

Sonderdruck aus:

Klaus W. Hempfer (Hg.)

Sprachen der Lyrik

Von der Antike bis zur digitalen Poesie

Für Gerhard Regn anlässlich
seines 60. Geburtstags

(Text und Kontext, Bd. 27)



Franz Steiner Verlag 2008

Inhaltsverzeichnis

KLAUS W. HEMPFER Vorwort.....	7
I. Der Lyrikbegriff – historisch und systematisch	
OLIVER PRIMAVERSI <i>Aere perennius?</i> Die antike Transformation der Lyrik und die neuzeitliche Gattungstrinität.....	15
KLAUS W. HEMPFER Überlegungen zur historischen Begründung einer systematischen Lyriktheorie.....	33
JOACHIM KÜPPER Probleme der Gattungsdefinition des lyrischen Textes (anhand des Œuvres von Petrarca).....	61
ANDREAS KABLITZ Die Grammatik der Rhetorik oder Lyrische Rede und die Rationalität der Rhetorik.....	73
KARLHEINZ STIERLE Lyrik – eine Gattung zweiter Ordnung? Ein theoretischer Vorschlag und drei Paradigmen.....	131
II. Vers-Musik	
BERNHARD KÖNIG Versmusik. Rhythmische und klangliche Wirkungsmittel in der Lyrik der Renaissance.....	153
MARGOT KRUSE „Ut musica poesis“. Zur Bedeutung der Analogie zur Musik in der Dichtungstheorie des französischen Symbolismus.....	169
FLORIAN MEHLTRETTER „Altri canti di Marte“ – Pragmatik gesungener Lyrik und Präsenz.....	181

Zur Poiëtik der modernen Lyrik

MARIA MOOG-GRÜNEWALD (TÜBINGEN)

Die Lyrik der Moderne, und das heißt die Lyrik seit Mitte des 19. Jahrhunderts, ist als Gattung nicht bestimmbar: sie verweigert jegliche generische Kennzeichnungen. Und doch ist sie beschreibbar – allgemein wie in ihren individuellen Ausprägungen: als „reinste und höchste Erscheinung des Poetischen“.¹ In absoluter Erfüllung der ‚poetischen Funktion‘, in intensivster Ausprägung der Poetizität,² unterscheidet sich Dichtung im emphatischen Sinne – und als solche versteht sich die Lyrik der Moderne – von allen übrigen sprachlichen Äußerungen. Manifest wird die poetische Funktion, die Poetizität, in der höchstmöglichen Abstraktion von jeglicher äußeren Wirklichkeit und in der radikalen Konzentration auf die Sprache in ihrer materialen Eigenwertigkeit.³ Es ist aber das Paradox der modernen Lyrik und zugleich ihre wesenhafte Eigentümlichkeit, dass sie in der Insistenz auf der Materialität der Sprache jegliche Materie zu überwinden intendiert, mithin die letztlich unaufhebbare Immanenz der Sprache zu transzendieren sucht – mit dem Ziel, absolute Reinheit zu gewinnen, ‚poésie pure‘ zu werden – wie Paul Valéry in Aufnahme und Fortführung von Mallarmé formuliert:⁴

[...] si le poète pouvait arriver à construire des œuvres où rien de ce qui est de la prose n'apparaîtrait plus, des poèmes où la continuité musicale ne serait jamais interrompue, où les relations des significations seraient elles-mêmes perpétuellement pareilles à des rapports harmoniques, [...] où le jeu des figures contiendrait la réalité du sujet, – alors l'on pourrait parler de *poésie pure* comme d'une chose existante.

Das poiëtische Unterfangen, Reinheit als absolute Form in einer – vorgeblich nur mehr zu restituierenden – Unmittelbarkeit der Sprache zu schaffen, wird gleichwohl als nicht realisabel erachtet, und doch ist das Faszinosum des Ideals ungebrochen. Yves Bonnefoy wird – in nur scheinbarer Widerlegung der poetischen Theorie Valérys und Mallarmés – auf der Möglichkeit der Präsenz nicht allein in der gesprochenen, vielmehr in der geschriebenen Sprache bestehen, ja geradezu in der Generierung von Präsenz die Funktion des Gedichts erachten: „Certains mots – le pain et le vin, la maison, et même l'orage ou la pierre – vont [...], mots de

1 FRIEDRICH 1956, S. 111.

2 JAKOBSON 1979, S. 79: „Gewinnt in einem Wortkunstwerk die Poetizität, die poetische Funktion, richtungsweisende Bedeutung, so sprechen wir von Poesie.“

3 Vgl. dazu JAKOBSON, ebd.: Die poetische Funktion, die Poetizität manifestiert sich „dadurch, dass das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, dass die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenten Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.“

4 VALÉRY 1957, S. 1463.

communion, mots du sens, se dégager de la trame des concepts.⁵ Der vorgeblichen Abstraktheit der Begriffe stellt Bonnefoy die Konkrettheit des ‚wahren Ortes‘ poetischer Sprache gegenüber:⁶

Et un lieu va se faire, de ces assumptions et de ces symboles, qui, bien que rien, certes, dans sa substance dernière, sera notre forme d'homme accomplie, et donc l'unité en acte et l'avènement de l'être, en son absolu. L'incarnation, ce dehors du rêve, est un bien proche. Présence, oui, et cette fois plénière autant qu'immanente, et avec même des mots à sa disposition, on le voit: mots quotidiens, de parole.

Die solchermaßen formulierte Theorie der Lyrik ist zugleich eine Ontologie der poetischen Sprache: In der Immanenz des Wortes selbst manifestiert sich Fülle, Vollkommenheit, Ganzheit; in ihm ereignet sich das Sein, wird Präsenz erfahrbar. Die Transzendenz ist nicht leer,⁷ vielmehr ist sie substantiiert in einer Sprache, deren Wörter je singulären Status gewinnen: indem sie auf sich verweisen, sind sie der Inanspruchnahme als Begriffe entzogen. Sie *sind* – so wie das Gedicht *ist*, wie Bonnefoy an anderer Stelle bemerkt.⁸

Bonnefoys Ontologie der poetischen Sprache ist dezidiert materialistisch, und sie erklärt sich ausdrücklich als ‚anti-platonisch‘: *Anti-Platon* ist eine frühe Sammlung, eine Folge von neun kleinen *Poèmes en prose* (1947), betitelt. Sie verstehen sich als Kritik des Intelligiblen und als Verteidigung des Sinnhaften. Freilich – und dies ist der nicht erkannte oder nicht eingestandene Widerspruch: Es ist ja die Sprache, es ist die Dichtung, die das Sinnhafte, das der Wahrnehmung unmittelbar sich Zeigende, in neues – und vermeintlich altes – Recht setzen soll. Und es ist die Sprache, der überantwortet wird, das ‚Sein zu entbergen‘ – durchaus im Verständnis Heideggers.⁹ Ästhetische Erfahrung als Aisthesis ist aber ebenso wenig möglich wie die Ästhetisierung des Intelligiblen. Möglich aber ist eine Annäherung über das Symbol, die ‚symbolische‘ Vermittlung. Es ist daher die Bemühung um symbolische Vermittlung einerseits des Aisthetischen wie andererseits des Intelligiblen, die als entgegengesetzte wie komplementäre Positionen die Lyrik der Moderne kennzeichnen. Bonnefoy und Mallarmé stehen jeweils paradigmatisch für diese beiden Positionen, die wiederum in ihrer Intention übereinstimmen: Sie intendieren beide, in der symbolischen Vermittlung von Sein Platons Erkenntnistheorie kunstmetaphysisch zu widerlegen, und sie bestätigen sie zugleich implizit. Insofern sind sie antiplatonisch und platonisch zugleich. Sie lassen einmal mehr erkennen, dass die Ästhetik und Poiëtik der modernen Lyrik ihre Voraussetzungen in der Erkenntnistheorie Platons hat, ihre Begründung allerdings in dessen neuplatonischer Lektüre: Es waren die Neuplatoniker, und hier vor allem Proklos, die das platonische System für eine ästhetische Theorie in Anspruch genommen haben – für eine Theorie der Ästhetik, die der Poiëtik und

5 BONNEFOY 1992, S. 298.

6 Ebd.

7 So in Variation eines Constat von FRIEDRICH 1956, S. 35f. u.ö.: „die leere Idealität“.

8 BONNEFOY 1992, S. 289.

9 Mit Bezug auf die Dichtung René Chars, die ihrerseits partiell auf Heideggers *Sein und Zeit* rekurriert, spricht MÜNCHBERG 2000 von (Onto-)Ästhetik.

Poetologie der Moderne zugrunde liegt. Deren philosophisch-erkenntnistheoretische Voraussetzung und ästhetische Begründung soll im Folgenden knapp skizziert werden.¹⁰ Zugleich soll deutlich werden, weshalb die Lyrik der Moderne nicht als Gattung bestimmbar ist, sondern nur mehr als eine bestimmte Art zu dichten.

* * * * *

Die platonische Ideenlehre schließt eine Kunstlehre konzeptuell aus.¹¹ Der Ausschluss beruht auf Platons reinem Seinsbegriff, dem gemäß die Welt der *ὄντα* von der Welt des *ὄντων ὄν*, das bloße Dasein der Erscheinungen von der Wahrheit der reinen Formen geschieden ist. Kunst – und damit auch Dichtung – ist aber der sinnlichen Erscheinung der Dinge verhaftet. Im Verhältnis zur reinen Form des Seins, zur Idee, ist sie immer nur Abbild, und dies in gleich zweifacher Distanz. Sie ist Eidolon, nicht Eidos. Doch als Eidolon ist sie nicht nur vom Eidos getrennt, sondern vermag an ihm auch teilzuhaben. Metexis, Teilhabe am Sein verstanden als Hinweis auf das Sein, ist durch eine Sprache möglich, die durch Rhythmus (*ῥυθμός*) und Melodie (*ἁρμονία, μέλος*) geordnet ist, die durch die Schönheit ihrer Wohlgeordnetheit an der Wahrheit der reinen Formen teilhat. Die geregelten Proportionen des ja mathematisch begründeten Begriffs werden ‚nachgeahmt‘ in den semantischen, lautlichen, rhythmischen Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache: Lexis und Logos sollen so weit wie möglich in Übereinstimmung sein. In der Vollkommenheit des Choros, des sog. Chorregens, findet nach Platon die ‚Nachahmung des Seins‘ ihre größtmögliche Realisation. Platon unterscheidet denn auch eine rein mimetische Kunst von einer ‚heuretischen‘, die jeweils Ausdruck einer bestimmten Erkenntnishaltung ihres Schöpfers ist. Dem Bereich der Doxa, des bloßen subjektiven Meinens, gehören beide Erkenntnishaltungen an, die des Mimetikers wie die des Heuretikers – unterschieden freilich nach ‚falsch‘ und ‚richtig‘. Denn das Wissen, die Episteme, bleibt dem Philosophen, dem Dialektiker, vorbehalten. Eine ‚Wahrheit‘ der Kunst, gar durch Kunst, ist Illusion.

Platons Kriterium, Dichtung zu klassifizieren, ist also – ganz entsprechend seiner Lehre vom Sein – die Erkenntnishaltung, die dem sprachlichen Kunstwerk zugrunde liegt und deren Ausdruck es ist. Der höchste Rang und damit die alleinige Anerkennung kommt den Hymnen und Enkomien zu, den Lob- und Preisgesängen eines Pindar zum Beispiel. Sie sind Ausdruck der ‚richtigen Meinung‘, die wiederzugeben der Dichter im Stande des ‚Enthusiasmos‘, der ‚Gottbegeisterung‘, befähigt ist. ‚Enthusiasmiert‘ vermag er, Intelligibles anschaulich darzustellen, da er sich seines göttlichsten Vermögens, des Intellekts, in besonderer Weise bedient.¹² Doch über Wissen – um es noch einmal aufzunehmen – verfügt auch der ‚Enthusiast‘ nicht. Wie notwendig es für den Dichter aber wäre, wie der

10 Um mehr als eine erste knappe Skizze kann es im Folgenden nicht gehen. Die notwendigen ausführlichen und die These fundierenden Reflexionen folgen in einer Monographie.

11 Nachfolgendes nach CASSIRER 1924, S. 1–27.

12 Vgl. BÜTTNER 2000, S. 373.

Philosoph über Wissen zu verfügen, wird in dem frühen Dialog *Ion*, der ja über den dichterischen Enthusiasmus handelt, eindringlich deutlich gemacht. Denn – wie Hans-Georg Gadamer formuliert – „nur der Dichter [...], der wirklicher Erzieher und Gestalter der menschlichen Wirklichkeit wäre, könnte das Spiel der Dichtung aus wirklichem Wissen spielen“.¹³ Wenn überhaupt möglich, hätte die auf Wissen basierende Ästhetik im Dienste der Ethik zu stehen, die ihrerseits auf Vollkommenheit zielt. Diese ist aber wiederum nur mehr einsehbar, intelligibel, letztlich nicht darstellbar, ‚repräsentabel‘. So wird es denn auch einsichtig, weshalb Hymnen und Loblieder über die sprachlich-rhythmisch-melodisch vollkommene Form vor Platons Kritik in eingeschränktem Maße bestehen: „[...] Loben“ – so noch einmal Gadamer¹⁴ – „ist nicht Darstellung von Löblichem. [...] im Loben liegt das Sichtbarwerden des Maßes, auf das hin wir uns in unserer Existenz verstehen. Vorbildliche Darstellung aber [...] ist ein Wirksamwerdenlassen des Vorbildes in und mit seiner Darstellung.“ Es ist also die Darstellung der Vollkommenheit als Form, als intelligible Gestalt, ihrerseits Ausdruck eines göttlich begeisterten Intellekts, die den Hymnus und das Loblied als Dichtung legitimiert und von Epos, Tragödie und Komödie grundlegend unterscheidet. Letztere sind der Darstellung des einzelnen Konkreten in seiner beliebigen Erscheinungsweise verhaftet. In ihrer diegetischen bzw. mimetischen Repräsentation bleiben sie nicht nur auf das sinnlich Wahrnehmbare, immer nur Jeweilige in seiner Unvollkommenheit verwiesen, vielmehr vermögen sie gerade dadurch keine Einsicht in das absolut Vollkommene zu vermitteln. Im Vollkommenen aber zeigt sich Schönheit, die zu schauen – κάλλιστον θέαμα – eine ‚Gleichwerdung mit Gott‘, eine ὁμοίωσις θεῷ¹⁵ verspricht. Dass die Schönheit der Vollkommenheit gleichwohl einen Abglanz im Bilde, im Eidolon, zu finden vermag, dass – unter anderer Perspektive – ein „Zeugen und Hervorbringen im Schönen“¹⁶ möglich ist, ist ein ‚erotisches‘ Zugeständnis: Im *Symposion* belehrt Diotima den fragenden Sokrates unter anderem, dass der Eros der Seele und des Geistes darauf ziele, „vernünftige Einsicht und jedwede Tugend und schöpferische Leistung“¹⁷ hervorzubringen. Deren „Erzeuger“ seien auch „alle Dichter und von den Künstlern diejenigen, von denen man sagt, dass sie erfinderisch (heuretisch) seien“.¹⁸ Kunst – und näherhin Dichtung – vermag somit eine eigene Gestalt zu gewinnen, die nicht auf schiere Nachbildung beschränkt ist.

Die *Poetik* des Aristoteles setzt sich mit eben der Dichtungsweise auseinander, die Platon als mimetische verworfen hat: dem Epos, der Tragödie und – als Projekt – der Komödie. Die heuretische Dichtungsweise, mithin die Lyrik, spart Aristoteles gänzlich aus. In der Insistenz darauf, dass Dichtung Mimesis ist, insofern sie menschliche Handlungen ‚nachahmt‘, und in der ‚Nachahmung‘ menschlicher Handlungen nicht nur ihre *raison d'être*, vielmehr die ihr eigene Dignität

13 GADAMER 1985, S. 202.

14 Ebd. S. 206f.

15 Vgl. *Theaitetos* 176b 1–2: ὁμοίωσις θεῷ κατὰ τὸ δυνατόν; vor allem auch *Timaios* 90a–d.

16 *Symposion* 206e.

17 Ebd. 209a.

18 Ebd.

habe, repliziert Aristoteles auf Platons Verdikt apologetisch. Platonisch ist allerdings die Forderung, dass die ‚nachgeahmten‘ menschlichen Handlungen von sittlicher Bedeutung zu sein haben, zudem nicht einmalig und wirklich, sondern allgemeingültig und möglich.¹⁹ Das Formprinzip korrespondiert dem Inhaltsprinzip, das Ideal der Angemessenheit, des Prepon, reflektiert das Ideal der Vollkommenheit. Doch noch ein weiterer platonischer Reflex findet sich in der aristotelischen *Poetik*: In dem Kapitel, in dem das spezifisch Poetische einer dichterischen ‚Nachahmung‘ bestimmt wird, dem neunten, wird auch die Möglichkeit einer Gottbegeisterung des Dichters als Voraussetzung guten Dichtens in Erwägung gebracht²⁰ – oder sollte es sich doch um eine rinascimentale Konjektur neuplatonischer Observanz handeln?²¹

Wie dem auch sei: Aristoteles' Apologie der Dichtung als Mimesis greift zu kurz. In noch geringerem Maße als Platon räumt Aristoteles dem Schönen als künstlerischem Eigenwert ein Recht ein. Nicht zuletzt hierin dürften denn auch die Schwierigkeiten ihren Grund haben, die in der Renaissance die Dichter und mehr noch die ‚Poetiker‘ hatten, mit dem aristotelischen Maßstab die Dichtung ihrer Epoche zu messen. War doch längst eine Dichtung entstanden – mit Petrarca und den Petrarkisten, mit Ariost, sodann Rabelais und Cervantes und anderen –, die mit dem aristotelischen Mimesiskonzept und dem daraus abgeleiteten Kanon der epischen und tragischen Gattung nicht vereinbar waren. Als adaptabel hingegen erwies sich das neuplatonisch überformte platonische Dichtungskonzept: Denn es vermochte aufgrund seiner erkenntnistheoretischen Fundierung Dichtung „als selbständige Form gestaltender Darstellung“²² zu erfassen. Voraussetzung war, die produktionsästhetische Kategorie der Mimesis mit und zugleich gegen Platon entschieden aufzuwerten. So hat Plotin in seiner Lehre vom „intelligiblen Schönen“ wohl als erster festgestellt, dass Kunst nicht objektivierende ‚Nachahmung‘ der äußeren Natur sei, vielmehr deren intelligible Struktur (logoi) zur Darstellung bringe.²³ Wenn Phidias den Zeus schuf, so bildete er ihn nicht nach

19 Vgl. dazu neuerdings wieder SCHMITT 2004, S. 65–96.

20 *Poetik* 1455a32–34.

21 Es handelt sich um die Konjektur von ‚exetastikoi‘ zu ‚ekstatikoi‘. Siehe dazu jüngst WELS 2006.

22 CASSIRER 1924, S. 27.

23 PLOTIN, *Enneades* V 8 („Die geistige Schönheit“) und I 6 („Das Schöne“), in: *Plotins Schriften* 1964, Bd. IIIa. In V 8,3 (Bd. IIIa, S. 35f.) formuliert Plotin: „[...] so erscheint der Stein, der durch die Kunst zur Schönheit der Gestalt gebracht worden ist, als schön, nicht weil er Stein ist [...], sondern vermöge der Gestalt, welche die Kunst ihm eingab. Diese Gestalt nun hatte nicht die Materie, sondern sie war in dem Ersinnenden, noch ehe sie in den Stein gelangte; und zwar war sie in dem Künstler, nicht sofern er Augen und Hände hatte, sondern weil er an der Kunst teilhatte. Es war also in der Kunst diese Schönheit als weit höhere; denn nicht die Idee, die in der Kunst ist, gelangte in den Stein, sondern sie bleibt dort, und von ihr geht eine andere aus, die geringer ist als sie; und auch diese blieb nicht rein in ihm, noch wie die Kunst es möchte, sondern nur soweit der Stein der Kunst gehorchte. Und wenn die Kunst eine Beschaffenheit hervorbringt, die wiedergibt, was sie selber ist und hat, wobei sie ein Ding schön macht vermöge des formenden Begriffes desjenigen, was sie hervorbringt, so ist sie in einem größeren und wahreren Sinne schön, da sie gewiss eine größere, schönere Schönheit besitzt, als was in den Außendingen hervortritt. Denn eben um so viel, als sie sich

einem einzelnen sinnlichen Modell, vielmehr gab er ihm die Gestalt, die Zeus selber sich geben würde, wenn er sich darstellen wollte. Damit wird dem wahren Künstler eine Fähigkeit zugesprochen, die bislang dem göttlichen Demiurgen vorbehalten war: dem Intelligiblen sinnliche Form zu verleihen, den einsehbaren Wirkursachen, den Ideen, sichtbare Gestalt zu geben. Die Plotinische, allgemein neuplatonische Aufwertung der Kunst hat mithin nicht deren Autonomie zur Folge, vielmehr hat sie ihre Voraussetzung gerade in deren Heteronomie. Doch es sollte diese metaphysisch begründete Heteronomie der Kunst sein, die ihre ästhetische Autonomie erst ermöglichte.

Dazu in aller Knappheit folgendes: Was bei Plotin nur erst angedeutet ist, wird von Proklos systematisiert in einer Dichtungstheorie, deren Bedeutung weit über das neuplatonische Verständnis von Dichtung hinausgeht, ja die – wie es zu zeigen meine Absicht ist – für Poetik und Poetologie der modernen Dichtung grundlegend ist. In seinem umfänglichen, doch nicht systematischen Kommentar zum zehnten Buch der *Politeia* formuliert Proklos eine Apologie der Dichtung, die zugleich eine Verteidigung des Dichters Homer gegen Platon und eine Verteidigung des Philosophen Platon gegen den Vorwurf einer prinzipiellen Missachtung der Dichtung ist. In dieser Absicht teilt Proklos in der sechsten Dissertatio seines *Politeia*-Kommentars²⁴ Dichtung in drei Arten oder Erscheinungsweisen ein, wobei diese nach ihrer „jeweiligen Nähe zum Ziel metaphysischen Denkens und Erfahrens“²⁵ bewertet werden. Kriterium, die drei Dichtungsweisen zu unterscheiden, ist die jeweilige Erkenntnishaltung²⁶ des Dichters, ist – genauer – die Frage nach dem Erkenntnisvermögen, das der Dichter bei der Schöpfung seines Werkes vorrangig betätigt hat,²⁷ zugleich der jeweiligen „Lebensform der Seele“,²⁸

in die Materie hinausschreitend ausgedehnt hat, ist sie kraftloser als jene, welche in dem Eimen verharrt.“ (Hervorhebung von MMG). Auf diesen Sachverhalt hat sehr einlässlich bereits WALZEL 1922 hingewiesen; Walzel hebt zurecht hervor, dass Plotin keine Ästhetik der äußeren Form formuliert, vielmehr die Überlegenheit der künstlerischen Vision vor aller Versinnlichung im Sinne von ‚Materialisierung‘ betont. Die Differenz zwischen Platon und Plotin kennzeichnet WALZEL wie folgt (33f.): „Für Platon ist die schöne Erscheinung Abbild einer schönen Idee, also eines schönen Urbilds, das über alle Erfahrung hinausliegt. Für Plotin ist die schöne Erscheinung auch nur das Abbild eines Höheren; aber dieses Höhere, Bessere, Echtere trägt der Künstler in seinem Geiste.“

- 24 PROCLUS 1899–1901, I, 177,5–192,3. (Alle Ziffern verweisen auf die Paginierung bei Kroll.) – Vgl. dazu auch die Übersetzung und Kommentierung von Festugière: PROCLUS 1970.
- 25 Siehe dazu die Studie von SHEPPARD 1980 und die weiterführenden Besprechungen von BEIERWALTES 1985a, die Sammelrezension von Publikationen zum Neuplatonismus in ders. 1985b. – Siehe auch BERNARD 1990, S. 35–50. – Zitat nach BEIERWALTES 1985a, S. 302.
- 26 Der entsprechende Abschnitt (In Remp. I, 177, 4–6) ist betitelt: „Die drei Erkenntnishaltungen der Seele und wie man beweisen kann, dass die Dichtung gemäß dieser drei Erkenntnishaltungen in uns dreigeteilt ist.“ (Ich übernehme die Übersetzung von BERNARD 1990, S. 35, der in Differenz zu Festugière und auch in Differenz zu Beierwaltes *ἐξίς τῆς ψυχῆς* treffend mit ‚Erkenntnishaltung‘ übersetzt.)
- 27 BERNARD 1990, S. 35. Mit Recht stellt Bernard mit Verweis auf BEIERWALTES 1985a fest, dass die o.g. Unterscheidung nicht nach dem ‚Inhalt‘ der Dichtung oder gemäß ihrer Wirkung getroffen ist – wie SHEPPARD 1980 meint.
- 28 In Remp. I. 177,14f: *τριττὰς ἐν ψυχῇ εἶναι φάμεν ὡς τὸ ὅλον εἰπεῖν ζωάς.*

die sich poetisch verwirklicht. So entspricht der „besten und vollkommensten Lebensform“, die sich aus der intensivsten Vereinigung mit dem göttlichen Ursprung bestimmt und in der die Seele ihre eigene noetische Fähigkeit noch überschreitet,²⁹ die *inspirierte-entheastische*, im En-Thusiasmus geschaffene Dichtung. Diese „eröffnet durchaus die ‚verborgene Wahrheit‘ [...] des göttlichen Ursprungsbereichs durch eine vielfältige symbolische Vermittlung; sie ist Darstellung des an sich Undarstellbaren. [...]“³⁰ Dem noetischen, ideenbestimmten und argumentativ-diskursiven Denken³¹ der zweiten Lebensform der Seele entspricht die – wie Beierwaltes zurecht vorschlägt³² – *epistemische* Form von Dichtung. Gänzlich unmimetisch vermittelt sie „direkt Verstehbares, durch Begründung Begreifbares“, im ganzen ein Wissen, „welches das moralische Handeln bestimmen soll“.³³ Den niederen, rein sinnlichen Vermögen der Seele, der Wahrnehmung und der Vorstellung (*φαντασία* und *αἴσθησις*) entspricht die reine *Mimesis*, die nur mehr die äußere trügerische Erscheinung des Einzelnen nachzubilden bestrebt ist. Als „eine Art Schattenmalerei des Seienden“ (*σκιαιγραφία τις οὐσα τῶν ὄντων*) vermittelt sie „keine genaue Erkenntnis“ (*οὐ γνώσις ἀκριβῆς*), zielt im Gegenteil psychagogisch auf den Affektbereich (*τὸ παθητικόν*), der nur mehr auf Lust und Unlust reagiert.³⁴ Dieses Verständnis von Mimesis folgt dem restriktiven Begriff von Dichtung, wie ihn Platon im zehnten Buch der *Politeia* bestimmt. Dass Proklos in Übernahme der Platonischen Differenzierung von Mimesis im *Sophistes*³⁵ in diesem Bereich zudem eine *eikastische* von einer *phantastischen* Dichtung unterscheidet,³⁶ sei hier der Vollständigkeit halber erwähnt – für unsere nachfolgenden Bemerkungen ist dies ohne Belang.

Von Belang ist hingegen dies: In der Intention, Platons Verdikt gegen die Dichtung, wie es im zehnten Buch der *Politeia* formuliert ist, zu relativieren und zu differenzieren – und dies wiederum mit Verweis auf Platonische Dialoge, die der Dichtung einen anderen und höheren Stellenwert zumessen, wie *Ion*, *Phaidros*, die *Nomoi* –, entwirft Proklos eine metaphysisch begründete Dichtungstheorie. Je nach Erkenntnishaltung, dem in der Seele je dominierenden Erkenntnisvermögen, unterscheidet Proklos drei Typen von Dichtung,³⁷ die inspirierte, die epistemische und die mimetische Dichtung. Diesen drei hierarchisch gestuften Dichtungstypen entsprechen drei Repräsentationsformen, die symbolische, die analogische und die mimetische. Das *Eidolon* (*τὸ εἶδωλον*) ist die Ausdrucksform der mimetischen Dichtung, die *Ikon* (*ἡ εἰκών, αἱ εἰκόνες*) die der epistemischen Dichtung und das *Symbol* (*τὸ σύμβολον*, auch *τὸ σύνθημα*) die der inspiriert-

29 In Remp. I. 177,17–19.

30 BEIERWALTES 1985a, S. 303.

31 In Remp. I. 177,24–178,2.

32 BEIERWALTES 1985a, S. 304. Beierwaltes korrigiert damit den von SHEPPARD 1980 gebrauchten Terminus ‚didaktisch‘.

33 Ebd.

34 In Remp. I.179,16–29.

35 Siehe auch dazu BEIERWALTES 1985a, S. 304.

36 In Remp. I.179,29–32.

37 In Remp. I.178,6–10.

entheastischen Dichtung. Die symbolische Form – und nur diese interessiert im Folgenden – stellt die intelligible, die göttliche Welt unmittelbar dar, ja sie *ist* sie in anderer Weise. Die eine steht für die andere. Die symbolische Dichtungsform ist Ausdruck einer Erkenntnishaltung, in der „das Eine in der Seele“ mit dem göttlichen Einen vereinigt ist,³⁸ mithin im Stande der Henosis sich befindet. Ihre Voraussetzung ist zugleich Wirkung: Im Zustand der Erleuchtung (ἐλλαμψις) und der Ekstase (ἔκστασις) hervorgebracht vermag die entheastische Dichtung im Hörer den nämlichen Zustand zu erwirken: Erleuchtung und Ekstase.³⁹ Das Un-erhörte dieser Zuschreibung liegt nun darin, dass die Dichtung, soweit sie entheastisch ist, in analoger Weise herbeiführen kann, was nach Platon allein sich im Telos philosophischen Denkens verwirklicht. Damit verfügt der inspirierte Dichter über ein Wissen, das Platon nur dem Philosophen, dem Dialektiker zuerkannte. Mit Hinweis auf die Theorie der poetischen Mania im Platonischen *Phaidros* (244a–245a) sucht Proklos sein Dichtungsverständnis zu legitimieren: Als Ausdruck einer „Mania, die die Besonnenheit noch überbietet“ (μανία [...] σωφροσύνης κρείττων),⁴⁰ eignet der entheastischen Dichtung göttliches Maß (θεῖον μέτρον),⁴¹ das die Seele erfülle und sich als ‚Kosmos‘, als ‚Ornament‘ der Sprache also, zeige. Wohlgeordnetheit nach Metrum und Rhythmus ist denn auch die einzige formale Bestimmung, die Proklos von der entheastischen Dichtung, mithin des Symbols, gibt. Wie sehr Proklos' Dichtungstheorie letztlich Erkenntnistheorie bleibt, mithin Ästhetik und Poetik gänzlich ausblendet, ist daraus zu ersehen, dass bei der Komposition, der Synthesis, einer entheastischen Dichtung immer „das göttliche, immaterielle und transzendente Sein“⁴² Orientierung und Maßstab zu sein hat. Vom Intellekt her geleitet faltet der Dichter die göttlichen Wahrheiten symbolisch in eine Geschichte, eine Kette von Vorstellungen, aus. Kriterium ist vorderhand der „wahre Gottesbegriff“, das θεοπρεπές, nicht das πρόπον. Und dennoch ist das alte πρόπον, das nach Auffassung der antiken Kritiker die vorbildliche Dichtung und Prosa kennzeichnet, die unhintergehbare Grundlage zur Bemessung auch des θεοπρεπές. Die basalen Regeln der Rhetorik und Poetik bleiben also auch dann noch in Kraft, wenn es gilt, das Unsagbare, das ἄροητον, in Sprache zu bringen.

* * * * *

Dass das Intelligible im Symbol sich zeige und als Symbol zu vermitteln sei, ist Auffassung der neuplatonischen Dichtungstheorie. Sie ist begründet in einer Philosophie, einer Sicht der Welt, nach der der Geist über der Materie steht, in der

38 In Remp. I.177,15–23.

39 In der Tat ist es nicht klar, ob Proklos produktions- oder wirkungsästhetisch argumentiert (In Remp. I.178,6–179,2). Vgl. dazu SHEPPARD 1980, S. 171f.

40 In Remp. I.178,24. Zu Begriff und Sache einer μανία σώφρων von Platon bis Proklos siehe LEWY 1929.

41 In Remp. I.178,25.

42 Hermeias, In Paidr, 30,14 Couvr.; zit. nach BERNARD 1990, S. 61.

Materie aber auch der Geist erfahrbar ist.⁴³ Mit dieser Sicht der Welt hat – das ist bekannt – die Moderne radikal gebrochen, ja in diesem Bruch erkennt sie geradezu ihr Signum: Die Moderne ist materialistisch. Francis Ponge hat in dem Epikureer Lukrez sein Vorbild und nimmt in der Nachfolge von *De rerum natura*⁴⁴ ‚Partei für die Dinge‘: *Le Parti pris des choses* ist programmatisch seine bekannteste Gedichtsammlung überschrieben. Die Dinge, für die Ponge ‚Partei ergreift‘, sind die Zigarette, die Kerze, die Auster, das Brot, der Kieselstein, aber auch das Wasser oder das Moos. Ursache ist der metaphysische Ekel:⁴⁵

Si j'ai choisi de parler de la coccinelle c'est par dégoût des idées. [...]

[...] Le chic serait donc de ne faire que de « petits écrits » ou « Sapates », mais tels qu'ils tiennent, satisfassent et en même temps reposent, lavent après lecture des grrrands métaphysicoliciens.

Und:⁴⁶

Je condamne donc *a priori* toute métaphysique [...]

Le souci ontologique est un souci vicieux.

Unmittelbarer Anlass dieser Äußerungen, als *Pages bis* veröffentlicht,⁴⁷ ist die Lektüre von Camus' jüngst erschienenem Essay über das Absurde,⁴⁸ zu dem Ponge anmerkt:⁴⁹

Bien entendu le monde est absurde! [...]

Mais qu'y a-t-il là de tragique?

J'ôterais volontiers à l'absurde son coefficient de tragique.

Par l'expression, la création de la Beauté Métaphysique (c'est-à-dire Métalogique).

Le suicide ontologique n'est le fait que de quelques jeunes bourgeois (d'ailleurs sympathiques).

Y opposer la naissance (ou résurrection), la création métalogique (la POÉSIE).

Diese Reflexion – wie im Übrigen viele andere, ihr korrespondierende und sie variierende Reflexionen über die eigene ‚kreative Methode‘⁵⁰ – ist aufschlussreich,

43 Grundlegend ist der für Platonismus und Christentum gleichermaßen gültige Satz: „Per visibilia ad invisibilia.“ Er beruht auf zwei Voraussetzungen, ohne deren Anerkennung er seinerseits nicht anerkannt werden kann, nämlich erstens, dass die sichtbare Welt auf die unsichtbare Welt verweist, und zweitens, dass der Mensch diesem Verweis zu folgen befähigt ist. Weder nach Platon noch nach der Bibel ist Gott *in* seinen Werken, wenn seine Kraft diese auch erhält. Eine Vergöttlichung der Natur ist eine letztlich auf die Stoa und den Epikureismus zurückgehende Vorstellung, die notwendig zu einer Vergötzung der Materie führen musste.

44 PONGE 1999, S. 204: „Ainsi donc, si ridiculement prétentieux qu'il puisse paraître, voici quel est à peu près mon dessein: je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains: ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie.“

45 PONGE 1999, S. 213f.

46 Ebd. S. 216.

47 Datiert sind die in Form von Tagebuchaufzeichnungen notierten Reflexionen von 1941 bis 1944.

48 Dieser erste Teil von *Pages bis* trägt den Titel: *Réflexions en lisant l'„Essai sur l'absurde“*.

49 Ebd. S. 213.

ja geradezu verräterisch in mehrfacher Hinsicht: Die eigene Schöpfung (*la création*), die Dichtung, wird unmissverständlich in Opposition zur Metaphysik gebracht, doch ihrerseits als ‚Ausdruck‘, als Schöpfung ‚Metaphysischer Schönheit‘ (*Beauté Métaphysique*), näherhin als ‚Metalogische Schönheit‘ (*Beauté Métalogique*) apostrophiert. Mit geradezu existentialistischer Verve geriert sich Ponge als prometheischer ‚Schöpfer des Wortes‘ und ‚durch das Wort‘.⁵¹

[...] refaire le monde, à tous les sens du mot *refaire*, grâce au caractère à la fois concret et abstrait, intérieur et extérieur du VERBE, grâce à son épaisseur sémantique.

Die Allusion auf *Johannes* 1,1 – wiederum in Anknüpfung an *Genesis* 1 – ist offensichtlich, und sie will deutlich machen, dass die poiëtische Schöpfung an die Stelle der Schöpfung Gottes tritt. Das dichterische Wort ersetzt das Wort Gottes und erhebt den Anspruch, die Welt neu zu schaffen, neu entstehen zu lassen: im Wort und als Wort. Der Begriff allerdings, in dem die poiëtische Schöpfung ihren genuinen – sprachlichen wie ideologischen – ‚Ausdruck‘ findet, ist derselbige: le VERBE bzw. ὁ λόγος. Die Absicht ist evident: Der implizite Verweis auf den Prolog des Evangeliums nach Johannes „Alles ist durch das Wort geworden, [...]“ und „[...] das Wort ist Fleisch geworden“⁵² bildet die Folie, vor der der poiëtische Anspruch sich legitimiert und durch die er zugleich seine Nobilitierung erhält, ja mehr noch: seine Gleichrangigkeit postuliert. Die schöpferische Kraft des Logos, hier verstanden als poetisches Wort, als poetische Sprache, tritt in Opposition zur Idea bzw. zu den Ideae, zur Metaphysik *tout court*. Dennoch bzw. gerade deswegen wird ihr überantwortet, eine *Beauté métaphysique* als sprachlichen Ausdruck zu gestalten – eine *Beauté métaphysique*,⁵³ die in nur minimier Varianz als *Beauté métalogue* näherhin bestimmt ist. Damit ist zwischen den Begriffen ‚métaphysique‘ und ‚métalogique‘ eine doppelte, ja doppelbödige Relation evoziert: Als sprachliche Variante zu ‚métaphysique‘ insistiert der Neologismus ‚métalogique‘⁵⁴ auf der ‚Physis‘, der ‚Materialität‘ der *création métalogue*:

50 „My creative method“ lautet der Titel eines Kapitels aus *II. Méthodes* (PONGE 1999, S. 515–537).

51 PONGE 1999, S. 218f.

52 *Johannes* 1,3 und 1,14. Französisch: „Au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu.“ (Zit. nach *La Bible de Jérusalem*.) – Lateinisch: „In principio erat verbum, et verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum.“ – Griechisch: Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος. (Zit. nach *Novum Testamentum Graece et Latine*, ed. Nestle-Aland).

53 In einem Brief an Albert Camus vom 20. September 1943 erwähnt Ponge „cette beauté métaphysique (car ici l’ontologie – heureuse légitimement réapparaît, en joie, ordre, beauté) dont parle nostalgiquement Baudelaire, et très consciemment Jean Paulhan à propos des peintres nouveaux.“ (Zit. nach PONGE 1999, S. 986, Anm. 2).

54 Ponge hat das Adjektiv ‚métalogique‘ abgeleitet von einem Substantiv „attesté par Littré dans le titre d’un ouvrage de Jean de Sarisbury (XII^e siècle)“ (PONGE 1999, S. 986, Anm. 2). Es handelt sich dabei um das Hauptwerk *Metalogicus* (1159) von Johannes von Salisbury (1159), eine Verteidigung der aristotelischen Logik. In diesem Sinne hat Ponge den Begriff ‚métalogique‘ natürlich nicht verstanden; eher – wenn überhaupt damit vertraut – im Sinne der modernen mathematischen Grundlagenforschung, in der ‚Metalogik‘ die Theorie der Syntax und Semantik formaler Sprachen und Systeme bezeichnet.

‚Metalogos‘ ist mithin das andere, das Differente der ‚Metáphysis‘ im herkömmlichen Verständnis. Und doch hat zugleich der Begriff des ‚Logos‘, des ‚Verbum‘, des ‚Worts‘ eine – im herkömmlichen Verständnis – metaphysische Dimension, insofern der ‚Logos‘ ja erst in der ‚Fleischwerdung‘ seine ihm eigene ‚Physis‘ gewinnt – und auf diesen im Johannes-Evangelium überlieferten ‚Akt Gottes‘ spielt ja die absichtsvolle Verwendung von „VERBE“ an. So gibt denn andererseits der Neologismus ‚métalogique‘, insofern er in Analogie zu ‚métaphysique‘ im Sinne von ‚die Physis übersteigend‘ gebildet ist, zu erkennen, dass die Materialität des Logos, mithin der Sprache, im poiëtischen Prozess transzendiert werden soll: keineswegs *idealiter*, sondern paradoxerweise *materialiter*. Die ‚Transzendierung‘ vollzieht sich in der Immanenz.⁵⁵ Erkenntnistheoretisch stellt diese Volte eine Absurdität dar, und sie kann sich weder auf die Platonische noch die neuplatonische Philosophie berufen. Ästhetisch aber ist sie durch eine eigenwillige Hybridisierung des stoisch-epikureischen Materialismus, demgemäß es kein Seiendes jenseits des Stofflichen gibt, mit dem Platonischen und auch dem neuplatonischen Idealismus, näherhin dem Philosophem des Strebens nach dem Absoluten, der absoluten Wahrheit und Schönheit, legitimiert. Nichts könnte dies deutlicher werden lassen als nachfolgende Reflexionen – noch immer in Bezug auf Camus‘ Begriff des Absurden:

L’homme et son appétit d’absolu – sa nostalgie d’absolu (Camus): Oui, c’est une caractéristique de sa nature. Mais l’autre, moins remarquée, est sa faculté de vivre dans le relatif, dans l’absurde (mais cela n’est jugé que par volonté). [...]

Qu’est-ce que cet appétit d’absolu? Un reliquat de l’esprit religieux. Une projection. Une extériorisation vicieuse.

Il faut réintégrer l’idée de Dieu à l’idée de l’homme.

Et simplement vivre.⁵⁶

Die Leichthändigkeit, mit der der Materialist Ponge Konzepte des Idealismus verwirft und zugleich für seine eigene Argumentation in Anspruch nimmt, mag irritieren, doch sie ist genaues Indiz dafür, dass noch in der Negation des Metaphysischen dessen Präsenz evoziert wird. Denn sie bildet – eingestandenermaßen oder nicht – Basis und Prinzip der Poetik des ‚Partiprisme‘,⁵⁷ im ganzen einer Poetik der Moderne, der ein Symbolbegriff zugrunde liegt, den bereits der Neuplatoniker Proklos formuliert hat und den sprachlich ‚einzuholen‘ die Dichtung der Moderne eine unendliche Vielfalt an Verfahren entwickelt hat. Ponges ‚Partiprisme‘ realisiert nur eines von vielen möglichen Verfahren.

55 Vgl. dazu auch eine weitere ‚Reflexion‘, die sich ausdrücklicher noch auf den von Camus thematisierten Aspekt des Absurden bezieht (PONGE 1999, S. 216f.): „L’une des conditions est de se débarrasser du souci ontologique [...]. Il n’est pas tragique pour moi de ne pas pouvoir expliquer (ou comprendre) le Monde. D’autant que mon pouvoir poétique (ou logique) doit m’ôter tout sentiment d’infériorité à son égard. Puisqu’il est en mon pouvoir – métalogueusement – de le *refaire*.“

56 Ebd. S. 228. – Ebd. S. 225: „Il [sc. l’homme] a sorti de lui-même l’idée de Dieu. Il faut qu’il la réintègre.“

57 Ebd. S. 220.

Ponge intendiert eine Sprache, die als Sprache ‚gegen die Sprache spricht‘:⁵⁸ „parler contre la parole“ ist für ihn die „raison d'écrire“.⁵⁹ Das ‚Sprechen gegen die Sprache‘ ist zunächst ein Sprechen, das sich gegen das routinierte Sprechen richtet, seine Konventionen und Nachlässigkeiten. Darüber hinaus aber – und dies ist das Entscheidende – ist das ‚Sprechen gegen die Sprache‘ ein Sprechen, das gerade in der Insistenz auf der Materialität der Sprache, auf ihren Wörtern und Lettern, den Phonemen und Sememen, auf Wiederholung und Abfolge, auf Rhythmus und Melodie, eine Metasprache generiert, die ihren eigenen impliziten Regeln folgt. Ausgang aber ist – wiederum nur scheinbar paradoxerweise – die ‚Welt der Dinge‘: es sind die *res*, die die *verba* freisetzen, die in ihrer schieren Evidenz, ihrer dinghaften Präsenz die ihnen adäquaten *verba* buchstäblich und wortwörtlich ‚provizieren‘ – im Unterschied zu den ‚Ideen‘:⁶⁰

Les idées me demandent mon agrément, l'exigent et il m'est trop facile de le leur donner: ce don, cet accord ne me procure aucun plaisir, plutôt un certain écoeurement, une nausée. Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément au contraire. Ils emportent ma conviction. Du seul fait qu'ils n'en ont aucunement besoin. Leur présence, leur évidence concrètes, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable, leur existence dont je suis beaucoup plus certain que de la mienne propre, leur côté: « cela ne s'invente pas (mais se découvre) », leur côté: « c'est beau parce que je ne l'aurais pas inventé, j'aurais été bien incapable de l'inventer », tout cela est ma seule raison d'être, à proprement parler *mon prétexte*; et la variété des choses est en réalité ce qui me construit.

Wenn Ponge auf der Physis, der Körperlichkeit der Gegenstände (*objets*) beharrt, „ihre Präsenz“ – wie er sagt – „ihre ganz konkrete Evidenz, ihre Dichte, ihre Dreidimensionalität und haptische Qualität“ hervorhebt und zum vorfindlichen ‚Prä-Text‘ erklärt, der dem Text zum Modell wird, dann scheint es ihm darum zu gehen, die Gegenstände in ihrer jeweiligen Eigenart in Sprache zu ‚fassen‘, genauer: die Sprache durch die Gegenstände ‚prägen‘ zu lassen.⁶¹

[...] toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. [...] la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet.
Pas grand-chose de commun entre cela et les calligrammes (d'Apollinaire): il s'agit d'une forme beaucoup plus cachée.
[...] Et je ne dis pas que je n'emploie, parfois, certains artifices de l'ordre typographique; – et je ne dis pas non plus que dans chacun de mes textes il y ait rapport entre sa forme dirai-je prosodique et le sujet traité;

- 58 In dieser Intention trifft sich Ponge mit fast allen Dichtern, Lyrikern des 20. Jahrhunderts: Michaux, Bonnefoy, Montale, Ungaretti, Octavio Paz, den Surrealisten etc. Prominentestes Beispiel ist Hofmannsthal und der so genannte ‚Chandos-Brief‘, der ja nicht – wie oft in der Forschung behauptet – das Verstummen, sondern eine ‚andere Sprache‘ präkonisiert.
- 59 Ebd. S. 196f.: „Qu'il faut à chaque instant *se secouer de la suie des paroles* et que *le silence est aussi dangereux dans cet ordre de valeurs que possible. Une seule issue: parler contre les paroles.* [...] *Il n'y a point d'autre raison d'écrire*“ (Kursivierung im Original).
- 60 Ebd. S. 517 („My creative method“). – Vgl. auch ebd. S. 515f.: „Ainsi les idées comme telles me paraissent ce dont je suis le moins capable, et elles ne m'intéressent guère. [...] Peut-être était-il naturel qu'en de telles dispositions (dégoût des idées, goût des définitions) je me consacre au recensement et à la définition d'abord des objets du monde extérieur [...]“.
- 61 Ebd. S. 533.

[...] mais enfin, cela arrive parfois (de plus en plus fréquemment).

– Tout cela doit rester caché, être très dans le squelette, jamais apparent; ou même parfois dans l'intention, dans la conception, dans le fœtus seulement: dans la façon dont est prise la parole, conservée,
– puis quittée.

Point de règles à cela: puisque justement elles changent (selon chaque sujet).

Was sich den Anschein avantgardistischer Erneuerung der Sprache im Horizont einer ‚Phänomenologie der Wahrnehmung‘⁶² gibt, ist in Wirklichkeit der – uneingestandene und wohl auch nicht als solcher gesehene – Versuch, einen vormodernen ‚Analogismus‘ zu restituieren: die *verba* sollen – wieder – den *res* entsprechen, idealiter sie selbst sein – auch und gerade in der Vielheit der Benennungen.⁶³

Tout le secret du bonheur du contemplateur est dans son refus de considérer *comme un mal* l'invasion de sa personnalité par les choses. Pour éviter que cela tourne au mysticisme, il faut: 1° se rendre compte précisément, c'est-à-dire expressément de chacune des choses dont on a fait l'objet de contemplation; 2° changer assez souvent d'objet de contemplation, et en somme garder une certaine mesure. Mais le plus important pour la santé du contemplateur est la *nomination*, au fur et à mesure, de toutes les qualités qu'il découvre; il ne faut pas que ces qualités, qui le TRANSPORTENT, le transportent plus loin que leur expression mesurée et exacte.

Ganz entsprechend dem vormodernen mittelalterlichen ‚Analogismus‘ sollen die unterschiedlichen ‚Qualitäten‘ eines Gegenstandes genannt, mithin der Gegenstand nicht auf eine einzige Eigenschaft reduziert werden – wie bspw. die Härte als ‚typische‘ und zum Klischee erstarrte Eigenschaft des Steins.⁶⁴ Und so sind die Texte Ponges bestrebt, die ‚Qualitäten‘ eines Gegenstandes sukzessive und in oft überraschender Weise zu ‚benennen‘. Doch – so zeigen die spezifischen Verfahren – entfernen sich die Nominationen in ihrer Folge immer mehr von der ‚Sache‘ und nähern sich dem ‚Wort‘ an – dem Wort in seiner Lautfolge, seiner Bedeutung, seiner Herkunft. Das Wort in seinen Differenzen und nicht (mehr) so sehr das Wort in Analogie zur Sache wird ausgelotet, und doch bilden die Differenzen einen ‚Analogismus‘: ein rein intraverbaler ‚Analogismus‘ setzt sich an die Stelle eines vorgeschobenen ‚Analogismus‘ zwischen *res* und *verbum*: „En somme voici le point important: PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE RENDU DES MOTS.“⁶⁵ Und: „Genre choisi: définitions-descriptions esthétiquement et rhétoriquement adéquates.“⁶⁶ In bester Tradition des Strukturalismus und sogar in Vorwegnahme des Poststrukturalismus arbeitet Ponge weniger die Analogien

- 62 Es ist nicht bekannt, dass Ponge Merleau-Pontys *Phénoménologie de la perception*, 1945 erstmals erschienen, gekannt oder gar gelesen hätte. Doch war die Phänomenologie – wie Sartres *L'Être et le Néant* zeigt – die in dieser Epoche dominierende erkenntnistheoretische Position.
- 63 PONGE 1999, S. 203.
- 64 Ebd. 674: „On vous dit: ‚Vous avez le cœur dur comme une pierre.‘ Or les pierres, c'est autre chose, elles ont peut-être le cœur dur, mais aussi d'autres qualités. Mais on entend une fois pour toutes ‚les pierres sont dures.‘ C'est fini. C'est fini, on n'en parle plus. Les autres qualités, non. C'est dur.“
- 65 Ebd. S. 522.
- 66 Ebd.

zwischen ‚Wort‘ und ‚Sache‘ heraus denn die ‚Differenzen‘ und die ‚Verschiebungen‘ des Wortes. Der vormoderne wird durch einen modernen, ja postmodernen ‚Analogismus‘ restituert.⁶⁷

Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle. Quand je dis que l'intérieur d'une noix ressemble à une praline, c'est intéressant. Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est leur différence. Faire éprouver les analogies, c'est quelque chose. Nommer la qualité différentielle de la noix, voilà le but, le progrès.

Das „Ziel“ und der „Fortschritt“ ist die ‚Nennung‘. Ihr Spezifikum ist eine Semiosis, die als Mimesis getarnt sich als Autopoiesis offenbart. Exemplarisch steht dafür – wie übrigens jedes andere Poème aus *Le Parti pris des choses* – LE CAGEOT.⁶⁸

A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie. Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi dure-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme. A tous les coins de rues qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc. Tout neuf encore, et légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite à la voirie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques, – sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement.

Bereits der erste Satz macht implizit wie explizit deutlich, dass der Gegenstand, näherhin das Ding, ‚la chose‘, über das Wort erschlossen wird – über dessen Phoneme und Sememe: ‚Auf halbem Weg‘ zwischen ‚la cage‘ und ‚le cachot‘ ist in der französischen Sprache ‚le cageot‘ situiert: es hat an beiden Wörtern phonetisch, etymologisch und semantisch teil und bewahrt doch seine Eigenständigkeit, ja Andersartigkeit in seiner phonetischen und semantischen Differenz. Im Unterschied zu ‚la cage‘ und ‚le cachot‘ ist der Gitterkorb ‚le cageot‘ durchlässig für Licht und Luft: „simple caissette à claire-voie“ nimmt als erläuternde Apposition phonetisch in fortgesetzter Alliteration wiederum den dominanten postalatalen Okklusivlaut ‚k‘ auf, der seinerseits wiederholt wird in ‚suffocation‘ und in ‚à coup sûr‘. Eingestreut – gleichsam als lautliches Gegengewicht zu den Occlusiva – sind die stimmlosen und stimmhaften Fricativa ‚f‘ und ‚v‘. Die Folge der Assonanzen tut ein Übriges, dem Satz Rhythmus und Melos zu verleihen.⁶⁹ Semantische Schichtungen werden ent-deckt, (pseudo)etymologische Ableitungen genutzt, phonische Rekurrenzen ins Spiel gebracht. Ein Text entsteht, der LE CAGEOT zum ‚Vorwurf‘ hat, doch nur mehr seinen eigenen – rhetorischen wie poetischen – Regeln folgt und dennoch in eigensinniger Weise auf seinen ‚Vorwurf‘ verwiesen bleibt. Die ihm eigene Anschaulichkeit, ja ‚Dinglichkeit‘ ist

67 Ebd. S. 536f.

68 Ebd. S. 18.

69 Vgl. dazu PONGE 1999, S. 361: „ces façons, ces manières que vous admettez fort bien, n'est-ce pas, en matière de musique: ces répétitions, ces reprises *da capo*, ces variations sur un même thème, ces compositions en forme de fugues que vous admettez fort bien en musique, que vous admettez et dont vous jouissez – pourquoi seraient-elles, en matière de littérature, interdites?“

aber ausschließlich ein Effekt der Sprache, der dadurch erreicht wird, dass der zunehmenden Konkretisierung des Dings durch die beschreibend-bestimmenden Wörter eine sich steigernde Abstraktion in die Wörter korrespondiert, die durch die realisierten Textverfahren wiederum verdinglicht werden. So hat die Versprachlichung des Dings die Reifizierung der Sprache zur Folge. Die poetische Unternehmung ist jeweilig und jeweils einmalig – ganz so wie die Wirkung, und sie muss immer von neuem begonnen werden, ohne je ganz zu gelingen. LE CAGEOT, der Gegenstand und der Text, ist daher die ‚Anders-Rede‘ der poetischen Sprache: er steht für ihre Funktion, ihre Fragilität, ihre ephemere Existenz und ihre jeweilige Einmaligkeit. Ein kurzes Aufleuchten in Weiß geht dem Verschwinden voraus – auf dem Müll: worüber kein weiteres Wort zu verlieren ist.

LE CAGEOT: eine Allegorie der modernen Poetologie, zudem ein Exemplum für eine Poiesis, die noch und gerade in der Insistenz auf der Materialität der Sprache, mithin auf ihrer Semiosis, diese zu transzendieren sucht hin auf einen ‚éclat sans vanité du bois blanc‘. Proklos hätte diese Poiesis der ‚symbolischen‘ Dichtungsart zugeordnet und in ihr den Ausdruck des Enthusiasmus gesehen. Die Dichter der Moderne – darin ‚Erben‘ des Neuplatonismus wie des Epikureismus und Stoizismus zugleich – ‚materialisieren‘ das Göttliche und suchen ihm eine Sprache zu geben, die als ‚reine Poesie‘ die Materie überwindet. Der Gestus der aufgeklärten Abgeklärtheit – „légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite à la voirie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques“ – sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass noch im Scheitern ein Triumph erkannt wird, ein Sieg ‚gegen die Sprache in der Sprache‘. Paul Valéry hat diese so unerhört kreative Aporie früh diagnostiziert und für die Lyrik der Moderne mit allgemeiner Geltung konstatiert:⁷⁰

[...] la partie pratique ou pragmatique du langage, les habitudes et les formes logiques et, comme je l'ai déjà indiqué, le désordre, l'irrationalité qui se rencontrent dans le vocabulaire [...], rendent impossible l'existence de ces créations de poésie absolue; mais il est aisé de concevoir que la notion d'un tel état idéal ou imaginaire est très précieuse pour apprécier toute poésie observable.

La conception de poésie pure est celle d'un type inaccessible, d'une limite idéale des désirs, des efforts et des puissances du poète [...].

Die erkenntnistheoretischen und ästhetischen Voraussetzungen der für die Lyrik der Moderne so ubiquitär relevanten Konzeption ‚reiner‘ bzw. ‚absoluter Poesie‘ sind freilich bislang nicht erkannt. Auch dies ist Teil des Materialismus der Moderne.

70 VALÉRY 1957, S. 1463.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

- BONNEFOY 1992:
Bonnetoy, Y., „Sur la fonction du poème“, in: ders.: *Le Nuage Rouge*, Paris 1992, S. 285–302.
- PLOTIN 1964:
Plotins Schriften, übers. v. R. Harder. Neubearbeitung mit griech. Lesetext und Anm. fortgeführt von R. Beutler und W. Theiler, Hamburg 1964.
- PONGE 1999:
Ponge, F., *Œuvres complètes*, hg. v. B. Beugnot, Bd. 1, Paris 1999 (Bibliothèque de la Pléiade).
- PONGE 2002:
Ponge, F., *Œuvres complètes*, hg. v. B. Beugnot, Bd. 2, Paris 2002 (Bibliothèque de la Pléiade).
- PROCLUS 1899–1901:
Proclus Diadochus, *In Platonis Rem Publicam Commentarii*, hg. v. G. Kroll, 2 Bde., Leipzig 1899–1901 [Repr. Amsterdam 1965].
- PROCLUS 1970:
Proclus, *Commentaire sur la République*, übers. u. hg. v. A. J. Festugière, 3 Bde., Paris 1970.
- VALÉRY 1957:
Valéry, P., „Poésie pure – Notes pour une conférence“, in: ders.: *Œuvres I*, Paris 1957 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1456–1463.

Sekundärliteratur

- BEIERWALTES 1985a:
Beierwaltes, W., „Suche und ‚Denken‘ des Einen als Prinzip der Literatur“, in: ders.: *Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, Frankfurt a.M. 1985, S. 296–318.
- BEIERWALTES 1985b:
Beierwaltes, W., „Rezensionen“ (= Sammelrezension von Publikationen zum Neuplatonismus), *Archiv für Geschichte der Philosophie* 67 (1985), S. 185–211.
- BERNARD 1990:
Bernard, W., *Spätantike Dichtungstheorien. Untersuchungen zu Proklos, Herakleitos und Plutarch*, Stuttgart 1990.
- BÜTTNER 2000:
Büttner, S., *Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*, Tübingen/Basel 2000.
- CASSIRER 1924:
Cassirer, E., *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1922–23, I. Teil, Leipzig/Berlin 1924.
- FRIEDRICH 1956:
Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956 u.ö.
- GADAMER 1985:
Gadamer, H.-G., „Plato und die Dichter“ [1934], in: ders.: *Gesammelte Werke* 5, Tübingen 1985, S. 187–211.

JAKOBSON 1979:

Jakobson, R., „Was ist Poesie?“ [1934], in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a.M. 1979 (stw 262), S. 67–82.

LEWY 1929:

Lewy, H., „*Sobria Ebrietas*“. *Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik*, Gießen 1929 (Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche, Beih. 9).

MÜNCHBERG 2000:

Münchberg, K., *René Char. Ästhetik der Differenz*, Heidelberg 2000.

SCHMITT 2004:

Schmitt, A., „Was macht die Dichtung zur Dichtung? Zur Interpretation des neunten Kapitels der Aristotelischen Poetik (1451a36–b11)“, in: *Mimesis, Repräsentation, Imagination – Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. v. J. Schöner u. U. Zeuch, Berlin/ New York 2004.

SHEPPARD 1980:

Sheppard, A. D. R., *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen 1980.

WALZEL 1922:

Walzel, O., „Plotins Begriff der ästhetischen Form“ [1915], in: ders.: *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Leipzig 1922, S. 1–57.

WELS 2006:

Wels, V., „Begabte oder besessene Dichter – Aristoteles Poetik 1455a32–34 in den Kommentaren des 16. Jahrhunderts“, in: *Neulateinisches Jahrbuch* 8 (2006), S. 293–312.