

ORPHEUS' ZERBROCHENE LEIER
ZUR 'POETIK DES MACHENS' IN AVANTGARDISTISCHER
LYRIK (APOLLINAIRE)

Julius Wilhelm zum 85. Geburtstag

I

Spätestens seit dem Symbolismus gilt Lyrik als schwierig – mit gutem Grund; scheint sie dies doch wissentlich in Kauf zu nehmen. Ob als Abwehr vor Mißbrauch, zum Ärgernis oder als Provokation, sie lebt seitdem mit dem hartnäckigen Vorurteil ihrer ‚Negativität‘. Dennoch hat sie unbeirrt ihren Weg in die Kompromißlosigkeit des Experiments fortgesetzt. Symbolistische ‚Dunkelheit‘ wollte mit Sprachmagie entschädigen; Dada verstand die skandalträchtige Vernichtung alles Sinnvollen als bittersüße Analogie zur Sinnlosigkeit des 1. Weltkrieges; der Surrealismus erhoffte mit einer Befreiung von Sprachzwängen eine solche von Sachzwängen.

Soviel Widersätzlichkeit deutet jedoch auf handfeste Beweggründe. Zwei paradox anmutende Akte der Verweigerung insbesondere lassen darauf schließen. ‚Moderne‘ Gedichte machen ganz offensichtlich lieber Konzessionen an Schwerverständlichkeit als an landläufige Durchsichtigkeit, wenn es um die Auseinandersetzung mit ihrem eigentlich bedrängenden Problem geht, der Sprache, aus der sie gemacht sind. Diese Hinwendung zu ihrer eigenen Bedingung enthüllt sich als positives Interesse jedoch erst jenseits der Befremdlichkeit, die sie ihrer Lektüre verordnen. Der andere Akt des Widerstandes ist die Folge einer veränderten Welt. ‚Symbolismus‘ wird zum schmerzvollsten Opfer, das den seit 1880 Geborenen abverlangt wird. An seinem ‚Gesang‘ hatten sie das lyrische Sprechen, aber auch seine Geste der Weltentsagung erlernt. Seine narzißtische Er-

habenheit lag jenseits aller Brücken zu einer unwürdigen Lebenswirklichkeit: ‚Der Dichter bestreikt die Gesellschaft‘ (Mallarmé). Dies aber mußte als ästhetischer Irrweg erscheinen, als sich unter dem Einfluß moderner Zivilisation die ‚sozialen Beziehungen‘ innerhalb weniger Jahre radikal veränderten¹. Die Forderung der Stunde war eine ‚Ästhetik um des Lebens willen‘. Sie setzt Symbolismus und Décadence unvermittelt zur literarhistorischen Vergangenheit herab. Sie gilt als Enderscheinung der ästhetischen Entwicklung, die im L'Art pour l'Art einst selbst moderne Errungenschaft war. Dagegen steht die neue Parole: ‚Dichter, besingen wir das Leben‘². Sie verordnet der Lyrik eine geradezu mimetisch anmutende Erneuerung. Dem Publikum bleibt dadurch ein empfindliches Paradox nicht erspart: die literarischen Wagnisse berufen sich auf Vollzugsformen der modernen Lebenswelt; doch niemals zuvor erschien ihr Lyrik so befremdlich. Eine avantgardistische Position war aber ohne diesen Verstehensverlust offenbar nicht zu gewinnen. Mit dem Futurismus, mit Apollinaire, Cendrars, Reverdy, Jacob, mit Dada, dem Expressionismus³ und dem Surrealismus bricht die Lyrik vielförmig zur Erkundung jener Grenze auf, wo eine erschwerte Verständlichkeit schließlich die sprachliche Verständigung insgesamt aufs Spiel setzt.

Eine solch abweisende Gebärde ist aber nicht nur ein Problem für den Liebhaber von Lyrik, sondern auch eine methodische Herausforderung. Wie läßt sich sinnvoll *über* einen Gegenstand sprechen, der so wenig auf dieses ‚Gespräch‘ Rücksicht nehmen kann? Andererseits: kann man sich dieser Lyrik entziehen, solange nicht sicher ist, ob nicht gerade sie besonders auf die Erlösung durch den positiven menschlichen Grundantrieb wartet, der selbst dem Lallen und Schweigen noch einen Sinn zu geben bereit ist? Vielleicht ist ihre ‚Negativität‘⁴ nicht eigentlich Aufkündigung von sprachlicher Solidarität, sondern gerade Mitteilung ihrer Notwendigkeit. Selbst wo sie sich bis zum puren Dada verplappert, bleibt sie immerhin eine Verständigungshandlung, und sei es als die verstörende Demonstration ihrer Gefährdung.

Handlungstheoretisch gesehen lassen sich sprachliche Vorgänge (‚Rede‘) als Teil pragmatischen Handelns mit anderen Mitteln begreifen⁵. Literatur verhält sich zu ‚Rede‘ jedoch nicht einfach als ‚Diskurs‘⁶. Diskursive Situationen kennen die lebensweltlichen Sprachbegegnungen in einem Ausmaß, daß ‚Rede‘ und ‚Diskurs‘

schon im Bereich alltäglichen Sprechens ein festes Wechselverhältnis bilden. Dient ‚Rede‘ der Vermittlung von kommunikativem Handeln, so tritt ‚Diskurs‘ dann in sein Recht, wenn der Redefluß problematisch wird. Er unterbricht das Miteinander-Sprechen, um Bedingungen und Voraussetzungen gestörter ‚Rede‘ auf eine gemeinsame Grundlage zu stellen. ‚Diskussionen‘, ‚Konferenzen‘, ‚Verhandlungen‘, ‚Kolloquien‘ beispielsweise sind diskursive Akte, um sich auf einen einvernehmlichen Sprachgebrauch zu verständigen. Sie sichern akuten Lebensinteressen einen reibungslosen Geltungsanspruch. In der Einheit von Rede- und Diskursakten hat dieser ‚primäre Diskurs‘ die Möglichkeit, Aussagen *und* das Schema dieser Aussagen zum Thema zu machen.

Was aber geschieht, wenn dieses homöostatische Vermögen seinerseits problematisch wird? Dann bedarf es einer meta-kommunikativen Institution, die diesen primären Diskurs zum Gegenstand eines Diskurses machen kann. Sie befaßt sich mit Fragen nach Grundsätzen unseres Handelns in Wort und Tat, die sich nicht mehr im Bereich der Redegegenstände klären lassen. Wie sehr entwickelte Kulturen mit solchen Fällen rechnen, zeigt sich am Rang, den sie den Instanzen zubilligen, an die sie sich dabei wenden: an Magie/Religion, Philosophie, Wissenschaft und – Kunst. Jede behandelt auf ihre Art Fragen, wo es ums Ganze geht. Ihre besondere diskursive Autorität baut auf zwei Grundbedingungen auf. Sie versuchen ihre Aussagen auf je eigene Weise gegen den Zugzwang der Lebensunmittelbarkeit abzusetzen. Dadurch erwirbt sich jeder dieser Meta-Diskurse eine seiner Aussageordnung entsprechende ‚Objektivität‘. Allerdings bedarf es dazu besonderer Vorkehrungen. Im Gegensatz zu ‚Sprechhandlungsrollen‘⁷ der täglichen Rede werden sie nicht mit der Sprache erlernt und gehören deshalb kaum der primären Erfahrung an. Solche ‚sekundären Diskurse‘ sind gezielte Hervorbringungen konzentrierter menschlicher Geistestätigkeit und dürfen als reflexiv konstruiert gelten. Ihre besondere Qualität ist ihr Systemcharakter.

Literatur als einer dieser ‚sekundären Diskurse‘ erbringt ihre ‚Objektivität‘ auf dem unverwechselbaren, allein ihr vorbehaltenen Wege der Fiktionalisierung. Sie verschafft ihr die nötige Unabhängigkeit von der Handlungsunmittelbarkeit der Sprache. Wenn sich der ‚literarische Diskurs‘ ein eigenes ‚Aussagesystem‘ sichert, macht er sich die Schwäche der Sprache zu seinem Nutzen. Als Zeichen-

system lebt sie von der Einhaltung von verabredeten Bedeutungen. In literarischer Verwendung jedoch geben vielfältige Signale zu erkennen, daß sie nicht den utilitaristischen Dienst der Umgangssprache leisten will. Vielmehr nimmt sie sprachliche Zeichen in übertragener, meta-phorischer Weise in Anspruch. Diese abweichende Sprachverwendung verleiht Literatur ein eigenes diskursives Statut im Verhältnis zu normalsprachlicher Verständigung⁸.

Ihr ‚Systemcharakter‘ fällt traditionell ins Aufgabengebiet der Literaturtheorie. Literarische Diskurse sind jedoch von alters her enge Berührungen mit benachbarten diskursiven Disziplinen wie Religion, Philosophie und Wissenschaft eingegangen. Ein Wandel in ihren Wahlverwandtschaften hat jeweils einen nachhaltigen Einfluß auf die literarische Diskursordnung ausgeübt. So ist seit der Mitte des 19. Jahrhunderts das Selbstverständnis der Literatur unverkennbar auf das wissenschaftliche Modell des Erkennens eingegangen⁹. Hugo, Balzac oder Baudelaire konzipieren das neue Programm, daß ‚Natur‘ nicht eigentlich darin besteht, was menschlicher Wahrnehmung als gegeben entgegentritt, sondern was diese gedanklich und sprachlich daraus macht. Angesichts ihrer Trübung durch banale Interessen richtet sich das Ziel des Symbolismus vornehmlich auf ein „*isolement de la parole*“¹⁰. De-Naturierung war sein Grundsatz im Umgang mit dem unvermeidlichen Zitat des Realen, das Sprache semantisch mit sich führt und sich restlos nicht tilgen läßt. Ob sich auf diesem puristischen Wege allerdings die demiurgische Urgewalt des Wortes zurückgewinnen ließe, erschien schon Zeitgenossen als Phantasien aus dem ‚Ebenholzturm‘¹¹.

Die Probleme, die der Symbolismus aufgeworfen hatte, schrieben dem, was nach ihm kommen sollte, das Programm seiner Pionierarbeit vor. Auch wenn es Mallarmé nicht wahrhaben will („*la Nature a lieu, on n'y ajoutera pas; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel*“)¹²: angewandte Wissenschaften, Industrie, Technik oder Großstadtzivilisationen waren längst dabei, das Leben unwiderruflich umzugestalten. Dies konnte aber nur dem belanglos scheinen, der ‚Wirklichkeit‘ ohnehin woanders suchte. Bedingung dafür war jedoch eine entschiedene transzendente Blickrichtung. Wo sie nicht so zu Gebote stand, konnte selbst die Lyrik in die ungewohnte Verpflichtung geraten, sich ‚auf den Stand der Zeit‘ zu bringen.

Doch mit nur lexikalischen und metaphorischen Verjüngungen war dem nicht Genüge zu tun. Erschüttert sah sich der Grundsatz der symbolistischen Poetik selbst: „*La Poésie (...) une explication du Monde délicate et belle*“¹³. Angesichts der ausgreifenden technischen und sozialen Unterwerfung dieser Welt seit der ersten industriellen Revolution war in Frage gestellt, ob menschliche Tätigkeit noch immer als ‚Entfaltung‘ („*explication*“) der ‚Natur‘ ausgelegt werden kann. Dann aber läßt sich ihr auch nicht länger mit einem lyrischen Diskurs gerecht werden, der die Welt der Erscheinungen zur Preisgabe eines kaum mehr vernehmbaren Verweises auf eine ohnehin ausgezehrt Idealität bedrängt. Eine grundlegende Hypothese deutet sich an: bezeichnet die literarhistorische Schwelle, die das beginnende 20. Jahrhundert im Bereich der Lyrik überschreitet, nicht eine einschneidend andere lyrische Diskursivität?^{13a}

II

Wenn Apollinaire in diesem Zusammenhang von einem ‚neuen Realismus‘ spricht¹⁴, dann verwickelt er die Poesie in eine ganz und gar ungewohnte Auseinandersetzung um die ‚Nachahmung der Natur‘ in der Kunst. Bis zum Symbolismus galt die Überzeugung, daß sich eine höhere Bedeutung hinter der Welt der Erscheinungen verbirgt: Sie aufzudecken sei die höchste Wissenschaft des Dichters¹⁵. Hier soll gelten, daß sich eine zeitgemäße Lyrik von dem Prinzip „*Retour à la vie pour la vie*“ herleiten müsse¹⁶. Gerade die Entwicklung Apollinaires, Schlüsselfigur und Impresario dieser Avantgarde, zeigt beispielhaft, daß damit jedoch kein Naturalismus der Lyrik gemeint sein kann. ‚Zurück zur Natur‘ ja, aber ‚ohne sie nach Art der Photographen abzubilden‘ (O. C. III, 609). ‚Wirklichkeit‘ wird vielmehr zum Maßstab einer Befreiung von herkömmlichen Nachahmungsrezepten. Künstler wie Apollinaire brechen unter großem persönlichem Risiko mit einem verwurzelten ästhetischen Evolutionsschema des 19. Jahrhunderts. Dieses hatte auf die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit eine doppelte, dialektisch verbundene Antwort gegeben: Eine realistische Tendenz mühte sich, nicht ohne Seitenblicke auf moralisch-didaktischen ‚Fortschritt‘, um die Darstellung, wie (schlecht) die Welt sei. Eine ästhetisierende hingegen rang um die Korrespondenz mit ihrer schöneren, besseren Analogie. Wer aber behauptet, die ‚Natur‘ sei das Maß der Dichtung, zugleich aber ein

„realistisches“ Abbildungsverhältnis ausschließt („la comparaison est impossible“; O. C. III, 802), setzt sich nicht nur gegen beide Tendenzen ab; er verläßt das bisherige dialektische Schema selbst. Dieser dritte Weg bezeichnet den theoriegeschichtlichen Ort des lyrischen Umbruchs zu Jahrhundertbeginn. Es verwundert daher kaum, daß sich seine Vertreter dadurch beide, Naturalisten und Symbolisten, zu Gegnern machten.

Einer solchen Herausforderung kann aber nur standhalten, wer auf Fragen nach dem Wozu und Wie einer neuen Literatur überzeugende Antworten weiß. Apollinaire gibt ihr einen solchen, weithin gültigen Darstellungsgrundsatz. Kunst soll „aussi éloigné que possible de la nature“ sein, „avec laquelle il ne doit avoir rien de commun“ (O. C. III, 780). Um zukünftigen „Natur“-Begriffen jeden Rückfall in herkömmliche Nachahmungsschablonen zu verwehren, bannt sie Apollinaire gleichsam mit ihrem sorgsam gehüteten Tabu: „tel est l'ouvrage poétique: la fausseté d'une réalité anéantie“ (O. C. III, 812). Zwar hatte sich gerade die Lyrik seit dem „L'Art pour l'Art“ zunehmend zum Artifizialen ihrer Wirklichkeitsbesprechung bekannt. Noch nie hatte sie jedoch mit solcher Radikalität das Gegenteil jeder „vraisemblance“, „fausseté“, zum Richtmaß ausgerechnet einer „Rückkehr zur Natur“ erhoben. Das Paradox hat jedoch, in unvermutetem Sinne, Methode.

Seine Auflösung führt auf eine kapitale Neubegründung der Dichtungstheorie. Als „volonté toute puissante“ verändert der Dichter „l'ordre des choses, contrarie les causes et les effets et anéantit le souvenir et la vérité même de ce qui existait la veille pour créer une nouvelle réalité“ (O. C. III, 802). Wo die Literatur geläufige Wirklichkeitsvorstellungen willentlich „irrealisiert“, ist „fausseté“ ein Akt von „Falsifikation“. Wenn sie gleichzeitig das Recht beansprucht, die verfügbar gewordenen Bestandteile unserer Wirklichkeitserfahrung nach einer eigenen „Logik“ neu zu setzen, dann schafft sie neue Realitäten. Im Verhältnis zu „fausseté“ ist solche „création“ eine neue Hypothese auf die Wirklichkeit. Dieser poetische Abbau („changer l'ordre“, „anéantir“) und Neubau („créer“) vorgefundener Realitätsbegriffe, anders gesagt das Zusammenspiel von „fausseté“ und „création“ ist in den Rang eines Fundierungsgrundsatzes dieser „neuen“ Literatur getreten.

Mit ihm aber kommt unübersehbar seine Teilhabe an positivistischer Epistemologie ans Licht. Zunächst erreicht darin jene ebenso produktive wie problematische Tendenz zur Verwissenschaftlichung

der Literatur einen neuen Höhepunkt¹⁷. Ein erheblicher Unterschied hatte sie jedoch bis zum Symbolismus gegen eine Gefährdung durch technizistisches Pathos in Schutz genommen: Ihr unitaristisches Erkenntnismodell. Noch nach A. Gides verbreiteter Auffassung arbeiteten der Dichter wie der Wissenschaftler auf dasselbe Ziel hin: „(il) recherche l'archétype des choses et les lois de leurs successions; il recompose un monde enfin, idéalement simple, où tout s'ordonne normalement“¹⁸. Beide, der Dichter insbesondere, suchen hinter den Erscheinungen der Welt, der eine induktiv ihre Gesetzmäßigkeit, der andere intuitiv eine verhüllte Harmonie, ein ästhetisches Eden. Beide teilen – noch – die Prämisse, daß die Welt von sich aus, in sich einen Sinn hat. Poetische und wissenschaftliche Aufmerksamkeit bilden gesetzmäßige Reihen („successions“), die alles auf ein allumfassendes Weltkalkül hinführen, von dem zugleich alles ableitbar wäre („L'Idée qui seule importe, en la Vie est éparse“)¹⁹. Mit nahezu denselben Worten spricht auch Apollinaire von der Erstellung einer „succession d'événements“. Allerdings geht er von erheblich gewandelten erkenntnistheoretischen Voraussetzungen aus. Er fordert: „Les arts soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels“ (O. C. IV, 445). Damit verpflichtet er die Darstellung der Künste auf das Modell der Wissenschaften. Definitiv haben also sie die Führung in menschlicher Erkenntnis übernommen – auf Kosten der lange Zeit herrschenden Religion und Philosophie. Nun sollen auch poetische Diskurse entscheidend nicht mehr nach vertikalen Analogien, sondern nach horizontalen Relationen verfahren. Auf der Strecke bleibt dabei die transzendente Konstruktion menschlichen Wissens, ein Zeichen für das Ende der Vorstellung vom „analogischen Universum“²⁰. Nicht nur, daß Kunst jetzt nach Belieben mit der „Realität“ umspringen kann; an diesen Punkt drängen bereits psychische und künstliche Grenzüberschreitungen von Nerval, Baudelaire, Lautréamont oder Rimbaud vor. Vielmehr wird es geradezu ihr provozierendes Grundgesetz, sich durch die Vernichtung („réalité anéantie“) bestehender Wirklichkeitsbegriffe erst zu legitimieren.

Die wohl ausschlaggebende Begründung besteht darin, daß die „Moderne“ Ordnungen in der Welt nicht mehr als Einlösung kosmologischer Vorgaben, sondern als Produkte menschlicher, insbesondere künstlerischer Tätigkeit anzusehen bereit ist: „L'ordre qui paraît dans la nature (...) n'est qu'un effet de l'art“ (O. C. IV, 21). Dies stellt bisherige Anschauungen gleichsam auf den Kopf. Nicht eine ul-

tima ratio regiert letztbegründend unsere Wirklichkeit; es ist die menschliche Geistestätigkeit selbst, die unablässig Wirklichkeitsentwürfe herstellt. Ohne Dichter und Künstler insbesondere fiel alles ins ‚natürliche Chaos‘ zurück. ‚Natur‘ steht als bloße Materialität an. Diese Kunst, verstanden als eine Ordnungshandlung, vereitelt damit endgültig jeden weiteren Nachahmungsgedanken. Wie nie zuvor mit solcher Unbedingtheit ist, was wir für Realität halten, als selbstgeschaffen zur Geltung gebracht. Vor allem die Künstler können dies für sich beanspruchen. Sie sehen sich als die eigentlichen ‚Götter‘ dieser Moderne („Le Poète est analogue à la divinité; O. C. III, 809). Ihre Schöpfungen prägen „la figure de leur époque et docilement l'avenir se range à leur avis“ (O. C. IV, 22). Die Mythe von Ikarus wird zur Parabel ihres neuen sozialen und intellektuellen Risikos. Erfinder und Forscher haben gerade am Beginn des 20. Jahrhunderts Menschheitsträume wie das Fliegen in die Tat umgesetzt, Mythen also ‚realisiert‘²¹. Damit aber wurde diese moderne Zeit gleichzeitig entmythologisiert. Dem Dichter erwächst deshalb die Aufgabe, ihr neue Fabeln zu geben und, mythenbildend, ihre Entwicklung durch neue Vor-Bilder zu orientieren.

Dennoch begreift er sein Amt nicht mehr messianisch. Wo menschliche Tätigkeit sich zum Maß aller Dinge erhebt, überschreitet sie die Begrenzungen ihres historischen Erklärungsmodells, das Geniekonzept²². Das Vermögen der Imagination wird dabei absolut gesetzt. Begründungsgeschichtlich geht ihr Wissen auf den modernen Mythos des ‚surhomme‘ über²³. Die Vorsilbe ‚sur‘ aber bezeichnet eindringlich die Verbindung zu der neuen Poetik, mit der es dieses programmatische Zeichen teilt, den ‚sur-réalisme‘.

Die darin in Kauf genommenen Risiken einer unbeherrschten Entgrenzung haben nur allzu schnell historische Gestalt angenommen: in Marinettis *Marfarka il futurista*, der bedingungslosen Verherrlichung vitaler Willenskräfte im ‚superuomo‘; in literarischen Untergrundernissen wie dem Aufstieg Fantômas, dem Helden technisierter Verwerflichkeit²⁴; in den Horrorexzessen des Théâtre du Grand Guignol, im Eintritt italienischer Futuristen in die faschistische Bewegung. Es fällt im übrigen schwer, darin keine Verwandtschaft mit den irrationalen Motiven des 1. Weltkrieges („la guerra sola igiene del mondo“) und seiner Euphorie technischer Allmacht zu sehen („la guerre une chose charmante“; O. C. IV, 917).

III

Dieser epistemologische Umriß bildet den theoretischen Rahmen des untrennbaren Komplements von ‚fausseté‘, ‚création‘. Es geht auf die Imaginations-Theorie zurück, die seit den 30-iger Jahren des 19. Jahrhunderts einen neuen Literaturbegriff entworfen hatte²⁵. Der Imagination wurde einerseits die Gabe der Erkenntnis zugeschrieben, durch die – häßliche – Kontingenz der gelebten Wirklichkeit hindurch zu ihren höheren Begriffen vorzudringen. In poetologischer Hinsicht stand sie für die Grundbedingung aller Dichtung, der Hervorbringung von bildhaften Repräsentaten (‚images‘). Den Mittelpunkt dieser ästhetischen Neuschöpfung der Welt bilden die poetologischen Grundoperationen von Analyse und Synthese: Synthese als Re-komposition des (Bild-)Materials, das aus der Analyse, d. h. De-komposition des Vorgefundenen gewonnen wurde²⁶. ‚Création‘ in diesem Vorstellungskreis ist ein Akt der Enthüllung. Flauberts ästhetisches Darstellungsziel, das ‚faire voir‘, muß seinem Doppelsinn gemäß mit ‚sehen(d) machen‘ wiedergegeben werden.

Doch dieses imaginistische Dichtungskonzept enthielt bereits in sich selbst den Ansatz zu einem historischen Umschlag. Die spekulative Handlung von Analyse/Synthese ließ sich – scheinbar – bruchlos in jenen theoretischen Begründungszusammenhang übernehmen, der dem experimentellen Handeln der ‚positiven‘ Wissenschaften im 19. Jahrhundert zu ihrem Vorrang verholfen hatte. Die Imaginations-theorie wirkt deshalb poetologisch zunächst ungebrochen weiter. Nach Apollinaire läßt die Darstellung der Literatur nichts zu, „qui nous ressemble“, aber alles „à notre image“ (O. C. III, 783). Statt nachahmender Verdoppelung des Bestehenden ist auch hier bildhafte Re-Präsentation verlangt. Poetisches Handeln verwirklicht sich als „traduire la réalité“ (O. C. IV, 444). Ungleich eindeutiger aber als bisher kommt es auf das Imaginat und weniger auf die ungereimten Realien an. Die Tätigkeit des Poeten behandelt das Material zwar „par une sorte d'analyse-synthèse“ (O. C. IV, 445), dem zentralen Theorem Baudelaires. Allerdings bezieht es sich auf Picassos kubistische Malerei und ihre gegenstandsfree Einbringung von gegenständlichen Bezeichnungswerten²⁷. Diese Verschiebung im Modell besagt eindringlich, daß Imagination in ihrem Rang als „reine des facultés“ zurückgestuft ist. Ihre Stelle hat ‚création‘ eingenommen: „Dieu et le poète créent à l'envie“ lautet die Formel poetischen Handelns (O. C. III, 783). Die Gebärde der Wesensentfaltung sieht sich

überwältigt vom modernen Gestus des Machens. Unwiderruflich behauptet sich fortan neben einer Lyrik im Zeichen des Sängers Orpheus²⁸ eine Dichtung im Zeichen von Prometheus, dem Anwalt von ‚techné‘ (Apollinaire: *Poème lu au mariage d'André Salmon*, in *Alcools*).

Was immer aber die Künstler und Poeten am wissenschaftlich-technischen Diskurs des Wissenserwerbs begriffen haben mochten, es kann nicht ihr erstes, wohl auch nicht das allein erregende Moment zum Sturm auf die traditionellen poetischen Leitbilder gewesen sein. Der Anteil, den sie seit alters an der Wirklichkeit nehmen, beschäftigt sich in erster Linie mit der menschlichen Praxis und ihren Lebensbegriffen. Das „*revenir à la nature même*“ Apollinaires (O. C. III, 609) meint unverändert noch immer dieses ureigene Interesse der Dichtung. Bezogen aber auf ein Leben in und nach der Belle Époque, wird ihr geradezu eine Auseinandersetzung mit der technisch-industriellen Revolution der Lebensumstände in dieser Zeit aufgedrängt. Sie vor allem schreibt den Künsten das ‚Gesetz‘ ihrer Modernisierung vor: „*Les arts (...) soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels*“ (O.C. IV, 444). Sie haben der menschlichen Fortbewegung den Begriff für Geschwindigkeit erschlossen²⁹: Métro, Transsibirische Eisenbahn, Transatlantische Schiffflinien, das Auto, vor allem aber das Flugzeug machen die Illusion von der aufgehobenen Distanz, die Ubiquität, zu einer populären Vorstellung. Die Biographie von Blaise Cendrars liest sich wie ein Protokoll dieser Erfahrung. Sie haben die Schemata sozialer Kontakte tiefgreifend erweitert. Telegraphie, zumal die drahtlose, das Telephon insbesondere, Grammophon, Rohrpost, Elektrizität, Film, Nachtleben etc. führen, zusammen mit der räumlichen Vervielfältigung, zu einer Explosion kognitiver Ordnungsschemata und zu ungeahnter Verdichtung kommunikativer Berührungen insgesamt. Sie schaffen die neue Empfindung von der aufhebbaren Zeit, Omnipräsenz. Die Großstadt, einzigartiger Multiplikator und selbst ein Paradigma ‚moderner‘ Lebensbezüge, macht jeden zum Betroffenen dieses zivilisatorischen Fortschritts. Das Gefühl der Kollektivität³⁰ wird zu einer der erregendsten Erfahrungstatsachen moderner Gesellschaft. Sie hat ihre Ursachen in der Veränderung der Arbeitswelt mit der symptomatischen Einführung des Fließbandes und in der Verstärkung der Bevölkerung. Sie hat sozialtheoretisch ihren Niederschlag gefunden in der „*conscience collective*“ (Durkheim) oder in der Anarchielehre Sorels; im Bereich literarischer Kritik

führte der Sprung aus den subjektivistischen Traditionen zum Konzept einer ‚Anarchie littéraire‘ (A. Baju) oder zu J. Romains Unanimismus; sozialpsychologisch zur Behauptung eines kollektiven Unbewußten (C. G. Jung).

Dieses neue Lebensgefühl erhielt seine besondere Faszination dadurch, daß Omnipräsenz, Ubiquität, Kollektivität als Wirkungszusammenhang empfunden werden konnte, der, positiv genommen, einen Kult der Moderne begründete und alles Vergangene als ‚Passatismus‘ abwertete³¹. Seine Festlegung auf die Gegenwart als dem geschichtlichen Maß brachte eines der elementaren Denkbilder menschlichen Handelns, die raum-zeitliche Koordination, mit ihr letztlich die Logik der Kausalität als überschreitbar in Erfahrung. Ihre Stelle nimmt, zumindest in der künstlerischen Klärung, das Modell der Simultaneität ein. Inbegriff eines durch Technik herbeigeführten Wandels in den Vollzugsstrukturen des Alltags, bezeichnet es auf der einen Seite die ‚Poetik‘ dieser modernen Lebenswelt. Da es zugleich jeden betrifft und ihn zur Korrektur seiner Gefühlsurteile nötigt, bereitet Simultaneität andererseits den Boden für die neue Sensibilität des Maschinenzeitalters³². Wenn Kunst daher durch einen ‚Retour à la vie‘ gesunden soll, dann ist sie auf Simultaneität, der Quintessenz eben dieses ‚Lebens‘ als ihrem zeitgemäßen Interesse verpflichtet.

Dieses stellt sich ihr zunächst als ein poetologisches Problem, das unmittelbar den Begriff von ‚création‘ angeht. Als kognitive Entgrenzung des Lebensspielraums durch technischen Fortschritt beweist Simultaneität die Tatkraft menschlichen Leistungsvermögens. Die ‚moderne‘ Welt versteht sich, wie nie zuvor, als Gebilde aus Menschenhand. ‚Création‘ steht deshalb für Gestaltung und in diesem Sinne Überwindung natürlicher Zustände durch menschliche Arbeit. Die Ansicht tritt in den Vordergrund, daß diese geschaffene ‚Wirklichkeit‘ nicht länger mehr als eine unabhängige, objektive Struktur, sondern als eine von menschlicher Handlungsmächtigkeit abhängige Größe zu begreifen sei³³.

In der Konsequenz gewinnt ‚Natur‘ positiven Wert erst als überwundene. Sie wertet gerade das Unnatürliche, das Artifizielle gegenwärtiger Wirklichkeitskonstitutionen zur wahren ‚Realität‘ auf. Apollinaire gibt dafür ein aufschlußreiches Gleichnis: „*Quant l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe*“. Der Vollzug eines solchen, auf technische Hilfsmittel gebauten Alltags erzeugt „*sur-réalisme*“ bereits in der Lebensunmittelbarkeit (O. C. III,

609). Im Gegensatz zum kontemplativen ‚supernaturalisme‘ in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts korrigiert diese Auffassung die traditionelle ästhetische Reflexion auf Wirklichkeit und setzt an die Stelle von platonisierendem ‚Schauen‘ die Faszination am ‚Herstellen‘³⁴: der konstruktivistische Ansatz hat seinen Einzug in die Dichtung gehalten. Gleichzeitig ist damit eine Grenzlinie zur literarischen Bewegung des Surrealismus gezogen. Die kulturkritische Herausforderung des 1. Weltkriegs hat im Vergleich dazu der surrealistischen Wirklichkeitsrecherche eine ‚sous-realistische‘ Wendung verliehen.

Aus diesem Modernitätsgefühl leitet Apollinaire den Fundierungsgrundsatz seines ‚neuen poetischen Realismus‘ her: „poésie et création ne sont qu'une chose“ (O. C. IV, 85)³⁵. Eine solche These ist allerdings eine Erklärung schuldig für die unüberschreitbare Schwelle zwischen ‚Herstellung‘ von Wirklichkeit im pragmatischen und sprachlichen Bereich. Die Frage kompliziert sich eher noch durch die kühne Aufgabengestaltung dieser literarischen ‚création‘: „ordonner un chaos, voilà la création“ (ebda.). Im Bereich sprachlicher Handlung können mit ‚Chaos‘, ungestalteter Natur, nur die alltäglichen Sprachspiele gemeint sein, in denen gelebte Wirklichkeit abgesprochen wird. Was an ihnen ungestaltet gelten darf, deckt sich wohl mit Sprachritualen, die im Konventionellen erstarrt sind. Ihr automatischer Zugriff macht sich besonders dann als beengende Vorurteilsstruktur bemerkbar, wenn er die Vielfalt des Lebens („la vie infiniment variée“) in die Engpässe gedankenloser Redeweisen leitet. In Zeiten beschleunigter Umwälzung wie in den ersten 15 Jahren dieses Jahrhunderts kann dies Verzerrung, ja Verfehlung tatsächlicher Sachverhalte bedeuten. Genau da knüpft der gewichtige gesellschaftliche Auftrag an, den Apollinaire einer poetischen ‚création‘ zuweist: „renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes“ (O. C. IV, 21). Dichtung kann neue Erkenntnis erst in dem Maße stiften, wie sie die Voreingenommenheit eingeschliffener Wahrnehmungsmuster außer Kraft setzt. Im engeren Sinne treibt Literatur damit Sprachkritik³⁶.

Dieser Aufgabe konnte sie sich aber erst verschreiben, als ausreichend ins Bewußtsein gedrungen war, daß Leben und Sprechen zwar zwei aufeinander bezogene, dennoch selbständig organisierte Reihen menschlichen Handelns bilden. Je ausdrücklicher Sprache als Zeichensystem gedacht wurde, desto schärfer zeichnete sich die Vermittlung von Handeln und Sprechen als Prozeß einer unablässigen Vereinbarung ab³⁷. Sprache kann ihre semiologische Tüchtigkeit nur dann erhalten,

wenn zumal die Literatur diese sprachliche Erfassung der Lebenswelt (den ‚primären Diskurs‘) im Sinne einer permanenten („sans cesse“) Definitionshandlung überwacht. Ein solcher poetischer Ordnungsgewinn („ordonner“) wird allerdings nur dem zuteil, der es einerseits wagt, die Rolle eines „pèlerin de la perdition“ anzunehmen; d. h. nichts weniger als die Bereitschaft, seine Besprechungsmuster von Wirklichkeit einer Demontage auszusetzen. Erst dann läßt sich andererseits „changer le sens des paroles“ (O. C. III, 91). Ihre neue Bedeutungsfähigkeit reicht von der Aufnahme zeitgemäßer sprachlicher Bezüge zur Realität bis hin zum Entwurf utopischer Vor-Bilder.

IV

Die Frage ist, wie Lyrik dieser zugleich kritischen und kreativen Aufgabe Herr zu werden vermag. Als erste Maßnahme verordnet ihr Apollinaire dementsprechend und repräsentativ, was literarischen Umbrüchen seitdem ihre Signatur verleiht, Dekonstruktion. „Je n'écirai plus qu'une poésie libre de toute entrave, serait-ce celle du langage“, läßt er mit futuristischer Radikalität den Dichter Croniamental in der Erzählung *Le Poète assassiné* sagen. Nicht zuletzt deswegen erleidet er das Schicksal des Titels (O. C. I, 257). Diese befreiende Geste läßt innerhalb weniger Jahre die kühnsten Visionen des Symbolismus weit hinter sich. Verlaine hatte sie in *L'Art poétique* programmatisch gemacht: „Prends l'éloquence et tords lui le cou“. Was sich von da an über den ‚vers libéré‘, ‚vers libre‘, das Prosagedicht, ‚Un coup de dés‘, zum freien Rhythmus, zu den ‚parole in liberté‘, den Ideogrammen Apollinaires bis zum ‚poème bruitiste‘ Huelsenbecks oder Balls phonetischen Gedichten entwickelt hat, war Stück um Stück dem rhetorischen Stilmodell und dem lyrischen Ideal des Sublimen abzurufen. Die Sprengung des Verses begleitet auf der Ebene der lyrischen Sujets ein unaufhaltsamer Abbau der Unterscheidung zwischen poetischem und nicht-poetischem Sprachmaterial. Alles darf sich nach und nach lyrisch vergegenständlichen.

Auf der Ebene des Bedeutungsaufbaus schließlich verblaßt die Vorbildlichkeit der ‚poésie pure‘. Sie hatte ihre Textutopie im ‚chant‘³⁸, der gegenstandsbefreienden Verwandlung der Sprache in Klang. Unreichbares ästhetisches Gesetz war ihr die Musik, der alte romantische Traum. Deren Material und seine Verarbeitung gleicht mathematischen Operationen, die die Trübungen durch jeden Zufall ausschlies-

sen. Dennoch ist ihr Produkt sublimste sinnliche Erfahrung. Die symbolistisch anmutende Befreiung der Dichtung von semantischen Verbindlichkeiten der Sprache bei den Futuristen, Apollinaire oder Dada aber verfolgt andere Ziele. Sie will im lyrischen Experiment gerade expressive Spielräume erkunden, die jenseits des bekannten Zeichengebrauchs liegen. Ihr Vorbild, die Summe aus Apollinaires erster lyrischer Phase, wird im zeitlich letzten, in der Darbietung ersten Gedicht der *Alcools* verkündet:

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui
Chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures
policières
Portraits de grands hommes et mille titres divers
(*Zone*; O. C. III, 55)

Mit wörtlicher Anspielung an das symbolistische Dichtungskonzept („Chantent“) entwirft Apollinaire die Umrisse seiner ‚modernen‘ Nachfolgepoetik („voilà la poésie *ce matin*“). Mit sicherem Gespür für die Differenz der Medien bezieht sich Apollinaire bei der Wahl seiner Vorbilder nicht direkt auf Analogien in der avantgardistischen Malerei, obwohl er an ihr und mit ihren Künstlern diesen ästhetischen Aufbruch ermittelt hat. Plakate, Prospekte, Kataloge bieten die sprachgerechten Paradigmen einer zeitgemäßen lyrischen Aussage. Selten wird so offenkundig, daß die damals vielstimmig beschworene Notwendigkeit einer Erneuerung der Literatur aus dem Leben sich vor allem anderen den dramatischen Veränderungen in dessen Realitätskonstitution stellen muß. Zeitung, Kino, Telphon, Café, die Großstadt haben grundlegend andere und anders gebildete Lebensbegriffe als bisher zur Norm gemacht. Ein ‚neuer Realismus‘ der Kunst hängt daher nicht so sehr von einer Kritik des Gegenstandes, sondern von der seiner Wahrnehmung ab. Diese fällt dann aber inhaltlich mit Simultaneität als der Grunderfahrung der Moderne zusammen. Von hier aus erklärt sich das poetologische Erfordernis: „concevoir un poème simultanément, comme une scène de la vie“ (O. C. III, 890). Genau als solche kognitiven Alltagsszenen sind Zeitung, Kino, Plakat, Telephon etc. zu verstehen. Sie machen bereits vor, was eine neue Lyrik erst noch einzulösen hat. Die Flut von Experimenten mit der Form des Gedichts zeigt jedoch, welche Hindernisse auszuräumen waren, um lebensweltli-

che Simultaneität auch ästhetisch erfahrbar zu machen. Auch wenn ein Katalog unbedenklich graphische und ikonographische Signale kombiniert, es mußten erst die spektakulären Entgrenzungen des Gegenstandes im Kreise der Kubisten den Weg eröffnen, damit Apollinaire die einst in der Romantik eingeleitete Vermischung der Töne in der erneuerten Idee vom Gesamtkunstwerk auch literarisch vollenden konnte: „*Mariant (. . .) comme dans la vie / les sons les gestes les couleurs les cris les bruits*“³⁹. Diese Simultaneität der Ausdrucksmittel setzt, wie der Katalog zeigt, die Freiheit ihrer raum-zeitlichen Inszenierung voraus. Als Anleitung für Dichtung führt sie unmittelbar in die Visualisierung der Sprache. Ansätze dazu hatte es bereits früher gegeben, in Hugos Figurengedichten, Mallarmés *Un coup de dés*, mit einem radikalen Höhepunkt in Marinettis *Battaglia Peso + Odore* im Anschluß an sein ‚technisches Manifest der futuristischen Literatur‘ (1912). Erst die syntaktische und semantische Freigabe der Sprache erlaubte es, die sprachlichen Zeichen wie gegenständliche Elemente in kubistischer Kunst zu handhaben. Apollinaire hat in den *Calligrammes* solche experimentelle Formen eines „lyrisme visuel“ gesammelt (O. C. III, 901)⁴⁰. Nicht zuletzt aber machen Katalog, Prospekt oder Plakat auf eine unbeschränkte Vereinbarkeit unterschiedlichster Gegenstände selbst aufmerksam. Was in Wort und Bild zur Auslage kommt, erfüllt seinen Zweck offenbar mit einem Minimum an geregelter Darbietung. Die so in den Vordergrund gerückte Vielfalt richtet eine unbesorgte Huldigung ans Heterogene in der Welt.

Und doch haben die Benutzer keine erkennbaren Schwierigkeiten, sich in solchen Formen der Mitteilung zurechtzufinden. Was Künstler und Dichter dabei vor allem beeindruckt hat, verdeutlicht Apollinaire am Paradigma der Zeitung, auf das er sich mehrfach bezieht: „Une seule feuille traite des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés“ (O. C. III, 902). Eine Seite bringt sachlich und räumlich höchst unabhängige Informationen zusammen und gibt dadurch ein Beispiel für die Beherrschung von Simultaneität im Alltag. Sie erbringt insbesondere einen eingängigen Beweis für die Fragmentordnung zeitgenössischer Wirklichkeitsbilder. Die einzelnen Artikel und Notizen bleiben in einem weitgehend unverbundenen Nebeneinander stehen⁴¹; jeder Beitrag ist in erster Linie sich selber überlassen. Was aber im Hinblick auf Text und Inhalt wie eine Objektivierung erscheint, bezeichnet andererseits genau das Ausmaß einer persönlichen Mitarbeit des Zeitungslesers. Denn was die Aufmachung der Zeitung

an Synthese einspart, kehrt auf seiten des Lesers als Aufwand wieder. Nicht nur, daß er das Informationsangebot einer Auswahl unterzieht; er stellt sich gewissermaßen seinen eigenen Text zusammen. Mehr noch aber steht ihm offensichtlich das Vermögen zu Gebote, die Zusammenhangslosigkeit der Einzelbeiträge aufzuheben und sie einem Bedeutungsrahmen zuzuordnen, der ihnen zumindest subjektiv einen Sinn gibt. Beide Fähigkeiten vereint bezeugen eine populäre Form alltäglicher ‚création‘. Wer sie auszuüben vermag, hat neben seiner Logik der Sukzession und Finalität vor allem die ‚modernen‘ Gesetze der Gleichzeitigkeit zu beherrschen gelernt. Sie verlangen Entscheidungen immer mehr unter Bedingungen der Nebenordnung, mithin nach einer Logik der Relation.

Wird die Lyrik nach einer solchen ‚Poetik der Création‘ entworfen, dann verlangt sie von ihrem Publikum im Prinzip nichts anderes als die aktive Anwendung eben dieser Poetik der modernen Lebenswelt. Was dies jedoch konkret bedeuten kann, mag Apollinaires Gedicht *Les Fenêtres* exemplarisch veranschaulichen.

- 1 Du rouge au vert tout le jaune se meurt
- 2 Quant chantent les aras dans les forêts natales
- 3 Abatis de pihis
- 4 Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile
- 5 Nous l'enverrons en message téléphonique
- 6 Traumatisme géant
- 7 Il fait couler les yeux
- 8 Voilà une jolie jeune fille parmi les jeunes Turinaises
- 9 Le Pauvre jeune homme se mouchait dans sa cravate
- 10 blanche
- 11 Tu soulèveras le rideau
- 12 Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre
- 13 Araignées quand les mains tissaient la lumière
- 14 Beauté pâleur insondables violets
- 15 Nous tenterons en vain de prendre du repos
- 16 On commencera à minuit
- 17 Quant on a le temps on a la liberté
- 18 Bigorneaux Lotte multiples soleils et l'Oursin du cou-
- 19 chant
- 20 Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre
- 21 Tours
- 22 Les Tours ce sont les rues
- 23 Puits
- 24 Puits ce sont les places
- 25 Puits
- 26 Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes
- 27 Les Chabins chantent des airs à mourir
- 28 Aux chabines marronnes
- 29 Et l'oie oua-oua trompette au nord
- 30 Où les chasseurs de ratons
- 31 Raclent les pelleteries
- 32 Etincelant diamant
- 33 Vancouver
- 34 Où le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver
- 35 O Paris
- 36 Du rouge au vert tout le jaune se meurt
- 37 Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les
- 38 Antilles
- 39 La fenêtre s'ouvre comme une orange
- 40 Le beau fruit de la lumière

(*Calligrammes*, O. C. III, 160/161)

Der Autor hat diesen Text mehrfach als ein Schlüsselgedicht (O. C. IV, 493) dieser neuen Poetik gekennzeichnet. Demonstrativ eröffnet es den Zyklus der *Calligrammes*⁴². Wie *Zone* oder *Les Collines* ist es angewandtes Manifest einer „esthétique toute neuve“ (O. C. IV, S. 1079). Seine Textfolge negiert weitgehend traditionelle Gedichte („je me suis enfin détaché / De toutes choses naturelles“, *Collines*, V. 86/7); gerade dadurch aber qualifiziert es sich erst eigentlich als Maßnahme der Erneuerung. Die seit *Alcools* (1913) abgeschaffte Interpunktion führt die Befreiung des Verses über den Vers libre hinaus und nimmt bereits Maß für die Ideogramme. Auf der Ebene der Syntax verlieren grammatikalische Normen ihre Verbindlichkeit⁴³. Zwar werden syntagmatische Einheiten aufgeboten (etwa V. 1, 2-4, 15-17, 27 f., 29 f.); ihre gegenseitige Zuordnung jedoch bleibt in der Schwebe. Bilden V. 1-3 oder V. 2-4 einen ‚Satz‘? Nach der metaphorischen Logik des Gedichts kommt beides in Frage, ohne zwingend zu sein. Die Farbsignale des ersten Verses vermögen die beiden folgenden semantisch zu affizieren: das Papageienbunte (‚aras‘) als das ganze Farbenspektrum, ‚forêts natales‘, Grün, ‚pihi‘, der Vogel aus der Fabelwelt Chinas, dem Land der aufgehenden Sonne, Gelb; ‚abatis‘ assoziativ Rot. Nichts spricht auch gegen ein Syntagma aus V. 2-4: die Engführung der Vogel-Motive (‚aras‘; ‚pihis‘; ‚l’oiseau‘) und ihre Exotik stimmt mit der sublimen Substanz der Verse zusammen, ‚chantent‘, das bildlich für ‚un poème‘ steht. Diese gewollte Unentscheidbarkeit, hervorgerufen durch schwindende syntagmatische Vereinheitlichung, stellt den lyrischen Text unter das Gesetz von Parataxe. Abgeschlossene Satzgebilde, erst recht satzübergreifende Verbindungen werden zu einem eher seltenen Fall der Bedeutungsanleitung. Daß Apollinaire dabei Eindeutigkeit als Ziel sprachlicher Verständigung bewußt auf Spiel setzt, zeigt seine antitraditionalistische Entschlossenheit: „j’ai fait mon possible pour simplifier la syntaxe poétique“ (über *Les Fenêtres*; O. C. IV, 478). Diese futuristische Geste hindert ihn jedoch nicht, sich theoretisch gegen den ungestümen Parolibrismus der Futuristen und den modischen Simultanismus von Barzun in Szene zu setzen. Seine Freiheiten wollen die Syntax lediglich ‚verknappen‘. Modell ist der „style télégraphique“; das Ideal seines lyrischen Sprechens eine „poésie verticale ou polyphonique“ (O. C. III, 884).

Daß dieser Rückzug aus grammatischer Eindeutigkeit einen Gewinn an poetischer Vielstimmigkeit (‚polyphonique‘) ermöglichen soll, läßt auf eine vorbedachte Sinnstrategie schließen. *Les Fenêtres* unter-

streicht dies auch auf der Ebene seiner ‚énonciation‘. Ein Vergleich mit lyrischen Sprechsituationen macht erst eigentlich fühlbar, daß hier unterschlagen wird, was dort ästhetischen Komfort schafft: das lyrische Ich. Wenn es in diesem Gedicht formal abwesend ist, so mag das belanglos erscheinen angesichts zahlloser Belege in der Geschichte der Lyrik. Ihnen ließ sich jedoch seine Abwesenheit zumindest strukturell einzeichnen: poetologisch durch die Einheit der Bildlichkeit etwa, emotional durch die Einheit einer Gestimmtheit, perspektivisch im Horizont einer subjektiven Setzung. Hier dagegen scheint eine spontane Vereinheitlichung des ‚énoncé‘ auf eine schlüssige Sprechsituation verstellt. Den Fragmenten einer Konversation (dazu zählen vermutlich die Verse 4/5, (6), 7, 8, 11, 12, 15, 16, 17 – höchstens ein Viertel des Gesamten) sowie der mutmaßlichen Entstehungsgeschichte dieses Gedichts zufolge wurde es für ein ‚poème-conversation‘⁴⁴ in Beschlag genommen. Quantitativ gleichwertig schlagen aber immerhin Bildmomente mit Farb und Lichtmotiven (mindestens V. 1, 10, 12, 13, 14, 18, 20, 28, 32, 34, 36, 39, 40), ausgesuchte zoologische Bezüge (V. 2, 3, 13, 18, 26-31) oder Elemente aus dem Bereich Reise/Stadt (V. 2, 8, 21-24, 29, 33 ff., 37 f.) zu Buche. Sie lassen sich weder syntaktisch, artikulatorisch, noch thematologisch oder sentimental ohne weiteres zusammenbringen.

Das will nicht heißen, daß dies ausgeschlossen sein soll. Das Entscheidende besteht vielmehr darin, daß ein Text mit dieser reduzierten Prägnanz den Schlüssel seines Verständnisses in herkömmlicher Bereitwilligkeit nicht mehr ausliefert. Seine Mitteilbarkeit hat sich einem grundsätzlich anderen Interesse verschrieben. Sein beträchtlich verminderter Strukturierungsaufwand ist ein Attentat auf eine lyrische Selbstverständlichkeit: er entzieht dem Gedicht ein vertrautes Stück seiner Selbstidentifikation. Dadurch kompliziert sich die Lektüre, weil der Text von sich aus wenig tut, um seine Bedeutung anzuweisen. Im Durchgang durch die ‚Dunkelheit‘ eines Gedichts wie *Les Fenêtres* kann dafür allerdings die Einsicht entstehen, wie eine Vermittlung von Bedeutungen ursächlich von der Einfassung in textuelle Kohärenzmuster abhängt. Im Sinne der ‚neuen Lyrik‘ wäre darin ein erstes Positivum ihres Feldzuges gegen Traditionalismen zu sehen: in welchem Maße Konventionen von selbständigem Wahrnehmen entwöhnen können. Deswegen haben sich avantgardistische Gedichte dieser Zeit in einen Akt der ‚Entkontextualisierung‘ verwandelt. Sie weichen einer raschen Vereinnahmung aus, indem sie

in ‚Inkohärenz‘ jenes läuternde Ärgernis veranstalten, das für den Zugang zu einem neuen lyrischen Diskurs entrichtet werden muß. Apollinaire hat mehrfach auf die „forme rompue“ (O. C. IV, 875) seiner ‚modernen‘ Gedichte hingewiesen. Ihr konstruktiver Unzusammenhang war deshalb Teil eines wohlbedachten Konzepts. Aus seiner Sicht wird gerade die lockere Textur („sans lien apparent“; O.C. III, 699) zur ersten Voraussetzung seiner gelungensten Fälle lyrischer Simultaneität. Wie der Katalog seinen Objekten verleiht die Nebenordnung den einzelnen Notationen des Gedichts soviel Unabhängigkeit, daß ihr Spielraum schließlich dem Traum der symbolistischen Artistik nahe scheint: der Rückgewinnung der uranfänglichen Virtualität der Sprache.⁴⁵ Entvereindeutigend übersteigt solches lyrisches Sprechen seinen denotativen Gebrauchswert und wird dadurch zur Herausgabe seines konnotativen Reichtums veranlaßt. Darauf gründet vor allem die avantgardistische Entschlossenheit, sich über eingeführte lyrische Raster hinwegzusetzen. Eine Poetik der Inkohärenz ist deshalb unter dem Gesichtspunkt dessen, was sie verhindern will, Darstellen durch Entstellen. Die erschwerte Wahrnehmung kommt zunächst als Abstandserlebnis zu Bewußtsein.

V

Solche Aktivierung des menschlichen Sinns für Mehrdeutigkeiten muß freilich mit einem prekären Preis bezahlt werden. Je weiter das Gedicht von seiner Seite aus eine Kohärenz unterdrückt, desto weniger legt es sich auf eine Bedeutung fest. Die vielseitigen Experimente zur Entgrenzung des lyrischen Ausdrucks thematisieren auf diese Weise eine ihrer sprachlichen Grundansichten: daß sich der Aussagereichtum der ästhetisch genutzten Sprache auch umgekehrt proportional zu ihrem Strukturierungsaufwand verhalten kann. Damit scheint avantgardistische Lyrik in diesem Punkt durchaus noch am Ziel symbolistischen Dichtens zu hängen. Dessen Verfahren versuchte, in einer kaum jemals weiter getriebenen Verdichtung der Sprache (*Le Verbe*) ihr orphisches Geheimnis zum Sprechen zu bringen. Im Vergleich dazu geht die nachfolgende Generation genau den umgekehrten Weg. Mit einer bis dahin niemals so konsequent gewagten strukturellen Verdünnung glaubt sie, die dichterische Sprache in ihre schöpferischen Möglichkeiten entlassen zu können. Ihre Entfaltung wird im

Prinzip nur durch zwei letzte Grenzen eingeschränkt. Die eine ist der Un-Text. In radikaler Unbestimmtheit verweigert er sich jeglicher Bedeutungsfessel. Dieser Grenze huldigen z. B. bruitistische Collagen der Dadaisten⁴⁶. Am anderen Ende stehen vollkommen formalisierte Aussagen. Ihr Ideal ist logische Ein-Eindeutigkeit. Die poetischen Experimente selbst, gerade sofern sie lyrische Normen des 19. Jahrhunderts überwinden, bringen damit den historischen Text-Begriff insgesamt zum Einsturz. Ihm gegenüber sind sie *Prä-Texte*. Von ihnen aber geht ein Wagnis der modernen Literatur in sehr konkreter Weise aus.

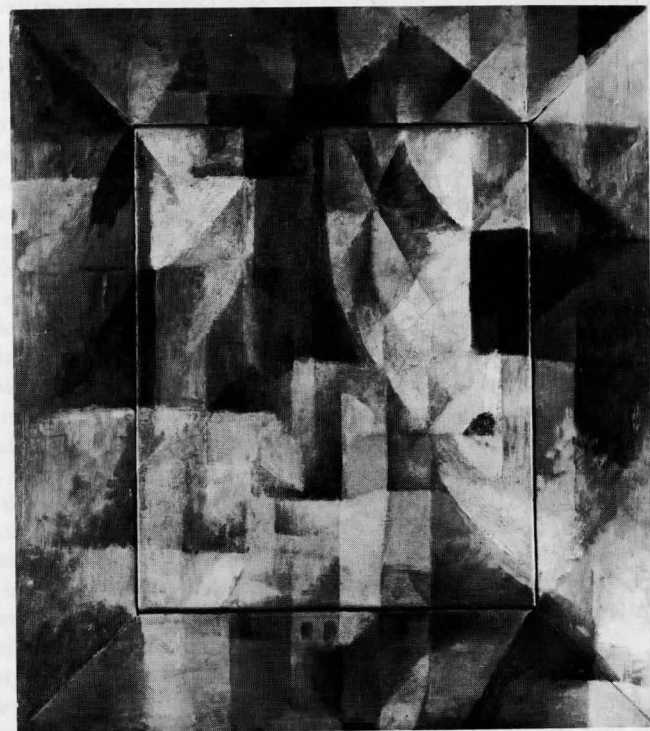
Die absichtsvollen Inkohärenzen verändern nachhaltig die Anforderungen an die Lektüre⁴⁷. Zwar müssen alle Texte wahrnehmend ‚realisiert‘ werden. Ein Gedicht wie *Les Fenêtres* aber wird in ganz anderer Weise erst in der Lektüre zum Abschluß gebracht. Vor allem die Beteiligung des Zuhörers – avantgardistische Gedichte wurden in beträchtlichem Maße auf literarischen Variétés dargeboten – oder des Lesers überführt einen solchen Prä-Text in einen Text. Wenn jedoch der Konvergenzpunkt einer Bedeutung soweit aus dem Gedicht hinaus in den Akt seiner Wahrnehmung verlagert wird, gewinnt es die neue Qualität einer relativ frei zu handhabenden Kombinatorik. Der Leser wird zum ‚Macher‘, der sich seine eigene Lesart herstellt. Die mobile Struktur des Gedichts verwandelt den Akt der Wahrnehmung in die Suche nach einem ‚Parcours‘ durch das Gedicht⁴⁸. Andererseits, um dabei zu einem Sinn zu kommen, bedarf es im Grunde nicht mehr als die analoge Anwendung eben der Poetik der ‚création‘, welche von fortschrittlicher Lebenstechnik gefordert wird! Umgang mit dieser Lyrik ist deshalb aktive Bewußtmachung und Indienstnahme der Erfahrung von ‚création‘ als einem Grundbegriff gelebter Simultaneität⁴⁹. In ihrer Perspektive soll ein Mangel an Kohärenz auf seiten des Textes einen Impuls zur Herstellung eines Kontextes auf seiten des Wahrnehmenden auslösen. Nur in dem Maße, wie dieser bereit ist, den assoziativen Spielraum des Prä-Textes von sich aus sinnvoll zu besetzen, läßt das Gedicht einen Zusammenhang zum Vorschein kommen. Dabei macht es auf eine andere Grundbedingung sprachlicher Verständigung aufmerksam. Es zeigt, wie sehr eine Bedeutungsgebung von den Kontexten abhängt, in die der Bedeutungsträger eingelassen wird. Die ebenso klare wie ungewohnte Aufgabe war damit gestellt: durch das – simultane – Gedicht eine Linie zu führen, die seine Bestandteile zur Einheit einer Mitteilung zusammenschließt. Allerdings hat diese Sinnkreation die ganze Last der an Poesie geknüpften Erwar-

tung zu tragen, daß sie es sei, die ‚Wirklichkeit‘ authentisch, d. h. als ‚sur-réalisme‘ erst herstelle. *Les Fenêtres* kann daher in einem als „poème-événement“⁵⁰ und als Demonstration seiner Verstehensbedingungen gelesen werden.

Keine Lektüre aber, und erst recht nicht eine ‚poetologische‘, kann andererseits, wenn sie sich nicht in purer Zumutung verselbständigen will, ohne jede Mithilfe des Textes auskommen. Daß deshalb seine Kohärenz nicht beliebig herabzusetzen ist, wird unter dem Problem eines Konvergenzminimums wieder aufzunehmen sein. Hier geht es zunächst um die besondere Bedingung, daß ein solches textseitiges Erfordernis nicht in der weithin gepflegten Selbstkommentierung des Textes erwartet werden darf. Um einer ‚création‘ Raum zu schaffen, streut er, anders als bisher, keine Signale für das aus, was er eigentlich meint, sondern allenfalls solche, die dem Leser einen Weg dorthin weisen. Wo sich dies umfassender erhärtet, zeigt sich eine bedeutsame Verschiebung des lyrischen Interesses von dem, was zu sagen ist, auf das, wie es zu sagen ist⁵¹. Die Form der Aussage wird, in der Tendenz, mit der Aussage identisch. Wird diese ‚neue‘ Lyrik dadurch aber nicht ihrerseits ein unvermuteter Schauplatz für den Aufzug strukturellen Denkens als einer der beherrschendsten kognitiven Handlungsweisen der Moderne? Zumindest die Nähe zum analogen Prinzipienwandel in der damaligen Sprachwissenschaft bei Saussure ist nicht zu leugnen⁵².

Wie zur Bestätigung ihres szientistischen Einschlags verlangt die neue lyrische Wahrnehmung von ihren verbliebenen Liebhabern gewissermaßen die Anwendung des Verfahrens von Hypothese und Falsifikation, um ihrem ‚Objekt‘ eine Bedeutung abzugewinnen. Da sich jedoch die Vorerwartung eines ‚kreativen‘ Publikums systematisch kaum fassen läßt, kommt es vor allem auf den Strukturwillen des Textes, auf die ihm eingezeichnete Hypothese an, die er ihm auf der Suche nach einem möglichen Sinn vorstreckt. Genau in dieser hypothetischen Funktion wollen die beiden Konvergenzfiguren verstanden sein, die sich aus *Les Fenêtres* ermitteln lassen. Die erste geht davon aus, daß das Gedicht als ‚Manifest‘ seiner eigenen Modernität gelesen werden kann⁵³. Diesen Akzent setzt bereits der Titel. Da er ursprünglich „Robert Delaunay“ lautete, nimmt er unmittelbar Bezug auf jenen Gemäldezyklus von Fenstern, die der Freund Apollinaires, ‚le simultané‘, im Rahmen seiner Berliner Ausstellung von 1913 gezeigt hat. Das Gedicht wurde eigens für den Ausstellungskatalog geschrieben. Diese historischen Umstände stellen den Text in einen bewegten kunst-

theoretischen Zusammenhang. Die Anspielung des Titels auf die Fenster-Arbeiten des Malers ‚zitieren‘ die konstruktivistische Wende in seinem Schaffen. Mit *Fenêtres simultanées* vollzieht er um 1912 den entscheidenden Schritt hin zur gegenstandslosen Malerei („art in-objectif“)⁵⁴. Seine Versuche über den Kubismus hinaus lassen sich



Robert Delaunay,
Les Fenêtres simultanées sur la ville, 1912
(Kunsthalle Hamburg)

von einer Technik des ‚contraste simultané‘ leiten. Sie wird ihrerseits wiederum als bewußte Demontage eines Zitats veranstaltet. Delaunay greift das symbolwertige Motiv des Fensters (zur Stadt) auf, rekapituliert seine alte perspektivierende Ordnungsfunktion jedoch so, daß es

eine erwartbare Aufteilung des Blickfeldes in Innen und Außen gerade unterdrückt⁵⁵. Das Fenster räumt insofern seine privilegierte Stelle im Bild und nimmt an einem Außen und Innen zugleich teil. Damit verliert es weitgehend jede thematologische Wahrnehmungslenkung. Das gegenstandsenthobene Zusammenspiel der Farbelemente stuft es zu einer Komponente unter andern herab. Sein Ort im Ganzen muß vom Betrachter erst festgelegt werden.

Apollinaires Gedicht ruft damit den kulturgeschichtlichen Kontext auf, in dem damals die Debatte um eine Simultaneität in der Kunst geführt wurde⁵⁶. Heuristisch scheint es durchaus möglich, diese Auseinandersetzung zum Ansatzpunkt für eine mögliche Konvergenz des Textes zu machen. „Il y a un poème à faire“ (V. 4) setzt die Orientierung. In diesem Punkt immerhin verhehlt *Les Fenêtres* sein Anliegen auffälligerweise kaum – ein Zeichen für seine programmatische Entschlossenheit: es ist ein Gedicht über das Gedicht. Es steht in jener charakteristisch ‚modernen‘ Tendenz der Literatur, die in der ‚mise en abyme‘ ein Zeichen gesetzt hat für ihr wachsendes Bedürfnis nach reflexiver Selbstvergewisserung⁵⁷. Gides Roman *Die Falschmünzer*, Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor* haben nur nachdrücklichere Beispiele gegeben für eine auch in der Lyrik vorhandene Thematisierung ihrer eigenen Bedingungen.

Vielleicht darf man darin überdies ein Signal für Modernität ganz besonderer Art sehen. Wo sich das abgeschlossene Gedicht *Les Fenêtres* zugleich als das Projekt seiner selbst bespricht, will es, als sprachliche Form, seine simultane Offenheit verstetigen. Gegen alltagsbedingte Verfestigungen der Sprache sucht es den vorschnellen Abschluß seiner Möglichkeiten strukturell zu vereiteln. Das ‚simultane Gedicht‘ scheint dabei von dem Paradox fasziniert, als begrenztes sprachliches Gebilde sich dennoch als unbegrenzten Prozeß zu erhalten. Dies wäre eine lyrische Spielart des ‚work in progress‘. Wenigstens am Rande ist auf die Problemverwandtschaft mit den Experimenten um einen Bewußtseinstil im Roman hinzuweisen. Dort geht es in vergleichbarer Weise darum, gegen die Verbindlichkeit fertiger Sprache deren Verfertigung, ihre Potentialität zu retten.

Unter diesen poetologischen Vorzeichen läßt sich eine der Lesarten von *Les Fenêtres* zum Sprechen bringen. Zunächst V. 5, dem eine syntaktische Brücke zu V. 4 unterstellt werden kann: „Nous l'enverrons en message téléphonique“. Bezieht man den pronomina-

len Anschluß („l“) auf „un poème à faire“ (V. 4), vermag er eine außerordentlich aufschlußreiche Verbindung zur Poetik dieser neuen Lyrik aufzudecken. Ein Gedicht, nach der Sprechsituation einer ‚telephonischen Mitteilung‘ konzipiert, muß sich dem Problem der Ubiquität stellen. In der jüngst begonnenen Ära der transatlantischen Fernverbindung wird Lyrik damit selbst zu einer Bühne dieses zeitgenössischen Ereignisses. Sie hat lyrisch der Vorstellung Rechnung zu tragen, daß räumliche Entfernungen nicht mehr in zeitlicher Sukzession erfahren werden müssen. Dieser Sprung aus dem Nacheinander durchdringt die Anordnung des Gedichts: seine metaphorischen Fragmente wahren untereinander eine diskontinuierliche Offenheit. Ihr poetisches Prinzip wird darin zugleich zur ‚Erklärung‘ von V. 33/37 f. Die im Telegrammstil („simple, rapide, avec des raccourcis“: O.C. III, 612) von ‚Parole in liberté‘ aufgereihten Städte haben, optisch und syntaktisch, ihre beschwerliche Distanz abgelegt. Sie kann von simultanem Lebensgefühl gleichsam entmaterialisiert werden, wenn sie die Begeisterung über moderne Kommunikationsmittel als reales Hindernis überspringt. Im Erlebnis von Apollinares Freund Dalize oder des Weltenbummlers Cendrars (*Pâques à New-York*) ist diese Sichtweise überdies in die Tat umgesetzt worden. Wie überhaupt der Kosmopolitismus dieser Zeit als ein Ergebnis dieser neuen Raumerfahrung gelten darf. V. 37 f. wiederum koordiniert in der Kurzfassung eines Plakats (vgl. *Zone*, V. 11: ‚affiche‘) die versprengte ‚Geographie‘ dieses Gedichts: Paris (V. 37/35), das räumlich-sentimentale Zentrum⁵⁸, identifiziert ‚Tours‘ (V. 21), der Plural wohl als Zitat der Eiffelturm-Bilder Delaunays, die gleichfalls in Berlin ausgestellt waren. Von diesem Mittelpunktsthema aus läßt sich gewissermaßen ein ‚Stadtplan‘ auf-falten: ‚Tours / ce sont les rues / Puits / ce sont les places‘. Die Kälte und Ferne von Vancouver (V. 33/34) (blanc de neige; feux nocturnes; l’hiver) bezeichnet den ‚Norden‘ dieses Gedichts. In anschaulicher rückläufiger Besetzung schließen sich von hier aus V. 29-32 auf: ‚nord‘; ‚chasseurs de rats‘; ‚pelleteries‘; ‚diamant‘. Die Kälte des Nordens wird als eine Welt der Gewalttätigkeit („chasseurs de rats“; „racler les pelleteries“) und der Disharmonie („L’oie oua-oua trompette“, V. 29) interpretiert. Sie wiederum bildet einen unmittelbaren Kontrast zu ‚les Antilles‘ (V. 38). Dort läuft der Bereich einer exotisch-phantastischen Gegenwelt räumlich zusammen: die Tropen (V. 2: ‚aras‘; ‚forêts natales‘; ‚pihis‘); die Karibik (V. 26 ff.: ‚Câpres‘);

„Chabins“); wohl auch die bizarre Welt des Ozeans (V. 18 f.), der die Kontinente trennt und verbindet.

Ganz im Sinne der Absicht, das Bedeutungsspiel nicht zu früh abzubrechen, muß die alternative Anschließbarkeit von „il y a un poème à faire“ (V. 4) erwogen werden. Als Hauptsatz zu V. 2-3, „quant chantent les aras“ (etc.) gerät das projektierte Gedicht unter den Einfluß der Farbassoziationen von „aras“, „forêts natales“, „pihis“. Deren Fluchtpunkt (V. 1 bzw. V. 36) nimmt doppelt eindringlich Bezug auf zur revolutionären Wende in die gegenstandslose Malerei bei Delaunay⁵⁹. „Du rouge au vert tout le jaune se meurt“ (V. 1) bezeichnet den halben Umlauf des Farbkreises. Mit der bahnbrechenden Farbentheorie von E. Chevreul (*De la loi du Contraste simultané des Couleurs*, 1839) war für Delaunay eine Malweise der „Peinture pure“ in Aussicht gestellt. Wie Apollinaire selbst kommentiert, sei die dargestellte Natur kein „sujet de description“ mehr, „mais un prétexte[!], une évocation (...) par des plans colorés qui s'ordonnent par des contrastes simultanés“. Erst das Zusammenspiel kontrastierender Farben erzeuge, als „Gleichzeitigkeitsverhältnis von Teilung und Vereinigung“⁶⁰, das Bild. Dieser kunsttheoretische Kontext wird über V. 1 und 36 auf die Poetik des Gedichts projiziert. Er gibt die Möglichkeit, die Inkohärenzstruktur des Textes als Anwendung eines poetischen Kontrastprinzips zu sehen. Wie die Simultantechnik der Malerei aber dadurch die Wahrnehmung statischer Farben und Formen zu „dramatisieren“ vermag, so verwandelt die lyrische Übergangslosigkeit die starre Sprachanordnung des Gedichts bei der Lektüre in einen kreativen Prozeß. Daß dabei das alte Gegenstandskonzept und thematische Klammern aufgelöst werden, dies aber dennoch als positive Errungenschaft zu verstehen ist, mag V. 13 andeuten: „les mains tissaient la lumière“. Die – wissenschaftliche – Zerlegung des natürlichen Lichts in seine Komponenten läßt gerade erst in der Re-Komposition („tisser“) der Malerei („les mains“) die Farbe „zur Sprache“ kommen. Von hier aus scheint es möglich, aus diesem Vers des Gedichts die Summe einer neuen Ästhetik herauszuheben. Sie wird besonders anschaulich, wenn die ambivalente Lesbarkeit des letzten Verses wie folgt akzentuiert wird: „Le beau: fruit de la lumière“. Dann bekennet er den Grundsatz, daß Kunst („beau“) die Wahrnehmung („lumière“) verwandelter Natur („fruit“) ist. Der ästhetische Aspekt, den „lumière“ ausspielt, schlägt über einen Hell-Dunkel-Kontrast eine beziehungsvolle Brücke zu V. 16: „On commencera à minuit.“ Andere Gedichte Apollinaires sichern die

Bedeutung, daß „Nacht“ / „Dunkelheit“ als Opposition zu „Tag“ / „Licht“, die damalige „Querelle“ zwischen traditioneller und avantgardistischer Dichtung meint (Vgl. nur *La Jolie Rousse*, V. 13 ff; *Poème lu au mariage d'André Salmon*, Str. 2; oder *Les Collines* Str. 1-3). „Minuit“, Nullpunkt des Tages, darf seit dem futuristischen Manifest von 1909 zugleich als Motiv dafür gelten, daß der Aufbruch zu einer neuen Kunst von einem Rückgang auf gleichsam traditionslose Voraussetzungen auszugehen habe⁶¹. „Nous tenterons en vain de prendre du repos“ (V. 15) scheint bereits von einer charakteristischen Konsequenz aus einer solchen avantgardistischen Absonderung zu wissen: es ist der Zwang, den einmal eingeschlagenen Weg ins Experiment mit dem Mute desjenigen weiterzugehen, der sich den „Grenzen des Unbegrenzten und der Zukunft“ (*La Jolie Rousse; Calligrammes*, V. 28 f.) verschrieben hat. Überdies steht er in Konkurrenz mit anderen Aufbruchsbewegungen wie Futurismus, Kubismus, dem Theater (Jarry) etc. Sie bringen sich gegenseitig in eine Art Überbietungsnot, wenn sie ihren Titel der Avantgarde halten wollen. Die „Rastlosigkeit“ („sans repos“) ist aber nicht zuletzt ein Erfordernis im Hinblick auf den selbstgestellten Sozialauftrag dieser neuen Literatur: „renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes“ (O. C. IV, 22). Erkenntniskritisch wirksam kann sie nur sein, wenn sie ihre Versuche nicht um schneller Ergebnisse willen durchführt, sondern den Prozeß der Erneuerung fortlaufend als solchen in Gang zu halten vermag. Auf die Selbstausslegung des Gedichts bezogen mag darin schließlich die Anspielung enthalten sein, auch seine Wahrnehmung nicht zu früh „zur Ruhe“ kommen zu lassen.

Eine ausschließlich poetologische Möglichkeit der Konvergenz würde im übrigen einem simultanen Gedicht wie *Les Fenêtres* seine programmatische Offenheit geradezu wieder abstreiten. Zu viele Verse auch blieben unter diesem Gesichtspunkt „unbesetzt“. Mindestens ein zweiter Brennpunkt seiner Lesbarkeit scheint sich ihm nachweisen zu lassen, der sich im übrigen ursächlich mit dem anderen verknüpft zeigt. Bereits der erste Vers gibt in „se meurt“ ein unüberhörbares Signal dafür, daß die „Fäden“ dieses Textes („araignées“, „tisser“, V. 13) in einem heftigen sentimentalischen Zentrum zusammenlaufen. In Verbindung mit der zweiten Hälfte des zentralen V. 4 spielt das Gedicht bis in den Wortlaut hinein auf den Grundkonflikt an, der die Dichtung Apollinaires als verbindendes Substrat trägt.

Sieht man vom Prolog *Liens* ab, bildet *Les Fenêtres* das erste Gedicht in *Calligrammes*, gleichsam die Schwelle zwischen *Alcools* und dem zweiten großen Zyklus Apollinaires. Diese Position knüpft eine Verbindung („Liens“) zu dessen großer thematischer Konvergenzfigur des „amour malheureux“. Richtungsweisende Lektüren haben in der relativ konstanten Bildlichkeit der *Alcools* eine Art metaphorisches Koordinatensystem gesichert⁶². Noch in vielen Texten der *Calligrammes* hat es deutliche Linien gezogen. In seinem Mittelpunkt steht der pathogene Ursprung von Apollinaires Dichtung: die unaufhebbare Verstrickung von männlichem und weiblichem Prinzip. Sie äußert sich in Gestalt gleichsam eines Triptychons. Als Urerfahrung steht die Unvereinbarkeit von Mann und Frau im Vordergrund. Sie verdichtet sich zu Apollinaires poetischem Grundton des „mal-aimé“. Er hat sich im *Enchanteur pourrissant* früh ein literarisches Denkmal gesetzt. Sein Resümee: „Et j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme“ (O. C. I, 98; 99). Obwohl unvereinbar, bleiben Mann und Frau dennoch untrennbar. Sie bedingen sich gegenseitig wie räumlich-vertikale und zeitlich-horizontale Komponente. Der Mann, zumal der Dichter, ist Abkömmling des Himmels; sein Sternzeichen ist die Sonne. Die Frau dagegen ist mit Erde und Wasser verbunden; sie steht im Zeichen des Mondes. Er, als Träger des Logos, übt das idealistische Amt des Sehers aus. Seinen Höhenflug zieht ihr chthonisch-irdisches Naturell, Inbegriff von Eros, zur Erde zurück. Der – traditionelle – Konflikt der nicht zueinander Findenden erzeugt den „amour malheureux“. Und doch kann dieses kranke Gemüt des Dichters ein produktives Moment entbinden, das den Zwiespalt auf einer höheren Ebene, in der dritten Dimension aufzuheben vermag. Der Liebestod des Mannes ist Abstieg in die Unterwelt, aber verwandelnde Wiederauferstehung als Dichter (*Chanson du Mal-Aimé*). Erlittene Liebe muß als unumgänglicher Preis für eine phönixhafte Wiedergeburt (*Zone*, V. 65) im Geiste der Poesie (*Poème lu au Mariage d'André Salmon*) entrichtet werden. In ihrer höchsten Konsequenz vollzieht sich mit dieser Läuterung zum Dichter zugleich die Überwindung des Sentimentalismus als thematischer Struktur in traditioneller Lyrik („A la fin tu es las de ce monde ancien“, *Zone* V. 1) – der Bedingung wiederum für eine „neue Ästhetik“.

Dieser thematische Kontext vermag *Les Fenêtres* ergänzend zum poetologischen zu organisieren. Als Angelpunkt bietet sich wiederum V. 4 an: neben der Spiegelung in sich selbst („il y a un poème à faire“)

bezeichnet die zweite Hälfte dieses Verses das dazugehörige Sujet des Gedichts, an dem es seine Poetik vorführen kann: „sur l'oiseau qui n'a qu'une aile“. Wie von einem Radiationszentrum aus lassen sich von hier ‚Bildnetze‘ („araignées“) weben („tisser“, 13). Der Vogel mit nur einem Flügel ist – das Gedicht *Zone* (V. 71/72) ‚erklärt‘ es – der ‚Pihi‘! Der Sage nach kann er sich nur in die Lüfte erheben, wenn zwei sich vereinen – Sinnbild erfüllter Liebe. Bleibt einer allein, wie in *Les Fenêtres*, ist er der ‚malaimé‘. Wie bereits erwogen, besetzt ‚pihi‘, das Fabeltier aus dem Land der aufgehenden Sonne, das dichtungstheoretische ‚Gelb‘ des Farbkreises (V. 1) auch sentimental. Das zum Sterben verurteilte ‚Gelb‘ („se meurt“) weiß den Liebenden alleingelassen, der Aufschwung aus dem Einklang von Mann und Frau ist gescheitert. Stellt ihm aber V. 5, getreu der Kontrastpoetik, nicht den ungeheuerlichen („traumatisme géant“, 6) Ersatz in einer unsentimentalen, futuristisch anmutenden Verbindung im Zeichen moderner Technik in Aussicht: „Nous l'enverrons en message téléphonique“ (V. 5)? Der pronominaler Anschluß, wo er auf „l'oiseau“ (V. 4), den Dichter und Himmelssohn bezogen wird (vgl. *Collines*, Str. 6 ff.), zeigt ihn im neuen Licht des Avantgardisten („libre de tous liens“, *Liens* V. 6). Frei von sentimentalischen Abhängigkeiten („je mes suis enfin détaché / de toutes choses naturelles“, *Collines* V. 86 f.), versucht er nicht mehr, von der Höhe eines hochgestimmten Gefühls herab die Welt zu erschauen, sondern technisch („message téléphonique“) und wissenschaftlich (*Collines*, V. 59 u. o.) ihre Zukunft vorausschauen.

Dennoch, diese prophetische Gabe läßt kaum, auch nicht in *Calligrammes*, ihren Liebestribut vergessen. Wenn der Pihi (V. 4) zum Gegenstand eines Gedichts gemacht werden, d. h. sich in ‚Gesang‘ („poème“) verwandeln soll, muß er den ‚natürlichen‘ Gesang („chantent les aras“, V. 2) naiv sich erfüllender Liebe („les aras dans les forêts natales“) opfern („abattre“, Rot). Er bringt sich darin zugleich aber in einen unüberbrückbaren Gegensatz zu „l'oise“ (V. 29): auf der einen Seite das symbolträchtige Fabeltier, auf der anderen das poesielose Haustier. Dessen Gesang ist fühllose („trompette“) Kakophonie („oua-oua“). Im Gegensatz zum Gelb des Sonnenaufgangs („pihi“) steht ihr Weiß mit der Kälte des Nordens („au nord“) in Beziehung. Dieses Weiß aber gibt zugleich den ‚Ton‘ Nordamerikas („train blanc de neige“, „l'hiver“, 34) an, wohin einst Annie Playden vor dem Dichter geflohen war und ihm das Stigma des ‚Mal-aimé‘ verliehen hatte. Diese Farbe aber erschließt

nicht minder die Verse 10/9/8 sentimental: die *weiße* Krawatte des jungen Mannes wird befleckt (*se mouchoit dans*); diese Trübung gibt farblich zu verstehen, daß er „pauvre“ ist; gegenüber der Schönheit der jungen Frau (V. 8) eine mit ‚unglückliche Liebe‘ zu besetzende Opposition. Im Sinne eines ‚contraste simultané‘ läßt sich von hier aus jedoch auch die dunklere (*marronnes*; 28; *Câpreses*; 26) Analogie (*des airs à mourir*; 27) im exotischen Milieu anschließen: das Weibliche (*Câpreses*; 26, *Chabines*; 28) ist auf allen Ebenen des Lebens das Unbeständige (*vagabondes*), sich Entziehende (*marronnes*; 28, im Antillenfranzösischen), damit die grausame Passion des Männlichen, wie es ihm einst von Viviane im *Enchanteur pourrissant* als lebenslängliches Schicksal geweissagt worden war. Und noch immer trifft es vor jedem anderen den Dichter (*chantent*; 27), dessen ‚Gesang‘ eben diese unerlöste Abhängigkeit zum Gegenstand hat (*des airs à mourir*; 27).

Dieses Weiblich-Irdische, das aus den Brauntönen spricht, ergänzt sich bei Apollinaire in der Regel mit dem Bezirk des Wassers. Aus dieser Perspektive läßt sich aus der exotischen Szenerie (*Les Antilles*; 38) eine assoziative Brücke schlagen zur bizarren Meereswelt von V. 18 (*Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du couchant*). Diese niederen, primitiven Lebewesen des Wassers (Vgl. Viviane!) qualifizieren das Weibliche als das Kreatürlich-Instinktive. In der Sicht des zum Licht gerichteten Dichters erscheint die Orientierung am Weiblichen deshalb als eine Welt der Tiefe (vgl. V. 23 ff.: *Puits*) mit ‚falschen Sonnen‘ (*multiples soleils*; 18). Das Wortspiel mit ‚soleils‘ (Sonne / kleine Meerestiere) setzt sich bildlich fort im *Oursin du couchant* (V. 18). Dessen sonnenähnliche Form wird von ‚du couchant‘ in dieser Anspielung gestützt und hilft zugleich rückläufig die Konnotation sichern, daß die Welt der naturhaften Liebe dem ‚Untergang‘ (*couchant*) geweiht ist⁶³. Dieser ‚dunklere‘ Bereich des Weiblichen, an den sich der Dichter gebunden weiß, der ihm aber nur die Leiderfahrung des Ungeliebten (*weiß*) bereit hält, bildet dennoch (Vgl. *Poème lu au mariage d'André Salmon*) den kostbarsten Rohstoff der Dichtung (vgl. V. 32: *diamant*). Sein Licht (*étincelant*) kann freilich erst zur Entfaltung kommen, wenn er kunstvoll verarbeitet, d. h. poetisch veredelt wird. ‚Pihi‘ / ‚Gelb‘, das Motiv eines unter Opfern errungenen neuen Gesangs, wird von V. 1 dadurch farblogisch interpretiert: seine Möglichkeit setzt gleichermaßen Überwindung von ‚Rot‘, das Liebesopfer (vgl. *se meurt*; V. 27: *des airs à mourir*; *Chanson du*

Mal-aimé, Str. 4 f.), wie ‚Grün‘ (V. 2), die naive Erfüllung des Natürlichen voraus. Eine solchermaßen von Sentimentalisten und instinktiven Verhaftungen geläuterte Substanz der Dichtung kann nun auch von dem bereits gewürdigten neuen ‚Gesang‘ aufgenommen werden: *la fenêtre s'ouvre/comme une orange* (V. 39, 12). Eine solche neue Sicht in der Kunst (*la fenêtre*) eröffnet sich (*s'ouvre*) allerdings erst am Ende eines langen Weges (*Une vieille paire de chaussures jaunes*; 20) und nur sofern er über die Grenzen und Tabus herkömmlicher Vorstellungen vorzudringen wagt (*Tu soulèveras le rideau*; 11). Dieser banale Akt spielt in dieser Verbindung die mystische Symbolik einer romantischen Initiationshandlung aus, wie sie etwa Novalis in den *Lehrlingen zu Sais* gestaltet hat: *Et maintenant que s'ouvre la fenêtre* (12).

VI

So gelesen wird das Gedicht schließlich zur Bilanz seiner eigenen Avantgarde. Die hier vollzogene Lesart stellt ein Beispiel seiner Lesbarkeit insgesamt dar. Was an Bedeutung zu ermitteln war, muß stets als nur *ein* möglicher Parcours genommen werden. Darin eine metaphorische ‚Erfüllung‘ des Textes zu sehen hieße gerade, die in seiner mobilen Struktur abgesteckte Figur des Spielraums zu mißbrauchen. Seine Poetik der Kreation geht vielmehr das irritierende Wagnis ein, mit den Mitteln eben der Sprache, die sich normalerweise in den Dienst von Eindeutigkeit stellt, in lyrischer Verwendung zu einem unabschließbaren Vorgang zu verwandeln. Als Prä-Text käme sie dann nicht über einer endgültigen Bedeutung zur Ruhe, sondern forderte mit jeder neuen Lektüre den vorhergehenden Bedeutungsentwurf erneut heraus.

Ein solches ‚offenes Gedicht‘ hat allerdings den Rang eines avantgardistischen Ideals. Man mag den faszinierenden Gedanken nachvollziehen können, ein damals besonders intensives Lebenserlebnis auch seiner sprachlichen Bewältigung mitzuteilen. Angesichts der theoretisch und poetologisch zu überwindenden Schwierigkeiten mußten lyrische Experimente durchaus Auswüchse, Grenzüberschreitungen, Sprachzerstörungen bis hin zur Sprachlosigkeit in Kauf nehmen. Sie schärften jedoch dadurch gleichzeitig das Bewußtsein von den ‚Grenzen der Entgrenzung‘ (Stempel). Semantischer Mehrwert in poetischer Sprache kann durch eine noch so konzertierte Herabsetzung der Kohärenz nicht beliebig gesteigert werden. Wie weit auch Sprache etwa mit-

tels Simultantechniken von ihrem ‚natürlichen‘ Sinnbereich abgehoben werden kann – ihre Öffnung wird zur Falle, wenn sie der Lektüre nicht wenigstens ein Minimum an eigener Bedeutungskoordination entgegenbringt. *Les Fenêtres* ließ sich zum Sprechen bringen, weil seine Segmente einem poetologischen und sentimentalischen Kontext zustreben, der im Anspielungsreichtum dieses Gedichts relativ gesicherte Knotenpunkte besitzt.

Dennoch bleibt die Herstellung eines sinnhaften Zusammenhangs in hohem Maße dem Leser überlassen. Der bedeutende Anteil an subjektiver Entscheidung (*‚Tu soulevera le rideau‘*, 12) besagt, daß der Leser weniger einem gleichen Textverstehen als vielmehr der gleichen Texttätigkeit verpflichtet werden soll⁶⁴. Als offene Koinatorik scheint sich das Gedicht dabei am eindeutigsten in der Dekonstruktion überkommener Textmuster festlegen zu lassen. Sein Akt der Verweigerung vor allen Dingen ebnet den Weg für Vorstöße ins Neuland der Expressivität. Insofern bildet diese ‚negative‘ Ermöglichung einen festen Bestandteil von ‚Avantgarde‘⁶⁵. Verständlicherweise trat deshalb das Aufbruchspathos und mit ihm das fieberhafte Abschreiten eines bislang kaum betretenen Bezirks sprachlicher Gestaltung in den Vordergrund. Je rücksichtsloser jedoch das Bemühen um Öffnung wurde, desto deutlicher zeichnete sich sein dazugehöriges Problem ab. Wenn die Komponenten des Gedichts im Sinne Baudelaires nur mehr ein ‚incitamentum‘ bilden, dann fällt einer kreativen Wahrnehmung die charakteristische Tätigkeit zu, die Assemblage von Einzelteilen durch Assoziationsbrücken zu verbinden. Bereits 1908 hat Apollinaire versucht, die Tragweite dieses Textverhaltens theoretisch und poetisch zu fassen (*‚lyrisme neuf‘*)⁶⁶.

Wohl mit Bezug auf das Traumbuch des Artemidorus hat der Vielbelesene diese Art der Sinnorganisation unter den Begriff der *Onirocritique* gestellt. Poetisch hat er ihn im gleichnamigen Prosagedicht (Febr. 1908; wieder: am Ende von *Enchanteur pourrissant*, 1909) in ein bis heute herausforderndes lyrisches Mobile gebracht. Erste Ansätze einer theoretischen Bestimmung enthielt der Artikel über Jean Royère (*La Phalange*, 15. 1. 1908). Dort hatte er einer mimetischen Rückbeziehung der literarischen Darstellung auf die Wirklichkeit jede Begründbarkeit abgesprochen und radikal ihre imaginative ‚Verfälschung‘ als Ziel der Kunst gefordert (s. o.). Positiv gewendet steht diese Ausrichtung an Vollzugsformen der Traumarbeit im Einklang

mit der erregenden zeitgenössischen Entdeckung des Irrationalen als einem eigenwertigen Grund menschlichen Urteilens.

Eine Kunst onirokritischer Prägung unterzieht kulturell normierte Wirklichkeitsbilder einer ‚Kritik‘ im Sinne einer traumhaften Alternative. Nach Jarrys Vorgängerschaft⁶⁷ oder der futuristischen Aufwertung der menschlichen Instinkte kündigt sich mit Apollinaires Onirokritik ein neues Prinzip der literarischen Sprachverfertigung an. Von hier aus war es nur ein Schritt bis zum Traum oder dem Unbewußten als einem neuen ‚Gesetz‘ poetischer Kohärenzstiftung. Der Surrealismus vollendet deshalb konsequent nur eine Poetik, die ihm die Avantgarde erschlossen hatte. Gegenüber dem mathematisch-musikalischen Konzept des ‚absoluten Buches‘ in symbolistischer Dichtung endet er geradezu beim Gegenteil. Ihm kam zu Hilfe, daß sich freie Assoziationen selbst wieder in ein wissenschaftlich vertretbares System fügen und damit methodisch in Anspruch nehmen ließen. Diese Perspektive hatte den Surrealisten wohl schon der Psychiater Pierre Janet (*L'Automatisme psychologique*, Paris 1889 mit 9 Aufl. bis 1921) eröffnet⁶⁹.

Nichtsdestoweniger bewegten sich bereits die avantgardistischen Experimente auf einem schmalen Grat entlang der Grenze zum Scheitern. *Les Fenêtres* konnte exemplarisch belegen, daß die – poetische – Freigabe der Sprache zu assoziativer Verknüpfung zugleich ihre Preisgabe an die Willkür des Texthandelnden einschließt. Wie er die Fragmente des Gedichts einander zuordnet, hängt zu einem beträchtlichen Teil von der unverwechselbar persönlichen Antwort ab, mit der er auf seine Stimuli anspricht. Der Anteil des Zufalls an einer Bedeutung wird damit wie nie zuvor konstitutiver Teil des Dichtens. Je weiter die poetischen Texte eine Vollendung in den Akt ihrer Wahrnehmung hinausschieben, desto stärker bindet sich eine Poetik der Inkohärenz an die ‚Gesetze‘ einer Aleatorik⁶⁹. Schon Apollinaires Versuche mit den ‚Poèmes-conversation‘ machen die Zufälligkeiten in simultanen Lebensszenen wie ‚Café‘ zum Vorbild ihrer poetischen Vergegenständlichung. Ein besonderes Beispiel dieser Tendenz – und ihrer Problematik – scheint *Lundi Rue Christine (Calligrammes)* zu geben. Seine forcierte Unterdrückung nicht nur phraseologischer, sondern auch metaphorischer Anknüpfungen kommt dem Montage-Verfahren der Malerfreunde sehr nahe⁷⁰. So echt darin anekdotische Elemente zitiert werden, sie sind, wie ein Ready-made, arbiträr eingebracht. Ihre beliebige Anschließbarkeit kann statt in Vieldeutigkeit

leicht in Bedeutungslosigkeit umschlagen. Die Überwindung ihrer defizienten Einbettung in der Wahrnehmung macht sich dadurch unmittelbar von jenem großen Zufall abhängig, den der Schlußvers von *Lundi Rue Christine* selbst vieldeutig zu kommentieren scheint: „la quinte major“. Als Begriff des Kartenspiels besagt er, wie der Zufall aus heterogenen Spielkarten eine wohlgeordnete Reihe von fünf aufeinander folgenden Karten möglich macht. Auf das simultane Gedicht bezogen: genau so können seine ungereimten Bruchstücke durch einen glücklichen Zufall – der Lektüre – zu einem harmonischen („Ça a l'air de rimer“, V. 10) Akkord zusammenstimmen („Quinte“: Intervall von fünf aufeinander folgenden Tönen).

Diese poetologische Inanspruchnahme des Zufalls bildet ein Kernstück avantgardistischer Sprachexperimente. Neben und nach Apollinaire, ihm an Radikalität jedoch weit voraus, führen andere diesen Feldzug gegen die normale Sprache fort: der genannte Parolibrist Marinetti (*Zang Tumb Tumb*, 1914); Arthur Cravan, Autor, Herausgeber und Vertreiber der aggressiven Zeitschrift *Maintenant*; Pierre Albert-Birot's Figurengedichte, insbesondere aber alle auf Dada bezüglichen kabarettistisch-ätzenden Sprachzertrümmerungen etwa des Maler-Dichters Francis Picabia (*Poèmes isotropes*, 1917), besonders Hugo Balls Klanggedichte, Hans Arps a-sinnige Scheinsätze und der nachträglichen Begründung all dessen in Tristan Tzaras Manifest-Gedicht *Pour faire un poème dadaïste*⁷¹. Ein solch arbiträrer Fluchtpunkt der Sinnfügung, sofern dies überhaupt noch als Horizont des Dichtens in Frage kommt, verwandelt das Poem in ein aufsässiges Vexierbild.

Abgelöst von jeder Bedeutungsverpflichtung wird die Sprache des Zufalls zum Indiz dessen, was mit ihr auf dem Spiel stand. Eine Poetik, die das sprachliche Machen so vor – oder gegen – jede Sinnhaftigkeit stellt, wirft damit den Kontext als das große Problem dieser ‚modernen‘ Wirklichkeitsbehandlung auf. Der Entzug von schlüssigen Kontinuitäten nimmt dem Gedicht jeden Charakter einer Bestätigung. Gegenüber einer auf Verständigung angelegten TextEinstellung läuft sein Ziel auf Entvereindeutigung hinaus. Hierin mag sein kritisches Potential liegen: durch die offene Form der Dichtung den Leser aus alltäglichem Sprachverhalten freisetzen, sein kreatives Vermögen zu fordern und dadurch, nach Auffassung Apollinaires, die Welt zu verändern („Poème lu au mariage d'A. Salmon“, V. 26 f.). Bereits Dada hat aber deutlich gemacht, daß das Vertrauen der damaligen „allégresse univer-

selle“ in die Veränderung (O. C. IV, 444) dem technischen Fortschritt nur allzu blindlings verfallen war. Haben die avantgardistischen Gedichte den Kontext nicht gerade deshalb ‚problematisiert‘, weil ihre Poeten sich seiner nicht gewiß waren? Das Aussetzen der mono-logischen Sprechgebärde traditioneller Lyrik mag deshalb gleichermaßen für den Anbruch eines Multiversums der Bedeutungen wie für das Ende ihres Universums zutreffen.

Dieser Preis für Avantgarde schließt auch die vom Publikum verlangte Mitarbeit ein. Wenn der Leser in der Herstellung ‚seines‘ Textes zur Erfahrung befreiter Sprache gelangt, dann doch unter dem Vorbehalt, daß er mit seinem Sinn auf sich allein gestellt bleibt. Moderne Lyrik gibt sich erkennbar nicht mehr zu einem Gemeinschaftserlebnis zwischen Autor und Publikum her. Eine Solidarität in komplizierten Empfindungen und Blickrichtungen scheint nurmehr defizitär vermittelbar. Die Vielfalt, die diese Lyrik gibt, muß am Ende mit Vereinzelung ihres Sinns quittiert werden.

Anmerkungen

- 1 Exemplarisch: Jules Romain, „Les sentiments unanimes et la poésie“ (1905); in *Les Manifestes littéraires de la Belle Epoque*, ed. B. Mitchell, Paris 1966, S. 81 ff.
- 2 Vgl. F. Gregh, „Manifeste humaniste“; in *Manifestes littéraires*, S. 72 f.
- 3 Vgl. den großen Forschungsbericht von Richard Brinkmann, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*; Sonderbd der DVjs, Stuttgart 1980.
- 4 So der Ansatz von *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*; Hg. W. Iser, München 1966 (Poetik und Hermeneutik 2).
- 5 In diesem Punkt vgl. J. Habermas, „Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz“; in ders., / N. Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt/M. 1975, S. 142 ff.
- 6 Vgl. die Auseinandersetzung bei K. Stierle, *Text als Handlung*, München 1975 (UTB 423), bes. S. 49 ff.
- 7 Vgl. W.-D. Stempel, „Sprechhandlungsrollen“; in *Identität* (Hg. O. Marquard / K. Stierle), München 1979, S. 481 ff.
- 8 Vgl. Vf., „Beschreiben – Verstehen. Zur neueren Diskussion über das Verhältnis von literaturwissenschaftlicher und linguistischer Erkenntnis“; in *RJb.* 25/1974, S. 63-93.
- 9 Vgl. K. Heitmann für den *Französischen Realismus von Stendhal bis Flaubert*, Wiesbaden 1979 (Schwerpunkte Romanistik 16).

- 10 St. Mallarmé im „Avant-Dire“ zu R. Ghils *Traité du Verbe*, Paris 1886 (in *Œuvres complètes*, Ed. Mondot/Jean-Aubry, Paris 1945, S. 858).
- 11 F. Gregh, „Manifeste humaniste“, S. 71.
- 12 Mallarmé, *Oeuvres complètes*, S. 647.
- 13 Valéry, Lettre à Mallarmé v. 18. 4. 1891.
- 13a Vgl. dazu insgesamt jetzt die vorzügliche Synthese von W. Pabst, *Französische Lyrik des 20. Jh.*, Berlin 1982 (Grundl. d. Romanistik 12).
- 14 Vgl. *Œuvres complètes de G. A.*, Hg. M. Décaudin (4 vol.), Paris (Balland/Lecat) 1966; Bd IV, S. 905) (Abgekürzt zit. O.C. IV, 905).
- 15 Vgl. G. Michaud (Hg.), *La doctrine symboliste* (Documents), Paris 1947, S. 56. Vgl. die eingehende Würdigung bei M. Kesting, „Aspekte des absoluten Buches bei Novalis und Mallarmé“, in *Euphorion* 68/1974, S. 419-436.
- 16 G. Batault, „Les tendances de la poésie contemporaine“, in *Mercure de France* v. 16. 9. 1912, S. 309. Zur Übersicht vgl. S. Neumeister, „Die französische Lyrik 1900-1918“, in H. Hinterhäuser / S. Neumeister, *Roman und Lyrik in Frankreich 1900-1918*; Wiesbaden 1979 (Athenaion Studententexte 6) S. 78 ff.
- 17 Die Studie von K. A. Ott über „Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus“ (in *Poetica* 2/1968, S. 371-398) führt darüber einen überzeugenden Beweis.
- 18 A. Gide, „Traité du Narcisse“, in ders., *Œuvres complètes* (Ed. Martin-Chaffier) Bd I, Paris 1932, S. 216.
- 19 R. Ghil, *Traité du Verbe*, Paris 1886, S. 32.
- 20 Im Rahmen des von J. Taubes abgesteckten Problems („Noten zum Surrealismus“, in *Immanente Ästhetik*, S. 139 ff.).
- 21 Vgl. etwa Chr. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek / Hbg. 1966 (rde 248/9) und P. Bergman, *Modernolatria et Simultaneità*, Uppsala 1962, mit detaillierter Anschaulichkeit.
- 22 Vgl. Art. „Genie“ von R. Warning im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Bd III, Sp. 279 ff.
- 23 Vgl. den ideen- und geistesgeschichtlichen Einzugsbereich bei M. Carrouges, *La Mystique du surhomme*, Paris 1948.
- 24 Vgl. P. Bergman, *Modernolatria*, S. 388 ff. und die Anteilnahme der Avantgarde.
- 25 Zu Vorgeschichte und Entstehung W. Kreuzer, *Die Imagination bei Baudelaire*, Diss. Würzburg 1970.
- 26 Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Ed. Cl. Pichois, Paris 1961 (Pléiade), S. 1038.
- 27 Vgl. M. Imdahl, „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen“, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 36/1974, S. 349 ff.
- 28 Für Apollinaire mit E. Leube, „Metamorphosen des Dichters im Werk Apollinaires“, in: ders., / A. Noyer-Weidner (Hgg.), *Apollinaire – Aufsätze zur Literaturwissenschaft*(II); *Zeitschrift für franz. Sprache u. Literatur* / Beiheft 7, Wiesbaden 1980; S. 75 u. ö.
- 29 Vgl. P. Bèfman, *Modernolatria*, S. 1-35 sowie Cl. Pichois, *Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel 1973.
- 30 Vgl. bes. W. Pabst in der ‚Einleitung‘ zu dem von ihm herausgegebenen Interpretationsband *Die moderne französische Lyrik*, Berlin 1976, S. 7-48.
- 31 Vgl. stellvertretend das ‚Lob des Stadtlebens‘ in der Einleitung zum futuristischen Manifest Marinettis, „Distruzione della sintassi / Immaginazione senza fili / Parole in libertà“ (11. 3. 13); in: *Marinetti e il Futurismo* (a cura di L. De Maria), Milano 1973 (Oscar Mondadori L 96); S. 99 ff.
- 32 Exemplarisch U. Boccioni, „Simultanéité futuriste“, in *Der Sturm* Jg. 1913, S. 151. – Allg. vgl. R. Tessari, *Il Mito della macchina*, Milano 1973.
- 33 Mit R. Guiney, *Cubisme et littérature*, Genève 1972, S. 72.
- 34 Bereits von H. Friedrich betont, der mit Valéry den etymologischen Sinn von Poesie als ‚fabrication‘ herausstellt (*Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek / Hbg. 1971 der erw. Neuausg., S. 162 ff.).
- 35 Im Grunde ein Analogie-Prinzip, das nicht mehr transzendental sondern prospektiv ausgelegt wird und wiederum überraschende Ähnlichkeiten aufweist mit entsprechenden Begriffen der zeitgenössischen Sprachwissenschaft, wie H. H. Christmann nachgewiesen hat („Zum Begriff der Analogie in der Sprachwissenschaft des 19. Jahrh.“; in: *Festschrift Kurt Baldinger*, Tübingen 1979, S. 102-115).
- 36 Damit in auffälliger Parallele zu Bergson und seinen Ideen über Literatur! Vgl. R. Arbour, *Henri Bergson et les lettres françaises*, Paris 1955. Im Ansatz eine handlungstheoretische Position, die später mit Wittgenstein gegen phänomenologische und strukturalistische Systembegriffe vorgebracht wird. Vgl. H. Lübke, *Bewußtsein in Geschichten*, Freiburg 1972.
- 37 Eine Parallele zum Projekt einer Semiologie bei F. Saussure in eben dieser Zeit; ein Hinweis auf eine Prinzipienverwandtschaft? (Vgl. *Cours de Linguistique générale*, Hgg. Bally / Sechehay, Paris 1964 u. ö., bes. S. 32 ff.; zuletzt gewürdigt von Th. M. Scheerer, *Ferdinand de Saussure*, Darmstadt 1980, S. 61 ff.).
- 38 Repräsentativ Mallarmé in seiner „Réponse à une enquête“ von 1891 (in: *Oeuvres complètes*, S. 866 ff.).
- 39 Im Prolog zum Stück *Les Mamelles de Tirésias*. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang der Horizont des ‚Gesamtkunstwerks‘, auf den A. Noyer-Weidner als einer Grundorientierung dieser Lyrik verweist („Antitradition und Tradition: Zum Konzept einer ‚ganz neuen Ästhetik‘ in *Les Fenêtres* von Apollinaire“, in E. Leube / ders., Hgg., *Apollinaire*, S. 37-56).
- 40 Vgl. dazu W. Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich*, Stuttgart 1972, S. 23 ff. und bes. W. Pabst, „Das Idéogramme lyrique und die Tradition der Technopaignia. Interpretationsversuch an Textbildern G. Apollinaires“, in Leube / Noyer-Weidner, *Apollinaire*, S. 1-30. – Allg. K.-P. Dencker, *Text-Bilder. Visuelle Poesie international*, Köln 1972.

- 41 Genau das hebt Apollinaire an der Malerei Delaunays hervor: „Rien de successif dans cette peinture; chaque ton appelle et laisse s'illuminer toutes les autres couleurs du prisme. C'est la simultanéité". Vgl. J. G. Clark, „Delaunay, Apollinaire et *Les Fenêtres*"; in G. Apollinaire 7/1968, S. 100 ff.
- 42 In dieser Bedeutung angemessen gewürdigt in der eindringlichen stilkritischen Analyse von A. Noyer-Weidner („Antitraditionalität und Tradition") sowie von F. Simonis, „Apollinaires neue Ästhetik zu Beginn der *Calligrammes* – *Les Fenêtres*"; in GRM 58/1977, S. 60-75.
- 43 Zum bedeutsamen Zusammenhang mit parolibristischen Experimenten vgl. P. Bergman, *Modernolatry*, S. 337 ff. Ausführlich widmet sich H. Meter, *Apollinaire und der Futurismus*, Rheinfelden (Schäuble) 1977, diesem noch kaum erforschten Zusammenhang.
- 44 Zusammenfassend dazu Ph. Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne 1969, S. 269 ff.
- 45 Mallarmé: „Le Dire (...) retrouve chez le poète (...) sa virtualité" (*Oeuvres complètes*, S. 887).
- 46 Vgl. H. Richter, *Dada – Kunst und Antikunst*, Köln 3/1974, S. 40 ff.
- 47 Vgl. die immerhin theoretische Nähe Valéry's zur Avantgarde, wie sie K.-A. Blüher gezeigt hat („La fonction du public dans la pensée esthétique de Valéry"; in *Cahiers du 20e siècle* 11/1979, S. 105 ff.).
- 48 In Übereinstimmung mit Ph. Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, S. 357, bezogen auf *Les Fenêtres*.
- 49 Unmittelbar dazu Apollinaire selbst: „la simultanéité (...) seule est création" (O. C. IV, 279), wiederum entwickelt an der Malerei Delaunays.
- 50 Breton über Apollinaires simultane Experimente (*Entretiens*, Paris 1952, S. 23).
- 51 In Übereinstimmung mit H. Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik*, S. 149.
- 52 Vgl. Darstellung und Kritik, insbesondere der ideologischen und epistemologischen Voraussetzungen bei E. Coseriu, *Einführung in die Strukturelle Linguistik*, Tübingen (Roman. Seminar) 1969.
- 53 Vgl. F. J. Carmody, *The Evolution of Apollinaire's Poetics*, Berkeley/Los Angeles 1963, S. 104 ff.
- 54 Vgl. M. Imdahl, „Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei (Abstraktion und Konkretion)"; in *Immanente Ästhetik*, S. 195-225, der der kunsttheoretischen Erschließung des Gedichts die geeignete Grundlage verleiht. – Literarisch fruchtbar gemacht von W. Pabst, „Der Contraste simultané im Spiegel der Dichtung. Blaise Cendrars und seine poetischen Delaunay-Paraphrasen"; in: *Festschrift Otto von Simon* (Hg. L. Grisebach / K. Renger), Berlin 1977, S. 555-578.
- 55 Vgl. Imdahl, „Rolle der Farbe", S. 220.
- 56 Zu dieser Debatte ausführlich P. Bergman, *Modernolatry*, S. 337 ff.
- 57 Umfassend erarbeitet bei L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977 (Coll. Poétique).
- 58 Vgl. Clark, „Delaunay, Apollinaire et *Les Fenêtres*", S. 106.
- 59 Vgl. Imdahl, „Die Rolle der Farbe", S. 217 ff. – Noyer-Weidner, „Antitraditionalität und Tradition", S. 52 f.
- 60 Beide Zitate Apollinaires und Klees nach Imdahl, „Rolle der Farbe", S. 221.
- 61 Hier wie andernorts sowie in der verwendeten Bildlichkeit nicht ohne Berührungen mit dem Futurismus. Vgl. Carmody, *Evolution of A. 's Poetics*. S. 107 f. – Zum Aufbruch um Mitternacht, das bekannte Motiv aus dem ersten futuristischen Manifest, vgl. *Marinetti e il Futurismo*, S. 3.
- 62 Vgl. bes. M.-J. Durr, *Guillaume Apollinaire-Alcools* (3 vol.), Paris 1956/1964 – M. Décaudin, *Dossier d'Alcools*, Genève 2/1965 – Ph. Renaud, *Lecture d'Apollinaire* – J.-Cl. Chevalier, *Alcools d'Apollinaire, essai d'analyse des formes poétiques*, Paris 1970 – K. Heitmann, „Dichten mit elementaren Symbolen. Eine chthonische Zahl und eine ätherische Farbe bei Apollinaire" (in *Poetica* 2/1968, S. 451-476); ders., „Dichterische Selbstfindung bei Apollinaire. Versuch einer Gesamtdeutung von „*Les Fiançailles*"" (in GRM 19/1969, S. 59-93); ders., „Le poète assassiné" (in W. Krömer, Hg., *Die französische Novelle*, Düsseldorf 1976, S. 252 ff.) – E. Leube, „Le Poète assassiné. Zum dichterischen Selbstverständnis bei Apollinaire" (in *Sprachen der Lyrik / Festschrift H. Friedrich*, Hg. E. Köhler, Frankfurt/M. 1975, S. 526 ff.).
- 63 Dieselbe Konvergenz weist H.-J. Lope in *Les Colchiques* nach (vgl. „*Les Colchiques*", in *Die französische Lyrik*, Hg. H. Hinterhäuser, Bd II, Düsseldorf 1975, S. 197 f.).
- 64 W. Pabst kann diese Tendenz für die Idéogrammes sichern (vgl. „*Das Idéogramme lyrique*", S. 22).
- 65 Vgl. zum Problem einer ‚Definition‘ von Avantgarde A. Marino, „Essai d'une définition de l'avant-garde"; in *Revue de l'Univ. de Bruxelles* Jg. 1975, S. 65-119 sowie M. Szabolcsi, „Avant-garde, Néo-avantgarde, Modernism: Questions and Suggestions"; in *New Literary History* 3/1971-73, S. 49-70. Weitgehend ungeklärt bleibt die Notwendigkeit, den Begriff historisch und systematisch zu differenzieren, ehe man die eine Bedeutung zur Begründung der anderen in Anspruch nimmt. Vgl. allg. die Einleitung S. 9-40.
- 66 Wiederum in bemerkenswerter Parallele zur ‚psycholinguistischen‘ Sprachauffassung bei S. Freud, wie sie H.-M. Gauger nachgewiesen hat („*Sprache und Sprechen im Werk S. Freuds*"; in *Der Mensch und seine Sprache*, Berlin 1979, S. 48-80).
- 67 Die H. Hinterhäuser in diesem Sinne deutlich gemacht hat (vgl. „*Alfred Jarry: L'Homme à la hache*", in ders. / Hg., *Französische Lyrik*, Bd II, S. 167-178): „Jarry ist ein ‚pré-dada‘" (178).
- 68 Vgl. A. Balakian, „Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste"; in *Tel Quel* 46/1971, S. 67-82. – K.-A. Ott spricht in vergleichbarem Sinne vom ‚rationalen Gebrauch des Irrationalen‘ („*Wissenschaftliche Ursprünge*", S. 373).
- 69 Vgl. Kap. 1. 6 bei W. Raible, *Moderne Lyrik* (S. 29 ff.).

⁷⁰ Vgl. Ph. Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, op. cit., S. 314 ff.

⁷¹ *Oeuvres complètes*, Bd I, Ed. H. Béhar, Paris 1975, S. 382.