Helke Kuhn / Beatrice Nickel (Hrsg.)

Erschwerte Lektüren

Der literarische Text im 20. Jahrhundert als Herausforderung für den Leser



Winfried Wehle (Eichstätt/Bonn)

Apollinaire: Les Fenêtres (1915) – Manifest einer 'ganz neuen Ästhetik'

Like no one else, Apollinaire has moulded the historical avant-garde, e.g. by proposing a completely new aesthetics. The poem *Les Fenêtres*, which is based on an intensive dialogue with the drawings of Robert Delaunay, has to be considered as one of Apollinaire's most important manifestos.

1.

"Je n'écrirai plus qu'une poésie libre de toute entrave, serait-ce celle du langage." (Apollinaire: 1966, I, 257). Mit der Unbedingtheit eines Ikonoklasten stürzt der Dichter Croniamantal im Auftrag Apollinaires alle poetischen Denkmäler vom Sockel ihrer Tradition. Niemals zuvor in der langen Geschichte der abendländischen Dichtung hat eine ganze Generation von Künstlern ihre Herkunft mit solcher Vehemenz verworfen wie in der Epoche der historischen Avantgarden. Wie ihr Name besagt, verstanden sie sich als Stoßtrupps, die auf expressives Neuland vordrangen, um einer zivilisatorisch revolutionierten Lebenswelt die angemessenen Anschauungsformen zu erobern. Und Apollinaire war einer ihrer großen Anführer. Seine Erzählung Le Poète assassiné lässt in Croniamantal den Poeten der alten, sentimentalen Art stellvertretend sterben, damit er als moderner Lyriker neu auferstehen kann. So sehr verdankt sich der Aufbruch zu Neuem der Abstoßung von Herkömmlichem, dass Apollinaire das Äußerste wagt: eine Sprachkunst, die, wenn sie ihre Authentizität wirklich wahren will, selbst auf Sprache zu verzichten bereit sein muss. Zu diesem selbstvernichtenden. selbsterhaltenden Credo hatte sich bereits der Enchanteur pourrissant (1909) bekannt: "Le silence rend immortel." (Apollinaire: 1977, I, 64). Darin ist nichts weniger als die avantgardistische Utopie vom abstrakten, absoluten Kunstwerk enthalten, noch bevor es Kandinski 1913 ausdrücklich begründet hat. Doch selbst das poetische Schweigen muss, um als bedeutend vernommen werden zu können, durch die Sprache gehen. Darin ist eine der produktivsten avantgardistischen Paradoxien erfasst.

Der Grenze dieser "esthétique toute neuve" (Apollinaire: 1965, 1079) hat sich Apollinaire wie seine Freunde in einer fieberhaften Auseinandersetzung mit den Aufbruchstendenzen seiner Umgebung von zwei Seiten genähert: poetologisch

und poetisch. Er war einer der ersten, der versucht hat, der neuen Kunst, namentlich der Malerfreunde, begriffliche Konturen zu geben. Die kubistische Zerlegung des Gegenstandes versucht er, auf das Medium Literatur zu übertragen. Damit trifft er den Kern des literarischen Darstellungsgrundsatzes, der, trotz der romantischen Revolution der Künste, insgeheim noch immer mit dem Prestige des Klassischen lockte: eine Kunst, die sich auf die Nachahmung der Natur verpflichtet. Dem setzt er geradezu ein Prinzip der Antikunst entgegen: Sie soll so weit wie irgend möglich alle Vorbilder hinter sich lassen. Nicht genug damit: Apollinaire geht noch einen radikalen Schritt weiter. Was ist Dichtung? fragt er und gibt eine epochale Antwort: "la fausseté d'une réalité anéantie" (Apollinaire: 1966, III, 812). Zugegeben: Künstler haben immer gewusst, dass das, was sie hervorbringen, künstlich ist. Niemals zuvor wurde das Verfälschen der Wirklichkeit jedoch so programmatisch zur eigentlichen Aufgabe der Kunst erhoben. Um so mehr, als Apollinaire und viele seiner Mitstreiter glaubten, genau auf diese Weise zurück zur wahren Natur zu finden! Dieser skandalöse Widerspruch hat jedoch in ganz unvermutetem Sinn Methode.

Apollinaire war sich dessen, was er gewagt hatte, sehr wohl bewusst. Um die Dichtkunst neu zu begründen, stattete er den Dichter mit einer ganz neuen Verfügungsgewalt über die Wirklichkeit aus: Seine moderne Identität spricht ihm eine "volonté toute puissante" (Apollinaire: 1966, III, 802) zu. Mit ihrer Hilfe vermag er "l'ordre des choses" zu verändern, er "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" (ibid.). Mit einem Wort: er ,irrealisiert' unsere geläufigen Vorstellungen von Realität. "Fausseté" ist epistemologisch zu übersetzen als ein gezielter Akt von 'Falsifikation'. Außer Kraft gesetzt werden sollen nichts weniger als alle Ordnungshandlungen, mit denen wir unser Gebrauchswissen handhaben: Logik, die begründet; Kausalität, die erklärt; Hierarchien, die werten. Nach dieser systematischen 'Generalreinigung' unseres Denkens eröffnet sich dann die Möglichkeit, den Stoff unserer Wirklichkeitserfahrung nach einer poetischen Logik umzuschaffen, mit einem Wort: dichterisch die Realität neu zu erfinden. Diese poetische Dekomposition ("changer l'ordre", "anéantir") und Rekomposition ("créer") der konventionellen Realitätsbildungen, oder anders gesagt, dieses Zusammenspiel von "fausseté" und "création" soll nun das Rückgrat einer neuen Literatur bilden. Ihr erster Schritt, die provokative Negation, bildet das publikumswirksamste Markenzeichen der Avantgarden. Sie zieht ihre Berechtigung aus der Auffassung, dass Ordnungen in der Welt im Grunde weder auf göttliche, kosmologische noch naturphilosophische Vorgaben zurückgehen. Sie sind vielmehr menschliche Produkte – gewissermaßen kulturelle Kunstgebilde. Deshalb können sie auch von Menschenhand neu gefasst werden. Berufen dazu

aber sind die Künstler. Ihr Umgang mit der Lebenswelt ist frei von zivilisatorischen Zwecken. Deshalb die kühne, avantgardistische Behauptung: "Lordre qui paraît dans la nature [...] n'est qu'un effet de l'art" (Apollinaire: 1966, IV, 21). Die Wirklichkeit, heißt dies, hat die Kunst nachzuahmen und stellt damit den Grundsatz von der 'Imitation' auf den Kopf. Ohne Dichter und Künstler insbesondere, fährt Apollinaire fort, fiele alles in das 'natürliche Chaos' zurück. Wie nie zuvor mit solcher Unbedingtheit wird das, was wir für die gegebene Welt halten, als Artefakt begriffen, dem man entsprechend weniger denkend als machend gerecht zu werden hat. Der dezidierte Übergang von einer Ästhetik der Repräsentation zu einer der Präsentation: Hier wird er Ereignis.

Deshalb gehört zu "fausseté" auch untrennbar als Komplement die "création". Es geht auf die Imaginationstheorie zurück, wie sie vor allem Baudelaire ausgearbeitet hatte. In ihrem Sinn galt auch für Apollinaire zunächst, dass Literatur nichts darstellen dürfe, "qui nous ressemble", sondern gerade das, was "à notre image" sei (Apollinaire: 1966, III, 783). Er hat diese kreative Verfälschung so erläutert: "Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe" (Apollinaire: 1966, III, 609). Apollinaire bezieht sich dabei auf Picassos und Braques kubistische Versuche aus den Jahren 1908/1909. 1 Sie hatten es gewagt, gegenständliche Elemente ungegenständlich ins Bild einzubringen. Die Imagination, bei Baudelaire noch "la reine des facultés" (Baudelaire: 1961, 1036), hat darüber ihren bisherigen Vorrang an "création" abgegeben: "Dieu et le poète créent à l'envie" (Apollinaire: 1966, III, 783) lautet Apollinaires neue Formel der poetischen Handlungsfreiheit. Der moderne Gestus des Machens hat sich formiert. Er hat im Grunde ein eigenes Erkenntnismodell: Es ist ein Machen, das sehen will, was sich machen lässt. Unwiderruflich drängt sich fortan eine Dichtung im Zeichen von Prometheus, dem Anwalt von techné, vor eine Sprachkunst im Zeichen des Sängers Orpheus.

Was aber konnte einen solchen Kopfsturz der Anschauungsformen erzwingen? Vor dem Ersten Weltkrieg weist nahezu alles dabei auf die zweite industrielle Revolution. Sie hat die Vollzugsformen des Lebens massiv umgestaltet. Auf sie vor allem geht der Anstoß zu einer umstürzenden Modernisierung auch der Künste zurück: "Les arts [...]", fordert Apollinaire, "soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industrielles." (Apollinaire: 1966, IV, 444)² Er denkt dabei vor allem an die ganz neue Erfahrung von Geschwindigkeit, aus der die Futuristen einen Kult

¹ Siehe Apollinaire: 1913. Vgl. dazu Imdahl: 1974, 349ff. – Ebenso Gaultier: 2002 im Hinblick auch auf die Literaten und ihre Techniken.

² Vgl. Bergmann: 1962.

der Moderne gemacht haben. *Métro*, Transsibirische Eisenbahn, Transatlantische Schiffslinien, das Auto, vor allem aber das Flugzeug haben sie zu einem Massenerlebnis erhoben. Sie alle nähren die Illusion von einem entgrenzten Raum, von Ubiquität. Die neuen Zivilisationstechniken haben zugleich die sozialen Kontakte tiefgreifend erweitert. Telegraphie, zumal die drahtlose, das Telephon insbesondere, Grammophon, Rohrpost, Elektrizität, Film, Nachtleben etc. führen zu einer unerhörten medialen Intensivierung der Wahrnehmung und der Information. Sie beschleunigen die kommunikativen Kontakte insgesamt in ungeahnter Weise und erzeugten die Illusion von der aufhebbaren Zeit, von Omnipräsenz. Die Vollzugsformen der Großstadt, allen voran Paris, der Hauptstadt dieser zweiten Moderne, praktiziert dabei in den Augen der Künstler bereits die Poetik, der sie ästhetisch zum Durchbruch verhelfen wollen.

Omnipräsenz, Ubiquität, Kollektivität wirken steigend zusammen und erzeugen das neue Lebensgefühl der Modernolatria. Ihr Kult des Modernen setzt alles Herkömmliche als 'Passatismus' ins Unrecht. Das Maß der Dinge - und des Menschen - war jetzt, zum ersten Mal in der Kulturgeschichte, die Gegenwart. Sie schaute nicht nach hinten (und kaum nach vorne), sondern berauschte sich am Gleichzeitigen. Dies setzt sich allerdings über eine der elementarsten menschlichen Denkweisen hinweg, die Annahme, dass in einem Nacheinander ein Gesetz der Folgerichtigkeit waltet. An seine Stelle tritt, zumindest in der künstlerischen Klärung, das Modell der Simultaneität. Sofern technischer Fortschritt den Lebensspielraum zivilisatorisch entgrenzt, wurde es zum Inbegriff für neues, modernes Denken. "Création" ließ sich in ihrer Perspektive als Triumph menschlicher Arbeit über die Begrenztheiten feiern, die uns unsere natürlichen Veranlagungen auferlegten. Wirklichkeit musste dadurch nicht länger mehr desillusioniert, als Ort verratener Ideale, als entfremdend empfunden werden. Dank der neuen, zivilisatorischen Errungenschaften empfahl sie sich als eine positive Referenz der Künste - eine wahrhaft biblische Umkehrung der Vorstellung vom Tal der Tränen.

In der Konsequenz erhält "Natur" erst einen positiven Wert, wenn sie durch Technik und Kunst überwunden wird. So konnte es kommen, dass gerade das Unnatürliche, das Artifizielle zur *wahren* Realität einer zweiten Natur aufgewertet wurde.³ Wo sich aber der Alltag wissenschaftlich, technisch, industriell vollzieht, erzeuge bereits diese Lebensunmittelbarkeit, so Apollinaire, "sur-réalisme" (Vorwort zum Theaterstück *Les mamelles de Tirésias*). An die Stelle eines Schauens, das wissen will, *was* die Welt in ihrem Innersten zusammenhält (Goethe), ist

³ Vgl. Guiney: 1972, 72ff.

nun die Faszination getreten, *wie* sie hergestellt wird: Der Konstruktivismus hat endgültig den Substantialismus in der Kunst überwunden.

Die Frage ist, wie zumal Lyrik dieser falsifizierenden und zugleich kreativen Herausforderung all ihre Poetik Herr zu werden vermag. Ihren neuen Grundsatz verkündet er im ersten Gedicht seiner Sammlung Alcools, Zone⁴:

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantet 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... (Apollinaire; 1966, III, 55)

Dieses neue Referenzverhältnis der Dichtung ist umstürzend: Plakate, Prospekte, Warenhaus-Kataloge, Zeitungen werden zur ,imitatio' einer zeitgemäßen lyrischen Aussage erklärt ("chantent")! Sie praktizieren bereits, was eine zeitgemäße Kunst erst noch leisten muss. Die Flut von Experimenten zeigt jedoch, welch enorme Hindernisse auszuräumen waren, um deren lebensweltliche Simultaneität auch in ästhetische Erkenntnis zu verwandeln. Ein Katalog etwa kombiniert bedenkenlos die heterogensten Dinge; setzt nach Belieben Bild und Schrift ein. Diese Freiheit aber hat, wie der Katalog zeigt, eine tiefgreifende Dekontextualisierung der räumlichen, zeitlichen und thematischen Anordnung zur Folge. Angewandt auf Dichtung heißt dies, dass Sprache syntaktisch und semantisch weithin freigegeben werden muss, sodass ihr Zeichencharakter gesteigert wird und sie wie gegenständliche Elemente in kubistischer Kunst eingesetzt werden.⁵ Apollinaire verdeutlicht es am Beispiel der Zeitung: "Une seule feuille traite des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés" (Apollinaire: 1966, III, 902). Sie bietet ihre heterogenen Informationen vorherrschend nach einer Nebenordnung dar. Jeder Beitrag ist in erster Linie sich selbst überlassen, spricht für nur sich.6 Genau daran aber bemisst sich die Anforderung und Leistung des Lesers. Was die Aufmachung der Zeitung an Synthese einspart, kehrt auf Seiten des Lesers als konstruktiver Aufwand wieder! Nicht nur, dass der Text ein Mobile darstellt; er muss sich gewissermaßen seinen eigenen Text zusammenstellen. Ganz offensichtlich verfügt er auch, wie selbstverständlich, über das Vermögen, die einzelnen Beiträge aus ihrer Isolierung zu erlösen und sie einem größeren Zusammenhang zuzuordnen, der ihnen erst einen Sinn verleiht. Beide Fähigkeiten aber bezeugen eine populäre Spielart von alltäglicher "création".

⁴ Vgl. die Einführung in Alexandre: 1997.

⁵ In gleicher Weise eine maßgebliche Inspirationsquelle in den avancierten Experimenten einer dadaistischen Kunst. Vgl. Tzara: 1975, I, 643.

⁶ Vgl. Clark: 1968, 100ff.

Warum sollte da nicht auch die Lyrik nach einer solchen Poetik der Kreativität entworfen werden können? Sie verlangte von ihrem Publikum im Prinzip ja nichts anderes als die bewusste Anwendung eben dieser Poetik der modernen Lebenswelt.

2.

Wie aber konkret durch Akte der Kunstwahrnehmung unreflektiertes modernes Lebens in reflektierte Kompetenz verwandeln? Zahllos sind die künstlerischen Experimente über alle Medien hinweg, um aus uns "hommes nouveaux" (Tzara: 1975, I, 363) zu machen.⁷ Einem davon, *Les Fenêtres*, hat Apollinaire selbst einen besonderen Rang eingeräumt.⁸ Es bietet sich deshalb als Probe aufs Exempel an.⁹

- Du rouge au vert tout le jaune se meurt Quand chantent les aras dans les forêts natales Abatis de pihis Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile
- Nous l'enverrons en message téléphonique
 Traumatisme géant
 Il fait couler les yeux
 Voila une jolie fille parmi les jeunes Turinaises
- 9 Le pauvre jeune homme se mouchait dans sa cravate blanche Tu soulèveras le rideau Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre Araignées quand les mains tissaient la lumière
- 13 Beauté pâleur insondables violets Nous tenterons en vain de prendre du repos On commencera à minuit Quand on a le temps on a la liberté
- 17 Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du couchant Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre Tours Les Tours ce sont les rues
- 21 Puits
 Puits ce sont les places

⁷ Selbst die 'Generalreinigung' (Aragon) der Dadaisten hielt an diesem Projekt der humanistisch begründeten Neuzeit fest. Vgl. Tzara: 1975, I, 363.

⁸ Nach seiner Begrifflichkeit ausgeführt in Simonis: 1977.

⁹ Vgl. dazu Décaudin/Martin-Schmets: 1981.

Puits

Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes

25 Les Chabins chantent des airs à mourir Aux Chabines marronnes Et l'oie oua-oua trompette au nord Où les chasseurs de ratons

29 Raclent les pelleteries Étincelant diamant

Vancouver

Où le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver

33 Ô Paris

Du rouge au vert tout le jaune se meurt Paris Vancouver Hyères Maintenon New York et les Antilles La fenêtre s'ouvre comme une orange

37 Le beau fruit de la lumière (Apollinaire: 1966, III, 160f.)

Wie wäre dieses poème-conversation im Sinne einer décomposition-recomposition einzulösen? Zwei ganz unterschiedliche Parcours bieten sich an. Ein systematischer: als sprachliche Umsetzung von Simultaneität ist die Zeit als Ordnungsfaktor aufgehoben. Die Sequenz der "Verse" geht nicht in einer Konsequenz auf. Ihre Anordnung will deshalb vielmehr nach räumlichen Kategorien, als Korrespondenzraum nachvollzogen werden; ist gleichsam als vertikal zu durchquerender Text angelegt. Daneben weist er, vom Titel angeleitet, auf einen thematologischen Zugang hin. Das 'Gedicht' bildet das Vorwort zur Berliner Ausstellung von Robert Delaunay (1913), die Apollinaire in einem Katalog gewürdigt hat. 10 Delaunay hat darin einige seiner berühmten Simultankontrastbilder gezeigt. Sie stehen für seine Auseinandersetzung mit der Konvention räumlichen Sehens.¹¹ Hinzu kommt, dass nach Aussage von Robert und Sonia Delaunay Apollinaires Text-Montage ihre entscheidende Prägung im Atelier des Künstler-Paares selbst erhalten hat.¹² Sie führt insofern zugleich einen unmittelbaren Dialog mit den Eiffelturm- und Fensterbildstudien dieser Epoche. Dazu ein aufschlussreicher Fall, auf den Apollinaire unmittelbar Bezug nimmt: Les fenêtres simultanées sur la ville. Mit ihnen hat der Malerfreund einen entscheidenden Schritt hin zu

¹⁰ Geringe Auflage und Verbreitung. Vgl. dazu die Angaben in Hoog: 1967.

¹¹ Vgl. die Liste der Ausstellungsstücke in: *Erster Deutscher Herbstsalon zu Berlin*, Berlin (*Der Sturm*), o.D. (1913), 15.

¹² Dazu die Referenzen in Apollinaire: 1965, 1079.

einem *art inobjectif* getan. Das Bild zitiert zwar – geradezu demonstrativ – das vertraute Motiv;¹³ stellt seine traditionelle perspektivische Funktion heraus, aber doch nur, um die Erwartung zu enttäuschen, dass es das Blickfeld in ein *Intérieur* und ein *Extérieur* trennt. Das Fenster nimmt an beidem simultan teil. Als solches aber verübt es ein Attentat gegen die Logik des Differenzierens und Delimitierens. Der Betrachter soll desorientiert sein; aber gerade dies fordert zu einem kreativen Akt der Orientierung heraus.

Vieles spricht dafür, dass Apollinaire das Motiv des Fensters im Sinne dieser Funktion aufgenommen hat. Er seinerseits setzt, wie Delaunay, in einem undefinierten *Intérieur* an. Dessen einziges Charakteristikum ist der strikte Drang des literarischen Blicks von einem hermetisch abgeschlossenen, verdunkelten Innern nach Draußen, wie es bereits das erste futuristische Manifest als avantgardistisches Aufbruchssignal getan hatte: "Tu soulèveras le rideau" (v. 10). Erst wer den Vorhang traditioneller Vorstellung – Verstellung – hebt, dem "s'ouvre maintenant la fenêtre" (v. 11). Eine erregend neue Perspektive tut sich auf ("nous tenterons en vain de prendre du repos", v. 14), die sich gleichsam einem Nullpunkt erschließt (*On commencera à minuit*, v. 15), wenn sie sich über alle Schranken der Tradition hinwegsetzt. Dadurch eröffnen sich alle Freiheiten, die die neue Zeit – der zweiten Moderne – bietet ("Quand on a le temps on a la liberté", v. 16).

Was kommt jenseits der überwundenen Schwelle zur Erscheinung? Nichts Geringeres als eine andere Weltsicht. Ihr Inbegriff ist Paris. Zweimal, in betonter Position (v. 33 und v. 35), wird es als Zentrum einer Topographie des Draußen in Stellung gebracht - eine Huldigung ("O Paris", v. 33) an die Hauptstadt der damaligen Modernität. In ihr lassen sich die räumlichen (und affektiven) Bezüge wie Magnetlinien bündeln. Ihr Symbol war la Tour, der Eiffelturm. Delaunay war seit 1909 ihr malender Mythograph. In zahlreichen Darstellungen beschwor er ihn als eine wahrhaft simultanistische Sehschule: der Blick von unten weiß dabei gleichzeitig vom Blick von oben herab; seine große Höhe von der (telegraphisch) entgrenzten Ferne. Apollinaire hat diesen befreiten Blick doppelt in das Atelier seines Gedichtes übertragen. Dafür stehen auf der einen Seite die Verse 19 bis 23. Der Plural spielt zweifellos auf die umfangreiche Eiffelturm-Sequenz des Malers an. In deren Sicht nehmen sich die Straßen der Stadt, von oben gesehen, wie liegende Türme aus, die sich in der Entfernung verjüngen; die Plätze wie Brunnen; beide aber sind Beispiele für die Absicht der avantgardistischen Künste, ihre Besucher in die Kunst der transgressiven Wahrnehmung einzuüben.

¹³ Auf die traditionalistische Funktion geht Renaud: 1969, 364ff. ein.

Auf der anderen Seite wissen wir von Sonia Delaunay, dass für den Maler "der Eiffelturm und das Universum [...] ein und dasselbe waren" (zit. n. Vriesen/Imdahl: 1967, 25). Eines der Bilder, die er in Berlin ausgestellt hatte, trug den Titel: 4° représentation simultanée: Paris, New York, Berlin, Moscou, la Tour simultanée (Crayons de couleurs; la représentation pour le livre des Couleurs de la Tour Simultanée a Tout). La Tour und sein symbolischer Horizont: Sie stehen für den allumfassende Blick der Ubiquität. Apollinaire knüpft auch hier unmittelbar an. Vers 35: Vom Nullmeridian der ästhetischen Zukunft aus gesehen, von Paris, entfaltet sich eine weltweite Geographie: nach Vancouver, in die französische Provence (Hyères), nach Maintenon, nach New York, in die Karibik. Im Prinzip lässt sich jeder Ort, jede Gegend, ob groß oder klein, mit anderen in Verbindung bringen. Alle Himmelsrichtungen dieser Welt ("univers") sind kommunikativ vernetzt. Ein anderes Bild Delaunays aus dieser Epoche hat es programmatisch ausgesprochen.

Apollinaire hat diese räumliche Globalisierung gewissermaßen als signifiant aufgefasst und darin als signifié eine ubiquitäre Affektwelt entfaltet. Bilder der Tropen ("les Antilles", v. 35; "les forêts natales", v. 2; "les Câpresses", 24; "les chabins"/"chabines", v. 25f.) bestimmen eine exotische Richtung nach Westen und Süden. Der bizarre "Oursin-du couchant" (v. 17) schließt sich an und evoziert südliche Meereslandschaften ("Soleils", v. 17). Delaunay hat in Berlin im Übrigen nicht weniger als sieben Studien aus seiner Sonnenserie gezeigt. Dem stehen ebenfalls westwärts die ausgeprägte Szenerie einer Nord- und Winterwelt (v. 32) gegenüber. Der Fernblick von Paris aus geht zuerst nach *Vancouver* (v. 35), rückläufig wieder aufgenommen (v. 31) und narrativ ausgelegt in den Versen 27 bis 32: mit den schreienden Schneegänsen, den Pelzjägern (v. 28f.), dem Zug, der aus der winterlich-dunklen Kälte ins künstlich gleißende Licht ("étincelant diamant", v. 30) der Stadt kommt (v. 31).

So sehr die Räume sich jedoch als Gegensätze gegenüberstehen – in einer zweiten Hinsicht sind sie unterschiedslos einsinnig: Ihre jeweilige Lebenswelt steht im Zeichen des Leidens, der Brutalität und des Todes. Die Tropen, repräsentiert von den "Câpresses", lassen ihre männlichen Wesen durch Entzug und Liebesverrat leiden. Die "chabins" verdeutlichen: Das Weibliche ist für das Männliche Anlass, wie *Troubadours* vom Liebestod zu singen. In dieses grausame Lied ("chantent", v. 25) stimmen auf ihre Weise die "aras" (v. 2) in den Urwäldern ein – angesichts der zerstückelten "pihi" (v. 3). Derselbe Lebenskampf beherrscht die Fernwelt des Nordens: Die Bärentöter, die den erlegten Tieren die Felle abziehen, werden vom kakophonen Gesang der Gänse begleitet. Wohin man schaut: "Traumatisme

¹⁴ Vgl. Erster Deutscher Herbstsalon, 15.

géant" (v. 6). Der Erdkreis mag zivilisatorisch omnipräsent erschließbar geworden sein. Dadurch wurde umgekehrt jedoch, so Apollinaires Daseinsanalytik, nur umso offenkundiger, dass sich die ganze belebte Welt überall, oben, im Reich des Menschen, wie unten im zoologischen der Tiere, nach der gleichen Leidensgeschichte von Leben und Sterben abspielt. Hinter dieser affektiven Pathologie tritt schließlich, kaum verhohlen, die große Konvergenzfigur Apollinaires hervor, seine zum narzisstischen Mythos gesteigerte Grundbefindlichkeit des *mal-aimé*: "Et j'avais la conscience des éternités differentes de l'homme et de la femme." (Apollinaire: 1966, I, 98f.)

Was das Gedicht Les Fenêtres aber zu einem Manifest der Modernität macht, ist, dass es diese Leidenserotik nur zitiert, um in einem brutalen Akt der Palinodie auszuführen, was das Motto des Chanson du Mal-aimé erst als Projekt kannte: "Que mon amour à la semblance/Du beau Phénix s'il meurt un soir/ Le matin voit sa renaissance" (Apollinaire: 1966, III, 62; Motto). Voraussetzung dafür ist jedoch, dass der mal-aimé durch den Liebestod hindurchgehen muss, um "la fausseté de l'amour même" (v. 25) einzusehen. Radikal setzen es der dritte und vierte Vers ins Bild: Der Vogel aus der chinesischen Mythologie, der nur einen Flügel hat und sich nur in die Lüfte erheben kann, wenn zwei sich vereinen, ist der "pihi" (v. 3; Zone, v.62f.). Erst wenn er abgeschlachtet ist, d.h. die sentimentale Wunschvorstellung einer harmonischen Vereinigung von männlichem und weiblichem Prinzip überwunden ist, kann sich der Vorhang (v. 10) auf die neue Form einer fraktalen Verbindung heben: Eben die esthétique toute neuve, die Apollinaire in diesem Gedicht verwirklicht sieht. Seine forme rompue positiviert so gesehen im Grunde nur die unüberwindliche "différence de l'homme et de la femme", 15 indem sie ihre poetischen Bruchstücke (Verse) wie Kataloge oder Zeitungen kubistisch dekomponiert darbietet und damit einen kreativen Unzusammenhang erzeugt. Die sentimentale Gegensatzspannung wird so aufgenommen und konstruktiv in ein simultanes Kontrastverhältnis überführt. Dieses verspricht die Freiheit, die die neue Kunst meint.

Die Pointe dieses Gedichts besteht nun darin, dass es diese avantgardistische Transposition selbst reflektiert. Es wendet dabei allerdings bereits die Poetik an, die es selbst erst entwickelt: das kühnste Projekt der historischen Avantgarden, das abstrakte Kunstwerk. ¹⁶ Und abermals verdankt es sich einer wechselseitigen

¹⁵ Amorlogische Quintessenz im Kap. "Onirocritique" seines Prosagedichts *L'Enchanteur pourissant*; in: Apollinaire: 1977, 73.

¹⁶ In zwei Versionen entwickelt im Hinblick auf die Berliner Ausstellung Delaunays in "Réalité. Peinture pure" (1912), überarbeitet wieder für die Zeitschrift *Der Sturm*, wo er die Kunst des Malers verteidigt. Vgl. Apollinaire: 1966, IV, 276–279.

"Erhellung der Künste" (Walzel). Delaunay hatte 1908 mit Versuchen in gegenstandsloser Malerei begonnen. Die Aussage der Darstellung sollte allein vom Dialog der Farben ausgehen. Theoretische Grundlage war die wiederentdeckte Farbenlehre von Eugène Chevreul.¹⁷ Er hatte das Licht in seine komplementären Spektralfarben zerlegt und als Prisma in einem Kreis angeordnet. Daraus leitete Delaunay sein Gesetz des *contraste simultané* ab: Zwei kontrastierende Farben rufen – im Betrachter – ein *mouvement synchrome*¹⁸ hervor, das den Eindruck einer dritten – ungegenständlichen – Dimension erzeugt. Er verleiht diesem *contraste simultané* damit im Grunde die Struktur und die Funktion einer Metapher. Sie gewinnt ihrerseits den beiden miteinander in Beziehung gesetzten Ausdrücken ein *tertium comparationis* ab, das als solches aber gerade ungenannt, ungegenständlich bleibt: *ut poiesis pictura*.

Apollinaire hat Delaunays Versuche zu *La Lumière* aus freundschaftlicher Nähe verfolgt. Sein Gedicht Les Fenêtres spiegelt - auf kreative Weise - die Ateliergespräche wider. Der erste, damit programmatische Vers beschreibt Chevreuls halben Farbkreis. Im Zusammenhang des Textes entfaltet Apollinaire daraus jedoch eine Spektralanalyse der Leidenschaft - und deren Überwindung als Voraussetzung für eine Sprachkunst, die nicht mehr unsere Sensibilität, sondern Kreativität anspricht. In diesem Sinne lässt sich der zweite Vers wie eine Bildauslegung aus dem ersten Vers, dem halben Farbkreis ableiten. Die "aras", hellrote Papageien der südamerikanischen Urwälder, übersetzen das "rouge" und "vert" des ersten Verses in exotische Anschaulichkeit. Sie bilden, chromatisch gesehen, einen contraste simultané (Farbkreis). Damit er jedoch wirksam werden kann, muss das Gelb dazwischen erlöschen ("le jaune se meurt", v. 1). Gelb aber assoziiert den "pihi", das chinesische Fabeltier, das nur im Zustand seiner Zerstückelung zulässig ist. Diese Farbpalette ist, vom vierten Vers aus gesehen, zugleich affektsymbolisch besetzt. Rot als Farbe der Leidenschaft wird durch Grün (Tropen) als kreatürlich/vegetativ qualifiziert. Gelb hingegen als (eifersüchtige) Liebeskrankheit ("qui n'a qu'une aile", v. 4). Erst wenn sie überwunden ist ("abbatis de pihi", v. 3), kann eine authentische, elementare Poesie entstehen ("il y a un poème à faire", v. 4). Der Text wiederholt diese, aus dem Futurismus bekannte Bedingung an entscheidender Stelle, genau in der Mitte der 37 Verse (v. 18): Wer aufbrechen will ins Neuland avantgardistischer Expressivität, muss über die "vieille paire de chaussures jaunes" (v. 18) vor dem Fenster hinweggehen, d.h. den traditionellen

¹⁷ Vgl. Chevreul: 1889.

¹⁸ In seinem Manifest *La Lumière* (1912). Vgl. Delaunay: 1957, 146–149. Paul Klee hat den Text ins Deutsche übersetzt (*Der Sturm* 144–145 (1913)).

Weg ("chaussure") der bisherigen Liebesdichtung ("vieille", "jaunes") hinter sich lassen. Dann kann am Ende der Nacht ("minuit", v. 15), im offenen Fenster ("La fenêtre s'ouvre", v. 36), die Morgenröte ("comme une orange", v. 36) einer neuen Ästhetik aufgehen. Das verkündet der raffinierte Doppelsinn des letzten Verses: "le beau fruit", das rötlich getönte Gelb, hat eine neue Zuständigkeit gefunden: als Metapher ("comme") für Sonnenlicht. Die zweite Lesart deckt darin geradezu einen programmatischen Aphorismus auf: "le beau: fruit de la lumière" (v. 37).

Er unterstellt die "schönen Künste" insgesamt einer Poetik der Abstraktion, die die Malerei der Zeit sich über den contraste simultané erschloss. Dies schließt unmittelbar auch die poetische Sprachpraxis ein. "Lumière", in dieser paradigmatischen Position, enthält eine geradezu epochale Absage an das Dichtungsverständnis, das die symbolistischen Vorgänger im chant idealisiert hatten. Apollinaires Antitraditionalismus ist schonungslos. Die ehemals sublimen Aspirationen des chanter - sie sind hier degradiert zur Kakophonie von krächzenden, blökenden Tierlauten: "Quand chantent les aras" (v. 2); "Les Chabins chantent des aires à mourir" (v. 25); "l'oie trompette" (v. 27). Unverkennbar verworfen sieht sich dabei jede klassizistische Imitation der Kunst ebenso der Belcanto symbolistischer Lyrik. Dieser Antipassatismus wiederholt sich auch in der Sprache der Farben, allerdings in Gestalt einer bezeichnenden Abwesenheit. In der Chromatik des Gedichts fehlt auffällig die Farbe, die für das flüchtige Ideal der Poesie des 19. Jahrhunderts steht: das Blau, der Azur. 19 Apollinaire hat es demonstrativ aus seiner Palette entfernt. Im Prisma steht es dem Gelb gegenüber - und muss dasselbe Schicksal erleiden, das die "pihis" den "aras" (v. 2f.) zufügen: den – ästhetischen – Tod. Nur eine leidvolle Spur bleibt von seinem Verschwinden, die der dreizehnte Vers zitiert: "les insondables violets". Es ist ein Blau, getränkt vom Blut des verwundeten Poeten.

Licht hingegen, Symbolsprache auch der zweiten ästhetischen Moderne, entlässt sie in die Freiheit einer kommunikativ entgrenzten Wunderwelt der Technik. Apollinaires Gedicht hat dies bildkräftig zum Ausdruck gebracht. Das Helle, Weiße des unzerlegten Lichts, in dem alle Spektralfarben gleichsam erkaltet sind, steht, für sich genommen, als Absenz, als Negativ seines Farbenreichtums: "le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver" (v. 32). Wiederaufgenommen in der antisublimen Geste des jungen Mannes (v. 8f.). Es kann deshalb allenfalls materieller Ausgangspunkt einer Behandlung sein, die

¹⁹ Diese Absence scheint mit jener anderen zu korrespondieren, die das Aussagesubjekt aus der Lyrik verbannt haben will und auf die radikale Absage von Mallarmé reagiert, der dessen disparition élocutoire gefordert (und im Coup de dés realisiert) hatte. Vgl. auch Debob: 2004, 53ff., der den Hinweis jedoch nicht weiterverfolgt.

erst ästhetisch ans Licht bringt, was sein natürliches Vorkommen gerade verbirgt. Modell: der "étincelant diamant" (v. 30). Er verdankt sein Funkeln dem kunstvollen Schliff, der den gestaltlosen Stein durch – kubistische – Facetten veredelt. So auch hätte Poesie mit ihrem Material zu verfahren: D.h., den denotativen Eintrag der Gebrauchssprache so – simultanistisch – zu zerlegen,²⁰ dass ein Maximum ihres konnotativen Spektrums aufleuchten kann. Es ist das, was der Vorhang des Alltags und der Konventionen verdunkelt hält. Das Gedicht, das es zu machen gilt (4), hätte die semantischen Fenster der Sprache zu öffnen und ihre Bedeutungseffekte zu einer befreienden Kombinatorik ("araignées", v. 12) zu verknüpfen ("les mains tissaient la lumière", v. 12).

3.

Apollinaires Gedicht ist, in bester modernistischer Tradition, selbstreflexiv, angewandtes Manifest seiner "esthétique toute neuve" (Apollinaire: 1966, IV, 1079).²¹ Dazu gehört auf der einen Seite, dass es einen inneren Sammelpunkt, ein lyrisches Ich, ein sujet d'énonciation verabschiedet hat. Er reagiert damit im Übrigen auf die kapitale Forderung der Futuristen, das Ich in der Literatur zu zerstören.²² Solche Experimente waren jedoch wie ein Fanal für das 20. Jahrhundert. Hat nicht, in diesem subjektkritischen Sinne, Roland Barthes den Tod des Autors, Michel Foucault die Elimination des logozentrierten Subjekts gefordert? Bereits an Apollinaire brechen andererseits aber auch schon die Konsequenzen auf, die mit einer Tendenz zu abstrakter Kunst einhergehen. Sie verändert die ästhetische Kommunikation grundlegend. In dem Maße, wie das Kunstgebilde sans lien apparent vorgeht, also die Kohärenz seiner Zeichenfolge spürbar mindert, geht die Initiative zur Zusammenhangsbildung auf den Rezipienten über. Er vollendet im Prinzip erst den Text. Der Dichter von einst wird zum littérateur, der ihm nur mehr einen Prä-Text vorgibt. Von ihm erhofft er sich, was man das Gesetz der avantgardistischen Sinnmehrung nennen könnte. In einfachen Zahlen ausgedrückt: 3 - 2 = 5. Dieser Mehrwert verdankt sich der imaginativen Investition des Rezipienten. Dabei soll er im Grunde nur bewusst tun, was ihm die Großstadtzivilisation bereits unbewusst abverlangt. Darf man das "Tu" (v. 10) nicht auch als Appell an den Leser in diesem Sinne deuten: "Tu soulèvera le rideau" deiner Voreingenommenheiten?

²⁰ Als allgemeines poetisches Konzept für die Sprachkunst des 20. Jahrhunderts entworfen von Michel Murat (vgl. Murat: 2001).

²¹ Vgl. Carmody: 1963, 104ff.

²² Vgl. Marinetti: 1968, 40-48.

Doch die 'Generalreinigung' (Aragon), die die Avantgarden sein wollen, hat auch im freiwilligen Reich der Schönen Künste ihren Preis. Was, wenn der Leser die Inkohärenzen als Dickicht, als Labyrinth wahrnimmt und sich scheut, sich einen Parcours zu suchen? Wirklich populär sind ihre Produktionen nie geworden. Wie, wenn der Wahrnehmende keinen Kontext zu bilden vermag, weil er selbst keinen hat oder keiner ist? Das Multiversum der Selbsterfahrung, das ihm diese neue Kunst offeriert, setzt deshalb, genaugenommen, ein falsches Universum aus abgenutzten Vorstellungen immer voraus. Mit anderen Worten: ein stabiles, uneigentliches Bewusstsein. Nennen wir es traditionell: Realität, die Macht, die das Faktische über das Leben hat. Darin wird erst eigentlich einsichtig, worin die avantgardistische Revolution unserer Wahrnehmungsgewohnheiten ihre maßgebliche Bedeutung für das 20. Jahrhundert hat. Selbst wo sie, wie es Marinetti oder Breton proklamierten, der Utopie huldigte, ihre Kunstprinzipien als Lebensprinzipien einführen zu können, blieb sie sich doch als Kunstbewegung bewusst, die nicht unmittelbar das Leben selbst, sondern die Art und Weise verändern wollte, wie wir uns das Leben aneignen. Darin haben die Avantgarden wirklich Zukunft gestiftet.²³ Ihr größter Erfolg besteht allerdings wohl nicht nur darin, dass sie für die Nachfolgenden zur Schule der Modernität wurden. Bedeutsamer scheint, dass sie es waren, die im Grunde Dekonstruktion als Modell der Kulturkritik etabliert haben. Haben Philosophie und Epistemologie des 20. Jahrhunderts ihren Diskurs nicht nach deren Vorbild ästhetisiert?

Literatur

Alexandre, Didier, Guillaume Apollinaire: Alcools, 2. Aufl., Paris 1997.

Apollinaire, Guillaume, Œuvres en prose, hrsg. v. Michel Décaudin, Paris 1977.

Apollinaire, Guillaume, Œuvres complètes, hrsg. v. Michel Décaudin, 4 Bände, Paris 1966.

²³ In den intellektuellen und ästhetischen Tendenzen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich in Bezug auf die historischen Avantgarden drei Tendenzen herauskristallisiert: eine, die sich selbst als avantgardistisch versteht und dies dadurch artikuliert, dass sie ihre Vorläufer zur Vergangenheit und damit für tot erklärt (vgl. z.B. Fiedler: 1971, II, 454–461 oder de Man: 1991. – Eine zweite Richtung leitet aus ihrem Tod eine mythische Renaissance ab als "seconde langue, dans laquelle on parle la première" (Barthes: 1993, 687ff.). – Eine dritte Auffassung erklärt sie zu einer literarhistorischen Epoche und zeichnet ihre Einfluss- und Wirkungsgeschichte nach. Beispielhaft Poggioli: 1962 [amerikanische Übersetzung 1968; heute ein Projekt der Forschungsgruppe HIDIL, Paris].

- Apóllinaire, Guillaume, Œuvres poétiques, hrsg. v. Marcel Adéma und Michel Décaudin, Paris 1965.
- Apollinaire, Guillaume, Les peintres cubistes. Méditations esthétiques, Paris 1913.
- Barthes, Roland, "Le mythe aujourd'hui"; in: ibid., Œuvres complètes, Paris 1993.
- Baudelaire, Charles, "Salon de 1859"; in: ibid., Œuvres complètes, hrsg. v. Yves-Gérard Le Dantec, Neuausgabe hrsg. v. Claude Pichois, Paris 1961, S. 1025–1099.
- Bergmann, Pär, Modernolatria et Simultaneità, Stockholm 1962.
- Carmody, Francis, The Evolution of Apollinaire's Poetics, Berkeley/Los Angeles 1963.
- Chevreul, Michel Eugène, De la loi du contraste simultané des couleurs [1839], Paris 1889.
- Clark, J. G., "Delaunay, Apollinaire et *Les Fenêtres*"; in: *Guillaume Apollinaire 7* (1968), S. 100–111.
- Debob, Claude, Calligrammes de Guillaume Apollinaire, Paris 2004.
- Décaudin, Michel/Victor Martin-Schmets (Hrsg.), *Lecture e interprétation des Calligrammes*. Actes du colloque de Stavelot, Jambes 1981.
- Delaunay, Robert, *Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits*, publiés par Pierre Françastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de Robert Delaunay, Paris 1957.
- de Man, Paul, The Theory-Death of the Avant-gardes, Bloomington 1991.
- Fiedler, Leslie, "The Death of the Avant-garde [1964]", in: ibid., *The Collected Essays*, New York 1971, vol. II, S. 454–461.
- Gaultier, Alyse, L'ABCdaire du Cubisme, Paris 2002.
- Guiney, Mortimer, Cubisme littéraire, Genève 1972.
- Hoog, Michel (Hrsg.), Robert et Sonja Delaunay, Paris 1967.
- Imdahl, Max, "Cézanne Braque Picasso"; in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 36 (1974), S. 325–362.
- Marinetti, Filippo Tommaso, "Manifesto tecnico della letteratura futurista [11.5.1912]", in: ibid., *Teoria e invenzione futurista*, hrsg. v. Luciano de Maria, Milano 1968, S. 40–48.
- Murat, Michel, "Comment les genres font de la résistance", in: Dambre, Marc/ Monique Gosselin-Noat (Hrsg.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris 2001.

Poggioli, Renato, Teoria dell'arte d'avantguardia, Bologna 1962.

Renaud, Philippe, Lectures d'Apollinaire, Genève 1969.

Simonis, Ferdinand, "Apollinaires neue Ästhetik zu Beginn der *Calligrammes – Les Fenêtres*"; in: *GRM* 58 (1977), S. 60–75.

Tzara, Tristan, Œuvres complètes, hrsg. v. Henri Béhar, Paris 1975.

Vriesen, Gustav/Max Imdahl, Robert Delaunay: Light and Colour, New York 1967.