

Ideen-Maschinen – Klang-Figuren – Bewegungs-Bilder – Sprach-Barrieren. Ebenen poetischer Subjektivität in Texten schreibender Maler (Chirico, Dalí, Giacometti, Miró, Ernst, Duchamp, Picabia, Magritte)

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

Pels 4 gats.

■ 1 Vom Ab-Bild zum Unsagbaren

Es gibt allerdings Unausprechliches.
Dies zeigt sich, es ist das Mystische.
(Wittgenstein, 1921: 115)

Bei der literarischen Aktivität von Malern und Bildhauern handelt es sich um ein verhältnismäßig junges Phänomen, das bislang weder systematisch noch historisch untersucht wurde. Offenbar gründet das Schreiben bildender Künstler seit der Frühen Neuzeit einerseits in dem neu gestifteten Bildungsideal des *uomo universale* als einer Globalisierung genialer Lebensäußerung, andererseits wird dadurch erst das sich dergestalt setzende ästhetische Subjekt in einen Strudel bald konkurrierender, bald einander konterkarierender Wahrnehmungsmodi geworfen, wengleich der Künstler des 16. Jahrhunderts hofft, sich seiner optisch-sensuellen durch sprachlich-konzeptuelle Äußerungen versichern zu können: Leonardo, Dürer, Michelangelo, Cellini, Poussin und auf tragisch aussagekräftige Weise das *Diario*, in dem der Hochmanierist Jacopo da Pontormo 1554–56 seinen individuellen Zusammenbruch mit dem Zerfall einer ergrauten Welt in Beziehung setzt – es ist bemerkenswert, dass die literarische Aktivität bildender Künstler am Ende des vehementen, aber kaum ein Jahrhundert virulenten vergeblichen Aufbruchs in die Moderne für bald zwei Jahrhunderte zum Erliegen kommt; als hätte die ideologische Rückholbewegung im Zuge der

tridentinischen Reformen, die Europa kurz vor 1600 erfasste, nicht bloß die Unzweideutigkeit des Glaubens wiederhergestellt, sondern mit diesem die medialen Grenzen zwischen den Künsten definiert.

Es liegt nahe, die Zurücknahme der literarischen Aktivitäten bildender Künstler im 17. und 18. Jahrhundert mit jenen Regularisierungsbestrebungen engzuführen, die zuerst in Frankreich zur Entstehung des klassischen Denkens beitrugen (Foucault, 1986). Das ideologisch wie epistemologisch dergestalt stabilisierte frühneuzeitliche Subjekt wird sich erst am Ende des Klassizismus seiner multiplen ästhetischen Erfahrungen durch den medialen Wechsel und das Ausweichen in andere Künste zu vergewissern trachten. So ist erst seit dem 19. Jahrhundert jenes sprunghafte Ansteigen heteropoetischer Ambitionen (Wild, 2007) zu deuten, das fortan bildende Künstler wie Musiker zu literarischer Tätigkeit motiviert, die über die Produktion theoretischer Schriften hinausgeht.

Obwohl also Ansätze zum Medienwechsel eines Künstlers ebenso wie die intermediale Überlappung der Künste bis in die Vormoderne zurückreichen, hat Adorno diese als „Verfransung der Künste“ (Adorno, 1967) klassifizierten Phänomene zu Recht vorzugsweise den Avantgarden zugesprochen, die aber ihrerseits auf die Forderung nach ästhetischer Autonomie (Kant, 1790: § 42) zurückweisen.

Zerfaserung des Subjekts, Entfunktionalisierung des Schönen und mediale Verfransung der Künste stehen offenbar in einen ursächlichen Zusammenhang. Als im 19. Jahrhundert die Musik an die Spitze der ästhetischen Hierarchie rückt, setzt jene semiotische Auszehrung ein, aus der die „Vermischung“ bzw. Austauschbarkeit der ursprünglich medial getrennten Verfahrensparadigmata der Künste herrührt. Die Tilgung der semiotisch-referentiellen Qualität der Werke weist auf Abstraktionstendenzen hin, die seit 1880 in der symbolistischen Theorie verstärkt hervorbrechen. Namentlich Mallarmés Entwicklung demonstriert die Löschung einer Referentialität im herkömmlichen Sinne mit dem Ziel der Gewinnung einer im *au-delà* situierten abstrakten Zeichenhaftigkeit, deren Metapher die Tänzerin als selbstbezüglicher Zeichenkörper ist. Bereits hier zeichnet sich ein Kernproblem der Moderne ab, die wie in mystischen Traditionen eine Sprache für ein konventionalistisch Unsagbares sucht, das über die Verfransung medial abgefedert werden soll.

In dem Maße, in welchem die Malerei ihren referentiellen Gehalt preisgibt, gewinnt Sprache als „Bild der Wirklichkeit“ (Wittgenstein, 1921: 33) an Attraktivität. Doch wenngleich die Poesie der Maler zunächst Darstellungsintentionen des klassischen Postulats „ut pictura poesis“ (Horaz,

1959: v. 361) folgt, so wendet sie sich alsbald der Dokumentation des kreativen Subjekt zu. Bereits die Phänomenologie der Jahrhundertwende hat die Unrettbarkeit des Ichs (Mach, 1886: 20) konstatiert. Die generelle ästhetische Intention der frühen Moderne, die ästhetische Konsolidierung des Subjekts im Schöpfungsakt, gerät folgerichtig in den Sog jenes Unausprechlichen, das die Malerei seit Novalis anvisiert und das sich die postwagnerische Musik seit 1900 zurückerobert. Insofern handelt die Lyrik der Maler des 20. Jahrhunderts von dem Versuch der Errettung der Subjektivität um den Preis von Mimesis und Referentialität.

■ 2 Unsichtbar: Ideenmaschinen im Frühwerk von Giorgio de Chirico und Salvador Dalí

Ob und inwieweit Bildende Kunst als Ab-Bild eines Nichtdarstellbaren fungieren kann, ist nicht erst in Lessings Laokoon-Essay thematisiert, sondern wird in der Kunstpraxis spätestens dort als Problem virulent, wo die Ränder der Sichtbarkeit – etwa in der seit dem 16. Jahrhundert entstehenden Bildgattung des Notturmo – überschritten werden. Seit dem Niedergang des Impressionismus beginnt sich die Malerei gegenüber dem aristotelischen Primat der Mimesis spröde zu machen. Im Zentrum symbolistischer Spekulation steht Mallarmés hypothetisches *livre*, in dem das „kreative Ich“ „durch Entsprechungen (*correspondances*)“ als „Verkörperung der Weltidee“ die „Verbindungen zwischen allem“ stiftet (Theisen, 1974: 75). Wie der Manierismus des 16. Jahrhunderts unter Berufung auf die Konzepte der *idea* und des *disegno interno*, setzt sich der Symbolismus unter Berufung auf das *au-delà* über die Abbildung der äußeren Wirklichkeit zugunsten der Medialisierung innerer Bildwelten hinweg, die seit Baudelaire (Hess, 1953) Poesie malereigleich macht, Malerei hingegen auf rhetorisch-metaphorische Prozeduren öffnet. Der lyrische Text, schon in der Antike Struktur gewordenes Egodokument, wird wie in Giorgio de Chiricos französischem Gedicht „Une Nuit“ (Chirico, 1981: 17) zum Ausdrucksmedium fingierter, vorzugsweise optischer Synästhesien:

- 1 La nuit dernière le vent soufflait si fort que je croyais qu'il allait abattre les rochers en carton.
- 2 Tout le temps des ténèbres les lumières électriques
- 3 Ardaient comme des cœurs
- 4 Dans le troisième sommeil je me réveillai près d'un lac
- 5 Où venaient mourir les eaux de deux fleuves.
- 6 Autour de la table les femmes lisaient.

- 7 Et le moine se taisait dans l'ombre.
- 8 Lentement j'ai passé le pont et au fond de l'eau obscure
- 9 Je vis passer lentement de grands poissons noirs.
- 10 Tout à coup je me trouvai dans une ville grande et carrée.
- 11 Toutes les fenêtres étaient closes, partout c'était silence
- 12 Partout c'était méditation
- 13 Et le moine passa encore à côté de moi. A travers les trous de son cilice pourri je vis la beauté de son corps pâle et blanc comme une statue de l'amour.
- 14 Au réveil le bonheur dormait encore près de moi.

Es wäre möglich, in dem Jugendwerk Chiricos bereits zahlreiche der für seine spätere metaphysische Malerei charakteristischen Bildelemente (Felsenkulisse, Stadt, Fenster, Statuenmotiv) zu bestimmen. Bemerkenswert ist auch die äußere Form, die sich als eine ausgefrante Sonettstruktur zeigt, deren ursprüngliche Klassizität um die Jahrhundertwende in allen europäischen Ländern gezielt durch Formexperimente zersetzt wird.

Wesentlicher scheint, dass sich „Une nuit“ durch eine prononcierte Visualität konstituiert. Diese tritt in ausdrücklichen Kontrast zur durch das Thema der Nacht implizierten eingeschränkten optischen Wahrnehmung nicht über das eher rudimentäre Moment äußeren Sehens, sondern über dessen Abwertung in einer Textstruktur, die das Außenerleben (Hinweis auf die Sprechsituation, Verse 1–3, 14) lediglich als Gefäß innerer Bilder verwendet. Wie in seinen Gemälden der klassischen metaphysischen Periode tritt aber auch der Bildinhalt in Kontrast zur äußeren Form.¹ Die spezifische Pointe ist demnach die Inszenierung eines Antagonismus von äußerem und innerem Erleben (Tagtraum, Traumerzählung), der an der Textoberfläche durch ein Netz von Gedankenfiguren (Vergleich, Metapher, Anthropomorphie) so verfremdet wird, dass über die Einheitlichkeit eines auf Entautomatisierung hin gestalteten Sprechakts die Distanz zweier Wahrnehmungsmodi vor allem dadurch forciert wird, dass auch der Binnentext Wahrnehmung über Visualität kanalisiert. Als Text, der auf zwei strukturellen Niveaus das Sehen gegen andere Empfindungen absetzt,

1 So werden in Chiricos Arbeiten Bildgegenstände seit 1912 in ihrem Artefaktcharakter „musealisiert“ (Wild, 2006), wie die Statuen in *Melancholie* (1912), *Nachmittag der Ariadne* (1913) und *Bildnis des Guillaume Apollinaire* (1914), oder die Bricolage-Objekte in *Der große Metaphysiker* (1917) und *Hektor und Andromache* (1917) und die Bauwerke in *Römisches Landhaus* (1922). Dargestellter Raum und darin aufgehobene Dingwelt gehen in Chiricos Werk eine Nicht-Beziehung ein. Der vorgebliche Irrealismus von Dingwelt und Raum resultiert offenbar aus einer Spannung, die in Wittgensteins Satz beschlossen ist, zwar sei ein Raum leer denkbar, nicht aber die Dinge ohne den Raum (Wittgenstein, 1923: 13).

indem er diese nicht thematisch werden lässt, recurriert „Une nuit“ auf das ältere Konzept des sprachlich hervorgerufenen „Vorstellungs-Bilds“ (der *Idea*, die ihrer Etymologie nach noch auf den Sehakt selbst [*ἰδεῖν* = sehen] verweist).

Damit thematisiert Chiricos kurzes Gedicht die seit den antiken Wahrnehmungslehren virulente Konkurrenz eines mimetisch begründeten Kunstkonzepts und seiner Überbietung im Imaginationsakt. Die Traumwirklichkeit begegnet hier als die seit Aristoteles um das *φαντασία*-Konzept zentrierte idealistische Wahrnehmungstheorem, wonach das Kunstwerk sich von der Dingwelt dadurch unterscheidet, dass dieses ihre künstlerische Form direkt aus der menschlichen Seele erhalte: „Ἀπὸ τέχνης δε γίνεται, οὐκ ἔστιν εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ.“ (Aristoteles, *Metaphysik*: VII, 8, in: Panofsky, 1985: 9). Die Wortkunst des Malers Giorgio de Chirico verweist also in der kurzen enkadrierten Abfolge von inneren Bildern auf den hypothetischen Gegensatz eines über Schrift vergegenwärtigten Unsichtbaren. Sprache fungiert hier als Bilderzeugungsmaschinerie dieses Unsichtbaren.

Wenngleich Salvador Dalí sich im Rahmen seiner abundanten schriftstellerischen Produktion in allen Genres versuchte, so erweist sich eine auffällige Abstinenz gegenüber der Lyrik. Dennoch war Dalís erster erhaltener Text ein in katalanischer Sprache verfasstes Gedicht „Quan els sorolls s’adormen“ (Dalí, 1995: 5):

Els reflexos d'un llac...
 Un cloquer romànic...
 La quietud de la tarda
 morent... El misteri
 de la nit propera... Tot
 s'adorm i difumina ... i
 és allavors que a la pàl·lida
 claror d'una estrella,
 vora el portal d'una casa
 antiga, se sent enraonar
 baix. I tot seguit els sorolls
 s'adormen i el fresc
 oreig de la nit gronxant
 les acàcies del jardí
 fa caure damunt dels
 enamorats una pluja
 de flors blanques...

Wie das früheste Prosagedicht „Capvespre“ vier Monate zuvor, erschien das Gedicht des Fünfzehnjährigen in der Zeitschrift *Studium* (Heft 6,

01.06.1919), zu dem es gewissermaßen das versifizierte Pendant bildet. Doch während in „Capvespre“ eine explizite Setzung des Sprechers immerhin an zwei Stellen über Personalpronomina („Vora meu“, „m’he sentit“) und Verbformen erfolgt, zeichnet sich das Gedicht durch die restlose Löschung eines Subjekts aus, das andererseits über seine Wahrnehmungen durchgängig präsent ist. Der Text operiert in der Tradition neuromantischer Erlebnislyrik mit dem Kunstgriff, ein lyrisches Ich allein über die Thematisierung seiner Wahrnehmungen präsent werden zu lassen, wie es der phänomenologischen Theorie des *Fin de Siècle* entspricht: „Aus den Empfindungen baut sich das Subjekt auf, welches dann allerdings wieder auf die Empfindungen reagiert.“ (Mach, 1886: 21)

Als Gedicht des angehenden Malers Salvador Dalí weist „Quan els sorolls s’adormen“ bereits alle Momente heteropoetischer Verfransung auf, insofern es als exklusive Alternative zum malerischen Schaffen Empfindungskomplexionen im Medium Sprache inszeniert, die in der bildenden Kunst so nicht zu verwirklichen sind. Vordergründige Visualität schlägt sich in Objekten der Lebenswelt (See, romanischer Campanile, Stern, Tür eines alten Hauses, Garten und Akazienblüten) nieder, doch erweisen sich diese als über konkurrierende Wahrnehmungsmodi – Wärmeempfindung (der kühle Nachtwind), Gehörsinn (Geräusche, Stimmen) vermittelt.

So entsteht ein Antagonismus von Abstrakta (Subjekt) und Konkreta (Dingwelt) bzw. von Bewegung und Statik, die über Kunstgriffe der klassischen Rhetorik – Synästhesie, Anthropomorphie – und vor allem des Versbaus versprachlicht werden. Denn die Visualität der Empfindungen entspricht der Typographie (Enjambements, Auslassungspunkte) in der Weise, dass der innere Monolog des Subjekts die Löchrigkeit einer fragmentarischen Wahrnehmungskomplexion abbildet und an der Textoberfläche damit die eingelagerten Intensitätsmomente als sprachlich konstruiert enthüllt.

In Dalís Jugendpoem setzt sich also ein – wie in jedem Schreibvorgang (Foucault, 1988; Wild, 1993) virtuell gedoppeltes – Ego, das sich im Setzungsvorgang zugleich abblendet, in das Koordinatensystem der Dingwelt, die sich als Medium von Intensitätsmomenten als nicht minder konstruiert erweist. Das Dilemma solcher Selbstsetzung in einer fingierten Dingwelt begründet bereits zu Beginn der Avantgarden eine Ambivalenzsituation, wodurch Lyrik allmählich aus dem Raum individuellen Sprechens in ein dekonstruktives Feld wechselt, das durch die fiktionsstiftende Medialität der Sprache selbst abgesteckt ist und das Texte schreibender Maler immer wieder zum Ausgangspunkt gestaffelter Fiktionalität werden lässt.

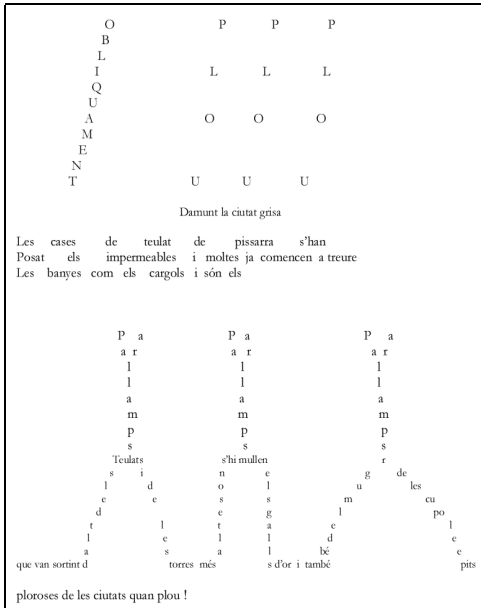


Abb. 1: Transkription des Manuskripts von Salvador Dalí's "Cal·ligrama" (vgl. Dalí, 2001: 57).²

Während dem literarischen Text die Ego-Pluralität einbeschrieben ist, erlangt das auktoriale Element in der Malerei vor allem im Selbstporträt Gestalt. Wenn der Flirt mit der virtuellen Selbstverdoppelung zumal für die dem Surrealismus nahestehenden Maler (Picasso, Chirico, Max Ernst, Leonora Carrington, Dorothea Tanning) attraktiv war, so gibt es zumindest im Frühwerk Dalí's Anzeichen dafür, dass der junge katalanische Maler – bei aller bereits in seinem frühen Tagebuch (Dalí, 1994) eingestandenen Egomanie – auf seiner persönlichen Suche nach einem Ausdruck des Unsagbaren das Phänomen der fingierten Löschung von Autoridentitäten erprobt hat. Subjektlose Welthaltigkeit lässt sich über die reine Abbildung von Sachverhalten, die „Verbindung von Gegenständen (Sachen, Dingen)“ realisieren, wodurch das entsteht, „was der Fall ist“ (Wittgenstein, 921: 11). Man mag es insofern als experimentellen Akt der Entsubjektivierung ansehen, wenn der junge Dalí mit der Kombination von (abstrahierter) Welthaltigkeit durch die Präsentation solcher Gegenstände bei gleichzeitiger Subjekttilgung experimentierte. Dabei entstand ein im Oeuvre Dalí's seltenes (bislang kaum gewürdigtes) Beispiel für die Textsorte Bildgedicht

2 Eine unvollständig wiedergegebene Version eines Faksimiles und eine insofern unzureichende Transkription des Textes vgl. in Dalí (2004c: 166f.).

[Abb. 1], das sich in den Kontext der durch Apollinaires *Calligrammes* (1918) inspirierten formalistischen Avantgarde einschreibt, für die es zumal in Katalonien in den seit 1918 veröffentlichten Arbeiten Josep M. Junoys, Joan Salvat-Papasseits, Joaquim Folgueras, Josep V. Foix³, V. Solé de Sojos und Carles Sindreus³ zahlreiche Vorläufer gibt.

Joan Minguets (Dalí, 2001: 56) Transkription, die lediglich den Wortlaut ohne die typographisch korrekte Position wiedergibt, lautet:

- 1 OBLIQUAMENT
- 2 PLOU
- 3 PLOU
- 4 PLOU
- 5 Damunt la ciutat grisa
- 6 Les cases de teulat de pissarra s'han
- 7 posat els impermeables i moltes ja comencen a treure
- 8 les banyes com els cargols i són els
- 9 PARALLAMPS
- 10 PARALLAMPS
- 11 PARALLAMPS
- 12 que van sortint dalt dels teulats i de les torres més altes on s'hi mullen els galls d'or i també del mugró de les cúpules, pits
- 13 ploroses de les ciutats quan plou

Poetisch vordergründiger Anlass ist wie oft in Dalís Jugenddichtung ein Natureindruck (Dauerregen über der grauen Stadt⁴), der den Maler zur zeichnerischen, den Dichter zur sprachlichen Auseinandersetzung provoziert. Auf klanglichem Wege werden mittels der Wortrepetitionen offenkundig die Geräusche der fallenden Regentropfen und das Rauschen des Wassers (*plou, plou, plou; parallamps, parallamps, parallamps*) onomatopoetisch transkribiert. Charakteristisch für die intermediale Ästhetik des Gedichts ist also, dass Dalí die visuelle Ebene mit einer semantisch korrespondierenden akustischen Komponente hinterlegt.

Bemerkenswert an der synästhetischen Konzeption des optisch-linguistischen Artefakts ist, dass Text und Typographie hier nicht in ein tautologi-

3 Die graphische Poesie der katalanischen Avantgarde ist dokumentiert in Molas (1983).

4 Auch in Apollinaires *Calligrammes* findet sich ein Text, der graphisch die Struktur des schräg fallenden Regens nachzeichnet. Vielleicht ist es kein Zufall, dass auch Fernando Pessoa, der über Mário de Sá-Carneiro und Almada Negreiros im Kontakt mit dem Kreis um Apollinaire und Robert Delaunay stand, sein berühmtestes orthonymisches Gedicht „Chuva oblíqua“ verfasste, das 1915 zu einem der Programmtexte des ersten Hefts der Zeitschrift *Orpheu* wurde.

sches, sondern ein explikatives Verhältnis treten, das aus den optischen Unschärfen der graphischen Realisation herrührt. Der Geschichte des Schreibens hat Sklovskij eine ständige „die Auseinandersetzung zwischen ornamentierenden und repräsentierenden Prinzipien“ (Bohn, 1991: 167) attestiert, innerhalb derer dem Kalligramm dann die stärkere Tendenz zur Repräsentation zukäme.

Doch Dalís Bildgedicht sperrt sich gegen diese Deutung, da Teile des Blatts nicht als der Graphik inhärenter Subtext gelesen sein wollen, sondern als außerhalb der gezeichneten Wirklichkeit liegender Metatext, der an Stelle der Präzisierung alles dessen, „was der Fall ist“ (Wittgenstein, 1921: 11), mittels metaphorischer Überschreibung Welthaltigkeit löscht:

Les cases de teulat de pissarra s'han
 posat els impermeables i moltes ja comencen a treure
 les banyes com els cargols i són els
 que van sortint dalt dels teulats i de les torres més
 altes on s'hi mullen els galls d'or i també del mugró de
 les cúpules, pits ploroses de les ciutats quan plou

Anders als die zeitgenössischen Verfasser von graphischen Gedichten in Katalonien bedient sich Dalí bereits hier aus dem Schatzhaus des spanischen Manierismus, namentlich der Kühnheiten Góngoras: gesuchte Metaphern (Dächer als Mäntel der Gebäude, Kuppel als Brüste der Stadt), Belebung des Unbelebten (Dächer, die schneckengleich Fühler ausstrecken) generieren poetische Intensitätsmomente, die aber die vorgebliche Einheit von Sprache und Bild im kalligraphischen Konzept des „shaped writing“⁵ im bildlichen Sprechen auflösen.

So kommt Dalís typographisches Artefakt in der Intention, im Zeichenkörper die Botschaft phänomenologisch abzubilden, den Postulaten der Manieristen und Mallarmés nach einer Einheit von *idea* und Signifikant relativ nah. Da indes der ersten Unterschrift keine Funktion als Bildelement zuzuweisen ist, wird das Genre Kalligramm selbst ambiguisiert. Insofern beide Textpassagen sich explikatorisch hinsichtlich der graphischen Komponente des Werks verhalten, nehmen sie nach Ort und Aufgabe die Stellung der „scriptio“ in der traditionellen Emblemliteratur ein. Das

5 Peter Mayer (1983) hat eine Typologie des Kalligramms vorgeschlagen, innerhalb derer Dalís Blatt, das aus Schrift eine Zeichnung schafft, als „shaped writing“ (im Gegensatz zum „framed writing“) figurieren würde.

Kalligramm paart sich mit dem Emblem zu einem Hybrid, der seinerseits das geschaute Objekt durch metaphorische Überschreibung ambiguisiert.

Wie in den Gemälden der klassischen surrealistischen Phase zeigt sich also bereits in dem Bildgedicht „Cal·ligrama“, das zwischen 1923 und 1927 entstand, Dalís Tendenz, durch Hybridisierung genrespezifische Ambivalenzen zu generieren und durch metatextuelle Strategien der vorgeblichen Welthaltigkeit innere Bilder einzubeschreiben, wie sie charakteristisch für das *idea*-Konzept der älteren Künste – und das *merveilleux* des späteren Surrealismus – war.

Es ist auffällig, dass in den ersten Jahrzehnten der Entwicklung der gegenstandslosen Malerei schreibende Maler sich gerade in ihrer lyrischen Produktion mit der Verbalisierung eines Unbenennbaren/Unsichtbaren befassen, das über eine prononcierte Visualität sprachlich eingeholt werden soll. Im Werk Salvador Dalís finden sich bereits in den zwanziger Jahren die Residuen des *idea*-Konzepts, die auf die optische Umkodierung des Sichtbaren vorausweisen, die der klassische Surrealismus unter dem Eindruck Freuds ins Werk setzen will und die in den Metabildern kulminieren, deren Vielschichtigkeit Dalí theoretisch über seine „kritisch-paranoischen Methode“⁶ begründet.

Das „amb tota l’alegria antiartística“ dem Kritiker Sebastià Gasch, Mitverfasser des ironischen *Manifest groc* (1928),⁷ gewidmete *Poema de les cosetes* (Dalí, 1995: 119) belegt, wie Dalí künftig die innersprachlichen Parameter seiner Lyrik in den Dienst dieser Umkodierung des Sichtbaren stellt. Die separaten Komponenten der phonematischen, typographischen und semantischen Ebene werden im Sinne einer dezidiert synästhetischen Sprachkonzeption reguliert.

- 1 Hi ha una coseta petita posada alta en un indret.
- 2 Estic content, estic content, estic content, estic content.
- 3 Les agulles de cosir es claven en els niquelets dolços i tendres.
- 4 La meva amiga té la mà de suro i plena de puntes de París.
- 5 Una sina de la meva amiga és una calma garota, l’altra un vesper bellugadís.
- 6 La meva amiga té un genoll de fum.

6 Vgl. hierzu v. a. die Beiträge von Eva Morawietz und Isabel Maurer Queipo in diesem Band.

7 Erschienen in *L’Amic de les Arts* 27 (31.08.1928). Der Text scheint allerdings bereits 1927 entstanden zu sein. Zu der Widmung an Gasch und den Publikationsumständen vgl. Dalí (2004c: 1242).

- 7 Els petits encisos, els petits encisos, els petits encisos, els petits encisos, els petits encisos, els petits encisos, els petits encisos, els petits encisos, ... ELS PETITTS ENCISOS PUNXEN.
- 8 L'ull de la perdiu és vermell.
- 9 Cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes cosetes, cosetes cosetes, cosetes cosetes, cosetes
- 10 HI HA COSETES, cosetes QUIETES COM UN PA.

Der Text operiert mit dem in der Avantgarde gängigen Verfahren der Wahrnehmungsfragmentierung. Diese geht aus dem Kontrast einer verhältnismäßig konventionellen sprachlichen Oberflächenstruktur und der löchrigen Makrostruktur des textuellen Gesamtgefüges hervor. Während die Binnensyntax auf die Dingwelt (*coseta, agulles, amiga, puntes de París, ull de la perdiu*) referiert, wird die Konsistenzbildung auf der Ebene der Makrostruktur beständig durch Brüche und Wiederholungen unterlaufen; wäre da nicht ein wahrnehmendes und kommunizierendes Subjekt, dessen schweifender Blick in einer quasi pseudofilmischen Schnitttechnik arbiträr musealisierte Fragmente zu einer rudimentären Räumlichkeit montiert. Auf der semantischen Ebene ist so eine Art Mischgattung aus Porträt und Stillleben entstanden, das die fragmentierte Dingwelt im „Verbande des Sachverhalts“ (Wittgenstein, 1921: 12) mit doppeltem Bezug auf ein imaginierendes und ein wahrnehmendes Subjekt denkt. Surrealismus handelt insofern von den Expeditionen des Ichs, die Möglichkeit des Vorkommens der Gegenstände in möglichen Sachverhalten zu erforschen und eine neue Wahrnehmbarkeit auszuspekulieren, die entgegen einer realistischen Konzeption von Welt der Dingwelt *nicht* inhärent ist.⁸

Die Alterität des „Poema de les cosetes“ ruht aber nicht nur in der Fragmentierungspraxis auf der Makroebene, sondern in der Überblendungstechnik auf der Ebene der sprachlichen Binnenstruktur, da das narrative Moment des Prosagedichts durch sprachlogische Verstöße konterkariert wird, die in den Bereich surrealistischer Metaphorik verweisen: „Una sina de la meva amiga és una calma garota, l'altra un vesper bellugadís“.

Das metaphorische *Shifting* erfolgt hier zunächst konventionalistisch über visuelle Analogiebildung, da *sina* vor allem durch die Kugelgestalt auf die Vergleichsglieder (*calma garota, vesper bellugadís*) bezogen wird. Insofern erweist sich das über metaphorische Aufladung hervorgebrachte Intensitätsmoment als durch optische Analogiebildung konstruiert. Aus Sicht der

8 Wittgenstein (1921: 12): „Wenn die Dinge in Sachverhalten vorkommen können, so muß dies schon in ihnen liegen.“

Sprachphilosophie ist indes das Verhältnis von Akzidenz und Substanz berührt, da die Merkmale nicht mehr restlos in der Bekanntheit der „internen Eigenschaften“ (Wittgenstein, 1921: 13) aufgehen, also über intersubjektive Konvention reguliert werden, sondern über arbiträre Attributionen. Denn die metaphorische Versetzung (Brust – Seeigel / Wespennest) lässt sich über die textuelle Pragmatik rekonstruieren, da die scheinbar willkürlichen Merkmalszuweisungen über die Synthetisierung einer Wahrnehmungskonfiguration entstehen, die sich an der Textoberfläche ja als „fragmentarisch“ gerierte. Das alltagsweltlich ungewohnte Sprachbild erklärt sich aus der optischen Überlagerung zweier distinkter Wahrnehmungen (Nadelkissen in Vers 3 / Anblick der Freundin in Vers 4f.): „Les agulles de cosir es claven en els niquelets dolços i tendres. [...] Una sina de la meva amiga és una calma garota, l'altra un vesper bellugadís.“

Vordergründig wird Dichtung damit als assoziative Praxis vorgeführt, deren Basis aber nicht die Arbitrarität eines lyrischen Subjekts, sondern eine kontrollierte Analogie bildet, die sich aus der Alternanz rivalisierender Wahrnehmungskonfigurationen (konkrete oder fingierte Wahrnehmung / poetische Abstraktion) ergibt, die vom Rezipienten jeweils auf mehreren Niveaus gleichzeitig realisiert werden müssen. Der metaphorische Transfer „sina de la meva amiga“ < „calma garota“ und < „vesper bellugadís“ wird nicht ausschließlich über die abstrakte Analogiebildungen (kugelförmig → „menschlich / tierisch“ und → „glatt / stachelig“) in Gang gebracht, sondern über wahrnehmungsbedingte Assoziationen (kugelförmig → „belebt / unbelebt“ und → „weich / hart“).

Optische Wahrnehmung selbst generiert also im „Poema de les cosetes“ eine metaphorische Kette, die das sprachphilosophische Postulat außer Kraft setzt, einen Gegenstand zu kennen, heiße alle Möglichkeiten seines Vorkommen zu kennen (Wittgenstein, 1921: 13). Die Leistung von Dalís Metaphernkonstrukt ist insofern vergleichbar mit dem radikalisierten Bildverständnis, das in den frühen surrealistischen Filmexperimenten Dalís und Buñuels als für die Zeitgenossen „schockierend“ galt. Sie ist Basis jener spezifisch surrealistischen Neuaufgabe der rinascimentalen *idea*-Konzeption, die Dalí als „méthode paranoïaque-critique“ bezeichnet hat. Man hat die schulmäßige Rechercharbeit, die in dem Begriff der *méthode* zum Ausdruck kommt, unterschätzt. Man könnte im Anschluss an unsere Lektüre des Gedichts sagen, die Methodik beruht hier auf der konsequenten Durchführung einer auf Fragmentarismus abzielenden Wahrnehmungskonfiguration im Rahmen einer schulmäßig betriebenen Assoziationsarbeit.

An Dalís metaphorischen Verschiebungsprozessen wird evident, dass der vordergründigen extremen Willkür surrealistischer Verfahrenspraxis ein kontrollierter Konventionalismus unterlegt ist, der wahrnehmungspraktische Inzitationsmomente über einen scheinbar subjektiven Analogismus auf ein Intensitätsmoment hin bündelt, das sich damit aber letzten Endes wieder als auf rhetorischem Wege konstruiert erweist. Für die Genese einer dergestalt handwerklichen Verbindung von subjektiver (fiktionalisierter) Wahrnehmung und rhetorischer Praxis hat Dalí nachträglich selbst eine theoretische Untermauerung in den Arbeiten zur „kritisch-paranoischen Methode“ vorgelegt⁹ und diese in einer Reihe von Folgeschriften zu einer Theorie der eigenen Kreativität entfaltet, die das postplatonische Konzept der *idea*, d.h. des über die Kategorien des *ingegno* und der *phantasia* (Hocke, 1959: 14 u. *pass.*) ins Werk gesetzten *disegno fantastico*, in einer freudianisch verbrämten Wahrnehmungspsychologie neubegründet. Folgt man dieser von Dalí im Rahmen dieser Ausführungen gestreuten Legende, so kommt zumal dem Gemälde *Die Spitzenklöpplerin* [Abb. 2] des von Dalí hochgeschätzten Niederländers Jan Vermeer van Delft hierfür auslösende Funktion zu.



Abb. 2: Vermeer: *La dentellière* (Paris, Louvre, um 1670).

Ohne auf die Details dalianischer Selbstinszenierung einzugehen, scheint wichtig, die in dem späten Vortrag¹⁰ sehr detailliert vorgetragene Wahrnehmungstheorie im Hinblick auf das ästhetische *Shifting* des „Poema de les cosetes“ zu lesen. Als – womöglich fingierter – äußerer Anlass liegt den dalianischen Wahrnehmungsphantasien in der äußeren Wirklichkeit

9 Vgl. „Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïque du point de vue surréaliste“, in Dalí (1971 : 207–214 [erstmalig in *Minotaure* 1 (1933)]).

10 Siehe hierzu „Aspects phénoménologiques de la méthode paranoïque-critique“ (17.12.1955), in Dalí (1971: 332–342).

ein Überschreibevorgang zugrunde, der mit der materiellen Kopierarbeit des Gemäldes im Louvre einsetzt, alsbald aber äußere in innere Bilder überführt. Dieser kreative Überschreibevorgang entspricht dem älteren Konzept des *disegno fantastico*, d.h. der über die Imaginationskraft (*phantasia*) und Kunstfertigkeit (*ingegno*) betriebenen Geistesaktivität, die einem geschauten Ding unter Beibehaltung der Form eine zweite Wirklichkeit attribuiert: „Das Bild kann jede Wirklichkeit abbilden, deren Form es hat“ (Wittgenstein, 1921: 18).

Solche forminhärenten Wirklichkeiten produziert Dalí letztlich, wenn in „Poema de les cosetes“ Seeigel, Wespennest und Nähkissen als Substitution für die Brüste der Freundin filmisch gesehen zunächst hintereinander geschnitten und anschließend ineinander montiert werden, oder wenn Dalí uns in seinem Vortrag bei der Hand nimmt, um aus der Struktur von Vermeers Gemälde eine Nadel zu abstrahieren, die später als Rhinozeroshorn, als spiralförmige Biegung einer Sonnenblume, sodann in der Krümmung des Halses einer Figur von Raffael wieder aufscheint.

Die Methodik der dalianischen Ästhetik gleicht insofern der von den Zeitgenossen diskreditierten Verfahrenspraxis Góngoras, in der handwerkliches Denken („critique“ < gr. *κρίνειν* = trennen, bei Dalí: „pensée dirigée“) sich mit nicht minder methodischer Entgrenzung des Wirklichkeitsbezugs („paranoïaque“ < gr. *παρά νοῦς* = „neben der Vernunft“) zur kritisch-paranoischen Methode bündelt:

Die Irren sind besonders dazu befähigt, in ihrer Phantasie schillernde Metaphern und scharfsinnige Symbole zu schaffen; genau genommen ist der Wahnsinn nichts anderes als die Fähigkeit, eine Sache in eine andere zu verwandeln. Die subtilsten Genien, die Dichter und Mathematiker, neigen am stärksten zum Irrsinn. (Emanuele Tesauro, zit. in Hocke, 1957: 74)

Dalís spätere Invektiven gegen jene klassische Moderne, die die Eroberung der Abstraktion in einem formalen Bereich vorangetrieben hatten,¹¹ werden verständlich angesichts des dem *idea*-Begriff und der kritisch-paranoischen Methoden inhärenten Abstraktionskonzepts, das auf ein neues Sehen abzielt, die mit einer die klassische Repräsentationslehre überbietenden Bildauffassung korrespondiert.¹²

11 Vgl. Dalís antimodernistisches Pamphlet „Les cocus du vieil art moderne“ (1956).

12 Vgl. Vf. (i. Dr.): „Nachrichten vom Rande des Reiches: Surreale Peripherien zwischen Ungleichzeitigkeit und Aktualität in Portugal“, in: Lommel, Michael / Maurer Queipo, Isabel / Roloff, Volker (eds.): *Aktualität des Surrealismus*, Bielefeld: Transcript, 2009.

Dalís Methode, das Bekannte in einem neuen Licht erscheinen zu lassen, Unsichtbares und Unsagbares in einen virtuellen Raum innerer Bilder erstehen zu lassen, beruht insofern auf einer synästhetischen Prozesshaftigkeit, die Wahrnehmung mit rhetorischen Kunstgriffen, medial differnten Gattungen und diskursiven Mustern in einem keineswegs arbiträren Spiel zu einer Oberflächenstruktur fügt, deren ästhetische Tiefendimension erst über die Dämpfung vorrationaler Rezeptionshaltungen intellegibel wird. Gerade dies mag der Grund dafür sein, dass im Zusammenhang mit Dalís Schaffen immer wieder die Psychoanalyse als Deutungsinstrument bemüht wurde,¹³ um den Metaphorisierungsprozessen eine nachträgliche Verankerung im Bewusstsein und der Lebenswelt des kreativen Subjekts zuzuerkennen.

Als Dalí 1938 Sigmund Freud kurz vor seinem Tod in London aufsucht, scheiden sich die Überlieferungen. Dalí selbst betont in autobiographischer Selbstinszenierung,¹⁴ wie er Freud seinen in *Minotaure* veröffentlichten „article dont les ambitions étaient réellement scientifiques“ (Dalí, 1942: 24) anbot, den dieser keines Blickes würdigte, dass Freud aber zu Stefan Zweig später bemerkt habe: „Je n’ai jamais vu aussi parfait prototype d’Espagnol. Quel fanatique!“ Wenn von anderer Seite wird überliefert, Freud habe an Dalí „nicht das Unbewusste, sondern das Bewusste“ interessiert (Soby, 1946: 21), so ist damit die Struktur der Methode – der Überlagerung von subjektiv inszenierter Wahrnehmung und objektivierender Rhetorik – angesprochen. Diese sprachlich-ästhetische Konfiguration steht bekanntlich im Zentrum des freudianischen Erkenntnisinteresses, wie eine strukturelle Lektüre der zentralen Texte Freuds über alltagsweltliche Phänomene – etwa über „Versprechen, Vergessen, Vergreifen“ (Freud, 1954) – zeigt. Als methodisches *tertium comparationis* erweist sich die schulmäßige Konstruktion (Dalí) bzw. interpretative Rekonstruktion (Freud) eines Nexus zwischen primären Empfindungen und imaginativen Mechanismen. Mithin bestünde die Differenz nicht im poetischen oder epistemologischen Zugang, sondern bloß in der Richtung der Kodierung oder Dekodierung der „Ideen-Maschine“ Bild in seinen sprachlichen wie visuellen Erscheinungsformen.

13 So u.a. Vilaseca (1995)

14 Vgl. hierzu den Beitrag von Volker Roloff in diesem Heft.

■ 3 Unerhört: Klang-Figuren (Giacometti)

Phänomene heteropoetischer Ausfransung sind nicht auf die „klassischen“ Funktionen der Dichtung – der Mimesis, d.h. sprachlichen Transkription äußerer oder innerer Bilder – begrenzt: „Überhaupt könnten wir leicht viele andere Worte finden, die nach den Silben und Buchstaben verschieden lauten, aber doch denselben Sinn ausdrücken“ (Platon, 1940: 557). Bereits in Platons *Kratylos* wird insofern die Frage aufgeworfen, ob „mit den Buchstaben und Silben das Seiende“ (Platon, 1940: I, 594) angemessen wiedergegeben werde oder diese auf arbiträre Weise mit einander verbunden seien:

Es kann nie das gemeinsame Merkmal zweier Gegenstände anzeigen, dass wir sie mit demselben Zeichen, aber durch zwei verschiedene Bezeichnungsweisen bezeichnen. (Wittgenstein, 1921: 26)

Aufgrund innersprachlicher Phänomene klanglicher und graphischer (Homonymie,¹⁵ Polysemie), gelegentlich auch semantischer (Synonymie, Hyponymie¹⁶) Art lassen sich Ambivalenzen hervorbringen, die das Phänomen der Ausfransung in das Medium der Sprache selbst hineintragen. Ausfransen auf klanglicher Ebene beruht auf Similaritätsbeziehungen, die auf zufälligen Entdeckungen oder auf willkürlich herbeigeführten Mutationen im Reich der Sprache zurückgehen. Phonematische Similarität ist insofern der Abstraktion im Bereich der Malerei vergleichbar, mit der sie den Prozess der Verschiebung und Ambivalenzbildung teilt. Insofern Assonanzen, Paronomasien etc. über die Similarität der Lautstruktur Bedeutungsvarianzen generieren, entsprechen sie aber auch metaphorischen Versetzungsprozessen darin, dass das Ziel der Entsprechung lediglich von einer optischen auf eine phonetischen Ebene – wieder um den Preis semiotischer Identität – projiziert wird:

Entweder ein Ding hat Eigenschaften, die kein anderes hat, dann kann man es ohne weiteres durch eine Beschreibung aus den anderen herausheben, und darauf hinweisen; oder aber, es gibt mehrere Dinge, die ihre sämtlichen Eigenschaften gemeinsam haben, dann ist es überhaupt unmöglich auf eines von ihnen zu zeigen. (Wittgenstein, 1921: 15)

15 Vgl. Hocke (1959: 40ff.).

16 Vgl. hierzu Brekle (1972: 95–98).

Dass gerade bildende Künstler diese im medialen Wechsel vom Bild zum Klang ruhende sprachschöpferische Produktivität verfolgen, scheint in noch höherem Maße im neuzeitlichen Subjekt begründet, das sich seiner selbst nicht mehr in der Eindeutigkeit vergewissern kann, wie es den Repräsentationsregeln der Klassik entsprochen hatte. Zeichentheoretisch begründen diese ein Bewusstsein, das „das Zeichen im klassischen Zeitalter nicht mehr die Welt sich nahezubringen und ihre Formen inhärent werden zu lassen hat, sondern die Aufgabe hat, sie aufzuteilen, die Welt zu einer unendlich offenen Oberfläche anzuordnen und von ihr ausgehend die unbegrenzte Entfaltung der Substitute fortzusetzen, in denen man die Welt denkt“ (Foucault, 1980: 95).

Die Sprache sich selbst anzunähern, hieße die Abstände in der Welt neu zu definieren. Die Reduktion der Abstände mag einmal mit dem regressiven Bedürfnis korrespondieren, Wahrnehmung ganzheitlich zu denken, wie es dem synästhetischen Empfinden des Kindes (Merleau-Ponty, 1945: 265–271) entspräche; sie mag auch der Erfahrung entsprechen, „Inadäquatheit irdischer Ausdrucksformen für ein gänzlich außerirdisches, transzendentes Urerlebnis“¹⁷ zu formulieren, also auf den immer noch unzureichend aufgearbeiteten Grenzbereich zwischen Mystik und Moderne verweisen, auf den sich neben zahlreichen bedeutenden Malern der Moderne vor allem Kandinsky, Klee, Miró und v.a. Dalí beziehen. Hervorhebenswert ist aber auch die Koinzidenz zwischen sprachlich-bildnerischer Verfransung und dem Phänomen, dass gerade bildende Künstler der Avantgarde *per se* Grenzgänger über Landes- und somit Sprachgrenzen werden, wofür zumal die wichtigsten katalanischen Maler Miró und Dalí beispielhaft sind, aber auch der Italiener Chirico, der Schweizer Giacometti, die Amerikaner Duchamp und Man Ray, der Deutsche Max Ernst, der Elsässer Hans Arp, die Engländerin Leonora Carrington und schließlich der Spanier Picasso. Verfransungsphänomene intermedialer und innerlinguistischer Art wären insofern häufig an das Phänomen sprachlichen Migrierens gebunden: sollte das biographische Element poetische Virulenz erlangen, so vor allem dann, wenn (wie im 20. Jahrhundert bei Pessoa, Joyce und Guimarães Rosa) die „Welt zu einer unendlich offenen Oberfläche“ (Foucault, 1980: 95) um den Preis sprachlicher Identität wird.

17 Art. „Mystik“ in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. hg. v. Kurt Galling, dritte, völlig neu bearbeitete Auflage, Tübingen: J. C. B. Mohr / Paul Siebeck, 1956–1965, Bd. 4: 1237.

Dabei bietet sich gerade das Vagieren im Raum der Polyglossie als Nukleus eines frei kombinierenden poetischen Vermögens an. Jurij Tynjanov hat in der von ihm mit begründeten Theorie der formalen Methode darauf hingewiesen, wie Innovation aus der linguistischen oder poetischen *trouaille* hervorgeht:

Zunächst zeichnet sich das entgegengesetzte Konstruktionsprinzip ab. Es zeichnet sich ab aufgrund zufälliger Resultate, und zufälliger Verstöße, Fehler. [...] Im Grunde genommen birgt jeder „Fehler“ und jede „Unrichtigkeit“ der normativen Poetik potentiell ein neues Konstruktionsprinzip in sich (dazu zählt speziell die Verwendung von sprachlichen Nachlässigkeiten und „Fehlern“ als Mittel der semantischen Verschiebung) [...]. (Tynjanov, 1981: 413)

Indem das schreibende Subjekt auf anfänglich zufällige Verstöße im zunächst rein linguistischen Bereich seine Aufmerksamkeit richtet, begründen diese jene schöpferische Arbeit, die in den älteren Theorie mit dem Konzept der *phantasia* gleichgesetzt wurde und die zufällige Innovationen handwerklich, also mittels des *ingegno*, „in Konstellationen [weiterverarbeiten], durch welche [die Kunstwerke] zum Anderen des Daseins werden“ (Adorno, 1970: 258).

Vom Phänomen schöpferischer Polyglossie ergeben sich zugleich Strukturanalogien zu jenen Prozessen, die Freud als sprachliche Fehlleistungen in der *Psychopathologie des Alltagslebens* (Freud, 1954: 55ff.) untersucht hat. Freud zufolge entstehen „schwebende“ oder „vagierende“ Sprachbilder als Effekt von Nachklängen (oder auch: Vorechos) eines Sprachprozesses. Die Versetzungen lassen sich rhetorischen Verfahren oder auch strukturalen Prozeduren zuordnen, die den von Chomsky (1957) beschriebenen quantifizierenden Transformationen (Tilgung, Hinzufügung, Ersetzung, Vertauschung) entsprechen. Freud, der von „Entstellung, Mischbildung, Kompromissbildung Kontamination“ (Freud, 1954: 56) spricht, deutet dieses Phänomen, dessen Ausgangspunkt muttersprachliche Aktivität ist, ausschließlich als Effekt psychischer, nicht aber im Felde des Logos liegender Vorgänge.¹⁸ In Analogie erklärt die Psychoanalyse auch

18 „An dieser Stelle der Erörterung muß man aber der Äußerungen Wundts gedenken, der in seiner umfassenden Bearbeitung der Entwicklungsgesetze der Sprache (Völkerpsychologie, I. Band, I. Teil, S. 371 U. ff., 1900) auch die Erscheinungen des Versprechens behandelt. Was bei diesen Erscheinungen und anderen, ihnen verwandten niemals fehlt, das sind nach Wundt gewisse psychische Einflüsse. „Dahin gehört zunächst als positive Bedingung der ungehemmte Fluß der von den gesprochenen Lauten angeregten *Laut- und Wortassoziationen*. Ihm tritt der Wegfall oder der Nachlaß der diesen Lauf hemmen-

eine traumbedingt reduzierte Sprechkompetenz aus dem Umstand, dass das Sprechvermögen der äußeren Wirklichkeit zugeordnet sei (Lenk, 1983: 342). Demgegenüber soll im Folgenden an einem Beispiel belegt werden, wie in den Avantgarden poetische Subjektivität aus Verstößen hervorgeht, die im Polyglossiebereich situiert sind. Diese lassen sich aus der Kontamination muttersprachlicher und fremdsprachlicher Kompetenz oder einer synästhetischen Übertragung visueller und akustischer Komponenten herleiten, deren Ursache sprachspielerische Aktivität auf der Suche nach dem Unsagbaren der *idea* ist.

Nach Chirico und Marinetti, die prägende Jahre in Paris verbrachten, belegt der italienischstämmige Schweizer Alberto Giacometti, wie im nicht-muttersprachlichen Ambiente polyglotte Poesie entsteht. In den zwischen 1931 und 1976 entstandenen Aufzeichnungen, die Gedichte, Essays, Tagebuchnotizen und Prosagedichte enthalten, findet sich das folgende titellose, vermutlich um 1932 entstandene Gedicht (Giacometti, 1990: 139):

- 1 nus sommes
- 2 nus lisses
- 3 la si do
- 4 ré mi.

- 5 et puis
- 6 tire
- 7 gris.

den Wirkungen des Willens und der auch hier als Willensfunktion sich betätigenden Aufmerksamkeit als negatives Moment zur Seite. Ob jenes Spiel der Assoziation darin sich äußert, daß ein kommender Laut antizipiert oder die vorausgegangenen reproduziert, oder ein gewohnheitsmäßig eingeübter zwischen andere eingeschaltet wird, oder endlich darin, daß ganz andere Worte, die mit den gesprochenen Lauten in assoziativer Beziehung stehen, auf diese herüberwirken – alles dies bezeichnet nur Unterschiede in der Richtung und allenfalls in dem Spielraum der stattfindenden Assoziationen, nicht in der allgemeinen Natur derselben. Auch kann es in manchen Fällen zweifelhaft sein, welcher Form man eine bestimmte Störung zuzurechnen, oder ob man sie nicht mit größerem Rechte nach dem Prinzip der Komplikation der Ursachen auf ein Zusammentreffen mehrerer Motive zurückzuführen habe.“ Ich halte diese Bemerkungen Wundts für vollberechtigt und sehr instruktiv. Vielleicht könnte man mit größerer Entschiedenheit als Wundt betonen, daß das positiv begünstigende Moment der Sprechfehler – der ungehemmte Fluß der Assoziationen – und das negative – der Nachlaß der hemmenden Aufmerksamkeit – regelmäßig miteinander zur Wirkung gelangen, so daß beide Momente nur zu verschiedenen Bestimmungen des nämlichen Vorganges werden. Mit dem Nachlaß der hemmenden Aufmerksamkeit tritt eben der ungehemmte Fluß der Assoziationen in Tätigkeit; noch unzweifelhafter ausgedrückt: durch diesen Nachlaß.“ (Freud, 1954: 58)

Der Versuch einer Bedeutungszuweisung auf referentieller Ebene muss zunächst scheitern, da ein sprachliches Artefakt ohne eindeutig verortbare Wirklichkeitsbezüge entstanden ist. Die scheinbar willkürliche Einstreuung der romanischen Solmisationssilben (*la si do ré mi*) in den Versen 3/4 suggeriert überdies den Eindruck einer vorwiegend musikalischen Strukturierung.

Auffällig sind in diesem Zusammenhang die zahlreichen phonetischen Äquivalenzen, die zunächst das Augenmerk von der Semantik auf die Ebene der Klanglichkeit ablenken, die aber dadurch von der rein ästhetisch-musikalischen Ausdrucksebene zu einer letztlich doch mit Sinn aufgeladenen Bedeutungsebene erhoben wird. Giacometti spielt mit Interferenzen zwischen Gastsprache (Französisch) und Muttersprache (Italienisch), aus denen sich Echos italienischer Lexeme ergeben:

la si do ré mi < lasci dormirmi

Seit 1900 war die Abstraktion der Malerei, was der Literatur nach Apollinaire die Reduktion regelhafter grammatikalischer (und ggf. orthographischer) Muster wurde. Insofern tut man gut daran, dem Text hinsichtlich der Verbindlichkeit solcher standardsprachlicher Gesetzmäßigkeiten zu misstrauen. Ein weiterer Kunstgriff besteht nämlich in der spielerischen Verfremdung der Graphie durch die phonetische Schreibweise:

*nus / nous
somme / sommes*

Diese evoziert ebenso semantische Doppeldeutigkeiten wie die Homonymien

*gris / cris
lisses / lys
puis / puits / puis
nus / nue*

und die möglichen Paronomasien:

*tire gris / tigrés
puis / puce / puisse.*

Je nach muttersprachlicher Realisation durch den Leser (italienisch / französisch) ergeben sich ferner die folgenden Echos, die neuerliche semantische Ambiguitäten auslösen:

lisses / lysés / lissier / lycées

Überdies generiert die Verschiebung der Aufmerksamkeit semantische Differenzen, die sich aus dem Lektürestandpunkt, d.h. aus der individuellen Segmentierungspraxis des Leser ergeben: „et puis / épuise“.

Erweckt die Kombinatorik solcher phonetischer Extensionen zunächst den Eindruck einer totalen Arbitrarität auf der Bedeutungsebene des Textes, so scheinen indes erst bestimmte der hier vorgeschlagenen Äquivalenzen eine Sinnproduktion voranzutreiben. Ein semantischer „cluster“ {*nue / gris / lisse / lice*} ließe sich mit der träumerischen (*lasci dormirmi*) Betrachtung des bewölkten Himmel (*nue, gris*) korrelieren, mithin mit der Projektion von *Ideen* in äußere Bilder.

Betrachten wir abschließend die typographische Ebene. Ob der Text in seinem typographischen Minimalismus womöglich das Konzept des Kalligramms aufgreift, sei dahingestellt. Indes fällt die zunächst als Markierung eines schwachen Endreims {*mi / puis / gris*} motivierte Hervorhebung von Vers 7 (*gris*) auf, der aber zugleich die Möglichkeit einer zirkulären Lektüre des Gedichts {*gris – nue*} eröffnet.

Gemessen an „klassischen“ lyrischen Texten handelt es sich hier um ein poetisches *Environment*, in dem der Leser sich räumlich bewegen muss, oder aber um eine Klang-Figur, die der Bildhauer und Maler aus verfremdeten sprachlichen *Ready-mades* montiert hat, die ihres ursprünglichen Orts und Zwecks entfremdet zu vagierenden Signifikanten geworden sind, deren Ambiguität der Betrachter erst von unterschiedlichen Standpunkten gewahrt. Giacometti, der den Pariser Surrealisten nahestand, belegt durch seine polyglotte Poesie, wie das Phänomen der Neudefinition von Teilen der äußeren Wirklichkeit, selbst wenn es die Sprache selbst ist, auf neue Weise erlebt werden kann. Die im Rauschen von Echos und Rückkopplungen vagierenden Signifikanten stellen insofern eine Dalís kritisch-paranoischer Methode verwandte Operation dar, in dem sie das metaphorische *Shifting* von der Analogisierung äußerer und innerer Bildlichkeit auf die Sinnproduktion mittels phonetischer Extension verlegt haben.

■ 4 Unaufhaltsam: Bewegungsbilder (Miró)

Seitens der Literaturwissenschaft bislang eher unterschätzt, erweisen sich die poetischen Experimente Mirós, der bis auf wenige Ausnahmen sein literarisches Werk in französischer Sprache verfasst hat.¹⁹ Unter dem Eindruck der surrealistischen Lyrik von Éluard, Soupault, Char und Desnos, aber auch durch die Lektüre Jarrys²⁰ und Apollinaires entstehen in den für Mirós poetisches Schaffen besonders interessanten dreißiger Jahren die *Jeux poétiques*.

une étoile caresse le sein d'une négresse
 un escargot lèche mille nichons
 d'où jaillit le pipi bleu du pape-roi
 ainsi soit-il 25.11.1936
 (Miró, 1995: 148)

Gerade durch die Verknappung der Aussage und die pointiert gesetzten Nomina, die auf Bildmotive des Malers Miró (*étoile, escargot, négresse*), teils auf einen im Surrealismus freigesetzten Sexualjargon (*sein, nichon, pipi*)²¹ zu rekurrieren scheinen, eignet dem Text eine stark malerische Komponente. Zu Recht hat die Forschung die auf der Semantik der *jeux poétiques* basierende Visualität²² hervorgehoben und zu jenen Bildern Mirós in Beziehung gesetzt, die Schrift zu einem Bildelement werden lassen (Riese-Hubert / Aschheim, 1984).

Doch scheint, verglichen mit allen bislang hier präsentierten Texten, die spezifische Visualität Mirós sich durch eine Bewegtheit der Signifikanten abzusetzen, die weder mit den Ideengeneratoren Dalís noch mit der phonetischen Migration Giacomettis vergleichbar ist. Hier wird das Flottieren einiger Signifikanten von hoher Konkretheit (*étoile, négresse, escargot*)²³ auf

19 Lediglich bei den bislang nur in spanischer Sprache veröffentlichten *Cuadernos catalanes* (Miró, 1980) aus den Jahren 1930 und 1940/42 handelt es sich um in Katalanisch abgefasste Skizzenbücher.

20 Vgl. Ehrlich (2005).

21 Mirós Texte weichen je nach Editionsart deutlich hinsichtlich der Textgestalt ab, was auf eine freiwillige oder durch Verleger nahegelegte Zensur der in den *Cahiers* unbedenklich praktizierten Sexualanspielungen hinweist. Vgl. hierzu auch Margit Rowells Einleitung in *Miró* (1995: 148).

22 Vgl. hierzu auch die Beiträge von Scarlett Winter und Lactitia Rimpau in diesem Band.

23 Vergleichbar ist Mirós Tendenz zu solchen „Ur-Signifikanten“ mit einem allgemeinen Trend der internationalen Lyrik seit den dreißiger Jahren wie etwa bei Neruda.

einem semantischen Niveau erkennbar, das aufgrund einer speziellen Nomen-Verb-Kombinatorik fast Narrativität beanspruchen kann.

Mirós Poem wird zu einem poetischen Mobile, das seine Volatilität offenbar einer Form syntaktischer Verknüpfung verdankt, die dem surrealistischen Wortspiel des „cadavre exquis“ relativ nahekommt, jedoch offenbar keineswegs so arbiträr entstand. Denn auch hier finden sich die Formen phonetischer Extension, die Giacomettis Poem zu einer dreidimensionalen Klang-Figur gestalteten: Binnenreim (*caresse, négresse; jaillit, pipi*), Assonanz (*lèche, nichons*), Alliteration (*pipi, bleu, pape-roi*). Doch während in der Klang-Figur Giacomettis der Klang die Objekte in einem virtuellen Raum ambiguisierte und dissoziierte, scheint es, als würden die phonetische Äquivalenzen hier erst semantische Einheiten zustande bringen, deren Effekt die Bewegung der an sich statischen Bildmotive ist. Wo Giacometti das Gleiten der Signifikanten durch die zum semantischen Schillern bearbeitete Textoberfläche erreicht, zeichnet sich Mirós Sprachgestaltung durch eine hohe Elaboriertheit aus, die ohne polyglotte Hybridien ihre rhetorischen Kniffe zur Produktion gesteigerter Flüchtigkeit nutzt:

Un œillet rouge éclate sur le bout d'un parapluie porté par un merlan à queue de perroquet couché sur la neige (parsemée de pétales de roses et des écailles de poisson à décharges électriques). (Miró, 1995: 153)

Die semantische Verschiebungen, die die Bewegtheit von Mirós Wortkombinationen begründen, beruhen hier zum größten Teil auf den Prozeduren einer Rhetorik, wie sie am ehesten den delirierenden Sprachgebilden der Lyrik Góngoras nahekommt. Rhetorik einerseits, die über visuelle Empfindungen (Farbe, Form) gelenkte Assoziation andererseits speisen den Antrieb einer Maschine, die aus der Tiefenstruktur des Textes unaufhörlich flüchtige Bewegungsbilder herausschleudert. Mit dem Impetus eines Sprachforschers ergründet der Maler sein Wortmaterial, um die Nuancen eines noch nicht Gesagten stets mit Blick auf die scheinbare Banalität der äußeren Wirklichkeit zu extrahieren:

qui caracolait la fumée qui fumait tout le long du Boulevard Sébastopol à gauche tournant à droite et en s'arrêtant au centre pour faire face à l'angle qui donne sur le balcon de la Méditerranée où mon²⁴ [sic] statue en jus de citron est dressée depuis quelques années avant Homère 7.12.1936
(Miró, 1995: 152)

24 Die spanische Übersetzung (Miró, 2002) korrigiert den Lapsus.

Im diesem Beispiel sind es die im Verfahrensmuseum des Surrealisten im Raume der freudianische „Fehlleistungen“ archivierte *figura etymologica* („caracoler“), die Alliteration (*qui caracolait; faire face; dressée depuis*) und die Homonymie (*fumée, fumait*), die den Text in Gang halten. Die eigentlich surrealistische Bildverkettung (*statue de jus de citron*) entwickelt sich wieder aus der Binnenlautstruktur (Assonanz, Alliteration), während Sprünge in der Zeit- und Raumstruktur das Erzähltempo bestimmen.

Das folgende Beispiel ist durchwirkt von jener gongoristischen Ästhetik, die der Materie der äußeren Wirklichkeit im assoziativen Spiel ihre primären Eigenschaften nimmt:

L'arbre flamboyant de la queue du paon qui mord le museau des chauves-souris souriant devant le cadavre calciné de mon aïeule enterrée par une ronde de rossignoles en verre transparent aux ailes de fusées qui dansent la sardane autour de la carcasse phosphorescente en picotant avec l'or de ses tenailles les graines métalliques du cypres argenté prolongement en cascade de l'orteil de l'aïeule.

flamme volante d'amour passionné spirale tourbillonnant vers l'éther de l'idéal inaccessible tragédie de l'homme. 2.10.1937
(Miró, 1995: 153)

Freuds Beobachtung, dass solche Verschiebungsprozesse aus einer mehrfach gestaffelten Tiefenstruktur hervorgehen, findet ihre Bestätigung in dem Ineinander dreier Wirkmuster – einer logischen Syntax, einer assoziativen Phonetik und einer darauf aufbauenden scheinbar arbiträren Semantik. Der Text frappt durch die ausgefeilte grammatikalische Struktur im ersten Abschnitt. Der Stupor rührt nicht bloß aus unüblichen Kombinationen im Bereich der Semantik her, sondern aus einer Illusion: „Die Art und Weise, wie die Gegenstände im Sachverhalt zusammenhängen, ist die Struktur des Sachverhalts“ (Wittgenstein, 1921: 15). Letztlich ergibt sich diese Struktur des Zusammenhangs lediglich als Sammelsurium, das in eine kunstvoll unüberschaubare Hypotaxe eingebettet ist. Die Grammatikalität enthüllt die dargestellte Welt als Effekt von sprachlogischen Konventionen. Wieder gründen die semantischen Verstöße in der phonetisch-assoziativen Tiefenstruktur. Nach dem Vorbild der *écriture automatique* generiert das phonetische Netz von Paronomasie (*souris souriant*) Assonanzen (*carcasse, cascade, cadavre, calciné; orteil, aïeule*) und Alliterationen (*ronde, rossignoles*), Vor- und Nachechos, die dem ganzen Text die Einheit stiftende Färbung eines spezifischen Imaginären unterlegen, obwohl die Beziehung der Gegenstände willkürlich bleibt. Das scheinbar arbiträre Nebeneinander semantischer Knoten in einer syntaktisch logischen Struk-

tur enthüllt erst in der klanglichen Analyse eine assoziative Arbeit, die sich mittels der Freudschen Erklärung von Sprachbildern als Effekt von Nachklängen und Vorechos eines synästhetischen Sprachprozesses optischer und akustischer Imagination ausweist.

Das Moment der vagierenden Signifikanten, das der Poesie von in der Polyglossie migrierenden Künstlern inhärent scheint, wird bei Miró in die scheinbare Statik seiner Malerei und von dort zurück in die Literatur transferiert. Mehr noch als bei Giacometti hört Mirós Lyrik auf, im alltags-sprachlichen Sinne „logisch“ zu sein. Migrierende Lexeme erzeugen eine Bewegung in der Sprache. Als Nichtmuttersprachler ist Miró offenbar besonders sensibilisiert für das Volatile des Französischen; daneben mag die gerade in der katalanischen Alltagssprache ausgeprägte Vorliebe für Wortspiele ein Inzitationsmoment poetischer Subjektivität gewesen sein, dem im Vergleich mit Dalí und anderen *poetes-pintors* nachzugehen wäre. Der entheimatete Maler-Poet horcht in den Untergrund der Wörter, über denen sich der „Logos“ der französischen Standardsprache bereits im 17. Jahrhundert verschlossen hat (Foucault, 1980; 1986).

■ 5 Unüberwindlich: Sprach-Barrieren (Ernst, Duchamp, Magritte)

Bereits Platon problematisiert die Verfremdung der Wörter, die als Effekt von Sprachwandelprozessen den „Gedanken des Wortbildners“ nicht mehr hervortreten lässt:

Sieh, Hermogenes, daß ich mit Recht behaupte, daß man durch Zusetzen und Wegnehmen von Buchstaben den Sinn der Worte so ganz verändert, daß manchmal, wenn man nur ganz wenig dreht und wendet, die entgegengesetzte Bedeutung erfolgt. („Kratylos“, in: Platon, 1940, Bd. 1: 586–587)

Dieses Postulat einer in der Etymologie gründenden phonetischen und semantischen Identität verweist auf eine epistemologische Harmonieprämisse, die von Foucault (1980; 1986) als „Ordnung des Diskurses“ bezeichnet wurde und die mittels der Sprache die äußere Wirklichkeit über eine schlichte Übereinkunft kartographiert hatte: „Der Name bedeutet den Gegenstand. Der Gegenstand ist seine Bedeutung. („A“ ist dasselbe Zeichen wie „A“). [...] Der Name vertritt im Satz den Gegenstand“ (Wittgenstein, 1921: 22).

Die Selbständigkeit der Wörter beruhte mithin in ihrer Identität mit sich selbst. In dem Maße, in welchem in den Avantgarden das Bild dem

Abzubildenden fremd wird, werden Wort- und Bildkunst zum Ort bald spielerischer, bald methodischer Hervorbringung von Ähnlichkeitsbeziehungen, in deren Zwischenraum das Unsagbare sich etabliert hat. „Was die Zeichen verschlucken, das spricht ihre Anwendung aus.“ (Wittgenstein, 1921: 24) Stärker noch als die Klangfiguren und Bewegungsbilder rekurren daher die von schreibenden Malern erdachten Textsorten, die im generischen Verfransungsraum von Lyrik und Aphorismus situiert sind, auf die Unterwanderung im Bereich der „Anwendung“. Seit den zwanziger Jahren ist das Interstitium nicht mehr die Differenz der Dinge unserer Welt untereinander, sondern zieht in die Sprache selbst ein, die in Annäherung und Entfremdung, Anziehung und Abstoßung der Zeichen und Bedeutungen hinter dem Material die äußere Wirklichkeit in neuen Vernetzungen deutlich werden lässt.

Vordergründig werden wieder innersprachliche Mechanismen erkundet. Stets entsteht das Interstitium semantisch aus der Vielschichtigkeit von phonetischen und graphematischen bzw. phonetischen und syntaktischen Figuren, oder aber im Zwischenraum der Genres und an der Reibungsfläche der Intertextualität. So hat Max Ernst in dem Katalogbeitrag „Cap Capricorne“ (1964) mit dem folgenden Aphorismus den standardisierten Spruch von Epitaphen im Französischen („*Ci gît*“) aufgegriffen:

Ci naissent les cormorans
Ci naissent les canaris
Ci meurent les cardinaux
 (Ernst, 1970: 364)

Auf die im Gesamtschaffen Max Ernsts so zentrale Vogelmotivik („Loplop“) sei hier ebenso am Rande verwiesen wie auf die antiklerikale Tendenz, die der im rheinischen Katholizismus erzogene Max Ernst seit 1920 dezidiert hervorkehrt und die offenbar bei Vers 3 – gleichsam automatisch – von jedem Leser realisiert wird. Wesentlich für unseren Argumentationszusammenhang ist indes die Hybridie aus semantischer, phonetischer und syntaktischer Struktur des Dreizeilers, die sich aus der Konterkarierung der textuellen Modellbildung im fortlaufenden Lektüreprozess ergibt. Syntaktischer Parallelismus (*ci naissent, ci meurent*) und phonetische Äquivalenz (Alliteration, Assonanzbildungen: *cormorans – canaris – cardinaux*) generieren eine heuchlerische Einsinnigkeit, die erst über die Polysemie (frz. *cardinal* = 1. Kardinal, 2. Dompfaff) ihren verdeckten Charakter als Sprach-Barriere preisgibt.

In einem der Texte für die Ausstellung „Le musée de l’homme“ (Galerie Alexandre Iolas, Paris, 1965) gewinnt Dada-Max der Sprache polyphone Zwischentöne ab, die das banale Rauschen des *français standard* im respektlosen Schüttelreim zu semantisch unerhörtem Material werden lässt:

Laïcité

Ne pas confondre
le baiser de la fée
avec
la fessée de l’abbé.
(Ernst, 1970: 374)

Der surrealistische Aphorismus umgrenzt nicht mehr die Welt der äußeren Anschauungsbilder, sondern zersetzt diese durch eine spezifische linguistische Alchimie. Poetische Subjektivität konstruiert Sprach-Barrieren, die innersprachliche Korrespondenzen im atomisierten Material des einzelnen Lexems aufspüren:

Église, exile
Oseur d’influence – Aux heures d’affluence
(Duchamp, 1975: 160f.)

Die spielerisch destruktive Analyse sieht in den Wörtern nur noch Lautkonglomerate, die ihre Bedeutungszuweisung nicht über die Konvention einer automatisierten Kommunikationsgemeinschaft erfahren, sondern, gleich den *Ready-mades* der bildenden Kunst, ihre neue poetische Kraft aus einer scheinbaren Naivität gegenüber dem Fundstück schöpfen. So können noch die Zwischenräume der Wörter selbst mit Sinn geladen werden, der nun wieder als eine jenseits alltäglicher Realität vermutete geheime *idea* aufbricht:

Et Qui Libre?
M.E.T.R.O. – Aimer tes héros
(Duchamp, 1975: 163)

Tatsächlich gründet sie in einer ebenso materialistischen wie methodischen Erforschung der interstitiellen Ressourcen des Idioms, die immer wieder auf das poetische Subjekt selbst zurückverweisen.

Das subjektivistische Moment solcher Sprachinquisition kann ebenso das einzelne Wort, den Satz oder ganze Textpassagen auffasern und damit

die grundlegende Frage nach dem Zusammenhang von Sprache und Wahrnehmung als Standortbestimmung des Subjekts in der Wirklichkeit formulieren. Sprachliche Polymorphie korrespondiert mit der Ortlosigkeit des Subjekts, das mit dem Protest gegen die „Ordnung des Diskurses“ auch die einstige Abbildungsfunktion der Sprache preisgibt.

So finden sich in Francis Picabias vorsurrealistischem Epos *Unnueque Eunuque* Sequenzen, die Sprache bloß noch als Material zur Abarbeitung von Verfahren begreifen. Dem Text liegt als referentielles Substrat der innere Monolog eines Subjekts während eines Gangs durch Paris zugrunde. Die Synästhesien der klassischen Literatur kehren in neuer Umgebung als Innovationen wieder:

Les Rag-Times luisent comme les odeurs du désaccord
 Mélodie d'une rame sur l'eau
 Les Tambours bandent
 Les violons sont des coquillages en bois poli [...]
 (Picabia, 1992: 42)

Das vagabundierende Subjekt wird dergestalt im Text ausgesetzt, dass Wahrnehmungsfetzen scheinbar ohne die Kontrolle jenes ordnenden Diskurses hereinbrechen:

Essayons l'heure actuelle
 Dans l'alphabet chasse gardée
 De l'ombre lentement
 Véritablement livres sterling
 Sous virginal louis cou cou
 Qui fait domicile conjugale sous pluie
 Mais riant plus fort le café [...]
 (Picabia, 1992: 25)

In späteren Partien kommt als Verfahrenerschwermung die reverse Syntax hinzu, die das poetische Prinzip des Aphorismus dekonstruiert:

Allemands les déteste je
 Guerre la pendant que cela pour est'c
 Possible loin plus le resté suis-je
 (Picabia, 1992: 40)

Das Spiel von Fragmentarismus und Zufall schleudert unentwegt Metaphern aus dem Innern eines schier unerschöpflichen Signifikantenspeichers:

Les journaux ont l'orgueil stérile
 Journal du Peuple comme le lynx
 Tu as de grosses pattes de velours
 (Picabia, 1992: 41)

Picabia zog aus der Erkenntnis des neuzeitlichen *desordre du discours* die avantgardistische Konsequenz, das Material selbst immer neuen ästhetischen Prüfungen durch Verfahrensakkumulation zu unterziehen.

Die seit dem Mittelalter virulente Frage nach dem Verhältnis von äußerer Wahrnehmung und dem Imaginativen der poetischen Subjektivität ist indes mit den Sprach-Barrieren der radikalisierten Avantgarde nicht endgültig beantwortet. Denn statt Sprache als Rückgewinn von Welthaltigkeit nur als innersprachliches Problem zu begreifen, wählt René Magritte einen alternativen Weg, wenn er – Derrida vorwegnehmend und Foucault überholend – Sprache als Supplement von Welthaltigkeit ohne Verbindlichkeitsanspruch und Bilder als gemäß surrealistischer Auffassung perzeptives Rauschmittel desavouiert. In dem in der letzten Nummer von *La Révolution Surréaliste* veröffentlichten Bildtraktat „Les mots et les images“ stellt er die Frage nach der generellen Möglichkeit nicht von der Sprache her, sondern mit Blick auf die Bilder, wie er später kommentiert:

Votre lettre me rappelle une idée : celle de « réunir » une image à son nom (dans un texte avec dessins paru dans « La Révolution surréaliste »). Depuis, c'est « unir » qui me semble juste. (22.10.1963 an Bosman, in: Magritte, 1979: 62)

Die kaum mehr als eine Seite umfassende Bild-Text-Montage sucht die Lösung des allen Texten seit Platon, zumal aber den Texten schreibender Maler inhärenten Problems der Verhältnismäßigkeit von Ding, Name und Abbild.

Unter scheinbarer Tilgung jedweder poetischer Subjektivität verfolgt dieser mit der Nüchternheit einer Grammatik abgefasste Traktat entlang von 18 Leitsätzen die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Wirklichkeit. Begleitet von Zeichnungen, die dem (sechs Jahr zuvor erstmals erschienenen!) *Nouveau petit Larousse illustré* entstammen könnten, entstehen jetzt semiotische Aporien, die Duchamp, Ernst und Picabia in ihrer Lust am Errichten von Sprach-Barrieren entgangen waren, da sie zwar die Sprache, nicht jedoch die durch sie imaginierten Bilder durchforschten.

So scheint es, als zehre Magritte in den 18 Regeln den Transzendentalismus aus, der dem nie begründeten Wunderbaren des alten *idea*-Konzepts anhaftete. Entstanden ist ein abbildungstheoretisches Manifest mit pro-

nonciert ironischem Schulbuchcharakter. Schließlich tritt bei Magritte an die Stelle der Manipulation des Sprachmaterials durch Selbstkontamination nunmehr die Manipulation des Bildmaterials mittels der Sprache, oder der Aussage durch das Bild. Bereits Postulat 5 verkehrt in dreister Weise das konventionalistische Sprachmodell durch den Zusatz „*Parfois le nom d'un objet tient le lieu d'une image*“, um den Begriff „*canon*“ durch kein angemessenes Bild auszudrücken.

Postulat 7 indes („*Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition*“) problematisiert durch eine Abbildung, die zugleich Text und Bild ist, semiotische Platzhalterkonventionen vor sprachlogischem Hintergrund:

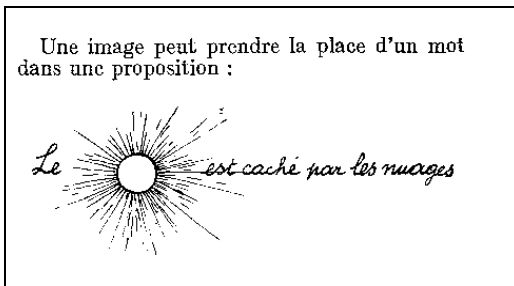


Abb. 3: René Magritte: Postulat 7 aus „*Les mots et les images*“ (in: *La Révolution Surréaliste* 12 [15.12.1929]: 32; © VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Wie in der klassischen Malerei verweist das Zeichen für Sonne auf das Ding in der „Welt“; wie im Alltag bezeichnen die Wörter einen „Sachverhalt“. Doch wird nicht der Sachverhalt, den der Satz dokumentiert – die Unsichtbarkeit der Sonne hinter den Wolken – durch die Präsenz des Zeichens im Satz diskreditiert? Die von Magritte errichtete Sprach-Barriere besteht in der seit Mallarmé immer wieder postulierten zweiten Wirklichkeit, die durch die Sprache selbst lediglich repräsentiert werde: „Der Name bedeutet den Gegenstand“ (Wittgenstein, 1921: 22).

Postulat 16 suggeriert die problematische Abgrenzung der Dinge selbst, da deren Konturen sich „*comme s'ils formaient une mosaïque*“ berühren, wodurch der Objektstatus der Dinge lediglich ein Effekt unterschiedlicher atomarer Dichte und damit ein stets ausgeblendetes wahrnehmungstheoretisches Problem wird.

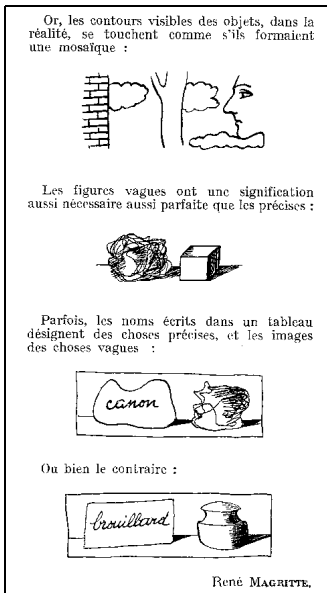


Abb. 4: René Magritte: Postulat 15–18 aus „Les mots et les images“ (in: *La Révolution Surréaliste* 12 [15.12.1929]: 33; © VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Vor allem Postulat 17 und 18 lassen den Verdacht aufkommen, dass das Verhältnis von Worten und Bildern, gemessen an ihrem Wirklichkeitsstatus, mehr als hinfällig ist: „Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues [17], Ou bien le contraire [18].“ Während in [17] den in der Lebenswelt klar umrissenen Gegenstand [canon] ein amorphes Bild wiedergibt, verweist in [18] das Wort *brouillard* auf etwas in der äußeren Realität Unbestimmtes. Da die Eigenschaften des Bezeichnungsvorgangs nicht mit den Eigenschaften ihres Referenzobjekts korrespondieren müssen, verweist Magritte durch eine präzise Bestimmung auf etwas Unbestimmtes und unterstellt der Text-Ding-Beziehung eine zweite, dem Signifikat und dem Signifikanten je spezifisch inhärente Wesenheit, die jenseits der Bezeichnungskonvention ein semantisches Eigenleben zu führen beginnt. Gerade diese virtuelle Doppelung der Semantik generiert auch in Magrittes klassischen surrealistischen Gemälden eine unaufhebbare innere Spannung der dargestellten Wirklichkeit. Aus den Sprach-Barrieren der Künstlerkollegen werden so Bild-Fallen.

Dennoch ist Magrittes scheinbarer Nominalismus nicht weit entfernt von Picabias Realismus sprachlicher Arbitraritäten oder Duchamps' und Ernsts sprachinhärentem Idealismus. Wieder ist die Sprache zur Barriere

geworden, die sich zwischen das Subjekt und seine Wahrnehmungen schiebt. Seit Aristoteles galt in der Sprachtheorie die Prämisse, wonach „[d]er Name [...] durch keine Definition weiter zu zergliedern [ist]“ (Wittgenstein, 1921: 23). Als „Urzeichen“ (ebd.) wurde ihnen eine Substanz konzedierte, die sie als Wort oder Bild zwar äquivalent, aber aufgrund ihrer unterschiedlichen Materialität als Bild, Schall oder Wort nicht ähnlich oder gar gleichartig werden lässt. In einem Brief an Michel Foucault (23.05.1966) anlässlich des Erscheinens von dessen *Les mots et les choses* problematisiert Magritte daher auch dessen hypothetische Trennung zwischen den Termini *similitude* und *ressemblance*, die es dem Philosophen ermögliche, Subjekt und Welt einander anzunähern. Magritte versagt sich dieser strukturalen Lesart einer Realität, die das Geheimnis eines Nicht-sichtbaren vermitteln soll,²⁵ und erkennt lediglich dem Denken selbst Gleichartigkeit zu: „Il n'appartient qu'à la pensée d'être ressemblante.“ (Magritte, 1979: 639)

Das Problem genuiner Identität hatte Magritte bereits in einem seiner frühesten Texte, „Notes sur Fantômas“,²⁶ problematisiert und dies in bemerkenswerter Weise mit Blick auf die Frage nach der Identität des Subjekts. Die Gestalt Fantômas hatte bekanntlich gerade die Surrealisten begeistert, wofür sich mehrere Erklärungen anbieten,²⁷ die aber mit Blick auf Magritte nicht befriedigen. In der Tat scheint die Gestalt des „roi de l'épouvante“ (Magritte, 1979: 49) den Surrealisten nicht nur als Inzitationsmoment des *au-delà* fasziniert zu haben. Entscheidender ist die in der Gestalt eines sich selbst unähnlichen Subjekts kristallisierte Problematik, die von Magritte eigentümlich zugespitzt wird, wenn er vermutet: „Fantô-

25 „[...] le visible peut être caché, mais ce qui est invisible ne cache rien : il peut être connu ou ignoré, sans plus. Il n'y a pas lieu d'accorder à l'invisible plus d'importance qu'au visible, ni l'inverse.“ (Magritte, 1979: 639)

26 1928, in Magritte (1979: 48f.).

27 Der Bretonkreis begeisterte sich einmal für die Ideologie, die Fantômas als Genie des Bösen mit unverkennbar antibourgeois Tendenzen ausstattete. Doch darf man auch auf produktionspraktischer Seite die Feuilletonserie als industrialisierten Vorläufer surrealistischer Verfahrenspraxis sehen: da die Autoren Allain und Souvestre ihre Texte gleichsam ohne diskursive Kontrolle auf Edisonzylinder abdiktieren und diese – unter beständigem Publikationsdruck – nicht mehr selbst revidierten, entstand ein Texttyp, der das Prinzip surrealistischer Autopoiesis, der *écriture automatique*, vorwegnimmt. Überdies deutet die nach dem Prinzip industrieller Arbeitsteiligkeit organisierte Schreibweise, die beide Schriftsteller zwang, ohne Kenntnis der Arbeit des anderen Autors abwechselnd Kapitel abzuliefern, voraus auf die surrealistische Fragmentierungsästhetik des *cadavre exquis*.

mas continue de rêver, de ses déguisements peut-être“ und rasoniert, man könne des Manns mit den vielen Masken nur habhaft werden, indem man in seine Träume eindringe (Magritte, 1979: 48). Es mag bezeichnend sein, dass Magritte in der Phase, in der seine Korrekturen von Foucaults Similitätskonstrukt entstanden, in einem Interview von Jacques Goossens zu seiner Vorliebe für den Unterweltshelden meinte: „Je sais que je ne suis pas Fantômas, mais quand ma pensée pense Fantômas, elle *est* Fantômas“ (Magritte, 1979: 517).

Wenn schließlich in einem der Fantômas-Romane Inspektor Juve in der Maske des Schurken agiert, oder dieser in der Maske des Inspektors, verschließt sich über der Identität eines sich selbst ursprünglich gleichen Subjekts eine Maske der Vieldeutigkeit. Da der Zeichenkörper, der Fantômas ist, sich selbst nicht mehr gleicht, stellt sich die Frage nach der Repräsentation verschärft.

Damit wäre der Versuch ästhetischer Standortbestimmung der am Beginn der Neuzeit das Schreiben der Maler vorantrieb, in die Falle einer zeichentheoretischen Beliebigkeit gegangen, in die das neuzeitliche Subjekt mit der Pluralität der inneren Welten eintrat. Nach den Ideen-Maschinen, Klang-Figuren, Bewegungs-Bildern und Sprach-Barrieren sieht sich die Literatur wie die Malerei mit der aporetischen Situation konfrontiert, nicht mehr das Allgemeine der unsichtbaren oder unsagbaren *idea* in einer sich selbst nicht mehr gleichen Wirklichkeit zu vermuten, sondern dem Suchen nach einem theoretischen System der poetischen Kreativität mit der Nonchalance Picassos zu begegnen: „Tu te figures peut-être que je me crois un écrivain... C'est un jeu.“ (Picasso, 1989: XXXI). ■

■ Bibliographie

Adorno, Theodor Wiesengrund (1977 [1967]): „Die Kunst und die Künste“, in: *Gesammelte Schriften*, 10:1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 432–454.

— (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bohn, Willard 1990: „Apollinaires plastische Imagination“, in: Bohn, Volker (ed.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 162–191.

Breckle, Herbert E. (1972): *Semantik*, München: Fink.

Chomsky, Noam (1957): *Syntactic Structures*, Den Haag: Mouton.

- Dalí, Salvador (1942): *La vie secrète de Salvador Dalí* [benutzte Ausgabe: Paris: La Table Ronde, 1952].
- (1971): *Oui*, Paris: Denoël [benutzte Ausgabe: Paris: Denoël / Gonthier 2004].
- (1994): *Un diari: 1919–1920. Les meves impressions i records íntims*, Barcelona: Edicions 62.
- (1995): *L'alliberament dels dits*, hg. v. Félix Fanés, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2001): *Lletres i ninots*, hg. v. Joan M. Minguet Batllori, Mollet del Vallès: Museu Abelló.
- (2003 a,b; 2004; 2005 a,b; 2006a,b): *Obra literaria completa*, hg. v. Montse Aguer, Félix Fanés, Agustín Sánchez Vidal, Juan Manuel Bonet, Juan José Lahuerta, Francisco Calvo Serraller, 8 vols. [bislang 7 erschienen], Barcelona: Ediciones Destino / Fundació Gala-Salvador-Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Duchamp, Marcel (1975): *Duchamp du Signe. Écrits*, hrsg. v. Michel Sanouillet, Paris: Flammarion.
- Ehrich, Riewert (2005): *Miró und Jarry*, Frankfurt am Main: Lang.
- Ernst, Max (1970): *Écritures*, Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1980): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1986): *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1988): „Was ist ein Autor“, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, München: Hanser, 7–32.
- Freud, Sigmund (1954): *Psychopathologie des Alltagslebens*, Frankfurt am Main: Fischer [Erstausgabe: London: Imago, 1941].
- (1958): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt am Main: Fischer [Erstausgabe: London: Imago, 1940].
- Giacometti, Alberto (1990 [2001]): *Écrits*, hrsg. v. Michel Leiris u. Jacques Dupin, Paris: Herrmann.
- Hess, Gerhard (1953): *Die Landschaft in Baudelaires "Fleurs du Mal"*, Heidelberg: Winter.
- Hocke, Gustav René (1957): *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg: Rowohlt.

- Horaz (1959): *Ars poetica*, in: *Quinti horati Flacci Opera*, hg. v. Edward Wickham, Oxford: Clarendon.
- Kant, Immanuel (1790): *Die Kritik der reinen Vernunft* [benutzte Ausgabe: hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992]
- La Révolution surréaliste* (1924–1930), Paris: Gallimard [vollständiger Nachdruck: Paris, Jean Michel Place, 1975].
- Lenk, Elisabeth (1983): *Die unbewusste Gesellschaft*, München: Matthes & Seitz.
- Lobsien, Eckhard (2005): *Die Phantasie des Ulysses*, Heidelberg: Winter.
- Mach, Ernst (1886): *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena [benutzte Ausgabe: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987].
- Magritte, René (1979): *Écrits complets*, hg. v. André Blavier, Paris : Flammarion.
- (1985): *Sämtliche Schriften*, übers. v. Christiane Müller und Ralf Schiebler, Berlin / Wien: Ullstein.
- Mayer, Peter (1983): „Some remarks concerning the classification of the visual in literature“, in: *Dada/Surrealism* 12, 5–13.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945): *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard [benutzte Ausgabe: 1963].
- Miró, Joan (1957): *Schriften, Fotos, Zeichnungen*, hg. v. Ernst Scheidegger, Zürich: Die Arche.
- (1980 [2002]): *Cuadernos catalanes*, hg. v. Gaëtan Picon, València / Murcia: Institut Valencià d'Art Modern.
- (1995): *Ecrits et entretiens*, hg. v. Margit Rowell, Paris: Galerie Lelong.
- (2002): *Escritos y conversaciones*, hg. v. Margit Rowell, València / Murcia: Institut Valencià d'Art Modern [= spanische Version von Miró (1995)].
- Molas, Joaquim (ed. 1983): *La literatura catalana d'avantguarda. 1916–1938*, Barcelona: Antoni Bosch.
- Panofsky, Erwin (1985): *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin: Volker Spiess.
- Picabia, Francis (1992): *Unique Eunuque*, Paris: Allia.
- Picasso, Pablo (1989): *Écrits*, hg. v. Maurie-Laure Bernadac, Paris: Gallimard.

- Platon (1940): *Sämtliche Werke*, Berlin: Lambert Schneider.
- Riese Hubert, Renée / Aschheim, Kathryn (1984): „The Tableau-poème. Open work“, *Yale French Studies* 67, 43–56.
- Soby, James Thrall (1946): *Salvador Dalí*, New York: Simon & Schuster.
- Theisen, Josef (1974): *Die Dichtung des französischen Symbolismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tynjanov, Jurij (1981): „Das literarische Faktum“, in: Striedter, Jurij (ed.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink, 393–461.
- Vilaseca, David (1995): *The Apocryphal Subject. Masochism, identification and paranoia in Salvador Dalí's autobiographical writings*, Frankfurt am Main: Lang.
- Wild, Gerhard (1993): „Manuscripts Found in a Bottle. Zum Fiktionalitätsstatus (post)arthurischer Schwellentexte“, in: Mertens, Volker (ed.): *Artusroman und Fiktionalität*, Tübingen: Niemeyer, 198–230.
- (2006): „Athaumasia – eine Theorie des Staunens aus musealem Geist. Medienarchäologische Überlegungen zur Protogenese des Surrealismus“, in: Felten, Uta et al. (eds.): *Esta locura por los sueños. Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Heidelberg: Winter, 67–116.
- (2007): „Heteropoiesis: Wahrnehmung und poetische Ein-Bildungskraft in Dalí's frühen Prosaschriften und ihre Beziehung zur Ästhetik des Fin de Siècle“, in: Reißler-Pipka, Nanette / Maurer, Isabel (eds.): *Dalí's Medienspiele*, Bielefeld: Transcript, 169–201.
- Wittgenstein, Ludwig (1921): *Tractatus logico-philosophicus* [benutzte Ausgabe: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963].

■ Gerhard Wild, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <montesinos@t-online.de>.

Resum: L'activitat literària dels pintors es pot interpretar com a “heteropoesia”, com un intent de transportar experiències estètiques a un mode lingüístic per evitar la problemàtica tradicional de l'art com a imatge que representa la realitat exterior.

La poesia s'estableix com a medi privilegiat per expressar l'imaginari centrat en el concepte neoplatònic de la “idea” (investigat per Panofsky i Hocke). Respecte a la subjectivitat poètica, els pintors-poetes de l'avantguarda fan ús de la literatura de quatre modes diferents: En la poesia de Dalí i Chirico hi predomina la tradició del paisatge

intern per expressar el concepte d'una idea absoluta. En la lírica de Giacometti, l'idioma estandarditzat és sotmès a transformacions causades per l'educació bilingüe de l'artista. Així s'obtenen escultures acústiques, que són obres poldimensionals a causa dels seus valors polisèmics.

Probablement inspirat en la cinematografia, apareixen en la poesia de Joan Miró les “imatges mòbils”, que es caracteritzen per l'ús de processos estètics del surrealisme, especialment per la tècnica del “cadavre exquis”.

Un últim nivell d'expressió de la subjectivitat poètica –la barrera lingüística– és perceptible en obres de Duchamp, Ernst i Picabia. Originalment la barrera lingüística és concebuda per diferents tipus de jocs de paraules i per la fragmentació de paraules i frases. En l'obra de Magritte, el concepte arriba a un nivell metasemiòtic, deconstruint l'antic contracte entre la realitat externa, el llenguatge i la imatge. ■

Summary: European painters' writing activities may be seen as an intent of “hetero-poetry” with the aim of revealing aesthetic experience in a linguistic mode that avoids the traditional problem of visual art as representation of external reality. Henceforth, poetry becomes a privileged medium of expression of an imaginary which in Renaissance and Baroque art and literature is centered on the Neo-Platonist concept of “*idea*” (cf. Panofsky, Hocke). Studying the texts of surrealist painters, four aesthetic levels to perform poetic subjectivity can be detected.

At the early beginning of 20th century, the poems of Dalí and Chirico absorb the tradition of inner landscape as a medium to reflect the painter's perception processes as a manner of scanning older aesthetic and rhetoric features.

Along with this concept of lyric texts as mechanisms to reproduce the subject's imaginary, we find the concept of acoustic sculptures, such as the poems of Giacometti. These are characterized by a highly inventive manner of deforming standard language by means of foreign language structures referring to the poet's polyglot education.

The concept of “moving pictures” which may well be inspired by the ascent of cinematography is to be found in the poetry of Joan Miró. This type of painter's texts may be described by its pictorial volatility pouring in an imagery which is close to the aesthetic procedures of surrealism such as the *cadavre exquis*.

As a last level of poetic features we analyze are the various types of “linguistic hurdles”, represented by different kinds of puns (Max Ernst, Duchamp), linguistic fragmentation (Picabia) and semiotic meta-reflection (Magritte) which finally deconstruct the old contract between inner vision and outward reality. [Keywords: poetry, vanguard, surrealism, synaesthesia, intermediality, painting, mannerism, idea concept, Chirico, Dalí, Miró, Duchamp, Picabia, Ernst (Max), Giacometti, Magritte] ■