenden, nicht folgenlos geblieben und hat Ansätze zu entsprechenden analytischen Verfahren hervorgebracht. So spricht Jean-Pierre Richard anlässlich Baudelaires *Le Balcon* von „un paysage verbal vu d’un balcon (celui de notre lecture), avec ses valeurs, ses couleurs, ses ombres, ses lumières“²³. Der kritische Akt ist aufgerufen, im literarischen Text sprachlich verräumlichte Wirkungsfelder aufzuspüren, jene „formes, thématico-pulsionnelles, par où s’y manifeste un univers singulier (ce qui les organise en ‚paysages‘)“²⁴. Eine kritische Methode, die Landschaft als Text und Text als Landschaft kennzeichnet und die als ‚paysagiste‘ bezeichnet werden könnte²⁵. Einen weiteren Schritt hin zu den visuellen Künsten tut Patrice Thompson mit dem kritischen Verfahren einer subtil differenzierenden Schichtung von ‚paysage/Landschaft‘, ‚paysage/Landschaftsmalerei‘ und ‚Landschaft‘ als reflektierter Natur. Auch aus anderen Gründen gibt es eine zunehmende Auseinandersetzung²⁶ mit dem ästhetischen Gebilde ‚Landschaft‘: Kon-

²¹ Ebd.

²² Pierre Guiraud, „Pour une sémiologie de l’expression poétique“, in: *Langue et littérature. Actes du 8^e Congrès de la Fédération internationale des Langues et Littératures Modernes*, Paris 1961, S. 119–132.

²³ Jean-Pierre Richard, *Pages. Paysages. Microlectures II*, Paris 1984, S. 10.

²⁴ S. 7.

²⁵ „Ajoutons que, dans leurs dispositifs littéraires, leurs reliefs ou pentes d’écriture, les pages peuvent se contempler comme des paysages; et les paysages à leur tour, à travers leurs configurations sensorielles, leur logique, leur ordre secret, se comprendre, se lire comme autant de pages.“ (Ebd.)

²⁶ „on ne compte plus les travaux consacrés au paysage“, so Francis Marcoin in einer Rezension über Michel Collot (*L’Horizon fabuleux*, 2 Bde., Paris 1988), *Revue des Sciences Humaines* Nr. 210 (1988–2), S. 188. — Daß dem in der deutschen Romanistik

krete Poesie (Spatialisme, Lettristen, visuelle Dichtung, multidimensionale Poesie etc.) hat mit bemerkenswerter Konsequenz die Grundbedingungen deskriptiver Landschaftsdichtung übernommen. Auch die theoretische Terminologie bei Eugen Gomringer, Pierre Garnier und anderen sowie die prozesuale Darstellung verschiedener konkreter Dichtungsweisen lassen direkte Bezüge erkennen, die nicht nur metaphorischen Wert haben²⁷. Dahinter steht das Bemühen, die materielle Gegenwart von Sprache, die im poetischen Akt eine eigene räumliche Konkretheit erlangen kann, als poetische Qualität zu etablieren²⁸. So gesehen, also Landschaft als poetologisches Phänomen, besitzt Landschaftskunst in moderner Malerei und Dichtung, wie Patrice Thompson hervorhebt, metapoetische Aufgaben²⁹. Aufgrund dieser einzigartigen Funktion von Landschaft in der Dichtung des 20. Jahrhunderts möchte François Marcoin — sprachlich spektakulär — für moderne Poesie „une correspondance de la page et du paysage“³⁰ herstellen.

2. Landschaftspoesie und Poetik

Leopardis Poetik des ‚naufragar‘

In einer aufschlußreichen Zusammenstellung und Analyse der Leopardi-Rezeption in der modernen italienischen Lyrik hat Hans Hinterhäuser, zuweilen eher implizit, nach den Gründen einer bemerkenswerten Neubefragung Leopardis durch Lyriker des 20. Jahrhunderts wie Umberto Saba, Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo und andere geforscht³¹. Dabei kommt einiges zusammen, auf das hier nicht näher eingegangen werden

nicht so sei, beklagt Friedrich Wolfzettel, „Literatur und Landschaft. Zur Forschungssituation in der Romanistik“, *Der fremdsprachliche Unterricht* Bd. 15/1981, S. 46–53. — Gegenüber dem von Wolfzettel am Beispiel der Romanforschung konstatierten „offensichtlichen Bedürfnis nach landschaftlicher Situierung von Literatur“ (S. 53) ist allerdings weiterhin für das wissenschaftliche Daseinsrecht einer ‚literarischen Situierung von Landschaft‘ einzutreten, wie es in der vorliegenden Abhandlung versucht wird.

²⁷ Da ist bei Pierre Garnier (*Spatialisme et poésie concrète*, Paris 1968) die Rede von der „contrée de formation linguistique“ (als französischem Pendant zu Gomringers „sprachlichem Gestaltungsgebiet“; Gomringer, „konkrete dichtung“ [1956], in: E. G., *konkrete poesie* [vgl. Anm. 13], S. 159f., hier S. 159.), von der „création de paysages linguistiques“, von „Denklandschaften“ (Carlfriedrich Claus, 1962), „les clairières laissées par le graphisme“, „des géologies-strates et concrétions“, „un espace à trois dimensions“, usf.

²⁸ In Garniers Theorie des „Spatialisme“ herrscht die Auffassung von einer „langue-matière“, „langue-avant-tout-réalisation“ vor (S. 60 und passim).

²⁹ Thompson, „Le paysage comme fiction“ (vgl. Anm. 8), S. 24.

³⁰ Marcoin, Rezension über Michel Collot (vgl. Anm. 26), S. 188.

³¹ Hans Hinterhäuser, „Leopardi in der modernen italienischen Lyrik“, in: *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Festschrift für Franz Rauhut, hrsg.

muß. Es ist Ungaretti gewesen, der einen für unsere Fragestellung bemerkenswerten Zug Leopardis als besonders einflußreich und wirksam hervorgehoben hat. Anlässlich einer Gedichtinterpretation, die Ungaretti von *L'infinito*³², diesem immer wieder reproduzierten Anthologiestück, vorgelegt hat, geht der Interpret über den zeitüblichen schwärmerischen Umgang mit Leopardis ‚canto italiano‘ hinaus. Vielmehr spricht er vom „tono ironico“ des Gedichts: „un idillio di tono ironico“³³. Ungarettis Hinweis auf den ironischen Status des Gedichts wollte natürlich einen modernen Zug an Leopardi herausarbeiten; hat doch der ironische Rückbezug auf Stoff, Thema, Dichterhaltung in der Literatur von jeher einen Beigeschmack provokativer Modernität an sich. Leopardi führe, so Ungaretti, in dem Gedicht und mit dem Gedicht etwas Poetologisches vor, nämlich die absurde Verknüpfung und das diskrepante Gegeneinander von Illusion und Wirklichkeit, deren Gegeneinander nicht weltanschaulich thematisiert, sondern im sprachlichen Vollzug vorgeführt werde.

Die Andeutungen Ungarettis über den „tono ironico“ aufgreifend läßt sich fragen, ob diesem so einflußreichen und wirksamen Gedicht nicht überhaupt eine metapoetische Funktion zugrunde liegt, die überlagert wird von der Evokation einer Landschaft sowie von pseudophilosophischen Reflexionen über Zeit und Raum. Es ist nämlich zweierlei an dem Gedicht auffällig. Zum einen, worauf die Exegeten schon früh aufmerksam gemacht haben, der charakteristische Aufbau, der die 15 Verse genau im Zentrum des Gedichts (also in der Mitte des 8. Verses) halbiert, wobei die erste Hälfte die berühmte Situation des lyrischen Ich zwischen physischer Erfahrung und Phantasie, die zweite Hälfte aber — so meine These — die poetologische Aktivität des Dichters beinhaltet. Zum zweiten, und dies gehört weniger zum Gemeingut der Kritik, das verwendete Vokabular und Bildmaterial, das in so großer Zahl dem Umkreis ästhetischer bzw. poetischer Hervorbringung zugehört.

Ich beginne mit diesem sprachlichen Aspekt und greife den berühmten letzten Vers heraus:

e il naufragar m'è dolce in questo mare.³⁴

In diesem zweifellos tiefsinnigen, mitreißenen Vers hat sich das „naufragar“ als ein ausgesprochen glücklicher Griff erwiesen, der, ohne entsprechendes Äqui-

von Angel San Miguel, Richard Schwaderer und Manfred Tietz, Tübingen 1985, S. 149–156.

³² Giuseppe Ungaretti, „Secondo discorso su Leopardi“ (1944/1950), in: *Per conoscere Ungaretti*, Mailand 1974 (1971), S. 405–440, hier S. 422–427.

³³ S. 422. Der Gedanke mag „verwunderlich“ (Hinterhäuser, „Leopardi in der modernen italienischen Lyrik“, S. 154) erscheinen, ist aber so abwegig nicht, was im folgenden begründet werden soll.

³⁴ Giacomo Leopardi, *L'Infinito*, in: G. L., *Canti*, hrsg. von Giuseppe und Domenico De Robertis, Firenze 1978, S. 166–168, hier S. 168.

valent beispielsweise im Französischen, vor allem ein Vers von klanglicher Faszination ist. Sehr beliebt in der Kritik war und ist die existentielle Auslegung des „naufgar“, besonders mit nihilistischer Prägung³⁵, und deshalb bis in die neueste Forschung immer wieder in Bezug gesetzt zu Leopardis „persönlichem Krisenjahr 1819“³⁶ oder bezogen auf Leopardis latente Protesthaltung gegen zeitgenössische Realität³⁷. Daneben setzte sich auch die Überzeugung durch, daß gerade in diesem Gedicht und seiner „Quintessenz“ im letzten Vers Leopardis Poetik zur Anschauung gelangt³⁸. Auf dem Umweg über Ungaretti, der seiner Gedichtsammlung *L'Allegria* (1931) ursprünglich den Titel *Allegria di naufragi* (1919) gegeben hatte, sowie über das Schiffbruchmotiv bei Mallarmé³⁹ erhielt die poetologische Auslegung schließlich eine modernistische Wendung⁴⁰. Hier läßt sich anknüpfen, denn von dem Bild und dem Begriffsfeld geht eine weiterführende Assoziation aus, die Curtius historisch nachvollzogen hat⁴¹. ‚Meer‘, ‚Schiff‘ und ‚Seefahrt‘ galten seit antiker Zeit als Sinnbilder für Dichtung und Dichter und sind in dieser Funktion an die mittelalterliche und neuzeitliche Poesie und Literatur weitergegeben worden. Leopardis „naufgar [. . .] in questo mare“, angekündigt schon im vorletzten Vers durch die Vorstellung des ertrinkenden Bewußtseins („s’annega il pensier mio“), steht diesem Symbolfeld nahe, zumal sich motivgeschichtliche Zwischenglieder, neben der von Curtius verfolgten lateinischen Tradition bis zu Dante und der epischen Literatur (Ariosto, Spenser), auch in früher italienischer Dichtung auffinden lassen⁴². Aber anders als im religiös gefärbten Bild des gefährdeten Seefahrers

³⁵ Vgl. Nino Betta, „L’Infinito di Giacomo Leopardi“, in: *Atti dell’Accademia roveretana degli Agiati* Bd. 6/1966, S. 77–95; Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964.

³⁶ K. Alfons Knauth, „Leopardis Poetik und die Poesie des Indefinito“, *Romanistisches Jahrbuch* Bd. 28/1977, S. 150–174, hier S. 150.

³⁷ Vgl. Walter Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze 1973.

³⁸ Alfred Noyer-Weidner, *Zur Frage der ‚Poetik des Wortes‘ in Ungarettis L’Allegria* (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln. 30), Krefeld 1980, S. 44.

³⁹ Zum sinnbildlichen Zusammenhang in neuzeitlicher Dichtung siehe Kurt Wais, „Die Errettung aus dem Schiffbruch. Melville, Mallarmé und einige deutsche Voraussetzungen“, in: W. P. Friedrich (Hrsg.), *Comparative Literature I. Proceedings of the 2nd Congress of the International Comparative Literature Association, Chapel Hill 1959*, S. 294–309; wiederabgedruckt in: K. W., *Europäische Literatur im Vergleich. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Johannes Höhle, Dieter Janik und Wolfgang Theile, Tübingen 1983, S. 169–196.

⁴⁰ Vor Noyer-Weidner schon Pietro Spezzani, „Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al *Sentimento del tempo*“, in: F. Bandini u. a. (Hrsg.), *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padua 1972, S. 89–160 und Luciano Rebay, *Le origine della poesia di G. Ungaretti*, Roma 1962.

⁴¹ In dem Kapitel „Schiffahrtsmetaphern“ aus *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (vgl. Anm. 7), S. 138–141.

⁴² Ein bemerkenswertes Beispiel in moderner Romanliteratur findet sich bei Louis-

bei den Petrarkisten (Collenuccio, Tebaldeo) bedeutete für den romantischen Dichter das Scheitern des Selbst in der Poesie keineswegs eine Bedrohung, weil es in romantischer Poetik gerade die Selbstaufgabe, das Ertrinken in der Poesie war, die die völlige Emanzipation der künstlerischen Existenz erst erlaubte. Den Schiffbruch des Bewußtseins als „dolce“ zu bezeichnen, ist somit bei Leopardi die kraftvolle Rückübersetzung eines stilnovistischen und petrarkistischen lyrischen Topos in den modernen poetologischen Bereich, an dem die Romantiker besonders interessiert waren.

Ausgehend von dieser metapoetischen Schlußassoziation von *L'Infinito* läßt sich das Gedicht vom letzten Vers an aufwärts lesen, womit die Strukturfrage gestellt ist. Die schon angesprochene klare Zweiteilung des Gedichts kommt einer poetologischen Auslegung entgegen. Eine vergleichende Analyse der beiden Gedichthälften läßt deutlich unterschiedene thematische und formale Ansätze hervortreten. Die erste Hälfte ist deskriptiv (der Hügel, die Hecke) und besitzt allgemein meditativen Charakter: „sedendo e mirando“ wird die Vorstellungskraft in Gang gesetzt. Mit „Io nel pensier mi fingo“ aber leitet die erste Hälfte über zu Vorgängen, die unter dem Impuls der poetologischen Metaphorik des „naufragar“ sich als Reflexion über dichterisches Tun zu erkennen geben. In der zweiten Gedichthälfte setzt jene Aktivität des poetisch arbeitenden Geistes ein, die schon Ulrich Leo als „intellektuelles Schauen“ im Sinne Dantes umschrieben hatte⁴³. Es ist dies der Vorgang sprachlicher Vergegenständlichung, dessen Entwicklung Ungaretti in seinem *Discorso* als sprachgeschichtliche Metamorphose des Wortes „fingere“ vom lateinischen zu seinem modernen Gebrauch nachgezeichnet hat⁴⁴. Nichts anderes ist der Akt des Poetisierens, der vom Gegenständlichen ausgeht und zu einer zweiten Vergegenständlichung führt.

Welche die sprachlichen Mittel und Instrumentarien eben dieses poetischen Akts sind und was ‚Poetisieren‘ im Detail bedeutet, das bespricht die ganze

Ferdinand Céline. Im Eingangskapitel von *Mort à crédit* (1936), in dem das künstlerische Problem der Fiktion als Lüge und Wahrheitsfindung abgehandelt wird, versammeln sich im Fieberwahn Ferdinands „souvenir“; „mémoire“; „histoires“; „petits mensonges“ in einer Flotte kleiner Boote, die über ganz Paris hinfahren, sowie in „mon beau navire“ des erinnernden Erzählers.

⁴³ Ulrich Leo, „Zwei Einsamkeiten. Leopardis *L'Infinito* und Lamartines *L'Isolement* (Versuch einer Interlinearinterpretation)“, *Archivum Romanicum* Bd. 16/1932, S. 521–539, hier S. 524.

⁴⁴ Ursprünglich, so Ungaretti, lag in dem „fingere“ alla latina“ nicht etwas verblasen Illusionistisches, sondern vielmehr die Kraft der Vergegenständlichung, der Konkretisierung: „Quando erano giovani i tempi, quando si diceva ‚fingere‘ alla latina, le illusioni se ‚foggiavano‘, avendo materia per essere ‚foggiate‘ e consistere, e si poteva credere vera la felicità“ („Secondo discorso su Leopardi“ [vgl. Anm. 32], S. 424; Hervorhebung von mir). „Mi fingo“ als „ich baue, ich forme mir eine eigene Wirklichkeit“.

zweite Gedichthälfte. Der Leser wird in diesem Teil konfrontiert mit Gegenständen⁴⁵ und sprachlich-literarischen Aktivitäten, die nicht ein beliebiges lyrisches Ich beschäftigen, sondern die einen Dichter bei der Arbeit zeigen: Belebung der Natur, Assoziieren, Vergleichen, Erinnern, synästhetisches Denken, rhetorische Kombinatorik. Im Detail: der Wind (Verse 8–10), der weitere geistige Vorgänge auslöst, wird anthropomorphisiert und erhält eine Stimme; diese noch durchaus lebensweltlich verstandene ‚voce‘ regt zum Vergleich an („Vo comparando“; Vers 11)⁴⁶; der auditive Eindruck („Odo stormir“; Vers 9) erhält assoziative Funktion („e mi sovvien“; Vers 11); Wiedererinnerung, ‚memoria‘ aber gehört von altersher zu den zentralen Instrumentarien rhetorischer Poetik; der malerische Charakter der Jahreszeit („la presente [stagione]/E viva“; Verse 12–13), noch im ersten Teil des Gedichts lediglich deskriptiv in Form von Landschaftsobjekten vorgestellt (Verse 1–3), wird im zweiten Teil zur Synästhesie vervollständigt und erhält dadurch Klanglichkeit („e il suon di lei“; Vers 13). Ferner beherrscht in diesem zweiten, metapoetischen Teil des Gedichts die für dichterische Arbeit so typische Kombinatorik mittels rhetorischer Sprache das Feld: zum Beispiel in Form von Antinomien, von Tod und Leben („le morte stagioni, e la presente/E viva“), von Konkretheit und Abstraktion (vento, piante – l’eterno); mittels kumulierenden Zusammenzwingens disparater Elemente (die Ewigkeit; jahreszeitliche Natur; gegenwärtiges Erleben; eine Klangphantasie), was ‚memoria‘ kraft ihrer kombinatorischen Freiheit vermag⁴⁷.

Daß überdies ‚memoria‘ für die Genese des gesamten Gedichts verantwortlich ist:

Sempre caro *mi fu* quest’ermo colle,

anders gesagt, daß die situative Einrichtung des Gedichts als Gedächtnisarbit vollständig dem entspricht, was im zweiten Teil als Reflexion über Poesie zum Thema erhoben wird, ist eine weitere Begründung des poetologischen Status von *L’Infinito*.

Es sollen mit der vorliegenden Interpretation Leopardi und das Jahr 1819 keinesfalls mit Mallarmé, von dem die Wende der europäischen Dichtung zur lyrischen Sprachreflexion am Ende des 19. Jahrhunderts ausgegangen ist, auf

⁴⁵ Es handelt sich eigentlich um Abstraktionen, die zur Metasprache des Gedichts gehören.

⁴⁶ Das „Vo comparando“/„Ich mache mich ans Vergleichen“ hatte auch schon Leo vom Stilistischen her als „die durchaus irdische gelehrtenhafte Tätigkeit des ‚Vergleichens‘“ empfunden („Zwei Einsamkeiten“ [vgl. Anm. 43], S. 526).

⁴⁷ Der exemplarische Fall – Petrarca auf dem Mont Ventoux – ist von Hans Blumenberg (*Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, 1973) so gedeutet worden: „[...] setzt sich die ‚memoria‘ gegen die ‚curiositas‘ durch, die Innerlichkeit gegen die Weltergriffenheit [...] der Zeitbezug gegen das Raumverh ltnis“ (S. 143).

eine Stufe gestellt werden. Doch besitzt eine historische Wende (oder ein Paradigmenwechsel) immer auch ihre Vorgeschichte. Die Wirkung eines Novalis beispielsweise auf die moderne Lyrik deutet, wie Silvio Vietta zeigen konnte⁴⁸, in eine Richtung, der ich auch Leopardi zurechnen möchte. Denn auch schon bei Leopardi wird Landschaft im poetischen Vollzug weitgehend aufgezehrt von sprachlichen und poetologischen Evokationen. ‚Sprachlandschaft‘ läßt sich *L'Infinito* insofern nennen, als mit der klaren Zweiteilung des Gedichts Grundverhältnisse poetischer Hervorbringung, die Gegenständlichkeit der Landschaft sowie die Gegenständlichkeit der Sprache mit- bzw. gegeneinander wirken. Aus dem produktiven Wechselspiel von Landschaft und Sprache erhebt sich schon bei Leopardi jener poetologische Vorbehalt, den 40 Jahre später Baudelaire in seine Theorie der ‚fenêtre fermée‘ fassen wird: Landschaft ist mehr als das, was objektiv erfaßbar ist; Landschaft ist das, was die Erfahrungs- und Erkenntnisfähigkeit des Menschen vermag. Das auslösende Moment dieses Landschaftsbegriffs – bei Baudelaire die ‚fenêtre fermée‘ – ist bei Leopardi das natürliche Hindernis der Hecke:

[. . .] che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. (Vers 2f.)

Erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ist die Autonomisierung von Landschaft in der Poesie so weit fortgeschritten, daß sich die Dichtung in Erwartung einer eigenen ‚Sprache‘ der Landschaft verhalten wird.

Baudelaire's Theorie der ‚fenêtre fermée‘

Bevor an verschiedenen exegetischen Modellen die Möglichkeiten moderner poetologischer Landschaftspoesie aufgezeigt werden können, muß zunächst von Baudelaire gesprochen werden. Baudelaire hat aus gutem Grund ein intensives und sehr kritisches Verhältnis zu Landschaft, Landschaftspoesie, Landschaftsmalerei gehabt. Seine eigenen poetischen Landschaften sind bekanntlich Stadtlanschaften, „le paysage des grandes villes“⁴⁹. Wir wissen deshalb, daß Baudelaire keine Naturlyrik im damals herrschenden Sinne geschrieben oder Natur bestenfalls „nur in der Schwundform“ verwendet hat⁵⁰. Dennoch scheinen ihm Natur und Landschaft wichtige Anlässe gewesen zu sein; die Auseinandersetzung mit ihrem Kompositionswert ist ihm zur „manie“ geworden⁵¹. Er hat ein

⁴⁸ Vgl. Silvio Vietta, *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik* (Literatur und Reflexion. 3), Bad Homburg 1970.

⁴⁹ Charles Baudelaire, *Le Paysage*, in: Ch. B., *Salon de 1859*, zitiert nach: Ch. B., *Œuvres complètes*, hrsg. von Claude Pichois (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1961, S. 1076–1085, hier S. 1083.

⁵⁰ Gustav Siebenmann, „Charles Baudelaire: Chant d'automne“, in: Hans Hinterhäuser (Hrsg.), *Die Französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart*, 2 Bde., Düsseldorf 1975, Bd. 2, S. 20–28, hier S. 22.

⁵¹ Baudelaire, *Le Paysage*, S. 1080.

Gedicht *Le Paysage* (in den *Tableaux parisiens*) geschrieben⁵² sowie im *Salon de 1859* einen Essay *Le Paysage*. Vor allem aber hat Baudelaire im Zusammenhang mit Landschaft und Natur eine Theorie der ästhetischen Hervorbringung entwickelt. Ich nenne sie die Theorie der ‚fenêtre fermée‘.

Baudelaire für seine künstlerische Entwicklung überaus fruchtbare Auseinandersetzung mit der Malerei und den ‚paysagistes‘ seiner Zeit (in den *Salons* u. ö.) hat Ergebnisse gezeitigt, die unser Thema erhellen. Die Erfahrung einer sich immer subtiler als *imitatio naturae* gebärdenden Landschaftskunst im 19. Jahrhundert hatte Baudelaire im *Salon de 1859* veranlaßt, eine gewisse Sorte von Landschaftsmalern und Poeten (zu denen auch Aragon und dessen Landschaft „à genoux“ gehört hätten) zu beschuldigen, sie sinke vor der dinglichen Realität in die Knie: „l’art [. . .] se prosterne devant la réalité extérieure“⁵³.

In dem genannten kritischen Essay *Le Paysage* reduziert sich für Baudelaire Landschaft ganz nüchtern auf „un assemblage de matière végétale ou minérale“ (S. 1076). Alle Inspirationskraft der Natur („qualité inspiratrice qui y est providentiellement déposée“; S. 1077) entzieht er der landschaftlichen Dinglichkeit. Ohne den Betrachter „cette qualité serait comme si elle n’était pas“ (S. 1077). Inspiration liegt nicht im Gegenstand bereit, sondern entsteht vielmehr im Kopf des Betrachters. Ästhetischen Wert, so Baudelaire, erhält die Landschaft nicht aus sich selbst heraus, sondern „par l’idée ou le sentiment que j’y attache“ und entlarvt sich somit als „masse suggestive éparpillée dans l’espace“ (S. 1076). Landschaften in Malerei und Dichtung können demnach keine Abschilderungen natürlichen Materials, keine Kopien sein, sondern sind Konstruktionen, die mit ganz anderen Materialien (Farben, Sprache) errichtet werden: „Or un poëme ne se copie jamais: il veut être composé“ (S. 1077).

Aber sind sie darum wirklich „vielmehr Spiegelung der seelischen Landschaft des Dichters“⁵⁴? Was Baudelaire der zeitgenössischen Landschaftskunst als „lacune universelle“ (S. 1077) vorwirft, ist die falsche Gefühlsbindung an die Natur: „le fameux défaut moderne, qu naît d’un amour aveugle de la nature, de rien que la nature.“ (S. 1079)

Den modernen Holzweg sieht er also darin, die lediglich instrumentelle Funktion der Natur im Kunstprozeß durch das Gefühl zu verschleiern. Baudelaire strebte demgegenüber eine Intellektualisierung der Kunst an, was sich auch daran zeigt, daß er mit wissenschaftlicher Nüchternheit die Kunstlandschaft mit der anatomischen „structure humaine“, mit den „ossements“ (S. 1079), ihrer Funktion und Ausdehnung vergleicht.

Solche eher theoretischen Gedankengänge führt Baudelaire literaturimma-

⁵² Fassung von 1861; 1857 als *Paysage parisien* (in: Ch. B., *Œuvres complètes*, S. 78).

⁵³ In dem Essay *Le public moderne et la photographie*, in: Ch. B., *Œuvres complètes*, S. 1031–1036, hier S. 1036.

⁵⁴ Siebenmann, „Charles Baudelaire“ (vgl. Anm. 50), S. 25.

nent weiter in dem Prosagedicht *Les fenêtres*⁵⁵. In diesem Fenster-Gedicht gibt er der dinglichen Realität die Funktion, auf ihn selbst, den poetisierenden Betrachter, zurückzuverweisen; ihm dabei behilflich zu sein, „à sentir que je suis et ce que je suis“⁵⁶. Wirklichkeit ist also für Baudelaire nicht das, was wir sehen; sondern daß wir es und wie wir es sehen, das ist wirklich. Eine von der Romantik entwickelte Erkenntnis, aus der heraus später René Magritte das berühmte Bild des ‚verbilderten‘ Fensters erklärt hat mit dem Titel *Die Beschaffenheit des Menschen I* (1933), der Baudelaires Wunsch „à sentir que je suis et ce que je suis“ nahesteht. Der alte Topos, daß das Bild ein Fenster sei, präsentiert sich bei Magritte als ein Gemälde vor dem Fenster, das einen Teil des landschaftlichen Fensterausschnitts verbirgt und zugleich ersetzt durch eine malerische Reproduktion genau dieses landschaftlichen Ausschnitts. Der Trick verändert für den Betrachter augenblicklich die Situation. Denn nun steht der Baum sowohl außerhalb als auch innerhalb des Zimmers. Nähe und Ferne können nur noch relativ erfaßt werden. Das Bewußtsein des Betrachters wird vervielfacht⁵⁷.

Eben dies leistet auch die Arbeit der Dichtung, die, wie schon Delille gesagt hatte, „agrandit, exagère, multiplie“⁵⁸. Jegliche Fraglosigkeit des Sehens ging damit verloren und veranlaßte Baudelaire, das relativierende Widerspiel zwischen Gegenstand (Landschaft), Nachahmung (das Gedicht oder Gemälde *Paysage*) und Betrachter („paysagiste“) in seine Überlegungen aufzunehmen. Wie sehr die moderne Dichtung davon beeinflusst worden ist, belegt ein weiteres Fenster-Gedicht: Apollinaires *Les fenêtres*. Alle technischen Möglichkeiten (Flugzeug, Telephon⁵⁹), durch welche Zeit und Raum dynamisiert, transformiert und damit die Erfahrungen von Wirklichkeit beeinträchtigt werden, sind in das Gedicht einbezogen; ein Trauma für den Menschen, dessen natürliche Fixierung des Blicks jetzt haltlos verfließt:

Traumatisme géant
Il fait couler les yeux

⁵⁵ 1863: Nr. 35 des *Spleen de Paris* (in: Ch. B., *Œuvres complètes* [vgl. Anm. 49], S. 288).

⁵⁶ „Qu’importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?“ (Ebd.).

⁵⁷ Zum historischen Zusammenhang des Motivs in Dichtung und Malerei vgl. Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich* (vgl. Anm. 2), S. 41–45 und S. 83 f. — Die poetologischen und ontologischen Konsequenzen, die tatsächlich aus dem Motiv gezogen werden können, gehen allerdings viel weiter, vor allem was Baudelaire betrifft. Keineswegs beschränken sie sich auf den „gemeinsame[n] Nenner“, nämlich den der „Funktion des Trennens von einer idealen Welt jenseits des Fensters“ (S. 83).

⁵⁸ Jacques Delille, *L’Imagination*, in: J. D., *Œuvres*, Bd. 4, S. 9 f.

⁵⁹ „Il y a un poème à faire sur l’oiseau qui n’a qu’une aile
Nous l’enverrons en message téléphonique“

(Apollinaire, *Les fenêtres*, in: A., *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* (1913–1916) (Collection Poésie), Paris 1982 (1925), S. 25 f., hier S. 25.

Es ist diese Offenheit in den Betrachter und den Leser hinein, die Baudelaire seine Theorie der ‚fenêtre fermée‘ entwickeln ließ. Im *Salon de 1859* arbeitete er gern mit den Begriffen „fenêtre ouverte“ und „fenêtre fermée“. Den unverbesserlichen Naturalisten hält er vor, sie nähmen das „dictionnaire de l’art pour l’art lui-même“ (S. 1077). Tatsächlich sei aber die „fenêtre ouverte“, also der Blick aus dem Fenster in die blühende, wuchernde oder sonstwie beschaffene Natur eben keine „poème tout fait“⁶⁰. Und dazu komplementär die Aussage aus dem Prosagedicht *Les fenêtres* von 1863:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. [. . .] Ce qu’on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. (S. 288)

Das bedeutet, daß für Baudelaire die Poesie der „fenêtre fermée“, das heißt die auf Phantasie, Sprache, Reflexion konzentrierte Poesie die wahre Dichtung der Moderne war, weil sie der „réalité extérieure“ bzw. der „fenêtre ouverte“ nicht bedurfte und ihre gesamte Kraft der Ver-Dichtung von Sprache zugewandt werden konnte.

Was Baudelaire in den Essays und dem Prosagedicht diskursiv abgehandelt hat, drückt das Versgedicht *Le Paysage* in einem symbolischen Akt aus. Der für die Theorie wichtige symbolische Akt besteht darin, im Widerspruch gegen konventionelle Landschaftspoesie und für eine zukünftige Landschaftsdichtung alles Vegetative auszuschließen, den Vorhang herunterzulassen und eine Gegenwelt des Künstlichen, Artistischen zu errichten:

Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.

Es bleibt nicht bei dieser Inthronisation der Phantasie. Das Gedicht betreibt immanente Poetik im weiteren Sinne, denn im Akt des Poetisierens selbst gerät das herkömmliche Instrumentarium der Landschaftspoesie zu überholten oder gar, wie das Gedicht sagt, zu ‚kindischen‘ Vorgaben einer falschen Poetik:

Alors je rêverai des horizons bleuâtres,
Des jardins, des jets d’eau pleurant dans les albâtres,
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,
Et tout ce que l’Idylle a de plus enfantin.

Der Akt des vielfältigen Ausschließens besagt, daß bei Baudelaire eine ganz andere Spezies von Landschaftspoesie zu entstehen im Begriff ist: die Sprachlandschaft. Seine Landschaftsdichtung („mes églogues“) wird anders sein als alle bislang gekannte. So wie in den Essays und in dem Prosagedicht nicht die Realität, sondern die Selbstreflexion („que je suis et ce que je suis“) in den

⁶⁰ „Ainsi ils ouvrent une fenêtre, et tout l’espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d’un poème tout fait.“ (Baudelaire, *Le Paysage* [vgl. Anm. 49], S. 1077).

Mittelpunkt der Wirklichkeitserfahrung gerückt worden ist, so sind es in Baudelaires entsprechenden poetologischen Überlegungen zur Landschaftspoesie nicht ‚Landschaft‘ und ‚Natur‘, sondern die Bedingungen des Poetischen selbst, die künstlerischen Arbeitsinstrumente (*mon front; cette volupté; ma volonté; mon coeur; mes penses*), die sich zu einer mentalen Landschaft zusammenfügen. Deshalb werden am Ende des Gedichts solche poetischen Motive wie „le Printemps; un soleil; une tiède atmosphère“ nicht etwa als landschaftliche Vorlagen, sondern als Ergebnisse einer geistigen, sprachlichen Bemühung genannt. Die ‚Beschaffenheit des Menschen‘ ist in *Le Paysage* die des poetisierenden Dichters und seines sprachlichen Tuns.

Mallarmés ‚jeune paysage‘ als Sprachreflexion

Baudelaires Vision einer abstrakten Landschaft, in welcher Verräumlichung und Topographierung von der Natur auf die Poesie übergehen, hat in der Folgezeit große Zuwendung gefunden. Landschaften, Gärten, geographische ‚cartes du tendre‘ werden nicht mehr dinglicher, auch nicht mehr seelischer, sondern zunehmend linguistischer Natur sein. Dichter unserer Epoche haben aus diesem Anlaß interessanterweise die im 18. Jahrhundert intensiv geführte ästhetische Auseinandersetzung mit chinesischen Kulturgütern wieder aufgenommen, natürlich aus einer geschichtlichen Perspektive, die sich verändert hat⁶¹. Sie erinnern sich chinesischer Landschaftsmalerei und gleichzeitig chinesischer Schrift als eines Zeichensystems, das benutzt werden kann, um die Sprache der modernen Poesie zu erneuern. Moderne Poesie, soweit sie mit diesen Beziehungen poetischer Sprache befaßt ist, rekurriert auf die weihevollen, magischen Substanz einer Schrift, die schon von altersher in China mit den Schriftzeichen verbunden worden war, allerdings dort aus religiösen Gründen. Von daher wird auch verständlich, daß die Europäer dieses den Chinesen heilige Medium mit der Malerei und der Gartenarchitektur Chinas, die ebenfalls religiöse Funktion besaßen, in Verbindung gebracht haben⁶².

Daß Baudelaires Idee einer Dichtung, die sich als sprachliches und poetologisches Phänomen selbst thematisiert, in der französischen und europäischen Lyrik erfolgreich sein konnte, ist denjenigen modernen Dichtern zu verdanken (oder, wie man neuerdings hören kann, anzulasten?), von denen es heißt, sie

⁶¹ Zum Ganzen R. Etiemble, *L'Europe Chinoise*, 2 Bde. (Bibliothèque des Idées), Paris 1988–1989.

⁶² Vgl. Charles Sterling, „Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois“, *L'Amour de l'Art* (Paris) 1931, S. 101–112; sowie insbesondere Pierre Grimal, *L'art des jardins*, Paris ³1974 (¹1954), S. 6 und S. 111–117; Jean-Pierre Charcosset, „Paysage grandeur nature“, *Ecrire le paysage* (vgl. Anm. 5), S. 49–67, vor allem S. 58–62.

befänden sich „dans la mouvance de Mallarmé“⁶³. Tatsächlich hat Mallarmé beide Aspekte – Landschaftspoesie und chinesische Kunst – in eine poetologisch beschreibbare Verbindung gebracht. Ein charakteristisches Beispiel ist das bekannte Gedicht *Las de l'amer repos* (entstanden 1864). Es ist ein Landschaftsgedicht und bietet die Möglichkeit einer komplexen Umsetzung von Landschaft in eine Zeichensprache. Das Gedicht problematisiert die Landschaft als Thema der Poesie (Mallarmé spricht von einem „paysage faux“), und es sucht nach einer neuen Ausdrucksform der Landschaftspoesie („jeune paysage“). Im Ablauf einer von dem Gedicht nachvollzogenen künstlerischen Entwicklung des Dichters entsteht am Ende ein „jeune paysage“, eine junge, unverbrauchte Form poetischen Sprechens, die vielleicht die ersehnte „langue immaculée“ ist, von der Mallarmé 20 Jahre später in dem Sonett *Mes bouquins refermés*⁶⁴ gesprochen hat. In der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Naturkonzeptionen, wie sie vom unmittelbar erlebenden Kind („des bois de roses sous l'azur Naturel“) bis zum reflektierenden Dichter („le terrain avare et froid de ma cervelle“) sich verändern und in der von Mallarmé oft beklagten „stérilité“ enden, unternimmt der Dichter eine Grenzüberschreitung. Sie führt ihn zur Landschaftsdarstellung in chinesischer Malerei:

Je veux délaisser l'Art vorace d'un pays
Cruel, et [. . .]
Imiter le Chinois au coeur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie.

Der Wunsch, diese älteste und ehrwürdigste Form chinesischer Porzellanmalerei⁶⁵ und den „Chinois au coeur limpide et fin“ nachahmen zu wollen, läßt auf eine der im neueren Europa üblichen Idealisierungen schließen. Wichtig für unsere Fragestellung ist aber nicht die historische Richtigkeit realer kulturgeschichtlicher Zusammenhänge, sondern der stimulierende Charakter des poetischen Motivs. Mallarmé hat die Anregung chinesischer Malerei in einem poetologischen Sinne gebraucht. Die chinesische Landschaftsmalerei auf Porzellan erhält einen im Vergleich mit der Buchstabensprache eigenen Stellenwert. Sie repräsentiert die vollendete Reduktion auf ein einfaches, jedoch wirkungsästhetisch viel komplexeres Zeichensystem, das aus Formen besteht, aus Linien, Hieroglyphen, reinem Material. Und eben das ist es, was Mallarmé für die moderne poetische Sprache anstrebte: eine konkrete, gegenständliche

⁶³ So Philippe Delaveau, „Préface“, in: Ph. D. (Hrsg.), *La poésie française* (vgl. Anm. 18), S. 7–10, hier S. 7.

⁶⁴ Stéphane Mallarmé, *Mes bouquins refermés [. . .]* (*Autres poèmes [. . .]*, 1887), in: St. M., *Œuvres complètes*, Paris 1983 ff., Bd. 1: *Poésies*, S. 328.

⁶⁵ Vgl. Shun-Ching Song, *Voltaire et la Chine*, Aix-en-Provence 1989, besonders S. 196 und S. 202–204.

Seinsweise. Von Tasse zu Tasse wiederholen sich die Zeichen und Materialien, die Natur und Landschaft bezeichnen: „une ligne“, die „porcelaine nue“ als Grundmaterial und Beziehungsfeld zwischen den Dingen, also auch Zeichen; „un clair croissant“; „trois grands cils d'émeraude“. Nicht von der semantischen oder deskriptiven Funktion herkömmlicher Kommunikationsmittel her erfolgt die künstlerische Benennung der Welt, sondern durch abstrakte Zeichen, Hieroglyphen, Farbe oder durch ein Instrumentarium der Ermöglichung („porcelaine nue“). In ihnen erträumt der Dichter die Verjüngung der Landschaftspoesie:

Serein, je vais choisir un jeune paysage
Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.

Von besonderem Interesse für den Charakter dieser Sprache ist, daß sie in der Potentialität oder Konditionalität verbleibt (serait/soll sein; peindrais):

Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac [. . .],
Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.

Die Vorstellung, die sich Mallarmé von einer chinesischen Kunstform gemacht hat, erhält die Funktion eines poetologischen Diskurses. Eine wichtige Rolle spielen dabei die unterschiedlichen Haltungen eines Künstlers zur Kunst, die Mallarmé in der abendländischen Kultur und der Kultur des Fernen Ostens zu erkennen glaubt. Daß Mallarmé den überaus meditativen Impuls chinesischer Landschaftsmalerei als Vorbild für das reine poetische Sprechen gewählt hat, ist wohl zunächst ein Signal dafür, die poetische Sprache noch radikaler von sogenannter Bedeutung freizumachen und noch mehr zur Erfahrung des Rezipienten hin zu öffnen als es das Mallarmésche Prinzip des ‚sugérer‘ ohnehin schon darstellte. Der Anspruch führt aber weiter. Denn des abendländischen Kunstbegriffs, der geprägt ist von ständiger Erneuerung, Überbietung, von zunehmender Lebensferne bis hin zur zwanghaften Aktivierung von Sterilität, dieses Kunstbegriffs ist der Dichter müde

[. . .] et plus las sept fois du pacte dur
De creuser par veillée une fosse nouvelle
Dans le terrain avare et froid de ma cervelle.
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité [. . .]

Stattdessen das Plädoyer für eine ‚fernöstliche‘ Haltung, die gekennzeichnet ist durch „l'extase pure“; „la fleur qu'il a sentie“, „enfant“; „le seul rêve du sage“; „serein“ und „distract“. Mallarmé hat die Vision eines anderen Verhältnisses von Mensch und Kunst aus der Bescheidung heraus zu entwickeln versucht, wie sie ihm in chinesischer Kunst manifest zu sein schien. Damit ist ein ontologisches Element in die Auseinandersetzung mit der poetischen Sprache eingebracht, das erst neuerdings, bei Autoren „au tournant des années 80“, zu einem lyrischen Impuls vertieft worden ist. Es kann demnach schon für Mallarmé gelten, was

Michel Collot von den Dichtern des 20. Jahrhunderts sagte: „Tout discours sur le paysage peut être lu, de leur part, comme un discours sur la poésie.“⁶⁶ Der moderne Landschaftsdiskurs der Poesie hat durch Mallarmé eine Wendung erhalten. Das Ideal des „Chinois au coeur limpide et fin“ steht für die Notwendigkeit, einen einseitigen Kunstbegriff zu ergänzen durch menschliche Werte, die in der zeitgenössischen Ästhetik keine angemessene Rolle spielen, von den Lyrikern unserer Zeit aber, wie zu zeigen sein wird (Kap. 4) eingefordert werden. Es geht darum, die poetische Sprache aus der Enge ihrer Selbstbetrachtung herauszuführen und zu sensibilisieren für eine andere, eine uns fremde Sprache, die von den Dingen, von der Natur, der Landschaft selbst herkommt.

3. Sprachlandschaften

Sprachlandschaft als Erscheinungsbild des Gedichts (Apollinaire)

Als der ‚Spatialist‘ Pierre Garnier die dilemmatische Ansiedlung Konkreter Poesie zwischen Dichtung und Malerei als „erreuer“ und „impasse“ beklagt hat, meinte er auch die Schuldigen benennen zu können: den Mallarmé des *Coup de dés* und den Apollinaire der *Calligrammes*⁶⁷. Beiden hielt er vor, es bei einem spielerischen, pittoresken Umgang mit der Raumdimension der Sprache belassen und die Raumqualität nicht mit einer authentischen sprachlichen Funktion eingesetzt zu haben. Schuldzuweisungen dieser Art, solange sie einseitig aus einer künstlerischen Tendenz heraus erfolgen, sind nicht unproblematisch. Schon die geschichtlich begründete Betrachtung einzelner Gedichte läßt erkennen, daß weder Mallarmé noch Apollinaire die bloße typographische Nachbildung von Objekten oder Situationen angestrebt haben. Mallarmés an bildender Kunst orientierte Gedichte sind, wie zu zeigen war, poetologische Akte, die überdies einem durchaus humanen Gestus verpflichtet sind. Daß auch in den von Garnier monierten Umrißgedichten die poetische Substanz sich nicht im Erscheinungsbild des Gedichts erschöpft, läßt sich an Apollinaire zeigen⁶⁸.

In der Sammlung der *Calligrammes* (1918), mit der Apollinaire visuelle Elemente (Bilder, Formen, Zeichen) in die Wortkunst (wieder-)einführte, findet sich ein Umrißgedicht mit dem Titel *Paysage*⁶⁹, in dem das Thema ‚Landschaftspoesie‘ in eine Sprachlandschaft übergeführt wird. Der Titel ist programmatisch; er verweist den Leser und Betrachter sogleich auf jene Dop-

⁶⁶ Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, 2 Bde., (Bd. 1: *XIX^e siècle*, Bd. 2: *XX^e siècle*), Paris 1988, Bd. 2, S. 18.

⁶⁷ Garnier, *Spatialisme et poésie concrète* (vgl. Anm. 27), S. 58.

⁶⁸ Zur europäischen Tradition visueller Poesie neuerdings Willy R. Berger, „Umrißgedichte. Apollinaires *Calligrammes* und die europäische Tradition der figurierten Lyrik“, in: *Dialog der Künste* (vgl. Anm. 5), S. 35–60.

⁶⁹ in: Apollinaire, *Calligrammes* (vgl. Anm. 59), S. 27.

peldeutigkeit, mit der Landschaft sich zweifach – konkret und abstrakt – präsentiert. Erstens gegenständlich in Form von vier Objekten (Haus, Baum, Zigarre, Mensch); zweitens ungegenständlich mittels reiner Zeichen – wie von Mallarmé angeregt – (Fragezeichen, Buchstaben, Wörter- und Satzumrisse), die ihre eigene Gegenständlichkeit haben. Das Bewußtsein einer doppelten oder vielfachen Verständnisebene ist auch für die weitere Zerlegung der Schriftgebilde (Maison, Arbrisseau etc.) und der verwendeten Schriftzeichen von Bedeutung. So gibt es mittels der auf den ersten Blick so konkret anmutenden figurierten Gedichtteile ein Kombinationsspiel zwischen den Sprachbildern (Zigarre, Haus usf.), der Sprachaussage und dem reinen Zeichen (dem Fragezeichen), das die Dinge augenblicklich in Bewegung geraten und ihre je eigene Transzendenz erhalten läßt. „Un cigare allumé qui fume“ heißt dann eben auch: „Eine brennende Zigarre. Qui fume? / Wer raucht eigentlich?“ Dieser sprachliche Vorgang, der hier Abwesenheit (des Rauchers) dokumentiert, ist aber übertragbar auf die anderen Sprachbilder. So auf das erste Bild des Hauses, in dessen Sprachaussage das Fragezeichen als produktive poetische Sprachform erscheint: „Voici la maison où naissent les étoiles et les divinités? / Wo aber entstehen die Sterne und die Götter?“ Auch auf die beiden restlichen Bilder ist das Fragezeichen produktiv anwendbar. Das so demonstrativ vorgestellte Bäumchen (*cet arbrisseau*) verweist auf ein anderes (*te ressemble*), dessen Identität und Wesen fragwürdig bleibt, da es gegenständlich, geistig im Kopf des Dichters, aber auch eine rhetorisch-poetische Übertragung auf einen anderen Menschen sein kann. Noch deutlicher zeigt sich die sprachanalytische Dynamik von Apollinaires *Paysage* an dem scheinbar menschenähnlich bewegten Gebilde. Der bloße Augenschein identifiziert es als eine munter springende, die Arme hochwerfende Figur. Im Gegensatz zu den übrigen Bildern ist dieses als Suchrätsel, hinter dem ebenfalls ein Fragezeichen zu stehen hat, konstruiert. Die Rätselstruktur entsteht aus der Mehrdeutigkeit von „séparer; se séparer“ und der damit gegebenen Bezugsvielfalt. Vordergründig ist es die Idee der Trennung, die auf die Liebenden und auf die Zeitlichkeit bzw. Endlichkeit der Liebe zielt:

Amants couchés ensemble, vous vous séparerez.

Es kann jedoch nach dem im graphischen Gebilde durchaus zulässigen Prinzip der syntaktischen Offenheit ebenso folgendes gelesen werden:

Vous, amants couchés ensemble, vous séparerez mes membres.

Es ist das Bild selbst, d. h. der figurierte Satz, der zu zwei Liebenden, die beieinander liegen, spricht. Das Bild gerät aus der Vertikale in die Horizontale, und die Liebenden werden vom Satz aufgefordert, sich gefälligst „mes membres“, nämlich „meine Satzglieder“ aufzuteilen („séparer“ hier im Sinne von „diviser, distinguer, ne pas confondre, partager“). Wenn also dies das Bild eines beieinander liegenden Liebespaares ist, was sind dann die Arme, was die Beine

und welche Gliedmaßen gehören zu wem? Und eines der beiden „vous“ kann auch Ansprache und Aufforderung an die Adresse des Rezipienten sein; dann liest sich der elliptisch verkürzte Bildsatz so:

Dieses Bild bedeutet: ‚Amants couchés ensemble‘; nun aber liegt es an dir/an euch/ „vous“ – Betrachter und Leser – das auch zu erkennen. Zu diesem Zweck müßt ihr, die Leser, meine Gliedmaßen (oder Satzglieder) aufteilen, sozusagen sortieren, um die Bildbedeutung zu organisieren.

Das Gedicht besagt demnach eigentlich nichts Inhaltliches, Weltanschauliches, sondern etwas Poetologisches. *Paysage* gestaltet mit linguistischen Zeichen und Formen inner- und außerliterarische Erkenntnisvorgänge. Das Gedicht verweist auf sich selbst und auf seine Funktion, Vorstellungskraft beim Leser freizusetzen. Der provokative oder nur ‚offene‘ Umgang mit den vertrauten Dichtungsformen der Vergangenheit hat aus dem herkömmlichen Landschaftsgedicht eine Landschaft prozeßhafter Sprachvorgänge, eine Sprachlandschaft gemacht.

Apollinaire gehörte in seiner Zeit zu den frühen Propheten der neuen Medien, der „moyens nouveaux de reproduction“⁷⁰: Film, Phonograph, Telegraphie, Telephon und andere technische Neuheiten. Von ihnen erhoffte er vielfältige poetische Möglichkeiten, vor allem aber eine Erweiterung der poetischen Erfahrung des Lesers, was für Apollinaire gleichbedeutend ist mit einer erweiterten Erfahrung der modernen technisierten und komplexen kommunikativen Wirklichkeit. Der moderne Mensch ist, angesichts der in der Menschheitsentwicklung bislang nie erreichten Vielzahl von Medien und Kommunikationsmitteln, besonders darauf angewiesen, mit Vieldeutigkeit, Rätselhaftigkeit, Fragwürdigkeit aktiv und phantasievoll umzugehen sowie die Dinge stets ‚anders‘ zu sehen. In *Paysage* haben die alltäglichen Dinge (Haus, Baum, Zigarre, Mensch) im Zusammenhang eines bezugsreichen Sprachexperiments solch ein ‚anderes‘ Aussehen erhalten. *Paysage* als Sprachlandschaft ist der poetische Prozeß, die kommunikative Erfahrungsfähigkeit des modernen Menschen dem „esprit nouveau“ des technischen Zeitalters anzupassen und, wie Apollinaire in seinem Vortrag *L’esprit nouveau et les poètes* (1917/18) sagt, den „Geist an die Realität zu gewöhnen“⁷¹. Das ist durchaus auch als humane Geste zu verstehen. Und die Lyrik des 20. Jahrhunderts wird gerade diesen Aspekt in der poetologischen und linguistischen Thematisierung von Landschaft in der Folge mehr und mehr zur Geltung bringen.

⁷⁰ Apollinaire, Brief an André Billy, in: A., *Œuvres poétiques*, hrsg. von M. Adéma und M. Décaudin (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1965, S. 1078.

⁷¹ Apollinaire, *L’esprit nouveau et les poètes*, *Mercur de France*, Nov.-Dez. 1918, S. 385–396.

Topographische Begehungen der Sprachlandschaft

1. Reverdy, *Horizon*

Mit Pierre Reverdy scheint mir die bildliche Verräumlichung poetologischer und sprachlicher Reflexion zu einer bemerkenswerten Formkonstante in der Lyrik des 20. Jahrhunderts zu werden. Im selben Jahr wie Apollinaires *Calligrammes* ist Reverdys Landschaftsgedicht *Horizon* (1916)⁷² veröffentlicht worden. In Reverdys gesamten lyrischen Werk gehörten Begriff und Substanz des Horizonts nicht nur zum poetischen, sondern auch zum poetologischen Vokabular⁷³; Horizont läßt sich, so Jean Pierre Richard, bei Reverdy mit dem ‚imaginaire‘ gleichsetzen⁷⁴. Diese Ambivalenz kommt auch in dem Gedicht *Horizon* zum Ausdruck. *Horizon* ist ein schwieriges Landschaftsgedicht, das Naturthematik evoziert und diese zugleich zum Schreibakt transformiert. Zum einen ist es der Ort des Imaginären, des Poetischen, das die Dinge verändert und eigene Fakten und Realitäten schafft; zum anderen ist „l’horizon“ eine landschaftspoesische Seherfahrung, bis hin zu dem letzten über den abendlichen Horizont hinauschießenden Sonnenstrahl, der wie ein Trompetenstoß hochfährt und die Szenerie in ein blutrotes Licht taucht:

Un clairon dans l’azur sonne la générale.

Das Gedicht besitzt mindestens drei hervorstechende Appellfunktionen, wie man der schlichten Wortstatistik entnehmen kann: 1) ‚Natur/Landschaft‘, was mit 12 Belegen das umfangreichste Begriffsfeld darstellt; 2) dicht gefolgt von ‚Blut, Blutvergießen, Krieg‘, wovon es 9 Einträge gibt; 3) schließlich die Serie ‚Schreiben, Sprache‘: „Mon doigt“; „Je t’écris“; „Ma main rouge“; „un mot“; „le papier buvard“; „L’encre“; „des taches“ (?). Dabei bleibt unerheblich, welche der drei Perspektiven das Thema des Gedichts sein könnte: die Entstehung eines Gedichts, die Erfahrung des Krieges⁷⁵ oder Landschaftsschilderung. Wichtiger ist der Akt der Transformation, der Landschaft und Schreibvorgang

⁷² In der Sammlung *Plupart du Temps. Poèmes (1915–1922)* (1945), Paris 1967, S. 71 f.

⁷³ In *Plupart du Temps* und *Le gant de crin* wird „l’horizon“ mit dem Dichtungsvorgang sowie dem poetischen Zugriff auf das Ungreifbare, das sich dem Zugriff des Dichters entzieht, korreliert. — Zum Ganzen siehe Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, Paris 1981.

⁷⁴ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris 1964, S. 26.

⁷⁵ Auf den poetischen Appell ‚Krieg‘ werde ich im weiteren Verlauf nicht eingehen, obwohl er implizit stets auch in den anderen Schichten enthalten ist. Sprachliche Andeutungen wie „un clairon“; „la générale“, wie die um Blut und Tod kreisende Bildmächtigkeit, das Entstehungsjahr des Gedichts 1916 sowie Reverdys Teilnahme am Ersten Weltkrieg, alles das läßt eine derartige Deutung zweifellos zu. Die Rezeptionsmodalitäten von ranghoher Lyrik sind auf Pluralität eingestellt, so auch Reverdys *Horizon*, aus dessen Angebot ich den poetologischen, sprachkritischen Aspekt auswähle.

miteinander verknüpft. Es sind die Wirkungen des Sonnenuntergangs, der die Welt blutig rot färbt⁷⁶, der manche schon in nächtlichen Schatten geratene Dinge verändert⁷⁷ und der schließlich auch den Schreibenden, der die Landschaft auf seine Weise verändert, in sein rotes Licht taucht (*Mon doigt saigne*). Der Hinweis ist klar: auch die poetische Sprache transformiert; denn sie ist es, die als Erkenntnismittel eine komplexe Erfahrungskombinatorik in Gang setzen muß, wovon im folgenden die Rede sein soll. Hier die ersten Zeilen des Gedichts:

Mon doigt saigne
Je t'écris
Avec
Le règne des vieux rois est fini.

Ist mit „Je t'écris“ eine Person gemeint (Ich schreibe dir) oder das Gedicht (Ich schreibe dich)? Und womit wird geschrieben (*Avec*)? Mit dem Blut von „Mon doigt saigne“? Das ist möglich, denn weiter unten heißt es nochmals „les gouttes de sang qui coulent de mon coeur“. Mit dieser metaphorischen Auslegung wäre eine Schreibweise des Gefühls angesagt, die aus einer konventionell lyrischen Ich-Du-Beziehung, aus einem romantisch bewegenden Gang durch die Landschaft ein Gedicht macht, das, wie es die poetische Tradition will, aus dem Herzblut des Poeten strömt. Schon aus dieser Überlagerung von visuell-gegenständlichen und sprachlichen Erfahrungen ergibt sich ein Resultat des Gedichts: Landschaft ist nicht einfältig erfahrbar; Be-Schreiben ist so problematisch wie Schreiben.

Nun mag das Blutrot, wie schon gesagt, ebensogut die Farbe des erlöschenden Sonnenlichts sein. Und modernes Dichten begnügt sich in der Regel mit der bloßen scharfen Beobachtung, ohne ihr eine Bedeutung beizugeben. So gesehen wäre es lediglich der Schreibakt, auf den verwiesen wird, sowie auf das Zustandekommen des Gedichts als einer visuellen Impression. Aus solcher kritischen, poetologischen Perspektive, die zwei poetische Verhaltensweisen (Metaphorik, Deskription) einander gegenüberstellt, erwiese sich das Ende des „règne des vieux rois“ als das Außerkraftsetzen der alten Gesetze der Dichtkunst. Auf der einen Seite die romantische Platitüde (Herzblut etc.), auf der anderen die avantgardistische Provokation, die darauf folgt:

Le rêve est un jambon
Lourd
Qui pend au plafond.

⁷⁶

„Les arbres saignent
Le soleil assassin
Ensablante les pins
Et ceux qui passent dans la prairie humide“

⁷⁷ „Je marche sur des taches qui sont des mares“; „les ruisseaux noirs“.

Reverdy vollzieht damit eine merkwürdige, aber eben typisch surrealistische, von ihm auch theoretisch vertretene Kontamination⁷⁸. „Le rêve“, von jeher die Bezeichnung für den poetischen Impuls, für die Phantasie und das Gedicht, prallt zusammen mit der Dinghaftigkeit, der reinen Materialität des „jambon/Lourd“. Doch ebenso erfolgreich wie die Bildtheorie ist in moderner Dichtung und Poetik das Pochen auf die Materialität und Konkretheit des Wortes⁷⁹. Für den Dichter ist die Sprache ein Gegenstand wie jeder andere auch: ein „jambon/Lourd/Qui pend au plafond“. Es wird in der Folge ersichtlich, daß der Vorgang der Transformation und jener der Materialisierung von Sprache das ganze Gedicht betreffen. Wenn es am Schluß heißt:

Je marche sur des taches qui sont des mares
Entre les ruisseaux noirs [. . .],

so ist kein Unterschied dabei, ob die „taches“ tatsächlich verstreute Wassertümpel oder Tintenflecken (Blutflecken?) auf dem Löschblatt sind; ob es sich bei den „ruisseaux noirs“ um natürliche Landschaft der „prairie humide“ handelt oder um die geschriebenen Zeilen auf dem „papier buvard“; ob schließlich mit der Tinte („L'encre ne coûte rien“) das rötliche Sonnenlicht, das Herzblut der Empfindung oder etwas Materielles besprochen ist. Die Appellfunktionen werden im einzelnen Sprachelement, dessen Eindeutigkeit in menschlicher Kommunikation nie garantiert ist, ineinander verwoben. Nicht der jeweilige Produktionsimpuls (Landschaft, Krieg, Dichtung) ist thematisiert, sondern der Rezeptionsmodus. Und aus dieser poetologischen Sicht ist von besonderer Bedeutung, daß sich die Naturlandschaft verwandelt in eine Sprachlandschaft, die begehbar ist. Denn Sprache ist so konkret wie die Dingwelt; die Dinge sprechen für sich selbst:

Ma main rouge *est* un mot
Un appel bref où palpite un sanglot (Hervorhebung von mir).

Versprachlichung der realen Lebenswelt und Materialisierung sprachlicher Wirklichkeit, mit beiden vollzieht sich der ständige Akt des Transformierens, in dem sich poetische Erkenntnis ereignet. Für den modernen Dichter sind Sprache und Kommunikation die eigentliche Realität, „langue-matière“, „langue-avant-tout-réalisation“⁸⁰, durch die wir uns bewegen wie durch gegenständliche Wirklichkeit.

⁷⁸ Surrealistisch ist daran die Analogie zu Reverdys berühmter Bildtheorie, die (1918, in der Zeitschrift *Nord-Sud*) besagte, daß das poetische Bild „ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.“

⁷⁹ „Parmi ces choses de l'extérieur, comptons naturellement les mots“, so Bancquart, „Poésie: leçon de choses, mythologie“ (vgl. Anm. 18), S. 140.

⁸⁰ Garnier, *Spatialisme et poésie concrète* (vgl. Anm. 27), S. 60.

2. Ungaretti, *L'isola*

Die so anspielungsreiche Beschäftigung Ungarettis mit poetologischen und sprachkritischen Reflexionen in moderner Lyrik am Beispiel Leopardis läßt es geboten erscheinen, danach zu sehen, wie er selbst auf den Umgang mit Landschaft poetisch reagiert hat. Das Gedicht *L'isola* (1925) aus der Sammlung *Sentimento del tempo* (1933)⁸¹, wiederum ein Anthologiestück, bespricht den Vorgang einer Entdeckung. Entdecktwerden und Erforschen rechtfertigen die spezifische Landschaftsform des Gedichts („L'isola“); und das natürliche Komplement der Insel ist der Entdecker, der, auf beständiger Jagd nach Inseln im Meer, forschend in diese eine eindringt („E s'inoltrò“). Das Anlanden („scese“) und das Eindringen („s'inoltrò“) bestimmen das, was Hugo Friedrich zwar mißverständlich übersetzt, dann aber zu Recht die „Bewegungslinatur“ des Gedichts genannt hat⁸². Es folgt sodann eine Reihe sich steigernder subtiler Seh-Entdeckungen („vide[. . .] vide[. . .] occhi“) eines ‚lyrischen Zeugen‘⁸³. García Lorca hat nur zwei Jahre später (1927 in dem Góngora-Vortrag) die Bedeutung des Visuellen für die Lyrik seiner Generation hervorgehoben; und den Dichter bezeichnete Lorca als „Lehrer der fünf körperlichen Sinne [. . .], der fünf Sinne in dieser Reihenfolge: Gesicht, Gefühl, Gehör, Geruch, Geschmack“⁸⁴. Und in

⁸¹ Ungaretti, *Sentimento del tempo*, S. 50f.

⁸² Die Übersetzung der Stelle in Hugo Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1967 (1956) lautet (S. 256):

„Zu einem Ufer, wo ewiger Abend waltete
Aus uralten, sinnenden Wäldern, kam er herab,
Und er drang weiter“.

Die mißverständliche Formulierung „kam er herab“ (scese) anstatt „ging er an Land“ ist geringfügig. Aber sie beeinträchtigt die Struktur des Gedichts, die eine einzige Richtung, nämlich die des vom Meer her immer weiter und tiefer eindringenden Entdeckungsgangs vorschreibt. Das belegen mehrere Textstellen. Erstens lehrt die optische Erfahrung, daß eine bewaldete Insel, „ove sera era perenne“, nur von außen, vom offenen Meer her in ewiger, undurchdringlicher Dunkelheit befangen erscheint; zweitens definieren sich zwei Geräuschimpulse gegenseitig:

„[. . .] lo richiamò rumore di penne
Ch'erasi sciolto dallo stridulo
Batticuore dell'acqua torrida“,

was so zu verstehen ist, daß der Entdecker einem Geräusch (rumore di penne) nachjagt, der das Meeresrauschen hinter sich gelassen hatte (ch'erasi sciolto).

⁸³ In Anlehnung an Nathalie Sarrautes „œil d'un témoin“ („L'ère du soupçon“, in: N. S., *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris 1956, S. 67–94, hier S. 94) nenne ich den Entdecker einen ‚lyrischen Zeugen‘, weil es in moderner Lyrik mehr als in anderen Gattungen um scharfes Beobachten, um visuelles Ergreifen von Wirklichkeit geht.

⁸⁴ Zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Beda Allemann (Hrsg.), *Ars poetica*, Darmstadt 1966, S. 119–138, hier S. 121.

eben diesem Zusammenhang findet sich bei Lorca, im Gedenken an Horaz⁸⁵, die suggestive bildhafte Beschreibung poetischen Arbeitens als Jagd auf die Sprache, als Jagd auf das richtige Wort, was den Dichter als Jäger und Entdecker in unbekannte Gefilde und zu erstaunlichen optischen Erlebnissen führt. Die entdeckende Dynamik von Ungarettis *L'isola* hat vieles von dieser poetologisch gemeinten Jagdmetaphorik an sich. Und der Hinweis auf René Char und dessen Umgang mit ‚inventer/découvrir‘ zeigt, daß auch die moderne französische Literatur die gebräuchliche Gleichsetzung des Dichters mit dem Entdecker poetologisch nutzbar gemacht hat; ihre geschichtliche Einordnung in das sprach- und dichtungstheoretische Umfeld des französischen 18. Jahrhunderts bleibt allerdings nachzutragen⁸⁶.

Der ‚lyrische Zeuge‘ folgt einem „rumore di penna“, einem Geräusch, das sowohl von gefiederten Lebewesen des Horaz ausgehen kann als auch von einer Feder, die dem schreibenden Poeten natürlich vertrauter im Ohr klingt als irgendein ornithologischer Flügelschlag. Das ist nicht mehr als eine Assoziation, die Assoziation einer Sprachlandschaft, in die man eindringen kann, so wie auch Francis Ponge die Sprache als „un objet à trois dimensions“ aufgefaßt hat⁸⁷. Es gibt aber in *L'isola* weitere Anlässe zu einem poetologischen Verständnis von Landschaftspoesie. Sie betreffen den Aufbau, den Ablauf des Gedichts, der zu immer größerer Verdeutlichung und Konkretisierung führt, – Abbild eines Erkenntnisvorgangs. Beispielsweise die verschiedenen Seh-Erlebnisse, die in ihrer sprachlichen und stofflichen Gestaltung stufenweise eine Tendenz zu größerer Erhellung, Differenzierung, zu Konkretheit und Gegenständlichkeit erkennen lassen. Die Abstufung verläuft von mythischer Irrealität („una ninfa“) zu konkreten „vergini“ und „pastore“; vom Ungreifbaren („un rumore“) über das Halbfaßbare („una larva“⁸⁸) zum Materiellen („un olmo“; „un prato“). Aber auch der Akt des Sehens selbst verschärft sich stufenweise vom Dunkel („sera perenne“) über undeutliches, schattenhaftes Wahrnehmen („larva“) und schemenhafte Vorgänge („languiva/E rifieriva“/Wegzittern und Wiederaufhellen) zu deutlichem Erkennen („Era una ninfa e dormiva“). Und schließlich wird das

⁸⁵ „hic [...] errat, si veluti merulis intentus [...] auceps“/„Wenn [der Dichter] dann umherirrt wie ein Vogelfänger, der Amseln nachstellt“, Horaz, *Ars poetica*, Verse 457f.

⁸⁶ Natürlich ist nicht erst für Char der Dichter ein Entdecker, „der das, was andere nicht sehen, sichtbar macht“ (Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich* [vgl. Anm. 2], S. 86). Marmontel hat in seiner *Poétique Française* (3 Bde., Paris 1763) den poetischen „inventeur“ und Entdecker („celui qui découvre“) als denjenigen beschrieben, der „saisit, développe dans les objets ce que n’y voit pas le commun des hommes“ (zitiert nach der Neuauflage von 1767, 2 Bde., Bd. 1, S. 353).

⁸⁷ Francis Ponge, „La pratique de la littérature“, in: F. P., *Le grand recueil*, 3 Bde., Paris 1961, Bd. 2: *Méthodes*, S. 263–286, hier S. 274.

⁸⁸ ‚Schatten‘ und nicht ‚Gespenst‘, wie Friedrich übersetzt hat (*Struktur der modernen Lyrik* [vgl. Anm. 82], S. 257).

fortschreitende Bemühen um immer deutlicheres Sehen und Erkennen, das sich in der nominalen und verbalen Anlage des Gedichts mitteilt, überdies poetologisch kommentiert:

In sé da simulacro a fiamma vera
Errando [. . .]

Dies besagt, daß, analog den genannten Vorgängen des körperlichen Wahrnehmens, auch dieser Gedichtteil ein Weiterschreiten („Errando“) von einem weniger vollkommenen zu einem vollkommeneren Zustand ist. Friedrich übersetzt „vom Trug zur wahren Flamme“. Setzt man jedoch für lat. ‚simulacrum‘ die weiterreichende Bedeutung ‚innere Vision, Idee eines Gegenstandes‘ ein, so gelangt damit die Interpretation in die seit humanistischer Poetik geläufige Terminologie des dichterischen Erkennens, in der die „fiamma vera“ ihren Platz einnimmt als ‚helle Flamme der sicheren Erkenntnis‘ und als die konkretisierende Leistung des poetischen Wortes. „Da simulacro a fiamma vera“ versteht sich so nicht mehr als bloßer Erlebnisgang, sondern als Erkenntnisprozeß mit poetologischer Funktion. Je klarer Sicht und Begreifen werden, desto deutlicher läßt sich auch der Typus ‚Landschaft‘ beschreiben, in den der „rumore di penne“ hineingelockt hat. Der Entdeckungs- und Erkenntnisgang führt in die bukolische Landschaft von Daphnis und Chloe, um deren poetischen Status schon in den fünfziger Jahren der wissenschaftliche Disput⁸⁹ gegangen war.

Diesen zweiten Teil des Gedichts hat Friedrich als aufgehörend, abbrechend, sich selbst vergessend und als abnorm beschrieben⁹⁰. Betrachtet man *L'isola* jedoch aus poetologischer Sicht als Sprachlandschaft, so hört es keineswegs auf, sondern setzt die einmal begonnene metapoetische Veranschaulichung sprachlicher Prozesse plausibel fort. Dieser Teil konstruiert nicht mehr, aber auch nicht weniger als das, was von vielen modernen Dichtern, so auch von Reverdy, wie wir sahen, oft und mit großer Intensität besprochen worden ist: die Transformationsfähigkeit der poetischen Sprache. Daß die verwendeten Motive der pastoralen Welt (Insel, Wald, Nymphe, Mädchen, Olivenhain, Sonne, Herde, Hirte) dabei keinerlei poetischen Neuigkeitswert besitzen, kann nicht verwundern. Sie charakterisieren eine Atmosphäre konventioneller Literarität, die als solche erkannt werden will. Sie ist die Folie, auf der sich der Übergang in eine andere, eine sprachdynamische Realität vollzieht. An den banalen literarischen Gegen-

⁸⁹ Zwischen Leo Spitzer (in einer Rezension von Hugo Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik*, *Modern Language Notes* Bd. 72/1957, S. 523–537) und Hugo Friedrich (*Struktur der modernen Lyrik*, S. 181, Anm. 3).

⁹⁰ Aus der Sicht Friedrichs ist das nur konsequent, denn er hat das entsprechende Kapitel von *Struktur der modernen Lyrik* mit „Dunkelheit, ‚Hermetismus‘, Ungaretti“ überschrieben (S. 178–182). So läßt er die „Bewegungslinatur“ des Gedichts dort enden, wo der ‚lyrische Zeuge‘ stillsteht, und aus dem Stillstand entsteht „Dunkelheit“; „Geheimnis“; „Abnormität“ (S. 180f.). Dabei hatte er sehr richtig gesagt, die „Bewegungslinatur“ meine „sich selber“. Nur hätte der Gedanke fortgesetzt werden müssen.

ständen vorbei entwickelt Ungaretti die Textur einer Sprachlandschaft, die der Umsetzung überscharfer Beobachtung in Sprache gewidmet ist. Was der ‚lyrische Zeuge‘ von seinem Standort am Rande der Wiese aus sieht, sind lauter Metaphern zum poetischen Gebrauch: „sera“, die verdichtete Dunkelheit des Schattens (und nicht „Abend“); „Una pioggia pigra di dardi“, das gleißende Sonnenlicht, scharf abgesetzt vom dichten Schatten und dieser Schärfe wegen als „dardi“ bezeichnet, deren petrarkistische Bildfunktion, Gleißeln und Strahlen poetisch zu verdinglichen, bekannt ist; „Le mani del pastore“ etc., die feuchte Haut; Licht und Hitze lassen die Haut des Schäfers schwitzen wie von einem schwachen Fieber, so daß sie glänzt wie poliertes Glas; „un vetro“, Glasglanz und Transparenz. Die Metaphern hätten vielleicht auch anders lauten oder andere, ebenso bukolische Ausschnitte der beobachteten Realität darstellen können. Das läßt sich nicht entscheiden. Aber das Verfahren als solches kann zur Kenntnis genommen werden. Und dieses Verfahren besteht in der poetisch vermittelten Überschärfe der Beobachtung und Detailgenauigkeit, die als immanenter Widerstand gegen romantische Dichtung verstanden werden will. Keine Bilder oder Vergleiche hat der poetische Jäger auf seinem Entdeckungsgang eingefangen, sondern die Wirklichkeit der Sprache in moderner Dichtung. Überschärfe des Sehens und Detailtreue lassen eine völlig andere poetische Zielrichtung erkennen als das, was man Leopardis „Poetik des Indefinito“⁹¹ genannt hat und was Leopardi selbst als „il piacere [...] dell’incertezza“ bezeichnete oder auch als die Poetizität der „immagine vaga, indistinta, incompleta“⁹². Weder erschöpft sich *L’isola* im Pastoralmotiv⁹³ noch „in seiner Bewegungslineatur: eine Ankunft, eine Begegnung, eine Ruhe“⁹⁴. Beide sind Teilaspekte zeitgenössischer Landschaftsdichtung, deren Morphologie die poetische Sprache selbst ist. Lyrisches Sprechen in der Art von Ungaretti (Soll man sie ‚antiromantisch, antileopardianisch‘ nennen?) ist so gesehen in keinem Fall ein absichtsvoll unsinniger Hermetismus, nicht einmal ein „sanfter Hermetismus“⁹⁵, sondern das Ergebnis einer sehr realistischen Übersichtigkeit, die den modernen Dichter auszeichnet, sowie eine deutliche poetologische Standortbestimmung, die dem Leser Poesie als einen Erkenntnisvorgang nahebringt.

⁹¹ Knauth, „Leopardis Poetik“ (vgl. Anm. 36).

⁹² Leopardi, *Zibaldone*, S. 1124 und S. 1150.

⁹³ Spitzer, Rezension zu Friedrich (vgl. Anm. 89).

⁹⁴ Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik* (vgl. Anm. 82), S. 181.

⁹⁵ Ebd., Anm. 3.

Sprachkritische Funktion der Sprachlandschaft

1. Eluard, *Ne plus partager*

Einen Höhepunkt poetisch transformierter Landschaftserfahrung bildet Paul Eluards bekanntes und oft interpretiertes Gedicht *Ne plus partager*⁹⁶. Eluard benutzt immer noch das für herkömmliche Landschaftspoesie charakteristische Raumbewußtsein („L'espace entre les choses“; „des arbres“; „ce grand oiseau“; „la colline“; „la route“; „le ciel“). Es gibt überdies, wie in den bisher interpretierten Landschaftsstücken auch, eine Anzahl von Sprech- bzw. Schreibsignalen oder zumindest dem Umfeld zugehörige Begriffe („mes paroles“; „sa gorge“; „les échos“; „je distingue“). Und es findet sich im Schlußvers ein deutlicher Hinweis auf selbstreflexive Aktivität:

O reflets sur moi-même! ô mes reflets sanglants!

Das sind Sachverhalte, die den Text als poetologische Analyse des Schreibakts ausweisen und über eine bloße „introspection, ce jeu interne de miroirs“⁹⁷ hinausgreifen.

Das Gedicht enthält eine intertextuelle Auffälligkeit (wenn es denn eine ist), die es erlaubt, seine Fragerichtung vergleichend zu erkunden. Der Vers „Le règne de la poussière est fini“ übernimmt bei Eluard Funktionen, die an jene des 10 Jahre früher, in ebenfalls sprachreflexiver Absicht geschriebenen Verses von Reverdy („Le règne des vieux rois est fini“) anknüpfen. Selbst wenn eine derartige Duplizität von Worten nichts als ein Zufall wäre, ließe sich doch die entwicklungsgeschichtliche Beziehung zwischen den beiden Versen herstellen. Denn Reverdy, der mit *Horizon* eine immanente poetologische Abkehr von konventioneller Landschaftspoesie vollzieht, hat genau jene Fragen ungestellt gelassen, an denen Eluard interessiert ist: die ontologische Unterscheidung im Verhältnis des Betrachters zur Dingwelt; die Fragen nach Autonomie und Projektion. Was gemeinhin ‚Realität‘ genannt und von der Poesie als begriffliche und begreifbare Ansicht erwartet wird, erweist sich in *Ne plus partager* als das, was wir sehend („mes regards“) und sprechend („mes paroles“) dafür halten, als Ergebnis einer Projektion, die sich anheischig macht, die Beziehungen zwischen den Dingen ausfüllen und verstehen zu können:

L'espace entre les choses a la forme de mes paroles
[. . .]
L'espace a la forme de mes regards.

Hier wird poetische Gestaltung der raumgreifenden Geistigkeit des Menschen gewahrt, durch die die dingliche Wirklichkeit als menschliche Realität vereinnahmt wird. In Wahrheit aber existieren die Dinge in Freiheit vom Menschen;

⁹⁶ Aus: Paul Eluard, *Capitale de la douleur*, Paris 1926, S. 87.

⁹⁷ Richard, *Onze études sur la poésie moderne* (vgl. Anm. 74), S. 155.

sie sind dinghaft, dingfest, besitzen keine ‚Bedeutung‘, die sie umgäbe wie eine Aura. Lange vor Sartre und Robbe-Grillet hat somit Eluard mit poetischen Begriffen die falsche Sinngebung denunziert, mit der der Mensch seine Umwelt ausfüllt, d. h. visuell und sprachlich okkupiert. Eluard faßt diesen Projektionsvorgang in das Bild des „inconnu“ oder „vagabond“, der die Signale der Dinge lediglich als Spiegelung seiner selbst verstanden und auch in der Poesie die Welt nach seinem Bilde geformt hat. Anstatt das autonome So-Sein der Dinge zu respektieren, fängt er die angeblichen ‚Bedeutungen‘ der Dinge als Echo seiner eigenen Sprache gewaltsam ein:

[. . .] paroles d'un inconnu,
D'un vagabond qui dénoue la ceinture de sa gorge
Et qui prend les échos au lasso.

In diesem Kontext findet auch die Doppelaussage des auffordernden Titels *Ne plus partager* (Nicht mehr teilhaben) ihren Platz. In überzeugender Weise hat Gérald Rannaud schon 1978 eine Strukturanalyse auf der Grundlage sprachkritischer Zerlegung des Syntagmas ‚Ne plus‘ und ‚partager‘ vorgenommen: als Teilhabe (participer) einerseits und Trennung/„établir la coupure, établir la rupture“ andererseits⁹⁸. Als Mensch nicht teilhaben am autonomen So-Sein der Dinge („ne plus partager“) impliziert die klare Differenzierung („partager“ mit der Bedeutung von ‚couper, diviser, faire le départ‘). Es bleibt somit die Erfassung von Wirklichkeit nicht bei einem materiell-visuellen Akt stehen, sondern der Vorgang ist als ein erkenntniskritischer diagnostizierbar. Poetisches ‚Sehen‘ ist ‚Denken‘ (lat. *distinguere*) bzw. ‚Bezeichnen‘ (Je *distingue*), das sich in Auseinandersetzung mit den Sprachfunktionen vollzieht. Um deshalb zwischen Ding- und Menschenwelt kein falsches Beziehungsproblem entstehen zu lassen, muß moderne Poesie sich streng an die Sprache halten. Statt des besitzergreifenden, anthropomorphisierenden Sehens („mes yeux sont inutiles“) legt das Gedicht einen Trennungsstrich, ein Sichunterscheiden nahe:

Tous les ponts sont coupés, le ciel n'y passera plus
Je peux bien n'y plus voir.
Le monde se détache de mon univers.

⁹⁸ Gérald Rannaud in der Diskussion (S. 249–259, Zitat S. 250) des Vortrages „Ne plus partager“ von Heinrich Eglin, in: *Le Surréalisme dans le texte*, Grenoble 1978, S. 235–248. Dazu die graphisch gestaltete Interpretation von Rannaud, in der die Zerlegung des Titels als Strukturelement des Gedichts verwendet wird:

„Je distingue le jour DE cette clarté d'homme
Qui est la mienne,
Je distingue le vertige DE la liberté,
La mort DE l'ivresse,
Le sommeil DU rêve“. (S. 250)

Landschaft, deren Einzelteile Eluard noch als sprachliches Stückwerk zusammengetragen hat, kann trotz bedeutungsträchtiger syntaktischer und phonetischer Verknüpfungen nicht mehr subjektiv ‚gesehen‘ werden⁹⁹.

Diese Vorstellung von der Autonomie der Dingwelt als Voraussetzung für den sprachlichen Umgang mit Landschaft hat Eluard auch sprachimmanent gestaltet. Er wählt dazu das Herzstück aller Poesie — die Metapher —, die er als traditionelles Gebrauchsgut der Lyrik, als typisch poetische ‚Halbfertigware‘¹⁰⁰ einführt: „La chevelure de la route“¹⁰¹. Aber — und das ist der strukturelle Angelpunkt — im selben Augenblick macht Eluard die Metapher wieder rückgängig; sie wird umgeben von lauter Negationen:

Le règne de la poussière est fini,
La chevelure de la route a mis son manteau rigide,
Elle ne fuit plus, je ne bouge plus,
Tous les ponts sont coupés [. . .].

Die sprachliche Rücknahme der Metapher ist aus dem Grunde so vollständig, weil sie durch Selbstauflösung, d. h. durch ihresgleichen geschieht. Denn auch die Bilder „a mis son manteau rigide“ und „Elle ne fuit plus“ sind metaphorische Wendungen aus dem Fremdbereich des Menschlichen, die eine falsche Verlebendigung der Natur evozieren. Die absolute Starre, die sich der Straße bemächtigt („rigide“; „ne fuit plus“), nachdem die Vermenschlichung beendet ist, läßt auch den Menschen seine Position in einer klar aufgeteilten Welt („partager“) erkennen. Und selbst „Je ne bouge plus“ ist eine derartige immanente sprachkritische Aussage, sofern der Leser erkennt, daß „bouger“ (lat. *bullicare, bullire: Blasen werfen, sieden) eine ‚translatio‘, diesmal vom Dinglichen ins Menschliche, ist. Bleibt die Frage, ob sich Eluard tatsächlich an der Versprachlichung von Landschaft, wie sie Reverdy in Form einer Sprachlandschaft realisierte, orientiert hat. Reverdys Bildwelt von ‚Blut, Krieg‘ scheint auch bei Eluard wieder aufgegriffen, nun aber in einen rein mentalen Vorgang des ‚distinguo‘ transformiert worden zu sein, der die innere und äußere Distanznahme („se détache“; „tout au sommet“; „se fane“) erlaubt:

Le monde se détache de mon univers
Et, tout au sommet des batailles,
Quand la saison du sang se fane dans mon cerveau,
Je distingue [. . .],
Je distingue [. . .]
O reflets sur moi-même! ô mes reflets sanglants!

⁹⁹ Vgl. Rannauds Hinweise auf das alliterative Element sowie die Buchstabenversetzungen von „arbres“ und „barres/barrières“ (S. 250).

¹⁰⁰ Vladimir V. Majakowskij nennt sie „Vorfabrikate“, zitiert nach V. M., *Wie macht man Verse*, in: Allemann, *Ars poetica* (vgl. Anm. 84), S. 102–118, hier S. 106.

¹⁰¹ Das ist der Staub, der über der Straße wie ein wehender Haarschopf liegt.

Damit ist für die moderne Poesie die Aufteilung der Welt vollzogen. Die Poesie muß lernen, die ‚Sprache der Dinge‘ zu sprechen.

2. Montale, *Altro effetto di luna*

Für Eugenio Montale scheint die Überzeugung, daß Realität sprachlich existiert, eine gewisse Normalität zu besitzen¹⁰². Er hat mit *Altro effetto di luna* (1934) nur eine landschaftliche Szene, kein deskriptiv ausgeformtes Landschaftsgedicht gestaltet. Mit den übrigen Gedichten, vor allem von Leopardi und Ungaretti, verbinden es die für das Genre typischen Konstituenten sinnlicher Wahrnehmung (Sehen, Hören). Mit der Geschichte der europäischen Lyrik verbindet es das Motiv des Mondes, dessen mythische, magische und symbolische, letztlich auch literarische Funktionen in allen Gattungen eine große Rolle gespielt haben und noch spielen. An den literarischen Funktionen der Monddichtung orientiert sich das Gedicht von Montale. Der Titel *Zweite Mondlandschaft* (so die Übersetzung von Friedrich¹⁰³) gibt zumindest terminologisch Gelegenheit, das Gedicht der Landschaftspoesie zuzuordnen. Aber gerade die schon bei Ungaretti angetroffene so charakteristische Detailgenauigkeit moderner Dichter sollte dazu veranlassen, möglichst nahe bei den Worten zu bleiben. *Altro effetto di luna* ist ein anderes Mondgedicht und dies in mehrfacher Hinsicht. Es ist erstens anders als die traditionelle Monddichtung; zweitens, und dies vor allem, ist es ein Gedicht, das aus der verfremdenden Wirkung des Mondes eine andere als die ‚normale‘ Landschaft hervorgehen läßt.

Montale, der nach eigenem Bekunden ‚nichts erfinden‘ kann, sondern ‚immer von der Wirklichkeit‘ ausgeht, beschreibt die Konturen eines Johannisbrotbaums vor dem nächtlichen Himmel¹⁰⁴ sowie, in einer Art Stückwerk, weitere Gegenstände und Vorkommnisse („la trama“; „il suono“; „la trafila“; „la piuma“; „un trepestio“; „la feluca“). Es ist dies eine Bestandsaufnahme momentaner Wirklichkeit. Die schlichte und saubere Phänomenologie bedient sich einer ebensolchen Syntax; die einzige syntaktische Komplizierung sind ergänzende Relativsätze („che si profila“; „che s’invischia“; „che si scioglie“) oder Beifügungen anderer Art. Bei solcher schlichten Sachlichkeit bleibt es natürlich nicht. Und genau das bewirkt der „effetto di luna“, der die Sprachfunktionen des Gedichts dynamisiert und die Beschreibung umwertet, ‚anders‘ gestaltet.

Das beginnt bei „la trama“ (Gewebe, Geflecht), einem Wort, das in Montales Poesie und in seiner Poetik eine Schlüsselposition zur metaphorischen Bezeich-

¹⁰² Montales bildhafter Zugriff auf Regionen spricht davon: „Paese di lenti ruminazioni la Normandia sembra sempre difesa da una forte struttura sintattica. Non apre mai il varco a illuminazioni, a sorprese.“ Eugenio Montale, *Fuori di casa*, Milano ²1976 (1975), Kap. „Diario di Normandia“, S. 180.

¹⁰³ Zitiert in: Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik* (vgl. Anm. 82), S. 258–261.

¹⁰⁴ „L’azzurro sonnolento“ offenbar als Farbwert „verdunkeltes Blau“ zu verstehen.

nung räumlicher, zeitlicher und geistiger Komplexität einnimmt. Die besonderen Lichtverhältnisse lassen den „carrubo“ als scharf ‚profiliert‘ und als ‚nackt‘ erscheinen, weil es kein Tageslicht gibt, das die pflanzliche Differenziertheit sichtbar machen würde. Dieser „altro effetto di luna“ ist eine für nächtliche Sinneswahrnehmungen typische Verfremdung, die in den Versen aber kein Einzelfall bleibt. Auch der „suono delle voci“ steht als nackter Aussagesatz nur da, weil er ungesagt einen Kausalsatz enthält, nämlich die Antwort auf die, ebenfalls unausgesprochene, Frage, warum der Klang der Stimmen syntaktisch herausgehoben, d. h. so nachdrücklich und scharf umrissen hörbar ist. Denn der Klang der Stimmen, nächtlich vereinzelt und damit ebenso ‚profiliert‘ wie der Baum, definiert nicht den Laut, sondern die Stille und macht etwas anderes bewußt, nämlich die Abwesenheit von Tagesgeräuschen. Auch dies ein „altro effetto di luna“. Und in den folgenden Versen steigert sich sogar noch der Prozeß, der das Gedicht als „trama“, als kompliziertes Geflecht auf den Leser wirken läßt. Auch die lautliche Anlage ist davon betroffen; das erweist sich an der Benennung des Mondlichts als „la trafila/delle dita d’argento sulle soglie“. Der Leser mag sich vorstellen, daß durch Türen („sulle soglie“) bzw. Türgitter, Perlenvorhänge (wie man sie im Süden kennt) das Mondlicht in Streifen einfällt; das ist Sache des Lesers. Der Dichter zeichnet für die jeweilige Wirkung seiner Verse nicht verantwortlich. Verantwortung aber trägt er für die sprachliche und eben auch die lautliche Konstruktion; und die besitzt in *Altro effetto di luna* ihre eigene Konkretheit und Bildmaterialität. „La trafila“, in der Endstellung des dritten Verses deutlich als Sprachimpuls herausgehoben, setzt im folgenden Vers das, was es besagt („tra/fra“; „fila“), in eine phonetische Bildstruktur um; der dreimalige und zweimalige Gleichklang wird wie ein Gitter nebeneinandergestellt,

„delle dita d’argento sulle soglie“.

D. h. in der Lautordnung materialisiert sich das sichtbare Phänomen des Hindurchfallens von Lichtstrahlen¹⁰⁵. Auch das ist ein „altro effetto di luna“, daß aus der schlichten Situation der Mondlandschaft heraus die Sprache in sich und wirkungspoetisch zu arbeiten beginnt und Vorstellungskräfte freisetzt.

Andere sprachliche Wege einer durch die syntaktische Anordnung bewirkten Vervielfachung der Erfahrung eröffnen sich. Was ist es nämlich, das unter der Wirkung des Mondlichtes „si scioglie/sich auflöst, zerfließt“ (Friedrich übersetzt: „wegrückt“)? Die syntaktische Fügung läßt mit der doppelten Beziehung des Relativsatzes gleichzeitig zwei Möglichkeiten zu, eine auditive (das leiser

¹⁰⁵ Angesichts der Tendenz in moderner Lyrik, poetische Traditionen und Konventionen zu aktualisieren, ließe sich sogar daran denken, die Zahlen (3, 2) als in Sprache verfestigte Übertragungen der tatsächlichen Verhältnisse zu sehen: drei Hindernisse lassen zwischen sich zwei Strahlen hindurchfallen. In älterer Lyrik sind solche poetischen Zahlengebilde nichts Abwegiges.

werdende Getrappel) und eine visuelle (die im Dunkeln verschwindende Mole). Die Koppelung beider postuliert die Synchronie der Eindrücke. In der Lebenswirklichkeit nimmt der Mensch die Augenblickserfahrung allerdings selten synchron wahr, wie sie tatsächlich erfolgt; er neigt dazu, sie chronologisch zu ordnen. Doch die von Montale gewählte syntaktische Fügung erlaubt es, das Geflecht („la trama“) menschlicher Momentwahrnehmung in seiner Gleichzeitigkeit sprachlich sichtbar zu machen.

Und schließlich kommt es mit dem Bild des heimkehrenden Felukenbootes zu einer weiteren Hervorbringung von Sprachlandschaft. Dunkel bleibt in diesem Deskriptionsteil zunächst die Vorstellung des „volo“, eines ‚dahinfliegenden Boots‘¹⁰⁶. Doch auch hier gelangt ein „altro effetto di luna“ zu sprachlicher Realität. In der nachtdunklen, mondbeglänzten Szenerie wird vom Betrachter das Meer entweder überhaupt nicht wahrgenommen oder es erscheint silbrig wie Luft, so daß die Bewegung des Zweimasters sich wie im leeren Raum vollzieht; die Feluke „fliegt“. Nicht visuell, sondern sprachlich hervorgerufen aber ist diese Erfahrung mittels phonetischer Assoziierung von „volo“ und „vele“, indem das alte poetische Bild der Segel als Flügel den lautlichen Status von „volo“ nach sich zieht und somit das Gedicht einer phonetischen Semantisierung unterwirft. Im bloßen Lautstand von „volo“ und „vele“ wird der „effetto di luna“ buchstäblich, nämlich in den Buchstaben der beiden Wörter gegenständlich.

Die Bestandsaufnahme in Montales Gedicht unterliegt demnach einer umfassenden Metamorphose der Dingwelt, der Landschaft. Aber auch das Gedicht als geistiges Konstrukt und als konventionelle Form der Landschaftspoesie wird verändert. Denn die zu poetisierenden Gegenstände sind bei Montale nicht mehr „carrubo“; „l'azzurro“; „luna“ etc., sondern etwas anderes erhält Gegenständlichkeit: Wörter, Laute, Satzverknüpfungen und mit ihnen verbundene semantische Prozesse. Der „altro effetto di luna“ ist eine visuelle wie auch eine sprachliche Erfahrung. Als poetische Landschaft läßt er erahnen, daß die so eindeutig und sicher erscheinende Realität gerade dies nicht ist. Und als Sprachlandschaft erweist der „altro effetto“ sogar die Normalität der Sprache als nicht normal.

¹⁰⁶ Was übrigens, ließe man es so stehen, ein äußerst abgegriffenes, plattes Bild wäre. Und wieso eigentlich „Flug“, da das Ganze doch mit gereiften Segeln („le vele dimesse“) geschieht? Das widerspräche auch eklatant Montales Absicht, nie zu phantasieren, sondern von der Wirklichkeit auszugehen.

4. Die ‚Sprache‘ der Landschaft

Metamorphose der Dichtung

Immense Erfolge konnte die Landschaftsdichtung im 18. und 19. Jahrhundert verbuchen durch Vermenschlichung und Subjektivierung, „cette solidarité que j’exprime en disant que le paysage est ‚mon horizon‘“¹⁰⁷. Nun hat die Gleichsetzung der Landschaft mit den ‚états de l’âme‘ (Amiel) und der „quête de soi“¹⁰⁸ zwar einen großen ästhetischen Reiz und daseinsbestimmenden Anteil gehabt. Der Eigengesetzlichkeit von Natur und Landschaft ist aber diese Version, wie schon den Autoren der klassischen Moderne zu entnehmen gewesen war, nicht gerecht geworden. Eine derartige Erkenntnis, die sich im 20. Jahrhundert durchsetzte, mußte zu einem schwierigen und langwierigen Wandlungsprozeß führen. In den folgenden Abschnitten wird zu zeigen sein, daß mit dieser Metamorphose in den poetischen Werken selbst das Sprachproblem als Beziehungsproblem zwischen Subjekt und Objekt weiterentwickelt und die Subjekt-Objekt-Spannung paradigmatisch in der Landschaftspoesie verwirklicht worden ist.

Von Michel Deguy ist gesagt worden, er besitze „la hantise du grand paysage“¹⁰⁹; das trifft auf viele Dichter unserer Zeit zu. Aber nach der Naturvertrautheit des 19. Jahrhunderts haben sie mit einem Phänomen zu tun, das als Andersartigkeit, Fremdheit der Natur und der Landschaft umschrieben worden ist¹¹⁰. Rilke empfand die Menschen inmitten der Landschaft „wie Gäste, die eine andere Sprache sprechen“ und stellte fest: „Die Landschaft ist ein Fremdes für uns“¹¹¹. Und schon vor ihm hatte Gide in den *Cahiers et les Poésies d’André Walter* (1893) aus der Diskrepanz von Landschaft und erlebendem Ich heraus poetologisch auf sich selbst als Schriftsteller reagiert¹¹². Deshalb tritt bei den Jüngeren diese Andersartigkeit immer deutlicher im Widerspruch zutage, im ‚Abschied‘ von der Landschaft als vertrautem Dialogpartner, der vermeintlich dieselbe Sprache spricht wie der Mensch:

¹⁰⁷ Collot, *L’horizon fabuleux* (vgl. Anm. 66), Bd. 1, S. 12.

¹⁰⁸ S. 13.

¹⁰⁹ Max Loreau, *Michel Deguy, la poursuite de la poésie toute entière*, Paris 1980, S. 16.

¹¹⁰ Zu den gesellschaftlichen Implikationen des Problems vgl. Joachim Ritter, „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“, *Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster* Heft 51 (1963); wiederabgedruckt in J. R., *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974, S. 141–163.

¹¹¹ Rilke, *Von der Landschaft und Worpswede*, in: Rilke, *Sämtliche Werke* (vgl. Anm. 17), Bd. 9, S. 7–134.

¹¹² Den literarhistorischen Zusammenhang stellt her Heinrich Merkl, „Dichter, Landschaft und Geliebte. Zur ‚crepuscolaren‘ Lyrik des Fin de siècle“, in: Angelika Corbineau-Hoffmann/Albert Gier (Hrsg.), *Aspekte der Literatur des fin-de-siècle in der Romania*, Tübingen 1983, S. 95–115.

Le temps de la Nature Pythie est clos. Pour cet âge du monde, n'est-ce pas un autre livre qui doit être ouvert, comme on change d'école? Tout ce qu'ont pu dicter jonquilles et loriots, aigles et soleils, grives et saules, abîmes et moissons, il l'a reçu pendant des millénaires. Adieu.¹¹³

Nach der Verabschiedung der Landschaft als „Nature Pythie“ bedarf die Dichtung, um sich weiterhin in einem landschaftlichen Text zurechtzufinden, für welchen nicht mehr der Mensch die Sprache vorformuliert, einer neuen sprachlichen ‚Geländekarte‘. Dessen sind sich die Dichter bewußt. Und sie trauen sich zu, wie Deguy bekräftigt, diese Topographie mit den ihnen zugänglichen poetischen Mitteln erstellen und zur Orientierung anbieten zu können:

Plus loin! Nous rapporterons la carte que vous n'avez pas!¹¹⁴

Und Marie-Claire Bancquart plädiert dafür, die sachliche „proximité des choses“ als eine existentielle, die eigene Körperlichkeit betreffende „altérité proxime“ zu akzeptieren¹¹⁵.

In der poetischen Praxis führte diese Absetzungsbewegung zuweilen zu eher naiven Versuchen, historische oder soziologische Ursachenforschung in Gedichtform zu betreiben. So hat Francis Combes (* 1953) in seinen *Dizains* (1983) nicht nur die neue Lebenswelt mit harten Industriematerialien und synthetischen Ersatzstoffen ausgestattet, sondern voller Zerstörungswut auch gleich die alten poetischen Materialien diskreditiert¹¹⁶. Erkennbar ist aber sogar hier ein Impuls, der von anderen Dichtern zur poetologisch durchdachten Weiterführung der Subjekt-Objekt-Spannung genutzt worden ist: das unübersehbare Bedürfnis einer Generation danach, auch in der veränderten Lebenswelt ein dichtungssprachlich gesichertes persönliches Verhältnis zu Natur und Landschaft gewinnen zu können¹¹⁷. Nicht etwa durch Wiederbelebung der Tradition oder hingebungsvoll getreue Reproduktion der Natur:

¹¹³ Michel Deguy, *Poèmes de la presque-île*, S. 50, zitiert bei Loreau, *Michel Deguy* (vgl. Anm. 109), S. 158.

¹¹⁴ Michel Deguy, *Biefs*, S. 30f., zitiert bei Loreau, *Michel Deguy*, S. 160.

¹¹⁵ Bancquart, „Poésie: leçon de choses, mythologie“ (vgl. Anm. 18), S. 139f.

¹¹⁶ Die hehre Poesie als „fée/surgelée“; den breiten, reinen Strom des Poetischen als schmutziges Rinnsal, „qui s'égoutte sur l'évier/parmi les rêves et les épiluchures“, das glühende rote Blut unzähliger Verse als ersetzbar durch farbloses Blutplasma, „qui ne s'enflamme pas“; die Dichter-Blume als übertragbar in die künstliche Sprache des Computers; natürlich die großen poetischen Themen (l'amour; des sentiments; des idées qui valent qu'on en meure); und schließlich die sanktionierten Sprach-, Vers- und Strophenformen, die als sich gegenseitig behinderndes Artengemisch von Alexandrinern, Zehnsilblern, von Dizain und Oktave, beiläufig verstreuten End- und Binnenreimen sowie ironisch gegeneinander gestellten Vers- und Silbenvolumina eines normalen und eines verkrüppelten Dizain vorgeführt werden.

¹¹⁷ Bei Francis Combes noch in die alte Ubi-sunt-Thematik gefaßt:

„Mais aujourd'hui où sont les marguerites
Où sont des champs la riante verdure?“

d'ailleurs la poésie n'est pas le retour à la nature.¹¹⁸

Vielmehr mittels einer originellen poetischen Einrichtung jener mittlerweile zur durchgängigen Tendenz geratenen Konzentration der Lyrik auf Sprache und Sprachreflexion. Jedoch ist bei ihnen damit die Reflexion auf eine ‚andere‘ Sprache, nämlich die ‚Sprache‘ der Landschaft selbst gemeint. Und dies in einer Weise, in der etwa für Oskar Loerke aus einem ähnlichen Verständnis heraus Landschaftspoësie „mehr der Gesang der Dinge als meine Stimme“¹¹⁹ gewesen ist. Sprache, Anruf, Zeichengabe werden als von einem neuen Dialogpartner des Menschen ausgehend beschrieben, was nicht ohne Wirkung auf die poetischen Darstellungsmodi in der Landschaftsdichtung des 20. Jahrhunderts geblieben ist.

Betroffen von dieser Wendung ist auch der Komplex ‚Sinn/Sinnsuche‘ auf dem Felde jener Dichtung, die dem Sinn der Welt und der Dinge glaubt nachspüren zu müssen. Die allgemeine Skepsis der Moderne gegenüber Sinnfragen steigert sich in Poetik und Poesie der Landschaft in eine Umkehrung der Fragerichtung hinein, „dans le sens où [les objets] semblent nous attirer, nous entraîner“¹²⁰.

Dabei geht es eher darum, eine ursprüngliche sprachliche wie existentielle Gemeinsamkeit zu finden, durch die dem Menschen ebenso wie der gegenständlichen Welt ein einziger ontologischer Ort zuzuweisen wäre. Das Verständnis von Poesie als einer alles verbindenden Sprache kommt dabei in Begriffen wie ‚Heimat‘, ‚reposer‘ zum Ausdruck¹²¹, die andeuten, daß die zeitgenössische Poetik dabei ist, eine humane Sprachlandschaft einzufordern, die ein gemeinsames Bewohnen des „multiple château“¹²² ermöglicht.

Wie leicht (oder schwer) aber ist das Ziel zu erreichen, den poetischen Sprachvorgang aller Subjektivität — im ästhetischen wie existentiellen Sinne — zu entkleiden? Dazu Jaccottet: „[. . .] il faut seulement dire les choses, seulement les situer, seulement les laisser paraître.“¹²³

¹¹⁸ So ein Vers aus dem Gedicht *Morceaux non choisis* von Dominique Granmont (* 1941), in: *Europe*, Sonderheft Nr. 7, S. 69.

¹¹⁹ Oskar Loerke, *Gedichte und Prosa*, hrsg. von Peter Suhrkamp, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1958, Bd. 1, S. 653.

¹²⁰ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris 1983 (1970) (zuerst 1964 unter dem Titel *Paysage de Grignan*, als Einführung zu Radierungen von Gérard de Palézieu), S. 66.

¹²¹ Beispielsweise bei André Frénaud, *Il n'y a pas de Paradis*, wo es heißt:

„Où est mon pays? C'est dans le poème.

Il n'est pas d'autre lieu où je veux reposer.“

(Paris 1967), S. 153–155, hier S. 155; zitiert bei Michael Sheringham, „L'être et le lieu: „Frénaud, Jaccottet, Deguy“, in: Delaveau (Hrsg.), *La poésie française* (vgl. Anm. 18), S. 75–86, hier S. 76.

¹²² Ebd.

¹²³ Jaccottet, *Paysages avec figures absentes* (vgl. Anm. 120), S. 75.

Dieses vom Dichter leicht hingeworfene ‚seulement‘ ist eine erhebliche (ironische?) Untertreibung. Gilt es doch, das Unnennbare zu nennen und das bislang scheinbar Sprachlose zum Sprechen zu bringen.

Eine Reihe von Autoren stellen ihre Fragen dazu (von Antworten kann keine Rede sein) in poetologisch zu nennenden Gedichten, die keine Landschaftspoesie in bekannter Art sind, aber doch alles das durch das „Mikroskop des Verses“¹²⁴ zur Vergrößerung bringen, was an minutiösen Details, Marginalien und Grundelementen eine Landschaftspoesie charakterisiert. „Montrer comment elles s’ouvrent“¹²⁵, damit hatte Jaccottet die Poetisierung der „choses“ anzuregen versucht. Auch Françoise Hàn geht es um die Ausdrucksfähigkeit der poetischen Sprache angesichts der Welt der Dinge, die ihre Eigenwirklichkeit besitzen und nicht mehr, wie seit der Romantik einfach in das geschlossene System menschlichen ‚Wissens‘ integriert werden sollen. Die Erfahrung der Eigenwirklichkeit nennt die Dichterin „l’ouvert“, vor dem die poetische Sprache, sofern sie der Eigenwirklichkeit nicht entgegenkommen will, versagt:

De l’ouvert
on ne parle pas.¹²⁶

‚L’ouvert‘, ‚l’ouverture‘ sind in zeitgenössischer Dichtung zu Schlüsselbegriffen zur Bezeichnung des Zugehens der Sprache auf die dinghafte Eigenwirklichkeit der Natur und der Landschaft geworden. Sie beinhalten nicht das äußere Erscheinungsbild oder linguistische Funktionen, sondern durchaus ein existentielles Anliegen; weshalb ein anderer, Robert Sabatier, das Phänomen der ‚Öffnung‘ als Möglichkeit der Selbstfindung des Menschen anbietet, die darin besteht, das Maß des Menschen erstmals in den Dingen zu lokalisieren und nicht umgekehrt¹²⁷. Mit den Mitteln und Denkformen der geläufigen Sprache vermag Françoise Hàn aber nur ex negativo zu beschreiben, was „l’ouvert“ nicht ist, weder „l’impossible“ noch „l’éternité“, auch nicht das „au-delà“ der Abstraktion, das heißt des doppelt Unkörperlichen:

ce qui paraît au-delà
de la musique
de l’amour
des grands pavots silencieux.¹²⁸

¹²⁴ *Europe* (vgl. Anm. 118), S. 9.

¹²⁵ Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, S. 17.

¹²⁶ Françoise Hàn in dem Gedicht *Notes en marge*, (*Europe*, S. 76f.).

¹²⁷ „En nous, pour nous, poète ouvre des portes,
Sois sans bagage autre que beauté
Cette ouverture où nous nous engouffrons
Pour inventer nous-mêmes nos issues“

Françoise Hàn, *Poésie* (*Europe*, S. 174).

¹²⁸ Françoise Hàn, *Notes en marge*, S. 77.

Alles das und vieles andere eines logischen Denkens und einer logischen Sprache „n'est pas l'ouvert“. Ein Jetzt ohne Wenn und Aber als infiniter Punkt käme der Offenheit womöglich nahe¹²⁹. Aber wie die Sprachfügung des Gedichts zu verstehen gibt, dieses Jetzt existiert nicht. Doch sieht sich die Dichterin vor diesem Problem der Sprache und des Schreibens nicht auf die Resignation zurückgeworfen; denn es bleibt die Möglichkeit des reinen Zeichens. Sprache, wie sie den Dichtern vorschwebt, sollte ein Zeichen sein, das in keiner Weise determiniert und stattdessen in jeder nur möglichen Richtung hin ‚Offenheit‘ anzeigt. Denn ‚parler‘, ‚nommer‘ sind schon bei Mallarmé als Festlegungen erkannt worden, die sich die moderne Poesie nicht leisten darf:

Nomme, et cela s'échappe¹³⁰

Jean Mambrino assoziiert mit dem Vers die Tradition der klassischen Moderne von Mallarmé über den fast gleichaltrigen Paul Celan¹³¹ bis hin zur jüngeren Generation. ‚Sonne‘, ‚Rose‘ als Beigaben jeder Landschaftspoesie erweisen sich nun als Poetologeme, deren Gebrauch („Nomme le soleil [. . .]“¹³²) zwar in der Vergangenheit die Bilderwelt des Poeten enorm bereichert, zugleich aber in einer eigentümlichen Weise verschleiert hat. Denn aus der sprachlichen Einseitigkeit und Hilflosigkeit eines subjektiven Sehens heraus konnten ‚Sonne‘ und ‚Rose‘ zum gegenseitigen Ersatz oder zum Ersatz für andere Dinge anregen und damit sprachlich eher von den Dingen weg- als zu ihnen hinführen: „une distance étrange“:

Tu dis ‚soleil‘, et tu regardes la rose où le soleil est
mêlé (S. 113).
Elle est ‚rose‘ dans ton esprit, sans y mettre du
sien. Tu la manques de peu, de presque rien.
De presque tout. (ebd.)

Wie bei Françoise Hàn das sprachliche Scheitern an der Andersartigkeit der Dinge der Poesie äußerste Zurückhaltung auferlegt („De l'ouvert/on ne parle pas“), so gemahnt Mambrino zum Respekt vor dem Schweigen des Gegenständlichen:

¹²⁹ „s'il y aurait un maintenant
sans passé
sans futur
non traversé
inaccompli
toujours en train de s'accomplir“ (ebd.)

¹³⁰ Jean Mambrino in dem Gedicht *Vocabulaire de l'aveugle*, in: *Europe*, S. 113–115.

¹³¹ In Paul Celans Gedicht *Blume* (in: P. C., *Sprachgüter* [1959], Frankfurt a. M. 1966, S. 25) steht der Vers „Blume — ein Blindenwort“ für vieles, was das *Vocabulaire de l'aveugle* von Mambrino bespricht.

¹³² Mambrino, *Vocabulaire de l'aveugle*.

En la nommant [la rose], tu la ‚découvres‘
tu trahis son silence. (S. 113)

Das Schweigen der Dinge ist ihre Sprache, die es in jeglicher Landschaftspoesie zu respektieren gilt und die alles ‚Poetische‘ in ihr in Frage stellt. Denn das Schweigen („le mutisme des rochers“) ist nicht absolute Stille, sondern diese Ruhe ist „assourdissante“¹³³. Diesen Zusammenhang zwischen poetischer Sprache und außerhalb des Menschen liegender Eigenwirklichkeit hatte auch Paul Claudel hervorgehoben¹³⁴, als er dafür plädierte, nicht „les rêves, les illusions ou les idées“ zum Gegenstand der Dichtung zu machen, sondern den in ihrem Schweigen kommunikativen sichtbaren und nicht sichtbaren Dingen zum angemessenen Ausdruck zu verhelfen¹³⁵.

„Une sorte de langage qui efface le sens“ und „Sens interdit“ (Mambrino) orientieren sich bei diesem neuartigen Dialog der Dichtung mit der Landschaft an der ursprünglichen Naivität (eines Landstreichers bei Mambrino), die jeglicher Sinnfixierung entwaffnend entgegenhalten kann:

„Bien sûr, il n'est question que du vent.“ (S. 114)

Das zu überhören und stattdessen immer unangemessenere Bedeutungstiefen ‚hineinzustopfen‘¹³⁶, immer nur nach geheimen Wegen („gués“), Fixpunkten („gonds“) und gefährlichen Schräglagen („toboggans“) der Sprache Ausschau zu halten, alles das ist nicht das Übersetzungswerk, dem sich die neue Poesie verpflichtet fühlt. Hatte doch schon Robert Desnos in einem Landschaftsgedicht jenes „Wort“ der Poetisierung anheimgegeben, „qu'aucun lexique au monde n'a traduit“¹³⁷.

¹³³ Wie ein weiteres Gedicht von Mambrino, *Sens interdit*, besagt:

„Autour des arbres, au-dessus des feuilles, circule
une sorte de langage qui efface le sens,
et parle de majesté, de libre solitude, sans aucun mot
ni sentiment.“ (*Europe*, S. 114.)

¹³⁴ Paul Claudel, „Introduction à un poème sur Dante“, in: P. Cl., *Positions et Propositions*, Paris 1928, S. 161–194 (erweiterte Fassung eines Vortrages von 1921), Zitat S. 165.

¹³⁵ „C'est l'univers des choses invisibles. C'est tout cela qui nous regarde et que nous regardons.“ (S. 165)

¹³⁶ „Toujours à fourrager
Dans les jupons de la matière
Toujours à rajouter
Des sens interdits
A la prière
toujours à vérifier
Les gués les gonds les toboggans“

(Jean Rousselot, *Pour de plus amples périls*, in: *Europe*, S. 172).

¹³⁷ Robert Desnos, *Le Paysage*, in: *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, hrsg. von Michel Décaudin, Paris 1983 S. 353f., hier S. 354.

Der meditative Impuls poetischer Sprache

In der zeitgenössischen Poetik, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, den Standort poetischer Gegenstände im Verhältnis zum Subjektiven neu zu bestimmen, erhält somit auch ‚Landschaft‘ einen eigenen Stellenwert. Landschaft, inzwischen als autonome Dinghaftigkeit akzeptiert, übernimmt im dichtungssprachlichen Prozeß nun selbst Funktionen, die in der Landschaftspoese dem subjektiven Betrachter zukamen; beispielsweise die visuelle Kontaktaufnahme:

Les choses
tournent regard vers nous
qui méritons lentement leur tendresse.¹³⁸

Gegenständliche Welt und Landschaft sind nicht mehr ‚wir‘, sondern „les choses [. . .] paraissent alors les faces de l'‚être‘, faces tournées vers nous“¹³⁹. Die aus der Landschaftsdichtung bekannten Verhaltensweisen, selbst diejenigen affektiver Art (tendresse), sind dieser Metamorphose unterworfen. Alle stehen zur Disposition für eine Neuverteilung der Aufgaben, in die an erster Stelle die Sprache — Sprache des Menschen, Sprache der Landschaft — einbezogen ist. Damit beginnt ein schwieriger Dialog zwischen Dichter und poetischem Gegenstand, der von den Autoren immer wieder beschworen und differenziert beschrieben wird. Die Landschaft, sagt Jean Tardieu in seinen *Margeris*, „me faisait signe“, weshalb er von Jugend auf fasziniert war von den „figures énigmatiques mais parlantes qui prenaient l'apparence d'un paysage ou d'un être vivant, — arbre, insecte, animal“¹⁴⁰. Doch stößt dieser bislang unerprobte Dialog, wie Paul de Roux seinen Tagebuchgedichten anvertraut, immer wieder auf Fremdheit, Ungewißheit und führt zur sprachlichen Hilflosigkeit:

Il nous fait signe, peut-être, le paysage
— et nous à quel inconnu
quand nous voulons interroger ces mille
souffles?
Si lourde parfois semble la terre où je m'allonge
la pierre dans la main est celle qui retombe
et la question comme une porte usée
au dernier jour. (16.04. 1977)¹⁴¹

Die Möglichkeit der an anderen Künsten ausgerichteten Ent-Semantisierung der Sprache bietet sich den einen: „[...] le langage poétique, proche de la musique par ses sonorités et ses cadences, proche du dessin par le tracé des

¹³⁸ Marie-Claire Bancquart in dem Gedicht *Opéra des limites*, als „poème inédit“ zitiert bei Delaveau (Hrsg.), *La poésie française* (vgl. Anm. 18), S. 201.

¹³⁹ Michel Deguy, *Fragment du cadastre*, Paris 1960, S. 10 (zitiert bei Loreau, *Michel Deguy* [vgl. Anm. 109], S. 155).

¹⁴⁰ Jean Tardieu, *Margeris*, poèmes inédits, 1910–1985, Paris 1986; mit einem „Avant-propos“ des Autors, S. 7–10, Zitat S. 8.

¹⁴¹ Paul de Roux, *Au jour le jour*. Carnets 1974–1979, Cognac 1986, S. 84.

signes“¹⁴². Andere beziehen die poetische Sprache auf Ausdrucks- und Wirkungsmittel fremder Kulturen und Sprachen.

Mallarmés poetologische Reflexion über das Verhältnis seiner Sprache zur chinesischen Malerei hat Filiationen gehabt. In Frankreich hatte sich nach ihm vor allem Claudel des Problems angenommen. Aber auch die heutige Dichtung hat mit ihren Ambitionen nach einer ‚offenen‘ Sprache auf die Verwendung des stilisierenden Zeichens in der chinesischen Kultur und Sprache zurückgegriffen. ‚L’ouvert‘, bei Françoise Hàn das ambivalente Bindeglied zwischen poetischer Sprache und Landschaft, findet dort einen möglichen Weg (nicht Ausweg). Bevor die Dichterin daran geht, das Scheitern an der Fremdheit der Dinge an Beispielen der abendländischen Kunst (Musik) zu illustrieren, nennt sie das System, das auch Mallarmé zum Vorbild gedient hatte:

Les peintres chinois
devant l’ouvert
tracent d’un pinceau léger
une calligraphie.¹⁴³

Chinesische Malerei und chinesische Schriftzeichen werden nicht als banale Kommunikationsmittel angesehen und gelten deshalb als vorbildlich. Das Zeichen, solange es nicht kommunikativ ist, bewahrt das Geheimnis und dient der Meditation, der magischen Erfahrung. Kalligraphie und Hieroglyphe, die nichts zu tun haben mit dem geläufigen poetischen Bild, sind die Idealvorstellung zeitgenössischer Dichter, wenn sie nach einem neuen poetischen Instrumentarium fragen, das in der Lage sein könnte, die Sprache als ‚langage des anges‘ zu rechtfertigen. Der Gestus chinesischer Landschaftsmalerei und chinesischer Kalligraphie wird von ihnen verstanden als Respektierung einer mysteriösen Eigensprachlichkeit der Dinge. Der dichterische und poetologische Rekurs auf die chinesische Kultur erhält eine wichtige Funktion in dem für zeitgenössische Ästhetik gültigen Axiom von „la non-identité du mot et de la chose, de la parole et de l’être“¹⁴⁴.

Ein derartiges Interesse an den chinesischen Schriftzeichen hat somit einen anderen intellektuellen Hintergrund als das Bemühen europäischer Gelehrter wie Bacon oder Leibniz, das Chinesische zu einer ursprünglichen Sprache zu erklären, die mit den ‚Dingen‘ korrespondiert und nicht mit den ‚Begriffen‘ und die deshalb ideale Voraussetzungen für eine universale Sprache bietet¹⁴⁵. Claudel hingegen scheint auf diese Argumentation zu rekurrieren, wenn er, wie die

¹⁴² Tardieu, *Margeries*, S. 9.

¹⁴³ Hàn, *Notes en marge* (vgl. Anm. 126), S. 76.

¹⁴⁴ Michael J. Worton, „L’accrue du mot et l’image muette. René Char voisin de Van Gogh“, in: Delaveau (Hrsg.), *La poésie française* (vgl. Anm. 18), S. 59–73, hier S. 61.

¹⁴⁵ So Roger Bacon über die „characteres quidam reales, non nominales, qui scilicet nec litteras, nec verba, sed res et notiones expriment“, zitiert bei Etiemble, *L’Europe Chinoise* (vgl. Anm. 61), Bd. 1, S. 389.

jüngeren Dichter auch, den als gegenständlich zu betrachtenden Charakter des sprachlichen Zeichens auf das chinesische Schriftzeichen bezieht¹⁴⁶. Doch neben solcher Wiedererinnerung an ältere Hypothesen zur Entstehung und Verbreitung der Sprache finden sich bei Claudel weiterführende Ideen. Zwei davon gehören eng zu Intention und Anspruch moderner Poesie. Sie betreffen den produktiven wie den rezeptiven Teil des poetischen Aktes. Claudel würdigt die Fähigkeit, die das chinesische Schriftzeichen im Gegensatz zur abendländischen Buchstabenschrift besitzt, ein intensives „apperzeptives Lesen“¹⁴⁷ erforderlich zu machen. Denn das Auge des Lesers kann nicht darüber hinwegsehen, sondern das Schriftzeichen „reste [. . .] fixe devant l’oeil du contemplateur“, und das Wort gelangt, im Unterschied zu den europäischen Sprachen, „à sa pleine gloire, à sa signification rayonnante et stable“¹⁴⁸. Claudels Gedicht *Religion du signe* läßt den Leseakt dieser Art mit der kontemplativen Betrachtung eines konfuzianischen Tempels korrespondieren. Mit einem weiteren Hinweis auf die Teilnahme des „silence“ und des „blanc“ am poetischen Akt, die durch das chinesische Schriftzeichen gewährleistet sei, unternimmt es Claudel, die antimimetische Tendenz von Mallarmés *Coup de dés* weiterzuentwickeln in Richtung auf die Theorien für abstrakte figurierte Dichtung, wie sie seit den fünfziger Jahren in sogenannter Konkreter Poesie praktiziert worden ist: „le signe [. . .], signifie son propre silence.“¹⁴⁹ Und diesen Gedanken hat Claudel mit der Relation von Schrift und „blanc“ verknüpft, wodurch auch „silence“ und „blanc“ als ‚sprechend‘ in den poetischen Akt einbezogen werden¹⁵⁰.

In ähnlicher Weise, aber deutlicher, hat später Oskar Loerke anlässlich poetischer Landschaftsdarstellung den modernen Europäern die Faszination und sprachliche Wirkung chinesischer Ausdrucksmöglichkeiten als „die Kraft von Talismanen“ zu vermitteln versucht. Natur und Landschaft bilden bei ihm eine magische Synthese mit „schwarzen Schriftgestalten“,

Wie sie die hoheitsvollen Alten
In China aus dem Geist gebaren.¹⁵¹

¹⁴⁶ Vgl. seinen Vortrag „La philosophie du livre“ (1925), in: Claudel, *Positions et Propositions* (vgl. Anm. 134), S. 103–129: „[. . .] le caractère est la chose tout entière qu’il signifie. L’une et l’autre sont également des signes“ (S. 114).

¹⁴⁷ Ferdinand Kriwet, zitiert in: Jeremy Adler/Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim 1987, S. 291.

¹⁴⁸ Claudel, „La philosophie du livre“, S. 112.

¹⁴⁹ S. 116f.

¹⁵⁰ Dazu vor allem Franz Mon, „texte in den zwischenräumen“ (1967), in: Gomringer (Hrsg.), *konkrete poesie* (vgl. Anm. 13), S. 170–173.

¹⁵¹ Oskar Loerke, *Nächtliche Kiefern Gipfel* (aus dem Zyklus *Die Nacht*), in: O. L., *Gedichte und Prosa* (vgl. Anm. 119), Bd. 1, S. 411f.

Loerkes Dichtung, in der neben den chinesischen Zeichen auch Runen und Keilschrift eine Rolle spielen, ist als Reflexion auf die zeitgenössische Dichtungssprache interpretiert worden¹⁵². Die Impulse, die von Mallarmés Unzufriedenheit mit dem traditionell zur Verfügung stehenden sprachlichen Material ausgegangen sind, haben somit auch den medialen Formen der chinesischen Kultur einen Standort in der Funktionalisierung des Graphischen, der sprachlichen Konstellation zugewiesen, in die die Buchfläche einbezogen wird. Auch das ist der zeitgenössischen Tendenz, die Sprache der Poesie zu autonomisieren, zuzurechnen.

„Le signe qu’il nous adresse“

Si le paysage nous appelle, ce n’est pas pour que nous tentions de le reproduire comme il paraît – tentative dont chacun sait qu’elle s’avère impossible, mais pour que nous découvriions au creux de sa mystérieuse présence le signe qu’il nous adresse.¹⁵³

„Le signe qu’il nous adresse“ ist in der zeitgenössischen Landschaftsdichtung nahezu zur festen Formel geworden. Sie beschreibt das anhaltende Bemühen moderner Poesie um die produktive Vervielfältigung poetischer Sprache. „Signe“; „traduire“; „le langage des anges“ – in der Dichtungsgeschichte geläufige Benennungen poetischer Vorgänge – erhalten bei Jaccottet, Delaveau, Paul de Roux und anderen neuerdings eine ganz spezifische Bedeutung zur Bezeichnung eines poetologisch zu erfassenden Subjekt-Objekt-Verhältnisses. In der Landschaftsdichtung seit Mallarmé wird das ‚Zeichen‘, das von der Dingwelt ausgeht, nicht mehr nur stumme Geste der Natur sein können. „Le langage des anges“, wie man im 18. Jahrhundert die Dichtung umschrieb, bleibt auch bei Jaccottet weiterhin Urform des poetischen Ausdrucks, dem die zeitgenössische Poesie zustrebt, verdichtet sich aber in der Moderne mehr und mehr zu Zeichensprache, Hieroglyphe, zum Kalligramm, in das auch die dialogische Beziehung zur Landschaft und Natur einbezogen ist. Zugleich soll damit aber eine Funktionserweiterung der zwischen Mensch und Objektwelt sich bewegenden Zeichensprache erfolgen: „Le poème est calligramme non point d’un contour ‚imité‘ comme d’une bouteille ou d’une figue, mais plutôt de la configuration secrète de notre existence [. . .]“¹⁵⁴ Das ist unmißverständlich. Die

¹⁵² „Die Naturhieroglyphe ist in diesem Sinne deskriptive Darstellung der Sprachentfremdung“, Vietta, *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik* (vgl. Anm. 48), S. 80.

¹⁵³ Philippe Delaveau, „D’un nouveau ‚sermo pedestris‘. Jean-Pierre Lemaire et Paul de Roux“, in: Delaveau (Hrsg.), *La poésie française* (vgl. Anm. 18), S. 117–135, hier S. 123.

¹⁵⁴ Michel Deguy, *Actes*, 1966, S. 73; zitiert bei Charles-Arthur Hackett, „Panorama de la poésie française contemporaine“, in: Delaveau (Hrsg.), *La poésie française* (vgl. Anm. 18), S. 13–23, hier S. 21.

Poesie des ‚signe‘ erhebt den Anspruch, nicht nur Sprach- oder Zeichenspiel, sondern humaner Gestus sowie eine intime Analogie jeweiliger Zeichenhaftigkeit von menschlicher Existenz, Poesie und der zu poetisierenden dinglichen Wirklichkeit zu sein.

Die zeitgenössische Poetik definiert den Dichter somit keineswegs als haarspalterischen Sprachkrittler oder unbeteiligten Übersetzer. Daran lassen neben Deguy auch andere keinen Zweifel:

Au feu mes vers
S'ils donnent à croire
Que j'aurais pu vivre
Ailleurs qu'en eux,

erklärt dazu mit radikaler Deutlichkeit Jean Rousselot in *Pour de plus amples périls*¹⁵⁵. „In den Versen leben“ macht die Dichtung zu etwas Existentiellern, das mehr verlangt als nur auf die Dinge hinzuhören. ‚Traduire‘ ist, wie es in dem Gedicht *Poésie* von Robert Sabatier¹⁵⁶ heißt, stets auch ‚se traduire‘, und zwar in eine Sprache, in der sich auch Landschafts- und Naturdinge mitteilen¹⁵⁷. ‚Traduire‘ im konkreten Sinn zu verstehen als ‚trans-ducere‘: eine Grenze überschreiten, um hineinzuführen in eine unbekanntere Textur, in eine neue Topographie der Dinge, die, jedes für sich, als „fragment du texte du monde où se cache notre sens“¹⁵⁸ zu verstehen sind. ‚Traduire‘ ist damit aber auch ein poetologischer Begriff. Er beinhaltet die Aufforderung, „de chercher, sinon à comprendre, du moins à ‚traduire‘ la langue inconnue que cet univers confondant semble nous faire entendre sans nous en donner la clé.“¹⁵⁹ ‚Traduire‘ als Bezeichnung der dichterischen Arbeit beschreibt poetische Sprache als etwas, das nicht erfunden, erfühlt, erlebt, sondern ‚abgelesen‘ werden muß wie eine „inscription que je suppose véridique“¹⁶⁰. Davon ist in besonderem Maße die Landschaftsdichtung betroffen.

In seinem Buch *Paysages avec figures absentes* geht Philippe Jaccottet dieser Frage nach. Er überdenkt die Genese von Landschaftspoesie und begründet dabei ihre Schwierigkeiten in der Moderne mit der Ungenauigkeit unserer Erkenntnis darüber, was einen Landstrich („ces contrées“) zu einer Landschaft

¹⁵⁵ Rousselot, *Pour de plus amples périls* (vgl. Anm. 136).

¹⁵⁶ Dem Verfasser einer monumentalen *Histoire de la Poésie française*. La Poésie du XX^e siècle, 3 Bde., Paris 1982–1988.

¹⁵⁷ „Te traduisant, tu me traduis, mon frère,
En cette langue où tout texte paraît
Celui du temps, de la nature et d'herbes
Par l'écriture adorant leurs racines.“

Sabatier, *Poésie*, in: *Europe* (vgl. Anm. 118), S. 174.

¹⁵⁸ Deguy, *Fragment du cadastre* (vgl. Anm. 139), S. 11.

¹⁵⁹ Tardieu, *Margerites* (vgl. Anm. 140), S. 8.

¹⁶⁰ Jaccottet, *Paysages avec figures absentes* (vgl. Anm. 120), S. 66.

macht. Das Ergebnis seiner Überlegungen, das er der Dichtung mitteilt, ist eine Absage an das poetische Bild und an die sprachliche Symbolisierung in der Poesie¹⁶¹. Beide, Bild und Symbol, werden der unverhüllten Eigenexistenz landschaftlich-dinglicher Natur nicht gerecht werden: „Car ces choses, ce paysage, ne se costumant jamais; les images ne doivent pas se substituer aux choses, mais montrer comment elles s’ouvrent et comment nous entrons dedans.“¹⁶² Hier spricht sich sehr dezidiert nochmals der seit Flaubert wirksame Widerstand gegen die Inauthentizität dichterischer Sprache aus. Angesichts einer veränderten Funktion von Natur und Landschaft in der Lyrik sehen sich die Dichter auf sich selbst und auf ihre Mittel zurückgeworfen. Sie sehen sich aufgerufen, den Standort zu wechseln und auf ‚Landschaft‘ eine sprachliche Perspektive anzuwenden, von der aus es nicht zu Verfälschungen des „réel“, des „regard“¹⁶³ durch Bilder und Symbole kommt. Dem Dichter wird die Möglichkeit genommen, im Landschaftsgedicht das ‚schöne‘ Wort und das ‚passende‘ Bild zu gebrauchen. Die Dinge ‚warten‘ nicht, ‚schreiten‘ nicht, ‚betrachten‘ nicht, so Tardieu in seinem poetischen Selbstverhör *Monsieur interroge Monsieur*, auch wenn es das Gesetz der Metapher so hat erscheinen lassen. Für Jaccottet und seine Generation ist die Angst vor einer breit und mitreißend dahinströmenden Bildersprache eine elementare poetische Erfahrung: „une expérience dont j’ai bientôt tiré une règle de poésie (celle du danger de l’image qui ‚dérive‘)“¹⁶⁴.

Sprache gerät so im poetischen Gebrauch zu einem ambivalenten Begriff. Nicht die Sprache ist zu verwenden, sondern den Sprachen ist zuzuhören, selbst wenn sie sich geradezu als Fremdsprachen erweisen, die eine schwierige Übersetzungsarbeit erfordern¹⁶⁵. Jedoch sind die Dinge ihrerseits durchaus zum aktiven, wengleich schwierigen Dialog bereit:

– Monsieur ce sont les choses
qui ne voient ni entendent
mais qui voudraient entendre
et qui voudraient parler.¹⁶⁶

¹⁶¹ „L’image cache le réel, distrait le regard, et quelquefois d’autant plus qu’elle est plus précise, plus séduisante pour l’un ou l’autre de nos sens et pour la rêverie.“ (S. 74).

¹⁶² S. 17.

¹⁶³ S. 74.

¹⁶⁴ Tardieu, *Monsieur interroge Monsieur*, S. 60.

¹⁶⁵ Begriff und Funktionen des ‚Dechiffrierens‘ gehören daher schon früh zu einer Poetik moderner Dichtung; es sprechen ausführlich darüber Jaccottet (*Paysages avec figures absentes* [vgl. Anm. 120], S. 66), Collot (*L’horizon fabuleux* [vgl. Anm. 66], Bd. 2, S. 21), Raible (*Moderne Lyrik in Frankreich* [vgl. Anm. 2], S. 139, am Beispiel von Saint-John Perse).

¹⁶⁶ Tardieu, in: *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle* (vgl. Anm. 137), S. 398.

Das Vokabular dieser Sprache verlegt auch Tardieu mit der Bezeichnung „des actes“¹⁶⁷ in den Bereich des Unbegreiflichen und Magischen, ebenso wie diejenigen, die zum selben Zweck die Bezeichnungen „calligramme“, „signe“, Hieroglyphe bemühten. Doch läßt, wie die poetische Praxis Tardieus zeigt, die gleichermaßen menschliche („le ravissement de l’amour“) und landschaftliche („les cataclysmes de la nature“) Begründung der „actes“ einen weiteren, eher moralischen Zusammenhang erkennen.

In dem Gedicht *Le paysage*¹⁶⁸ sieht Tardieu die Ambivalenz einer auf Natur und Landschaft angewendeten poetischen Sprache an das moralische Gewissen gebunden, da Landschaft nicht aus sich heraus und als solche existiert, sondern immer schon durch die Sprache, die sich ihr zuwendet und sie zum Sprechen bringt:

Non, la terre n’est pas couverte d’arbres, de pierres,
de fleuves: elle est couverte d’hommes.

Es gibt deshalb die Verantwortung des Menschen für seine Sprache, die zugleich seine Verantwortung für die Dinge und die Natur ist. Eine nicht nur sprachliche, sondern auch existentielle Dysfunktion liegt dann vor, wenn es zur unaufhebba- ren Diskrepanz zwischen Wort und Substanz kommt,

si quelqu’un te dit: ‚Admire le soleil!‘ — et
tu ne vois que le miroitement de la boue.

Der Gebrauch des ‚schönen‘ Wortes, der ‚poetischen‘ Dichtersprache enthält die Gefahr des Betrugs, des „mensonge“, ausgeführt mit Landschaft, die für eigensüchtige, ideologische Zwecke mißbraucht wird:

Méfie-toi du mouvement des feuilles: de patients
importeurs les agitent pour te perdre.

Das Kriterium für die Dichtung ist die sprachliche Aufrichtigkeit derjenigen, die „parleront droit et juste, à haute voix“. Sie allein garantiert sprachliche Funktionen, die auch die authentische Sprache der Landschaft hörbar machen¹⁶⁹. Denselben Anspruch an die poetische Sprache erhebt Pierre Oster-Soussouev (* 1933) in *Le sang des choses*, das den Naturdingen ihre sprachliche Vollkommenheit, Redlichkeit und Neuheit zugesteht¹⁷⁰. Zur Bezeichnung des rational Unfaßbaren der Landschaftssprache hatte Tardieu von „actes“, andere hatten

¹⁶⁷ Tardieu, *Margeries* (vgl. Anm. 140), S. 8.

¹⁶⁸ In: Tardieu, *Jours pétrifiés*, 1947,

¹⁶⁹ „Tu longeras un mur: il te répondra gentiment. Tu prendras une branche, elle te dira ‚Je t’aime‘, tu pourras la serrer sur ton coeur.“
Tardieu, *Le Paysage*.

¹⁷⁰ „La mer avec ses mots parfaits“, „Des signes neufs franchissent l’herbe, incisent la chair/des feuilles“, „Et le vent [. . .] transporte une passion qui ne ment pas“; Oster-Soussouev, *Le sang des choses*, in: *Europe* (vgl. Anm. 118), S. 141–146.

von „signes“, „calligramme“ gesprochen. Oster-Soussouev faßt ihre unkörperliche, sinn-lose Existenz in eine dennoch sehr sinnliche Vorstellung:

Le sang des choses . . . un baume! Il y a, dans la boue,
un onguent.
Des mots parfaits, que j'affronterai.¹⁷¹

Die Verantwortung des Dichters liegt darin, daß das Phänomen ‚Landschaft‘ ohne sein Tun nicht existiert, das heißt nicht für die universelle Sprachgemeinschaft der Natur existiert. So erweist sich auch bei Tardieu der immanente poetologische Vollzug der neuen Landschaftspoeseie daran, daß die Diskrepanz zwischen dem Gedichttitel *Le paysage* und der Negation von Landschaft im Gedicht selbst nur aufhebbar ist durch sprachliche Funktionen, die sich auf sich selbst richten, das heißt durch die Bereitschaft zum sprachlichen Dialog mit der Sprache. Mit dieser universalistischen Wendung geht die zeitgenössische Poetik weit über jene Landschaftsdichtung hinaus, für welche Landschaft lediglich ein Anlaß war.

Das Verhältnis zeitgenössischer Dichtung zu Natur und Landschaft, das von Bancquart als „leçon de choses“, das heißt als ein aus der Sicht der Poeseie rezeptives Verhältnis beschrieben worden ist, gründet somit, nach allem, was dazu gesagt werden konnte, auf Erfahrungskategorien, die als sensualistisch zu bezeichnen sind. Daß dies nicht den materialistischen Sensualismus des 18. Jahrhunderts berührt, ergibt sich aus der Verkehrung der Verhältnisse. Sie wird ersichtlich in der Überzeugung, daß eine „physiologie, trop longtemps oubliée, de la poésie“¹⁷² die Körperlichkeit der Sprache in diejenige der gegenständlichen Welt, die ihrerseits eine Vielzahl kommunikativer Systeme ist, einzubeziehen hat, „dans une sensualité qui se fonde sur un sensualisme“¹⁷³. Eine solcherart poetisch zu erschließende konkrete Wirklichkeit umfaßt auch – wie schon in Eluards *Ne plus partager* – die Räume zwischen den Gegenständen, zwischen den Wörtern, die für zeitgenössisches Dichten keine leeren Räume sind, sondern Kraftfelder, Beziehungssysteme. Die Lesbarkeit dinglicher Wirklichkeit, von Deguy doppelsinnig als „cette première syntaxe (du) visible“ umschrieben, ist die Lesbarkeit eines komplexen Beziehungsraumes: „Les mots (. . .) disent originalement le rapport des choses offert à la vue“¹⁷⁴; denn für den auf die Sprache der Landschaft hörenden Dichter entsteht die sprachliche Dynamik aus den „relations entre les choses“¹⁷⁵. Ohne sie stünde er vor ihr wie vor der

¹⁷¹ S. 143.

¹⁷² Bancquart, „Poésie: leçon de choses, mythologie“ (vgl. Anm. 18), S. 141.

¹⁷³ S. 144.

¹⁷⁴ Deguy, *Poèmes de la presque-île*, S. 142, zitiert bei Loreau, *Michel Deguy* (vgl. Anm. 109), S. 33f.

¹⁷⁵ Deguy, in: *Cahiers du Symbolisme* 15–16 (1968); zitiert bei Sheringham, „L'être et le lieu“ (vgl. Anm. 121), S. 80.

vorpoetischen „feuille blanche“, die für Yves Bonnefoy ein „gouffre sans haut ni bas“ ist¹⁷⁶. Für die Poetisierung einer derartig in sich vertexteten Landschaft mag den zeitgenössischen Dichtern Saint-John Perse Vorbild sein¹⁷⁷. Was jedoch Marie-Claire Bancquart der neuen Landschaftsdichtung als „le rapport d'écart et de désir entre monde, corps, parole“¹⁷⁸ zur Erforschung aufgegeben hat, enthält, wie am Ende dieses Durchgangs zu folgern ist, mehr als nur die kontextuelle Beziehung zwischen poetischer und landschaftlicher Sprache. Es zielt die ästhetische Aussage letzten Endes auf die ontologische Dimension – „l'être“ –: „la parole concerne profondément l'être“¹⁷⁹, womit einer inzwischen als geradezu monomanisch empfundenen Sprachreflexion moderner Dichtung eine vielleicht auch poetisch weiterführende Rechtfertigung vermittelt wird. Yves Bonnefoy¹⁸⁰ hat anlässlich seiner Dichtungen *L'Arrière-Pays* (1972) in den *Entretiens sur la poésie* die „grands paysages de Poussin“ stellvertretend für die Poesie als Beispiele der ontologischen Begründung einer auf das Konkrete zielenden Kunst herangezogen: „ils retiennent l'un comme l'autre les aspects les plus immédiats, les plus concrets de la terre, et les portent pourtant à un second degré de l'intensité ontologique“¹⁸¹.

Zeitgenössische Dichtung reagiert nicht auf Landschaft, sondern auf Verhältnisse, die zunehmend von der Entfremdung zwischen Mensch und Natur geprägt sind. Die Alterität von Natur und Landschaft, deren naturwissenschaftliche (Heisenberg) und sozialhistorische (Ritter) Implikationen wiederholt erklärt worden sind, scheint unaufhaltsam in ‚Adversität‘ überzugehen: „il n'y aura bientôt plus que les catastrophes qui seront naturelles et déjà l'altérité n'est plus guère reconnue que sur le mode de l'adversité.“¹⁸²

Der Appell zeitgenössischer Dichtung, die ‚Sprache‘ der Landschaft zu lernen, ist ein poetischer, aber auch ein moralischer und philosophischer Anspruch, der über eine „landschaftliche Situierung von Literatur“¹⁸³ weit hinausführt.

¹⁷⁶ Zitiert bei Hackett, „Panorama de la poésie française contemporaine“ (vgl. Anm. 154), S. 20.

¹⁷⁷ Raibles Interpretation von *Vents* hat vor allem den dort wirkenden Textcharakter der Natur und damit auch den „Realitätswert“ (*Moderne Lyrik in Frankreich* [vgl. Anm. 2], S. 139) des Gedichts sichtbar gemacht.

¹⁷⁸ Bancquart, „Poésie: leçon de choses, mythologie“ (vgl. Anm. 18), S. 144.

¹⁷⁹ S. 141. So auch Jaccottet, der eine ähnliche Bindung erkennt in „le lieu, la parole poétique, la subjectivité, l'être“; zitiert bei Sheringham, „L'être et le lieu“ (vgl. Anm. 121), S. 77.

¹⁸⁰ Der in diesem Zusammenhang eine umfangreiche Untersuchung verdiente.

¹⁸¹ Yves Bonnefoy, *Entretiens de la poésie*, Neuchâtel 1981, S. 16.

¹⁸² Charcosset, „Paysage grandeur nature“ (vgl. Anm. 62), S. 50.

¹⁸³ Wolfzettel, „Literatur und Landschaft“ (vgl. Anm. 26), S. 53.