

Apollinaires Surrealismus

Einleitung

Guillaume Apollinaire (d.i. Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky¹⁶⁶, 1880-1918) schrieb seine „Calligrammes“ zwischen 1913 und 1916¹⁶⁷; sie erschienen 1918 postum. Das Werk, in dem seine Surrealiskonzepktion des „*esprit nouveau*“ zu voller Reife gelangt und am greifbarsten wird, weist nicht zufällig auch lettristische Züge auf; diese sollen auf den folgenden Seiten nachgewiesen, erläutert und als der Konzeption selbst inhärent verankert werden.

Der (Prä-)Surrealist Apollinaire rückt bei seiner Suche nach einer „Neuen Sprache“ (*nouveau langage*¹⁶⁸) das Material der Schriftsprache (und so die einzelnen Buchstaben) in ihrer optischen Physis ins Zentrum seines Schaffens. Hierin unterscheidet sich Apollinaire von der Surrealiskonzepktion Bretons, die im *Ersten Surrealistischen Manifest* von 1924 darlegt ist und sich nicht unkritisch auf Apollinaire beruft¹⁶⁹: Breton und seine Gefährten lenken das Interesse auf den vorrationalen Bereich des Unbewußten, Apollinaire richtet sein Augenmerk auf die ihn umgebende (sprachlich vermittelte) Wirklichkeit. Die bimediale Verwendung der

¹⁶⁶ G. Apollinaire war illegitimer Sohn von Angelica de Kostrowitzky und Francesco Flugi d'Aspermont. Zu weiteren biographischen Details Apollinaires siehe Jürgen Grimm: Guillaume Apollinaire. München 1993, S. 13-20 und S. 92. Im folgenden zitiert als Grimm mit Seitenangabe.

¹⁶⁷ Der Untertitel lautet: „Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)“. In: Apollinaire, Guillaume: Œuvres complètes, herausgegeben von Michel Décaudin in vier Bänden, Paris 1965f. Hier: Bd. 1, S. 157-289. Diese Ausgabe wird im folgenden zitiert als Apollinaire mit Band- und Seitenangabe.

¹⁶⁸ Im Gedicht „La Victoire“ (ebenfalls in den Calligrammes), Apollinaire, Bd. 1, S. 285-287. Hier schreibt Apollinaire (S. 285):

*O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage/
Auquel le gammairien d'aucune langue n'aura rien à dire.*

¹⁶⁹ Dort heißt es: „En hommage à Apollinaire, [...] Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURREALISME le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition et dont il nous tardait de faire bénéficier nos amis. Je crois qu'il n'y a plus aujourd'hui à revenir sur ce mot et que l'acception dans laquelle nous l'avons pris a prévalu généralement sur son acception apollinarienne. A plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace de *Filles de Feu*. Il semble, en effet, que Nerval posséda à merveille l'*esprit* dont nous nous réclamons, Apollinaire n'ayant possédé, par contre, que *la lettre*, encore imparfaite, du surréalisme et s'étant montré impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne.“ *Manifeste du surréalisme* von 1924, zitiert nach: André Breton: Œuvres complètes. 2 Bde. Paris 1988 (Bd. 1) und 1992. Bd. 1, S. 309-346. Hier: S. 327.

Lettern als Lexeme und zugleich als Grapheme läßt diese Idee einer sprachlich transzendenten Wirklichkeit deutlich werden.

Buchstaben sind immer auch graphische Sachverhalte; somit besitzen sie Qualitäten, die sich von denen der Laute deutlich abgrenzen. Ihre unterschiedliche typographische Erscheinungsform ist funktional in der Notwendigkeit ihrer Unterscheidung begründet (wobei ein bestimmter Grad an Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Buchstaben der sparsamen Grundgliederung der Lettern geschuldet ist), doch haben die Buchstaben selbst einen piktoralen Ursprung: Buchstaben sind Bilder. Die Verwendung der Lettern in Kalligrammen bringt die Schrift – nach ihrer Abkopplung vom Bild vor vielen hundert Jahren – wieder in die Nähe des piktoralen Systems. Die klare Trennung, die über Jahrhunderte etabliert wurde, und auf der ein Teil der skriptoralen Kultur fußt, gerät ins Wanken. Die Grenzüberschreitung der verschiedenen Notationssysteme – und mit ihnen der Künste – betreibt auch Apollinaire in seinen „Calligrammes“.

Der Surrealismus Apollinaires

Apollinaire nimmt in „Calligrammes“ eine der sprachlichen Vermittlung bewußtgewordene selbstreflexive Haltung ein. Durch den surrealistischen Habitus wird die Welt surrealistisch: Der Surrealist sieht in den Spiegel und erblickt dort seinen Namen (Abb. 4)

Der ästhetische Produktionsprozeß gereicht hier zur Selbstvergewisserung, wortwörtlich zur Selbstreflexion des Dichters in seiner Dichtung. In seinem doppelten Amt als Beobachter der Welt und Poet beweisen seine Versuche, Entwürfe und Werke, daß die Buchstaben, daß die Atome im Kosmos des Dichters ausreichen, um die Welt einzufangen und poetisch darzustellen. Apollinaires sprachlich transzendente surrealistische Welt hat die sinnlich wahrnehmbare „reale“ Welt verfremdet, ohne den (optischen) Kontakt mit ihr aufzukündigen.

So fußt der Surrealismus oder „Surnaturalismus“¹⁷⁰ auf dem Realismus oder Naturalismus der Zeit um den Ersten Weltkrieg, und übersteigt ihn doch, da Apollinaire „in ‚Natur‘ einen positiven Wert erst in ihrer Überwindung“¹⁷¹ sieht.

Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir.¹⁷²

Wörtlich kann man das berühmte Beispiel Apollinaires für surrealistisches Schaffen kaum auffassen;¹⁷³ das Bild selbst ist surrealistisch und führt vor, wie assoziativ-sprunghaft surreales Denken und Handeln geschehen kann. Dem Surrealismusgedanken Apollinaires liegt der künstlerische Akt der „Verfälschung“ zugrunde – verfälscht kann nur das werden, was sonst klar erkennbar erscheint. Über das eigene Beispiel von der „Verfälschung“ des Beines zum Rad weit hinausgehend, ist der ästhetische Produktionsprozeß Apollinaires folgenreicher bestimmt durch eine Verschiebung in der (naiv-realistischen) Anschauungsweise der Welt hin zu einer sich der sprachlichen Vermittlung bewußtgewordenen Betrachtung, hin zu einer ästhetischen Umsetzung der Einsicht, daß die sprachlich vermittelte Realität ist die einzig zugängliche sei. Die philosophisch-poetologische Pointe der „Calligrammes“ besteht darin, daß der Surrealismus Apollinaires nichts weiter als ein reflektiertes und gebrochenes Bild dieser Realität aufzeigt und zugleich ihren illusionären Charakter betont. Die *Realität in ihrer sprachlich vermittelten Form* wird für Apollinaire zu einem zentralen Thema. Sein Schaffen in den „Calligrammes“ ist von Selbstreflexivität

¹⁷⁰ Apollinaire schwankte lange Zeit zwischen den beiden Bezeichnungen, vgl. Grimm S. 96, 102, 115, 118. Breton und andere Surrealisten brachten später den Begriff „Supernaturalismus“ ins Spiel (vgl. das Erste Surrealistische Manifest).

¹⁷¹ Wehle, Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 420.

¹⁷² Das Zitat findet sich im *Préface* zu seinem Drama „Les Mammelles de Tirésias“, das 1917 uraufgeführt wurde; zitiert nach Apollinaire: *Œuvres poétiques*, Paris 1965, S. 865f.

¹⁷³ Auch ohne einen historischen Beweis liefern zu können ist es evident, daß das Rad nicht aus der „imitatio“, der Nachahmung eines Beines hervorgehen kann. Die surrealistische Abstraktionsleistung, einen Bewegungsablauf zu erkennen und ihn auf eine komplett andere mechanische Funktionsweise zu übertragen, scheint mir trotz der Betonung der Sprunghaftigkeit noch immer zu evolutiv gedacht. Für das Rad gibt es kein „Vorbild“ in der Natur. Sein „von ungebrochenem Fortschrittsglauben gekennzeichnetes Verhältnis zu der ihn umgebenden, von Naturwissenschaft und Technik bestimmten Wirklichkeit“ (Grimm, S. 116) mag Apollinaire hier „inspiriert“ bzw. verleitet haben.

bestimmt, bei der die Materialität der poetischen Sprache in die ästhetische Produktionsstrategie einbezogen wird. In der Verbindung von piktoralem und skriptoralem System stellt er das Bild einer sprachlich transzendenten Wirklichkeit vor, hier gelangt *sein* Surrealismus zu voller Reife.

Die Calligrammes

Apollinaire läßt in seinen „Calligrammes“ den „vers libre“¹⁷⁴ hinter sich, er überflügelt ihn, indem er sich als weiteres Medium das der Bilder erschließt. Anders als der Titel vermuten läßt, macht der Anteil der Kalligramme im Buch „Calligrammes“ neben den anderen Gedichten nur etwa ein Fünftel aus – um diesen kleinen Teil soll es im folgenden gehen –, und genaugenommen sind es überwiegend Umrißgedichte, Technopägrien¹⁷⁵, die in dem Werk veröffentlicht sind.

Wenn er sich doch für den Gattungsbegriff Kalligramme entschied, so betonte er dadurch die Nähe sowohl zur Kunst des Schönschreibens (Kalligraphie) als auch zur persönlichen Handschrift (Autogramm): Hier findet man ein Merkmal seiner Originalität [...]. Die Gedichte sind weder epigraphisch, kalligraphisch, noch typographisch. Sie entsprechen durchaus dem modernen Zeitalter, in dem die Tradition der Schönschrift durch persönliche Handschrift ersetzt wurde.¹⁷⁶

Die sich in den „Calligrammes“ manifestierende neue Bindung seiner Literatur an das Bild ist in ihrem historischen Kontext zu verstehen als Überschreitung der Gattungsgrenzen – eine produktionsästhetische Wendung, die für die (avantgardistische) Kunst des 20. Jh.s bezeichnend ist.¹⁷⁷ Die Destruktion dieser Grenzen zwischen den Künsten trägt die Worte, die Buchstaben aus dem linearen Diskurs der Literatur heraus; sie werden auch zum Material der bildenden Kunst, wo sie als „graphische

¹⁷⁴ Zum „vers libre“ allgemein vgl. Clive Scott: *Vers libre. The emergence of free vers in France 1886-1914.* Oxford 1990.

¹⁷⁵ Zum Begriff der Technopägrien oder „Technopaignia“ vgl. Walter Pabst: *Das ‚Idéogramme lyrique‘ und die Tradition der Technopaignia. Interpretationsversuch an Textbildern Guillaume Apollinaires.* In: Eberhard Leube, Alfred Noyer-Weidner (Hrsg.): *Apollinaire (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beiheft 7)* Wiesbaden 1980. S. 1-30. Hier: S. 2.

¹⁷⁶ Jeremy Adler und Ulrich Ernst (Hrsg.): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne.* Weinheim 1987. Hier: S. 245. Im folgenden zitiert als „Text als Figur“ mit Seitenangabe.

¹⁷⁷ Vgl. Faust, *Bilder werden Worte*, a.a.O.

Sachverhalte¹⁷⁸ in einem piktoralen Notationssystem fungieren, jedoch nie ihre Beziehung zum skriptoralen System aufkündigen. Konturenhaft ist die visuell wahrzunehmende Form des betrachteten/beschriebenen Gegenstandes zu erkennen, doch ist er bereits in das Medium des Dichters transzendiert dargestellt: er besteht ganz aus Sprache, und jene – aus Buchstaben. Damit bildet der Dichter nicht nur ab, ist kein „Nachahmer“ der Natur, sondern verändert die Welt, „verfälscht“ sie im positiven Sinn. So gelangt Apollinaire zu einer theoretischen Formel, die die Aufgabe der Poesie beschreibt:

„(T)el est l'ouvrage poétique: la fausseté d'une réalité anéantie“. Das unvermeidliche Zitat des Realen, das sprachliches Material mit sich führt, soll durch bewußte Verfälschung getilgt werden.¹⁷⁹

Allerdings bilden das Schleifen der Gattungsgrenzen und die Konzeption des „Verfälschens“ nicht die einzigen Gründe dafür, daß Schrift und Buchstaben in den „Calligrammes“ bimedial eingesetzt werden.

Neben der Zentralkategorie der ‚Durchbrechung der Realitäten‘, die Apollinaire bei Picasso und Braque kennenlernte, sollte ein weiterer Begriff von Bedeutung für ihn [Apollinaire, R.G.] werden: die Simultaneität.¹⁸⁰

Dies ist der neue avantgardistische Impetus, sich den Kalligrammen zuzuwenden. „Simultaneität“, wie die Futuristen sie verstanden, spielt in leicht gewandelter Form auch für Apollinaire eine tragende Rolle¹⁸¹, mit der er die neue Wahrnehmungsstruktur der beschleunigten Moderne in seinem ästhetischen Konzept einzubinden und darzustellen versuchte – allerdings weniger emphatisch und geschwindigkeitsgläubig als die Futuristen.¹⁸²

¹⁷⁸ Vgl. Willems, Anschaulichkeit, a.a.O., S. 193.

¹⁷⁹ Wehle, Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 428.

¹⁸⁰ Text als Figur, S. 241.

¹⁸¹ Vgl. hierzu Ina Maria Brümmer: Apollinaire und die deutsche Avantgarde. Hamburg 1988. Hier: S. 40-42.

¹⁸² Simultaneität verschiedener sich überlagernder Bewußtseinsstrukturen wird z.B. im Gedicht Zone vorgeführt: „Sie bewirkt in ‚Zone‘ nicht mehr nur die gleichzeitige Präsenz verschiedener Örtlichkeiten und Zeiten im Bewußtsein des lyrischen Ichs; dieses selbst ist hier erstmals in ein Ich und ein Du aufgespalten.“ Grimm, S. 41. Für diesen Themenkomplex sei nochmals auf Pär Bergmann, Modernolatritia et Simultaneità, a.a.O., verwiesen.

Freilich ist die Tradition der Kalligramme und der bimedialen Verwendung von Lettern und Worten älter als das 20. Jahrhundert, in dem sie aus den genannten Gründen – und unter anderen Vorzeichen – wieder aufgegriffen wird.¹⁸³ Die Geschichte der Kalligramme lässt sich bis in die griechische Antike zurückverfolgen; von Simias von Rhodos (um 300 v. Chr.) ist ein Gedicht überliefert, dessen Text in Form von Flügeln, Ei und Doppelaxt (also hochsymbolischen Formen) angeordnet ist. Die Geschichte der Literatur ist begleitet von kalligraphischen Werken, die sich an der Grenze von Schrift und Bild bewegen, indem die jeweils gängige (und standardisierte) graphische Darstellung eines Gedichts¹⁸⁴ zugunsten einer kalligraphischen Darstellung aufgehoben wird. In diese Traditionslinie reiht sich Apollinaire – nicht ohne Abweichungen¹⁸⁵ – mit seinen Text-Bildern ein, um die Grenze der Poesie zu überschreiten und das Gebiet der bildenden Kunst von dieser Seite aus zu betreten:

Der eigentliche und tiefste Beweggrund, der Apollinaire zum Figurengedicht [...] trieb, war der Wunsch, es den Malern gleichzutun, denen er sein Leben lang das lebhafteste Interesse zuwandte und deren Kunst einer der beherrschenden Gegenstände seines literarischen und poetischen Werks ist. Die durch den Ausbruch des Weltkriegs 1914 vereitelte Ausgabe einiger Ideogramme sollte den Titel tragen *Et moi aussi je suis peintre*, Äußerung eines Anspruchs, in dem Apollinaires stärkste Wünsche konzentriert sind.¹⁸⁶

Doch dieses persönliche Interesse Apollinaires nicht nur an der Malerei, sondern insbesondere deren moderne Techniken wie Montage und Collage, die er im Medium der Sprache fruchtbar zu machen versuchte,¹⁸⁷ erklärt seine Intentionen nur unvollständig: Als Avantgardist bemüht er sich stets um das „être neuf“; seine

¹⁸³ Vgl. hierzu den materialreich illustrierten Band von Klaus Peter Dencker: Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 1972.

¹⁸⁴ Wie wichtig die Form der Darstellung dafür ist, ob etwas als Gedicht bezeichnet wird oder nicht, zeigt am eindrucklichsten Man Ray mit seinem „Gedicht“ ohne Worte: Schwarze Balken, in Zeilen und Strophen geordnet, linksbündig gesetzt und auf der sonst leeren Seite mittig plaziert, *sind* ein Gedicht. Abbildung z.B. in Thalmayr, Das Wasserzeichen..., a.a.O., S. 318.

¹⁸⁵ So finden sich entgegen der kalligraphischen Tradition unter den in den „Calligrammes“ dargestellten Dingen auch Alltagsgegenstände – allerdings werden sie spätestens durch die Darstellung zu symbolischen Formen, z.B. Spiegel, Regen, Taube, Brunnen, Baum, Flasche usw.

¹⁸⁶ Pabst, das ‚Ideogramme Lyrique‘..., a.a.O., S. 24f.

¹⁸⁷ Vgl. hierzu Michel Décaudin: Collage et Montage dans l'Œuvre d'Apollinaire. In: Eberhard Leube, Alfred Noyer-Weidner (Hrsg.): Apollinaire, a.a.O., S. 31-36.

Kalligramme sind sprach- und letztenendes auch gesellschaftskritisch motiviert.

Die Sprache der Literatur ist im Prinzip dieselbe, mit der wir auch unser Leben regeln – dieselbe also, die damals für ihre Komplizenschaft mit dem zeitgeschichtlichen Verhängnis zur Rechenschaft zu ziehen war. Wie sollte fortan Dichtung möglich sein, die diesem schuldhaften Gebrauch entging?¹⁸⁸

Die Sprache der Dichtung von der des Alltags deutlich abzugrenzen, versucht Apollinaire mit den Kalligrammen zu lösen (was ihm schon rein formal gelingt), doch stellen sie nur den Endpunkt seiner Bemühungen dar¹⁸⁹, denen der „vers libre“ – seine wichtigsten Charakteristika sind die freie Abfolge von Versen, ungebundene Silbenzahl und unregelmäßige strophische Gruppierung¹⁹⁰ – vorausgeht.¹⁹¹ Nach einigen Mißverständnissen erläutert der Dichter noch im Erscheinungsjahr des „vers libre“-Bandes „Alcools“:

Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même et al coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre.¹⁹²

Mit der neuen Technik geht eine Verunsicherung des Lesers einher, denn die „normalerweise durch die Zeichensetzung gegebene Orientierungshilfe für Sinnzusammenhänge, die eindeutige Perspektive, wird aufgehoben.“¹⁹³ Doppeldeutigkeit und

¹⁸⁸ Wehle, Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 428. Betont werden muß hier, daß es nicht der Ausbruch des Ersten Weltkriegs war, den Apollinaire als „zeitgeschichtliches Verhängnis“ ansah, sondern die späte Décadence. Der Krieg übte auf Apollinaire eine ästhetische Faszination aus, die auch in vielen seiner Gedichte ihren Ausdruck findet.

¹⁸⁹ Die Kalligramme Apollinaires lassen sich aus seinem Werk herleiten, was auch von unterschiedlichen Interpreten nahegelegt wird, z. B. von G. Reed in: „From Alcools to Calligrammes“. In: Essays in French Literature, 1980, 17, S. 27-35.

¹⁹⁰ Vgl. Wehle, Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 415 oder umfassender Clive Scott, Vers libre, a.a.O.

¹⁹¹ Im Gedichtband *Alcools* (erschienen 1913) ist der Verzicht auf jegliche Interpunktion augenfällig. „Schon ein oberflächlicher Blick zeigt, daß keines der Gedichte irgendeine Form von Interpunktion aufweist. [...] Ähnliche Bestrebungen hatte es, wenngleich nicht in dieser Radikalität, schon früher, z.B. bei Mallarmé, gegeben. [...] Möglicherweise läßt er sich jetzt von dem *Technischen Manifest* des italienischen Futuristen Filippo Tommaso Marinetti leiten, der schon 1912 die Zerschlagung der Syntax und die Abschaffung der Zeichensetzung gefordert hatte. Die in *Alcools* praktizierte Konsequenz überrascht jedoch die zeitgenössischen Kritiker.“ Grimm, S. 32f.

¹⁹² Apollinaire, Bd. 4, S. 768 (Brief vom 19. Juli 1913 an Henri Martineau). Im selben Jahr schrieb er in der „Antitradition Futuriste“ von der „Suppression de la ponctuation, de l'harmonie typographique, du vers et de la strophe“ etc. Aus: „L'Antitradition futuriste“, die 1913 gleichzeitig auf italienisch und französisch erschien. In: Apollinaire, Bd. 3, S. 877. Vgl. hierzu auch Grimm, S. 44.

¹⁹³ Grimm, S. 32.

(semantische) Ambivalenz stellen sich ein, durch die das Sinnpotential des Textes erweitert, seine Lektüre erschwert wird.¹⁹⁴ Eine Verschärfung dieser Ambivalenz und Polysemie stellen auch die Kalligramme dar – was zunächst kontraintuitiv zu sein scheint.

Kalligramme: Wort und Bild

Bei der breit angelegten Diskussion um die epistemologischen Implikationen von Kalligrammen spielen Buchstaben fast immer eine untergeordnete Rolle. In der Wort-Bild-Debatte werden sie meist nicht berücksichtigt, da hier das Verhältnis von Wort und Bild, und das heißt: die Aussagen von Wort und Bild in den Fokus geraten, wobei das piktorale dem skriptoralen System gemeinhin als unterlegen gilt.¹⁹⁵ Grundlegend ist hierbei, daß Text und Bild Aussagen machen, daß sie gelesen werden können; diese Grundvoraussetzung ist gestört, wenn der Text nur noch aus einem einzelnen Buchstaben oder einer Ansammlung von Lettern besteht, da der Text in diesem Fall keine erkennbare Semantik aufweist.

Die meisten Interpreten der Kalligramme Apollinaires heben die Eindeutigkeit der Bildgedichte hervor¹⁹⁶ – dieser Punkt scheint mir Apollinaires Anliegen allerdings zu verfehlen: Sein Interesse galt den Kalligrammen nicht, weil er sie für „eindeutig“ im Sinne von „nicht interpretationsbedürftig“ ansah; *Surrealismus*, nicht (positivistischer)

¹⁹⁴ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die Schallplatte, auf der Apollinaire seinen „Pont Mirabeau“ liest. Der Künstler spricht das Gedicht sehr monoton, er „interpretiert nicht“. Vgl. Grimm, S. 33.

¹⁹⁵ Die Gründe für diese Annahme werden zunächst historisch gestützt: Das Malen steht phylo- und ontogenetisch in der Entwicklung des Menschen vorm Schreiben (Höhlenmalereien existieren lange vor der Erfindung der Schrift; Kinder malen, bevor sie schreiben). Es sollte jedoch bedacht werden, daß es auch piktorale Analphabeten gibt (fast alle Menschen gehören zu dieser Gruppe, wenn sie vor Ikonen oder Renaissance-Bildern stehen, auch wenn sie lesen und schreiben können); zudem ist das piktorale System nicht nur semantisch, sondern auch syntaktisch dicht, und damit sind die minimalen Differenzen bedeutsam, die bei Schrift unwesentlich sind. Zum Begriff der semantischen Dichte vgl. Nelson Goodman, *Languages of Art*, a.a.O., insbesondere Kapitel VI, 5.

¹⁹⁶ Allen voran Antoine Fongaro, die über die „Calligrammes“ schreibt: „tout le texte est contraignant, [...] toute texte limite le champ interprétatif.“ [...] J'ajoute que pour les 'calligrammes', [...] *le dessin, loin d'augmenter la liberté d'interprétation, la limite*, puisqu'il impose une image visuelle qui le plus souvent oriente le sens des métaphores contenues dans le texte constituant le dessin.“ A. Fongaro: *Sur quelques interprétations de quelques calligrammes*. In: Studi Francesi, Turin, 1983 (Sept-Dec), 27:3 (81), S. 493-497. Hier: S. 495. Hervorhebung von mir, R.G.

Realismus ist sein in den „Calligrammes“ verfolgtes und umgesetztes Konzept.

Anzunehmen, daß die Aussage des Gedichts im Kalligramm „auch bildhaft dar[ge]stellt und dadurch intensiviert“¹⁹⁷ werde und dies als „Simultaneität der Aussage auf inhaltlicher wie auch formaler Ebene“¹⁹⁸ zu werten, ist vorschnell geschlossen; hier wird die „dekonstruktive“ Sprengkraft der Bimedialität unterschätzt, die Foucault wie folgt beschreibt:

Ainsi, le calligramme prétend-il effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique: montrer et nommer; figurer et dire; reproduire et articuler; imiter et signifier; regarder et lire.¹⁹⁹

Die Verbindung des skriptoralen mit dem piktoralen Notationssystem an ein und demselben „Objekt“ – wobei ein Kalligramm mehr ist als das rein additive Zusammenfügen zweier Systeme – birgt zunächst Verunsicherung, kann als „Provokation“ gegenüber den gewöhnlichen Ordnungsschemata aufgefaßt werden:

Depuis son entrée dans la littérature contemporaine, le calligramme désoriente, renverse les perspectives, déconstruit les cadres habituels des rapports logiques et affectifs. Il est une provocation.²⁰⁰

Beide Systeme machen „Aussagen“, beide können „gelesen“ werden; logisch mögliche Kombinationen der Aussagen von geschriebener und graphischer Darstellung in Kalligrammen sind: x und x; x und y; x und non x.²⁰¹ Die tautologische Bestätigung (x und x) von Text und Bild ist nur eine von drei Möglichkeiten; im Kalligramm ist ein *close reading* des Textes daher nicht, wie zuweilen angenommen²⁰², ersetzlich geworden.

¹⁹⁷ Grimm, S. 48.

¹⁹⁸ Grimm, S. 49

¹⁹⁹ Michel Foucault: Ceci n'est pas une pipe. Paris 1973. Hier: S. 22.

²⁰⁰ Sacks-Galey, Pénélope: calligramme ou écriture figurée. Apollinaire, inventeur des formes. Minard, Paris 1988. Hier: S. 5. Im folgenden zitiert als Sacks mit Seitenangabe.

²⁰¹ Ausbuchstabiert: Die im Text getroffene Aussage kann sich mit der des Bildes decken (die „klassischen“ Kalligramme, die eine formal-inhaltliche Entsprechung aufweisen), sie kann neutral ihr gegenüber sein (der Text handelt von einer Katze und ist in Form eines Quadrats angeordnet) oder sie kann der Aussage des Bildes widersprechen (in Pfeilform steht geschrieben, daß dies kein Pfeil sei).

²⁰² „Pour saisir l'essentiel, donc, le lecteur (ou le spectateur) n'est pas obligé de consulter le texte. Puisque les mots constituent aussi un commentaire sur l'image visuelle, leur relation est clairement réciproque. Chaque source d'information complète les détails fournis par l'autre“, meint Willard Bohn in: Sens et absense

Das Verhältnis von Text und Bild muß interpretiert werden. Geschriebene und graphische Aussage decken sich nie im emphatischen Sinn. So thematisiert das *Flügelgedicht* des Simias (s.o.) sprachlich die Liebe, bildlich ist Eros *pars pro toto* – durch die für den Gott charakteristischen Flügel – dargestellt; ohne dies zu wissen, könnte man meinen, das Geschriebene und seine Figur seien unabhängig voneinander; wer die Flügel als „gegeneinander gerichtete Pfeile“ lesen wollte, könnte sogar eine kontradiktorische Aussage zwischen Schrift und Bild annehmen.

Im konkreten Einzelfall ist ein einheitliches Thema von Text und Bild, Inhalt und Form des Kalligrammes zu erwarten und oft auch – nach dem interpretativen Akt – zu erkennen, was eine Zunahme an Komplexität bedeutet, jedoch noch keine Eindeutigkeit garantiert. Zwar wird eine Bedeutungsvielfalt von „Blume“ oder „Pferd“ durch ein gezeichnetes Pferd, eine gezeichnete Blume eingeschränkt,²⁰³ doch die Ambiguität bleibt: Einen genau feststellbaren Sinn gibt es (auch im Kalligramm) nicht.

Das berühmte Kalligramm „il pleut“ (Abb. 5) – zahlreiche Hommagen an das Werk ziehen sich durch die Literatur der nächsten Jahrzehnte²⁰⁴ – ist eines der frühen, bereits im Dezember 1916²⁰⁵ veröffentlichten Kalligramme Apollinaires. Vom Titel geleitet, glaubt man auf den ersten Blick Regen zu sehen. Die Buchstaben wären demnach Tropfen, die, zu fünf „Bindfäden“²⁰⁶ (das sind die einzelnen Zeilen des Gedichts) gereiht, vom Himmel fallen – die Gewichtskraft und der Wind bestimmen nicht nur die Fallrichtung der Tropfen,

dans les Calligrammes d'Apollinaire. In: Cahiers de l'association Internationale des Études Françaises (CAIEF), May 1995, 47, S. 455-470. Hier: S. 466. Dagegen Pabst, das ‚Idéogramme lyrique‘..., a.a.O., S. 5: „Der Leser wird durch das Figurengedicht stark gefordert, diese Sonderform ist nicht Befreiung vom Leseakt, sondern seine Erschwerung.“

²⁰³ Vgl. Bohn, *Sens et absence*, a.a.O., S. 459.

²⁰⁴ Neuerdings noch einmal in Thalmayr, *Das Wasserzeichen der Poesie*, a.a.O., S. 308, 310, 311: „es regnet und der regen schlägt auf haus aufs dach“...; „der regen schmatzt am haus am dach...“ heißt es dort in den Tropfen.

²⁰⁵ In diesem Monat wurden „il pleut“ in der Zeitschrift SIC gedruckt; vgl. Sacks, S. 28.

²⁰⁶ Sacks, S. 30: „Chaque lettre tombe comme une goutte d'eau du ciel ou comme une larme, et ces gouttes, en s'alignant verticalement, s'enchaînent et se transforment en liens, des liens qui sont eux-mêmes évoqués dans le langage.“

sondern auch den Zeilenfall und damit die ungewöhnliche Leserichtung, die den Lesefluß erschwert.

Jeder Buchstabe in „il pleut“ stellt einen Tropfen dar, und dennoch ist er dem skriptoralen System verhaftet: Durch die Gruppierung der Buchstaben zu Wörtern wird wortsemantischer Sinn erzeugt; demnach ist der einzelne Buchstabe zwei Systemen verpflichtet, nicht mehr allein auf die Schrift festgelegt, sondern wird hier bimedial als Lexem und als Graphem eingesetzt. Was für die Kalligramme im Großen gilt, spiegelt sich auf der Ebene der Buchstaben im Kleinen. Das Kalligramm wirkt schwerfällig, da es nicht handschriftlich, sondern typographisch angefertigt wurde.²⁰⁷ Die Tendenz der Vereinzelung der Buchstaben durch den typographischen Satz – die Handschrift gruppiert die Buchstaben anders, läßt sie im Schriftlauf ineinander übergehen, macht die Schrift insgesamt geschmeidiger – wird nur mühsam aufgefangen durch die Gruppierung der Lettern zu Worten, und in der Anordnung bleibt jeder Buchstabe durchaus als Einzelelement sichtbar.

„Es regnet“ nicht im wörtlichen Sinn, sondern im metaphorischen: „il pleut des voix de femmes“, „des rencontres [passées]“²⁰⁸ – es ist ein Regen „der Erinnerung und des Leidens“.²⁰⁹ Der wörtliche (meteorologische) Sinn des Begriffs „Regen“, der im Kalligramm figürlich dargestellt ist, differiert deutlich vom metaphorischen Gehalt. So wird das „il pleut“ gleich zweimal bildlich übertragen: einerseits wird es als Metapher verwendet, andererseits auch im piktoralen System dargestellt. Durch die Verwendung des sprachlichen Zeichens auch als Werkstoff, als graphischer Sachverhalt, „tritt es aus seiner bekannten semantischen Natur heraus“²¹⁰, ohne sie aufzugeben. Das Gesagte ist zugleich ein Gezeigtes.

Dieser Konstellation von sprachlicher und optischer Welt gesellt sich – simultan – das akustische Element hinzu: „C’est aussi la mise en

²⁰⁷ Vgl. Willard Bohn: *Apollinaire, visual poetry, and art criticism*. London und Toronto 1993. Hier: S. 176. Zum Themenkomplex Handschrift vs. typographischer Satz s.u.

²⁰⁸ Zudem heißt es: „le regret et le dédain pleurent une ancienne musique“ – die phonetische und metaphorisch-semantische Ähnlichkeit von „pleut“ und „pleurent“ wird von Apollinaire genutzt, um das assoziative Feld zu erweitern.

²⁰⁹ Wehle, *Lyrik im Zeitalter...*, a.a.O., S. 456.

scène de tout un monde sonore.“²¹¹ Zudem wird die Flächigkeit der Seite durch eine „occupation de l’espace“²¹² aufgebrochen und die dritte Dimension des Raumes geöffnet.

Gerade die gleichzeitige Appellation an die verschiedenen Sinne und den Verstand läßt die poetische Zeichnung zum surrealistischen Simultankunstwerk werden, das wie ein Kippbild immer wechselnde „Realitäten“ zuläßt, die im Kalligramm aufgehoben sind. Auch der surrealistische Mensch kann, da es ihm eine wahrnehmungspsychologische Konstante verwehrt, nicht zur selben Zeit Bild und Text sehen/lesen – doch die Einsicht in die strukturell surrealistische Gegebenheit der Welt hat er erlangt.

Diese Vielschichtigkeit, aus der die dekonstruktive Seite von „il pleut“ resultiert, sollte nicht zugunsten einer vereindeutigenden Interpretation²¹³ aufgegeben werden. Die Polysemie, die Uneindeutigkeit des „Regens“ wird auf verschiedenen Ebenen durchgespielt und für das künstlerische Schaffen fruchtbar gemacht.²¹⁴ Eindeutigkeit gegen vielschichtige Simultaneität zu stellen, ist unangebracht – es ist bei „il pleut“ nicht endgültig festzustellen, ob voneinander unabhängige, kontradiktorische oder tautologische Aussagen getroffen werden, oder anders formuliert: sie werden alle auf einmal, zugleich und gleichzeitig getroffen, was erst der intermediale Charakter der Schrift(zeichen) ermöglicht.

²¹⁰ Ebd., S. 457.

²¹¹ Sacks, S. 30.

²¹² „L’occupation de l’espace dans ‘il pleut’ est importante“, was bedeutet, daß das Kalligramm das Weiß der Seite (vgl. Mallarmé) mit einbezieht, es als „Raum“ verwendet. „La figure d’aspect ouvert tend à se confondre avec l’espace de la page, elle décrit une dynamique d’extension du moi. [...] Les cinq traits obliques simulent la pluie, et par leur forme et par la mélopée qu’évoque le discours. Ils pracourent l’espace de haute en bas et le remplissent horizontalement.“ Sacks, S. 27f.

²¹³ P. Sacks rechnet „il pleut“ in ihrer Systematik zu den einfachsten von Apollinaires Kalligrammen, zu den *formes simples*. „Par leur structure même, les formes simples sont plus immédiatement accessibles que les deux formes complexes. [...] Il arrive que le titre décrive le mouvement du poème au sens littéral et au sens figuré (‘il pleut’)“ (Sacks, S. 18) und kommt zum Schluß: „Le discours fonctionne en parfaite harmonie avec la figuration.“ Sacks, S. 30.

²¹⁴ Zur Verkomplizierung und „Verrätselung“ vergleiche auch die Anmerkungen Fausts zum Kalligramm „La mandoline l’oeillet et le bambou“ in Faust, Bilder werden Worte, a.a.O., S. 76.

Buchstaben in den Calligrammes

Einzelne Buchstaben begegnen dem Leser in „Montparnasse“ (Abb. 6), einem Kalligramm und Akrostichon, das Apollinaires Handschrift nicht nur im metaphorischen, sondern im wörtlichen Sinn trägt.²¹⁵

„Montparnasse“ präsentiert einzelne „Charaktere“, die einzelnen in (oft infantil verformten) Majuskeln hervorgehobenen Buchstaben erscheinen als „Charakterköpfe“ (neben Baumkrone, Flaschenkopf, Daumenkuppe usw.). Der sprichwörtliche „Dernière des Mohicans“ eröffnet den Reigen. Das M, das in der Figur seinen Kopf bildet, gehört zum Wort „Mohicans“ – dem Namen, der ihn selbst bezeichnet – und gleichermaßen zum Eigennamen „Montparnasse“ (womit nicht der Bezirk, sondern ein kleines, damals renommiertes Weinrestaurant und Künstlercafé gemeint ist, das im letzten Element des Akrostichons technopägnisch abgebildet ist)²¹⁶; letzterer ergibt sich akrostizistisch, wenn die anderen Figuren und Formen (oder genauer: deren besonders betonter Buchstabe) des Kalligrammes hinzugezogen werden.

Mit der akrostichischen Technik greift Apollinaire eine Tradition auf, die weiter als 2000 Jahre in die Geschichte zurückreicht.²¹⁷ Im Akrostichon wird dem einzelnen Buchstaben eine doppelte Funktion zuteil, ohne daß das skriptorale System verlassen würde – er dient in zwei wortsemantischen Zusammenhängen. Seine Sonderstellung ist dabei jedoch auch eine optisch-typographische. Denn der Buchstabe kann den Mittelpunkt zweier sich durchkreuzender Wörter bilden, wobei der Mittelpunkt immer durch den doppelt eingesetzten Buchstaben gekennzeichnet ist:

```
      t           o
      e           p
t e n e t       e
      e           o p e r a
      t           a
```

²¹⁵ Für die Interpretation dieses Calligramms vgl. auch Walter Pabst: Das ‚Idéogramme lyrique‘..., a.a.O., insbesondere S. 3-12. Pabst interpretiert die Figuren einzeln und „identifiziert“ sogar den „Boxeur“ als den Lyriker und Boxer Arthur Cravan (ebd., S. 6).

²¹⁶ Vgl. Sacks, S. 150.

²¹⁷ Vgl. als eines der ältesten Beispiele den bereits in der Einleitung erwähnten 119. Psalm, der wie die Psalmen 9, 10, 25, 34, 37, 111, 112 und 145 einem alphabetisch-akrostichischen Aufbau folgt. Weiterführend hierzu: Liede, Dichtung als Spiel, a.a.O., Band 2, S. 75ff.

Oder er kann doppelter oder einfacher Initialbuchstabe sein:

M	O	N	T	P	A	R	N	A	S	S	E	M	O	N	T	P	A	R	N	A	S	S	E
O												E											
H												T											
I												I											
C												T											
A												E											
N																							

Beidemale ist die Sonderstellung der Buchstaben auch in ihrer optischen Erscheinung hervorgehoben.

Die Tradition des Akrostichons lebt heute vor allem in der profanen Unterhaltung, etwa im Kamm- oder Kreuzworträtsel weiter, wo die ludistische Komponente des Lettrismus die mystische beinahe vollständig verdeckt. Die andere Domäne des modernen Akrostichons ist die (Plakat-) Werbung; hier findet der Buchstabe in Logos und Anzeigen seine doppelte Verwendung.

Die Verbindung von Kalligramm und Akrostichon erweitert das Sinnpotential (auch das der einzelnen Lettern) um eine weitere Ebene. Der ludistische Umgang mit Buchstaben, der (neben den sakralen) im akrostichischen Text immer angelegt ist, wird hier durch die kindlichen Zeichnungen Apollinaires betont.

Durch „Montparnasse“ wird die bunte Ansammlung thematisch und formal (eben akrostizistisch) zusammengehalten, und jede Figur steht in Bezug auf ihren „Metatext“ an ihrem richtigen Platz²¹⁸:

(A)ucun de ces éléments n'a de sens véritable s'il reste isolé; le sens globale se construit sur les sens particuliers et la totalité ainsi formée n'est rien d'autre que la somme de ses parties constituantes.²¹⁹

In sich ist jede einzelne der Figuren im piktoralen wie im skriptoralen System geschlossen. In den Figuren hat der Buchstabe, der Teil des „Metatextes“ „Montparnasse“ ist, wiederum eine spezifische und exponierte Stellung (als versaler, oberster Buchstabe – meist als

²¹⁸ Ungeordnet könnte in der Buchstabenmenge eine Vielzahl von Namen gelesen werden, etwa „Pont Merassa“, „Mont Sesparna“ usw. Nach den Gesetzen der Kombinatorik gibt es hier (12 Fakultät), also 479.001.600 mögliche Buchstabenanordnungen.

Kopf – sowie durch seine Größe) im piktoralen System. Doch erst dieser Begriff stellt die Figuren in einen „sens globale“, der über jede einzelne hinausgeht. Die Totalität ist *mehr* als die Summe ihrer Teile²²⁰; sie ist aber auch *weniger*, denn das Akrostichon „Montparnasse“ berücksichtigt nur einen einzigen Buchstaben des Textes, aus dem die Figuren bestehen.

Alle zusammen bilden (den *flair* der Künstlerkneipe) *Montparnasse*, und das Fehlen nur einer Person, eines Gegenstandes würde Montparnasse – dem visuell, aber auch akustisch und haptisch, ja sogar geschmacklich wahrgenommenen und sprachlich vermittelten Montparnasse – einen seiner „Charaktere“ nehmen, dem Wort „Montparnasse“ würde ein Buchstabe fehlen, das „Etrange maison“ wäre unvollständig. Die Wendung ist wieder typischer Ausdruck des Surrealismus Apollinaires, in dem Signifikat und Signifikant eine merkwürdige Kongruenz aufweisen.

Während der Metatext die einzelnen Buchstaben determiniert, ist in den einzelnen „Buchstabenmännchen und -weibchen“ (Lichtenberg) der Buchstabe selbst die Initialzündung für die jeweilige Figur – nicht nur in „Montparnasse“, sondern auch bei einem anderen „Buchstabenmann“ in den Calligrammes²²¹. Dieses Spannungsverhältnis von Anfang und Abschluß, von lettristischer Initiation und Verschwinden des Buchstabens hinter dem Wortsinn des Metatextes ist im Kalligramm aufgehoben.

In einem (nicht nur durch seine Verbindung mit dem Akrostichon) buchstabenbetonten Kalligramm wie „Montparnasse“ wird deutlich, daß die Buchstaben nicht einzig als Elemente der (Schrift-)Sprache

²¹⁹ Sacks, S. 18; die Bezeichnung *sens globale* erscheint mir treffender als die wertende *sens véritable*.

²²⁰ In teilweiser Einschränkung von Sacks; vgl. auch die folgenden Ausführungen zu Buchstabe und Wort.

²²¹ Ein weiterer „Buchstabenmann“ begegnet dem Leser im Kalligramm „Paysage“, wo er zusammen mit Kirche, Bäumchen und Zigarre abgebildet ist. (Apollinaire: Bd. 1, S. 162) Der Kopf wird von einem Minuskel-a gebildet (auch hier ist es der einzelne Buchstabe, der die Grenze zum Bild überschreitet), das kleine a ist dabei deutlich größer als die Versalien, aus denen der restliche Text besteht. Das a ist der Anfangsbuchstabe von „amants“, aber auch die Initiale Apollinaires, was die Deutung nahegelegt hat, Apollinaire sei selbst der hier abgebildete Verliebte. Der Buchstabe kann auch als abkürzende (und verschleiernde) Initiale eines Names gelesen werden; vgl. Sacks, S. 128.: „(C)ar le ‚a‘ minuscule figure à lui

verwendet werden, sondern als die 26 (52) geometrischen Grundformen der Welt. Ihre Konturen – über deren Arbitrarität bzw. Nonarbitrarität so viel spekuliert worden ist in metaphysischen, sprachwissenschaftlichen und schriftgeschichtlichen Diskursen²²² – konstituieren die Oberfläche der surrealistischen Welt Apollinaires, die sich zunächst über das Auge, aber auch über die anderen Sinne mitteilt.²²³ Durch die symbolischen Formen, die die Buchstaben im Laufe ihrer Geschichte geworden sind, gewinnen die surrealistischen Technopagnien eine metaphysische Tiefe, die sie vom mystischen Lettrismus übernehmen können.

Typographische vs. handschriftliche Kalligramme

„Le Cheval“ (Abb. 7) ist ein handschriftlich niedergeschriebenes Kalligramm.²²⁴ Es wirkt in seinem graphischen Gesamteindruck graziler, eleganter, leichtfüßiger als die gesetzten Bildgedichte.²²⁵ Auch wenn das Pferd, oder vielmehr die vordere Hälfte des Pferdes,

seul une tête et l'initiale du poète, ce qui permet de voir dans la figurine-amant le dédoublement d'Apollinaire.“

²²² Verschiedene Argumente für und wider die Arbitrarität der Buchstabenformen werden hier diskutiert, wobei nicht allein die metaphysische Tradition an der Bedeutungshaftigkeit der Formen festhält.

Arbiträr ist die Buchstabenform in sofern, als keine Abbildfunktion zwischen Laut und Buchstabenform (Phonem und Graphem) erkennbar ist, was die Differenz der Schreibweisen des kyrillischen und des lateinischen Alphabets zeigt, aber auch durch die zwei Alphabete (Minuskel und Majuskel) bewiesen wird, in denen einige Buchstaben wie das A kaum Ähnlichkeit aufweisen.

Nicht arbiträr scheinen dagegen gewisse ökonomische Rahmenbedingungen: die Komplexität der lateinischen Buchstabenformen wird recht gering gehalten (W, B, K sind schon die komplexesten Formen).

Historisch gesehen entwickelten sich die Buchstaben aus abbildenden Zeichen: Die Buchstabennamen waren im Hebräischen Begriffe wie Ochse oder Haus, die dann auch abstrahiert dargestellt wurden.

Die Buchstabenmystik sieht in der Form der Schriftzeichen Botschaften verschlüsselt, die es zu dechiffrieren gilt.

²²³ „Ohne Zweifel wendet sich Apollinaires MONT-PARNASSE mit seinen Ideogrammen zu allererst an das Auge. Der Leser kann und soll die zwölf Buchstabenzeichnungen wie Illustrationen des beschwingten Sommers 1914 mit *einem* Blick umfassen. Aber er soll auch lesen und das Gelesene hören. Denn die ungleich langen Figurentexte enthalten eine ganze Anzahl von Klangelementen, die entweder einzelnen ‚Bildern‘ als „Motiv“ zugehören oder Relationen zwischen Bildern stiften.“ Pabst, das ‚Idéogramme lyrique‘..., a.a.O., S. 11.

²²⁴ Zu einer philologischen Auslegung, um die es an dieser Stelle nicht gehen kann, verweise ich auf Pabst, das ‚Idéogramme lyrique‘..., a.a.O., S. 13-22.

²²⁵ „Try as they might, the typographers could never match the flexibility of the handwritten calligrams.“ Bohn, Apollinaire..., a.a.O., S. 176.

in dem man das Halbprofil des Pegasus erkannt hat²²⁶, weit von einer „naturalistischen“ Darstellung entfernt ist, sind die Konturen sehr geschmeidig. „In contrast to the printed word, which effaces the creative gesture, the author’s handwriting testifies to his continuing presence“²²⁷ urteilt Willard Bohn. Dies mag für Kunstwerke früherer Jahrhunderte gegolten haben; „im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“²²⁸ ist die Authentizität von Kunstwerken jedoch brüchig geworden, und auch die Handschrift garantiert sie nicht mehr. Auch im vorliegenden Fall ist es eine reproduzierte Handschrift, die zu sehen ist.

Dennoch ist die Handschrift auch in ihrer reproduzierten Form noch „individueller“ und „subjektiver“ als eine Druckschrift; typographischer Satz stellt eine „Objektivierung“ oder „Entindividualisierung“ dar. Der Buchdruck hat zwar „vor allem zur Vereinheitlichung der Reproduktionsmethoden beigetragen“²²⁹, darüber hinaus aber auch an einer „Normierung der Verhaltensweisen“²³⁰ mitgewirkt – dessen waren sich bereits die Druckwerkstätten der Renaissance bewusst.²³¹

Eine derartige Normierung der Schrift ist aus logophonozentrischer Sicht ein Fortschritt, weil die Materialität der Schriftsprache durch sie zurückgedrängt wird. Der typographisch gesetzte Buchstabe verschwindet für den Leser deshalb, weil er immer gleich aussieht.

Eine Skala zwischen dem lettristischen und dem wortsemantischen Pol reicht von der individuellen Handschrift über das Typoskript hin zu einer funktionalisierten Einheitstypographie. Erst neuere, computergestützte Schriftexperimente und die bereits seit Jahrzehnten unüberschaubar gewordene Vielzahl von Schriftsätzen laufen der vereinheitlichenden Typographie zuwider (s.u. Exkurs).

²²⁶ Vgl. Pabst, Das ‚Idéogramme lyrique‘..., a.a.O., S. 21.

²²⁷ Bohn, Apollinaire..., a.a.O., S. 176.

²²⁸ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders: Gesammelte Schriften, a.a.O. Bd. 1,2, S. 431-469 (1. Fassung) und S. 471-508 (3. Fassung).

²²⁹ Danielle Trudeau, Kleine Sprachfabrik, a.a.O., S. 67.

²³⁰ Ebd.

²³¹ „Die Standardisierung war nicht das Ergebnis eines ‚blinden‘, mechanischen oder magischen Drucks, den die neue Technik auf den Sprachgebrauch ausübte, sondern die Tat neuer Schriftlichkeits-Spezialisten, die über ein wirkungsvolles Instrument der Verbreitung verfügten und sich der Folgen ihrer Innovationen voll bewusst waren.“ Ebd., S. 68.

Apollinaire verhält sich hier traditionsbewußt und verzichtet auf polytypographische oder optophonetische Experimente. Sein Blick in den Spiegel („Le Miroir“) reflektiert versale Antiqua-Lettern.²³² Die Neuerung Apollinaires besteht nicht in der Entwicklung einer eigenen Schrift, sondern in der Verwendung der tradierten Schriftzeichen und Fonts als bimediale Medien.

Die Schreibschrift hingegen läßt den einzelnen Buchstaben aus einem anderen Grund vergessen. Obwohl er hier noch individuell erscheinen kann, verwischen sich hier im Schriftlauf häufig seine Konturen, die Übergänge von einem Buchstaben zum nächsten werden undeutlich, einzelne Buchstaben werden speziell bei den Endverwischungen nur noch angedeutet. Das Zwischenstadium bildet hier die mit der Hand geschriebene „Druckschrift“.²³³

Die Eigenheiten der Handschrift gehören unbedingt zum Kalligramm, zu seiner (syntaktisch dichten) piktoralen Seite. Aus diesem Grund verkompliziert das Kalligramm die Problematik der Übersetzbarkeit.

Unübersetzbarkeit graphischer Sachverhalte und Unterschriften

Auf das Problem der Unübersetzbarkeit von Kalligrammen sei nur am Rande verwiesen. Zu den bekannten Übersetzungsproblemen der Übersetzungswissenschaft²³⁴ – Klang, Rhythmus, Versmaß, Konnotationen usw. – gesellt sich durch die Bimedialität eine qualitativ andere Schwierigkeit hinzu: Die Morphologie der Worte, ja selbst eines einzigen Buchstabens kann eine geglückte Übersetzung

²³² Der erste Buchstabe im Satz, der den Umriß des Spiegels bildet (das D von Dans) ist wie in einer Kapitälchenschrift größer gesetzt als die anderen Buchstaben – und ist das Zeichen dafür, daß der in Versalbuchstaben geschriebene und auf Interpunktionszeichen verzichtende Satz an dieser Stelle beginnt – was jedoch ebenfalls einen konventionellen Einsatz unterschiedlich großer Lettern darstellt.

²³³ Das Ausfüllen von Formularen, Leihschein etc. wird auch deshalb als lästig empfunden, weil Schreibschrift hier nicht zugelassen und damit der Schreibfluß gehemmt ist.

²³⁴ Für eine Überblickslektüre bietet sich der Sammelband von Mary Snell-Hornby an: Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Tübingen 1986 .

vereiteln. Dort, wo die Morphologie der Schrift wesentliches Element der Literatur ist, kann Übersetzung nicht zulänglich stattfinden.

Dies wird frappierend deutlich, wenn man sich das Kalligramm „La Colombe poignardée et le jet d'eau“²³⁵ und dessen Übersetzung von G. Henniger²³⁶ betrachtet und vergleicht. – Unter lettristischen Gesichtspunkten ist auch das den unteren Teil des Kalligrammes dominierende O von Interesse, denn hier gewinnt ein einzelner sonst als asemantisch geltender Buchstabe gleich mehrfache Bedeutung.²³⁷

Die Übersetzung bemüht sich, nicht nur den Text des Kalligramms ins Deutsche zu übertragen, sondern auch die Form. Die Zeilen, die die Taube bilden, lauten im Original „Chères lèvres fleuries“, wobei das C den Kopf der Taube darstellt; nun steht, inhaltlich korrekt, „Teure blühende Lippen“ – das C wurde zum T – und die demütige Taube hat sich in einen angriffslustigen Adler verwandelt.

Bei „Cheval“ verkompliziert sich die Übersetzungsproblematik, da zur Handschrift des Künstlers kaum eine adäquate Handschrift gefunden werden kann. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt, denn der Text des Kalligramms besteht aus drei Sätzen ohne Interpunktion, zu denen

²³⁵ Apollinaire, Bd. 1, S. 201.

²³⁶ In: Grimm, S. 53.

²³⁷ Naheliegend ist zunächst, das O als Zeichen im Notationssystem der Schrift zu begreifen: Es steht für den Ausruf Apollinaires – „une exclamation exprimant la tristesse“ (Sacks, S. 136) – und liest sich im Kontext: „Le soir tombe, O! sanglante mer.“ (Interpunktion von mir, R.G. Sacks erklärt diese Interpretation auf S. 136: „Apollinaire pleure sur des souvenirs, sur ses amis partis en guerre, sur ceux qui ont trouvé la mort.“) Denkbar ist aber auch die phonetische Deutung: O ist gleichlautend mit „eau“, dem Wasser im Becken des Springbrunnens (vgl. Sacks, S. 136).

Da im Gedicht eine (Früh-)Abendstimmung geschildert wird (le soir tombe), ist die Möglichkeit gegeben, daß es sich um das Spiegelbild der untergehenden Sonne handeln könnte (vgl. Bohn, Apollinaire..., a.a.O., S. 178. Eine Spiegelung findet auch auf syntaktischer Ebene statt: anstelle von „mer sanglante“, das dem Bau der französischen Sprache folgen würde, schreibt Apollinaire hier „sanglante mer“.).

„The basin itself, however, is elliptical in shape and clearly represents another figure – in this case a human eye.“ (Bohn: Modernizing the Ideogram, in: Tamkang Review, Vol XVIII, No. 1, S. 11-22, Hier: S. 19.) Will man dieser Interpretation folgen – die durch das im Text zweimal genannte „pleure“ nicht abwegig ist –, könnte das O auch die Pupille des Auges sein. Schließlich kann das O „as the fountains orifice“ (Bohn, Apollinaire..., a.a.O., S. 178) fungieren. Sacks und anschließend Bohn stellen fest, daß der Brunnen Symbol für das Gedächtnis sei, durch dessen Öffnung die Vergangenheit ins Bewußtsein und die Sprache steige.

auch die „Unterschrift“²³⁸ „Guillaume Apollinaire“ zählt: „C’est l’heure ou jamais d’être sensible à la poésie car elle domine tout terriblement Guillaume Apollinaire“ lautet der letzte Satz.²³⁹ Die Unterschrift hat zwei verschiedene Funktionen. Sie gehört einerseits zum Text, muß also übertragen werden; andererseits dient dazu, das Werk als ein von Apollinaire gefertigtes zu kennzeichnen: Die Unterschrift ist ja gerade die in bestimmter Manier geschriebene Buchstabenfolge, die nur einem zusteht und die nur eine einzige Person schreiben kann. Auch wenn sich die Unterschrift kopieren (technisch reproduzieren) und fälschen läßt, übersetzen kann man sie nicht (nicht nur, weil Namen nicht übersetzbar sind²⁴⁰); sie scheint in diesem Zusammenhang nur die radikale Form der Handschrift. Was für sie gilt, bestätigt sich für jedes handschriftliche Dokument: unterschrieben oder nicht – es ist nicht zu transkribieren, zu übersetzen, rechnet man die Besonderheiten der Handschrift zum Kunstwerk hinzu.²⁴¹

Hierin unterscheiden sich Apollinaires Kalligramme von Mallarmés „Coup des Dés“²⁴² – dem Werk, das die Literatur (auch die Apollinaires) der folgenden zwei Jahrzehnte nach seiner Veröffentlichung wie kein anderes beeinflusst hat. Trotz der bahnbrechenden Neuerungen auch auf typographischem Gebiet (die polytypographische Prägung, die räumliche, nonlineare Anordnung der Schrift auf den Seiten) ist die Übersetzungsproblematik zumindest in dieser Hinsicht weniger drastisch ausgeprägt, denn im „Coup“ sind es graphisch „abstraktere“ Bilder, die dargestellt werden. Die Würfel, das Schiff, der „maître“: Sie alle sind nur vage

²³⁸ Zum Sonderfall der Unterschrift: Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext. In: Randgänge der Philosophie. Herausgegeben von Peter Engelmann, Wien 1988. Hier: S. 291-314; sowie Flusser, die Schrift, a.a.O., Kapitel Unterschrift.

²³⁹ Vgl. Bohn, Apollinaire..., a.a.O., S. 118 sowie Pabst, Das ‚Idéogramme lyrique‘..., a.a.O., S. 13.

²⁴⁰ Nur „sprechende“ Namen, die etwas „bedeuten“, lassen sich im emphatischen Sinn übersetzen, was darauf hinweist, daß „übersetzen“ zunächst immer „Sinn übersetzen“ meint.

²⁴¹ In manchen Fällen (wie den Calligrammes) ist das sinnvoll; für die meisten literarischen Produktionen ist es jedoch unerheblich, wessen Handschrift sie niederschrieb (diktierende Autoren) und wie editorische Fragen gelöst werden (welche Type, welcher Schriftgrad usw.).

²⁴² „Un Coup de Dés jamais n’abolira l’Hasard. Poem de Stéphane Mallarmé“ erschien 1897 (1914).

angedeutet, lassen sich nur erahnen, in den unterschiedlichen Versionen von 1898 und 1914²⁴³ genau wie in Übersetzungen.

Mallarmés Leistung in der visuellen Poesie bestand darin, mit einem exemplarischen Meisterwerk [dem „Coup“, R.G.] eine neue Form der Gattung zu etablieren. [...] Als erster verwendete Mallarmé freie Verse und schuf eine offene Form. Da die Worte nicht an einen Umriß oder ein Raster gebunden sind, werden sie im Raum freigesetzt. Die Form ahmt kein Objekt nach: ‚un Coup de Dés‘ ist das erste abstrakte visuelle Gedicht.²⁴⁴

Auch wenn die Bildhaftigkeit literarischer Werke bei Mallarmé bedeutsam ist, konzentriert sich die Leserin vornehmlich auf die Wortsemantik sowie die typographische Semantik des Textes und orientiert sich erst in einem zweiten Schritt an möglichen ikonographischen Bildern – und eine Übersetzung hat mit dem „ersten abstrakten visuellen Gedicht“ weniger Probleme als mit den Technopägrien und Kalligrammen Apollinaires.²⁴⁵

Schlußbetrachtung

Lettrismus ist bei Apollinaire nicht als eine eigenständige Dekompositionstechnik zu begreifen, die als Selbstzweck im künstlerischen Prozeß eingesetzt wird; Lettrismus ist bei ihm ein ludisch-mystischer, der transzendente Sprachwelten erschließt. Er entsteht in dem Moment, in dem das einzelne Schriftzeichen als bimedial begriffen und in der ästhetischen Produktion fruchtbar gemacht wird.

Die Welt wird durch Apollinaires Kalligramme surrealistisch transzendiert – eine Vermischung aus dreidimensionaler „Wirklichkeit“ und zweidimensionaler „Wörterwelt“ entsteht, indem die Worte nicht mehr nur Bezeichnungen sind, sondern das Bezeichnete ikonographisch abbilden und es somit in gewisser Weise sind. Damit deutet sich ein Schritt der Buchstaben vom Blatt Papier in den Raum an, eine Bewegung, die sonst außerhalb der Literatur zu beobachten

²⁴³ Bei der Erstveröffentlichung von 1898 wurden die Satzanweisungen Mallarmés nur unzureichend berücksichtigt, daher wird in der Mallarméforschung die Version von 1914 als Bezugspunkt genommen. Vgl. hierzu auch den Artikel: Note relative au *Coup de Dés* von J.-C. Lebensztejn in: Critique, 36, 1980. Hier: S. 633-659.

²⁴⁴ Text als Figur, S. 233.

²⁴⁵ Vgl. z.B. die Übersetzung des „Coup“ von Gerhard Goebel-Schilling in: Stéphane Mallarmé: Gedichte. Zweisprachig übersetzt und kommentiert. Gerlingen 1993.

ist. Ein Szenario von „dreidimensionaler Wörterwelt“ kann sich entfalten, das burlesk, gespenstisch – und in jedem Fall surrealistisch anmutet. Es ist wie mit dem Spiegel, in den Apollinaire blickt und in dem „Guillaume Apollinaire“ steht: Es ist sein Name, nicht er selbst, den er sieht. Signifikat und Signifikant werden austauschbar, vielmehr: sie werden unter der Hypnose surrealistischer Magie ausgetauscht. Die Wörterwelt kennt als ihre Atome nur die Buchstaben, und wo sie bildlich wird, müssen es die Formen der Buchstaben sein, die eine piktorale Welt entstehen lassen: Die Buchstaben sind die Elemente – nicht nur der Schriftsprache. Trotz der Grenzüberschreitung hält Apollinaire also an der Literatur – der „Buchstabenmenge“ – fest. Aus der (lettristisch-surrealistischen) Produktionsweise leiten sich auch für den Rezipienten neue Schemata der Rezeption ab: Die Buchstaben werden auch als Grapheme, als graphische Größen rezipiert, sie gehören zwei unterschiedlichen Notationssystemen, einem skriptoralen und einem piktoralen, an. Aus der „Interferenz zweier Codes“²⁴⁶ entsteht für den Leser/Betrachter der „Zwang, zwischen Lesen und Sehen gleichsam umzuschalten“²⁴⁷.

Die Sonderstellung der Buchstaben in der Wort-Bild-Debatte besteht in ihrer elementaren Größe, die nicht mehr zu unterbieten ist. Durch sie verflüchtigt sich die Semantik der Schriftsprache, obwohl die Buchstaben gerade an sie appellieren. Apollinaire gibt diesem Drängen nach, indem er die Buchstaben zu sinnreichen Wörtern gruppiert – und diese zu Bildern anordnet. Der Surrealist greift die Wortsemantik indirekt an: Er verläßt sich auf die teilweise de(kon)struktive Bimedialität der Schrift. Auf ihr basiert die Sprengkraft seiner Kalligramme, sie erlaubt dem „homme contradictoire“²⁴⁸ seinen doppelten und ironischen²⁴⁹ Blick. Das

²⁴⁶ Vgl. Dagmar Burghart: Vom Carmen figuratum zur visuellen Poesie. An serbischen Beispielen des Barock bis zur Gegenwart. In: Kotzinger / Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen..., a.a.O., S. 81-94. Hier: S. 81f.

²⁴⁷ Willems, Anschaulichkeit, a.a.O., S. 192.

²⁴⁸ P. Pierre in Jacaret, Gilberte: La Dialectique de l'ironie et du Lyrisme dans *Alcools* et *Calligrammes* de G. Apollinaire. Nizet, Paris 1984. Hier: S. 7.

„Kontradiktorische“ wird dabei sublim verabreicht – die Dichotomie zwischen Lesen und Sehen, zwischen Schrift und Bild wird in den „Calligrammes“ – *tout simultanément*²⁵⁰ – sanft aufgebrochen, die Buchstaben, die nach Flusser als Bilderstürmer antraten²⁵¹, werden selbst zu Bildern.

Desemantisierungsstrategien verfolgt Apollinaire im Zuge einer avantgardistisch-dekompositorischen Produktion nur auf Umwegen. Der ästhetische Produktionsprozeß ist in den „Calligrammes“ vielmehr von der Faszination der Bimedialität der Schrift(-zeichen) geprägt; doppelte und mehrfache Semantisierungen sind die Folge. Durch sie wird der Absolutheitsanspruch der Wortsemantik gebrochen, ohne sie zu negieren.

Bereits in der lettristischen Form des Akrostichons beginnt diese letztlich dekonstruktive Arbeit, indem auf spielerische Weise eine Verwebung von Text und Metatext vorgeführt wird, die die Eindeutigkeit verschriftlichter Sprache angreift. Ohne bimedial zu arbeiten, macht der akrostizistische Text eine doppelte Aussage, deren „Sinn“ im Oszillieren zwischen beiden zu errahnen ist. Im Akrostichon spielen Buchstaben für diesen Prozeß eine Schlüsselrolle. Durch ihre doppelte Funktion, „Diener zweier Herren“ zu sein, wird das Aufweichen der „strengen“ Wortsemantik vorangetrieben. – Daß Apollinaire in „Montparnasse“ das Akrostichon mit dem Kalligramm zu verbinden wußte, bezeugt seine Affinität zu polysemischen Phänomenen. Durch sie ist sein Schaffen angeregt – die beharrliche Nicht-Festlegung ist die Bande, die seine

²⁴⁹ „Dans l'ironie, tous ces rapports entre les mots font du signifiant le contraire du signifié. [...] La suppression de la ponctuation change aussi les rapports entre le mot et crée un véritable métalangage. La syntaxe, en général, acquiert une élasticité par des effets de répétitions, de suppression, d'adjonctions, d'archismes, de termes techniques, de mots d'argot.“ Jacaret, *La Dialectique...*, a.a.O., S. 13. Für Jacaret ist Apollinaires Ironie „un moyen de défense contre l'angoisse.“ Ebd., S. 15.

²⁵⁰ So widmet Robert Delaunay in Abwandlung der stehenden Wendung „tout amicalement“ Apollinaire eines seiner Bilder; vgl. Pabst, *Das ‚Idéogramme lyrique‘...*, a.a.O., S. 22.

²⁵¹ „Die Erfinder des Alphabets sahen in Bildermachern und Mythagogen ihre Feinde, und sie machten mit Recht keinen Unterschied zwischen beiden. [...] Das Motiv hinter der Erfindung des Alphabets war, das magisch-mysthische

verschiedenen Produktionsphasen zusammenknüpft: der Verlust der Satzzeichen in Alcools ist ebenso ihr Ausdruck wie die „Calligrammes“.

Intermedialität – und durch sie Simultaneität – erreicht Apollinaire, indem er die Materialität von Schriftsprache betont: Sein Lettrismus entsteht aus der Reflexion auf Sprachmaterial; der Buchstabe ist in den Kalligrammen nicht mehr nur auf eine, seine „eigentliche“ lexematische Funktion festgelegt, sondern auch seine graphemische Gestalt wird in die Poesie mit einbezogen. Dadurch werden die besprochenen Werke auch syntaktisch dicht, und eine Übersetzung der Werke wird unmöglich. Die Schrift ist in ihrer materiellen Erscheinung immer auch Bild; wird das Schrift-Bild wie hier selbst ins Zentrum des Schaffens gerückt, sind es zwangsläufig auch die Buchstaben, die eine Aufwertung erfahren.

(„prähistorische“) Bewußtsein zu überholen und einem neuen („historischen“) Bewußtsein Raum zu gewähren.“ Flusser, Die Schrift, a.a.O., S. 39.