

Literatur als Kunst

Eine Schriftenreihe, herausgegeben von

Kurt May † und Walter Höllerer

Carl Hanser Verlag

München

Gaston Bachelard

Poetik des Raumes

Carl Hanser Verlag
München

Aus dem Französischen übertragen von Kurt Leonhard
Titel der Originalausgabe: La poétique de l'espace
(Presses Universitaires de France, Paris 1957)

Die Ziffern in [] verweisen auf die Anmerkungen

1960

Alle deutschen Rechte beim Carl Hanser Verlag, München

Satz und Druck: Georg Appl, Wemding

Printed in Germany

Umschlagentwurf: Gerhart M. Hotop

Zur Einführung

Emil Staiger hat in seinem Buch »Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters« durch drei Interpretationen eine »Poetik der Zeit« skizziert; Gaston Bachelard, Sorbonne, entwickelt hier eine »Poetik des Raumes«. Beide Werke setzen sich das Ziel, die dichterische Einbildungskraft zu erforschen.

Betrachtet Staiger die verschiedenen Rhythmen von Bildfolgen, so schafft Bachelard seine »Philosophie der Poesie« aus der Gegenwart des einzelnen Bildes, aus der »Minute des Bildes«, aus der »Ekstase der Bildneuheit«. Die von der Psychoanalyse geschaffene Forschungslage der Symboldeutung kennt Bachelard genau. Er verwendet die Ergebnisse der psychoanalytischen Untersuchungen, geht aber dann andere Wege: »der dichterische Akt, das plötzliche Bild, das Aufflammen des Seins in der Einbildungskraft entziehen sich solchen Untersuchungen«.

Das dichterische Bild steht im Ursprung des Bewußtseins: im dichterischen Raum des Bildes zeichnet sich das Subjekt ohne Rückhalt ab; in ihm lebt es die Lösung der Probleme, »die für das Denken hoffnungslos unlösbar sind«.

Die Beschränkung dieses Buches auf die »Bilder des glücklichen Raums«, auf die Erforschung der »Besitzräume«, der gepriesenen Räume erlaubt dem Autor, ein Buch zu schreiben, das im Labyrinth der Dichtung die Rolle der Intimität, der Schlupfwinkel zeigt. Von da aus wird das Gegenspiel des Kleinen und des Großen, des Teils und des Ganzen, von Miniatur und Unermesslichkeit sichtbar. Schließlich führt Bachelard sein Buch an einen der wichtigsten Diskussionspunkte der modernen Poetik heran: er konfrontiert »das Offene« mit »dem Geschlossenen« und schreibt ein Kapitel »Die Phänomenologie des Runden«. »Die Schwierigkeit, die wir überwinden mußten, als wir dies Kapitel schrieben, lag darin, uns von jeder geometrischen Evidenz fernzuhalten.«

Bachelards Studien könnten der Ausgangspunkt einer Forschungsrichtung sein, die eine recht verstandene »vergleichende Literaturwissenschaft« neu mitbegründen hilft.

INHALT

EINLEITUNG	9
I. DAS HAUS	35
II. HAUS UND ALL	70
III. DIE SCHUBLADE, DIE TRUHEN UND DIE SCHRÄNKE . .	104
IV. DAS NEST	119
V. DIE MUSCHEL	134
VI. DIE WINKEL	165
VII. DIE MINIATUR	178
VIII. DIE INNERE UNERMESSLICHKEIT	213
IX. DIE DIALEKTIK DES DRAUSSEN UND DES DRINNEN . .	242
X. DIE PHÄNOMENOLOGIE DES RUNDEN	263
ANMERKUNGEN	273

EINLEITUNG

I

Ein Philosoph, der all sein Denken ausgebildet hat, indem er sich den fundamentalen Themen der Wissenschaftsphilosophie zuwandte, der sich, so genau er konnte, nach der Achse des aktiven Rationalismus gerichtet hat, der Achse des wachsenden Rationalismus der zeitgenössischen Wissenschaft, muß sein Wissen vergessen, mit allen seinen philosophischen Forschungsgewohnheiten brechen, wenn er die Probleme der dichterischen Einbildungskraft studieren will. Hier zählen die Jahre der Ausbildung nicht; die lange Anstrengung von Gedankenverbindungen und Gedankenkonstruktionen, diese von Woche zu Woche und von Monat zu Monat fortgesetzte Anstrengung, ist unwirksam. Hier heißt es gegenwärtig sein, in der Gegenwart des Bildes, in der Minute des Bildes: wenn es eine Philosophie der Poesie gibt, dann muß diese Philosophie entstehen und wieder entstehen aus der Gelegenheit eines dominierenden Verses, aus der totalen Hingabe an ein isoliertes Bild, im genauesten Sinne aus der Ekstase der Bildneuheit. Das dichterische Bild ist ein plötzliches Hervortreten des seelischen Geschehens, ein Hervortreten, das in den subalternen psychologischen Kausalitätsbeziehungen schlecht zu studieren ist. Eine Philosophie der Poesie kann überhaupt keine Basis in allgemeinen Zuordnungen haben. Der Begriff Prinzip, der Begriff Basis – hier wären sie vernichtend. Solche Begriffe würden die wesentliche Aktualität, die wesentliche psychische Neuheit des Gedichtes versperren. Wenn die philosophische Überlegung einen lang ausgearbeiteten wissenschaftlichen Gedanken zum Gegenstand hat, dann muß sie den Anspruch erheben, daß die neue Idee sich einem Zusammenhang bereits bewährter Ideen einverleiben läßt, selbst wenn dieser Ideenzusammenhang durch die neue Idee einer tiefgreifenden Revision unterworfen würde, wie es bei allen Revolutionen der zeitgenössischen Wissenschaft der Fall ist. Die Philosophie der Poesie dagegen muß erkennen, daß der poetische Akt keine Vergangenheit hat, zumindest

keine nahe Vergangenheit, in deren Verlauf seine Vorbereitung und seine Heraufkunft verfolgt werden könnte.

Wenn wir in der Folge die Beziehung eines neuen dichterischen Bildes zu einem in der Tiefe des Unbewußten schlummernden Archetyp zu erwähnen haben werden, dann werden wir verständlich machen müssen, daß diese Beziehung nicht im eigentlichen Sinne kausal ist. Das dichterische Bild ist keinem Schub unterworfen. Es ist nicht das Echo einer Vergangenheit. Eher ist es umgekehrt: durch den Aufklang eines Bildes werden Echos in der fernen Vergangenheit geweckt, und es ist kaum abzusehen, bis zu welcher Tiefe diese Echos hinabreichen, ehe sie verhallen. In seiner Neuheit, in seiner Aktivität, besitzt das dichterische Bild ein eigenes Wesen, eine eigene Dynamik. Es beruht auf einer direkten Ontologie. An dieser Ontologie wollen wir arbeiten.

Sehr oft also meinen wir in der Umkehrung der Kausalität, im *Widerhall*, der von Minkowski [1] so fein studiert worden ist, die wahren Seinsmaßstäbe eines dichterischen Bildes zu finden. In diesem Widerhall bekommt das dichterische Bild eine Klangfülle des Seins. Der Dichter spricht an der Schwelle des Seins. Wir werden also, um das Sein eines Bildes zu bestimmen, im Stil der Phänomenologie von Minkowski, dessen Widerhall hörbar machen müssen.

Wenn man sagt, das dichterische Bild verlasse den Geltungsbereich der Kausalität, so ist das zweifellos eine Erklärung von einiger Tragweite. Aber die von Psychologen und Psychoanalytikern angeführten Ursachen können den wahrhaft unerwarteten Charakter des neuen Bildes niemals recht erklären, und ebensowenig die Zustimmung, die es in einer dem Vorgang seiner Erschaffung fremden Seele erweckt. Der Dichter teilt mir die Vergangenheit seines Bildes nicht mit, und doch schlägt sein Bild sofort in mir Wurzel. Die Mittelbarkeit eines einzigartigen Bildes ist eine Tatsache von großer ontologischer Bedeutung. Wir werden auf diese Kommunion durch kurze, isolierte und aktive Leistungen noch zurückkommen. Die Bilder üben Wirkung aus — nachträglich —, doch sie sind nicht Erzeugnisse einer Auswirkung. Gewiß kann man in einer psychologischen Untersuchung den psychoanalytischen Methoden Aufmerksamkeit

zuwenden, um die Persönlichkeit eines Dichters zu bestimmen, man kann auf diese Weise einen Maßstab finden für den Druck — vor allem die Unterdrückung —, die ein Dichter im Laufe seines Lebens hat aushalten müssen, aber der dichterische Akt, das plötzliche Bild, das Aufflammen des Seins in der Einbildungskraft, entziehen sich solchen Untersuchungen. Um das Problem des dichterischen Bildes philosophisch zu erhellen, muß man zu einer Phänomenologie der Einbildungskraft gelangen. Wir verstehen darunter eine Studie des dichterischen Bildes als Phänomen, wenn nämlich das Bild im Bewußtsein auftaucht als direktes Erzeugnis des Herzens, der Seele, des Menschen in seiner unmittelbaren Gegenwärtigkeit.

II

Man wird uns vielleicht fragen, warum wir jetzt, abweichend von unserem früheren Gesichtspunkt, eine phänomenologische Bestimmung der Bilder suchen. In unseren früheren Arbeiten über die Einbildungskraft hatten wir es tatsächlich für besser gehalten, uns so objektiv wie möglich den Bildern der vier Elemente der Materie, den vier Prinzipien der Entstehung anschaulicher Kosmogonien gegenüberzustellen. Unseren Gepflogenheiten als Wissenschaftsphilosoph getreu, hatten wir uns bemüht, die Bilder außerhalb jeden Versuches persönlicher Interpretation zu betrachten. Allmählich ist mir diese Methode, wenn sie auch die wissenschaftliche Vorsicht für sich hat, unzureichend erschienen, um eine Metaphysik der Einbildungskraft zu begründen. Ist nicht die »vorsichtige« Haltung an und für sich schon eine Weigerung, der unmittelbaren Dynamik eines Bildes zu gehorchen? Im übrigen haben wir ermessen können, wie schwierig es ist, sich von dieser »Vorsicht« freizumachen. Es ist leicht, zu erklären, man gebe die intellektuellen Gepflogenheiten auf, aber wie soll man es vollziehen? Für einen Rationalisten kommt es dabei zu einem kleinen täglichen Drama, einer Art Verdoppelung des Denkens, die — wie partiell das Objekt auch sei (ein einfaches Bild) — eine tiefe psychische Rückwirkung haben kann. Aber dieses kleine geistige Drama, dieses Drama auf der schlichten Ebene eines neuen Bildes, ent-

hält das ganze Paradox einer Phänomenologie der Einbildungskraft: wie kann ein manchmal sehr abseitiges Bild als die Konzentration eines ganzen seelischen Geschehens in Erscheinung treten? Wie kann dieses abseitige und flüchtige Ereignis, die Erscheinung eines singulären dichterischen Bildes, ohne irgendeine Vorbereitung auf andere Seelen zurückwirken, in andere Herzen, trotz aller Absperrungen des gesunden Menschenverstandes, trotz aller weisen Gedanken, deren Glück in ihrer Unbeweglichkeit besteht?

Es scheint, daß diese *transsubjektive* Geltung des Bildes nicht mit Hilfe bloßer objektiver Anhaltspunkte in ihrem Wesen begriffen werden könne. Die Phänomenologie allein — weil sie berücksichtigt, daß der Ausgangspunkt des Bildes in einem individuellen Bewußtsein liegt — kann uns dazu verhelfen, die Subjektivität der Bilder wieder herzustellen und die Weite, die Kraft, den Sinn der transsubjektiven Geltung des Bildes zu ermessen. Alle diese subjektiven und transsubjektiven Tatbestände können nicht ein für alle Male definiert werden. Das dichterische Bild ist seinem Wesen nach veränderlich. Es ist nicht, wie der Begriff, feststehend. Zweifellos ist die Aufgabe hart — wenn auch immer wieder gleich —, die mutierende Wirksamkeit der dichterischen Einbildungskraft in allen einzelnen Variationen der Bilder auszuspielen. Für einen Leser von Gedichten mag also die Berufung auf eine Lehre, die den so oft mißverstandenen Namen Phänomenologie trägt, befremdend erscheinen. Und doch, jenseits jeder Lehre, ist diese Berufung ganz klar: man verlangt von einem Gedichtleser, ein Bild nicht wie ein Objekt anzusehen, noch weniger als Stellvertretung eines Objekts, sondern seine spezifische Realität zu erfassen. Dazu gehört, daß man die Leistung des stiftenden Bewußtseins systematisch mit dem flüchtigsten Erzeugnis des Bewußtseins verbindet: mit dem dichterischen Bild. Auf der Ebene des dichterischen Bildes wird die Dualität von Subjekt und Objekt in schillernden Spiegelungen gebrochen und unaufhörlich in ihren Umkehrungen wirksam. In diesem Bereich der Erschaffung des dichterischen Bildes durch den Dichter wird die Phänomenologie sozusagen mikroskopisch. Daher hat diese Phänomenologie die Möglichkeiten, im strengen Sinne elementar zu sein. Diese im

Bilde vollzogene Vereinigung einer reinen, aber unbeständigen Subjektivität und einer Wirklichkeit, die nicht notwendigerweise vollständig auftreten muß, bietet dem Phänomenologen ein Feld unzähliger Erfahrungen; er sieht sich in der Lage, Beobachtungen zu machen, die präzise sein können, weil sie einfach sind, weil sie »keine Konsequenzen nach sich ziehen«, wie es bei den wissenschaftlichen Gedanken der Fall ist, die immer Zusammensetzungen sind. Das Bild in seiner Einfachheit bedarf keines Wissens. Es ist die Frucht eines naiven Bewußtseins. In seinem Ausdruck ist es junge Sprache. Der Dichter ist in der Neuheit seiner Bilder stets Ursprung der Sprache. Um genau zu klären, was eine Phänomenologie des Bildes sein kann, um zu klären, daß das Bild *vor* dem Denken liegt, müßte man sagen, daß die Dichtung weniger eine Phänomenologie des Geistes als eine Phänomenologie der Seele ist. Dann müßten Dokumente über das *träumende Bewußtsein* gesammelt werden.

Die zeitgenössische französisch schreibende Philosophie — *a fortiori* die Psychologie — bedienen sich kaum des Gegensatzes der Worte Seele und Geist. Daher sind sie beide ein wenig schwerhörig hinsichtlich von Themen, die in der deutschen Philosophie so zahlreich sind, wo die Unterscheidung zwischen »Seele« und »Geist« so scharf herausgearbeitet wird. Da aber eine Philosophie der Dichtkunst über das ganze Rüstzeug des Vokabulars verfügen muß, darf sie nichts vereinfachen, nichts verhärten. Für eine solche Philosophie sind Geist und Seele nicht Synonyme. Wenn man sie als Synonyme versteht, versperrt man sich den Zugang zu kostbaren Texten, verfälscht man Dokumente, die aus der Archäologie der Bilder stammen. Das Wort Seele ist ein unsterbliches Wort. In gewissen Gedichten ist es nicht wegzudenken. Es ist ein Wort des Hauches: *anima, âme* [2]. Allein schon die lautliche Bedeutung eines Wortes muß die Aufmerksamkeit eines Phänomenologen der Dichtkunst fesseln. Das Wort Seele kann in dichterischer Sprache mit einer solchen Überzeugungskraft ausgesprochen werden, daß es über ein ganzes Gedicht entscheidet. Das poetische Register, das der Seele entspricht, muß also unseren phänomenologischen Untersuchungen offen bleiben.

Sogar auf dem Gebiete der Malerei, wo die Realisierung Entscheidungen in sich zu schließen scheint, die vom Geiste abhängen und Verbindlichkeiten der Wahrnehmungswelt berücksichtigen, kann die Phänomenologie der Seele die erste Anregung eines Werkes aufdecken. René Huyghe schreibt in seinem schönen Katalogtext zur Ausstellung der Werke von Georges Rouault in Albi: »Wenn man danach fragen wollte, wodurch Rouault die Definitionen sprengt, dann müßte man vielleicht ein Wort verwenden, das ein wenig aus dem Gebrauch gekommen ist: es heißt Seele.« Und René Huyghe zeigt, daß man, um das Werk Rouaults zu empfinden und zu lieben, »sich ins Zentrum, ins Herz, in jenen Kreuzungspunkt begeben muß, wo alles Ursprung und Sinn erhält: dort stößt man auf das vergessene oder mißachtete Wort Seele.« Und die Seele — dies beweist die Malerei Rouaults — besitzt ein inneres Licht, das von einer »inneren Schau« erkannt und in die Welt der draußen leuchtenden Farben, in die Welt des Sonnenlichtes übertragen wird. Eine wahre Umkehrung der psychologischen Perspektiven wird also von dem verlangt, der die Malerei Rouaults liebend erkennen will. Er muß an einem inneren Licht teilnehmen, das nicht der Widerschein eines Lichtes der äußeren Welt ist; allerdings werden die Ausdrücke innere Schau, inneres Licht oft allzu leichtfertig in Anspruch genommen. Doch hier spricht ein Maler, ein Erzeuger von Licht. Er weiß, von welchem Brennpunkt die Erleuchtung ausgeht. Er sieht den verborgenen Sinn in der Passion des Rot. Am Beginn einer solchen Malerei ist eine kämpfende Seele. Der Fauvismus ist im Innern. Eine solche Malerei ist ein Phänomen der Seele. Das Werk soll eine leidenschaftliche Seele erlösen.

Die Sätze von René Huyghe bestärken uns in dieser Ansicht, daß es einen Sinn hat, von einer Phänomenologie der Seele zu sprechen. In sehr vielen Fällen muß man anerkennen, daß die Dichtung mit der Seele zu tun hat. Das mit der Seele verbundene Bewußtsein ist ausgeruhter, weniger absichtsvoll als das mit den Phänomenen des Geistes verbundene Bewußtsein. In Gedichten manifestieren sich Kräfte, die nicht durch die Umleitung eines Wissens gehen. Die Dialektik von Inspiration und Talent wird erhellt, wenn man ihre beiden Pole betrachtet: die

Seele und den Geist. Unserer Ansicht nach sind Seele und Geist unentbehrlich, wenn die Phänomene des dichterischen Bildes studiert werden sollen, in ihren verschiedenen Schattierungen, vor allem um die Entwicklung der dichterischen Bilder von der Träumerei bis zur Ausführung zu verfolgen. Die dichterische Träumerei werden wir in einem andern Werk als Phänomenologie der Seele im einzelnen studieren. Schon die Träumerei überhaupt ist eine seelische Äußerungsform, die allzu oft mit dem Traum verwechselt wird. Wenn es sich aber um eine dichterische Träumerei handelt, um eine Träumerei also, die sich nicht nur selbst genießt, sondern für andere Seelen dichterische Genüsse vorbereitet, dann weiß man genau, daß man sich nicht mehr auf dem Abhang der Schläfrigkeit befindet. Der Geist kann dabei eine Spannung entladen, aber in der dichterischen Träumerei bleibt die Seele wach, entspannt, ausgeruht, aktiv. Um ein vollständiges, gut durchgeformtes Gedicht zu machen, muß der Geist es vorausplanen. Aber für ein einfaches dichterisches Bild gibt es keinen Plan, dazu genügt eine seelische Bewegung. In einem dichterischen Bild sagt die Seele ihre Gegenwart aus.

Darum also stellt ein Dichter das phänomenologische Problem der Seele in seiner ganzen Klarheit. Pierre-Jean Jouve schreibt: »Die Poesie ist eine Seele, die einer Form die Weihe gibt« [3]. Die Seele gibt die Weihe. Sie ist hier die Urkraft. Sie ist die menschliche Würde. Sogar wenn die »Form« bekannt ist, vorgefertigt, in »Schablonen« geprägt, war sie doch, bevor das innere dichterische Licht sie traf, nur ein simples Objekt für den Geist. Aber die Seele kommt hinzu und gibt der Form die Weihe, wohnt in ihr, fühlt sich in ihr wohl. Der Satz von Pierre-Jean Jouve kann also als klare Maxime einer Phänomenologie der Seele aufgefaßt werden.

III

Wenn aber eine phänomenologische Untersuchung über die Dichtkunst den Anspruch erhebt, so weit vorzustoßen, so tief hinabzutauchen, dann muß sie aus methodischen Gründen die sentimentalischen Anklänge hinter sich lassen, mit denen wir, mehr

oder weniger üppig — sei diese Üppigkeit nun in uns oder im Gedicht selbst —, das Kunstwerk aufnehmen. Hier muß die phänomenologische Doppelwirkung der Anklänge und des Widerhalls deutlich gemacht werden. Die Anklänge zerstreuen sich über die verschiedenen Oberflächen unseres Lebens in der Welt, der Widerhall fordert uns zu einer Vertiefung unseres eigenen Daseins auf. Im Anklang vernehmen wir das Gedicht, im Widerhall sprechen wir es, eignen wir es uns an. Der Widerhall bewirkt eine Wendung im Sein. Es scheint, als wäre das Sein des Dichters unser Sein. Die Vielheit der Anklänge tritt dann heraus aus der Seins-Einheit des Widerhalls. Einfacher gesagt, wir berühren hier einen Eindruck, der jedem passionierten Gedichteser wohlbekannt ist: das Gedicht nimmt uns ganz und gar gefangen. Diese Erfassung des Seins durch die Dichtung hat ein untrüglisches phänomenologisches Kennzeichen. Die Fülle und die Tiefe eines Gedichtes sind stets Phänomene der Doppelwirkung Anklang-Widerhall. Es scheint, das Gedicht wirke durch seine Fülle belebend auf unsere Tiefen. Wenn man sich von der psychologischen Wirksamkeit eines Gedichtes Rechenschaft ablegen will, muß man also zwei Achsen der phänomenologischen Analyse verfolgen — die eine in Richtung auf die Fülle des Geistes, die andere in Richtung auf die Tiefe der Seele.

Wohlgemerkt — muß es gesagt werden? — hat der Widerhall, trotz der Ableitung dieses Wortes, in den Bereichen der dichterischen Einbildungskraft, die wir studieren wollen, einen ganz einfachen phänomenologischen Charakter. Es handelt sich darum, durch den Widerhall eines einzigen dichterischen Bildes ein wahres Erwachen der dichterischen Schöpfung bis in die Seele des Lesers hinein auszulösen. Durch seine Neuheit setzt ein dichterisches Bild die gesamte sprachliche Aktivität in Bewegung. Das dichterische Bild versetzt uns an den Ursprung des redenden Seins.

Durch diesen Widerhall gehen wir *unverzüglich* über jede Psychologie oder Psychoanalyse hinaus, wir verspüren eine poetische Gewalt, die sich ganz naiv in uns erhebt. Nach diesem Widerhall erst können wir die Anklänge empfinden, die gefühlsmäßigen Rückwirkungen, die erwachenden Erinnerungen.

Aber das Bild hat die Tiefen berührt, bevor es die Oberfläche bewegte. Und das gilt schon für eine einfache Leser-Erfahrung. Dadurch erst wird dieses Bild, das uns die Gedichtlektüre darbietet, wirklich unser. Es schlägt Wurzel in uns selbst. Wir haben es empfangen, aber wir gelangen zu dem Eindruck, wir hätten es erschaffen können, erschaffen sollen. Es wird ein neues Sein in unserer Sprache, es drückt uns aus, indem es uns zu dem macht, was es ausdrückt, anders gesagt; es ist zugleich das Werden eines Ausdrucks und ein Werden unseres Seins. Hier schafft der Ausdruck ein Sein.

Diese letzte Bemerkung definiert die Ebene der Ontologie, auf der wir arbeiten. Grundsätzlich meinen wir, daß alles spezifisch Menschliche im Menschen *Logos* ist. Wir vermögen nicht in einer Region zu meditieren, die vor der Sprache wäre. Selbst wenn diese These eine ontologische Tiefe zu leugnen scheint, muß man sie uns mindestens als eine Arbeitshypothese zugestehen, die dem besonderen Typus von Untersuchungen über die dichterische Einbildungskraft gut angepaßt ist.

Das dichterische Bild, ein Ereignis des *Logos*, ist also von erneuernder Wirkung auf unsere Persönlichkeit. Wir fassen es nicht mehr als einen »Gegenstand« auf. Wir empfinden, daß die »objektive« Haltung des Kritikers den »Widerhall« erstickt, weil sie grundsätzlich jene Tiefe leugnet, von der das ursprüngliche dichterische Phänomen seinen Ausgang nehmen soll. Und was den Psychologen angeht, so ist er von den Anklängen betäubt und will unaufhörlich seine Empfindungen *beschreiben*. Dem Psychoanalytiker aber geht der Widerhall verloren, weil er zu sehr damit beschäftigt ist, das Knäuel seiner Interpretationen zu entwirren. Durch die Fatalität seiner Methode intellektualisiert der Psychoanalytiker das Bild. Er begreift das Bild tiefer als der Psychologe. Aber eben, er »begreift« es. Für den Psychoanalytiker hat das dichterische Bild immer einen **Untertext**. Er interpretiert das Bild und übersetzt es damit in eine andere Sprache als den dichterischen *Logos*. Nie kann man mit mehr Berechtigung als in diesem Falle sagen: »traduttore, traditore«.

Indem wir ein neues dichterisches Bild aufnehmen, erfahren wir seinen intersubjektiven Wert. Wir wissen, wir werden es

immer wieder sprechen, um unsere Begeisterung auszudrücken. Als Übertragung von einer Seele zur andern, entzieht sich ein dichterisches Bild offensichtlich den kausalen Untersuchungen. Doktrinen, die zaghaft kausal sind wie die Psychologie oder streng kausal wie die Psychoanalyse, können die Ontologie des Dichterischen nicht erfassen. Ein dichterisches Bild — nichts bereitet darauf vor: insbesondere weder die Bildung im literarischen Sinne noch die Wahrnehmung im psychologischen Sinne.

Wir gelangen also immer wieder zu dem gleichen Schluß: die wesenhafte Neuheit des dichterischen Bildes enthält als Problem das schöpferische Vermögen des redenden Seins. Dieses schöpferische Vermögen zeigt dem imaginierenden Bewußtsein, daß es, sehr einfach aber sehr rein — ein Ursprung ist. Diesen Ursprungswert verschiedener dichterischer Bilder herauszuholen, ist die Aufgabe, die eine Phänomenologie der dichterischen Einbildungskraft nicht aus den Augen verlieren darf.

IV

Auf diese Weise beschränken wir unsere Untersuchung auf das dichterische Bild in seinem Ursprung aus der reinen Einbildungskraft. Wir fragen nicht nach dem Problem der Komposition des Gedichtes, also der Gruppierung vielfältiger Bilder. In der Gedichtkomposition kommen psychologisch verwickelte Faktoren hinzu, welche die mehr oder weniger entlegene Bildung und das literarische Ideal einer Zeit miteinander verbinden, lauter Grundbestandteile, die eine vollständige Phänomenologie sicherlich berücksichtigen müßte. Aber ein so weit gestecktes Programm könnte der Reinheit der von uns gemeinten phänomenologischen Beobachtungen schaden, die nun einmal entschlossen auf das Elementare gerichtet sind. Der echte Phänomenologe ist es sich schuldig, in systematischer Weise bescheiden zu sein. Daher scheint uns bereits die einfache Bezugnahme auf jene phänomenologischen Fähigkeiten der Lektüre, die aus dem Leser einen Dichter auf der Ebene des gelesenen Gedichtes machen, mit einer Nuance von Stolz behaftet. Für uns läge Unbescheidenheit darin, persönlich eine Fähigkeit der Lektüre zu beanspruchen, welche die Fähigkeit

der organisierten vollständigen Erschaffung, auf das Ganze des Gedichtes bezogen, neu aufbrächte und nacherlebte. Noch weniger dürfen wir hoffen, eine synthetische Phänomenologie zu erreichen, die das Ganze eines Werkes beherrschen könnte, wie gewisse Psychoanalytiker es in der Hand zu haben glauben. Also müssen wir auf der Ebene der vereinzelt betrachteten Bilder unseren phänomenologischen »Widerhall« anstreben.

Dieser Anflug von Stolz, dieses kleine bißchen Stolz, dieser Stolz der einfachen Lektüre, trägt einen unleugbaren phänomenologischen Zug, wenn man seine Einfachheit bewahrt. Der Phänomenologe hat hier nichts zu tun mit dem Literaturkritiker, der, wie man oft bemerkt hat, ein Werk beurteilt, das er nicht machen könnte, ja, wie seine leichtherzigen Verrisse bezeugen, ein Werk, das er gar nicht machen möchte. Der Literaturkritiker ist notwendigerweise ein strenger Leser. Wenn man einen Komplex, den der übermäßige Gebrauch so entwertet hat, daß er in den Wortschatz der Staatsmänner übergegangen ist, einmal wie einen Handschuhfinger umstülpen darf, so könnte man sagen, der Literaturkritiker und der Professor der Literaturwissenschaft, diese stets Wissenden, stets Urteilenden, legen gern einen »Überwertigkeitssimplex« an den Tag. Wir aber, die wir uns dem Glück der Lektüre hingeben, wir lesen und lesen wieder, nur was uns gefällt, mit einem kleinen Leserstolz und viel Begeisterung. Gewöhnlich entwickelt sich der Stolz zu einem massiven Gefühl, das auf dem gesamten seelischen Geschehen lastet, aber der Anflug von Stolz, der aus der Hingabe an die Beglückung eines Bildes entsteht, bleibt zurückhaltend und verborgen. Er ist in uns, den einfachen Lesern, für uns, nichts weiter als für uns. Es ist gewissermaßen ein Stolz im stillen Kämmerlein. Niemand weiß es, daß wir beim Lesen unsere Versuchungen, Dichter zu sein, neu erleben. Jeder etwas passionierte Leser nährt und verdrängt in der Lektüre den Wunschtraum, Schriftsteller zu sein. Ist die gelesene Seite zu schön, so verdrängt die Bescheidenheit den Wunsch. Aber der Wunsch entsteht immer von neuem. Jedenfalls weiß jeder Leser, der ein Werk, das er liebt, wiederliest, daß die geliebten Seiten ihn angehen. Jean-Pierre Richard schreibt in seinem schönen Buch *Dichtung und Tiefe* unter anderem zwei Studien, eine über

Baudelaire, die andere über Verlaine. Baudelaire wird besonders hervorgehoben, genau deshalb, weil, wie Richard sagt, sein Werk »uns angeht«. Der Unterschied dieser Studie zur andern ist groß. Verlaine erhält nicht die totale phänomenologische Zustimmung wie Baudelaire. Und so ist es immer; in mancher Lektüre, die unsere tiefe Sympathie gewinnt, sind wir im wahrsten Sinne »mit von der Partie«. In seinem *Titan* schreibt Jean Paul von seinem Helden: »Er las die Lobreden auf jeden großen Menschen mit Wollust, als wären sie auf ihn.« Wie dem auch sei, die Lesersympathie ist untrennbar von einer Bewunderung. Man kann mehr oder weniger bewundern, aber immer ist ein kleiner ehrlicher Aufschwung, ein kleiner Begeisterungs-Elan nötig, um den phänomenologischen Gewinn eines dichterischen Bildes einzuheimsen. Die geringste kritische Überlegung unterbricht diesen Elan und gibt dem Verstand die Oberhand, wodurch die Ursprünglichkeit der Einbildungskraft zerstört wird. In dieser Bewunderung, die über die Passivität der kontemplativen Haltung hinausgeht, erscheint die Freude am Lesen als Reflex der Freude am Schreiben, so als wäre der Leser das Phantom des Schriftstellers. Mindestens nimmt der Leser an jener Schöpfungsfreude teil, die Bergson als das Merkmal der Schöpfung bezeichnet. Hier wird die Schöpfung auf dem dünnen Faden des Satzes erzeugt, im flüchtigen Leben eines Ausdrucks. Aber dieser dichterische Ausdruck, auch wenn er nicht aus einer vitalen Notwendigkeit kommt, ist dennoch eine Steigerung des Lebens. Das rechte Sagen ist ein Bestandteil des rechten Lebens. Das dichterische Bild ist ein Empортаuchen aus der Sprache, es ist immer ein wenig über der bedeutungsgebundenen Sprache. Wer Gedichte erlebt, macht also die heilsame Erfahrung des Empортаuchens. Gewiß ist es ein Empортаuchen von geringer Tragweite. Aber diese Momente wiederholen sich; die Dichtung versetzt die Sprache in den Zustand des Empортаuchens. Das Leben zeigt sich dabei durch seine Lebhaftigkeit an. Diese sprachlichen Aufschwünge, die aus der gewohnten Linie der zweckhaften Sprache heraustreten, sind der Elan vital in Miniaturformat. Ein Mikro-Bergsonismus, der die Thesen von der Sprache als Werkzeug aufgäbe, um sich die These von der

Sprache als Realität anzueignen, würde in der Dichtkunst sehr viele Dokumente über das ganz aktuelle Leben der Sprache finden.

Neben den Betrachtungen über das Leben der Worte, wie es in der Entwicklung einer Sprache durch die Jahrhunderte hindurch in Erscheinung tritt, bringt uns nun also das dichterische Bild, im Stil des Mathematikers ausgedrückt, eine Art Differential dieser Entwicklung. Ein großer Vers kann einen großen Einfluß auf die Seele einer Sprache haben. Er weckt verwischte Bilder. Und gleichzeitig sanktioniert er die Unvorhersehbarkeit der Sprache. Die Sprache unvorhersehbar machen — ist das nicht eine Erziehung zur Freiheit? Welchen Zauber findet die dichterische Einbildungskraft darin, sich über Zensuren hinwegzusetzen! Früher wurden die »dichterischen Freiheiten« kodifiziert. Aber die zeitgenössische Dichtung hat die Freiheit in den Sprachkörper selbst verlegt. Die Dichtung erscheint nunmehr als ein Phänomen der Freiheit.

V

Sogar auf der Ebene eines isolierten dichterischen Bildes, im bloßen Entstehen von Ausdruck, welches der Vers ist, kann also der phänomenologische Widerhall auftreten; und in seiner äußersten Simplizität gibt er uns die Herrschaft über unsere Sprache. Wir stehen hier vor einem winzigen Phänomen der Bewußtseinsspiegelung. Das dichterische Bild ist das psychische Ereignis von geringster Verantwortlichkeit. Ihm eine Rechtfertigung in der Ordnung der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit zu suchen oder seine Stelle und seine Rolle innerhalb der Komposition des Gedichtes zu bestimmen, diesen beiden Aufgaben braucht man erst in zweiter Linie sein Augenmerk zu schenken. In der ersten phänomenologischen Untersuchung über die dichterische Einbildungskraft bilden das isolierte Bild, der Satz, der es entwickelt, der Vers oder manchmal die Strophe, in der es aufstrahlt, Sprachräume, die eine Topo-Analyse studieren müßte. So zeigt uns J. B. Portalis den Dichter Michel Leiris als einen »einsamen Schürfer in den Wörterstollen« [4]. Portalis kennzeichnet damit sehr gut jenen geäderten Raum,

der von den einfachen Impulsen der erlebten Worte durchlaufen wird. Der Atomismus der Begriffssprache fordert Gründe der Fixierung, Kräfte der Zentralisierung. Doch der Vers hat immer eine Bewegung, das Bild schließt sich der Linie des Verses an, es zieht die Einbildungskraft mit sich, so als erschüfe die Einbildungskraft eine Nervenfasern. Portalis fügt die folgende Formulierung hinzu, die es verdient, als ein sehr sicherer Hinweis für eine Phänomenologie des Ausdrucks festgehalten zu werden: »Das sprechende Subjekt ist das ganze Subjekt.« Darum erscheint es uns nicht mehr paradox zu sagen, daß das sprechende Subjekt ganz und gar in einem dichterischen Bild enthalten ist, denn wenn es sich darin nicht ohne Rest und Rückhalt gibt, tritt es nicht in den dichterischen Raum des Bildes ein. In diesem sehr eindeutigen Sinne bringt das dichterische Bild eine der einfachsten Erfahrungen der erlebten Sprache. Und betrachtet man es, wie wir es tun, als den Ursprung des Bewußtseins, so gehört es sehr wohl in eine Phänomenologie. Ja, wenn eine phänomenologische »Schule« abgehalten werden sollte, dann würde das dichterische Phänomen sogar zweifellos die klarsten und elementarsten Lektionen ergeben. In einem kürzlich erschienenen Buch schreibt J. H. Van den Berg: »Die Dichter und Maler sind geborene Phänomenologen« [5]. Und wenn er die Bemerkung macht, daß die Dinge zu uns »sprechen« und wir infolgedessen, wenn wir dieser Sprache vollen Wert beimessen, einen Kontakt mit den Dingen haben, fügt Van den Berg hinzu: »Wir *leben* beständig eine Lösung der Probleme, die für das *Denken* hoffnungslos unlösbar sind.« Diese Zeilen des gelehrten holländischen Phänomenologen können den Philosophen in seinen Studien über das redende Sein ermutigen.

VI

Die Situation der Phänomenologie wird gegenüber den psychoanalytischen Untersuchungen vielleicht schärfer umrissen erscheinen, wenn wir, von den dichterischen Bildern aus, eine Sphäre reiner Sublimierung entdecken, einer Sublimierung, die nichts sublimiert, die befreit ist vom Ballast der Leidenschaften,

befreit vom Schub der Wünsche. Wenn wir auf diese Weise dem dichterischen Bild im höchsten Sinne ein Absolutum von Sublimierung zuerkennen, spielen wir ein leichtes Spiel auf einer einfachen Nüance. Aber es scheint uns, daß die Dichtung überreichliche Beweise für diese absolute Sublimierung gewährt. Solche Beweise werden wir oft im Laufe dieses Buches treffen. Der Psychologe und der Psychoanalytiker allerdings, wenn ihnen diese Beweise vorgelegt werden, sehen im dichterischen Bild nichts weiter als bloßes Spiel, flüchtiges Spiel, ein Spiel von völliger Eitelkeit. Die Bilder sind für sie ohne Bedeutung — ohne leidenschaftliche Bedeutung, ohne psychologische Bedeutung, ohne psychoanalytische Bedeutung. Es kommt ihnen nicht in den Sinn, daß solche Bilder eben eine dichterische Bedeutung haben. Aber die Dichtung ist da, mit ihren Tausenden von ausgestreuten Bildern, durch welche die schöpferische Einbildungskraft ihr eigenes Gebiet in Besitz nimmt.

Die Suche nach Voraussetzungen für ein Bild, wenn man sich mitten im Dasein des Bildes befindet, ist für den Phänomenologen ein Zeichen von Psychologismus. Nehmen wir im Gegenteil das dichterische Bild in seinem Sein. Das dichterische Bewußtsein ist so total aufgenommen in das Bild, das über der Sprache erscheint, jenseits der gewohnten Sprache, es spricht mit Hilfe des dichterischen Bildes eine so neue Sprache, daß keine Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart mehr ins Gewicht fallen. Im folgenden werden wir Beispiele einer solchen Losreißung von Bedeutung, Wahrnehmung, Gefühlsstimmung bringen, die wohl unbestreitbar machen, daß das dichterische Bild unter dem Zeichen eines neuen Seins steht.

Dieses neue Sein ist der glückliche Mensch.

Glücklich im Wort, also unglücklich in der Tat — wird der Psychoanalytiker sofort einwenden. Für ihn ist die Sublimierung nur eine Kompensierung in vertikaler Richtung, eine Flucht nach oben, genauso wie die Kompensierung eine Flucht in der Seitenrichtung ist. Und gleich verläßt der Psychoanalytiker das ontologische Studium des Bildes; er gräbt die Geschichte eines Menschen aus; er sieht, er zeigt die verborgenen Leiden des Dichters. Er erklärt die Blume aus dem Dünger.

Der Phänomenologe geht nicht so weit. Für ihn ist das Bild einfach da, das Wort spricht, das Wort des Dichters redet zu ihm. Man braucht nicht die Leiden des Dichters erlebt zu haben, um das Glück des Wortes zu empfangen, das er bietet — Glück des Wortes, welches das Drama beherrscht. Die Sublimierung übersteigt in der Dichtkunst die irdisch unglückliche Seele. Es ist eine Tatsache: die Dichtung hat ein Glück, das ihr eigentümlich ist, welches Drama sie auch illustrieren möge.

Die reine Sublimierung, wie wir sie ansehen, setzt formell ein Drama voraus, denn wohlgemerkt, auch der Phänomenologe könnte die tiefe psychologische Realität der Sublimierungsvorgänge nicht verkennen, die so eingehend von der Psychoanalyse dargestellt worden sind. Aber es handelt sich darum, in phänomenologischer Sicht zu noch ungelebten Bildern überzugehen, zu Bildern, die das Leben nicht bereit hält, sondern die der Dichter schafft. Es handelt sich darum, das Ungelebte zu leben und sich so offen zu halten wie die Sprache selbst. Solche Erfahrungen wird man in einigen seltenen Gedichten finden. Etwa in manchen Gedichten von Pierre-Jean Jouve. Kein Werk könnte mehr von psychoanalytischen Meditationen genährt sein als die Bücher von Pierre-Jean Jouve. Aber in manchen Augenblicken schlagen solche Flammen aus seiner Dichtung, daß man nicht mehr im gewohnten Raume lebt. Sagt er nicht: »Die Dichtkunst übersteigt beständig ihre Ursprünge, sie leidet nicht mehr in Ekstase oder Kummer, sie wohnt freier« [6]. Und Seite 112: »Je mehr ich in der Zeit vorwärts kam, desto mehr war die Bewegung gemeistert, vom Gelegenheitsanlaß entfernt, zur reinen Form der Sprache geführt.« Würde Pierre-Jean Jouve damit einverstanden sein, auch die von der Psychoanalyse enthüllten »Ursachen« als »Gelegenheitsanlässe« zu betrachten? Ich weiß es nicht. Aber in der Region der »reinen Form der Sprache« gestatten es die Ursachen des Psychoanalytikers nicht, das dichterische Bild in seiner Neuheit vorauszusagen. Sie sind höchstens »Gelegenheiten« zur Befreiung. Und daran liegt es, daß die Dichtung — wenigstens in unserer dichterischen Ära — im spezifischen Sinne »überraschend« ist, weil nämlich ihre Bilder unvoraussehbar sind. Die Literaturkritiker in ihrer Gesamtheit nehmen diese Unvoraussehbarkeit nicht

klar genug zur Kenntnis, die gerade die Pläne der üblichen psychologischen Explikation durchkreuzt. Aber der Dichter erklärt mit Bestimmtheit: »Die Dichtung, besonders in ihrer überraschenden Gangart von heute, kann nur einem aufmerksamen Denken zugänglich sein, das von etwas Unbekanntem eingenommen wird und sich für das Werden wesenhaft offen hält.« Dann auf Seite 170: »Von hier aus kommt eine neue Definition des Dichters in Sicht. Er ist derjenige, der erkennt, das heißt, der transzendiert, und der benennt, was er erkennt.« Schließlich (Seite 10): »Es gibt keine Dichtung, wenn es nicht den absoluten Schöpfungsakt gibt.«

Eine solche Dichtung ist selten [7]. Die große Masse der Dichtung ist mehr mit den Leidenschaften vermengt, mehr psychologisiert. Aber hier tritt der Fall ein, daß die Seltenheit, die Ausnahme, nicht die Regel bestätigt, sondern ihr widerspricht und ein neues Gesetz aufrichtet. Ohne die Region der absoluten Sublimierung — wie eingeschränkt und enthoben sie auch sein mag, und selbst wenn sie außer Reichweite der Psychologen und der Psychoanalytiker (die sich schließlich nicht mit der reinen Dichtkunst abzugeben haben) zu liegen scheint — läßt sich die genaue Polarität der Dichtkunst nicht aufzeigen.

Die genaue Bestimmung der Ebene, auf der jene Losreißung vor sich geht, wird nicht ohne weiteres zu finden sein, lange wird man sich vielleicht in der Domäne der verworrenen Leidenschaften aufhalten, welche die Dichtkunst trüben. Und außerdem ist die Höhenlage, von der aus man zur reinen Sublimierung gelangt, gewiß nicht für alle Seelen die gleiche. Mindestens besteht die methodische Notwendigkeit, die vom Psychoanalytiker untersuchte und die vom Phänomenologen betrachtete Sublimierung zu trennen. Der Psychoanalytiker mag die menschliche Natur der Dichter untersuchen, aber sein Aufenthalt in der Region der Leidenschaften befähigt ihn nicht dazu, die dichterischen Bilder auf der Gipfelhöhe ihrer eigenen Realität zu verstehen. C. G. Jung hat es übrigens sehr deutlich gesagt: wenn man den Gepflogenheiten der Psychoanalyse folgt, »wendet sich dabei das Interesse vom Kunstwerk ab und verliert sich im labyrinthisch verschlungenen Gewirre psychischer Vorbedingungen, und der Dichter wird zum klinischen

Fall, eventuell zum soundsovielten Beispiel der *Psychopathia sexualis*. Damit hat sich aber auch die Psychoanalyse des Kunstwerks aus ihrem Objekt heraus entfernt und die Diskussion auf ein Gebiet verlegt, das ganz allgemein menschlich und für den Künstler nicht im geringsten spezifisch und namentlich für seine Kunst sehr unwesentlich ist« [8].

Einzig und allein um diese Streitfrage zusammenzufassen, sei uns eine kleine polemische Geste erlaubt, obwohl die Polemik sonst nicht zu unseren Gepflogenheiten gehört.

Der Römer sagte zu dem Schuster, der seinen Ehrgeiz zu hoch steckte:

Ne sutor ultra crepidam

Bei Anlässen, wo es sich um reine Sublimierung handelt, wo es gilt, das eigentümliche Sein der Dichtkunst zu bestimmen, dürfte der Phänomenologe vielleicht dem Psychoanalytiker zuzurufen:

Ne psuchor ultra uterum

VII

Im ganzen genommen, geht eine Kunst, sobald sie autonom wird, von einem neuen Ausgangspunkt aus. Dann ist es interessant, diesen Ausgangspunkt im Geist einer Phänomenologie zu betrachten. Prinzipiell kümmert sich die Phänomenologie nicht um das Vergangene und wendet sich dem Neuen zu. Sogar in einer Kunst wie der Malerei, die ein handwerkliches Können bezeugt, liegen die großen Erfolge außerhalb dieses Handwerklichen. Jean Lescure schreibt sehr richtig in seiner Studie über das Werk des Malers Lapicque: »Wenn sein Werk auch eine große Kultur und eine Kenntnis aller dynamischen Ausdrucksmittel des Raumes bezeugt, so verzichtet es doch auf ihre Anwendung, es bildet sich keine Rezepte daraus . . . Das Wissen muß also begleitet sein von einem ebenso großen Vermögen, das Wissen zu vergessen. Das Nicht-Wissen ist keine Unkenntnis, sondern die schwierige Leistung des Überwindens der Kenntnis. Nur um diesen Preis ist ein Werk in jedem Augenblick ein reiner Beginn und seine Erschaffung eine Aus-

übung von Freiheit« [9]. Das ist für uns ein kapitaler Text, denn er läßt sich unmittelbar in eine Phänomenologie des Dichterischen übertragen. In der Poesie ist das Nicht-Wissen eine Grundbedingung; wenn es beim Dichter Handwerk gibt, dann in der subalternen Aufgabe, Bilder miteinander zu verbinden. Aber das Leben des Bildes ist ganz in seinem Aufblitzen enthalten, in jener Tatsache, daß ein Bild alle Gegebenheiten der Sensibilität übertrifft.

Man sieht also, das Werk erhebt sich so hoch über das Leben, daß das Leben es nicht mehr erklärt. Jean Lescure sagt vom Maler: »Lapicque fordert vom schöpferischen Akt, daß er ihm ebenso viel Überraschung bietet wie das Leben.« Die Kunst ist also eine Verdoppelung des Lebens, sie wetteifert mit dem Leben in der Erzeugung von Überraschungen, die unser Bewußtsein erregen und es vor Schläfrigkeit bewahren. Lapicque schreibt (zitiert von Lescure): »Wenn ich zum Beispiel den Flußübergang bei Auteuil male, dann erwarte ich von meiner Malerei, daß sie mir ebensoviel Unvorhergesehenes zuträgt — obgleich von anderer Art — wie der wirkliche Vorgang beim Rennen, das ich gesehen habe. Es kann nicht einen Augenblick lang in Frage kommen, ein Schauspiel, das bereits der Vergangenheit angehört, getreu wiederzugeben. Aber ich muß es ganz und gar nacherleben, und zwar in einer neuen und malerischen Weise, und indem ich dies tue, mir die Möglichkeit eines neuen Schocks verschaffen.« Und Lescure schließt: »Der Künstler schafft nicht wie er lebt, er lebt wie er schafft.«

Der zeitgenössische Maler betrachtet also das Bild nicht mehr als einfachen Ersatz für eine sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit. Rosen, gemalt von Estir: schon Proust sagte, sie seien »eine neue Zuchtform, mit der dieser Maler, wie ein erfinderischer Gärtner, die Familie der Rosen bereichert hat« [10].

VIII

Die klassische Psychologie kümmert sich kaum um das dichterische Bild; oft wird es mit der einfachen Metapher verwechselt. Übrigens ist in den Werken der Psychologen das Wort Bild mit Mißverständnissen beladen: man sieht Bilder, man

gibt Bilder wieder, man behält Bilder im Gedächtnis. Das Bild ist alles, nur nicht ein unmittelbares Erzeugnis der Einbildungskraft. In dem Werk von Bergson *Materie und Gedächtnis* hat der Begriff des Bildes eine große Ausdehnung, aber nur ein einziges Mal ist die produktive Einbildungskraft erwähnt. Diese Produktion bleibt dann auch eine Freiheitsbetätigung minderen Grades, die kaum Beziehung hat zu den großen freien Akten, die durch die Philosophie Bergsons ins rechte Licht gesetzt wurden. An dieser kurzen Stelle spricht der Philosoph von den »Spielen der Phantasie«. Die verschiedenen Bilder sind dann »ebenso viele Freiheiten, die sich der Geist im Umgang mit der Natur herausnimmt«. Aber diese Freiheiten im Plural beanspruchen nicht das Sein; sie vermehren nicht die Sprache; entziehen die Sprache nicht ihrer dienenden Rolle. Sie sind wirklich »Spiele«. Kaum daß die Einbildungskraft auch nur die Erinnerungen zum Schillern bringt. Auf diesem Gebiet des poetisierten Gedächtnisses bleibt Bergson weit hinter Proust zurück. Die Freiheiten des Geistes im Umgang mit der Natur bezeichnen nicht wirklich die Natur des Geistes.

Im Gegensatz dazu möchten wir vorschlagen, die Einbildungskraft als ein erstrangiges Vermögen der menschlichen Natur zu betrachten. Gewiß, es bringt uns nicht weiter, wenn wir sagen: die Einbildungskraft ist die Fähigkeit Bilder hervorzubringen. Aber diese Tautologie hat wenigstens den Vorzug, daß sie die Unterordnung der Bilder unter die Erinnerungen verhindert.

Die Einbildungskraft, in ihren lebendigen Handlungen, trennt uns zugleich von der Vergangenheit und von der Wirklichkeit. Sie öffnet sich zur Zukunft. Zu der *Funktion des Wirklichen*, das von der Vergangenheit gelernt hat, im Sinne der klassischen Psychologie, muß eine *Funktion des Unwirklichen* hinzukommen, die ganz ebenso empirisch feststellbar ist, wie wir uns in früheren Arbeiten zu zeigen bemüht haben. Eine Verkümmern auf seiten der Funktion des Unwirklichen hemmt die produktiven seelischen Vorgänge. Wie kann man vorhersehen, ohne zu imaginieren?

Aber, um einfacher von den Problemen der dichterischen Einbildungskraft zu sprechen, es ist unmöglich, den seelischen

Gewinn der Dichtung zu empfangen, ohne diese beiden Funktionen der menschlichen Psyche zusammenarbeiten zu lassen: Funktion des Wirklichen und Funktion des Unwirklichen. Eine wahre rhythmooanalytische Kur wird uns im Gedicht geboten, wenn es das Wirkliche und das Unwirkliche verwebt und die Sprache durch die doppelte Wirksamkeit der sachlichen Bedeutung und der dichterischen Gestaltung dynamisiert. Und in der dichterischen Gestaltung geht die Beanspruchung des imaginierenden Wesens so weit, daß es nicht mehr das einfache Subjekt des Verbuns »sich anpassen« ist. Die wirklichen Bedingungen sind nicht mehr entscheidend. Die Poesie versetzt die Einbildungskraft in jenen Randbereich, wo die Funktion des Unwirklichen das in seinen Automatismen eingeschlafene Sein anreizt oder beunruhigt — in jedem Falle aufweckt. Der hinterlistigste aller Automatismen, der Automatismus der Sprache, funktioniert nicht mehr, wenn man in die Domäne der reinen Sublimierung eingetreten ist. Von diesem Gipfel der reinen Sublimierung gesehen, ist die reproduzierende Einbildungskraft wenig bedeutsam. Hat Jean Paul nicht geschrieben: »Einbildungskraft ist die Prose der Bildungskraft oder Phantasie« [11].

*Sozial. Man kann auch...
 IX
 ...*

In dieser sicherlich zu langen philosophischen Einführung haben wir allgemeine Thesen resümiert, die wir in diesem Werk auf die Probe stellen wollen — und in einigen anderen, die wir noch zu schreiben hoffen. Im vorliegenden Buch hat unser Forschungsfeld den Vorzug, genau begrenzt zu sein. Wir wollen nämlich sehr einfache Bilder untersuchen, die Bilder des glücklichen Raumes. Dieser Einstellung gemäß verdienen unsere Forschungen den Namen *Topophilie*. Sie gehen darauf aus, den menschlichen Wert der Besitzräume zu bestimmen, der gegen feindliche Kräfte verteidigten Räume, der geliebten Räume. Aus Gründen, die oft sehr verschieden sind, und mit den Unterschieden der dichterischen Nüance, sind es *gepriesene Räume*. Zu ihrem ursprünglichen Schutzwert, der durchaus real sein kann, kommen noch imaginierte Werte hinzu, und diese Werte

sind bald die dominierenden Werte. Der von der Einbildungskraft erfaßte Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben, der den Messungen und Überlegungen des Geometers unterworfen ist. Er wird erlebt. Und er wird nicht nur in seinem realen Dasein erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft. Im besonderen ist er fast immer anziehend. Er konzentriert das Sein im Innern der Grenzen, die es beschützen. Im Reiche der Bilder ist das Spiel der Außenwelt und der Intimität kein ausgewogenes Spiel. Andererseits werden auf den folgenden Seiten die Räume der Feindseligkeit kaum erwähnt. Diese Räume des Hasses und des Kampfes können nur studiert werden, wenn es sich um heiße Stoffe, um apokalyptische Bilder handelt. In unserem gegenwärtigen Zusammenhang wollen wir mit Bildern bekannt werden, die *anziehen*. Und was die Bilder betrifft, so wird sehr bald klar, daß Anziehen und Abstoßen keine entgegengesetzten Erfahrungen bringen. Die Worte sind entgegengesetzt. Wenn man von Magnetismus oder von Elektrizität spricht, kann man Abstoßung und Anziehung symmetrisch darstellen. Dazu genügt eine Veränderung von algebraischen Zeichen. Aber die Bilder entsprechen kaum den ruhigen Ideen, vor allem nicht den endgültigen Ideen. Unaufhörlich imaginiert die Einbildungskraft und bereichert sich mit neuen Bildern. Diesen Reichtum imaginierten Seins wollen wir erforschen.

Hier ist also eine rasche Übersicht der Kapitel dieses Buches:

Wie es sich in einer Untersuchung über die Bilder der Intimität gehört, stellen wir zuerst das Problem der Poetik des Hauses. Es ergibt sich eine Überfülle von Fragen: wie werden verborgene Zimmer, verschwundene Zimmer zu Wohnungen für eine unvergeßliche Vergangenheit? Wo und wie findet die Ruhe ihre bevorzugten Situationen? Wie empfangen vorübergehende Zufluchtsorte und zufällige Schlupfwinkel manchmal von unseren intimen Träumereien Werte, die keinerlei objektive Grundlage besitzen? Mit dem Bilde des Hauses halten wir ein wirkliches Prinzip psychologischer Integration in der Hand. Beschreibende Psychologie, Tiefenpsychologie, Psychoanalyse und Phänomenologie könnten mit dem Haus jenes Korpus von Doktrinen konstituieren, das wir mit dem Namen Topo-Ana-

lyse bezeichnen. Von den verschiedensten theoretischen Standpunkten aus betrachtet, scheint das Bild des Hauses zur Topographie unseres intimen Seins zu werden. Um einen Begriff von der Verwickeltheit der Aufgabe des Psychologen zu geben, der die menschliche Seele in ihren Tiefen studiert, läßt C. G. Jung seinen Leser diesen Vergleich überdenken: »Wir haben ein Gebäude zu beschreiben und zu erklären, dessen oberes Stockwerk im 19. Jahrhundert errichtet worden ist; das Erdgeschoß datiert aus dem 16. Jahrhundert, und die nähere Untersuchung des Mauerwerks ergibt die Tatsache, daß es aus einem Wohnturm des 11. Jahrhunderts umgebaut worden ist. Im Keller entdecken wir römische Grundmauern und unter dem Keller findet sich eine verschüttete Höhle, auf deren Grund Steinwerkzeuge in der höheren Schicht und Reste der gleichzeitigen Fauna in der tieferen Schicht aufgedeckt werden. Das wäre etwa das Bild unserer seelischen Struktur« [12]. Natürlich weiß Jung, wie ungenügend dieser Vergleich ist. Aber schon allein die Tatsache, daß er sich so mühelos entwickeln läßt, gibt uns die Berechtigung, das Haus als ein Instrument zur Analyse der menschlichen Seele aufzufassen. Werden wir nicht mit Hilfe dieses Instruments in uns selbst, wenn wir in unserem einfachen Hause träumen, die Sicherheit einer Höhle finden? Und ist denn der Turm unserer Seele für immer wegrasiert? Sind wir für immer, wie der berühmte Halbvers sagt, Wesen »mit abgebrochenem Turm«? Nicht allein unsere Erinnerungen, auch unsere Vergessenheiten sind »einquartiert«. Unser Unbewußtes ist einquartiert. Unsere Seele ist eine Wohnung. Und wenn wir uns an »Häuser« und »Zimmer« erinnern, lernen wir damit, in uns selbst zu »wohnen«. Jetzt sieht man es, die Bilder des Hauses bewegen sich in zwei Richtungen: sie sind in uns ebenso, wie wir in ihnen sind. Dieses Spiel ist so vielfältig, daß wir zwei lange Kapitel benötigten, um die Bilderwerte des Hauses zu umreißen.

Nach diesen beiden Kapiteln über das Haus der Menschen haben wir eine Reihe von Bildern studiert, die wir als das Haus der Dinge auffassen können: die Schubladen, die Truhen, die Schränke. Wieviel Psychologie ist in ihnen verschlossen! Sie tragen in sich eine Art Ästhetik des Versteckten. Um jetzt die

Ästhetik des Versteckten anzuschneiden, genügt eine vorausgeschickte Bemerkung: eine leere Schublade ist nicht imaginierbar. Sie kann nur *gedacht* werden. Und für uns, die wir zu beschreiben haben, was man imaginiert, bevor man es erkennt, und was man träumt, bevor man es verifiziert, für uns sind alle Schränke voll.

Oft glaubt man, Dinge zu studieren, und hat sich doch nur einem Typus von Träumereien zugewandt. Die beiden Kapitel, die wir den Nestern und den Muscheln gewidmet haben — diesen beiden Zufluchtsorten des Wirbeltieres und des Weichtieres —, bezeugen eine Aktivität der Einbildungskraft, die fast gar nicht mehr durch die Realität der Dinge gezügelt wird. Und wir, die wir so lange über die Imagination der Elemente nachgedacht haben, wir haben tausend Träumereien der Luft oder des Wassers nacherlebt, je nachdem wir den Dichtern in die Wipfel der Bäume oder in diese Grotte des Tieres, die Muschel, gefolgt sind. Vergebens rühre ich manchmal an die Dinge; immer träume ich das Element.

Nachdem wir den Träumereien, diese unbewohnbaren Orte zu bewohnen, Raum gaben, sind wir zu solchen Bildern zurückgekommen, die von uns verlangen, wenn wir sie leben wollen, daß wir uns ganz klein machen — wie in den Nestern und den Muscheln. Finden wir nicht sogar in unseren Häusern Schlupfwinkel, wo wir uns gern zusammenkauern? Kauern gehört zur Phänomenologie des Wortes Wohnen. Mit Intensität wohnt nur, wer zu kauern versteht. In dieser Hinsicht haben wir in uns ein ganzes Lager von Bildern und Erinnerungen, die wir nicht gern jemandem anvertrauen. Sicherlich könnte ein Psychoanalytiker uns zahlreiche Dokumente liefern, wenn er diese Bilder des Kauerns systematisieren wollte. Wir haben nur literarische Dokumente zu unserer Verfügung. Wir haben also ein kurzes Kapitel über die »Winkel« geschrieben und waren selbst davon überrascht, bei großen Schriftstellern die literarische Weihe solcher psychologischen Dokumente zu finden.

Nach allen diesen den Räumen der Intimität gewidmeten Kapiteln haben wir sehen wollen, wie sich für eine Poetik des Raumes die Dialektik des Großen und Kleinen darbietet, wie die Einbildungskraft im äußeren Raum ohne die Hilfe der

Ideen, gewissermaßen im Naturzustand, den Relativismus der Größe genießt. Wir haben die Dialektik des Kleinen und des Großen unter die Zeichen der Miniatur und der Unermeßlichkeit gestellt. Diese beiden Kapitel sind nicht so antithetisch wie man denken könnte. Im einen wie im andern Falle brauchen das Kleine und das Große nicht in ihrer Objektivität erfaßt zu werden. Wir behandeln sie im gegenwärtigen Buch wie die beiden Pole einer Bilderprojektion. In anderen Büchern haben wir versucht, besonders hinsichtlich des Unermeßlichen, die Meditationen der Dichter vor den grandiosen Schauspielen der Natur zu charakterisieren [13]. Hier handelt es sich um eine intimere Partizipation an der Bewegung des Bildes. Zum Beispiel werden wir in manchen Gedichten zu beweisen haben, daß der Eindruck des unermeßlich Großen *in uns* ist und nicht etwa notwendig an ein Objekt gebunden.

An diesem Punkt unseres Buches hatten wir bereits genügend zahlreiche Bilder gesammelt, um auf unsere Weise den Bildern ihren ontologischen Wert zu geben und die Dialektik des Drinnen und des Draußen aufzustellen, die sich in einer Dialektik des Offenen und des Geschlossenen wiederholt.

Sehr nahe bei diesem Kapitel über die Dialektik des Drinnen und Draußen ist das folgende Kapitel, das den Titel trägt: »Die Phänomenologie des Runden«. Die Schwierigkeit, die wir überwinden mußten, als wir dieses Kapitel schrieben, lag darin, uns von jeder geometrischen Evidenz fernzuhalten. Anders gesagt, wir mußten von einer Art Intimität der Rundheit ausgehen. Wir haben bei Denkern und Dichtern Bilder für diese unmittelbare Rundheit gefunden, Bilder, die nicht etwa — und dies ist für uns wesentlich — bloße Metaphern sind. Wir werden dabei eine neue Gelegenheit haben, den Intellektualismus der Metapher aufzudecken und infolgedessen wieder einmal die eigentümliche Wirksamkeit der reinen Einbildungskraft zu zeigen.

In unserem Geist sollten diese beiden letzten Kapitel, belastet mit implizierter Metaphysik, die Verbindung zu einem andern Buch sein, das wir noch schreiben möchten. Dieses Buch müßte den Gehalt der zahlreichen öffentlichen Vorlesungen verdichten, die wir in den letzten drei Jahren an der Sorbonne

gehalten haben. Werden wir die Kraft haben, dieses Buch zu schreiben? Groß ist der Abstand zwischen den Worten, die man freimütig einem wohlwollenden Auditorium anvertraut, und der Disziplin, die nötig ist, um ein Buch zu schreiben. In der mündlichen Lehrtätigkeit, die belebt wird von der Freude am Lehren, geschieht es zuweilen, daß das Wort denkt. Wenn man ein Buch schreibt, muß man immerhin überlegen.

I. DAS HAUS VOM KELLER ZUM DACHBODEN

DER SINN DER HÜTTE

Wer wird an meine Haustür klopfen?

Tür auf: gegrüßt seist du.

Tür zu: laß mich in Ruh.

Die Welt pulst jenseits meiner Tür.

Pierre-Albert Birot

I

Für eine phänomenologische Studie der Intimitätswerte des inneren Raumes ist das Haus ganz augenscheinlich ein bevorzugtes Wesen, unter der Bedingung wohlgemerkt, daß man das Haus zugleich in seiner Einheit und in seiner Zusammengesetztheit auffaßt und versucht, alle seine Sonderwerte in einen Fundamentalwert einzuordnen. Das Haus wird uns gleichzeitig verstreute Bilder und ein Korpus von Bildern liefern. Im einen wie im andern Fall werden wir beweisen können, daß die Einbildungskraft die Werte der Wirklichkeit vermehrt. Eine Art Anziehungskraft der Bilder konzentriert die Bilder um das Haus herum. Läßt sich durch die Erinnerungen an alle die Häuser hindurch, wo wir Zuflucht gefunden haben, läßt sich über alle die Häuser hinweg, in denen wir zu wohnen geträumt haben, eine intime und konkrete Wesenheit erkennen, die eine Rechtfertigung des einzigartigen Wertes aller unserer Bilder von beschützter Innerlichkeit wäre? Da liegt das Hauptproblem.

Um es zu lösen, genügt es nicht, das Haus als einen »Gegenstand« zu betrachten, auf den wir mit Urteilen und mit Träumereien reagieren könnten. Für einen Phänomenologen, für einen Psychoanalytiker, für einen Psychologen (diese drei Gesichtspunkte nach dem abnehmenden Grade der Prägnanz aufgezählt) handelt es sich nicht darum, Häuser zu beschreiben, ihre malerischen Ansichten auszuführen und ihre Annehmlichkeiten auseinanderzusetzen. Im Gegenteil muß man über die Probleme der Beschreibung hinausgehen — sei diese Beschreibung nun objektiv oder subjektiv, das heißt,

möge sie von Fakten oder von Impressionen berichten — wenn man den primären Kräften gerecht werden will, jenen seelischen Anlagen nämlich, in denen sich eine gewissermaßen angeborene Hingabe an die Urfunktion des Wohnens ausdrückt. Der Geograph, der Ethnograph können uns sehr verschiedene Wohnungstypen beschreiben. Der Phänomenologe bemüht sich, unter dieser Mannigfaltigkeit den Keim des zentralen, sicheren, unmittelbaren Glückes zu erfassen. In jeder Wohnung, sogar im Schloß, die Muschel des Anbeginns zu finden, das ist die erste Aufgabe des Phänomenologen.

Aber wie viele Probleme hängen daran, wenn wir die tiefe Wirklichkeit jeder einzelnen Nuance unserer Anhänglichkeit an einen einmal erwählten Ort bestimmen wollen! Für einen Phänomenologen ist die Nuance ein psychologisches Phänomen erster Ordnung. Die Nuance ist keine zusätzliche Oberflächenfärbung. Es muß also davon gesprochen werden, wie wir unseren Lebensraum in Übereinstimmung mit allen dialektischen Prinzipien des Lebens bewohnen, wie wir uns Tag für Tag in einen »Winkel der Welt« verwurzeln.

7 Denn das Haus ist unser Winkel der Welt. Es ist — man hat es oft gesagt — unser erstes All. Es ist wirklich ein Kosmos. Ein Kosmos in der vollen Bedeutung des Wortes. Ist nicht, als Intimität gesehen, noch die schlichteste Wohnung schön? Die Schriftsteller, die von der »kleinsten Hütte« reden, berufen sich oft auf dieses Element der Poetik des Raumes. Aber diese Berufung bleibt viel zu eingeschränkt. Da sie wenig zu beschreiben finden in der kleinsten Hütte, halten sie sich nicht lange dort auf. Sie kennzeichnen die kleinste Hütte in ihrer Alltäglichkeit, ohne wirklich ihre Ursprünglichkeit zu erleben, eine Ursprünglichkeit, die allen gehört, den Reichen wie den Armen, wenn sie sich nicht weigern zu träumen.

Aber unsere erwachsene Welt ist so arm an primären Gütern, die anthropokosmischen Bande sind in ihr so locker geworden, daß man ihre ursprüngliche Verknüpfung im All des Hauses nicht mehr spürt. Es fehlt nicht an Philosophen, die in abstrakter Weise Welten erschaffen, die im dialektischen Spiel des Ich und des Nicht-Ich ein All finden. Genau gesagt, kennen sie das Universum früher als das Haus, den Horizont früher

als den Schlupfwinkel. Aber die wirklichen Ursprünge des Bildes, phänomenologisch untersucht, werden uns die Werte des bewohnten Raumes greifbar deutlich machen, wo das Nicht-Ich das Ich beschützt. Hier berühren wir tatsächlich eine Gegenseitigkeit, deren Bilder wir erforschen müssen: jeder wirklich bewohnte Raum trägt in sich schon das Wesen des Hausbegriffes. Überall im Laufe unseres Werkes werden wir sehen, wie die Einbildungskraft in diesem Sinne arbeitet, wenn das Sein die geringste Zuflucht gefunden hat: wir werden sehen, wie die Einbildungskraft »Mauern« aus ungreifbaren Schatten baut, wie sie sich mit Illusionen von Umhegtsein stärkt — oder umgekehrt, wie sie hinter dicken Mauern zittert und die festesten Wälle in Zweifel zieht. Kurz, in der unbeendbarsten aller dialektischen Reihen sensibilisiert das beschützte Sein die Grenzen seines Zufluchtsortes. Es sieht das Haus in seiner Wirklichkeit und in seiner Möglichkeit, im Denken und im Träumen.

Von hier aus haben alle Schlupfwinkel, alle Zimmer mitklingende Traumwerte. Nicht mehr als positiver Tatbestand ist das Haus wirklich »erlebt«, nicht nur in der Stunde, die schlägt, erkennt man seine Annehmlichkeiten. Das wahre Behagen hat eine Vergangenheit. In einem neuen Haus ruft der Traum eine ganze Vergangenheit ins Leben. Die alte Redensart »Man nimmt seine Laren überall mit« hat tausend Varianten. Und die Träumerei vertieft sich soweit, daß ein unvordenkliches Reich sich dem Träumer öffnet, ausgehend vom Herd des Hauses bis hinaus über das älteste Gedächtnis. Wie das Feuer, wie das Wasser, wird uns das Haus ermöglichen, im folgenden jene Lichter der Träumerei heraufzubeschwören, welche die Synthese des Unvordenklichen und der Erinnerung beleuchten. In dieser fernen Region lassen sich Gedächtnis und Einbildungskraft nicht trennen. Das eine wie das andere arbeiten an ihrer gegenseitigen Vertiefung. Das eine wie das andere errichten in der Ordnung der Werte eine Gemeinschaft der Erinnerung und der Bilder. So lebt das Haus nicht nur von einem Tag zum andern, am Faden der Geschichte, in der Erzählung unserer Geschichte. In den Träumen durchdringen einander die verschiedenen Wohnungen unseres Lebens und hüten die Schätze der alten Tage. Wenn im neuen Hause die Erinnerungen der alten

Wohnungen wieder aufleben, reisen wir im Lande der *unbeweglichen Kindheit*, unbeweglich wie das Unvordenkliche. Wir erleben Fixierungen, und es sind Fixierungen des Glückes [1]. Wir trösten uns, indem wir Erinnerungen an Geborgenheit nacherleben. Irgend etwas Geschlossenes muß die Erinnerungen hüten und ihnen dabei ihre Werte als Bilder bewahren. Die Erinnerungen an die äußere Welt werden niemals die gleiche Tonalität haben wie die Erinnerungen des Hauses. Wenn wir die Erinnerungen des Hauses heraufbeschwören, fügen wir Traumwerte hinzu; wir sind niemals wirkliche Historiker, wir sind immer ein wenig Dichter, und unsere Emotion drückt vielleicht nichts anderes aus als eine verlorene Poesie.

Wenn wir also die Bilder des Hauses ansprechen, müssen wir darauf bedacht sein, die Solidarität von Gedächtnis und Einbildungskraft nicht zu zerreißen; dann können wir hoffen, die ganze psychologische Elastizität eines Bildes spürbar zu machen, das uns in unvermuteten Tiefengraden bewegt. In den Gedichten, mehr noch vielleicht als in den Erinnerungen, berühren wir den poetischen Grund des häuslichen Raumes.

Wenn man uns unter diesen Voraussetzungen nach der wertvollsten Annehmlichkeit des Hauses fragte, würden wir sagen: das Haus beschützt die Träumerei, das Haus umhegt den Träumer, das Haus erlaubt uns, in Frieden zu träumen. Nicht nur Gedanken und Erfahrungen rechtfertigen die menschlichen Werte. Auch die Träumerei hat Werte, die den Menschen in seiner Tiefe kennzeichnen. Die Träumerei hat sogar ein Privilegium, sich selbst Werte zu geben. Sie genießt unmittelbar ihr eigenes Sein. Die Orte, wo man die Träumerei gelebt hat, erstehen aus sich selbst heraus wieder in einer neuen Träumerei. Und weil die Erinnerungen an frühere Wohnungen wie Träumereien wiedererlebbar sind, darum sind die Wohnungen der Vergangenheit in uns unvergänglich.

Unser Ziel ist jetzt klar: wir müssen zeigen, daß das Haus für die Gedanken, Erinnerungen und Träume des Menschen eine der großen Integrationsmächte ist. In dieser Integration ist die Träumerei das verbindende Prinzip. Die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft geben dem Haus verschieden

geartete Dynamismen, oft interferierende, manchmal einander entgegengesetzte, manchmal einander anregende Dynamismen. Im Leben des Menschen schließt das Haus Zufälligkeiten aus, es vermehrt seine Bedachtheit auf Kontinuität. Sonst wäre der Mensch ein verstreutes Wesen. Es hält den Menschen aufrecht, durch alle Gewitter des Himmels und des Lebens hindurch. Es ist Körper und Seele. Es ist die erste Welt des menschlichen Seins. Bevor er »in die Welt geworfen« wird, wie die eiligen Metaphysiker lehren, wird der Mensch in die Wiege des Hauses gelegt. Und immer ist das Haus in unseren Träumen eine große Wiege. Eine konkrete Metaphysik darf diesen Sachverhalt nicht außer acht lassen, um so mehr, als dieser schlichte Sachverhalt ein großer Wert ist, zu dem wir in unseren Träumereien immer wieder zurückkehren. Das Sein ist sofort ein Wert. Das Leben beginnt gut, es beginnt umschlossen, umhegt, ganz warm im Schoße des Hauses.

Von unserem Gesichtspunkt aus, also vom Gesichtspunkt des Phänomenologen, der Ursprünge sieht, ist die bewußte Metaphysik, die mit dem Augenblick einsetzt, wo das Sein »in die Welt geworfen« wird, eine Metaphysik zweiter Position. Sie überspringt die Präliminarien, wo das Sein ein Wohlsein ist, wo das menschliche Wesen in ein Wohlsein hineingelegt wird, in ein Wohlsein, das mit dem Sein ursprünglich verbunden ist. Um die Metaphysik des Bewußtseins zu illustrieren, wird man die Erfahrungen abwarten müssen, in denen das menschliche Sein nach draußen geworfen wird, das heißt in dem Bilderstil, den wir studieren: vor die Tür gesetzt, außerhalb des häuslichen Seins, eine Lage, in der sich die Feindlichkeit der Menschen und die Feindlichkeit des Weltalls zusammenballen. Aber eine vollständige Metaphysik, die das Bewußtsein und das Unbewußte umfaßt, muß dem Inneren das Privileg seiner Werte lassen. Drinne im Sein, im Sein des Drinnen, empfängt und umfängt eine Wärme das menschliche Wesen. Das Sein des Menschen gebietet über ein irdisches Paradies der Materie, entspannt in der Milde einer adäquaten Materie. Es scheint, daß in diesem materiellen Paradies das Sein in der Nahrung schwimmt, daß es überhäuft ist mit allen wesentlichen Gütern.

Wenn man vom Elternhaus träumt, in der tiefsten Tiefe der

Träumerei, dann hat man an dieser ersten Wärme teil, an dieser wohltemperierten Materie des materiellen Paradieses. In dieser Umgebung leben die schützenden Wesen. Wir werden auf die Mütterlichkeit des Hauses näher eingehen müssen. Im Augenblick wollten wir nur die ursprüngliche Fülle des häuslichen Seins andeuten. Unsere Träumereien führen uns dahin zurück. Und der Dichter weiß gut, daß das Haus die unbewegliche Kindheit »umarmt« hält [2]:

»O Haus, o Wiesenhang, o Abendlicht,
auf einmal bringst du's beinah zum Gesicht,
und stehst an uns, umarmend und umarmt.«

II

Wohlgemerkt, dem Haus ist es zu danken, daß eine große Zahl unserer Erinnerungen »untergebracht« sind, und wenn das Haus etwas kompliziertere Gestalt annimmt, wenn es Keller und Speicher, Winkel und Flure hat, dann bekommen unsere Erinnerungen mehr und mehr charakteristische Zufluchtsorte. Ein Psychoanalytiker müßte also seine Aufmerksamkeit dieser einfachen Lokalisierung der Erinnerungen zuwenden. Wie wir in unserer Einführung andeuteten, würden wir gern dieser zusätzlichen Analyse, die zur Psychoanalyse hinzukäme, die Bezeichnung »Topo-Analyse« geben. Die Topo-Analyse wäre also das systematische psychologische Studium der Örtlichkeiten unseres inneren Lebens. In diesem Theater der ~~Verstofflichkeit beraubten Zeit. Nur mit Hilfe des Raumes, nur~~ Vergangenheit, das unser Gedächtnis ist, gibt die Bühnenausstattung den handelnden Personen ihre Stichworte. Manchmal glaubt man sich in der Zeit auszukennen, wenn man doch nur eine Folge von räumlichen Fixierungen des feststehenden Seins kennt, eines Seins, das nicht verfließen will, das sogar in der Vergangenheit, auf der Suche nach der verlorenen Zeit, den Flug der Zeit »aufheben« will. In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit. Dazu ist der Raum da.

Und wenn man über die Geschichte hinauskommen will, ja selbst wenn man in der Geschichte bleibt oder unsere eigene Geschichte unterscheiden möchte von der stets zufälligen der

fremden Wesen, mit denen sie überfüllt ist, dann müssen wir uns darüber klar sein, daß der Kalender unseres Lebens sich nur in seiner Bilderwelt aufstellen läßt. Um unser Sein in der Rangordnung einer Ontologie zu analysieren, um unser Unbewußtes, das in primitiven Erdhütten untergebracht ist, zu psychoanalysieren, müssen wir, am Rande der normalen Psychoanalyse, unsere großen Erinnerungen *entgesellschaften* und uns auf die Ebene der Träumereien erheben, denen wir in den Räumen unserer Einsamkeit folgten. Für solche Untersuchungen sind die Träumereien nützlicher als die Träume. Und solche Untersuchungen zeigen, daß die Träumereien sehr verschieden von den Träumen sein können.

Diesen Einsamkeiten gegenübergestellt, fragt dann also der Topo-Analytiker: War das Zimmer groß? War der Speicher überfüllt? War der Winkel heiß? Und woher kam das Licht? Wie verhielt sich in diesen Räumen das menschliche Wesen zur Stille? Wie schmeckten ihm diese verschiedenen, so besonders gearteten Formen der Stille in den verschiedenen Schlupfwinkeln der einsamen Träumereien?

Hier ist der Raum alles, denn die Zeit lebt nicht im Gedächtnis. Das Gedächtnis — seltsam genug! — registriert nicht die konkrete Dauer, die Dauer im Sinne Bergsons. Die aufgehobene Dauer kann man nicht wieder aufleben lassen. Man kann sie nur denken, und zwar auf der Linie einer abstrakten, jeder Stofflichkeit beraubten Zeit. Nur mit Hilfe des Raumes, nur innerhalb des Raumes finden wir die schönen Fossilien der Dauer, konkretisiert durch lange Aufenthalte. Das Unbewußte hält sich auf. Die Erinnerungen sind unbeweglich, und um so feststehender, je besser sie verräumlicht sind. Eine Erinnerung in der Zeit zu lokalisieren, ist ein Geschäft des Biographen und hat eigentlich nur mit einer Art von externer Geschichte zu tun, einer Geschichte zum externen Gebrauch, die den andern mitgeteilt werden soll. Tiefer als die Biographie soll die Hermeneutik die Zentren des Schicksals bestimmen, indem sie die Geschichte aus ihrem verbindenden zeitlichen Gewebe herauslöst, das ohne Wirkung auf unser Schicksal ist. Dringlicher als die Bestimmung der Daten ist hier die Kenntnis der Intimität, jedenfalls die Lokalisierung in den Räumen unserer Intimität.

Die Psychoanalyse versetzt allzu oft die Leidenschaften »in die Welt«, sie säkularisiert sie gleichsam. In Wirklichkeit kochen und brodeln die Leidenschaften in der Einsamkeit. Eingeschlossen in die Einsamkeit bereitet das Wesen der Leidenschaft seine Ausbrüche oder seine Unternehmungen vor.

Und wenn alle Räume unserer Einsamkeit hinter uns zurückgeblieben sind, bleiben doch die Räume, wo wir Einsamkeit erlitten, genossen, herbeigesehnt oder verraten haben, in uns unauslöschlich. Und genaugenommen will das Sein sie gar nicht auslöschen. Es weiß instinktiv, daß diese Räume der Einsamkeit zu seinen Grundlagen gehören. Selbst wenn diese Räume für immer aus der Gegenwart getilgt sind, fremd geworden allen Zukunftsverheißungen, selbst wenn man keinen Speicher mehr besitzt, selbst wenn man die Dachstube verloren hat, immer wird es wahr bleiben, daß man einen Speicher geliebt hat, in einer Dachstube gelebt hat. In den Träumen der Nacht kehrt man dahin zurück. Diese Zufluchtsorte haben den Wert einer Muschel. Und wenn man in den Labyrinthen des Schlafes bis ans Ende geht, wenn man zu den Regionen des Tiefschlafs hinabtaucht, kennt man vielleicht Zustände einer *vormenschlichen* Ruhe. Das Vormenschliche berührt sich hier mit dem Unvordenklichen. Aber sogar in der Träumerei des Tages werden die Erinnerungen an Zustände enger, schlichter, geschlossener Einsamkeit uns zu Erfahrungen eines tröstlichen Raumes, eines Raumes, der sich nicht auszudehnen wünscht, sondern der vor allem immer noch in Besitz genommen werden möchte. Früher konnte man gewiß die Dachstube zu eng finden, im Winter zu kalt, im Sommer zu heiß. Aber jetzt, in der Erinnerung, die in der Träumerei wiedergefunden wird, ist die Dachstube, wer weiß durch welchen Synkretismus, klein und groß, warm und kühl, doch immer tröstend.

III

Hier an der Schwelle der Topo-Analyse müssen wir eine Nuance betonen. Wir gaben zu verstehen, daß das Unbewußte »untergebracht« sei. Es muß hinzugefügt werden, daß das Unbewußte gut und glücklich untergebracht ist. Es ist unterge-

bracht im Raume seines Glückes. Das normale Unbewußte kann sich überall wohl sein lassen. Die Psychoanalyse kommt dem ausquartierten Unbewußten zu Hilfe, dem brutal oder hinterlistig ausquartierten Unbewußten. Aber die Psychoanalyse bringt das Sein eher in Unruhe als zur Ruhe. Sie veranlaßt das Sein, außerhalb der Schlupfwinkel des Unbewußten zu leben, sich in die Abenteuer des Lebens einzulassen, aus sich selbst herauszugehen. Und natürlich ist das eine heilsame Tat. Denn man muß dem Sein von drinnen auch ein Schicksal im Draußen geben. Um die Psychoanalyse in dieser heilsamen Aktion zu begleiten, müßte man eine Topo-Analyse aller der Räume unternehmen, die uns aus uns selbst nach draußen rufen. Obgleich wir unsere Forschungen auf die Träumereien von der Ruhe konzentrieren, dürfen wir nicht vergessen, daß es eine Träumerei des schreitenden Menschen gibt, eine Träumerei des Weges.

Bringt mich fort, Wegel! . . .

sagt Marceline Desbordes-Valmore und denkt dabei an ihre flandrische Heimat. Und welch ein schönes dynamisches Objekt ist ein Weg! Wie deutlich sie für das Muskelbewußtsein bleiben, diese vertrauten Wege an den Hügeln! Ein Dichter beschwört diese ganze Dynamik in einem einzigen Vers herauf:

O meine Wege und ihre Kadenz

(Jean Caubère, Déserts)

Wenn ich den Weg, der den Hügel »hinanklomm«, dynamisch wiedersehe, bin ich mir sicher, daß der Weg selbst Muskeln hatte, Gegen-Muskeln. In meinem Pariser Zimmer ist es mir eine gute Übung, mich in dieser Weise an den Weg zu erinnern. Indem ich diese Zeilen schreibe, fühle ich mich von meinem Pflichtspaziergang befreit — ich bin sicher, ausgegangen zu sein.

Und man fände tausend Bindeglieder zwischen der Wirklichkeit und den Symbolen, wenn man den Dingen alle Bewegungen gäbe, die sie in die Vorstellung rufen. George Sand sieht das Leben hinfließen, als sie am Saum eines gelben Sandweges ins Träumen gerät. Sie schreibt: »Was gibt es denn Schöneres

als einen Weg? Er ist das Symbol und das Bild des tätigen, vielfältigen Lebens.« (Consuelo, II., S. 116)

So könnte ein jeder von seinen Wegen, seinen Wegkreuzungen, seinen Bänken sprechen. Thoreau hat, wie er sagt, den Plan der Felder in seiner Seele eingezeichnet. Und Jean Wahl darf schreiben:

Das Wogen der Hecken

Ich hab' es in mir.

(*Poèmes*)

Wir bedecken derart das All mit den Mustern unseres Erlebens. Diese Muster brauchen nicht genau zu stimmen. Sie müssen nur auf den Ton unseres inneren Raumes abgestimmt sein. Aber was müßte man für ein Buch schreiben, um all diese Probleme zu behandeln! Der Raum ruft die Aktion, und vor der Aktion arbeitet die Einbildungskraft. Sie mäht und pflügt. Man müßte die Nützlichkeit aller imaginären Leistungen hervorheben. Die Psychoanalyse hat ihre Beobachtungen über den Projektionsmechanismus vermehrt, über die extravertierten Charaktere, die immer bereit sind, ihre innersten Eindrücke zu äußern. Eine Topo-Analyse der Äußerungsweise könnte vielleicht dieses projektive Verhalten genauer umreißen, wenn sie die Gegenstandsträumereien definieren würde. Aber im vorliegenden Werk können wir nicht, wie es nötig wäre, die doppelte Geometrie, die doppelte imaginäre Physik der Extraversion und der Introversion aufstellen. Wir glauben übrigens nicht, daß diese beiden Physiken das gleiche seelische Gewicht hätten. Unsere Untersuchungen widmen wir der Region der Intimität, der Region, deren seelisches Gewicht dominiert.

Wir werden uns also der Anziehungskraft aller Intimitätsregionen anvertrauen. Es gibt keine wahre Intimität, die abstieße. Alle Räume der Intimität sind durch eine Anziehung gekennzeichnet. Wiederholen wir nochmals, daß ihr Sein ein Wohlsein ist. Unter diesen Bedingungen hat die Topo-Analyse das Gesicht einer Topo-Philie. Im Sinne dieser Bewertung studieren wir die Schlupfwinkel und Zimmer.

IV

Diese Zufluchtsorte sind so einfach und so tief im Unbewußten verwurzelt, daß man sie eher durch einen einfachen Anruf findet als durch eine minutiöse Beschreibung. Die Nuance gibt dann die Farbe an. Das Wort eines Dichters, weil es die richtige Stelle berührt, erschüttert die tiefen Schichten unseres Seins.

Das übermäßig Pittoreske eines Wohnraumes kann seine Intimität verdecken. Das ist wahr im Leben. Wahrer noch in der Träumerei. Die echten Häuser der Erinnerung, die Häuser, zu denen unsere Träume uns immer wieder zurückführen, die Häuser, die reich sind an getreuen Traumgehalten, widerstreben jeder Beschreibung. Sie beschreiben, hieße sie besuchen. Von der Gegenwart kann man vielleicht alles sagen, aber von der Vergangenheit! Das früheste und für die Traumgehalte entscheidende Haus muß seine Dämmerung behalten. Es untersteht der Literatur der Tiefe, also der Poesie, und nicht der redseligen Literatur, die den Roman der andern braucht, um die Innerlichkeit von außen her zu analysieren. Alles was ich vom Hause meiner Kindheit sagen kann, ist genau dies, was nötig ist, um mich selbst in die Situation des Träumens zu bringen, um mich an die Schwelle einer Träumerei zu versetzen, wo ich mich in meiner Vergangenheit ausruhe. Dann nur kann ich hoffen, daß meine Zeilen einige echte Klänge enthalten, ich meine, eine Stimme, die in mir selbst aus solcher Ferne kommt, daß sie die Stimme sein kann, die alle vernehmen, wenn sie in die Tiefe des Gedächtnisses lauschen, bis zur Grenze des Gedächtnisses, vielleicht über das Gedächtnis hinaus in das Feld des Unvordenklichen. Man teilt den andern nichts weiter mit als eine Weisung auf das Geheimnis hin, ohne das Geheimnis jemals objektiv aussagen zu können. Das Geheimnis hat niemals eine totale Objektivität. Auf diesem Wege gibt man den Traumvorgängen die Richtung, man vollzieht sie nicht [3].

Wem wäre es zum Beispiel dienlich, den Grundriß des Zimmers aufzuzeichnen, das wirklich *mein* Zimmer war, das kleine Zimmer in der Tiefe eines Dachbodens zu beschreiben, zu sa-

gen, daß man durch das Fenster, zwischen den Giebeln hindurch, den Hügel erblickte. Ich allein vermag in meinen Erinnerungen, aus einem anderen Jahrhundert, den tiefen Wandschrank zu öffnen, der für mich allein noch seinen einzigartigen Duft bewahrt hat, den Duft der Trauben, die auf dem Holzrost trocknen. Der Duft der Trauben! Er ist an der Grenze, man muß viel Einbildungskraft haben, um ihn zu empfinden. Aber ich habe schon zuviel davon gesagt. Wenn ich mehr sagen würde, könnte der Leser nicht in seinem eigenen wiedergefundenen Zimmer den einmaligen Schrank öffnen, den Schrank mit dem einmaligen Geruch, der eine Innerlichkeit kennzeichnet. Um die Werte des Intimen, der Innerlichkeit heraufzubeschwören, muß man paradoxerweise den Leser dazu führen, daß er die Lektüre unterbricht. In dem Augenblick, wo die Augen des Lesers das Buch verlassen, kann die Beschwörung meines Zimmers für einen andern zur Schwelle des Traumgeschehens werden. Wenn es aber ein Dichter ist, der spricht, dann hallt die Seele des Lesers wider, sie erfährt jenen Widerhall, der, wie Minkowski darlegt, dem Sein die Energie eines Ursprungs zurückgibt.

Auf der Ebene einer Philosophie der Literatur und der Poesie, auf die wir uns stellen, hat es also einen Sinn zu sagen: man »schreibt ein Zimmer«, man »liest ein Zimmer«, man »liest ein Haus«. Denn sehr bald, nach den ersten Worten, nach der ersten poetischen Eröffnung, unterbricht der Leser, der »ein Zimmer liest«, seine Lektüre und beginnt an irgendeinen früheren Aufenthaltsort zu denken. Ihr möchtet alles sagen über euer Zimmer. Ihr möchtet den Leser für euch selbst interessieren, wo ihr doch der Träumerei eine Tür geöffnet habt. Die Werte des Intimen sind so absorbierend, daß der Leser euer Zimmer nicht mehr liest: er sieht das seinige wieder. Schon ist er ausgezogen, um die Erinnerungen eines Vaters, einer Ahnfrau, einer Mutter, einer Dienerin zu hören, jener »Dienerin mit dem großen Herzen« (Baudelaire), kurz, jenes Wesens, das den Winkel seiner wertvollsten Erinnerungen beherrscht.

Und das Haus der Erinnerung wird psychologisch komplex. Zu den Zufluchtsorten der Einsamkeit gesellen sich das Zimmer, der Saal, wo die dominierenden Wesen regiert haben. Das

Elternhaus ist ein bewohntes Haus. Die Werte der Intimität zerstreuen sich darin, sie stabilisieren sich nicht recht, sie sind dialektischen Gegensätzen unterworfen. Wie viele Kindheits-erzählungen – wenn Kindheitserzählungen aufrichtig wären – müßten berichten, wie das Kind, in Ermangelung eines eigenen Zimmers, in seinem Winkel schmollt!

Doch über die Erinnerungen hinaus ist das Elternhaus physisch in uns eingezeichnet. Es besteht aus einer Gruppe von organischen Gewohnheiten. Aus einem Abstand von zwanzig Jahren, allen anonymen späteren Treppen zum Trotz, würden wir noch die Reflexe jener »frühesten Treppe« wiedererkennen, über eine bestimmte, etwas zu hohe Stufe würden wir nicht stolpern. Das ganze Sein des Hauses würde sich entfalten, unserem eigenen Sein treu geblieben. Wir würden die Tür aufstoßen, die noch das gleiche Knarren hat, ohne Licht würden wir in den entlegenen Speicher gehen. Das Gefühl der kleinsten Klinke ist noch in unserer Hand.

Zweifellos haben die Häuser, die wir später eines nach dem andern bewohnten, unsere Gesten banalisiert. Aber wir sind sehr überrascht, wenn wir in das alte Haus zurückkehren, nach den Dekaden einer Odyssee, daß die leisesten Gesten, die frühesten Gesten plötzlich wiederaufleben, vollkommen wie immer. Im ganzen genommen, hat das Elternhaus uns die Hierarchie der verschiedenen Funktionen des Wohnens eingeprägt. Wir sind das Diagramm der Wohnfunktionen, jenes Haus und alle andern Häuser sind nur Variationen eines fundamentalen Themas. Das Wort Gewohnheit wird allzu häufig gebraucht, um diese passionierte Bindung unseres Körpers, der nicht vergißt, an das unvergeßliche Haus zu bezeichnen.

Aber diese Region der wohldetaillierten Erinnerungen, leicht behütet durch die Namen der Dinge und der Wesen, die im Elternhaus gewohnt haben, kann auch von der landläufigen Psychologie studiert werden. Verworrener, weniger gut gezeichnet, sind die Erinnerungen der Träume, die wiederaufzufinden allein die dichterische Meditation uns helfen kann. Die Dichtkunst gibt uns die Situationen des Traumes wieder. Das Elternhaus ist nicht nur ein Wohngebäude, es ist auch ein Traumgebäude. Jeder seiner Winkel war ein Zufluchtsort für die Träu-

merci. Und der Zufluchtsort hat oft der Träumerei ihren besonderen Charakter gegeben. Dort haben wir besondere Gewohnheiten der Träumerei angenommen. Das Haus, das Zimmer, der Speicher, wo man allein gewesen ist, geben den Rahmen ab für eine unbeendbare Träumerei, eine Träumerei, die allein die Dichtkunst in einem Werk beenden, vollenden könnte. Wenn alle diese Verstecke für uns die Bestimmung hatten, Träume zu beherbergen, so kann man sagen, wie ich in einem früheren Buche angedeutet habe, daß für einen jeden von uns ein Traumhaus existiert, ein Haus der Traum-Erinnerung, verloren im Schatten eines Jenseits der wahren Vergangenheit. Dieses Traumhaus, sagte ich, ist die Krypta des Elternhauses. Wir sind hier am Drehpunkt der wechselseitigen Interpretationen des Traumes durch das Denken und des Denkens durch den Traum. Das Wort Interpretation macht diese Kehrtwendungen zu steif. Richtiger ausgedrückt, befinden wir uns hier in der Einheit von Bild und Erinnerung, in der gemischten Funktion von Einbildungskraft und Gedächtnis. Die bloße Tatsachenforschung von psychologischer Geschichte und psychologischer Geographie kann hier nicht als Prüfstein dienen, um das *wahre Sein* unserer Kindheit zu bestimmen. Die Kindheit ist gewiß größer als die Wirklichkeit. Durch alle unsere Lebensalter hindurch unsere Anhänglichkeit an das Elternhaus erfahrbar zu erhalten, dazu ist der Traum fähiger als das Denken. Die Mächte des Unbewußten sind es, welche die entlegensten Erinnerungen fixieren. Gäbe es nicht im Elternhaus ein kompaktes Zentrum für die Träumereien von der Ruhe, dann hätten die so verschiedenartigen Umstände, die das wahre Leben umgeben, die Erinnerungen in Verwirrung gebracht. Außer einigen Medaillen mit den Bildnissen unserer Vorfahren enthält unser Kindergedächtnis nur abgenutzte Münzen. Erst auf der Ebene der Träumerei, und nicht etwa auf der Ebene der Fakten, bleibt die Kindheit in uns lebendig und dichterisch nützlich. Mittels dieser beständigen Kindheit halten wir die Poesie der Vergangenheit fest. Das Elternhaus im Traumvorgang bewohnen ist mehr als es in der Erinnerung bewohnen, es heißt in dem verschwundenen Hause leben, wie wir darin geträumt haben.

Welches Privileg der Tiefe gibt es in den Kinderträumereien! Glücklich das Kind, das seine einsamen Stunden besessen hat, wirklich besessen! Es ist gut, es ist gesund, daß ein Kind manchmal Langeweile hat, daß es die Dialektik des übermühtigen Spiels und der grundlosen Langeweile, der reinen Langeweile kennt. In seinen Lebenserinnerungen erzählt Alexander Dumas, daß er sich als Kind oft langweilte, bis zu Tränen langweilte. Wenn seine Mutter ihn so vorfand, weinend vor Langeweile, dann fragte sie ihn:

»Und warum weint Dumas?«

»Dumas weint, weil Dumas Tränen hat«,

antwortete das sechsjährige Kind. Gewiß ist das eine Anekdote, wie man sie in Lebenserinnerungen erzählt. Aber wie gut bezeichnet sie die absolute Langeweile, die Langeweile, die nicht im Fehlen von Spielkameraden begründet ist! Gibt es doch Kinder, die das Spiel verlassen, um sich in einem Winkel des Speichers zu langweilen. Speicher meiner Langeweile, wie oft habe ich mich nach dir zurückgesehnt, wenn das vielfältige Leben mich um den eigentlichen Keim aller Freiheit betrog.

Über alle realen Geborgenheitswerte hinaus entstehen also im Elternhaus die Werte des Traumes, die letzten Werte, die bleiben, wenn das Haus nicht mehr ist. Zentren der Langeweile, Zentren der Einsamkeit, Zentren der Träumereien verbinden sich zu Gruppen, um das Traumhaus zu gründen, das dauerhafter ist als die im Elternhaus verstreuten Erinnerungen. Lange phänomenologische Untersuchungen wären nötig, um alle diese Traumwerte zu bestimmen, um die Tiefe dieses Traumfeldes auszusagen, wo die Erinnerungen wurzeln.

Und vergessen wir nicht, daß es diese Traumwerte sind, die dichterisch von Seele zu Seele weitergegeben werden. Die Lektüre der Dichter ist im wesentlichen Träumerei.

V

Das Haus ist ein Verband von Bildern, die dem Menschen eine Stabilität beweisen oder vortäuschen. Unaufhörlich stellt man sich seine Wirklichkeit vor: alle diese Bilder zu unter-

scheiden, hieße die Seele des Hauses aussagen; es hieße eine wirkliche Psychologie des Hauses entwickeln.

Um Ordnung in diese Bilder zu bringen, muß man, so glauben wir, zwei Hauptmöglichkeiten des Verbandes ins Auge fassen.

1. Das Haus, vorgestellt als ein vertikales Wesen. Es erhebt sich. Es differenziert sich im vertikalen Sinne. Es ist eine der Anregungen für unser Vertikalbewußtsein.

2. Das Haus, vorgestellt als ein konzentriertes Wesen. Es weckt in uns ein Zentralisierungsbewußtsein.

Diese beiden Möglichkeiten sind gewiß recht abstrakt ausgesprochen. Aber es ist nicht schwierig, an Beispielen ihren psychologisch konkreten Charakter zu erkennen.

Die Vertikalrichtung ist gesichert durch die Polarität von Keller und Dachboden. Die Merkmale dieser Polarität sind so einschneidend, daß sie gewissermaßen zwei sehr verschiedene Achsen für eine Phänomenologie der Einbildungskraft bilden. Fast kommentarlos läßt sich die Rationalität des Daches der Irrationalität des Kellers entgegensetzen. Das Dach spricht sofort seinen Daseinszweck aus: es beschirmt den Menschen, der den Regen und die Sonne fürchtet. Die Geographen erinnern immer wieder daran, daß in jedem Lande die Neigung des Daches eines der sichersten Kennzeichen des Klimas ist. Man »versteht« die Schrägstellung des Daches. Sogar der Träumer träumt rational: für ihn durchschneidet das spitze Dach die Wolken. Wenn es sich um das Dach handelt, sind alle Gedanken klar. Im Dachboden sieht man mit Vergnügen das starre Gerippe des Balkenwerks bloßgelegt. Man hat teil an der soliden Geometrie des Zimmermanns.

Und der Keller? Gewiß wird man ihn nützlich finden. Man wird ihn rationalisieren, indem man seine Bequemlichkeiten aufzählt. Zuerst ist er jedoch das dunkle Wesen des Hauses, das Wesen, das an den unterirdischen Mächten teilhat. Wenn man dort ins Träumen gerät, kommt man in Kontakt mit der Irrationalität der Tiefen.

Für diese doppelte vertikale Polarität des Hauses wird man ein Gefühl bekommen, wenn man die Funktion des Wohnens

als imaginäre Wiederholung der Funktion des Bauens auffaßt. Die oberen Stockwerke, vor allem der Dachboden, sind eine »Erbauung« des Träumers, er erbaut sie, im inneren Nachvollzug ihres Bauvorgangs. Mit unseren Träumen in der lichten Höhe befinden wir uns, wie gesagt, in der rationalen Zone intellektualisierter Entwürfe. Aber was den Keller betrifft, so gräbt sich der passionierte Bewohner in ihn ein, gräbt ihn immer wieder nach, schachtet ihn aus, macht seine Tiefe aktiv. Das Faktum genügt nicht, die Träumerei arbeitet. Wenn sie sich in die Tiefe der Erde eingraben, gibt es für die Träume keine Grenze. Im folgenden werden wir Beispiele von Ultrakellerträumen anführen. Zunächst bleiben wir aber in dem zwischen Keller und Speicher polarisierten Raum und sehen zu, wie dieser polarisierte Raum dazu dienen kann, die feinsten psychologischen Nuancen zu illustrieren.

So bedient sich der Psychoanalytiker C. G. Jung des doppelten Bildes von Keller und Speicher, um die Ängste zu analysieren, die das Haus bewohnen. Tatsächlich findet man in einem Buch von Jung einen Vergleich, der die Hoffnung verständlich machen soll, die das bewußte Wesen hegt, »die Autonomie der Komplexe zu vernichten, indem man sie umtauft«. Das Bild sieht wie folgt aus: »Das Bewußtsein benimmt sich wie ein Mensch, der ein verdächtiges Geräusch im Keller gehört hat und zum Dachboden eilt, um dort festzustellen, daß keine Diebe da sind und infolgedessen das Geräusch reine Einbildung war. In Wirklichkeit hat dieser vorsichtige Mann sich nicht in den Keller hinuntergewagt« [4].

Wenn die bildliche Erklärung Jungs uns überzeugt, erleben wir als Leser im phänomenologischen Sinne die beiden Ängste mit: die Angst im Dachboden und die Angst im Keller. Anstatt dem Keller (dem Unbewußten) die Stirn zu bieten, sucht der »vorsichtige Mann« Jungs auf dem Dachboden Alibis für seinen Mut. Im Dachboden können Mäuse und Ratten ihr geräuschvolles Unwesen treiben. Wenn der Hausherr dazukommt, verkriechen sie sich in die Stille ihrer Löcher. Im Keller bewegen sich langsamere Wesen, die nicht so rasch laufen und geheimnisvoller sind. Im Speicher lassen sich die Ängste leicht rationalisieren. Im Keller ist die Rationalisierung, selbst für einen

Mann, der mutiger wäre, als Jung ihn darstellt, weniger rasch und weniger klar; sie ist niemals endgültig. Im Speicher kann die Erfahrung des Tages immer wieder die Ängste der Nacht auslöschen. Im Keller verharren die Dunkelheiten Tag und Nacht. Sogar mit dem Leuchter in der Hand sieht der Mensch im Keller die Schatten über die schwarzen Mauern tanzen.

Wenn man das Beispiel von Jung bis zur vollständigen Erfassung der psychologischen Wirklichkeit weiterverfolgt, so trifft man auf eine Zusammenarbeit der Psychoanalyse und der Phänomenologie, eine Zusammenarbeit, die immer wieder hervorzuheben sein wird, wenn es darauf ankommt, das menschliche Phänomen zu umfassen. Man muß das Bild phänomenologisch verstehen, bevor man ihm eine psychoanalytische Wirksamkeit geben kann. Der Phänomenologe wird hier das Bild des Psychoanalytikers in einer Sympathiebewegung akzeptieren. Er wird die Ursprünglichkeit und Besonderheit der Ängste wiederaufleben lassen. In unserer Zivilisationsepoche, die das gleiche Licht überallhin verbreitet und auch den Keller elektrisch beleuchtet, geht man nicht mehr mit dem Leuchter in den Keller. Das Unbewußte läßt sich aber nicht zivilisieren. Es nimmt den Leuchter, um in den Keller hinabzusteigen. Der Psychoanalytiker kann nicht auf der Oberfläche der Metaphern oder Vergleiche bleiben. Der Phänomenologe aber muß bis zur äußersten Bedeutung der Bilder gehen: weit entfernt von Vereinfachungen und Erklärungen, wird er die Übertreibung noch übertreiben. So werden beim Lesen der Erzählungen von Edgar Poe der Phänomenologe und der Psychoanalytiker in vereinter Arbeit den verborgenen Gehalt verstehen. Die Erzählungen sind Kindheitsängste, die sich erfüllen. Der Leser, der sich ihrer Lektüre »hingibt«, hört die verwunschene Katze, das Zeichen für ungesühnte Schuld, hinter der Mauer miauen [5]. Der Kellerträumer weiß, daß die Mauern des Kellers in der Erde stecken, und die ganze Erde hinter einer einzigen dünnen Scheidewand. Und das Drama wird dadurch gesteigert, und die Angst übertrieben. Aber was ist eine Angst, die aufhört zu übertreiben?

In einer solchen Sympathiebewegung spitzt der Phänomenologe die Ohren »auf gleicher Höhe mit dem Wahnsinn«, wie

der Dichter Thoby Marcelin sagt. Dann ist der Keller vergrabener Wahnsinn, vermauertes Drama. Die Berichte von Verbrecherkellern hinterlassen im Gedächtnis unauslöschliche Spuren, die man nicht gerne vertieft — wer möchte die *Barique* von Amontillado zweimal lesen? Hier ist das Drama zu leicht, aber es macht sich natürliche Ängste zunutze. Ängste, die in der doppelten Natur des Menschen und des Hauses liegen.

Doch ohne eine Akte menschlicher Dramen aufzuschlagen, wollen wir einige Ultra-Keller studieren, die uns auf einfachste Art beweisen, daß der Kellertraum unweigerlich die Wirklichkeit vermehrt.

Wenn das Haus des Träumers in der Stadt liegt, handelt es sich im Traum nicht selten darum, durch die Tiefe die umliegenden Keller zu beherrschen. Er wünscht sich die unterirdischen Räume von Sagenburgen, wo geheimnisvolle Wege unter der ganzen Ringmauer, unter jedem Wall, jedem Graben hindurch, das Zentrum des Schlosses mit dem fernen Wald verbanden. Das Schloß, auf die Spitze eines Hügels gepflanzt, hatte ein reichgebündeltes Wurzelwerk von unterirdischen Räumen und Gängen. Welch eine Macht für ein einfaches Haus, über einem Netz von unterirdischen Räumen erbaut zu sein!

In den Romanen von Henri Bosco, diesem großen Häuserträumer, begegnet man solchen Ultra-Kellern. Unter dem Haus des *Antiquars* (in dem gleichnamigen Roman) befindet sich »eine gewölbte Rotunde mit vier Türen«. Die vier Türen führen zu vier Gängen, die gewissermaßen die vier Himmelsrichtungen eines unterirdischen Horizontes beherrschen. Die östliche Tür öffnet sich, und dann »gehen wir unterirdisch sehr weit, unter den Häusern dieses Stadtviertels . . .«. Diese Seiten tragen die Spur von labyrinthischen Träumen. Doch den Labyrinth der Gänge »mit der dumpfen Luft« verbinden sich Rotunden und Kapellen, die Heiligtümer des Verborgenen. So wird der Keller des Antiquars, wenn man so sagen darf, zu einem komplexen Traumgeschehen. Der Leser soll ihn mit Träumen erforschen, die sich teils auf das Leiden in den Gängen, teils auf das Erstaunen über die unterirdischen Paläste beziehen. Der Leser kann sich darin verlieren (im buchstäblichen

wie im bildlichen Sinne). Zuerst sieht er nicht deutlich die literarische Notwendigkeit einer so komplizierten Geometrie. Hier wird die phänomenologische Untersuchung ihre Tragweite zeigen. Was rät uns die phänomenologische Haltung? Sie verlangt von uns einen Leser-Ehrgeiz, der uns die Illusion gäbe, selbst an der Arbeit des Buchschöpfers teilzunehmen. Eine solche Haltung wird man kaum gleich bei der ersten Lektüre annehmen können. Die erste Lektüre bewahrt zuviel Passivität. Der Leser ist noch ein wenig Kind, ein von der Lektüre zerstreutes Kind. Aber jedes gute Buch soll kurz nach Beendigung sofort wiedergelesen werden. Nach der Skizze der ersten Lektüre kommt erst das eigentliche Lesewerk. Man muß dann das *Problem* des Autors erkennen. Nach und nach bringt uns die zweite, dritte Lektüre die Lösung dieses Problems. Unmerklich machen wir uns die Illusion, daß Problem und Lösung die unsrigen seien. Diese psychologische Nuance »Das hätten wir schreiben sollen« macht uns zum Phänomenologen des Lesens. Solange wir nicht zu dieser Nuance gelangen, bleiben wir Psychologe oder Psychoanalytiker.

Welches ist das literarische Problem von Henri Bosco in der Beschreibung des Ultra-Kellers? Es liegt darin, einen ganzen Roman in einem Bilde zu verkörpern, einen Roman, der in seiner Hauptlinie der Roman der unterirdischen Umtriebe ist. Diese geläufige Metapher ist hier durch vielfältige Kellerräume illustriert, durch ein Netz von Stollen, eine Gruppe von Zellen mit oft schwer verschlossenen Türen. Man überdenkt dort Geheimnisse; man bereitet Pläne vor. Und unter der Erde nimmt die Aktion ihren Weg. Wir sind wirklich im intimen Raum von unterirdischen Umtrieben.

In einem solchen Untergeschoß also wollen die Hauptpersonen des Romans, die Antiquare, Schicksale verknüpfen. Der Keller von Henri Bosco mit seinem Netz von Verzweigungen ist ein Stickrahmen für Schicksalsmuster. Der Held, der seine Abenteuer erzählt, hat selbst einen schicksalhaften Ring, einen Ring mit einem von uralten Zeichen gekerbten Stein. Das im eigentlichen Sinne unterirdische, im eigentlichen Sinne höllische Werk der Antiquare wird scheitern. Im gleichen Augenblick, wo zwei große Liebesgeschicke sich knüpfen sollen, stirbt im

Keller des verwunschenen Hauses eine der schönsten Sylphiden des Romandichters, ein Wesen des Gartens und des Turmes, das Wesen, welches das Glück bringen sollte. Ein etwas aufmerksamer Leser, der die unter der psychologischen Erzählung stets wirksam bleibende Begleitmelodie kosmischer Dichtung in den Romanen Boscos nicht überhört, ein solcher Leser wird auf sehr vielen Seiten des Buches Zeugnis für das Drama des Luftigen und des Irdischen finden. Aber um solche Dramen zu erleben, muß man wiederlesen, muß man das Interesse verlagern oder die Lektüre mit dem doppelten Interesse am Menschen und an den Dingen betreiben und nichts von dem anthropokosmischen Gewebe eines Menschenlebens vernachlässigen.

In einer anderen Wohnung, in die uns der Romandichter führt, steht der Ultra-Keller nicht mehr unter dem Zeichen der finsternen Pläne höllischer Männer. Er ist wahrhaft natürlich, in die Natur einer unterirdischen Welt eingelassen. Henri Bosco folgend, erleben wir ein Haus mit kosmischer Wurzel.

Dieses Haus mit kosmischer Wurzel erscheint uns dann wie eine steinerne Pflanze, die aus dem Felsen herauswächst bis zum Himmelsblau eines Turmes.

Der Held des Romans *L'antiquaire* wird bei einem heimlichen Besuch überrascht und muß sich im Untergeschoß eines Hauses verstecken. Aber sofort geht das Interesse vom realen Bericht zum kosmischen Bericht über. Die Realitäten dienen hier nur dazu, Träume vorzubereiten. Zuerst ist man noch in dem Labyrinth der in den Felsen geschnittenen Gänge. Dann plötzlich trifft man auf ein nächtliches Wasser. Damit wird für uns die Romanhandlung unterbrochen. Den Gewinn dieser Zeilen werden wir nur dann aufnehmen, wenn wir mit unseren Träumen in den Raum der Nacht eintreten. Und wirklich wird ein großer Traum, der die Aufrichtigkeit der Elemente hat, in die Erzählung eingeschoben. Lesen wir dieses Gedicht von dem kosmischen Keller [6].

»Gerade zu meinen Füßen trat das Wasser aus der Finsternis.

Wasser! . . . Ein unermeßliches Becken! Und was für ein Wasser! . . . Ein schwarzes, schlafendes Wasser, so vollkommen glatt, daß kein Wellchen, keine Luftblase die Oberfläche trübte.

Keine Quelle, kein Ursprung. Es war dort seit Jahrtausenden, vom Felsen umschlossen, dehnte sich in einem einzigen regungslosen Spiegel aus und schien in seiner Steinfassung diesem schwarzen Stein ähnlich geworden, unbeweglich, gefangen in der mineralischen Welt. Es hatte die zermalmende Masse, den enormen Druck dieser lastenden Welt erlitten. Unter diesem Gewicht hatte es gleichsam seine Natur verändert, indem es durch die Dichte der Kalkplatten hindurchsickerte, die sein Geheimnis hüteten. So war es zur dichtesten Flüssigkeit des unterirdischen Gebirges geworden. Seine ungewohnte Undurchsichtigkeit und Konsistenz [7] machte etwas wie einen unbekanntem Stoff aus ihm, geladen mit Phosphoreszenzen, von denen nur dann und wann ein flüchtiger Widerschein die Oberfläche streifte. Diese elektrischen Farbfunken, Anzeichen der dunklen Mächte, die in den Tiefen ruhen, bekundeten das verborgene Leben und die bedrohliche Macht des noch schlummernden Elements. Ich schauderte.«

Dieses Schaudern ist nicht mehr eine menschliche Furcht, man spürt es gut, sondern eine anthropokosmische Furcht, ein Widerhall der großen Sage vom Menschen, der zu seinen Ursprungssituationen zurückkehrt. Vom Keller, der in den Fels geschnitten ist, zum unterirdischen Reich, vom unterirdischen Reich zum schlafenden Wasser — so sind wir aus der gebauten Welt in die geträumte Welt hinübergeglitten; und vom Roman zur Poesie. Aber das Wirkliche und der Traum bilden jetzt eine Einheit. Das Haus, der Keller, die tiefe Erde erreichen eine Totalität in der Tiefe. Das Haus ist ein Naturwesen geworden. Es ist mit dem Berg und den Wassern, die in der Erde arbeiten, brüderlich verbunden. Die große Pflanze aus Stein, das Haus, würde schlecht wachsen, wenn sie nicht das Wasser der Untergeschosse als Basis hätte. So schreiten die Träume fort, in ihrer Größe ohne Grenze.

Diese Zeilen von Bosco bringen dem Leser durch ihre kosmische Träumerei eine große Ruhe, da sie von ihm verlangen, an jener Ruhe teilzunehmen, die jedes tiefe Traumgeschehen gewährt. Die Erzählung hält sich dann in einer unterbrochenen Zeit auf, die der psychologischen Vertiefung günstig ist. Jetzt kann die Erzählung der wirklichen Ereignisse wieder aufge-

nommen werden: sie hat ihren Anteil an kosmischem Gehalt und an Träumerei empfangen. Tatsächlich: jenseits des unterirdischen Wassers gibt es wieder Treppen im Keller Boscós. Nach der dichterischen Ausrast kann die Wanderung ihren Fortgang nehmen: »Eine Treppe schnitt in den Felsen ein und stieg in Windungen empor. Ich folgte ihr.« Durch diese Schraube windet sich der Träumer aus den Tiefen der Erde heraus und tritt in die Abenteuer der Höhe ein. Am Ausgang so vieler gewundener und enger Wege mündet der Leser in einen Turm. Dieser Turm ist der ideale Turm, der jeden Träumer von alten Häusern entzückt: er ist »vollkommen rund«; er ist umgeben von einem »kurzen Licht«, das »aus einem engen Fenster« fällt. Und die Decke ist gewölbt. Welches große Traumprinzip der Intimität — eine gewölbte Decke! Ohne Ende reflektiert sie die Innerlichkeit in ihrem Zentrum. Man wird nicht erstaunt sein, daß das Turmzimmer die Wohnung eines sanften jungen Mädchens ist und außerdem bewohnt von den Erinnerungen an eine leidenschaftliche Ahnfrau. In seiner Höhe ist das runde, gewölbte Zimmer isoliert. Es hütet die Vergangenheit, wie es den Raum beherrscht.

Auf dem Gebetbuch des jungen Mädchens, diesem Gebetbuch, das einst der fernen Ahnfrau gehört hat, kann man den Wahlspruch lesen:

Die Blume ist immer schon in der Mandel.

Durch diesen wundervollen Spruch ist das Haus, ist das Zimmer von einer unvergeßlichen Innerlichkeit gezeichnet. Gibt es wohl ein Bild von Intimität, zusammengeraffter, seines Zentrums gewisser, als der Zukunftstraum einer Blume, die noch eingeschlossen und zusammengefaltet im Fruchtkern schlummert. Wie man denn meinen möchte, daß nicht das Glück, sondern das Vorgefühl des Glücks in dem runden Zimmer eingeschlossen harret!

So reicht das von Bosco heraufbeschworene Haus von der Erde bis in den Himmel. Es hat die Vertikalität des Turmes, der sich aus den tiefsten Erd- und Wassertiefen bis zur Wohnung einer himmelsgläubigen Seele erhebt. Ein solches Haus, von einem Dichter errichtet, illustriert die Vertikalität des Mensch-

lichen. Und es ist als Traumvorgang vollständig. Es dramatisiert die beiden Pole der Träume vom Haus. Es macht denen das Geschenk eines Turmes, die vielleicht nicht einmal einen Taubenschlag gekannt haben. Der Turm ist das Werk eines anderen Jahrhunderts. Ohne Vergangenheit ist er nichts. Wie lächerlich ist ein neuer Turm! Aber die Bücher sind dazu da, unserer Träumerei tausend Wohnungen zu schenken. Wer hat nicht romantische Stunden in den Türmen der Bücher verbracht? Diese Stunden kehren wieder. Die Träumerei braucht sie. Auf der Klaviatur einer groß angelegten Lektüre ist die Berufung, einen Turm zu bewohnen, eine Note, die große Träume auslöst. Wie oft, seit ich *L'Antiquaire* gelesen habe, bin ich ausgezogen, den Turm Henri Boscos zu bewohnen!

Der Turm und die Untergeschosse der Ultra-Tiefe dehnen das Haus nach den beiden Richtungen aus, die wir soeben besprochen haben. Dieses Haus ist für uns eine Vergrößerung der Vertikalität bescheidenerer Häuser, die dennoch, um unsere Träumereien zufriedenzustellen, sich in der Höhenrichtung differenzieren müssen. Wären wir Architekt eines Traumhauses, würden wir zwischen einem dreiteiligen und einem vierteiligen Hause zu wählen haben. Das dreiteilige, das einfachste hinsichtlich der notwendigen Höhe, hat einen Keller, ein Erdgeschoß und ein Dachgeschoß. Das vierteilige Haus schiebt ein Stockwerk zwischen Erdgeschoß und Speicher. Ein weiteres Stockwerk, ein zweites Stockwerk, und die Träume verwirren sich. In dem Traumhaus vermag die Topo-Analyse nur bis auf drei oder vier zu zählen.

Von einer bis zu dreien oder vieren bewegen sich die Treppen. Alle differenziert. Die Treppe, die zum Keller führt, steigt man immer *hinab*. Ihr Hinabführen behält man in der Erinnerung, der Abstieg kennzeichnet ihren Traumwert. Die Treppe, die zum Zimmer führt, steigt man hinauf und hinab. Es ist eine banalere Treppe. Sie ist familiär. Das zwölfjährige Kind spielt darauf Tonleitern des Emporsteigens, aber am liebsten nimmt es immer vier Stufen auf einmal, mit großen Sätzen! Eine Treppe vier zu vier Stufen hinaufzuspringen — welches Glück für die Schenkel!

Schließlich die steilere, strengere Treppe zum Dachboden steigt man immer *aufwärts*. Sie steht unter dem Zeichen des Aufstiegs zur stillsten Einsamkeit. Wenn ich träumend in die Dachböden längstvergangener Zeiten zurückkehre, steige ich niemals herab.

Die Psychoanalyse hat den Treppentraum vorgefunden. Doch da sie einen verallgemeinernden Symbolismus braucht, um ihre Interpretation zu fixieren, hat die Psychoanalyse den komplizierten Mischungen von Träumerei und Erinnerung wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Deshalb ist die Psychoanalyse, hier wie auch sonst, geeigneter zum Studium der Träume als zum Studium der Träumerei. Die Phänomenologie der Träumerei kann den Komplex von Gedächtnis und Einbildungskraft entwirren. Notwendigerweise gewinnt sie eine Empfindung für die Differenzierungen des Symbols. Die dichterische Träumerei, Schöpferin von Symbolen, gibt unserer Intimität eine polysymbolische Wirksamkeit. Und die Erinnerungen verfeinern sich. Das Traumhaus erreicht in der Träumerei eine äußerste Sensibilität. Manchmal haben einige Stufen dem Gedächtnis eine schwache Bodensenkung des Elternhauses eingeprägt. Ein gewisses Zimmer ist nicht nur eine Tür, sondern eine Tür und drei Stufen. Wenn man sich darauf einläßt, im Detail der Höhe des alten Hauses zu denken, dann beginnt alles, was hinauf- oder hinabsteigt, von neuem ein dynamisches Leben zu führen. Man kann nicht länger ein Mensch auf einer einzigen Etage bleiben, wie Joe Bousquet sagte: »Das ist ein Mensch mit einer einzigen Etage: er hat seinen Keller in seinem Dachboden« [8].

Als Antithese machen wir nun einige Bemerkungen über die im Sinne des Traumes unvollständigen Wohnungen.

In Paris gibt es keine Häuser. Die Bewohner der Großstadt wohnen in übereinandergestellten Schachteln. »Unser Pariser Zimmer«, sagt Paul Claudel [9], »ist zwischen seinen vier Wänden eine Art geometrischer Ort, ein konventionelles Loch, das wir mit Bildern möblieren, mit Trödelkram und mit Schränken in einem Schrank.« Die Hausnummer, die Zahl der Stockwerke fixieren die Lokalisierung unseres »konventionellen Loches«, aber unsere Wohnung hat weder Raum um sich noch Vertikali-

tät in sich. »Am Boden halten sich die Häuser fest mit Asphalt, damit sie nicht durchsinken in die Erde« [10]. Das Haus hat keine Wurzel. Unvorstellbar für einen Hausträumer: die Wolkenkratzer haben keinen Keller. Vom Pflaster bis zum Dach stapeln sich die Räume aufeinander und das Zelt eines Himmels ohne Horizont umschließt die ganze Stadt. Die Gebäude haben in der Stadt nur eine äußere Höhe. Die Fahrstühle zerstören das Heldentum der Treppen. Es liegt kein Verdienst mehr darin, nahe am Himmel zu wohnen. Und das Zuhause hat nur noch eine einfache horizontale Ausdehnung. Es fehlt den verschiedenen Zimmern einer in ein Stockwerk eingekleiteten Wohnung eines der fundamentalsten Prinzipien, um die Intimitätswerte zu unterscheiden und zu ordnen.

Dem Fehlen der intimen Werte des Vertikalismus muß das Fehlen des kosmischen Bezugs im Großstadthaus hinzugefügt werden. Die Häuser sind hier nicht mehr in der Natur. Die Beziehungen zwischen Wohnung und Raum werden hier unecht. Alles ist hier Maschine, und das intime Leben verflüchtigt sich überall. »Die Straßen sind wie Röhren, wo die Menschen hineingesogen werden (Max Picard, loc. cit.).«

Und das Haus kennt nicht mehr die Dramen des Alls. Manchmal fegt der Wind einen Dachziegel herab, der einen Passanten tötet. Das Verbrechen des Daches zielt nur auf den verspäteten Passanten. Der Blitz bringt einen Moment lang Feuersglut in die Fensterscheiben. Aber das Haus erzittert nicht unter den Donnerschlägen. Es zittert nicht mit uns und durch uns. In unseren dicht aneinandergedrängten Häusern haben wir weniger Furcht. Das Gewitter über Paris hat gegen den Träumer nicht die gleiche persönliche Angriffslust wie gegen ein einsames Haus. Wir werden es besser verstehen, wenn wir in den späteren Abschnitten *die Situation des Hauses in der Welt* untersucht haben werden, denn diese Situation bietet uns, auf konkrete Weise, eine Variante der so oft metaphysisch zusammengefaßten Situation des Menschen in der Welt.

Aber hier bleibt für den Philosophen ein Problem offen, wenn er an die Heilsamkeit der weitgespannten Träumereien glaubt: wie kann man die kosmische Durchdringung des äußeren Raumes und des Großstadtzimmers fördern? Als Beispiel

geben wir die Lösung eines Träumers für das Problem des Pariser Lärms.

Wenn die Schlaflosigkeit, dieses Leiden der Philosophen, sich durch die nervöse Überreizung verschlimmert, die der Stadtlärm verursacht, wenn spät in der Nacht auf der Place Maubert die Autos knattern, wenn das Rollen der Lastwagen mich mein Städtergeschick verfluchen läßt, dann finde ich eine Beruhigung, indem ich die Metaphorik des Ozeans erlebe. Man weiß ja, daß die Stadt ein rauschendes Meer ist, man hat oft gesagt, daß Paris mitten in der Nacht das unaufhörliche Brausen von Flut und Brandung hören läßt. Aus diesen Klischees mache ich dann ein ehrliches Bild, ein Bild, das mein ist, ebenso mein als hätte ich es selbst erfunden, nach meiner süßen Gewohnheit, mich immer für das Subjekt der Gedanken zu halten, die ich denke. Wenn das Rollen der Wagen schmerzhafter anschwillt, suche ich darin die Stimme des Donners wiederzufinden, eines Donners, der zu mir spricht, der mir grollt. Und ich habe Mitleid mit mir selbst. Da bist du also, armer Philosoph, von neuem im Gewittersturm, in den Stürmen des Lebens! Ich erlebe eine abstrakt-konkrete Träumerei. Mein Diwan ist ein auf den Fluten verlorenes Boot; jenes gräßliche Pfeifen ist der Wind in den Segeln. Die wütende Luft hupt von allen Seiten. Und um mich zu trösten, spreche ich zu mir: Sieh, dein Fahrzeug bleibt fest, du bist in Sicherheit in deinem steinernen Schiff. Schlafe trotz des Sturmes. Schlafe im Sturm. Schlafe in deinem Mut, glücklich, ein Mensch im Ansturm der Fluten zu sein.

Und ich schlafe ein, gewiegt vom Pariser Lärm [11].

Alles bestätigt mir übrigens, daß das Bild der ozeanischen Geräusche der Stadt »in der Natur der Dinge« liegt, daß es ein echtes Bild ist, und daß es heilsam ist, die Geräusche zu naturalisieren, um sie weniger feindlich zu machen. Im Vorübergehen notiere ich diese feine Nüance des wohltuenden Bildes in der jungen Dichtung unserer Zeit. Yvonne Caroutch hört die städtische Morgenfrühe, wenn die Stadt »das Rauschen einer leeren Muschel« hat [12]. Dieses Bild hilft mir, meinem morgendlichen Wesen, sanft und natürlich aufzuwachen. Alle Bilder sind gut, wenn man versteht, sie zu gebrauchen.

Man fände viele andere Bilder vom Stadt-Meer. Halten wir

eines fest, das einem Maler einfiel. Als Courbet in Sainte-Pelagie gefangen war, hatte er die Idee, Paris darzustellen, wie man es von den Dächern des Gefängnisses sieht, sagt uns Pierre Courthion [13]. Courbet schreibt einem Freund: »Ich hätte das in der Art meiner Seestücke gemalt, mit einem Himmel von unermeßlicher Tiefe, mit Bewegungen, Häusern, Kuppeln die aufgeregten Wogen des Ozeans vortäuschend . . .«

Unserer Methode folgend haben wir die große Verbundenheit der Bilder bewahren müssen, die eine rücksichtslose Zergliederung verweigert. Wir mußten den kosmischen Bezug des Hauses kurz aufleuchten lassen. Aber wir werden darauf zurückkommen. Nachdem wir den Vertikalismus des Traumhauses untersucht haben, müssen wir jetzt, wie wir weiter oben angekündigt haben, die Verdichtungszentren der Intimität studieren, wo die Träumerei sich zusammenballt.

VI

Zunächst muß man in dem vielfältigen Haus Zentren der Einfachheit suchen. Wie Baudelaire es ausspricht: »In einem Palast gibt es keinen Winkel für die Intimität.«

Aber die Einfachheit, die oft allzu rational herausgestrichen wird, ist keine Quelle von Traumgeschehen hoher Potenz. Man muß die Primitivität des Schlupfwinkels berühren. Und über die erlebten Situationen hinaus muß man geträumte Situationen entdecken. Über die positiven Erinnerungen hinaus, die Materialien für eine positive Psychologie liefern, muß man das Feld der ursprünglichen Bilder wieder auf tun, die vielleicht Fixierungszentren im Gedächtnis verbliebener Erinnerungen gewesen sind.

Die Demonstration der imaginären Ursprünglichkeit läßt sich sogar an jenem scheinbar so unverrückbar im Gedächtnis befestigten Sein vollziehen, aus dem das Elternhaus besteht.

Im Hause selbst zum Beispiel, im Familienwohnraum, träumt ein Schlupfwinkel-Träumer von der Hütte, vom Nest, von jenen Winkeln, wo er sich verkriechen möchte wie ein Tier in seinem Loch. So lebt er in einem Jenseits der menschlichen Bilder. Wenn es dem Phänomenologen gelänge, die Ursprünglichkeit

solcher Bilder nachzuerleben, würde er vielleicht die Probleme anders sehen, die sich auf die Poesie des Hauses beziehen. Ein sehr klares Beispiel dieser Konzentration der Wohnfreude finden wir, wenn wir eine bewundernswerte Seite des Buches lesen, wo Henri Bachelin das Leben seines Vaters erzählt [14].

Das Kindheitshaus von Henri Bachelin ist denkbar einfach. Es ist das ländliche Haus eines Weilers im Morvan. Jedoch ist es, mit seinen bäuerlichen Nebengebäuden und dank der Arbeit und der Sparsamkeit des Vaters, eine Wohnung, wo das Leben der Familie Sicherheit und Glück gefunden hat. In dem von der Lampe erhellten Zimmer, wo der Vater, der Tagelöhner und Küster, abends das Leben der Heiligen liest, in diesem Zimmer spinnt das Kind seine Träumerei vom ursprünglichen Dasein, und diese Träumerei betont die Einsamkeit so sehr, daß sie sich ein Leben in einer verlorenen Hütte mitten in einem großen Wald ausmalt. Für einen Phänomenologen, der die Wurzeln der Wohnfunktion sucht, ist die Seite von Henri Bachelin ein Dokument von großer Reinheit. Hier ist die wesentliche Passage: »Es gab Stunden, wo ich uns gleichsam abgetrennt fühlte von der kleinen Stadt, von Frankreich, von der Welt. Ich hatte Vergnügen daran — doch behielt ich meine Empfindungen für mich —, mir auszumalen, wir lebten inmitten von Wäldern in einer gutgeheizten Köhlerhütte: gern hätte ich gehört, wie die Wölfe ihre Krallen am unabnutzbaren Granit unserer Schwelle schärften. Unser Haus vertrat mir die Stelle der Hütte. Hier sah ich mich geschützt vor Hunger und Kälte. Wenn ich fröstelte, so geschah es vor lauter Wohlsein.« Und wenn er in diesem unaufhörlich in der zweiten Person geschriebenen Roman seinen Vater anruft, so fügt Henri Bachelin hinzu: »Wohlgeborgten auf meinem Stuhl, schwamm ich in dem Gefühl deiner Kraft.«

So ruft uns der Schriftsteller zum Zentrum des Hauses wie zum Zentrum der Kraft, in eine Zone höherer Beschützttheit. Er führt diesen »Hüttentraum« bis ans Ende, den alle diejenigen gut kennen, die die legendären Bilder von primitiven Häusern lieben. Aber in der Mehrzahl unserer Hüttenträume wünschen wir woanders zu leben, weit entfernt von dem überfüllten Haus, fern den städtischen Sorgen. Wir fliehen in Gedan-

ken, um einen wirklichen Zufluchtsort zu suchen. Glücklicher als die Träumer von weiten Fluchten, findet Bachelin im Hause selbst die Wurzel der Träumerei von der Hütte. Er braucht das Schauspiel des Familienzimmers nur ein wenig zu bearbeiten, braucht nur in der Stille seines Wachtraumes den prasselnden Ofen zu hören, während der Wind das Haus bestürmt, um zu wissen, daß er im Zentrum des Hauses, unter dem Lichtkreis der Lampe, in einem runden Hause wohnt, in der ursprünglichen Hütte. Wie viele Wohnungen, ineinander eingeschachtelt, ergäben sich aus den Bildern unserer Intimitätsträumereien, wenn wir sie bewußt in ihren Einzelheiten und in ihrer Rangordnung erleben! Wieviel verstreute Werte vermöchten wir zu verdichten, wenn wir die Bilder unserer Träumereien in aller Aufrichtigkeit erlebten!

Die Hütte in den Zeilen von Bachelin erscheint wirklich als Wurzel und Drehpunkt der Wohnfunktion. Sie ist die einfachste menschliche Pflanze, diejenige, die keiner Verzweigungen bedarf, um zu bestehen. Sie ist so einfach, daß sie nicht mehr zu den manchmal allzu bilderreichen Erinnerungen gehört. Sie gehört zu den Legenden. Sie ist ein Zentrum von Legenden. Wer hat nicht nachts, wenn er in der Ferne ein verlorenes Licht sah, von einem Strohdach geträumt, wer hat nicht, noch mehr in den Legenden befangen, von der Hütte des Eremiten geträumt.

Die Hütte des Eremiten — das ist wirklich eine Gravüre, wie sie im Buche steht! Die wahren Bilder sind *Gravüren*. Die Einbildungskraft graviert sie in unser Gedächtnis ein. Sie vertiefen die erlebten Erinnerungen, machen sie zu imaginierten Erinnerungen. Die Hütte des Eremiten ist ein Thema, das keiner Variationen bedarf. Bei ihrer einfachsten Vorstellung löscht der »phänomenologische Widerhall« die mittelmäßigen Anklänge aus. Die Hütte des Eremiten ist eine Gravüre, der eine Übertreibung des Pittoresken schaden würde. Sie muß ihre Wahrheit aus der Intensität ihrer Wesenheit empfangen, aus der Wesenheit des Wortes Wohnen. Sogleich ist die Hütte konzentrierte Einsamkeit. Im Lande der Legenden gibt es keine gemeinschaftliche Hütte. Mag uns der Geograph von seinen weiten Reisen Photographien von Hüttendörfern mitbringen —

unsere legendäre Vergangenheit übersteigt alles, was gesehen worden ist, alles was wir persönlich erlebt haben. Das Bild führt uns. In die äußerste Einsamkeit gehen wir ein. Der Eremit ist *allein* vor Gott. Die Hütte des Eremiten ist die Antithese zum Kloster. Rings um diese konzentrierte Einsamkeit strahlt ein All aus, welches meditiert und betet, ein All außerhalb des Alls. Die Hütte kann keinen Reichtum »von dieser Welt« empfangen. Sie hat eine glückliche Intensität in der Armut. Die Hütte des Eremiten ist ein Ruhm der Armut. Von Entblößung zu Entblößung gewährt sie uns Zugang zum Absoluten der Zuflucht.

Diese Bewertung eines Einsamkeitszentrums ist so stark, so ursprünglich, so unbestritten, daß das Bild des fernen Lichtes zum Beziehungspunkt wird für weniger deutlich lokalisierbare Lichter. Henry-David Thoreau hört »das Horn in der Tiefe der Wälder«. Dieses »Bild« mit seinem ungenau bestimmten Zentrum, dieses Klangbild, das die nächtliche Natur erfüllt, gibt ihm ein Bild von Ruhe und Zuversicht ein: »Dieser Klang«, sagt er, »ist ebenso freundschaftlich wie die ferne Kerze des Eremiten« [15]. Und wir, erinnern wir uns, aus welchem innersten Tal die Hörner alter Zeiten klingen? Warum akzeptieren wir sofort die gemeinsame Freundschaft der durch das Horn geweckten Klangwelt und der Welt des Eremiten, die das ferne Licht erhellt? Wie kommt es, daß Bilder, die im Leben so selten vorkommen, eine solche Macht auf die Einbildungskraft ausüben?

Die großen Bilder haben zugleich eine Geschichte und eine Vorgeschichte. Sie sind immer zugleich Erinnerung und Sage. Nie erlebt man das Bild in der ersten Instanz. Jedes große Bild hat eine unergründliche Traumtiefe und auf diesem Hintergrund setzt die persönliche Vergangenheit ihre eigentümlichen Farben. Darum geschieht es erst sehr spät im Laufe des Lebens, daß man ein Bild richtig verehrt, indem man seine Wurzeln jenseits der im Gedächtnis fixierten Geschichte entdeckt. Im Reich der absoluten Imagination wird man sehr spät jung. Man muß das irdische Paradies verlieren, um wahrhaft darin zu leben, um in der Wirklichkeit seiner Bilder zu leben, in der absoluten Sublimierung, die jede Leidenschaft transzendiert. In

seiner Meditation über Leben und Werk des großen Dichters Villiers de l'Isle-Adam schreibt der Dichter Victor-Emile Michelet: »Leider muß man erst alt werden, um die Jugend zu erringen, um sie von den Fesseln zu befreien, um gemäß ihrem ursprünglichen Schwung zu leben.«

Die Dichtkunst gibt uns nicht so sehr die Sehnsucht nach der Jugend, das wäre vulgär, aber die Sehnsucht nach den Ausdrucksformen der Jugend. Sie bietet uns Bilder, wie wir sie hätten finden müssen im »ursprünglichen Schwung« der Jugend. Die Musterbilder, die einfachen Gravüren, die Träumereien von der Hütte sind Einladungen, der Einbildungskraft von neuem freien Lauf zu lassen. Sie geben uns nochmals Aufenthalte des Seins, Häuser des Seins, wo sich eine Gewißheit des Seins verdichtet. Es scheint, wenn man solche Bilder bewohnt, so wesensfestigende Bilder, dann müßte man ein anderes Leben beginnen, ein Leben, das unser wäre, unser in den Tiefen des Seins. Wenn man solche Bilder betrachtet, wenn man die Bilder des Buches von Bachelin liest, bekommt man wieder den Geschmack der Ursprünglichkeit. Auf Grund dieser wiederhergestellten Ursprünglichkeit, die man sich wünscht und in einfachen Bildern erlebt, müßte ein Album von Hütten zu einem Handbuch einfacher Übungen für die Phänomenologie der Einbildungskraft werden.

Im Anschluß an das ferne Licht der Eremitenhütte, Sinnbild des Menschen, der wacht, ließe sich eine beträchtliche Sammlung von literarischen Dokumenten zur Poesie des Hauses auswerten, allein unter dem Zeichen der Lampe, die im Fenster leuchtet. Man müßte dieses Bild unter dem Blickwinkel eines der Hauptsätze der Imaginationswelt des Lichtes betrachten: *Alles was leuchtet, sieht*. Rimbaud hat diesen kosmischen Lehrsatz in drei Silben gefaßt: *Nacre voit* (»Perlmutter sieht«) [16]. Die Lampe wacht, also überwacht sie. Je schmaler der Lichtstreifen ist, desto durchdringender die Überwachung.

Die Lampe im Fenster ist das Auge des Hauses. Im Reich der Einbildungskraft wird die Lampe nie draußen angesteckt. Sie ist eingeschlossenes Licht, das nicht anders kann als nach draußen durchsickern. Ein Gedicht mit dem Titel *Eingemauert* beginnt so:

Eine Lampe, angesteckt hinter dem Fenster,
Wacht im verborgenen Herzen der Nacht.

Einige Verse früher spricht der Dichter:

Vom eingekerkerten Blick
zwischen seinen vier steinernen Wänden [17].

Im Roman *Hyacinthe* von Henri Bosco, der, zusammen mit einer anderen Erzählung *Der Garten des Hyazinth*, einer der erstaunlichsten Seelenromane unserer Zeit ist, wartet eine Lampe am Fenster. In ihr wartet das Haus. Die Lampe ist das Zeichen einer großen Erwartung.

Im Lichte des fernen Hauses sieht, wacht, überwacht, wartet das ganze Haus.

Wenn ich mich dem Rausch der Umkehrungen zwischen Träumerei und Wirklichkeit überlasse, kommt mir dieses Bild: das ferne Haus und sein Licht \neq für mich, vor mir, ist es ein Haus, das nun (seinerseits) durch das Schlüsselloch hinausblickt. Ja, es ist jemand in dem Haus, der wacht, ein Mann arbeitet darin, während ich träume, er führt ein hartnäckiges Dasein, während ich flüchtigen Träumen folge. Einzig durch sein Licht ist das Haus menschlich. Es sieht wie ein Mensch. Es ist ein Auge, geöffnet zur Nacht.

Und andere Bilder entfalten ohne Ende ihre Blüten in der Poesie des nächtlichen Hauses. Manchmal leuchtet es wie ein Glühwurm im Gras, das Wesen mit dem einsamen Licht:

Ich werde unsere Häuser sehen wie Glühwürmchen in den
Hügelmulden [18].

Ein anderer Dichter nennt die auf der dunklen Erde leuchtenden Häuser »Grassterne«. Christiane Barucoa sagt von der Lampe im Menschenhaus:

Gefangener Stern, umschlossen vom Frost des Augenblicks.

In solchen Bildern scheinen die Sterne vom Himmel herunterzukommen, um die Erde zu bewohnen. Die Häuser der Menschen bilden Konstellationen auf der Erde.

G.-E. Clancier nagelt mit zehn Dörfern und ihrem Licht eine Konstellation des Leviathan auf die Erde:

Eine Nacht, zehn Dörfer, ein Berg,
Ein schwarzer Leviathan goldgenagelt.

(G.-E. Clancier, *Une Voix*, ed. Gallimard)

Erich Neumann hat den Traum eines Patienten studiert, der, von der Höhe eines Turmes herabblickend, die Sterne auf der Erde aufgehen und leuchten sah. Sie traten aus dem Schoß der Erde hervor; die Erde war in dieser Vision nicht etwa ein einfaches Gleichnis des gestirnten Himmels. Sie war die große produktive Mutter der Welt, Erzeugerin der Nacht und der Sterne [19]. In dem Traum seines Patienten zeigt Neumann die Kraft des Archetypus der Mutter Erde. Natürlich kommt die Dichtkunst aus einer Träumerei, die weniger auf ihrem Recht besteht als der nächtliche Traum. Es handelt sich nur um den »Frost eines Augenblicks«. Aber das dichterische Dokument ist nicht weniger sinnvoll. Ein irdisches Zeichen überlagert ein Wesen des Himmels. Die Archäologie der Bilder wird also durch ein rasches Bild erhellt, durch das Augenblicksbild des Dichters.

Wir haben alle diese Entwicklungsmöglichkeiten eines Bildes verfolgt, das banal erscheinen könnte, um zu zeigen, daß die Bilder sich nicht ruhig verhalten können. Im Gegensatz zur Schlummer-Träumerei schläft die dichterische Träumerei niemals ein. Immer muß sie, vom einfachsten Bilde aus, Imaginationswellen ausstrahlen. Aber so sehr sich das isolierte, vom Stern seiner Lampe erleuchtete Haus auch ins Kosmische erweitert, immer macht es den Eindruck von Einsamkeit: eine letzte Textstelle mag diese Einsamkeit akzentuieren.

In den Fragmenten eines Tagebuchs [20], die einer Briefsammlung Rilkes vorangestellt sind, findet man die folgende Szene: Rilke und zwei seiner Gefährten bemerken in der tiefen Nacht »die Fensterkreuze einer entfernten Hütte . . . Übrigens ist es nur eine letzte Hütte, die man von dieser Weinlaube aus sieht, sonst nur Felder und Moorland mit dunkel spiegelnden Kanälen.« Dieses Bild einer Einsamkeit, symbolisiert durch ein einziges Licht, bewegt das Herz des Dichters, es ergreift ihn, so persönlich, daß es ihn von seinen Gefährten isoliert. Von der Gruppe der drei Freunde sprechend, fügt Rilke hinzu: »Wir standen nah beisammen, drei nicht gesellige Menschen,

die einmal eine Nacht sehen und das wie eine Festlichkeit empfinden.« Ein Ausdruck, über den man nie genug nachdenken wird, denn das alleralltäglichsste Bild, ein Bild, das der Dichter sicherlich hundertmal gesehen hat, empfängt plötzlich däs Zeichen des »zum erstenmal« und überträgt dieses Zeichen auf die vertraute Nacht. Kann man nicht sagen, das Licht, das von einem einsam Wachenden kommt, von einem hartnäckig Wachenden, nimmt eine Art hypnotischer Kraft an? Wir werden hypnotisiert von der Einsamkeit, hypnotisiert vom Blick des einsamen Hauses. Von ihm zu uns ist das Band so stark, daß wir von nichts anderem mehr träumen, als von einem einsamen Haus in der Nacht:

O Licht im schlafenden Haus!

(Richard von Schaukal)

Die Hütte, das Licht, das am fernen Horizont wacht, verkörpert die Intimitätsverdichtung der Zuflucht in ihrer einfachsten Form. Am Anfang dieses Kapitels hatten wir im Gegenteil versucht, das Haus im Vertikalsinn zu differenzieren. Jetzt müssen wir dazu übergehen, die Schutzwerte des Hauses gegen die rings anstürmenden Mächte deutlicher zu machen, immer mit Hilfe passender literarischer Dokumente. Nachdem wir diese dynamische Dialektik von Haus und All untersucht haben, werden wir Gedichte betrachten, in denen das Haus selbst eine ganze Welt ist.

II. HAUS UND ALL

*Wenn die Wipfel unseres Himmels sich zusammenfinden
Dann hat mein Haus ein Dach.*

Paul Eluard

Im vorigen Kapitel wiesen wir darauf hin, daß es einen Sinn hat zu sagen, man »liest ein Haus«, man »liest ein Zimmer«, denn Zimmer und Haus sind Diagramme der Psychologie, welche die Schriftsteller und Dichter in der Analyse der Innerlichkeit leiten. Wir wollen uns jetzt in langsamer Lektüre einige Häuser und einige Zimmer vornehmen, die von großen Schriftstellern »geschrieben« wurden.

I

Obwohl er im Grunde seines Wesens ein Städter ist, spürt Baudelaire die Vermehrung des Intimitätswertes, wenn ein Haus vom Winter attackiert wird. In *Les paradis artificiels* spricht er von dem Glück des Thomas de Quincey, der, im Winter eingeschlossen, Kant liest, vom Idealismus des Opiumrausches begünstigt. Die Szene geht in einem »Cottage« des Walliser Landes vor sich. »Macht eine hübsche Wohnung nicht den Winter poetischer, und vermehrt der Winter nicht die Poesie des Wohnens? Das weiße Cottage hockte im Grunde eines *kleinen Tales*, von *genügend hohen Bergen abgeschlossen*; es war mit Gesträuch gleichsam *umwickelt*.« Wir haben die Worte unterstrichen, die in dieser kurzen Passage zur Imagination der Ruhe gehören. Welch ein Rahmen, welche Umrahmung von Stille für einen Opiumesser, der Kant liest und die Einsamkeit des Traumes mit der Einsamkeit des Gedankens verbindet! Zweifellos können wir diese Zeilen Baudelaire's lesen, als wären es leichte, allzu leichte Zeilen. Ein Literaturkritiker könnte sogar erstaunt sein, daß der große Dichter so leichten Herzens so alltägliche Bilder gebraucht hat. Aber wenn wir sie lesen, diese allzu schlichten Zeilen, und dabei die Träumereien der Ruhe akzeptieren, die sie eingeben, wenn wir bei den unterstrichenen Wörtern verweilen, dann kann es geschehen,

daß sie uns mit Leib und Seele zur Ruhe bringen. Wir fühlen uns in das Zentrum der Geborgenheit des Hauses im Tal versetzt, »umwickelt«, auch wir, von den Geweben des Winters.

Und es wird uns sehr warm, *weil es draußen kalt ist*. Im Anschluß an dieses »künstliche Paradies« inmitten des Winters bemerkt Baudelaire, daß der Träumer sich einen rauhen Winter wünscht. »Er wünscht sich vom Himmel jedes Jahr soviel Schnee, Hagel und Frost wie nur möglich. Er braucht einen kanadischen, einen russischen Winter. Sein Nest wird dadurch wärmer, weicher, liebevoller . . .« [1]. Wie Edgar Poe, der große Vorhang-Träumer, wünscht sich auch Baudelaire, um die vom Winter umgebene Wohnung abzudichten, »schwere Vorhänge, die bis zum Fußboden herabwallen«. Hinter den dunkeln Vorhängen scheint der Schnee noch weißer zu sein. Alles aktiviert sich, wenn die Widersprüche sich häufen.

Baudelaire hat uns ein zentral bestimmtes Bild geliefert; er hat uns in den Mittelpunkt einer Träumerei geführt, die wir dann für unsere eigene nehmen können. Zweifellos werden wir persönliche Züge hinzubringen. In das Cottage des Thomas von Quincey, das Baudelaire uns erleben läßt, werden wir die Wesen unserer Vergangenheit bringen. So empfangen wir die Gunst einer Beschwörung ohne Überbeanspruchung. Unsere persönlichsten Erinnerungen können hier wohnen. Die Schilderung Baudelaires hat durch eine irgendwie geweckte Sympathie ihre Banalität verloren. Und so ist es immer: überzeugend ausgesagt, sind die Brennpunkte der Träumerei mit der gleichen Sicherheit Kommunikationsmittel zwischen den Menschen des Traumes, wie scharf definierte Begriffe Kommunikationsmittel zwischen den Menschen des Gedankens sind.

In den *Curiosités esthétiques* spricht Baudelaire von einem Bild von Lavieille, das »eine Strohkate an einem Waldrand« darstellt, und zwar im Winter, »der traurigen Jahreszeit«. Und doch: »Einige der Effekte, die Lavieille oft wiedergegeben hat, scheinen mir Auszüge aus dem Glück des Winters.« Der *heraufbeschworene* Winter ist eine Verstärkung des Wohnglücks. Im Reich der Einbildungskraft vermehrt der heraufbeschworene Winter den Wohnwert des Hauses.

Verlangte man von uns eine Begutachtung des Traumgeschehens im Cottage des Thomas de Quincey, wie Baudelaire es nacherlebt, so würden wir sagen, es liege dort der fade Geruch des Opiums in der Luft, eine schläfrige Atmosphäre. Nichts verrät uns die Mannhaftigkeit der Mauern, die Kühnheit des Daches. Das Haus kämpft nicht. Man könnte sagen, Baudelaire versteht sich nur in Vorhänge einzuschließen.

Dieses Fehlen des Kampfmoments ist bei den winterlichen Häusern, die man in der Literatur findet, oft festzustellen. Die Dialektik von Haus und All ist hier zu einfach. Der Schnee insbesondere macht die äußere Welt allzu bequem zunichte. Er universalisiert das Universum in einem einzigen Ton. Durch ein Wort, das Wort Schnee, wird für das geschützte Wesen das All zugleich ausgedrückt und ausgelöscht. In *Les déserts de l'amour* sagt Rimbaud: »Es war wie eine Winternacht, ein Schneefall, um die Welt ein für alle Mal zu ersticken.«

Jedenfalls ist jenseits des bewohnten Hauses der winterliche Kosmos ein vereinfachter Kosmos. Er ist ein Nicht-Haus, wie der Metaphysiker von einem Nicht-Ich spricht. Zwischen Haus und Nicht-Haus ordnen sich alle Widersprüche leicht. Im Haus differenziert sich alles, multipliziert sich alles. Vom Winter empfängt das Haus Intimitätsreserven, Intimitätsfinessen. In der Welt außerhalb des Hauses verwischt der Schnee die Schritte, verwirrt die Wege, erstickt die Geräusche, maskiert die Farben. In der alles erfüllenden Weiße spürt man eine kosmische Negation am Werk. Der Hausträumer weiß das alles, fühlt das alles, und durch die Seinsverminderung der äußeren Welt erfährt er eine Steigerung aller Intimitätswerte.

II

Von allen Jahreszeiten ist der Winter die älteste. Er bringt Alter in die Erinnerungen. Er weist auf eine lange Vergangenheit zurück. Unter dem Schnee ist das Haus alt. In die fernen Jahrhunderte hinein scheint das Haus rückwärts zu leben. Diese Empfindung wird von Bachelin in einigen Absätzen heraufbeschworen, wo der Winter seine ganze Feindlichkeit bekommt [2]. »Das waren Abende, wo in alten, von Schnee und Sturm

umringten Häusern die großen Geschichten, die schönen Sagen, die sich die Menschen überliefern, einen konkreten Sinn gewinnen und für einen, der sich in sie vertieft, unmittelbar anwendbar erscheinen. So hat vielleicht einer unserer Vorfahren, der im Jahre 1000 sein Leben ließ, an den Weltuntergang glauben können.« Denn hier sind die Geschichten keine Spinnstubenerzählungen, keine Feenmärchen, wie unsere Großmütter sie erzählten; es sind Männergeschichten, Geschichten, die von Kräften und Zeichen handeln. In diesen Wintern, sagt Bachelin an einer anderen Stelle, »scheint es mir, als wären die alten Sagen damals (unter dem Sims des breiten Kamins) viel älter gewesen, als sie heute sind«. Sie hatten genau die Bejahrtheit der dramatischen Erderschütterungen, jener Erderschütterungen, die das Ende der Welt anzeigen können.

Von diesen Abenden im dramatischen Winter des Vaterhauses schreibt Bachelin: »Wenn unsere nächtlichen Gefährten fortgingen, die Füße im Schnee und den Kopf im Gestöber, dann schien es mir, als gingen sie sehr weit weg, in unbekannte Länder voller Eulen und Wölfe. Ich war versucht ihnen nachzurufen, wie ich es in meinen ersten Geschichtsbüchern gelesen hatte: Gnade euch Gott!«

Ist es nicht frappierend, daß in der Seele eines Kindes das einfache Bild des Elternhauses unter dem angehäuften Schnee sich Bilder aus dem Jahre 1000 zu eigen machen kann?

III

Betrachten wir jetzt einen komplexeren Fall, einen Fall, der paradox erscheinen kann. Wir entnehmen ihn einem Brief Rilkes [3].

Entgegengesetzt der allgemeinen These, die wir entwickelt haben, ist für ihn das Gewitter vor allem in der Stadt beängstigend. Dort finde der Zorn des Himmels seinen rücksichtslosesten Ausdruck. Auf dem Lande wäre uns aber das Unwetter weniger feindlich. Von unserem Gesichtspunkt aus ist das ein Paradox des kosmischen Bezugs. Aber die Rilkestelle ist schön und es wird für uns interessant sein, sie zu kommentieren.

Rilke schreibt also Folgendes an Benvenuta: »Weißt Du Schwester, daß ich mich dann fürchte in der *Stadt* bei solchen Nachtstürmen? Siehts nicht aus, als *sähen* sie sie nicht in ihrem Element-Stolz? Aber ein einsames Landhaus, das sehen sie und nehmen es ein in ihre Wucht und härten's ab, — da möchte man sogar hinaus in den brausenden Garten, wenigstens steht man am Fenster und giebt den aufgeregten alten Bäumen Recht, die sich gebärden, als wär der Geist der Propheten in sie gefahren.«

Die Zeilen Rilkes scheinen mir im photographischen Sinne ein »Negativ« des Hauses zu geben, eine Umkehrung der Wohnfunktion. Das Gewitter grollt und schüttelt die Bäume; Rilke, im Schutze des Hauses, möchte *draußen* sein, nicht aus dem Bedürfnis heraus, den Wind und den Regen zu genießen, sondern auf der Suche nach Träumerei. Rilke partizipiert, man spürt es, an dem Gegen-Zorn des vom Zorn des Windes angegriffenen Baumes. Aber er partizipiert nicht am Widerstand des Hauses. Er hat Vertrauen zur Weisheit des Orkans, zur Klarsicht des Blitzes, zu allen Elementen, die selbst in ihrer Wut die Wohnung des Menschen sehen und es schließlich doch gut mit ihr meinen.

Aber dieses Bildnegativ liefert der Erkenntnis nicht weniger Stoff. Es bezeugt den Dynamismus eines kosmischen Kampfes. Rilke kennt das Drama der menschlichen Behausungen; er hat viele Beweise dafür gegeben, und wir werden uns oft auf ihn beziehen. An welchen Pol der Dialektik sich der Träumer stellen mag, ob es das Haus ist oder das All, die Dialektik dynamisiert sich. Haus und All sind nicht einfach zwei nebeneinandergestellte Räume. Im Reich der Einbildungskraft beleben sie sich gegenseitig in entgegengesetzten Träumereien. Rilke gibt bereits zu, daß die Heimsuchungen das alte Haus »abhärten«. Das Haus schlägt Kapital aus seinen Siegen gegen den Orkan. Und weil wir in einer Untersuchung über die Einbildungskraft das Reich der Fakten hinter uns lassen müssen, wissen wir gut, daß wir ruhiger sind, gesicherter in der alten Wohnung, in dem Elternhaus, als in dem Hause der Straßen, das wir nur vorübergehend bewohnen.

IV

Dem »Negativ«, das wir soeben betrachtet haben, stellen wir nun das Beispiel einer wirklich totalen Hingabe an das Drama des vom Sturm angegriffenen Hauses gegenüber.

Das Haus des Malicroix heißt La Redousse [4]. Es ist auf einer Insel der Camargue erbaut, nicht weit vom rauschenden Fluß. Es ist demütig. Es sieht schwach aus. Doch man wird seinen Mut kennenlernen.

Auf langen Seiten bereitet der Schriftsteller den Sturm vor. Eine dichterische Meteorologie begibt sich zu den Quellen, wo die Bewegung und das Brausen entstehen werden. Mit welcher Kunst vergegenwärtigt der Schriftsteller zunächst die absolute Stille, die unermesslichen Räume der Stille! »Nichts ruft so wie die Stille das Gefühl unbegrenzter Räume hervor. Ich trat in diese Räume ein. Die Geräusche färben die Ausdehnung und geben ihr eine Art hörbaren Körper. Erst wenn sie aufhören, wird sie ganz rein, und in der Stille ergreift uns die Empfindung des Weiten, Tiefen, Unbegrenzten. Sie überschwemmte mich, und einige Minuten lang war ich eingeworden mit dieser Größe des nächtlichen Friedens.

Sie war da wie ein Wesen.

Der Frieden hatte einen Leib. Von der Nacht umfassen, aus Nacht gemacht. Ein wirklicher Leib, ein unbeweglicher Leib.«

In diesem großartigen Prosagedicht kommen dann Seiten, die den gleichen Gang in der Steigerung von Unruhen und Ängsten haben, wie die Strophen der *Djinns* von Victor Hugo. Aber hier nimmt sich der Schriftsteller die Zeit, das Zusammenziehen des Raumes zu zeigen, in dessen Mittelpunkt das Haus lebt wie ein geängstigtes Herz. Eine Art von kosmischer Angst präludiert dem Sturm. Dann öffnen sich alle Klangschleusen des Windes. Bald hört man alle Tierstimmen des Orkans. Was für ein Bestiarium des Windes könnte man zusammenstellen, nicht nur aus den Seiten, von denen wir sprechen, sondern aus dem gesamten Werk von Henri Bosco, wenn man die Muße hätte, die Dynamologie der Stürme zu zergliedern! Der Schriftsteller weiß instinktmäßig, daß alle Aggressionen, ob sie vom Menschen oder aus der Welt kommen, animalisch sind. Mag eine

vom Menschen kommende Aggression noch so subtil, so verkleidet, so konstruiert sein, sie enthüllt ungesühnte Ursprünge. Noch in der kleinsten Regung des Hasses lebt eine kleine tierische Faser. Der psychologische Dichter — oder der dichterische Psychologe, wenn es ihn gibt — kann sich nicht täuschen, wenn er die verschiedenen Arten der Aggression mit einem tierischen Schrei bezeichnet. Und es gehört zu den schrecklichen Kennzeichen des Menschen, daß er die Kräfte des Alls nicht anders intuitiv begreifen kann als durch eine Psychologie des Zornes.

Und das Haus, gegen diese Meute gestellt, die sich nach und nach entfesselt, es wird zum eigentlichen Wesen einer reinen Menschlichkeit, das Wesen, das sich verteidigt, ohne jemals für einen Angriff verantwortlich zu sein. La Redousse ist der Widerstand des Menschen, die Résistance. Es verkörpert den menschlichen Wert, die Größe des Menschen.

Hier die zentrale Schilderung des menschlichen Widerstandes, den das Haus im Zentrum des Sturmes leistet:

»Das Haus kämpfte tapfer. Zuerst beklagte es sich; die schlimmsten Windstöße griffen es von allen Seiten zugleich an, mit einem deutlichen Haß und einem solchen Wutgeheul, daß ich in manchen Augenblicken vor Furcht bebte. Aber es hielt stand. Seit dem Beginn des Sturmes hatten hämische Winde sich das Dach vorgenommen. Sie versuchten es abzureißen, ihm das Rückgrat zu brechen, es in Fetzen zu zerpfücken, es wegzupusten. Aber es wölbte seinen Rücken und klammerte sich an das alte Balkenwerk. Dann kamen andere Winde, jagten über den Erdboden und warfen sich gegen die Mauern. Alles bog sich unter dem wuchtigen Anprall, aber das Haus, das biegsame, nachdem es sich geneigt hatte, widerstand dem Untier. Sicherlich hielt es sich im Boden der Insel mit unzerreißbaren Wurzeln fest, und daher bekamen seine dünnen Wände aus verputztem Schilf und Brettern eine so übernatürliche Kraft. Fensterläden und Türen wurden mit Beleidigungen überschüttet, ungeheure Drohungen ausgestoßen, im Schornstein piff und brauste es, alles vergebens: das bereits menschliche Wesen, das meinen Körper beschützte, wich nicht vor dem Sturm. Das Haus preßte sich gegen mich wie eine Wölfin, und für Augen-

blicke spürte ich seinen Geruch mütterlich bis in mein Herz hinabsteigen. In dieser Nacht war es wirklich meine Mutter.

Ich hatte sonst nichts, um mich zu schützen und zu erhalten. Wir waren allein.«

Als wir in unserem Buch *Die Erde und die Träumereien von der Ruhe* von der Mütterlichkeit des Hauses sprachen, zitierten wir die beiden unermeßlichen Verse von Milosz, in denen sich die Bilder der Mutter und des Hauses vereinigen:

Ich sage Mutter, und denke an dich, o Haus!

Haus der schönen dunklen Sommer meiner Kindheit!

(*Melancholie*)

Ein ähnliches Bild drängt die ergriffene Dankbarkeit dem Bewohner von La Redousse auf. Aber hier kommt das Bild nicht aus dem Heimweh nach einer Kindheit. Es ist in der Gegenwartigkeit seines Schutzes gegeben. Auch jenseits einer Gemeinschaft der Zärtlichkeit gibt es hier eine Gemeinschaft der Kraft, ein Bündnis zweier mutiger, zum Widerstand entschlossener Seelen. Welches Bild von Wesenskonzentration ist dieses Haus, das sich gegen seinen Bewohner »preßt« und mit seinen nahen Mauern zur Zelle eines Körpers wird. Die Zuflucht hat sich zusammengezogen. Je mehr sie nach innen Geborgenheit mitteilt, desto stärker wird sie nach außen. Die Zuflucht wird zu einer Schanze. Die Kate ist eine feste Burg des Mutes geworden für den Einsamen, der hier lernen soll, seine Furcht zu besiegen. Eine solche Wohnung hat erzieherischen Einfluß. Man liest die Zeilen von Bosco wie eine Versammlung von Kraftreserven in den inneren Festungswerken des Mutes. In dem Haus, das durch die Einbildungskraft zum eigentlichen Mittelpunkt eines Zyklons geworden ist, muß man über die einfachen Eindrücke von Trost und Stärkung hinausgehen, die man in jedem Schlupfwinkel hat. Man muß in dem kosmischen Drama mitspielen, das durch das kämpfende Haus getragen wird. Das ganze Drama dieses Malicroix ist eine Bewährungsprobe der Einsamkeit. In einem Hause ohne Dorf muß der Bewohner von La Redousse die Einsamkeit einer Insel beherrschen. Hier muß er die Würde der Einsamkeit erringen, die ein Ahnherr erreicht hatte, den ein großes Lebensdrama vereinsamte. Allein muß

er sein, allein in einem Kosmos, der nicht jener seiner Kindheit ist. Er, der Mensch aus einer milden und glücklichen Rasse, muß Mut fassen, Mut lernen vor einem rauhen, kargen, kalten Kosmos. Das isolierte Haus gibt ihm starke Bilder, das heißt Ratschläge des Widerstands.

Gegenüber der Feindlichkeit und den tierischen Erscheinungsformen des Gewittersturmes, werden also Schutz und Widerstandskraft des Hauses in menschliche Werte umgesetzt. Das Haus nimmt die physischen und moralischen Energien eines menschlichen Körpers an. Es wölbt den Rücken unter den Schauern, es hält die Lenden angespannt. Unter den Sturmstößen biegt es sich, wenn es sich biegen muß, im sicheren Gefühl, daß es sich rechtzeitig wieder aufrichten wird, um alle vorübergehenden Niederlagen zu leugnen. Ein solches Haus ruft den Menschen zu einem kosmischen Heldentum auf. Es ist ein Werkzeug, dem Kosmos die Stirn zu bieten. Die Metaphysiker des »in die Welt geworfenen Menschen« könnten konkret über das quer durch den Orkan geworfene Haus meditieren, das den Zorn des Himmels herausfordert. Das Haus hilft uns, zu allem und gegen alles zu sagen: ich werde ein Bewohner der Welt sein, der Welt zum Trotz. Das Problem ist nicht nur ein Seinsproblem, es ist ein Problem der Energie und darum der Gegen-Energie.

In dieser dynamischen Gemeinsamkeit von Mensch und Haus, in dieser dynamischen Rivalität von Haus und All, sind wir weit entfernt von jeder Bezugnahme auf einfache geometrische Formen. Das erlebte Haus ist keine leblose Schachtel. Der bewohnte Raum transzendiert den geometrischen Raum.

Kann diese Wesensübersetzung des Hauses in menschliche Werte als eine metaphorische Leistung betrachtet werden? Gibt es darin nichts weiter als Bildersprache? Ein Literaturkritiker könnte solche Metaphern leicht überschwänglich finden. Ein positiver Psychologe andererseits würde die Bildersprache unmittelbar auf die psychologische Wirklichkeit der Furcht eines in seine Einsamkeit, fern aller menschlichen Hilfe, eingemauerten Menschen zurückführen. Aber die Phänomenologie der Einbildungskraft kann sich nicht mit einer Reduktion begnügen, die aus den Bildern subalterne Ausdrucksmittel macht: die

Phänomenologie der Einbildungskraft verlangt, daß man die Bilder erlebt, daß man die Bilder als jähe, unvermittelte Ereignisse des Lebens nimmt. Wenn das Bild neu ist, dann ist die Welt auch neu.

Und in der lebensverbundenen Lektüre verschwindet alle Passivität, wenn wir versuchen, uns der schöpferischen Akte des Dichters bewußt zu werden, der die Welt ausdrückt, eine Welt, die sich unseren Träumereien auftut. In dem Roman *Malicroix* von Henri Bosco bedrängt die Welt den einsamen Menschen stärker als seine Mitmenschen, die Romanpersonen, es tun können. Wollte man aus diesem Roman alle Prosa-gedichte streichen, die er enthält, so bliebe nicht viel mehr als ein Erbschaftsproblem, ein Streit zwischen Notar und Erben. Aber welcher Gewinn für einen Psychologen der Einbildungskraft, wenn er der »sozialen« Lesart die »kosmische« Lesart hinzufügt! Er legt sich darüber Rechenschaft ab, daß der Kosmos den Menschen formt, einen Menschen des Hügellandes in einen Menschen der Insel und des Stroms umformt. Er legt sich darüber Rechenschaft ab, daß das Haus den Menschen verwandelt.

Mit dem vom Dichter erlebten Hause sind wir also zu einem Nervenzentrum der Anthro-po-Kosmologie gelangt. Das Haus ist also wirklich ein Werkzeug der Topo-Analyse. Es ist ein sehr wirksames Werkzeug, eben weil es schwierig zu handhaben ist. Im ganzen ist die Diskussion unserer Thesen auf einen Boden gestellt, der uns ungünstig ist. Das Haus ist allerdings zunächst einmal ein Objekt für die Geometrie. Man ist versucht, es rational zu analysieren. Seine erste Wirklichkeit ist sichtbar und greifbar. Es ist aus genau zugeschnittenen festen Körpern gemacht, aus sorgfältig zusammengesetzten Balken. Die gerade Linie ist vorherrschend. Das Bleilot hat ihm das Merkmal seiner Weisheit, seines Gleichgewichts gegeben [5]. Ein solches geometrisches Objekt sollte eigentlich den Metaphern widerstreben, die den menschlichen Körper, die menschliche Seele aufnehmen. Aber die Umsetzung ins Menschliche vollzieht sich unverzüglich, sobald man das Haus als einen Raum des Trostes und der Intimität nimmt, als einen Raum, der die Innerlichkeit verdichten und verteidigen soll.

Dann öffnet sich, außerhalb aller Rationalität, das Feld des Traumgeschehens. Wenn ich *Malicroix* lese und wiederlese, höre ich über das Dach von La Redousse, wie Pierre-Jean Jouve sagt, den »Eisenschuh des Traumes« hingehen.

Aber der Komplex Wirklichkeit und Traum wird nie endgültig gelöst. Auch wenn das Haus in menschlicher Weise zu leben beginnt, verliert es nie seine ganze »Objektivität«. Wir müssen etwas näher betrachten, wie sich in der Geometrie des Traumes die Häuser der Vergangenheit darstellen, die Häuser, in denen wir träumend die Intimität der Vergangenheit wiederfinden. Unaufhörlich müssen wir unser Augenmerk darauf richten, wie die weiche Materie der Innerlichkeit durch das Haus ihre Form wiederfindet, die Form, die sie hatte, als sie eine erste Wärme in sich schloß [6]:

Und das alte Haus
Dessen rötliche Wärme ich spüre,
Kommt von den Sinnen zum Geist.

V

Diese alten Häuser, zunächst können wir sie zeichnen – und damit eine Darstellung geben, die alle Merkmale einer Abschrift des Wirklichen hat. Eine solche objektive Zeichnung, losgelöst von jeder Träumerei, ist ein hartes, dauerhaftes Dokument, das einen Punkt in einer Biographie bezeichnet.

Aber sobald diese veräußerlichte Darstellung nur eine künstlerische Ader verrät, ein Darstellungstalent, schon wird sie eindringlich, einladend, und die alleinige Beurteilung der Gegenstandstreue, der Richtigkeit, findet ihre Fortsetzung in Sinnen und Träumen. Die Träumerei hält in die genaue Zeichnung ihren Einzug und bewohnt sie. Die Darstellung eines Hauses läßt einen Träumer nicht lange gleichgültig.

Schon bevor ich die Gewohnheit annahm, jeden Tag die Dichter zu lesen, habe ich mir oft gesagt, daß ich gern ein Haus bewohnen würde, wie man es auf alten Stichen sieht. Noch vernehmlicher redete das Haus in den groben Zügen eines Holzschnitts. Die Holzschnitte verlangen, scheint mir, die Ein-

fachheit. In ihnen bewohnte meine Träumerei das wesenhafte Haus.

Wie erstaunte ich, als ich dann Spuren dieser naiven Träumereien, die ich für mein Eigentum hielt, in meiner Lektüre fand.

André Lafon hatte 1913 geschrieben [7]:

»Ich träume von einem Wohnhaus, niedrig mit hohen Fenstern,
Und drei Stufen, abgetreten, flach, übergrünt

.....

Armes, heimliches Haus im Stil von alten Stichen
Das nur in mir lebt, manchmal, wenn ich Einkehr halte
Und sitze und den grauen Tag vergesse und den Regen.«

Wie viele andre Gedichte von André Lafon sind unter dem Zeichen des »armen Hauses« geschrieben! In den literarischen »Stichen«, in denen er es umreißt, empfängt dieses Haus den Leser wie einen Gast. Ein wenig kühner noch, und der Leser nähme den Grabstichel zur Hand, um seine Lektüre in Kupfer zu gravieren.

Bestimmte Typen von Stichen entsprechen bestimmten Haustypen. So schreibt Annie Duthil [8]:

»Ich wohne in einem Haus wie aus japanischen Stichen.
Überall ist Sonne, denn alles ist durchscheinend.«

Es gibt helle Häuser, in denen zu jeder Jahreszeit der Sommer wohnt. Sie bestehen nur aus Fenstern.

Ein Bewohner von Kupferstichen ist wohl auch der Dichter, der uns sagt [9]:

Wer nicht im Grund seines Herzens hat
Ein düsteres Elsenor-Schloß

.....

Wie die Leute der alten Zeiten
Baut man in sich selbst hinein
Stein um Stein ein großes Geisterschloß.

So lasse ich mich von den Mustern meiner Lesestunden anregen. Ich bewohne die »literarischen Stiche«, die mir die Dichter bieten. Je einfacher das gestochene Haus ist, um so mehr wirkt es auf meine Einbildungskraft, die es mich bewohnen

läßt. Es bleibt keine bloße »Darstellung«. Die Linien hier sind *stark*. Die Zuflucht ist *stärkend*. Sie möchte *einfach* bewohnt werden, mit der großen *Sicherheit*, die aus der *Einfachheit* kommt. Das gestochene Haus erweckt in mir den *Sinn für die Hütte*; hier sehe ich die *Kraft des Blickes*, den das *kleine Fenster* hat. Und seht! Wenn ich das Bild ehrlich aussage, empfinde ich gleich das Bedürfnis zu *unterstreichen*. *Unterstreichen* — heißt das nicht, *gravieren*, während man schreibt?

VI

Manchmal vergrößert sich das Haus, dehnt sich aus. Eine größere Elastizität der Träumerei, eine weniger scharf gezeichnete Träumerei wird nötig, um es zu bewohnen. »Mein Haus«, sagt Georges Spyridaki [10], »ist durchscheinend, aber nicht aus Glas. Eher wäre es aus einer Art Rauch. Seine Wände verdichten und verdünnen sich nach meinem Wunsch. Manchmal ziehe ich sie eng um mich zusammen wie einen Isolierungspanzer . . . Aber manchmal lasse ich die Wände meines Hauses sich entfalten in ihrem eigenen Raum, welcher die unendliche Ausdehnbarkeit ist.«

Das Haus Spyridakis atmet. Es ist Panzerkleid, doch dann dehnt es sich ins Unendliche aus. Man könnte auch sagen, wir leben darin abwechselnd in der Sicherheit und im Abenteuer. Es ist Zelle und es ist Welt. Die Geometrie ist transzendiert.

Dem an eine starke Realität geknüpften Bilde die Irrealität zusprechen — darin verspüren wir den Hauch der Poesie. Texte von René Cazes werden uns von dieser Expansion sprechen, wenn wir uns bereit finden, die Bilder des Dichters zu bewohnen. Er schreibt aus der Tiefe seiner Provence — des Landes der klarsten Konturen [11]:

»Das unauffindbare Haus, wo diese Blume der Lava atmet,
wo die Gewitter entstehen, das erschöpfende Glück,
wann werde ich aufhören es zu suchen?«

.....

»Wenn zerstört ist die Symmetrie, den Winden zur Weide dienen«

.....

»Mein Haus, ich möchte es ähnlich jenem des Meerwinds, aus dem Flattern der Möwen erbaut.«

Ein unermessliches kosmisches Haus ist also als Möglichkeit in jedem Haustraum angelegt. Aus seinem Mittelpunkt strahlen die Winde aus, und die Möwen fliegen durch seine Fenster. Ein so dynamisches Haus gestattet dem Dichter, das All zu bewohnen. Oder, anders gesagt, das All nimmt Wohnung in seinem Haus.

Manchmal, in einer Ruhestunde, kehrt der Dichter ins Herz seiner Behausung zurück:

»... Alles atmet von neuem,
Das Tischtuch ist weiß.«

Das Tischtuch, diese Handvoll Weiße, hat genügt, um das Haus über seinem Zentrum zu verankern.

Die literarischen Häuser von Georges Spyridaki und René Cazelles sind Behausungen der Unermesslichkeit. Die Wände haben Ferien. In solchen Häusern wird die Claustrophobie geheilt. Es gibt Stunden, wo es gut für die Gesundheit ist, in ihnen Wohnung zu nehmen.

Das Bild dieser Häuser, die sich den Wind einverleiben, die eine luftige Leichtigkeit anstreben, die auf dem Baum ihres unwahrscheinlichen Wachstums ein Nest tragen, das immer bereit ist, fortzufliegen, ein solches Bild mag von einem nüchternen, realistischen Geist abgelehnt werden. Aber für eine allgemeine Untersuchung über die Einbildungskraft ist es kostbar, denn es wird, wahrscheinlich ohne daß der Dichter es weiß, vom Anruf der Gegensätze berührt, der die großen Archetypen dynamisiert. Erich Neumann hat in einem *Eranos*-Aufsatz [12] gezeigt, daß jedes kraftvoll irdische Wesen – und das Haus ist ein kraftvoll irdisches Wesen – nichtsdestoweniger die Anrufe einer luftigen Welt, einer himmlischen Welt registriert. Das gut verwurzelte Haus liebt es, einen sensiblen Zweig in den Wind zu strecken, einen Dachboden zu haben, in dem es ein Rauschen gibt wie von Laub. Im Gedanken an einen Dachboden hat ein Dichter geschrieben:

Die Treppe der Bäume,
Man steigt sie hinauf [13].

Wenn man ein Gedicht aus einem Hause macht, ist es nicht selten, daß die intensivsten Widersprüche, wie der Philosoph sagen würde, uns aus dem Schlaf der Begriffe wecken und uns von unseren zweckgebundenen geometrischen Systemen befreien. In den Zeilen von René Cazelles wird durch die Dialektik des Imaginären die feste Körperlichkeit angegriffen. Man atmet den unmöglichen Geruch von Lava, der Granit hat Flügel. Umgekehrt ist der Wind oft plötzlich starr wie ein Balken. Das Haus erobert seinen Teil am Himmel. Es hat den ganzen Himmel zur Terrasse.

Aber unser Kommentar wird zu präzise. Leicht fällt es ihm, einzelne dialektische Teilbetrachtungen über die verschiedenen Eigenheiten des Hauses zu verarbeiten. Wenn wir ihn so weiter fortsetzen, zerreißen wir die Einheit des Archetypus. So ist es immer. Besser läßt man die Ambivalenzen der Archetypen unkleidet von ihrem beherrschenden Wert. Deshalb wird der Dichter immer viel mehr offen lassen als der Philosoph. Er hat das Recht offen zu lassen und anzudeuten. Deshalb kann der Leser, der Dynamik der Andeutung folgend, weitergehen – und auch zu weit. Wenn man das Gedicht von René Cazelles liest und wiederliest und erst einmal den Wurf des Bildes akzeptiert hat, dann weiß man, daß man sich nicht nur in der Höhe des Hauses aufhalten kann, sondern sogar in einer Über-Höhe. Für zahlreiche Bilder erfinde ich mir gern eine solche Über-Höhe. Die Höhe des Bildes vom Haus ist zusammengefaltete in der soliden Darstellung. Wenn der Dichter sie entfaltet, sie ausbreitet, bietet sie einen phänomenologisch sehr reinen Anblick. Das Bewußtsein »erhebt sich« anlässlich eines Bildes, das gewöhnlich »ruht«. Das Bild ist nicht mehr deskriptiv, es ist entschlossen inspirativ.

Seltsame Situation: die Räume, die man liebt, wollen nicht immer eingeschlossen sein! Sie entfalten sich. Man könnte sagen, sie lassen sich leicht anderswohin übertragen, in andere Zeiten, auf verschiedene Traum- und Erinnerungsebenen.

Wie sollte nicht jeder Leser Vorteil ziehen aus der Allgegenwärtigkeit eines Gedichtes wie des folgenden:

Ein Haus im Herzen aufgerichtet
Meine Kathedrale des Schweigens

Jeden Morgen im Traum neu begonnen
 Und jeden Abend verlassen
 Ein Haus mit Morgenrot bedeckt
 Geöffnet dem Wind meiner Jugend [14].

Dieses »Haus« ist gewissermaßen ein leichtes Haus, das vor dem Atem der Zeit seine Stelle wechselt. Es ist wirklich dem Wind einer anderen Zeit geöffnet. Man möchte sagen, es kann uns an jedem Morgen unseres Lebens aufnehmen, um uns ein neues Vertrauen zum Leben zu geben. Die Verse von Jean Laroche erinnern mich an die lyrische Prosa, wo René Char [15] von Freiheit und Weite träumt »in dem leicht gewordenen Zimmer, das allmählich die großen Räume der Reise aufrollte«. Wenn der Schöpfer den Dichter hörte, würde er die fliegende Schildkröte erschaffen, die in den blauen Himmel die großen Sicherheiten der Erde mitnähme.

Bedarf es noch eines Beispiels für diese leichten Häuser? In einem Gedicht mit dem Titel *Haus des Windes* träumt Louis Guillaume folgendermaßen [16]:

Lange hab ich an dir gebaut, o Haus!
 Mit jeder Erinnerung fuhr ich Steine
 Von der Küste zum Gipfel deiner Mauern
 Und dein Strohdach wo die Jahreszeiten
 Brüten wechselnd wie das Meer
 Sah ich tanzen auf den Wolkengründen
 Mit denen es seinen Rauch vermischte
 Haus des Windes Wohnung die ein Hauch vertilgt.

Vielleicht ist man erstaunt, daß wir so viele Beispiele häufen. Ein realistischer Geist bleibt unbeugsam: »Das kann sich nicht halten! Das ist eitle, bestandlose Poesie, eine Poesie, die nicht einmal mehr Rücksicht auf die Wirklichkeit nimmt.« Für den praktisch denkenden Menschen sieht sich alles ähnlich, was unwirklich ist, wenn die Formen erst überschwemmt und ertränkt sind in der Unwirklichkeit. Die wirklichen Häuser allein könnten eine Individualität haben.

Aber ein Häuserträumer sieht überall Häuser. Alles ist ihm Keim für Wohnträume. Jean Laroche sagt:

Diese Päonie ist ein weites Haus
 wo jeder die Nacht wiederfindet.

Schließt die Päonie in ihrer roten Nacht nicht einen schlafenden Käfer ein:

Jeder Kelch ist Wohnung.

Aus dieser Wohnung macht ein anderer Dichter einen Ewigkeitsaufenthalt:

Päonien und Mohn schweigsame Paradiese!
schreibt Jean Bourdeillette in einem Gedicht [17].

Wenn man so lange im Hohlraum einer Blume geträumt hat, dann kann man sich von der Erinnerung auch in das verlorene Haus tragen lassen, das in den Wassern der Vergangenheit aufgelöst schwimmt. Wer könnte die folgenden vier Zeilen lesen, ohne in einen endlosen Traum einzutreten:

Das Zimmer stirbt Honig und Linde
Wo die Schubläden sich aufzogen in Trauer
Das Haus vermischt sich mit dem Tode
In einem Spiegel der sich trübt [18].

VI

Wenn wir von diesen schimmernden Bildern zu anderen übergehen, die uns bedrängen und uns zwingen, tiefer in die Vergangenheit hineinzutauchen, dann sind die Dichter unsere Lehrmeister. Mit welcher Kraft beweisen sie uns, daß die auf immer verlorenen Häuser in uns leben. In uns bestehen sie darauf, wieder aufzuleben, so als erwarteten sie von uns eine Abrundung ihres Seins. Wie würden wir das Haus heute besser bewohnen! Wie haben unsere alten Erinnerungen plötzlich eine lebendige Daseinsmöglichkeit! Wir urteilen über die Vergangenheit. Eine Art Reue, nicht tief genug in dem alten Haus gelebt zu haben, erreicht die Seele, steigt aus der Vergangenheit auf, überschwemmt uns. Rilke sagt dieses bohrende Bedauern in unvergeßlichen Versen, französischen Versen, die wir mit Schmerzen zu unserm Eigentum machen, weniger in ihrer Ausdrucksweise als in dem Drama des tiefen Gefühls [19]:

O Heimweh der Stätten, die nicht genug
Geliebt wurden, einst in flüchtigen Stunden —

Wie gern gäb ich ihnen, handelnd von fern,
Versäumtes, den Umriß abzurunden.

Warum war man so rasch gesättigt von dem Glück, die Wohnung zu bewohnen? Warum hat man die flüchtigen Stunden nicht länger dauern lassen? Irgendetwas, das mehr ist als die Wirklichkeit, hat zur Wirklichkeit gefehlt. In dem Haus haben wir nicht genug geträumt. Und da wir es nur in der Träumerei wiederfinden können, knüpft sich die Verbindung schlecht. Fakten überfüllen unser Gedächtnis. Über die abgesetzten Erinnerungen hinaus möchten wir unsere getilgten Eindrücke wiederleben und die Träume, die uns an das Glück glauben ließen:

Wo habe ich euch verloren, meine zertretenen Bilder?
sagt der Dichter [20].

Wenn wir dann vom Traum etwas im Gedächtnis bewahren, wenn wir die Sammlung der deutlichen Erinnerungen hinter uns lassen, tritt Stückchen für Stückchen das in der Nacht der Zeit verlorene Haus aus dem Schatten hervor. Wir tun nichts dazu, es wieder Gestalt werden zu lassen. Sein Dasein stellt sich wieder her, ausgehend von seiner Intimität, in der Milde und Undeutlichkeit des inneren Lebens. Irgendein Fluidum vereinigt unsere Erinnerungen. Wir verschmelzen mit diesem Fluidum der Vergangenheit. Rilke hat die Intimität dieser Verschmelzung gekannt. Er spricht von dieser Verschmelzung des Seins im verlorenen Haus: »Ich habe das merkwürdige Haus später nie wiedergesehen, das, als mein Großvater starb, in fremde Hände kam. So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist. In dieser Weise ist alles in mir verstreut – die Zimmer, die Treppen, die mit so großer Umständlichkeit sich niederließen, und andere enge, rundgebaute Stiegen, in deren Dunkel man ging wie das Blut in den Adern« [21].

So steigen die Träume manchmal tief in eine unbestimmte Vergangenheit hinab, in eine von ihren Daten befreite Vergangenheit, so daß die klaren Erinnerungen des Elternhauses sich

von uns abzulösen scheinen. Diese Träume sind erstaunlich für unsere Träumerei. Wir beginnen zu zweifeln, ob wir je dort gelebt haben, wo wir gelebt haben. Unsere Vergangenheit ist in einem Anderswo, und eine Unwirklichkeit durchtränkt die Orte und die Zeiten. Es scheint, als halte man sich in den Vorhöfen des Seins auf. Und der Dichter und der Träumer können Zeilen schreiben, die ein Metaphysiker des Seins mit Gewinn meditieren würde. Hier zum Beispiel eine Seite konkreter Metaphysik, die die Erinnerung an ein Elternhaus mit Träumereien zudeckt und uns in schlecht definierte, schlecht situierte Räume einführt, wo uns ein Staunen, dazusein, ergreift. William Goyen schreibt [22]: »Zu denken, daß man zur Welt kommt an einem Ort, den man anfangs nicht einmal zu benennen gewußt hätte, den man zum erstenmal sieht, und daß man in diesem namenlosen und unbekanntem Ort aufwachsen und umhergehen kann, bis man den Namen kennengelernt hat, ihn mit Liebe ausspricht, ihn Heim und Herd nennt, wo man Wurzeln schlägt, seinen Liebesregungen Zuflucht sucht, so daß jedesmal wenn man davon spricht, man wie ein Liebender spricht, in Heimwehgesängen, in Gedichten, die von Sehnsucht überfließen.« Der Boden, wo der Zufall die menschliche Pflanze hingesät hat, war nichts. Und auf diesem Grunde des Nichts sprießen die menschlichen Werte! Umgekehrt, wenn man jenseits der Erinnerungen bis auf den Grund der Träume geht, bis in dieses Vor-Gedächtnis hinein, dann scheint das Nichts das Sein zu liebkosen, das Sein zu durchdringen, sanft die Fesseln des Seins zu lösen. Man fragt sich: ist das, was war, wirklich gewesen? Haben die Fakten den Wert gehabt, den ihnen das Gedächtnis verleiht? Das ferne Gedächtnis erinnert sich an sie nur, indem es ihnen einen Wert gibt, eine Aureole von Glück. Wenn der Wert gelöscht ist, fallen die Fakten zusammen. Sind sie je gewesen? Eine Unwirklichkeit sickert in die Wirklichkeit der Erinnerungen ein, die an der Grenze unserer persönlichen Geschichte und einer unbestimmten Vorgeschichte liegen, genau an dem Punkt, wo das Elternhaus, nach unserem Erscheinen, in uns zu entstehen begann. Denn vor uns — Goyen hat es uns verständlich gemacht — war es ganz namenlos. Es war ein verlorenener Ort irgendwo in der Welt. An der Schwelle unseres

eigenen Raumes, vor der Ära unserer eigenen Zeit, herrscht also eine Schwingung von Seinsgewinn und Seinsverlust. Und die gesamte Realität der Erinnerung wird spukhaft.

Überfällt aber diese in den Erinnerungsträumen ausgedrückte Unwirklichkeit den Träumer nicht schon vor den standfestesten Dingen, vor dem steinernen Haus, zu dem er, von der Welt träumend, abends heimkehrt? William Goyen kennt diese Unwirklichkeit des Wirklichen (loc. cit.): »Darum also geschah es dir so oft, wenn du allein heimkehrtest, dem Pfad in einem Regenschauer folgend, daß das Haus sich vor dir aus der durchsichtigsten Gaze herauszubilden schien, einer Gaze, gewebt aus einem Hauch, den du ausgeatmet hattest. Und dann dachtest du, daß dieses aus der Arbeit der Zimmerleute entstandene Haus vielleicht gar nicht existierte, daß es vielleicht niemals existiert hatte, daß es nur eine Einbildung wäre, von deinem Atemzug erschaffen, und daß du, der du es hingehaucht hattest, es vielleicht mit einem ebensolchen Atemzug wieder ins Nichts auflösen könntest.« In solchen Zeilen vertauschen die Einbildungskraft, das Gedächtnis, die Wahrnehmung ihre Funktionen. Das Bild entsteht in einer Zusammenarbeit des Wirklichen und des Unwirklichen, im Wettstreit der Funktionen des Wirklichen und des Unwirklichen. Nicht die Alternative der Gegensätze, sondern die Vereinigung der Gegensätze gilt es zu verstehen, und dazu sind die Hilfsmittel der dialektischen Logik völlig unzureichend. Sie würden etwas Lebendiges anatomisch zergliedern. Aber wenn das Haus ein lebendiger Wert ist, so muß es auch eine Unwirklichkeit enthalten. Alle Werte müssen vibrieren. Ein Wert, der nicht vibriert, ist ein toter Wert.

Wenn zwei einmalige Bilder sich begegnen, Werke zweier Dichter, die auf getrennten Wegen ihrer Träumerei folgen, dann scheinen sie sich gegenseitig zu bestätigen. Diese Konvergenz von zwei exzeptionellen Bildern gewährt der phänomenologischen Forschung gewissermaßen einen Ruhepunkt. Das Bild verliert seine Beliebigkeit. Das freie Spiel der Einbildungskraft ist keine Anarchie mehr. Neben das Bild aus *Haus aus Hauch* von William Goyen stellen wir also ein anderes Bild, das wir bereits in unserem Buche *Die Erde und die Träumereien von*

der Ruhe zitierten, ohne dort noch irgendeine Vergleichbarkeit gefunden zu haben.

Pierre Seghers schreibt [23]:

Ein Haus drin ich allein gehe rufend
 Einen Namen den das Schweigen und die Wände wiederholen
 Ein seltsames Haus in meiner Stimme
 Vom Wind bewohnt.
 Ich erfinde es, meine Hände zeichnen eine Wolke
 Ein Schiff des hohen Himmels über den Wäldern
 Ein Nebel der zerfließt und verschwindet
 Wie im Spiel der Bilder.

Um dieses Haus aus Nebel, aus Hauch besser zu bauen, brauchte man, sagt der Dichter:

... Eine stärkere Stimme und den blauen
 Weihrauch des Herzens und der Worte.

Wie das Haus aus Hauch ist dieses Haus aus dem Klang der Stimme ein Wert, der an der Grenze des Wirklichen und des Unwirklichen vibriert. Zweifellos wird ein realistischer Geist weit diesseits von dieser Zone der Vibrationen bleiben. Wer aber beim Lesen von Gedichten die Freuden der Einbildungskraft empfindet, der wird den Tag rot im Kalender anstreichen, wo er die Echos des verlorenen Hauses auf zwei Registern hören kann. Ist das Haus der Vergangenheit für den, der es zu hören versteht, nicht eine Geometrie aus Echo? Die Stimmen — auch die Stimme der Vergangenheit — klingen anders im großen Saal als in der kleinen Stube. Noch anders widerhallen die Rufe im Treppenhaus. In der Ordnung der schwierigen Erinnerungen, weit über die Geometrie der Pläne hinaus, ist die Tonalität des Lichtes wiederzufinden, dann kommen die milden Gerüche, die in den leeren Zimmern hängengeblieben sind, und drücken ein unsichtbares Siegel auf jedes der Zimmer im Haus der Erinnerung. Ist es möglich, noch darüber hinaus nicht nur die Klangfarbe der Stimmen wiederaufleben zu lassen — den »Tonfall der lieben Stimmen, die verstummt sind« (Verlaine), sondern auch die besonderen Klänge aller Zimmer des tönenden Hauses? Bei der extremen Empfindlichkeit der Erinnerungen kann man allein von den Dichtern Dokumente verfeinerter Psychologie verlangen.

VII

Manchmal ist das Haus der Zukunft fester, klarer, weiter, als alle Häuser der Vergangenheit. In Gegenrichtung zum Elternhaus arbeitet das Wunschbild des erträumten Hauses. Mit unbesiegbarem Mut sagt man noch spät im Leben: was man nicht gemacht hat, wird man noch machen. Man wird ein Haus bauen. Dieses erträumte Haus kann ein einfaches Besitztum sein, ein Konzentrat von allem, was als bequem, komfortabel, gesund, solide, und auch von andern als wünschenswert erachtet wird. Dann soll es den Stolz und den Verstand zugleich befriedigen, also unvereinbare Maßstäbe. Wenn diese Wunschträume realisiert werden sollen, fallen sie aus dem Bereich unserer Untersuchung heraus. Sie treten in den Bereich der Psychologie der Planungen. Aber wir haben oft genug gesagt, daß das Pläne-machen für uns ein Traumgeschehen von kurzem Projektionsradius ist. Der Geist entfaltet sich darin, aber die Seele findet darin nicht genügend Lebensbreite. Vielleicht ist es gut, einige Träume festzuhalten, die sich auf ein Haus richten, das wir später einmal bewohnen wollen, immer später, so spät, daß wir nicht die Zeit haben, es zu realisieren. Ein endgültiges Haus wäre ein Sterbehaus, in Symmetrie zum Geburtshaus oder Elternhaus, und würde nicht mehr Träume, sondern Gedanken eingeben, ernste Gedanken, traurige Gedanken. Besser ist es, im Provisorischen zu leben als im Endgültigen.

Eine Anekdote kann hier zur Klärung beitragen.

Sie wird von Campenon erzählt, der mit dem Dichter Ducis über Dichtkunst sprach: »Als wir bei den kleinen Gedichten angelangt waren, die er an sein Wohnhaus, an seine Gartenbeete, an seinen Gemüsegarten, an sein Wäldchen, an seinen Weinkeller richtet . . ., konnte ich nicht umhin, ihm lachend zu bedeuten, in hundert Jahren werde er die Findigkeit seiner Kommentatoren wahrscheinlich auf die Folter spannen. Er lachte und erzählte mir, wie er von Jugend auf vergeblich gewünscht habe, ein Landhaus und einen kleinen Garten zu besitzen, und wie er sich schließlich im Alter von siebzig Jahren damit beholfen habe, sie sich kraft seiner Autorität als Dichter zu verschaffen, ohne in seinen Geldbeutel greifen zu müssen.

Zuerst hatte er damit begonnen, ein Haus zu haben, dann, als die Besitzerfreude stieg, hatte er den Garten hinzugefügt, dann das Wäldchen, usw. Alles dies existierte nur in seiner Einbildungskraft; aber sie war stark genug, um seinen kleinen chimärischen Besitztümern in seinen Augen Realität zu verleihen. Er sprach davon und freute sich daran, als wären es wirkliche Dinge; und seine Einbildungskraft hatte eine solche Gewalt über ihn, »daß ich nicht erstaunt gewesen wäre, wenn er sich in den Frosttagen des April oder Mai hätte dabei ertappen lassen, wie er sich um sein Weingut in Marly Sorgen machte.

Er erzählte mir, daß ein ehrsamer und guter Provinzler, der in den Zeitungen einige dieser Stücke gelesen habe, in denen er seinen kleinen Grundbesitz besang, ihm brieflich seine Dienste als Gutsverwalter angeboten habe, gegen freie Wohnung und eine Entlohnung nach Gutdünken.«

Überall einquartiert, aber nirgends eingeschlossen, das ist der Wahlspruch des Wohnträumers. Im endgültigen Haus wie in meinem realen Haus bin ich um die Freiheit des Wohnens geprellt. Man muß immer eine Träumerei von einem Anderswo offen lassen.

Welch schöne Übung der Wohnträumerei ist doch die Reise in der Eisenbahn! Solch eine Reise läßt einen ganzen Film von geträumten, erwünschten, abgelehnten Häusern abrollen . . . Ohne daß man je wie im Auto, versucht wäre anzuhalten. Man befindet sich mitten in der Träumerei, doch mit dem heilsamen Verbot, Sachverhalte nachzuprüfen. Da ich befürchte, diese Art zu reisen könnte nur eine persönliche Vorliebe sein, gebe ich hier einen Text:

»Vor allen einsamen Häusern, denen ich auf dem Lande begegne«, schreibt Henry-David Thoreau [24], »sage ich mir, daß ich dort mein Leben in Zufriedenheit verbringen könnte, denn ich sehe nur ihre Vorteile, ohne ihre Unannehmlichkeiten. Ich habe noch nicht meine langweiligen Gedanken und meine prosaischen Gewohnheiten hineingebracht, und darum habe ich die Landschaft noch nicht verdorben.« Und im weiteren sagt Thoreau in Gedanken zu den glücklichen Besitzern der betref-

fenden Häuser: »Ich verlange nichts als Augen, die sehen, was ihr besitzt.«

George Sand meint, man könne die Menschen danach einteilen, ob sie eine Strohütte oder einen Palast bewohnen möchten. Aber die Frage ist komplizierter. Wer ein Schloß hat, träumt von der Hütte; wer eine Hütte hat, träumt vom Schloß. Ja, noch mehr: jeder von uns hat seine Hüttenstunden und seine Palaststunden. Wir steigen zur Erde hinab, auf den Boden der Hütte, und dann möchten wir in Luftschlössern den Horizont beherrschen. Und wenn unsere Lektüre uns so viele bewohnte Orte geschenkt hat, findet die Dialektik von Hütte und Schloß in uns den rechten Widerhall. Ein großer Dichter hat dies erlebt. In *Les féeries intérieures* von Saint-Pol Roux findet man zwei Erzählungen, die man nur nebeneinander zu halten braucht, um zweimal die Bretagne zu haben, jedesmal anders, eine verdoppelte Welt. Von einem Haus zum andern, von einer Welt zur andern gehen und kommen die Träume. Die erste Erzählung heißt »Abschied von der Hütte«; die zweite: »Schloßherr und Bauer«.

Hier die Ankunft in der Hütte. Sie öffnet sofort ihr Herz und ihre Seele: »Am frühen Morgen tat sich uns dein frisches, kalkgeweißtes Wesen auf: die Kinder meinten in das Gefieder einer Taube einzudringen, und sogleich liebten wir die Leiter — deine Treppe.« Und an andern Stellen sagt uns der Dichter, wie die Hütte Menschlichkeit, bäuerliche Brüderlichkeit ausstrahlt. Diese Haus-Taube ist eine einladende Arche.

Aber eines Tages verläßt Saint-Pol Roux die Hütte und zieht ins *manoir*, in das Landschlößchen: »Bevor er sich in ›Luxus und Hoffart‹ begab«, sagt uns Theophile Briant [25], »seufzte er in seiner franziskanischen Seele und verweilte noch ein wenig in der Tür von Roscanvel« — und Briant zitiert den Dichter:

»Ein letztes Mal, Hütte, laß mich deine bescheidenen Wände küssen und selbst noch ihren grauen Schatten, die Farbe meines Kummers . . .«

Das Schlößchen von Camaret, wo der Dichter wohnen will, ist zweifellos in der vollen Bedeutung des Wortes ein Werk der Poesie, die Realisierung des Traumschlösses durch einen Dichter. Ganz nahe der Brandung, auf dem Gipfel einer Düne, die

von den Bewohnern der bretonischen Halbinsel »Der Löwe von Toulinguet« genannt wird, kaufte Saint-Pol Roux das Haus eines Fischers. Mit einem Freund, einem Artillerieoffizier, entwarf er den Plan eines Landschlusses mit acht Türmchen, dessen Mittelpunkt das von ihm gekaufte Haus bildete. Ein Architekt mäßigte die Pläne des Dichters, und das Schloß mit dem Hütten-Herzen wurde gebaut.

»Eines Tages«, erzählt Theophile Briant, »wollte Saint-Pol mir eine zusammengefaßte Darstellung des ‚Halbinselchens‘ von Camaret geben; er zeichnete auf ein loses Blatt eine Steinpyramide, die Schraffuren des Windes und die Wellenlinien des Meeres, mit dieser Formel: ‚Camaret ist ein Stein im Wind auf einer Leier.‘«

Eben erst sprachen wir von Gedichten, welche die Häuser aus Hauch und aus Wind besingen. Wir meinten mit diesen Gedichten die äußerste Möglichkeit der Metaphern erreicht zu haben. Und nun baut ein Dichter sein wirkliches Haus nach dem geometrischen Aufriß dieser Metaphern.

Ähnlichen Träumereien würden wir vielleicht verfallen, wenn wir unter dem stämmigen Kegel einer Windmühle ins Träumen gerieten. Wir würden den irdischen Charakter dieses Gehäuses spüren, würden es in eine primitive Baude verwandeln, die selbst ganz aus Erde geknetet, fest auf der Erde ruht, um dem Wind zu widerstehen. Und dann — unermeßliche Synthese — würden wir zur gleichen Zeit an das geflügelte Haus denken, das in der kleinsten Brise ächzt und sich die Energien des Windes zunutze macht. Der Müller, dieser Windräuber, macht mit dem Sturm gutes Mehl.

In der zweiten Erzählung der *Féeries Intérieures*, auf die wir hinwiesen, berichtet uns Saint-Pol Roux, wie er als Schloßherr von Camaret das Leben eines Kätners geführt hat. Niemals ist vielleicht die Dialektik von Schloß und Hütte so einfach und so kraftvoll umgekehrt worden. »Mit meinen Eisenschuhen«, sagt der Dichter, »auf der ersten Stufe der Außentreppe festgeschmiedet, kann ich mich nicht entschließen, als Herr aus meiner bäuerlichen Schmetterlingspuppe herauszutreten.« Und weiter: »Meine schmiegsame Natur gewöhnt sich an dies Wohlsein eines Adlers über Stadt und Ozean, Wohlsein, worin der stolze

Wohnsitz mir bald ein Überlegenheitsgefühl über die Elemente und die Wesen vorspiegelt. In der Schlinge des Egoismus vergesse ich emporgekommener Bauer, daß der ursprüngliche Grund zu diesem Schloßbau kein anderer war, als mir durch den Gegensatz die Hütte offenbar zu machen« [26].

Allein schon das Wort »Schmetterlingspuppe« ist ein untrüglicher Hinweis. Zwei Träume vereinigen sich darin, der eine von der Ruhe, der andere vom Aufschwung des Seins, der eine vom Kristall des Abends, der andere von den Flügeln, die sich dem Tage öffnen. In dem Körper des geflügelten Schlosses, das die Stadt und den Ozean beherrscht und die Menschen und das All, ist die Schmetterlingspuppe der Hütte erhalten geblieben, in die sich der Bewohner ganz allein verkriecht, ein Gehäus der denkbar tiefsten Ruhe.

In einem unserer früheren Bücher [27] sprachen wir, mit Bezug auf das Werk des brasilianischen Philosophen Lucio Pinheiro dos Santos, von der Möglichkeit einer Rhythmo-Analyse. Man müßte, sagten wir, die einzelnen Rhythmen des Lebens untersuchen, von den großen Rhythmen des Alls herabsteigend zu den feineren Rhythmen der heikelsten Sensibilität des Menschen, und schließlich würden dadurch die Ambivalenzen, welche die Psychoanalytiker in den gestörten Seelenvorgängen entdecken, glücklich und leicht werden. Aber wenn man den Dichter hört, verlieren die alternierenden Träumereien ihre Rivalität. Die beiden äußersten Wirklichkeiten der Hütte und des Schlosses umreißen für Saint-Pol Roux unsere Bedürfnisse nach Zurückgezogenheit und nach Ausbreitung, nach Einfachheit und nach Pracht. Wir erleben hier eine Rhythmo-Analyse der Wohnfunktion. Um gut schlafen zu können, darf man nicht in einem großen Zimmer schlafen. Um gut arbeiten zu können, darf man nicht in einem engen Schlupfwinkel arbeiten. Um das Gedicht zu träumen und um es zu schreiben, braucht man also beide Wohnstätten. Darum ist Rhythmo-Analyse von Nutzen für die Arbeitsprozesse, die sich in der Seele vollziehen.

Das erträumte Haus muß alles enthalten. Es muß, mag es auch noch so weiträumig sein, zugleich eine Hütte, ein Taubenleib, ein Nest, eine Schmetterlingspuppe sein. Die Intimität braucht das Herz eines Nestes. Erasmus von Rotterdam, wie

uns sein Biograph erzählt, »suchte in seinem schönen Haus lange Zeit ein Nest, wo er seinen *kleinen Leib* in Sicherheit betten könnte. Schließlich benutzte er nur noch ein einziges Zimmer, so daß er darin diese *abgestandene Luft* atmen konnte, die er brauchte« [28].

Viele Träumer stellen sich das Haus, das Zimmer wie ein nach ihrem Maß gemachtes Kleid vor.

Aber noch einmal, Nest, Schmetterlingspuppe, Kleid bilden nur ein Moment der Wohnung. Je kondensierter die Ruhe ist, je geschlossener die Chrysalide, desto mehr ist das Sein, das daraus hervorgeht, ein Sein in einem Anderswo, desto größer ist seine Expansion. Und der Leser, meinen wir, der von einem Dichter zum andern geht, wird von der beim Lesen entwickelten Einbildungskraft dynamisiert, wenn ein Supervielle das All durch alle Türen, durch alle groß offenen Fenster in das Haus einkehren läßt [29]:

Alles woraus die Wälder die Flüsse die Lüfte bestehen
 Hat zwischen diesen Wänden Platz, die ein Zimmer zu
 schließen meinen
 Kommt rasch herbei Reiter die ihr die Meere durchquert
 Ich habe ein Dach wie der Himmel ihr werdet Platz haben.

Die Gastfreundschaft des Hauses ist dann so uneingeschränkt, daß alles, was man vom Fenster aus sehen kann, ins Haus hineingehört:

Der Körper des Berges zögert an meinem Fenster:
 »Wie kann man hier herein wenn man der Berg ist
 Wenn man zur Höhe hin mit Felsen und Steinen
 Ein Stück der Erde ist, vom Himmel verwandelt?«

Wenn man sich für eine Rhythmo-Analyse empfänglich macht, indem man vom konzentrierten Haus zum expansiven Haus wechselt, dann beschleunigen und erweitern sich die Hin- und Herbewegungen. Die großen Träumer bekennen wie Supervielle die Innerlichkeit der Welt, aber sie haben diese Innerlichkeit kennengelernt, indem sie das Haus betrachteten.

VIII

Das Haus Supervielles ist ein sehgerigtes Haus. Sehen heißt ihm besitzen: was es *äugen* kann, hat es schon zu *eigen*. Es sieht die Welt, es besitzt die Welt. Aber wie bei einem naschhaften Kind sind seine Augen größer als sein Magen. Es hat uns einen jener Bild-Exzesse geschenkt, die ein Philosoph der Einbildungskraft dadurch zur Kenntnis nimmt, daß er im Voraus über jede vernünftige Kritik lächelt.

Aber nach diesen Ferien der Einbildungskraft müssen wir uns wieder der Realität nähern. Wir müssen von den Träumereien sprechen, die die häuslichen Tätigkeiten begleiten.

Regsam hütet sie das Haus, die häusliche Tätigkeit, sie verbindet im Haus die nahe Vergangenheit mit der nahen Zukunft, sie bewahrt ihm die Sicherheit seines Seins.

Aber wie kann man dem Haushalt eine schöpferische Aktivität widmen?

Sobald man einen Schimmer von Bewußtsein an die mechanische Geste heranbringt, sobald man Phänomenologie treibt, während man ein altes Möbelstück poliert, fühlt man unter der sanften häuslichen Gewohnheit neue Eindrücke. Das Bewußtsein verjüngt alles. Es verleiht den vertrautesten Handlungen einen Erstmaligkeitswert. Es beherrscht das Gedächtnis. Welches Staunen, wenn man wieder wirklich Urheber der mechanischen Handlung geworden ist! Wenn ein Dichter ein Möbelstück poliert — und sei es in einer dazwischengeschobenen Person —, wenn er mit einem Leinwandlappen, der alles warm macht was er berührt, ein wenig duftendes Wachs auf seinem Tisch verstreicht, dann erschafft er ein neues Ding; er vermehrt die menschliche Würde um einen Gegenstand, er schreibt diesen Gegenstand in das Stammbuch des menschlichen Hauses ein. Henri Bosco sagt [30]: »Unter dem Druck der Hände und der nützlichen Wärme der Leinwand drang das weiche Wachs in dieses glatte Material ein. Langsam nahm die Tischplatte einen dunklen Glanz an. Aus dem hundertjährigen Weißholz, aus dem eigentlichen Herzen des toten Baumes, schien jene Strahlung aufzusteigen, angezogen von dem magnetischen Reiben, die sich schließlich als neues Licht über die Platte verbreitete. Die

alten Finger, mit Zauberkraften geladen, der großmütige Handteller, zogen aus dem massiven Block von leblosen Fasern latente Lebensgewalten. Was sich da vor meinen verwunderten Augen vollzog, war die Schöpfung eines Dinges, recht eigentlich ein Werk des Glaubens.«

Die also verwöhnten Dinge werden wirklich in einem inneren Lichte neu geboren; sie erheben sich zu einer höheren Realitätsebene als die gleichgültigen Dinge, die durch die bloße geometrische Wirklichkeit definierten Dinge. Sie verbreiten eine neue Wirklichkeit des Seins. Sie nehmen ihre Stelle nicht nur in einer Ordnung ein, sondern in einer Kommunion von Ordnung. Von einem Ding zum andern im Zimmer spinnen die häuslichen Arbeiten Verbindungsfäden, die eine sehr alte Vergangenheit mit dem neuen Tag vereinigen. Die Hausfrau weckt die eingeschlafenen Möbel.

Wenn man bis zu der Grenze geht, wo der Traum übertrieben erscheint, wird man sich bewußt, daß man das Haus recht eigentlich erst durch die kleinen Arbeiten erbaut, die zu seiner Erhaltung nötig sind, daß es erst dadurch seine ganze Wesensklarheit erhält. Das vor Gepflegtheit schimmernde Haus scheint von seinem Innern her nochmals erbaut worden zu sein, neu vom Innenraum aus. Im intimen Gleichgewicht der Wände und Möbel wird man sich gewissermaßen bewußt, daß es ein von den Frauen erbautes Haus gibt. Die Männer können die Häuser nur von außen bauen. Sie wissen fast nichts von der Kultur des Wachses.

Wie könnte die Einheit von Träumerei und Arbeit, von kühnsten Träumen und demütigsten Tätigkeiten, besser ausgesagt werden als bei Henri Bosco, wenn er von Sidonie spricht, einer »Dienerin mit großem Herzen« [31]? »Diese Berufung zum Glück, weit davon entfernt, ihr im praktischen Leben zu schaden, stärkte sie vielmehr in ihrer Tüchtigkeit. Wenn sie ein Tischtuch oder ein Laken spülte, sorgfältig die Holzverschalung des Speiseschrankes blank putzte oder einen kupfernen Leuchter polierte, stiegen aus dem Grunde ihres Wesens jene leichten Regungen der Freude, die ihre häuslichen Mühen beseelten. Sie wartete nicht, bis sie ihre Aufgabe vollendet hatte, um sich in sich selbst zurückzuwenden und dort nach freiem Belieben die

übernatürlichen Bilder zu betrachten, die in ihr wohnten. Während sie die alltäglichsten Arbeiten erledigte, erschienen ihr die vertrauten Figuren dieses unsichtbaren Landes. Ohne daß sie im geringsten aussah wie eine Träumerin, wusch sie auf, wischte Staub, fegte den Boden in der Gesellschaft der Engel.«

In einem italienischen Roman habe ich die Geschichte eines Straßenfegers gelesen, der seinen Besen mit der großartigen Geste eines Mähers schwang. In seiner Träumerei mähte er auf dem Asphalt eine imaginäre Wiese, die große Wiese der wahren Natur, wo er seine Jugend wiederfand, das große Handwerk des Schnitters im Sonnenaufgang.

Um die »Legierung« eines dichterischen Bildes zu bestimmen, dazu gehören jedenfalls reinere »Reagenzien« als die der Psychoanalyse. Die feinen experimentellen Bestimmungen, die die Dichtkunst fordert, sind Mikrochemie. Ein durch die fertig vorbereiteten Interpretationen des Psychoanalytikers getrübt Reagenz kann die Flüssigkeit stören. Kein Phänomenologe, der die Einladung Supervielles an die Berge, durchs Fenster hereinzukommen, nacherlebt, wird darin eine sexuelle Ungeheuerlichkeit erblicken. Vielmehr stehen wir hier vor dem dichterischen Phänomen der reinen Befreiung, der absoluten Sublimierung. Das Bild unterliegt nicht mehr der Herrschaft der Dinge, aber auch nicht mehr den Schüben des Unbewußten. Es schwebt, es fliegt, unermesslich, in der Freiheitsluft eines großen Gedichtes. Durch das Fenster des Dichters hat das Haus einen unermesslichen Austausch von Beziehungen mit der Welt aufgenommen. Auch das Haus, das expansive, das Haus der Männer öffnet sich zur Welt — wie der Metaphysiker so gern sagt.

Und ebenso muß der Phänomenologe, der die Erbauung des Hauses der Frauen, des Hausinneren, in dessen täglicher schimmernder Erneuerung verfolgt, die Interpretationen des Psychoanalytikers hinter sich lassen. Uns hatten diese Interpretationen in früheren Büchern gefesselt [32]. Aber wir glauben, man kann mehr auf den Grund gehen. Man kann empfinden, wie ein menschliches Wesen sich den Dingen schenkt und sich die Dinge schenkt, indem es ihre Schönheit vollendet. Ein wenig schöner, also etwas anderes. Ein kleines bißchen schöner, also etwas ganz anderes.

Wir rühren hier an das Paradox der Erstmaligkeit einer altgewohnten Handlung. Durch die häuslichen Arbeiten wird dem Haus nicht so sehr seine Ursprünglichkeit wiedergegeben als recht eigentlich sein Ursprung. Ach, welch großartiges Leben, wenn jeden Morgen alle Dinge im Haus neu aus unseren Händen entstehen könnten, aus unseren Händen »entspringen« könnten! In einem Brief an Theo sagt Vincent van Gogh, man müsse sich »etwas vom ursprünglichen Charakter eines Robinson Crusoe bewahren«. Alles machen, alles neu machen, jedem Ding »den Umriß abrunden«, ihm im Spiegel des Wachsglanzes eine reichere Oberfläche schenken, lauter Wohltaten, die uns die Einbildungskraft erweist, wenn sie uns das innere Wachstum des Hauses empfinden läßt. Damit ich am Tage recht tätig bin, wiederhole ich mir: »Jeden Morgen weihe dem heiligen Robinson einen Gedanken!«

Wenn ein Träumer, von einem Ding, das er liebt und pflegt, ausgehend, die Welt rekonstruiert, dann bestätigt es sich, daß im Leben eines Dichters alles Keim ist. Hier ist eine lange Stelle von Rilke, die uns trotz einer gewissen Verlegenheit (Handschuhe und Kleidung betreffend) die Empfindung der Einfachheit mitteilt.

In den Briefen an Benvenuta [33] schreibt Rilke, daß er in Abwesenheit der Putzfrau die Möbel abgestaubt habe: ». . . ich war herrlich allein, — da überfiel mich, aus dem Stehgreif, diese alte Leidenschaft. Du mußt wissen, daß das fast die größte meiner Kindheit war, sogar meine älteste Beziehung zur Musik, denn unser Pianino fiel in mein Abstaubebereich, es war einer der wenigen Gegenstände, der sich leicht dazu hergab und sich doch nicht langweilig unter dem Eifer des Staubtuchs benahm, sondern ganz plötzlich so metallisch brummte und überdies schön dunkel spiegelte, jemeht man sich Mühe gab. Was mochte man dabei alles erlebt haben? Stolz schon allein auf die dafür nöthige Ausrüstung, in einer großen Schürze und mit kleinen schonenden Waschlederhandschuhen an den thätigsten Händen, erwiderte man mit einem gewissen schelmischen Anstand die Freundschaft, die einem die erholten, gut behandelten Dinge zuwarfen. — Und auch heute noch, ich will Dir gestehen, als es hier um mich herum klar wurde und der riesige flache schwarze

Schreibtisch, um den sich alles dreht, . . . von dem hohen lichtgrauen, fast würfeligen Innenraum, ihn besser spiegelnd, eine Art erneutes Bewußtsein bekam, da wirkte mirs durchs Gemüth, als wär nicht nur etwas wörtlich Oberflächliches vor sich gegangen, sondern etwas Schönes von Seele zu Seele geschehen, wie wenn der Kaiser den alten Männern die Füße wäscht oder der heilige Bonaventura das Eßgeschirr in seinem Kloster.«

Benvenuta gibt für diese Episoden einen Kommentar, der den Text erhärtet (»Rilke und Benvenuta«, S. 21), indem sie die Mutter Rilkes erwähnt: »Als er noch ganz klein war, hatte sie ihn dazu angehalten, Möbel abzustauben und Mädchenarbeit zu tun.« Wie sollte man in der Briefstelle Rilkes nicht das *Heimweh nach der Arbeit* spüren; wie sollte man nicht begreifen, daß sich hier psychologische Dokumente verschiedener geistiger Lebensalter überlagern, denn zu der Freude, der Mutter zu helfen, gesellt sich der Ruhm, ein Großer dieser Erde zu sein, der die Füße der Armen wäscht. Der Text ist ein ganzer Komplex von Empfindungen, er vereinigt Höflichkeit mit Schelmerei, Demut mit Tatkraft. Und dann das große Wort, das den Bericht einleitet: »Ich war herrlich allein!« Allein wie am Beginn jeder echten Handlung, einer Handlung, zu der man keineswegs »angehalten« wird. Und es ist das Wunder der leichten Handlungen, daß sie uns dennoch an den Ursprung aller Tätigkeit versetzen.

Aus ihrem Zusammenhang gerissen, scheint uns diese lange Briefstelle ein guter Test für das Interesse des Lesers zu sein. Man kann sie gering schätzen. Man kann darüber erstaunt sein, daß sie überhaupt Interesse erregt. Man kann aber auch im Gegenteil ein uneingestandenes Interesse daran nehmen. Schließlich kann sie lebendig, nützlich, tröstlich erscheinen. Zeigt sie uns nicht, wie wir unser Zimmer mit Bewußtsein wahrnehmen können, dadurch, daß wir alles was im Zimmer ist, alle Möbel, die uns ihre Freundschaft anbieten, in einer starken Zusammenfassung erleben?

Und gehörte für einen Schriftsteller nicht Mut dazu, das Verbot »unbedeutender« Bekenntnisse in einer solchen Aufzeichnung zu durchbrechen? Aber welche Freude für den Leser, wenn er die Bedeutsamkeit der unbedeutenden Dinge erkennt! Wenn

er etwa mit persönlichen Träumereien die »unbedeutende« Erinnerung vervollständigt, die uns der Dichter anvertraut! Das Unbedeutende wird dann zum Zeichen einer extremen Sensibilität für die intimen Bedeutungen, die eine seelische Gemeinschaft zwischen dem Dichter und seinem Leser begründen.

Und welchen Zauber gewinnen unsere eignen Erinnerungen, wenn man sich sagen kann, daß man — abgesehen von den Waschlederhandschuhen — rilksche Stunden erlebt hat!

IX

Jedes große einfache Bild enthüllt einen seelischen Zustand. Noch mehr als die Landschaft ist das Haus ein *état d'âme* — eine »Stimmung«. Sogar die Abbildung seiner äußeren Ansicht sagt Innerlichkeit aus. Psychologen, im besonderen Françoise Minkowska und ihre Schüler, haben Kinderzeichnungen von Häusern studiert. Man kann daraus einen Test machen. Der Test des Hauses hat sogar den Vorteil, daß er aus der Spontaneität kommt, denn viele Kinder zeichnen, wenn sie mit dem Bleistift träumen, aus freiem Antrieb ein Haus. Außerdem, sagt Madame Balif [34]: »Von einem Kind verlangen, daß es ein Haus zeichne, heißt ihm die Enthüllung seines tiefsten Traumes abverlangen, wo es sein Glück bergen möchte; wenn es glücklich ist, findet es auch das abgeschlossene, umhegte Haus, das standfeste und tiefverwurzelte.« Es wird in seiner äußeren Form gezeichnet, aber beinahe immer bezeichnet irgendein Strich eine innere Kraft. In gewissen Zeichnungen, sagt Madame Balif, »ist es allem Augenschein nach warm im Innern, gibt es Feuer, ein Feuer, das so lebendig ist, daß man es aus dem Schornstein herauskommen sieht.« Wenn das Haus glücklich ist, dann tänzelt der Rauch weich über das Dach.

Wenn das Kind unglücklich ist, trägt das Haus die Spur von den Ängsten des Zeichners. Françoise Minkowska hat eine besonders ergreifende Sammlung von Zeichnungen polnischer oder jüdischer Kinder ausgestellt, die den Gewalttaten der deutschen Besatzung während des zweiten Weltkrieges ausgesetzt waren. Ein solches Kind, das beim geringsten Alarm in einem Schrank versteckt bleiben mußte, zeichnet lange nach den Stun-

den des Schreckens enge, kalte und verschlossene Häuser. Und so spricht Françoise Minkowska von »unbeweglichen Häusern«, von Häusern, die in ihrer Starrheit unbeweglich gemacht worden sind: »diese Starrheit und diese Unbeweglichkeit findet man ebenso im Rauch wie in den Fenstervorhängen. Die Bäume daneben stehen kerzengerade und sehen aus wie Wächter.« Françoise Minkowska weiß, daß ein lebendiges Haus nicht wirklich »unbeweglich« ist. Im Besonderen nimmt es die Bewegungen an, mit denen man die Tür erreicht. Der Weg, der zum Haus führt, ist oft ansteigend. Manchmal ist er einladend. Es gibt immer Bewegungselemente. Das Haus hat K (Kinästhesie), würde der Rorschach-Test sagen.

An einem Detail erkannte die große Psychologin Françoise Minkowska die Bewegung des Hauses. In dem von einem achtjährigen Kind gezeichneten Haus bemerkt Françoise Minkowska, daß sich an der Tür eine Klinke befindet; man geht hinein, man wohnt dort. Es ist nicht einfach eine Hauskonstruktion, es ist ein Wohngehäuse. Die Türklinke bezeichnet offensichtlich eine Funktion. Die Kinästhesie wird durch dieses Merkmal gekennzeichnet, das so oft bei »steifen« Kindern fehlt.

Denken wir daran, daß diese Türklinke kaum je im gleichen Maßstab wie das Haus gezeichnet wird. Ihre Funktion bedingt ihre besondere Größe. Sie bedeutet die Funktion des Öffnens. Nur ein abstrakter Logiker kann einwenden, daß sie ebenso gut zum Schließen wie zum Öffnen dient. Im Reich der Werte schließt aber zum Beispiel ein Schlüssel mehr als er öffnet. Die Klinke dagegen öffnet mehr als sie schließt. Und immer ist die Bewegung, die schließt, deutlicher, stärker, kürzer als die Bewegung, die öffnet. Wenn man solche Feinheiten ermißt, wird man wie Françoise Minkowska ein Psychologe des Hauses.

III. DIE SCHUBLADE, DIE TRUHEN UND DIE SCHRÄNKE

I

Immer empfangen wir einen kleinen Schock, einen kleinen Sprachschmerz, wenn ein großer Schriftsteller ein Wort in einem herabsetzenden Sinne gebraucht. Zunächst weil die Worte, alle Worte, ehrbar ihren Dienst in der Alltagssprache versehen. Dann weil auch die gebräuchlichsten Worte, die am meisten den gemeinsten Wirklichkeiten verbundenen Worte deshalb nicht etwa ihre poetischen Möglichkeiten verlieren. Wenn Bergson von einer Schublade spricht, mit welcher Verachtung tut er es! Das Wort hört sich stets wie eine polemische Metapher an. Es befiehlt und es urteilt, und es urteilt immer in der gleichen Weise. Der Philosoph liebt nicht die Schubladen-Argumente.

Das Beispiel erscheint uns geeignet, den radikalen Unterschied zwischen dem Bild und der Metapher zu zeigen. Wir werden ein wenig auf diesen Unterschied eingehen müssen, ehe wir auf unsere Forschungen über die Bilder der Intimität zurückkommen, die mit Schubladen und Truhen verbündet sind, verbündet mit allen Verstecken, wo der Mensch, der große Träumer von Schloß und Riegel, seine Geheimnisse einschließt oder verbirgt.

Bei Bergson sind die Metaphern in Überfülle vorhanden und, alles in allem, die Bilder äußerst selten. Für ihn scheint die Einbildungskraft ganz metaphorisch zu sein. Die Metapher gibt einem schwierig auszudrückenden Eindruck eine konkrete Körperlichkeit. Die Metapher bezieht sich auf ein von ihr verschiedenes psychisches Sein. Das Bild, Werk der absoluten Einbildungskraft, bekommt im Gegenteil sein ganzes Wesen von der Einbildungskraft. Wenn wir unseren Vergleich zwischen der Metapher und dem Bild weiter vorantreiben, werden wir begreifen, daß die Metapher kaum Gegenstand einer phänomenologischen Studie werden kann. Sie lohnt die Mühe nicht. Sie hat keinen phänomenologischen Wert. Sie ist allerhöchstens

ein fabriziertes Bild, ohne tiefere, echte, wirkliche Wurzeln. Sie ist ein flüchtiger Ausdruck, oder sollte wenigstens flüchtig sein, nur einmal im Vorübergehen verwendet. Man muß sich in acht nehmen, sich nicht zu sehr in sie hineinzudenken. Man muß befürchten, daß diejenigen, die sie lesen, sie für sich denken lassen. Welchen Erfolg hat die Metapher der Schublade bei den Bergsonianern gehabt!

Im Gegensatz zur Metapher kann man einem Bild als Leser sein ganzes eigenes Sein anvertrauen; es stiftet Sein. Das Bild, reines Werk der absoluten Einbildungskraft, ist ein Seinsphänomen, eines der spezifischen Phänomene des redenden Seins.

II

Wie man weiß, ist die Metapher *Schublade* ebenso wie einige andere — etwa »Konfektionsanzug« — von Bergson gebraucht worden, um das Ungenügende einer Begriffsphilosophie zu bezeichnen. Die Begriffe sind *Schubladen*, die dazu dienen, die Kenntnisse ordentlich abzulegen; die Begriffe sind Konfektionsanzüge, die erlebte Kenntnisse entindividualisieren. Für jeden Begriff gibt es die passende Schublade im Kategorienschrank. Der Begriff ist totes Denken, weil er seiner Definition nach abgelegtes Denken ist.

Wir führen ein paar Textstellen an, die den polemischen Charakter der Schubladenmetapher in der bergsonschen Philosophie kennzeichnen.

Man liest in *Schöpferische Entwicklung*: »Wie wir zu beweisen versuchten, ist das Gedächtnis nicht eine Fähigkeit, Erinnerungen in einer Schublade abzulegen oder sie in ein Register einzuschreiben. Es gibt keine Register und keine Schubladen.«

Vor jedem beliebigen neuen Objekt fragt sich die Vernunft, »welche von ihren alten Kategorien dem neuen Objekt entsprechen. In welcher sich bereitwillig öffnenden Schublade werden wir es unterbringen? Mit welchen bereits zugeschnittenen Anzügen werden wir es kleiden?« Denn wohlverstanden, ein Konfektionsanzug genügt, um einen armen Rationalisten unwiderruflich zu befracken. In seiner zweiten Oxford-Rede am

27. Mai 1911 zeigt Bergson die Armut des Bildes, das dartun möchte, es gäbe »hier und dort, im Gehirn Erinnerungsschachteln, die Bruchstücke der Vergangenheit aufbewahrten«.

In der Einführung in die Metaphysik sagt Bergson, für Kant zeige die Wissenschaft »nur Rahmen, eingeschachtelt in andere Rahmen«.

Diese Metapher beherrschte noch den Geist des Philosophen, als er den Essay schrieb *La pensée et le mouvant*, der in vieler Hinsicht seine Philosophie zusammenfaßt. Nochmals sagt er, die Worte im Gedächtnis seien nicht »in einer gehirnlichen oder sonstigen Schublade« abgelegt.

Wenn hier die passende Stelle dazu wäre, ließe sich zeigen, daß in der zeitgenössischen Wissenschaft die Aktivität in der Erfindung von Begriffen, wie die Entwicklung des wissenschaftlichen Denkens sie erfordert, weit über jene Begriffe hinausgeht, die einfach durch ordnendes Ablegen bestimmt und »ineinandergeschachtelt« werden. Gegenüber einer Philosophie, die nach der Begriffsbildung in den zeitgenössischen Wissenschaften fragt, bleibt die Schubladenmetapher ein rudimentäres polemisches Werkzeug. Aber für das Problem, das uns gegenwärtig beschäftigt, nämlich die Unterscheidung zwischen Metapher und Bild, haben wir hier das Beispiel einer verhärteten Metapher, die sogar noch ihre bildliche Spontaneität verliert. Das wird besonders deutlich in dem schulmäßig simplifizierten Bergsonismus. Die polemische Metapher der Schublade und ihres Ordners kommt in den elementaren Zusammenfassungen oft vor, um die stereotypen Ideen zu bezeichnen. Man kann in manchen Vorlesungen sogar vorhersehen, wann die Schubladenmetapher auftauchen wird. Nun, wenn man eine Metapher vorausfühlen kann, ist die Einbildungskraft nicht im Spiel. Diese Metapher — ein rudimentäres polemisches Werkzeug — und einige andere, die sie nur wenig abwandeln, haben die Polemik der Bergsonianer gegen die Systeme der Erkenntnisphilosophie mechanisiert, besonders gegen jene Richtung, die Bergson mit einem vorschnell abwertenden Beiwort den »trockenen Rationalismus« nannte.

III

Diese raschen Bemerkungen möchten nur zeigen, daß eine Metapher nichts weiter als ein beiläufiger Ausdruck sein sollte und daß es gefährlich ist, wenn man daraus einen Gedanken macht. Die Metapher ist ein falsches Bild, weil sie nicht die unmittelbare Kraft eines ausdruckschaffenden Wortbildes hat, das sich in der gesprochenen Träumerei bildet.

Ein großer Romandichter hat die Bergsonsche Metapher aufgegriffen. Aber sie hat ihm nicht dazu gedient, die Psychologie eines kantischen Rationalismus, sondern die Psychologie eines beschränkten Magisters zu beschreiben. Die Stelle findet sich in dem Roman von Henri Bosco: *Monsieur Carre Benoit à la campagne*. Übrigens kehrt sie die Metapher des Philosophen um. Hier ist nicht die Intelligenz ein Möbelstück mit Schubladen. Sondern das Möbelstück mit Schubladen ist eine Intelligenz. Von allen Möbeln des Herrn Carre Benoit war es ein einziges Stück, das ihn rührte: sein Aktenschrank aus Eichenholz. »Jedesmal wenn er an diesem massiven Möbelstück vorbeiging, betrachtete er es mit Wohlgefallen. Da wenigstens blieb alles fest und treu. Man sah, was man sah, man faßte an, was man anfaßte. Die Breite drang nicht in die Höhe ein, und das Leere nicht ins Volle. Nichts, das hier nicht vorausgesehen, kalkuliert war, aus Zweckmäßigkeitgründen, von einem gewissenhaften Geist. Und welches wunderbare Werkzeug! Es eignete sich zu allem: es war ein Gedächtnis, es war eine Intelligenz. Nicht das geringste Schwimmende oder Flüchtige in diesem wohlgezimmerten Kubus. Was man einmal, hundertmal, zehntausendmal hineintat, konnte man immer gleich wiederfinden, im Handumdrehen, wenn man so sagen darf. Achtundvierzig Schubladen! Darin läßt sich eine ganze wohlgeordnete Welt positiven Wissens unterbringen. Herr Carre Benoit schrieb den Schubladen eine Art magische Macht zu. »Die Schublade«, sagte er manchmal, »ist die Grundlage des menschlichen Geistes.«

In diesem Roman ist es, wiederholen wir, ein Durchschnittsmensch, der spricht. Aber der ihn sprechen läßt, ist ein genialer Romandichter. Und der Romandichter konkretisiert mit diesem Schubladenmöbel den Geist dummer Verwaltungsarbeit. Und

weil Stumpfsinn mit Lächerlichkeit verbunden sein muß, hat der Held Henri Boscos kaum seinen Aphorismus gesagt, als er die Schubladen des »erhabenen Schrankes« aufzieht und entdeckt, daß die Magd darin Mostrich und Salz, Reis, Kaffee, Erbsen und Linsen eingeordnet hat. Das denkende Möbelstück war zu einem Speiseschrank geworden.

Schließlich ist dies vielleicht ein Bild, das eine »Philosophie des Habens« illustrieren könnte. Im wörtlichen wie im bildlichen Sinne könnte es dazu geeignet sein. Es gibt Gelehrte, die Vorräte ansammeln. Später wird man ja sehen, sagen sie, ob man sich davon ernähren will.

IV

Als Präambel unsrer sachlichen Untersuchung über die Bilder des Verborgenen haben wir eine Metapher betrachtet, die vorschnell denkt und die äußeren Realitäten nicht wirklich mit der inneren Realität zur Deckung bringt. Dann haben wir bei Henri Bosco gelernt, wie eine unmittelbare Charakterdarstellung von einer genau umrissenen Realität ihren Ausgang nehmen kann. Wir müssen nun auf unsere durchaus empirischen Studien über die schöpferische Einbildungskraft zurückkommen. Das Thema der Schubladen, der Truhen, der Schlösser und der Schränke wird uns wieder mit dem unergründlichen Vorrat der Innerlichkeitsträumereien in Kontakt bringen.

Der Schrank und seine Fächer, der Schreibtisch und seine Schubladen, die Truhe mit dem doppelten Boden sind wirkliche Organe des geheimen psychologischen Lebens. Ohne diese »Objekte«, neben einigen anderen ebenso wertvollen, würden unserem inneren Leben die äußeren Modelle der Innerlichkeit fehlen. Gleich uns, durch uns, für uns haben sie eine Innerlichkeit.

Gibt es einen Worte-Träumer, der beim Wort *armoire* — Schrank — nicht einen inneren Klang empfindet? *Armoire* — eines der großen Worte der französischen Sprache, gleichzeitig majestätisch und familiär. Was für ein schönes, großes Volumen von Hauch und Laut! Wie mit dem *a* der ersten Silbe der Hauch offen ausströmt, und wie weich und langsam er sich mit

der zweiten, auslautenden Silbe schließt. Man darf es nie eilig haben, wenn man den Wörtern ihr poetisches Wesen geben will. Und das *e* von *armoire* ist so stumm, daß kein Dichter es zur dritten klingenden Silbe machen würde. Das mag der Grund sein, weshalb in der Dichtung das Wort *armoire* immer nur in der Einzahl vorkommt. In der Mehrzahl würde ihm die geringste Bindung drei Silben verschaffen. Aber im Französischen haben die großen Worte, die im poetischen Sinne dominierenden Worte, nur zwei Silben.

Und dem schönen Wort entspricht ein schönes Ding. Dem Wort, das ernst klingt — das Wesen der Tiefe. Jeder Dichter der Möbel — und wäre es ein Dachstubendichter ohne Möbel — weiß instinktiv, daß der Innenraum eines alten Schrankes tief ist. Der Innenraum des Schrankes ist Intimitätsraum, ein Raum, der sich nicht jedem Beliebigen auftut.

Und die Worte verpflichten. Nur ein seelisch Armer könnte in einem Schrank irgend etwas Beliebigen unterbringen. Gleichviel *was*, gleichviel *wie* in gleichviel *welchem* Möbelstück unterbringen — das zeugt von einer außerordentlichen Schwäche der Wohnfunktion. Im Schrank lebt ein Ordnungszentrum, welches das ganze Haus gegen eine grenzenlose Unordnung schützt. Dort herrscht die Ordnung, oder vielmehr, dort ist die Ordnung ein Herrschaftsbereich. Die Ordnung ist nicht einfach geometrisch. Hier erinnert sich die Ordnung an die Geschichte der Familie. Der Dichter weiß es, wenn er schreibt [1]:

Geordnetes Dasein, Harmonie,
Stapel von Linnen im Schrank,
Lavendel in der Wäsche.

Mit dem Lavendel dringt auch die Geschichte der Jahreszeiten in den Schrank ein. Schon allein das Lavendel bringt eine bergsonsche Dauer in die Hierarchie der Leintücher. Muß man nicht abwarten, ehe man sie in Gebrauch nimmt, bis sie genügend *lavandés* sind, wie man bei uns sagt? Wie viele Träume sind bereitgehalten für den, der sich erinnert, für den, der ins Land des ruhigen Lebens heimkehrt! Die Erinnerungen erwachen in Mengen, wenn man im Gedächtnis jenes Schrankfach wiedersieht, wo Spitzen, Batiste, Musseline ruhten, über

festere Stoffe gelegt: »Der Schrank«, sagt Milosz, »ist ganz erfüllt vom stummen Tumult der Erinnerungen« [2].

Der Philosoph wollte das Gedächtnis nicht als einen Schrank voll Erinnerungen angesehen wissen. Aber die Bilder sind gebieterischer als die Ideen. Und der eifrigste der Bergson-Schüler erkennt, sobald er Dichter ist, daß das Gedächtnis ein Schrank ist. Schreibt Péguy nicht diesen großen Vers:

In den Fächern des Gedächtnisses und in den Tempeln des Schrankes [3].

Aber der wirkliche Schrank ist nicht ein tägliches Möbel. Man öffnet ihn nicht alle Tage. So steckt auch der Schlüssel manch einer Seele, die sich nicht anvertraut, nicht in ihrer Tür.

An dem großen Schrank war kein Schlüssel dran.
Oft sah man seine gebräunten Türen an:
Kein Schlüssel, wie seltsam! Oft hat man gedacht,
Was für Geheimnisse drinnen geborgen wären,
Und durch das Schlüsselloch konnte man sacht
Fern ein vergnügliches Rascheln hören [4].

Rimbaud deutet eine Achse der Hoffnung an: Welcher Segen mag in dem verschlossenen Möbel bereitgehalten sein? Der Schrank hat Verheißungen, diesmal ist er mehr als eine bloße Geschichte.

Mit einem Wort reißt André Breton die Wunder des Unwirklichen auf. Zu dem Rätsel des Schrankes fügt er eine glückliche Unmöglichkeit. In *Le revolver aux cheveux blancs* [5] schreibt er mit der Seelenruhe des Surrealisten:

Der Schrank ist voll Wäsche
Sogar Mondstrahlen sind drin die ich entfalten kann.

Mit den Versen von André Breton ist das Bild nun bis zu jenem Exzeß gesteigert, den ein verständiger Geist nicht mehr anerkennen will. Aber auf dem Kulminationspunkt eines lebendigen Bildes ist immer ein Exzeß. Ein Märchenlinden dazutun, heißt das nicht, in einer einzigen gesprochenen Volute alle die überfließenden, zusammengefalteten, zwischen den Flanken des Schrankes gestapelten Schätze einer anderen Zeit umreißen?

So ein altes Leintuch, das man auseinanderfaltet — wie ist es doch groß und wird immer größer! Und wie weiß war das alte Tuch, weiß wie der Wintermond über dem Feld! Wenn man ein wenig nachsinnt, findet man das Bild Bretons ganz natürlich.

Man darf nicht erstaunt sein, daß ein Wesen von so großem inneren Reichtum Gegenstand der zärtlichsten Sorgen der Hausfrau ist. Anne de Tourville sagt von der armen Waldarbeiterfrau: »Sie hatte wieder mit Polieren angefangen, und die Glanzlichter, die auf dem Schrank spielten, erquickten ihr Herz« [6]. Der Schrank schimmert in der Stube mit einem sehr milden Licht, einem mittelsamen Licht. Mit Recht sieht ein Dichter auf dem Schrank das Licht des Oktobers:

Das Glanzlicht des alten Schrankes unter
Der Glut des Oktoberabends [7].

Wenn man den Dingen die gehörige Freundschaft entgegenbringt, kann man den Schrank nicht öffnen, ohne ein wenig zu zittern. Unter dem rötlichen Holz ist das Innere des Schrankes eine sehr weiße Mandel. Ihn zu öffnen, ist ein Erlebnis der Weiße.

V

Eine Anthologie des »Kästchens« würde ein großes Kapitel Psychologie enthalten. Die komplizierten Möbelstücke, die der Handwerker herstellt, sind ein sehr deutliches Zeugnis für ein *Bedürfnis nach Geheimnissen*, eine Intelligenz des Versteckts. Es handelt sich nicht nur darum, ein Wertstück sicher aufzubewahren. Es gibt kein Schloß, das der rücksichtslosen Gewaltanwendung widerstehen könnte. Jedes Schloß ruft nach dem Einbrecher. Welche psychologische Schwelle ist ein Schloß! Welche Herausforderung der Indiskretion, wenn es mit Ornamenten geschmückt ist! Bei den Bambara, schreibt Denise Paulme [8], ist die Mittelpartie des Schlosses »in der Form von menschlichen Wesen, von Kaiman, Eidechse, Schildkröte gebildet«. Die öffnende und verschließende Macht muß eine lebendige Macht sein, die Macht eines Menschen oder eines hei-

ligen Tieres. »Die Schlösser der Dogons sind mit zwei Personen geschmückt (das Ahnenpaar).«

Aber besser als den Neugierigen herauszufordern, besser als ihn mit Zeichen der Macht zu schrecken, ist es, ihn zu täuschen. Damit fangen die vielfächerigen Truhen an. Man legt die ersten Geheimnisse in das oberste Fach. Sollten sie entdeckt werden, wird die Neugier gestillt sein. Man kann die Neugier auch mit Scheingeheimnissen füttern. Kurz, es gibt eine ausgesprochen »komplexbehaftete« Tischlerkunst.

Daß eine Entsprechung zwischen der Geometrie des Kästchens und der Psychologie des Verborgenen besteht, das bedarf wohl keiner langen Kommentare. Die Romandichter spielen oft in ein paar Sätzen auf diese Entsprechung an. Der Vater aus *Fantômes vivants* von Franz Hellens will seiner Tochter ein Geschenk machen und schwankt zwischen einem Halstuch und einer kleinen japanischen Lackschachtel. Er wählt das Kästchen, »weil es ihm besser zu ihrem verschlossenen Charakter zu passen schien« [9]. Eine so rasche und einfache Andeutung wird dem eiligen Leser vielleicht entgehen. Dennoch steht sie im Mittelpunkt einer seltsamen Handlung, denn in dieser Handlung verbergen Vater und Tochter das gleiche Geheimnis. Dieses gleiche Geheimnis bereitet ein gleiches Schicksal. Das ganze Talent des Schriftstellers gehört dazu, diese Identität der inneren Schatten fühlbar zu machen. Er läßt das Buch unter dem Zeichen des Schmuckkästchens in die Akte zur Psychologie der verschlossenen Seele eingehen. So erfährt man, daß es für eine Psychologie des verschlossenen Wesens nicht genügt, die Verweigerungen vollständig aufzuzählen, den Kalender der Kälte, die Geschichte des Schweigens aufzustellen. Beobachten muß man vielmehr die echte Tatsache der Freude beim Öffnen eines neuen Schmuckkästchens, wie z. B. bei dem jungen Mädchen, das vom Vater die stillschweigende Erlaubnis bekommt, ihre Geheimnisse zu verstecken, das heißt ihr Mysterium zu verbergen. In dieser Erzählung von Franz Hellens »verstehen« sich zwei Wesen, ohne es sich zu sagen, ja ohne es zu wissen. Zwei verschlossene Wesen kommunizieren im gleichen Symbol.

VI

In einem früheren Kapitel erklärten wir, daß es einen Sinn habe zu sagen, man lese ein Haus, man lese ein Zimmer. Ebenso könnte man sagen, manche Schriftsteller lassen uns ihre Schatzkästchen lesen. Es versteht sich, daß man ein »Kästchen« nicht nur in einer genau angepaßten geometrischen Beschreibung lesen kann. Rilke spricht von seiner Freude, eine Büchse zu betrachten, die gut schließt. In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Ausgewählte Werke, Seite 152) liest man: »... der Deckel einer Büchse, einer gesunden Büchse, deren Rand nicht anders gebogen ist als sein eigener, so ein Deckel müßte kein anderes Verlangen kennen, als sich auf seiner Büchse zu befinden; dies müßte das Äußerste sein, was er sich vorzustellen vermag ...« Wie ist es möglich, wird ein Literaturkritiker fragen, daß Rilke in einem so durchgearbeiteten Text wie die *Aufzeichnungen* eine solche Banalität stehen gelassen hat? Man wird sich von diesem Einwand nicht aufhalten lassen, wenn man jenen Keim der Träumerei akzeptiert, der in der Vorstellung des sanft eingedrehten Verschlusses liegt. Und wie weit her kommt das Wort *Verlangen*! Ich denke an das optimistische Sprichwort meines Heimatlandes: »Jeder Topf findet seinen Deckel.« Wie gut verlief alles in der Welt, wenn Topf und Deckel immer richtig aufeinander paßten.

Sanft im Verschließen und sanft im Öffnen, immer gut geölt — so wünscht man sich das Leben.

Aber »lesen« wir doch einmal ein rilkisches Kästchen, sehen wir zu, mit welcher Fatalität ein verborgener Gedanke dem Bilde des Kästchens begegnet. In einem Brief an Liliane [10] heißt es: »Durch so unsägliche Erfahrung Zugehöriges kann nur noch fernbleiben oder zu den stillsten Anschlüssen — früher oder später — Anlaß geben. Ja, soll ichs durchaus gestehen, ich bilde mir ein, es müsse einmal so kommen, wie bei jenen ausgebreiteten starken Schloßwerken des siebzehnten Jahrhunderts, die mit ihren Riegeln, Greifen, Stangen und Hebeln einen ganzen Truhendeckel füllen: daß ein einziger sanfter Schlüssel alles dies Verwehrende und Verhindernde von einer mittelsten Mitte aus zurückzöge. Der Schlüssel thut es nicht allein, Du

weiß auch, daß die Schlüssellöcher solcher Koffer versteckt sind unter einem Knopf, einer Kappe, die wieder nur einem Druck von anderer Stelle her nachgeben.« Wieviel materialisierte Bilder der Formel »Sesam öffne dich!« Welcher geheime Druck, welches sanfte Wort gehört nicht dazu, eine Seele zu öffnen, ein Herz wie das Rilkes zu entspannen.

Rilke hat zweifellos die Verschlüsse geliebt. Aber wer liebt nicht Schlösser und Schlüssel? Die psychoanalytische Literatur zu diesem Thema ist überreich. Es wäre also besonders leicht, eine Akte anzulegen. Wenn wir aber zu dem von uns verfolgten Zweck Sexualsymbole herausarbeiten wollten, würden wir die Tiefe der Intimitätsträumereien nur maskieren. Niemals vielleicht wird die Eintönigkeit des psychoanalytischen Symbolismus spürbarer als an einem solchen Beispiel. Wenn in einem nächtlichen Traum ein Konflikt von Schlüssel und Schloß vorkommt, so ist das für die Psychoanalyse der klarste aller Beweise, so klar, daß er alles weitere überflüssig macht. Man hat nichts mehr zu gestehen, wenn man von Schlüssel und Schloß geträumt hat. Aber die Dichtung geht nach allen Seiten über die Psychoanalyse hinaus. Aus einem Traume macht sie eine Träumerei. Und die dichterische Träumerei kann sich nicht mit historischen Rudimenten begnügen; sie kann nicht bei dem Knoten eines Komplexes anknüpfen. Der Dichter lebt eine Träumerei im vollen Wachzustand und vor allem bleibt seine Träumerei innerhalb der Welt, den Dingen der Welt gegenüber. Rings um ein Ding und in ein Ding hinein zieht sie das All zusammen. Da öffnet sie die Truhen, stapelt kosmische Schätze in einem winzigen Kästchen. Wenn es im Kästchen Schmuck und Edelsteine gibt, so bilden sie eine Vergangenheit, durch die Generationen hindurch, die der Dichter zum Roman machen wird. Die Steine mögen von Liebe sprechen. Aber auch von Macht, auch von Schicksal. Alles das ist soviel größer als ein Schlüssel und sein Schloß!

Im Kästchen sind unvergeßliche Dinge, unvergeßlich für uns, aber auch für jene, denen wir unsere Schätze schenken werden. Die Vergangenheit, die Gegenwart, eine Zukunft sind darin zusammengeballt. Und so wird das Kästchen zum Gedächtnis des Unvordenklichen.

Wenn man die Bilder dazu benutzt, um Psychologie zu machen, wird man erkennen, daß jede große Erinnerung — die reine Erinnerung im Sinne Bergsons — in ein kleines Kästchen eingelassen ist. Die reine Erinnerung, das Bild, das uns allein gehört, *wollen* wir nicht mitteilen. Man bekennt nur pittoreske Einzelheiten. Aber ihr Wesen gehört uns, und wir werden nie alles davon sagen wollen. Nichts davon sieht einer Verdrängung ähnlich. Die Verdrängung ist ein unbeholfener Dynamismus. Deshalb hat sie so auffällige Symptome. Aber jedes Geheimnis hat sein Kästchen, und dieses absolute, wohlverschlossene Geheimnis entzieht sich jedem Dynamismus. Das innere Leben kennt hier eine Synthese von Gedächtnis und Willen. Hier ist ein eiserner Wille, gewiß, aber nicht gegen die Außenwelt, nicht gegen die andern, sondern jenseits jeder Psychologie des »gegen«. Rings um manche Erinnerungen unseres Wesens haben wir die Sicherung eines *absoluten Kästchens* [11].

Aber mit diesem absoluten Kästchen bedienen auch wir uns jetzt einer Metapher. Kehren wir zu unseren Bildern zurück.

VII

Die Truhe, vor allem aber das Kästchen, das man in der Hand hat, sind *Gegenstände, die sich öffnen lassen*. Wenn das Kästchen geschlossen wird, ist es der Gemeinschaft der Gegenstände zurückgegeben; es nimmt seine Stelle im äußeren Raum ein. Aber es läßt sich öffnen! Dieser Gegenstand, der sich öffnen läßt — würde ein mathematischer Denker sagen — ist das erste Differential der Ent-Deckung. Wir werden in einem späteren Kapitel die Dialektik des Draußen und Drinnen studieren. Aber in dem Augenblick, wo das Kästchen sich öffnet, gibt es keine Dialektik mehr. Das Draußen ist mit einem Zuge ausgestrichen, alles gehört dem Neuen, dem Überraschenden, dem Unbekannten. Das Draußen bedeutet nichts mehr. Und sogar, höchstes Paradox — die Dimensionen der Körperlichkeit haben keinen Sinn mehr, weil eine neue Dimension geöffnet worden ist: die Dimension der Innerlichkeit.

Für einen, der richtig wertet, für einen, der sich in die Per-

spektive der Intimitätswerte versetzt, kann diese Dimension unendlich sein.

Dies wird uns eine wunderbar durchsichtige Seite beweisen, die uns ein echtes Lehrstück von Topo-Analyse der Intimitätsräume bietet.

Wir entnehmen diese Textstelle dem Buche eines Schriftstellers, der literarische Werke auf dominierende Bilder hin untersucht [12]. Jean Pierre Richard läßt uns die Öffnung der Truhe nacherleben, die unter dem Zeichen des goldenen Skarabäus in der Erzählung von Poe gefunden wird. Zunächst haben die gefundenen Juwelen einen unschätzbaren Wert! Es könnten keine »gewöhnlichen« Schmuckstücke sein. Der Schatz ist von keinem Notar registriert, sondern von einem Dichter. Er ist geladen mit den Kräften des »Unbekannten und Möglichen, der Schatz wird wieder zum imaginären Objekt, Erzeuger von Hypothesen und Träumen, er gräbt sich ein und entflieht sich selbst, er taucht in einer Unendlichkeit anderer Schätze unter«. Und wenn die Erzählung zu ihrem Schluß kommt, einem Schluß, kalt wie der eines Polizeiberichts, dann scheint sie nichts vom Reichtum ihrer Traumgehalte einzubüßen. Denn die Einbildungskraft sagt nie: weiter ist es nichts. Es gibt immer noch ein weiteres. Wie wir es oft gesagt haben: das Bild der Einbildungskraft ist keiner Verifikation unterworfen.

Und die Wertung des Inhalts durch die Wertung des Behälters abrundend, hat Jean-Pierre Richard diese dichte Formulierung: »Wir gelangen nie bis auf den Boden des Kästchens.« Wie will man die Unendlichkeit der inneren Dimension besser ausdrücken?

Manchmal hat ein liebevoll gearbeitetes Möbelstück endlose Perspektiven, die von der Träumerei abgewandelt werden. Man öffnet ein Möbel, und man entdeckt eine Wohnung. Ein solches Wunder findet man in einem Prosagedicht von Charles Cros, wo der Dichter das Werk des Kunsttischlers fortsetzt. Die schönen Dinge, die eine glückliche Hand verwirklicht hat, werden auf ganz natürliche Weise von der Träumerei des Dichters »weiterverarbeitet«. Für Charles Cros entstehen imaginäre Wesen aus dem Verborgenen des Möbels und der Einlegearbeit.

»Um das Mysterium des Möbels zu entdecken, um hinter die Perspektiven der Einlegearbeit zu dringen, um die imaginäre Welt durch die kleinen Spiegelstückchen hindurch zu betreten«, brauchte er »einen sehr schnellen Blick, ein sehr feines Ohr, eine sehr scharfe Aufmerksamkeit«. Die Einbildungskraft schärft alle unsre Sinne. Die imaginierende Aufmerksamkeit bereitet unsere Sinne für die augenblickliche Erfassung vor. Und der Dichter fährt fort:

»Aber schließlich habe ich etwas von dem verheimlichten Fest sehen können, habe ich die winzigen Menuette gehört, habe ich die komplizierten Intrigen entdeckt, die in dem Möbelstück gesponnen werden.

Man öffnet Türflügel, man sieht gleichsam einen Salon für Insekten, man bemerkt weiß, braun und schwarz gewürfelte Fliesenböden in einer übertriebenen Perspektive« [13].

Wenn er das Kästchen schließt, ruft der Dichter ein nächtliches Leben im Innern des Möbels hervor.

»Wenn das Möbel geschlossen ist, wenn das Ohr der Zu-dringlichen vom Schlaf zugestopft oder von äußeren Geräuschen erfüllt ist, wenn das Denken des Menschen immer schwerer über irgendeinem praktischen Zweck lastet, dann geschehen seltsame Szenen im Salon des Möbels, einige Personen von ungewohntem Wuchs und Antlitz treten aus den kleinen Spiegelchen.«

Und nachdem er von diesem winzig kleinen Salon geträumt hat, den ein Ball altmodischer Personen durchfiebert, öffnet der Dichter das Möbel nochmals. »Die Lichter und Gluten verlöschen, die Gäste, elegante Herren, kokette Damen und alte Elternpaare, verschwinden in wildem Durcheinander, ohne sich um ihre Würde zu kümmern, in den Spiegeln, Fluren und Säulengängen; die Sessel, Tische und Vorhänge verflüchtigen sich.

Und der Salon bleibt leer, stumm und sauber.« Die seriösen Leute können jetzt mit dem Dichter einer Meinung sein: »Es ist ein eingelegtes Möbelstück und weiter nichts.« Und ein Leser, der dieses Spiel der Umkehrungen von Groß und Klein, von Draußen und Drinnen nicht mitmachen will, darf als Echo zu diesem verständigen Urteil sagen: »Es ist ein Gedicht und weiter nichts.« *And nothing more.*

Tatsächlich hat der Dichter ein sehr allgemeines psychologisches Thema ins Konkrete übersetzt: in einem geschlossenen Kästchen wird es immer viel mehr Dinge geben als in einem offenen Kästchen. Die Verifikation ist der Tod des Bildes. Immer ist einbilden größer als leben.

Ohne Ende geht die Arbeit des Verborgenen vom Wesen, das verbirgt, zum Wesen, das sich verbirgt. Das Kästchen ist ein Kerker von Dingen. Und hier fühlt sich der Träumer im Kerker seines eigenen Geheimnisses. Man möchte öffnen, man möchte sich öffnen. Kann man diese Verse von Jules Supervielle nicht im doppelten Sinne lesen [14]:

Ich suche in den Truhen die mich brutal umgeben
 Und bringe Finsternisse durcheinander
 In tiefen Kästen so tief
 Als wären sie nicht mehr von dieser Welt.

Wer einen Schatz eingräbt, gräbt sich mit ihm ein. Das Verborgene ist ein Gruft, und nicht umsonst rühmt sich der verschwegene Mensch, ein Grab der Geheimnisse zu sein.

Jede Innerlichkeit verbirgt sich. Joe Bousquet schreibt [15]: »Niemand sieht, wie ich mich verändere. Aber wer sieht mich denn? Ich bin mein Versteck.«

In diesem Buch wollen wir nicht das Problem der Innerlichkeit der Substanzen wiederaufgreifen. Wir haben es in andern Büchern angedeutet. Mindestens müssen wir aber auf die *Homodromie* der beiden Träumer hinweisen, die zugleich die Innerlichkeit des Menschen und die Innerlichkeit der Materie betrifft. Jung hat diese »Entsprechungen« der alchemistischen Träumer ins rechte Licht gerückt (»Alchemie und Psychologie«). Anders gesagt, für den Superlativ des Versteckten gibt es *nur einen Ort*. Das Versteckte im Menschen und das Versteckte in den Dingen unterstehen der gleichen Topo-Analyse, sobald man in diese seltsame Zone des Superlativischen eintritt, die von der Psychologie noch kaum beachtet wurde. Eigentlich läßt jeder praktische Sachverhalt den Superlativ in den Komparativ zurücksinken. Um in die Domäne des Superlativs einzutreten, muß man das Vorhandene verlassen und sich dem Imaginären zuwenden. Man muß die Dichter hören.

IV. DAS NEST

*Ich pflückte ein Nest im Efeuskelett
Ein weiches Nest aus Feldschaum und Traumkraut.
Iwan Goll (aus »Neila«, Des Vaters Grab)*

Weißer Nester, eure Vögel werden blühen

.....

Ich werde fliegen, gefiederte Pfade.

Robert Gauzo

I

Mit einem kurzen Satz verbindet Victor Hugo die Bilder und die Wesen in der Funktion des Wohnens. Für Quasimodo, sagt er in *Notre-Dame de Paris*, ist die Kathedrale nacheinander »Ei, Nest, Haus, Vaterland, All« gewesen. »Man könnte fast sagen, er habe ihre Form angenommen wie die Schnecke die Form ihres Muschelhauses annimmt. Das war seine Wohnung, sein Loch, seine Hülle . . . Er hing daran wie die Schildkröte an ihrem Schild. Die zerklüftete Kathedrale war sein Panzer.« Alle diese Bilder sind nicht zuviel, um auszusagen, wie ein schlechtweggekommenes Wesen die gequälte Form aller seiner Verstecke in den Winkeln des vielgestaltigen Bauwerks annimmt. So macht uns der Dichter durch die Vielfalt seiner Bilder empfänglich für die Möglichkeit der verschiedenen Zufluchtsorte. Aber er fügt den wuchernden Bildern gleich einen Wink zur Mäßigung hinzu. »Es ist nützlich«, fährt Hugo fort, »den Leser davor zu warnen, die Bilder zu wörtlich zu nehmen, die wir hier gebrauchen müssen, um diese einzigartige, symmetrische, unmittelbare, fast bis zur Wesensgleichheit gehende gegenseitige Anpassung eines Menschen und eines Bauwerks auszudrücken.«

Es ist übrigens sehr frappierend, daß sogar in einem hellen, klaren Haus das Bewußtsein des Behagens die Vergleiche mit dem Tier und seinen Zufluchtsorten wachruft. Der Maler Vlaminck schreibt in seinem ruhigen Heim [1]: »Das Behagen, das ich vor dem Feuer empfinde, wenn das schlechte Wetter sich

draußen austobt, ist eine ganz tierische Empfindung. Die Ratte in ihrem Loch, das Kaninchen in seinem Bau, die Kuh im Stall müssen glücklich sein wie ich.« So gibt uns das Behagen wieder dem ursprünglichen Erlebnis der Zuflucht zurück. Körperlich drängt sich das Wesen, das die Empfindung der Zuflucht hat, in sich selbst zusammen, zieht sich zurück, kauert sich hin, versteckt sich, rollt sich ein. Wenn man im Reichtum des Vokabulars alle Verben herausucht, die alle Triebkräfte der Zurückgezogenheit bezeichnen, dann fände man Bilder von der tierischen Bewegung, Beugebewegungen, die in den Muskeln angelegt sind. Welche Vertiefung der psychologischen Erkenntnis, wenn man die Psychologie jedes einzelnen Muskels liefern könnte! Welche Summe tierischer Wesen gibt es im Wesen des Menschen! Doch unsere Untersuchungen gehen nicht so weit. Es wäre schon viel, wenn wir gültige Bilder der Zuflucht geben könnten, und dabei zeigen, daß wir diese Bilder nicht verstehen können, ohne sie zugleich ein wenig selbst zu erleben. Mit dem Nest, vor allem mit der Muschel, finden wir eine Menge Bilder verknüpft, die wir als ursprüngliche Bilder charakterisieren möchten, als Bilder, die in uns ein Gefühl für Ursprünglichkeit wecken. Dann werden wir zeigen, wie das Wesen, mit einem physischen Glücksempfinden, sich gern »in seinen Winkel zurückzieht«.

II

Schon in der Welt der leblosen Gegenstände ist das Nest mit einem außerordentlichen Wert belegt. Man will, daß es *vollkommen* sei, daß es das Kennzeichen eines sehr sicheren Instinktes trage. Über diesen Instinkt wundert man sich, und das Nest gilt allgemein als ein Wunder des tierischen Lebens. Im Werk von Ambroise Paré finden wir ein Beispiel dieser berühmten Vollkommenheit [2]: »Die Kunstfertigkeit, mit der alle Tiere ihre Nester bauen, ist so eigentümlich geartet, daß es nicht besser damit bestellt sein könnte; sie übertreffen alle Maurer, Zimmerleute und Baumeister, denn es gibt keinen Menschen, der für sich und seine Kinder ein geeigneteres Bauwerk zu machen verstünde als diese kleinen Tiere für die

ihren; wie schon das Sprichwort sagt, daß die Menschen alles zu machen verstehen außer den Nestern der Vögel.«

Die Lektüre eines Buches, das sich auf die Tatsachen beschränkt, schraubt diese Begeisterung sehr bald herab. Zum Beispiel erfährt man aus dem Buch von Landsborough Thomson, daß die Nester oft kaum halb fertig gemacht werden, manchmal sogar gepfuscht. »Wenn der Goldadler auf einem Baum nistet, häuft er manchmal einen riesigen Stapel Reisig auf, dem er jedes Jahr neue Zweige hinzufügt, solange bis das ganze Bauwerk eines Tages unter seinem eigenen Gewicht zusammenbricht« [3]. Zwischen dem Enthusiasmus und der wissenschaftlichen Kritik fände man tausend Schattierungen, wenn man die Geschichte der Ornithologie verfolgte. Dies ist nicht unser Thema. Wir beschränken uns auf den Hinweis, daß wir hier einer Polemik der Werte begegnen, die oft nach beiden Seiten die Tatsachen verfälscht. Man darf sich fragen, ob dieser Sturz zwar nicht des Adlers, aber doch des Adlernestes, dem Autor nicht die kleine Freude verschafft, respektlos zu sein.

III

Im sachlichen Sinne gibt es nichts Absurderes als die *menschlichen* Bewertungen der Bilder des Nestes. Für den Vogel ist das Nest zweifellos eine warme und weiche Wohnung. Für den Vogel, der aus dem Ei schlüpft, ist das Nest ein äußeres Gefieder, bevor die ganz nackte Haut ihr eigenes Körpergefieder bekommt. Aber wie eilig hat man es, aus einer so ärmlichen Geschichte ein menschliches Bild zu machen, ein Bild für das Dasein des Menschen! Das Lächerliche des Bildes käme klar heraus, wenn man wirklich das schön abgeschlossene »Nest«, das schön warm haltende »Nest«, das sich die Liebenden versprechen, mit dem realen, im Laubwerk verlorenen Nest vergleichen wollte. Die Vögel kennen bekanntlich nur die »Heckenliebe«. Das Nest wird erst später gebaut, nachdem die Liebe sich in den Feldern ausgetobt hat. Wenn man von all dem träumen müßte und menschliche Lehren daraus ziehen wollte, so käme man wieder einmal zu einer Dialektik der Liebe in den Wäldern und der Liebe in einem Zimmer der Städte. Auch das

ist nicht unser Thema. Man muß André Theuriet heißen, um die Dachstube mit einem Nest zu vergleichen, und zwar lediglich auf Grund der einen Bemerkung: »Wohnt der Traum nicht gern in der Höhe« [4]? Kurz, das Bild des Nestes in der Literatur ist, ganz allgemein gesprochen, eine Kinderei.

Das »erlebte Nest« ist also ein Bild mit falschem Ausgangspunkt. Dennoch hat dieses Bild Anregungskräfte, die der Phänomenologe entdecken kann, wenn er die kleinen Probleme liebt. Hier bietet sich eine neue Gelegenheit, ein Mißverständnis über das Arbeitsziel der philosophischen Phänomenologie zu beseitigen. Die Aufgabe dieser Phänomenologie liegt nicht darin, reale, in der Natur angetroffene Nester zu beschreiben, eine völlig positivistische Aufgabe, die dem Ornithologen vorbehalten bleibt. Die philosophische Phänomenologie des Nestes beginnt dort, wo wir das Interesse, das wir beim Durchblättern eines Albums mit Nestern empfinden, zum Gegenstand der Erkenntnis machen, oder noch besser, dort wo wir die naive Verwunderung wiederfinden, mit der wir einst ein Nest entdeckten. Diese Verwunderung nutzt sich nicht ab. Die Entdeckung eines Nestes versetzt uns in unsere Kindheit zurück, in die Kindheit ganz allgemein. In Kindheiten, die wir hätten haben sollen. Selten sind diejenigen unter uns, denen das Leben das volle Maß seines kosmischen Bezugs gegeben hat.

Wie oft habe ich in meinem Garten die Enttäuschung erlebt, ein Nest zu *spät* zu entdecken. Der Herbst ist gekommen, das Laubwerk wird schon lichter. In einer Astgabel kommt ein verlassenes Nest zum Vorschein. Sie waren also da, der Vater, die Mutter und die Kleinen, und ich habe sie nicht gesehen!

Spät im Winterwald entdeckt, beschämt das Nest den Finder. Das Nest ist ein Versteck für das geflügelte Leben. Wie hat es unsichtbar sein können? Unsichtbar am Antlitz des Himmels, weit entfernt von den soliden Schlupflöchern der Erde? Aber um die Seinsnuance eines Bildes recht zu bestimmen, muß man seinen Eindruck durch Übertreibung deutlicher herausarbeiten; dazu mag hier eine Legende dienen, welche die Phantasievorstellung vom unsichtbaren Nest bis zum Extrem führt. Wir entnehmen sie dem schönen Buch von Charbonneaux-Lassay, *Das Bestiarium Christi* [5]. »Man behauptete, daß der Wiedehopf

sich vollständig den Augen aller lebenden Wesen entziehen könne, und darum glaubte man noch im späten Mittelalter, daß es im Nest des Wiedehopfs ein Kraut von verschiedenen Farben gebe, das den Menschen unsichtbar mache, wenn er es bei sich trage.«

Das ist vielleicht das »Traumkraut« von Iwan Goll.

Aber die Träume unserer Zeit gehen nicht so weit, und das verlassene Nest enthält kein unsichtbarmachendes Kraut mehr. Das Nest ist nur noch ein »Ding« — in der Hecke aufgelesen wie eine tote Blume. Ich habe das Recht, es in die Hand zu nehmen, es aufzublättern. Ich werde wieder zum Mann der Felder und der Hecken, melancholisch und ein wenig darauf eingebildet, einem Kind sagen zu können: »Dies ist ein Meisennest.«

So ordnet sich das alte Nest in eine Gattung von Gegenständen ein. Je verschiedener die Gegenstände, desto einfacher der Begriff. Wenn man Nester sammelt, läßt man die Einbildungskraft ruhen. Man verliert den Kontakt mit dem lebendigen Nest.

Doch gerade das lebendige Nest könnte eine Phänomenologie des realen Nestes begründen, des in der Natur vorgefundenen, das einen Augenblick lang — das Wort ist nicht zu stark — zum Mittelpunkt einer Welt wird, zum Ergebnis einer kosmischen Situation. Leise hebe ich einen Zweig — da sitzt der Vogel und brütet die Eier. Es ist ein Vogel, der nicht fortfliegt. Er zittert nur ein wenig. Ich zittere davor, ihn zum Zittern zu bringen. Ich habe Furcht, der brütende Vogel könnte wissen, daß ich ein Mensch bin, ein Wesen, das das Vertrauen der Vögel verloren hat. Ich bleibe unbeweglich stehen. Langsam legen sich — so bilde ich mir ein! — die Furcht des Vogels und meine eigene Furcht, ihm Furcht zu machen. Ich atme freier. Ich lasse den Zweig zurücksinken. Morgen werde ich wiederkommen. Heute ist eine Freude in mir: die Vögel haben in meinem Garten ein Nest gebaut.

Und wie ich am nächsten Morgen wiederkomme — ich bemühe mich, leiser durch die Allee zu gehen als am Tage vorher —, da sehe ich im Grunde des Nestes acht Eier von einem weißlichen Rosa. Mein Gott, wie klein sie sind! Wie klein so ein Ei im Buschwerk ist!

Das ist das lebendige Nest, das bewohnte Nest. Das Nest ist das Haus des Vogels. Seit langem weiß ich es, seit langem ist es mir gesagt worden. Es ist eine so alte Geschichte, daß ich zögere, sie nochmals zu erzählen, sie mir nochmals vorzuerzählen. Und doch habe ich sie soeben neu erlebt. An die Tage, da ich in meinem Leben ein lebendiges Nest entdeckt habe, erinnere ich mich mit einer großen Einfalt des Gedenkens. Wie selten sind in einem Leben diese echten Erinnerungen!

Wie begreife ich jetzt, daß Toussenel schreiben konnte: »Die Erinnerung an das erste Vogelnest, das ich ganz allein gefunden habe, ist mir tiefer ins Gedächtnis eingepreßt geblieben als die Erinnerung an den ersten Preis im Schulaufsatz. Es war ein hübsches Grünlingsnest mit vier rosagrauen Eiern, verziert mit roten Linien wie eine emblematische Landkarte. Sofort durchfuhr mich der Blitzschlag einer unsagbaren Freude, die mich länger als eine Stunde auf der Stelle gebannt hielt. An jenem Tage zeigte mir der Zufall meine Berufung« [6]. Was für ein schöner Text für uns, die wir immer dem ersten Erwachen des Interesses nachgehen! Wenn Toussenel vom Nachzittern eines solchen »Blitzschlages« geleitet wurde, kann man besser verstehen, daß er in seinem Leben und in seinem Werk die ganze harmonische Philosophie eines Fourier verkörpern und dem Leben des Vogels ein sinnbildliches Leben aus der Perspektive des Universums hinzufügen konnte.

Aber auch im allgewöhnlichsten Leben ist für einen Mann, der in Wäldern und Feldern lebt, die Entdeckung eines Nestes immer wieder eine neue Erregung. Fernand Lequenne, der Freund der Pflanzen, sieht, als er mit seiner Frau Mathilde spazierengeht, ein Grasmückennest in einem Schwarzdornstrauch: »Mathilde kniet nieder, streckt einen Finger aus, streift das feine Moos, läßt den Finger in der Luft . . .

Plötzlich ergreift mich ein Schauer.

Die weibliche Bedeutung des Nestes in der Gabel zwischen zwei Ästen enthüllt sich mir plötzlich. Der Strauch gewinnt einen solchen menschlichen Gehalt, daß ich rufe:

— Rühr es nicht an, vor allen Dingen, rühr es nicht an« [7].

IV

Der »Blitzschlag« von Toussenel, der »Schauer« von Lequenne tragen das Kennzeichen der Aufrichtigkeit. Sie haben ihren Widerhall in unserer Lektüre gefunden, denn auch in den Büchern genießen wir manchmal die Überraschung, »ein Nest zu entdecken«. Setzen wir also nun unsere Nestersuche in der Literatur fort. Wir geben ein Beispiel, wo der Schriftsteller den Domizilwert eines Nestes um einen Ton erhöht. Dieses Beispiel steht bei Henry-David Thoreau. Bei Thoreau ist der ganze Baum für den Vogel die Vorhalle des Nestes. Der Baum, der die Ehre hat, ein Nest zu beherbergen, nimmt schon am Mysterium des Nestes teil. Der Baum ist für den Vogel bereits eine Zuflucht. Thoreau zeigt uns nun, wie der Grünspecht einen ganzen Baum zu seinem Heim macht. Er vergleicht diese Besitznahme mit der Freude einer Familie, die in ihr lange verlassenes Haus heimkehrt. »Auch wenn eine Nachbarsfamilie nach langer Abwesenheit in das leere Haus heimkehrt, höre ich frohen Lärm der Stimmen, das Kinderlachen, sehe ich den Rauch aus der Küche. Die Türen sind weit offen. Die Kinder laufen schreiend durch die Diele. So eilt der Grünspecht durch das Labyrinth der Zweige, macht hier ein Fenster auf, kommt plappernd heraus, fliegt anderswohin, lüftet sein Haus. Bald oben, bald unten läßt er seine Stimme erschallen, richtet seine Wohnung ein . . . und nimmt Besitz« [8].

Thoreau hat in seiner Darstellung ebenso das Nest wie das Haus von uns ausgebreitet. Ist es nicht frappierend, daß der Text von Thoreau nach den beiden Richtungen der Metapher gleich lebendig ist — das fröhliche Haus ist ein lebensvolles Nest — und das Vertrauen des Grünspechts zur Zuflucht im Baum, wo er sein Nest versteckt, ist die Besitznahme eines Eigenheims. Wir überschreiten hier die Tragweite von Vergleichen und Allegorien. Der Grünspecht als »Hauseigentümer«, der am Fenster der Bäume erscheint, der auf dem Balkon flötet, wird vom vernünftigen Kritiker gewiß als »übertrieben« bezeichnet werden. Aber die dichterische Empfindung wird Thoreau dafür dankbar sein, daß er ihr mit diesem Nest vom Größtenmaß des Baumes eine Steigerung des Bildes geschenkt hat. So

bald ein großer Träumer sich im Baum verbirgt, wird der Baum zu einem Nest. In den *Mémoires d'Outre-Tombe* liest man diese Erinnerung, dieses Bekenntnis von Chateaubriand: »Ich hatte in einem dieser Weiden einen Hochsitz eingerichtet, der wie ein Nest war — dort, einsam zwischen Himmel und Erde, verbrachte ich die Stunden mit den Grasmücken.«

Im Garten wird uns der Baum noch lieber, wenn der Vogel ihn bewohnt. So geheimnisvoll, so unsichtbar der grüngerleibte Specht im Laubwerk oft sein mag, er wird uns doch vertraut. Denn der Specht ist kein schweigsamer Bewohner. Und man denkt nicht an ihn, wenn er flötet, sondern wenn er arbeitet. Entlang der ganzen Länge des Stammes behämmert sein Schnabel das Holz mit hallenden Schlägen. Oft verschwindet er, aber man hört ihn immer. Er ist ein Gartenarbeiter.

Und so ist der Specht in meine Klangwelt eingetreten. Für mich selbst mache ich daraus ein heilsames Bild. Wenn in meiner Pariser Wohnung ein Nachbar zu spät Nägel in seine Wand einschlägt, »naturalisiere« ich das Geräusch. Getreu meiner Beruhigungsmethode gegen alles was mich beunruhigt, bilde ich mir ein, in meinem Haus in Dijon zu sein, und sage mir, alles was ich höre, ganz natürlich findend: »Das ist mein Specht, der in meiner Akazie arbeitet.«

V

Das Nest, wie jedes Bild der Ruhe, der Gelassenheit, verbindet sich unmittelbar mit dem Bilde des schlichten Hauses. Von dem Bilde des Nestes zum Bilde des Hauses und umgekehrt sind Übergänge nur vollziehbar unter dem Zeichen der *Schlichkeit*. Van Gogh, der viele Nester und viele Hütten gemalt hat, schreibt an seinen Bruder: »Die Kate mit dem Schilfdach hat mich an das Nest eines Zaunkönigs denken lassen.« Bedeutet es für das Auge des Malers nicht eine Verdoppelung des Interesses, wenn er beim Malen eines Nestes an eine Strohhütte denkt und beim Malen einer Strohhütte an ein Nest? In solchen Bilderknoten scheint man zweimal zu träumen, auf zwei Registern. Das einfachste Bild verdoppelt sich, es ist es selbst und zugleich etwas anderes als es selbst. Die Hütten van Goghs

sind mit Stroh überladen. Ein dichtes, grobgeflochtenes Stroh unterstreicht noch den Willen zu beschützen, indem es über die Hauswände hinausragt. Für alle Kräfte der Zuflucht ist das Dach hier der Hauptzeuge. Unter der Decke des Daches sind die Wände aus Erde gemauert. Die Öffnungen sind niedrig. Die Hütte ist auf die Erde gesetzt wie ein Nest auf das Feld.

Und das Nest des Zaunkönigs ist wirklich eine Kate, denn es ist ein gedecktes Nest, ein rundes Nest. Der Abbé Vincelot beschreibt es mit folgenden Worten: »Der Zaunkönig gibt seinem Nest die Form einer sehr runden Kugel, in der auf der Unterseite ein kleines Loch angebracht ist, damit das Wasser nicht hineindringt. Diese Öffnung ist gewöhnlich mit einem Zweig getarnt. Oft ist es mir vorgekommen, daß ich das Nest von allen Seiten prüfen mußte, ehe ich die Öffnung fand, die dem Weibchen Einlaß bietet« [9].

Während ich das Katen-Nest, die Nest-Kate van Goghs in ihrer so offenkundigen Verbindung nachlebe, fangen plötzlich die Worte in mir zu spielen an. Es macht mir Spaß zu sagen, daß ein kleiner König die Hütte bewohnt. Das ist wahrhaftig ein Märchen-Bild, ein Bild, das Geschichten anregt.

VI

Das Nest-Haus ist niemals jung. In schulmäßigem Stil könnte man sagen, es ist der natürliche Ort der Wohnfunktion. Man kehrt dahin zurück, man träumt davon, zurückzukehren, wie der Vogel in sein Nest zurückkehrt, wie das Lamm in seinen Pferch zurückkehrt. Dieses Merkmal der Rückkehr kennzeichnet unendliche Träumereien, denn die Rückkehr geschieht im großen Rhythmus des menschlichen Lebens, ein Rhythmus, der die Jahre überschreitet und im Traum gegen alle Formen der Abwesenheit kämpft. In den Bildern, die sich dem Nest und dem Haus nähern, klingt stets eine intime Komponente von Treue mit.

Auf diesem Gebiet vollzieht sich alles in einfachen und zarten Zügen. Die Seele ist für diese schlichten Bilder so empfindlich, daß sie in einer harmonischen Lektüre alle ihre Anklänge hört. Die Lektüre auf der Ebene der Begriffe wäre

fade, kalt, sie wäre linear. Sie verlangt, daß wir die Bilder eines nach dem andern begreifen. Und in diesem Bildbereich des Nestes sind die Umrisse so einfach, daß man darüber staunt, wie ein Dichter sich daran entzücken konnte. Aber die Schlichtheit schenkt Vergessen, und plötzlich empfindet man Dankbarkeit für den Dichter, dem in einem seltenen Griff eine Erneuerung gelingt. Wie sollte der Phänomenologe nicht den Widerhall empfinden, wenn ein schlichtes Bild neues Leben gewinnt? Bewegten Herzens liest man das einfache Gedicht von Jean Caubert mit dem Titel: *Das warme Nest*. Dieses Gedicht bekommt noch größere Weite, wenn man daran denkt, daß es in einem herben Buch steht, unter dem Zeichen der Wüste [10]:

Das warme stille Nest
 Wo der Vogel singt

 Erinnerst die Lieder den Liebreiz
 Die reine Schwelle
 Des alten Hauses.

Und die Schwelle ist hier die einladende Schwelle, sie imponiert nicht durch Majestät. Die beiden Bilder — das stille Nest und das alte Haus — weben am Webstuhl der Träume die starke Leinwand der Innerlichkeit. Und die Bilder sind ganz schlicht, ohne die geringste pittoreske Absicht. Der Dichter hat richtig empfunden, daß eine Art musikalischer Akkord im Leser wiederhallt bei der Beschwörung des Nestes, eines Vogelliedes, des Liebreizes, der uns das alte Haus, die früheste Wohnung, in Erinnerung ruft. Doch um Haus und Nest so innig zu vergleichen, muß man das Haus des Glücks verloren haben. Es liegt eine leise Trauer in diesem Gesang der Zärtlichkeit. Wenn man in das alte Haus zurückkehrt wie in ein Nest, so ist das nur möglich, weil die Erinnerungen Träume sind und das Haus der Vergangenheit ein großes Bild wurde, das große Bild der verlorenen Innerlichkeit.

VII

Die Werte verändern also die Tatsachen. Sobald man ein Bild liebt, kann es nicht mehr die Abschrift einer Tatsache sein. Einer der größten Träumer zum Thema des geflügelten Lebens, Michelet, wird uns einen neuen Beleg dafür liefern. Zwar widmet er der »Baukunst der Vögel« nur einige Seiten, aber diese Seiten denken und träumen zugleich.

Der Vogel, sagt Michelet, ist ein Handwerker ohne jedes Werkzeug. Er hat »weder die Pfote des Eichhörnchens noch den Zahn des Bibers«. »Eigentlich ist das Werkzeug der Körper des Vogels selbst, seine Brust, mit der er die Materialien preßt und zusammendrückt, um sie absolut gefügig zu machen, sie zu mischen, sie dem Gesamtwerk einzuverleiben« [11]. Und Michelet läßt vor uns ein Haus entstehen, das vom Körper für den Körper erbaut wird, seine Gestalt von innen bekommt wie eine Muschel, aus einer Innerlichkeit, die körperlich arbeitet. Das Innere des Nestes bestimmt seine Form. »Das Instrument darinnen, das dem Nest seine kreisförmige Gestalt gibt, ist nichts anderes als der Körper des Vogels. Nur indem er sich fortwährend um sich selbst dreht und dabei nach allen Seiten die Wand zurückdrängt, ist es möglich, diese Kreisform abzurunden.« Das Weibchen, als lebende Drehbank, höhlt das Haus. Das Männchen bringt von draußen ungleichartigste Materialien, feste Fasern. Aus all dem macht das Weibchen durch einen beharrlichen Druck eine Art Filz.

Und Michelet fährt fort: »Das Haus ist die Person selbst, ihre Form und ihre unmittelbarste Leistung; man muß sich die qualvolle Mühe vergegenwärtigen. Das Ergebnis wird nur durch den beständig wiederholten Druck der Brust erzielt. Jedes einzelne dieser Grashälmlchen ist tausend- und abertausendmal mit dem Leib, mit dem Herzen bedrängt worden, um die Wölbungskurve zu bilden und zu wahren, gewiß unter Atemnöten, vielleicht unter Zuckungen.«

Welch unwahrscheinliche Umkehrung der Bilder! Wird hier nicht der Mutterschoß durch den Embryo erschaffen? Alles ist innerer Drang, körperlich zwingende Innerlichkeit. Das Nest ist eine Frucht, die anschwillt, die gegen ihre Grenzen andrängt.

Aus der Tiefe welcher Träumerei steigen solche Bilder? Kommen sie nicht aus dem Traum der allernächsten Geborgenheit, einer unserem Körper angepaßten Geborgenheit? Die Träume vom Haus als Kleid sind denen nicht unbekannt, die an der imaginären Ausübung der Wohnfunktion Gefallen finden. Wenn man das eigene Heim in der Art ausarbeiten würde, wie Michelet sich den Nestbau vorstellt, so müßte man nicht jenen Konfektionsanzug anziehen, der von Bergson so oft mit Rügen bedacht worden ist. Man hätte das persönliche Haus, das Nest unseres Körpers, nach unserem Maß ausgepölstert. Als Colas Breugnon, der Romanheld Romain Rollands, nach allen Prüfungen des Lebens ein größeres, bequemerer Haus geschenkt bekommen soll, weist er es zurück, weil es ein Kleid sei, nicht nach seinem Maß gemacht. »Es würde um mich herumschlottern, oder ich würde es einfallen lassen«, sagt er.

Wenn man die Bilder des Nestes, wie sie Michelet gesammelt hat, in dieser Weise bis ins Menschliche hinein fortsetzt, wird man sich darüber klar, daß diese Bilder von Anfang an menschlich waren. Es ist zu bezweifeln, daß irgendein Ornithologe den Nestbau in der Art Michelets beschreiben würde. Das so gebaute Nest müßte man das Michelet-Nest nennen. Der Phänomenologe wird daran die Energien eines seltsamen Zusammenkauerns, eines aktiven Kauerns, das unaufhörlich wiederholt wird, beobachten können. Es handelt sich nicht um eine Bewegung der Schlaflosigkeit, wo das Wesen sich auf seinem Lager hin- und herwälzt. Michelet läßt uns dem Modelliervorgang beim Bau eines Gehäuses beiwohnen, einem Modelliervorgang, der eine ursprünglich rauhe und zusammengesetzte Oberfläche durch feine Anschläge glatt und weich macht. Der Text Michelets bietet uns ein seltenes, aber eben dadurch kostbares Dokument materieller Einbildungskraft. Wer die Bilder der Materie liebt, kann die Zeilen Michelets nicht vergessen, denn sie beschreiben uns die *trockene Modellierung*. Diese Modellierung ist die Vermählung von Moos und Flaum in trockener Luft und Sommersonne. Das Michelet-Nest ist ein Loblied der Filzherstellung.

Hier wäre zu erwähnen, daß wenige Nest-Träumer die Schwalbennester lieben, die, wie sie sagen, aus Speichel und

Schmutz gemacht sind. Man hat die Frage gestellt, wo die Schwalben gewohnt haben mögen, bevor es Häuser und Städte gab. Die Schwalbe ist also kein »normaler« Vogel. Charbonneaux-Lassay schreibt (loc. cit.): »Die Bauern der Vendée sagen, daß ein Schwalbennest sogar im Winter den Dämonen der Nacht Furcht einjage.«

VIII

Wenn man die Träumereien vertieft, in die wir vor einem Nest geraten, dann trifft man bald auf eine Art Paradox der Sensibilität. Das Nest — wir begreifen es sofort — ist äußerst leicht zerstörbar, und doch löst es in uns eine Träumerei der Sicherheit aus. Wieso hindert diese offenbare Zerstörbarkeit nicht eine solche Träumerei? Die Lösung ist einfach: wir träumen als unbewußte Phänomenologen. In einer Art Naivität nacherleben wir den Instinkt des Vogels. Es gefällt uns, die Tarnung des grünen Nestes im grünen Laub zu betonen. Gewiß haben wir es gesehen, aber wir sagen uns, daß es gut versteckt war. Dieses Zentrum tierischen Lebens wird verborgen im unermeßlichen Volumen des pflanzlichen Lebens. Das Nest ist ein singender Blätterstrauß. Es hat teil am pflanzlichen Frieden. Es ist ein Punkt in der Glückswelt der großen Bäume.

Ein Dichter schreibt [12]:

Mir träumte ein Nest, wo die Bäume den Tod abwehrten.

Wenn wir ein Nest betrachten, befinden wir uns am Ursprung eines Vertrauens zur Welt, treffen wir auf einen Ansatzpunkt von Vertrauen, fühlen wir uns getroffen von einem Aufruf zum kosmischen Vertrauen. Würde der Vogel sein Nest bauen, wenn er nicht ein instinktives Vertrauen zur Welt hätte? Wenn wir diesen Aufruf hören, wenn wir aus dieser zerstörbaren Zuflucht, die das Nest bietet — gewiß in paradoxer Weise, aber in einem echten Aufschwung der Einbildungskraft — eine absolute Geborgenheit machen, dann kehren wir damit zu den Quellen des Traum-Hauses zurück. Unser Haus, in seiner latenten Traumgestalt, ist ein Nest in der Welt. Wir leben darin mit einem angeborenem Vertrauen, wenn wir in unseren Träu-

men wirklich an der Sicherheit der frühesten Wohnung teilhaben. Um dieses Vertrauen zu erleben, das so tief in unseren Schlaf eingeschrieben ist, brauchen wir nicht die materiellen Gründe dafür aufzuzählen. Weder das Nest noch das Traumhaus, weder der Haus-Traum noch das Nest — wenn wir wirklich am Ursprung der Bilder sind — kennen die Feindlichkeit der Welt. Das Leben beginnt für den Menschen mit einem guten Schlaf, und alle Eier in den Nestern werden gut gebrütet. Die Erfahrung der feindlichen Welt — und infolgedessen unsere Abwehr- und Angriffsträume — sind späteren Datums. In seinem Keim ist jedes Leben Wohlsein. Das Sein beginnt als Wohlsein. In der Betrachtung des Nestes findet der Philosoph innere Ruhe; er folgt einer Meditation seines Daseins im gelassenen Sein der Welt. Wenn er dann die absolute Naivität seiner Träumerei in die Sprache der heutigen Metaphysiker übersetzen wollte, müßte der Träumer sagen: die Welt ist das Nest des Menschen.

Die Welt ist ein Nest; eine unermessliche Macht behütet die Wesen in diesem Nest. In seiner »Geschichte der Dichtkunst der Hebräer« gibt Herder ein Bild des unermesslichen Himmels, der sich auf die unermessliche Erde lagert: »Die Luft«, sagt er, »ist eine Taube, welche, auf ihr Nest gelagert, ihre Kinder wärmt.«

Diese Gedanken, diese Träume hatte ich, und nun lese ich im *Geleitbrief* von Boris Pasternak eine Seite, die mir hilft, das Axiom aufrechtzuerhalten, welches das Nest ins Welthafte übersetzt, aus dem Nest den Mittelpunkt einer Welt macht. Boris Pasternak spricht vom »Instinkt, mit dessen Hilfe wir gleich Salanganen die Welt erbauen — ein riesiges Nest, aus Erde und Himmel, Tod und Leben zusammengebacken, und aus zwei Zeiten, der verfügbaren und der entrückten Zeit« [13]. Ja, zwei Zeiten, denn welche Dauer müßten wir unser nennen, damit aus dem Mittelpunkt unserer Innerlichkeit Wellen von Ruhe sich ausbreiten könnten, die bis ans Ende der Welt gingen.

Aber welche Verdichtung des Bildes in der Schwalbennest-Welt von Boris Pasternak! Ja, warum sollten wir aufhören, den Teig der Welt rings um unseren Zufluchtsort zu mauern und

zu ballen? Das Nest des Menschen, die Welt des Menschen, ist niemals fertig. Und die Einbildungskraft hilft uns, es weiter zu bauen. Der Dichter kann von einem so großen Bild nicht loskommen, oder genauer, ein solches Bild kann sich von seinem Dichter nicht lösen. Boris Pasternak hat richtig geschrieben (loc. cit.): »In der Kunst schweigt der Mensch, und das Bild spricht. Und es wird offenbar, daß *nur* das Bild mit der Natur Schritt halten kann.«

V. DIE MUSCHEL

I

Der Muschel entspricht ein so sauberer, so sicherer, so harter Begriff, daß der Dichter, der von ihr sprechen muß, anstatt sie einfach nur zu zeichnen, sich zunächst in Bildernot befindet. In seinem Fluge zu den Traumwerten wird er durch die geometrische Realität der Formen aufgehalten. Und die Formen sind so zahlreich, oft so neu, daß die Einbildungskraft bei nüchterner Prüfung der Welt der Konchylien durch die Wirklichkeit mattgesetzt wird. Hier phantasiert die Natur, und die Natur ist gelehrt. Es genügt, ein Album mit Ammoniten durchzusehen, um zu erkennen, daß die Weichtiere ihre Muscheln seit der zweiten erdgeschichtlichen Periode nach der Lehre der transzendentalen Geometrie gebaut haben. Die Ammoniten formten ihr Haus gemäß der Achse einer logarithmischen Spirale. In dem schönen Buch von Monod-Herzen [1] findet man eine sehr klare Darlegung dieser geometrischen Gestaltung durch das Leben.

Natürlich kann der Dichter diese ästhetische Geometrie des Lebens verstehen. Der schöne Text, den Paul Valéry unter dem Titel *Die Muscheln* schrieb, ist durch und durch vom geometrischen Geist erleuchtet. »Ein Kristall, eine Blume, eine Muschel«, sagt der Dichter, »heben sich ab von der gewöhnlichen Unordnung der Gesamtheit der wahrnehmbaren Dinge. Sie sind für uns bevorzugte Objekte, dem Blick verständlicher, wenn auch für das Denken geheimnisvoller als alle anderen, die wir undeutlich sehen« [2]. Es scheint, daß für diesen großen Kartesianoer das Schneckengehäuse [3] eine wohlgefestigte Wahrheit der tierischen Geometrie ist, »klar und deutlich« erkennbar, wie der *Discours de la méthode* es fordert. Das fertige Ding hat einen hohen Grad von Verständlichkeit. Was geheimnisvoll bleibt, ist der Gestaltungsvorgang, nicht die Gestalt. Welche Lebensentscheidung, welche schöpferische Wahl mag auf der Stufe des Entwurfs darüber bestimmen, ob die Muschelspirale linksherum oder rechtsherum gerollt sein wird? Tatsächlich beginnt das Leben weniger mit einem Aufschwung als mit einer

Drehung. Was ist nicht alles über diesen Initialwirbel geschrieben worden! Ein *élan vital*, der sich dreht, welches abgefeimte Wunder, welches feinsinnige Bild des Lebens! Und was für Träume ließen sich über die linksgedrehte Muschel träumen! Über eine Schnecke, die vom Drehungssinn ihrer Gattung abweiche!

Paul Valéry verweilt lange bei dem Ideal eines modellierten Dinges, eines ziselierten Dinges, welches seinen Daseinswert durch die schöne und solide Geometrie seiner Form erhalte und nicht einfach durch das Bedürfnis, seinen Inhalt zu schützen. Die Devise des Weichtiers wäre dann: »Leben, um sein Haus zu bauen«, und nicht »Sein Haus bauen, um zu leben«.

In einem zweiten Abschnitt seiner Meditation bemerkt der Dichter, daß ein von einem Menschen ausgemeißeltes Schneckengehäuse mittels einer Reihe aufzählbarer Akte von außen her erzielt sein würde und die Merkmale einer überfeilten Schönheit trüge, während »die Molluske ihr Gehäuse aus sich heraus absondert«, den Baustoff »ausschwitzt« und »ihr wunderbares Kleid nach Maß destilliert«. Und gleich nach dem ersten Absonderungsvorgang ist das Haus vollständig. So rührt Valéry an das Mysterium des gestaltbildenden Lebens, das Mysterium der langsamen, stetigen Gestaltwerdung.

Aber diese Bezugnahme auf das Mysterium der langsamen Gestaltwerdung ist nur ein Abschnitt in der Meditation des Dichters. Sein Buch ist eine Einleitung zu einem Museum der Formen. Aquarelle von Paul-A. Robert illustrieren die Sammlung. Vor dem Aquarellieren ist das Objekt präpariert, sind die Schalen poliert worden. Diese zarte Politur hat die Farbtiefen freigelegt. Auf diese Weise verfolgt man einen Willen zur Farbe, ja, die Geschichte der Färbung selbst. Das Haus zeigt sich dann so schön, so intensiv schön, daß es eine Entweihung wäre, darin wohnen zu wollen.

II

Der Phänomenologe, der die Bilder der Wohnfunktion erleben will, darf den Verführungen der äußeren Schönheit nicht nachgehen. Im allgemeinen veräußerlicht die Schönheit, sie lenkt

die Meditation von der Innerlichkeit ab. Der Phänomenologe kann auch dem Konchyliologen nicht lange Zeit folgen, der die unermessliche Mannigfaltigkeit von Schalen, Muscheln, Gehäusen klassifiziert. Der Konchyliologe sucht die Verschiedenheit. Jedenfalls könnte sich aber der Phänomenologe Belehrung vom Konchyliologen holen, wenn dieser ihm seine ersten Erlebnis-Impulse anvertrauen wollte.

Denn auch hier, wie im Falle des Nestes, müßte man das dauerhafte Interesse des naiven Beobachters von einem ersten Erstaunen ausgehen lassen. Kann es denn sein, daß ein Wesen im Stein lebt, in diesem Stück Stein? Dieses Erstaunen erfährt man kaum je wieder. Das Leben nutzt die ersten Erlebnis-Impulse rasch ab. Und außerdem, wie viele tote Muscheln kommen auf eine lebendige? Wieviel leere auf eine bewohnte?

Aber wie das leere Nest weckt auch die leere Muschel Träumereien von Zuflucht. Sicherlich liegt eine besondere Verfeinerung der Träumerei darin, sich in so schlichte Bilder einzufühlen. Der Phänomenologe muß, meinen wir, bis zum äußersten Grade der Schlichtheit gehen. Wir meinen also, es wäre interessant, eine Phänomenologie der bewohnten Konchylie vorzulegen.

III

Das beste Merkmal des Erstaunens ist die Übertreibung. Wenn der Bewohner der Muschel Staunen hervorruft, zaudert die Einbildungskraft nicht, erstaunliche Wesen aus dem Gehäuse herauskommen zu lassen. Man blättere nur einmal in dem schönen Album von Jurgis Baltrusaitis, *Phantastisches Mittelalter*, und man wird Abbildungen von alten Gemmen finden, wo »die unerwartetsten Tiere — ein Hase, ein Vogel, ein Hirsch, ein Hund — aus einer Muschel kommen wie aus dem Kasten eines Zauberers« [4]. Dieser Vergleich mit dem Kasten eines Zauberers ist recht unnötig für den, der sich in die Achse jenes Vorgangs stellt, aus dem die Bilder entstehen. Wer die kleinen Anlässe des Erstaunens akzeptiert, ist darauf vorbereitet, große zu imaginieren. In der Ordnung des Imaginären wird

es ganz normal, daß der Elefant, das Riesentier, aus einem Schneckengehäuse herauskommt. Eine seltene Ausnahme ist es jedoch, im Denkstil der Einbildungskraft, daß man ihm zumutet hineinzugehen. Wir werden Gelegenheit haben, in einem anderen Kapitel zu zeigen, daß Hineingehen und Herauskommen für die Phantasie niemals symmetrische Bilder sind. »Riesenhafte freie Tiere schlüpfen auf geheimnisvolle Weise aus einem kleinen Gegenstand«, sagt Baltrusaitis, und fügt hinzu: »Unter diesen Voraussetzungen ist Aphrodite geboren worden« [5]. Was schön ist, was groß ist, weitet die Keimhüllen aus. Daß Großes aus Kleinem herauskommt, ist, wie wir später zeigen werden, eines der Wirkungselemente der Miniatur.

In dem Leben, das aus einer Muschel kommt, ist alles Dialektik. Und da es nicht ganz herausschlüpft, steht das, was zum Vorschein kommt, im Widerspruch zu dem, was verborgen bleibt. Die hinteren Partien des Lebewesens bleiben in festen geometrischen Formen gefangen. Doch beim Herauskommen hat es das Leben so eilig, daß es nicht immer eine bestimmte Form annimmt wie die des Häschens oder des Kamels. Manche Gravüren zeigen den Austritt seltsamer Mischwesen, wie es zum Beispiel bei jener Schnecke der Fall ist, die Jurgis Baltrusaitis auf Seite 58 seines Buches abbildet — »mit bärtigem Männerhaupt und Hasenohren, einer Mitra auf dem Kopf und Vierfüßlerpfoten«. Das Schneckenhaus ist ein Hexentopf, in dem die tierischen Möglichkeiten brodeln. »Das Stundenbuch der Marguerite de Beaujeu«, fährt Baltrusaitis fort, »ist übervoll von solchen Grotesken. Mehrere von diesen Wesen haben ihre Gehäuse abgeworfen und bewahren nur noch deren Windungen. Köpfe von Hunden, Wölfen, Vögeln, menschliche Köpfe sitzen unmittelbar auf ungeschützten Weichtierleibern.« So verwirklicht die zügellose Träumerei in Tiergestalten das Schema einer abgekürzten tierischen Evolution. Es genügt, eine Evolution zu verkürzen, um das Groteske zu erzeugen. Das Lebewesen, das aus seinem Schneckengehäuse hervorkommt, weckt in uns die Träumereien von Mischwesen. Und nicht nur von Wesen, die »halb Fisch halb Fleisch« sind. Hier geht es um das Wesen, das halb lebendig und halb tot ist, oder in den stärksten Fällen halb Mensch und halb Stein. Und es geht um die

eigentliche Umkehrung der versteinernen Träumerei: der Mensch entsteht aus dem Stein. In dem Buche von C. G. Jung *Psychologie und Alchemie* sieht man auf den Abbildungen der Seite 86 Melusinen — aber nicht romantische Melusinen, ihren Seegewässern entstiegen, sondern Melusinen als alchimistische Symbole, die dazu dienen, die Träume des Steins zu formulieren, aus denen die Anfänge des Lebens hervorgehen sollen. Melusine geht recht eigentlich aus ihrem abgeschuppten, steinigen Schwanz hervor, aus dieser fernen Erinnerung ihres leicht spiralg gedrehten Schwanzes. Man hat nicht den Eindruck, daß das untere Wesen seine Energie behalten hat. Die Schwanzkonchylie stößt ihren Bewohner nicht etwa aus. Es handelt sich eher um eine Vernichtung des niederen Lebens durch das höhere Leben. Hier wie überall ist das Leben auf seinem Gipfelpunkt energiegeladen. Und dieser Gipfelpunkt hat eine Kraftquelle im vollendeten Symbol des menschlichen Wesens. Jeder Träumer von tierischer Evolution meint den Menschen. In der Zeichnung der alchimistischen Melusinen entspringt die menschliche Form aus einer ärmlichen, schwächtigen Tierform, an die der Zeichner nur ein Mindestmaß von Sorgfalt gewendet hat. Das Starre regt die Träumerei nicht an, die Muschel ist eine Hülle, die man zurücklassen wird. Und die Kräfte des Heraustretens sind dergestalt, die Zeugungskräfte und Gebärkkräfte sind so lebhaft, daß aus der formlosen Muschel sogar zwei menschliche Wesen entspringen können, wie bei Jung auf der Abbildung 11, beide mit Diademen gekrönt. Das ist die doppelköpfige Melusine.

Alle diese Beispiele bringen uns phänomenologische Dokumente für eine Phänomenologie des Wortes »herauskommen«. Sie sind um so reiner in ihrem phänomenologischen Wert, je mehr sie erfundenen »Ausgängen« entsprechen. Das Tier ist hier nur ein Vorwand, um die Bilder des »Herauskommens« zu vermehren. Der Mensch lebt von Bildern. Wie alle bedeutenden Tätigkeitswörter würde *herauskommen aus* zahlreiche Untersuchungen erfordern, in welchen sich neben konkreten Beispielen auch die kaum spürbaren Bewegungen gewisser Abstraktionen vorfinden. In den grammatikalischen Ableitungen, in den Deduktionen, den Induktionen, spürt man fast keine Tätig-

keit mehr. Sogar die Verben erstarren, als wären es Substantive. Nur die Bilder können die Verben wieder in Bewegung setzen.

IV

Außer mit der Dialektik des Kleinen und Großen beschäftigt das Thema der Muschel die Phantasie auch mit der Dialektik des freien Wesens und des angeketteten Wesens: und was kann man nicht alles von einem losgeketteten Wesen erwarten!

Gewiß quillt in Wirklichkeit das Weichtier nur träge aus seinem Gehäuse heraus. Wenn wir die realen Phänomene des »Verhaltens« der Schnecke zu studieren hätten, so würde sich dieses Verhalten ohne große Schwierigkeiten unseren Beobachtungen darbieten. Wenn wir jedoch in diesen Beobachtungen eine unbedingte Naivität wiederherstellen, das heißt das Erlebnis der ersten Beobachtung wirklich nacherleben könnten, dann würden wir jenen Gefühlskomplex aus Furcht und Neugier wieder in Gang bringen, der jede erstmalige Aktion in der Welt begleitet. Man möchte sehen, und man fürchtet sich zu sehen. Dies ist die spürbare Schwelle jeder Erkenntnis. Auf dieser Schwelle pendelt der Intellekt hin und her, er trübt sich, er kommt wieder. Unser Beispiel für diesen Gefühlskomplex Furcht-Neugier ist nicht stark. Die Furcht vor der Schnecke beruhigt sich sofort, sie ist gleich abgenützt, sie ist »unbedeutend«. Aber auf diesen Seiten widmen wir uns ja gerade dem Studium des Unbedeutenden. Manchmal enthüllt es uns merkwürdige Feinheiten. Um sie zu entdecken, wollen wir sie unter das Vergrößerungsglas der Phantasie legen.

Diese Pendelbewegung zwischen Furcht und Neugier: wie gewinnt sie an Umfang, wenn die Realität sie nicht einschränkt, wenn die Einbildungskraft sie antreibt. Aber wir wollen hier nichts erfinden; wir geben Dokumente zu Bildern, die wirklich imaginiert, wirklich gezeichnet wurden und in Gemmen und Steinen eingraviert bleiben. Verweilen wir noch über einigen Seiten des Buches von Jurgis Baltrusaitis. Er überliefert uns die *Tat* eines Zeichners, der uns zeigt, wie ein Hund in voller Aktion »aus seinem Schneckenhaus springt« und sich auf ein Ka-

ninchen stürzt. Noch etwas mehr Aggressivität, und der Hund greift einen Menschen an. Wir wohnen recht eigentlich der steigenden Tat bei, durch welche die Einbildungskraft über die Wirklichkeit hinausgeht. Hier wirkt sich die Phantasie nicht nur auf die geometrischen Maße aus, sondern auch auf die Kräfte und Geschwindigkeiten; sie erweitert nicht mehr nur den Raum, sie beschleunigt sogar die Zeit. Wenn im Film die Entfaltung einer Blume durch Zeitraffer beschleunigt wird, hat man ein sublimes Bild von einer Opfergabe. Man möchte meinen, diese Blume, die sich so ohne Verzögerung, ohne Zurückhaltung öffnet, habe den Sinn eines Geschenks, sie sei das Geschenk der Welt. Böte der Film uns eine Zeitraffer-Aufnahme von der Schnecke, die aus ihrem Gehäuse herauskommt, einer Schnecke, die ihre Hörner blitzschnell in den Himmel emporstößt, welcher Überfall! Was für angriffslustige Hörner! Die Furcht würde jede Neugier blockieren. Der Furcht-Neugier-Komplex fiele auseinander.

Ein Merkmal der Gewaltsamkeit ist allen diesen Darstellungen eigen, auf denen ein aufgeregtes Lebewesen aus einem starren Schneckenhaus herauskommt. Mit diesen Vierfüßlern, Vögeln, menschlichen Wesen, die aus Muscheln schlüpfen, muß man jene abgekürzten Tiere zusammensehen, bei denen der Kopf unmittelbar aus dem Schwanz hervorwächst; die Zeichnung vergißt das Zwischenglied des Körpers; sie gehören zum gleichen Typus von Träumerei. Die Zwischenglieder weglassen ist ein Schnelligkeitsideal. Eine Art Beschleunigung des imaginierten *élan vital* verlangt, daß das Wesen, wenn es aus der Erde kommt, sogleich ein Gesicht findet.

Aber woher kommt eigentlich diese augenfällige Dynamik solcher Bilder? Diese Bilder gewinnen Leben in der Dialektik des Versteckten und des Aufgedeckten. Das Wesen, das sich versteckt, das Wesen, das »sich in sein Schneckenhaus zurückzieht«, bereitet einen »Ausfall« vor. Dies bewahrheitet sich für die ganze Stufenfolge der Metaphern von der Auferstehung eines begrabenen Wesens bis zur plötzlichen Äußerung eines lange Zeit schweisgsamen Menschen. Bleiben wir immer im Mittelpunkt des Bildes, das wir studieren, so scheint das Wesen, das in der Unbeweglichkeit seines Gehäuses verharret, zeitlich bestimmte

Ausbrüche vorzubereiten, Explosionen, Tumulte aus dem tiefsten Grunde des Seins. Die bewegtesten Befreiungsvorstöße vollziehen sich aus der Spannung des zusammengedrängten, beengten Wesens, und nicht aus der weichen Faulheit eines trägen Wesens, das nichts weiter wünschen kann als woanders weiterzufaulenzen. Wenn man die paradoxe Phantasievorstellung des kraftvollen Weichtiers betrachtet — die Gravüren, die wir kommentieren, geben uns klare Bilder davon —, so gelangt man zu der entschiedensten aller aggressiven Haltungen, zur aufgeschobenen Aggressivität, zur Aggressivität, die wartet. Die Wölfe im Schneckenhaus sind grausamer als die schweifenden Wölfe.

V

Einer Methode folgend, die uns in der Phänomenologie der Bilder entscheidend erscheint, einer Methode nämlich, die darin besteht, das Bild als einen Exzess der Einbildungskraft zu kennzeichnen, haben wir die Dialektik des Kleinen und des Großen, des Versteckten und des Offenbaren, des Friedlichen und des Angreiferischen, des Weichen und des Kraftvollen hervorgehoben. Wir haben die Einbildungskraft bei ihrer Vergrößerungsarbeit bis in ein Jenseits der Wirklichkeit begleitet. Um über etwas hinauszugehen, muß man es zunächst vergrößern. Wir haben gesehen, mit welcher Freiheit die Einbildungskraft den Raum, die Zeit, die Kräfte verarbeitet. Aber nicht nur auf der Ebene der Bilder betätigt sich die Einbildungskraft. Auch auf der Ebene der Ideen führt sie zu Exzessen. Es gibt Ideen, die träumen. Gewisse Theorien, die für wissenschaftlich gehalten wurden, sind weit ausladende Träumereien, Träumereien ohne Grenzen. Wir geben jetzt ein Beispiel einer solchen Traum-Idee, welche die Muschel als deutlichstes Zeugnis für die formenbildende Kraft des Lebens auffaßt. Demgemäß hat alles, was Form besitzt, eine Muschel-Ontogenese. Die erste Leistung des Lebens besteht darin, Muscheln zu bilden. Einen großen Muscheltraum glauben wir im Zentrum der weitläufigen Entwicklungstafel der Lebewesen zu erkennen, die das Werk von J.-B. Robinet bildet. Allein schon der Titel eines

der Bücher von Robinet zeigt die Richtung seiner Gedanken an: *Philosophische Ansichten über die natürliche Stufenfolge der Daseinsformen, oder Die Versuche der Natur auf dem Wege zum Menschen* (Amsterdam 1768). Der Leser, der die Geduld aufbringt, das ganze Werk zu lesen, wird im dogmatischen Gewand einen wirklichen Kommentar der vorhin erwähnten gezeichneten Bilder finden. Überall erscheinen tierische Bruchstücke. Für Robinet sind die Fossilien Stücke Lebens, Entwürfe für Organe, die ihren Lebenszusammenhang erst auf dem Gipfel einer langen, den Menschen vorbereitenden Entwicklung finden werden. Der Mensch, von innen betrachtet, ist gewissermaßen eine Ansammlung von Muscheln. Jedes Organ hat seine eigene formale Kausalität, die bereits in den frühen Perioden der Erdgeschichte geprobt wurde, als die Natur mit irgendwelchen Muscheln die Kunst erlernte, den Menschen zu schaffen. Die Funktion konstruiert ihre Form nach alten Modellen, das partielle Leben der einzelnen Organe baut sich seine Behausung, wie das Muscheltier sich seine Muschelschale baut.

Wenn man dieses partielle Leben nachzuerleben vermag, mit der ganzen Präzision der Lebenskraft, die sich Formen schafft, dann beherrscht das Wesen, das sich in einer Form ausprägt, die Jahrtausende. Jede Form bewahrt ein Leben. Das Fossil ist nicht mehr einfach ein Wesen, das gelebt hat, sondern ein Wesen, das noch lebt, in seiner Form eingeschlafen. Die Muschel ist nur das offenbarste Beispiel eines universellen muschelgestaltigen Lebens.

Alles das wird von Robinet mit Unerschrockenheit behauptet: »Überzeugt, daß die Fossilien leben«, schreibt er, »wenn auch nicht ein äußeres Leben, weil ihnen vielleicht Glieder und Sinne fehlen — was ich jedoch nicht für gewiß zu halten wage —, so doch zumindest ein inneres Leben, eingehüllt, aber in seiner Art sehr real, obgleich weit unter dem schlafenden Tier und der Pflanze; ich frage nicht danach, ob sie die Organe haben, die sie für die Funktionen ihrer Selbsterhaltung brauchen, aber ich verstehe sie als einen Fortschritt auf dem Wege zu den ihnen entsprechenden Formen in den Bereichen der Pflanzen, der Insekten, der großen Tiere und schließlich des Menschen.«

Dann folgen im Buche von Robinet Beschreibungen mit sehr

schönen Stichen, darstellend Lithokarditen, also Herzsteine, Enzephalithen, Vorspiele zur Gestalt des Gehirns, Steine in der Form der Kinnlade, des Fußes, der Niere, des Ohres, des Auges, der Hand, des Muskels, — dann die Orchis, Diorchis, Triorchis, die Priapolithen, Colithen und Phallogen in Form des männlichen Organs, die Histerapetia in Form des weiblichen Organs.

Man würde fehlgehen, wenn man hier nur eine einfache Äußerungsform der sprachlichen Gewohnheit sehen wollte, neue Objekte auf Grund von Vergleichen mit bekannten Objekten zu benennen. Diese Namen hier denken und träumen, die Einbildungskraft betätigt sich. Die Lithokarditen sind Herzmuscheln, Entwürfe eines Herzens, das einmal schlagen wird. Die mineralogischen Sammlungen von Robinet sind anatomische Präparate von dem, was der Mensch einmal sein wird, wenn die Natur gelernt haben wird, ihn zu machen: ein kritischer Geist mag einwenden, der Naturforscher des 18. Jahrhunderts sei »ein Opfer seiner Phantasie«. Doch der Phänomenologe, der sich aus Prinzip jede kritische Haltung verbietet, kann gerade in den Exzessen der Worte und Bilder die Äußerungen einer tiefen Träumerei erkennen. Bei jeder Gelegenheit denkt Robinet die Form von innen her. Für ihn ist das Leben Ursache der Formen. Es ist ganz natürlich, daß das Leben, die Ursache der Formen, lebende Formen formt. Noch einmal, für solche Träumereien ist die Form die Behausung des Lebens.

Die Muscheln sind wie die Fossilien Versuche der Natur, die Formen der verschiedenen Teile des menschlichen Körpers vorzubereiten; es sind Stücke vom Mann, Stücke von der Frau. Robinet gibt eine Beschreibung der Venusmuschel, die die Vulva einer Frau darstellt. Ein Psychologe müßte in diesen detaillierten Schilderungen unfehlbar eine sexuelle Besessenheit sehen. Ohne Mühe würde er in diesem Museum von Muscheln Darstellungen von Phantasmen finden wie etwa der Vagina mit Zähnen, eines der Hauptmotive der Studie, die Marie Bonaparte über Edgar Poe geschrieben hat. Wenn man Robinet zuhört, könnte man meinen, die Natur sei schon mannstoll gewesen, bevor es Männer gab. Und was für eine spaßige Ant-

wort hätte Robinet zur Verteidigung seines Systems gegen die psychoanalytischen oder psychologischen Deutungen! Schlicht und ausdrücklich schreibt er (loc. cit., S. 73): »Man braucht von der Gründlichkeit der Natur nicht überrascht zu sein, wenn sie Modelle der Zeugungsorgane in so großer Zahl erfindet – angesichts der Wichtigkeit dieser Organe.«

Gegenüber einem Träumer gelehrter Gedanken, wie Robinet es war, einem Träumer, der seine Gedanken-Visionen zu einem System ordnet, wäre ein Psychoanalytiker, der gewohnheitsmäßig mit familiären Komplexen umgeht, recht hilflos. Hier wäre eine kosmische Analyse nötig, eine Psychoanalyse, die vorübergehend die menschlichen Beziehungen aufgäbe und sich von den Widersprüchen des Kosmos beunruhigen ließe. Nötig wäre auch eine Psychoanalyse der Materie, welche die menschliche Begleitmelodie der Imagination zum Thema der Materie akzeptieren und zugleich das tiefe Spiel der Bilder zum Thema der Materie aus größerer Nähe verfolgen würde. Hier, auf dem sehr eng umschriebenen Gebiet, wo wir die Bilder studieren, müßten die Widersprüche der Muschel gelöst werden, die manchmal so rauh an ihrer Außenseite ist und so glatt, so perlmutterglänzend an ihrer Innenseite. Wie kann die Reibung eines weichen Lebewesens eine solche Glätte erzeugen? Läßt der Finger, der das innere Perlmutter träumerisch berührt, nicht die menschlichen, allzu menschlichen Träume hinter sich? Die einfachsten Dinge sind oft in psychologischer Hinsicht kompliziert.

Man käme zu keinem Ende, wenn man sich allen Träumereien vom bewohnten Stein überließe. Merkwürdigerweise sind diese Träumereien lang und kurz. Man kann sie ohne Ende verfolgen, und doch vermag die Überlegung sie mit einem kurzen Wink anzuhalten. Beim geringsten Anlaß vermenschlicht sich die Muschel, und doch weiß man sofort, daß die Muschel nicht menschlich ist. Mit der Muschel gelangt der auf das Wohnen bezogene *élan vital* allzu rasch zu seinem Ziel. Die Natur erzielt allzu rasch die Sicherheit des eingeschlossenen Lebens. Aber der Träumer kann nicht glauben, daß die Arbeit vollendet ist, wenn die Wände feststehen, und so verleihen die Muschelbauträume den geometrisch vergesellschafteten Molekülen Le-

ben. Für sie ist die Muschelschale in dem Gewebe ihres Stoffes lebendig geblieben. Wir werden einen Beweis dafür in einer bedeutsamen naturgeschichtlichen Legende finden.

VI

Der Jesuitenpater Kircher behauptet, daß an den Küsten Siziliens »die Seemuschelschalen, die man zu Staub zermahlen hat, wiedererstehen und sich fortpflanzen, wenn man diesen Staub mit Salzwasser begießt«. Der Abbé de Vallemont [6] setzt diese Fabel in Parallele mit der des Phönix, der aus der Asche wiederersteht. Dies ist also ein Phönix des Wassers. Der Abbé de Vallemont schenkt weder der einen noch der anderen Fabel irgendwelchen Glauben. Wir aber, die wir uns im Reich der Einbildungskraft bewegen, wir müssen festhalten, daß beide Phönixe imaginiert worden sind. Es sind Tatsachen der Einbildungskraft, durchaus vorhandene Tatsachen der Phantasiewelt.

Diese Phantasietatsachen hängen übrigens mit Allegorien zusammen, welche die Jahrhunderte durchziehen. Jurgis Baltusaitis (loc. cit.) berichtet, daß »bis zur karolingischen Epoche die Gräfte oft Schneckenhäuser enthalten — als Allegorie des Grabes, in dem der Mensch wieder auferweckt werden wird«. Charbonneaux-Lassay (*Das Bestiarium Christi*): »Als Ganzes genommen, als Test und als sensibler Organismus, wurde die Muschel für die Alten zu einem Emblem des vollständigen menschlichen Seins: Körper und Seele. Die Symbolik der Alten machte aus der Muschel das Gleichnis unseres Körpers, der als äußere Hülle die Seele einschließt, die Seele, die das ganze Wesen belebt, dargestellt durch den Organismus des Weichtiers. Und wie der Körper bewegungslos wird, wenn die Seele von ihm getrennt ist, ebenso, sagen sie, wird das Gehäuse unfähig sich zu bewegen, wenn es von dem Teil, der es belebt, getrennt ist.« Eine umfangreiche Akte ließe sich über die »Auferstehungsmuschel« zusammenstellen. In den einfachen Untersuchungen unseres Buches brauchen wir uns nicht auf entfernte Traditionen zu verlegen. In unserem Zusammenhang beschäftigt uns lediglich die Frage, wie es kommt, daß die einfachsten

Bilder in gewissen naiven Träumereien eine Überlieferung nähren können. Charbonneaux-Lassay sagt diese Dinge mit aller wünschenswerten Einfalt. Er zitiert das Buch Hiob und die unbesieglige Hoffnung auf die Auferstehung, dann fügt er hinzu: »Wie hat es geschehen können, daß die stille Erdschnecke auserwählt wurde, um diese feurige, unbesieglige Hoffnung zu versinnbildlichen? Denn in der trüben Jahreszeit, wenn der Wintertod die Erde umfängt, gräbt sie sich ein und verschließt sich mit einem festen Kalkdeckel in ihr Gehäuse wie in einen Sarg, bis der Frühling auf ihrem Grab Osterhymnen singt . . . dann wirft sie ihren Verschuß ab, und höchst lebendig erscheint sie wieder im Tageslicht.«

Sollte der Leser über einen solchen Enthusiasmus lächeln, so würden wir ihn bitten, sich das Erstaunen vorzustellen, das ein Archäologe erlebt hat, als er in einem Grab des Indre-et-Loire-Departements »einen Sarg entdeckte, der fast dreihundert Schneckengehäuse enthielt, von den Füßen bis zum Gürtel des Skeletts verteilt . . .« Eine solche Begegnung mit einem Glauben versetzt uns an den Ursprung jeden Glaubens. Eine verlorene Symbolik lebt wieder auf und stellt neue Verbindungen von Träumen her.

Alle Bestätigungen der Erneuerungsfähigkeit, der Auferstehung, des Wiedererwachens zum Sein, die wir notwendigerweise eine nach der anderen aufzeigten, müssen also auf einen gemeinsamen Ursprung der Träumereien zurückgeführt werden.

Wenn man zu diesen Allegorien und Symbolen der Auferstehung das verbindende Element der Träumereien von den Mächten der Materie hinzufügt, dann begreift man, daß die großen Träumer den Traum vom Phönix des Wassers nicht abweisen konnten. Die Muschel, in der sich — dem zusammenschauenden Traum entsprechend — eine Auferstehung vorbereitet, ist selbst Auferstehungsmaterie. Wenn der Staub in der Muschel die Auferstehung erleben kann, warum sollte die in Staub aufgelöste Muschel nicht ihre spiralenbildende Kraft wiederfinden?

Selbstverständlich macht sich der kritische Verstand über unbegründete Bilder lustig — das ist seine Aufgabe. Ein Realist würde Experimente verlangen. Hier wie überall möchte er, daß

die Bilder verifiziert, mit der Wirklichkeit konfrontiert werden. Vor einem Mörser voller zerstampfter Muscheln würde er sagen: nun macht doch eine Schnecke draus! Aber die Absichten eines Phänomenologen sind ehrgeiziger: er will erleben, *was* die großen Bilderträumer erlebt haben. Und da wir unterstreichen, bitten wir den Leser zu bemerken, wie wesentlich mehr das Wort *was* besagt als das Wort *wie* sagen würde, das eine bestimmte phänomenologische Nuance außer acht ließe. Das Wort *wie* ahmt nach, das Wort *was* bedeutet, daß man das Subjekt selbst wird, das die Träumerei träumt.

Darum werden wir nie genug Träumereien ansammeln, wenn wir phänomenologisch begreifen wollen, wie die Schnecke ihr Haus baut, wie das weichste Lebewesen die härteste Schale herstellt, wie in diesem eingeschlossenen Wesen der große kosmische Rhythmus des Winters und des Frühlings widerhallt. Und dieses Problem ist kein psychologisch belangloses Problem. Es stellt sich jedesmal von neuem, wenn man — wie die Phänomenologen sagen — zur Sache selbst zurückkehrt, wenn man sich darauf einläßt, von einem Haus zu träumen, das im gleichen Maßverhältnis wächst wie der Körper seines Bewohners. Wie kann die kleine Schnecke in ihrem Steinkerker wachsen? Das ist eine *natürliche* Frage, eine Frage, die sich aus der Natur der Dinge ergibt. Wir stellen sie nicht gern, denn sie verweist uns zurück auf unsere Kinderfragen. Für den Abbé de Vallemont bleibt diese Frage ohne Antwort. Er fügt hinzu: »In der Natur befindet man sich selten im Lande der Erkenntnis. Auf Schritt und Tritt gibt es Dinge, die den stolzen Geist demütigen und ärgern.« Anders gesagt, das Schneckengehäuse, das Haus, das im gleichen Verhältnis wie sein Bewohner größer wird, ist ein Weltwunder. Und in einer allgemeinen Betrachtung schließt der Abbé de Vallemont: »Die Muscheln sind für den Geist sublime Gegenstände der Kontemplation.«

VII

Es ist immer spaßig anzusehen, wenn ein Zerstörer von Fabeln selbst einer Fabel zum Opfer fällt. Als Mensch des beginnenden 18. Jahrhunderts glaubt der Abbé de Vallemont

weder an den Phönix des Feuers noch an den Phönix des Wassers. Aber er glaubt an die Palingenesie, eine Art Mischung von Phönix des Feuers und Phönix des Wassers. Verbrenne ein Farnkraut zu Asche; löse diese Asche in klarem Wasser auf und laß die Lösung verdunsten. Dann werden schöne Kristalle zurückbleiben, die die Gestalt eines Farnkrautblattes haben. Und viele Beispiele ließen sich noch heranziehen, wo Träumer meditieren, um etwas zu finden, was man nennen müßte: Salze des Wachstums, gesättigt mit formaler Kausalität.

Aber näher noch bei den Problemen, die uns gegenwärtig beschäftigen, kann man in dem Buch des Abbé de Vallemont eine Wechselwirkung zwischen den Bildern vom Nest und den Bildern von der Muschel wahrnehmen. Der Abbé de Vallemont spricht von der *Plante Anatifère* (der »enttragenden Pflanze«) oder dem *Coquillage Anatifère* (der »enttragenden Muschel«) an den Wanten der Schiffe: »Dies ist eine Versammlung von acht Muscheln, die etwa einem Tulpenstrauß ähneln . . . Die Materie ist ganz die gleiche wie die der Seemuschel-schalen . . ., der Eingang ist oben, und er läßt sich mit kleinen Türen verschließen, die sich in einer Weise zusammenfügen, daß man es nicht genug bewundern kann . . . Man müßte jetzt nur noch in Erfahrung bringen, wie diese Meerpflanze entsteht und die kleinen Bewohner kennenlernen, die in diesen so kunstvoll hergerichteten Wohnungen hausen.«

Einige Seiten weiter stellt sich die Wechselwirkung zwischen Muschel und Nest in aller Klarheit dar. Diese Muscheln sind Nester, aus denen Vögel ausschlüpfen: »Ich sage, daß die verschiedenen Muschelgehäuse meiner enttragenden Pflanze . . . Nester sind, in denen jene Vögel von so dunkler Herkunft, die wir in Frankreich *Macreuses* nennen (Trauerente, *Oidemia*) entstehen und zum Leben erwachen.«

Wir haben hier eine Verwirrung der Gattungen vor uns, wie sie in den Träumereien der vorwissenschaftlichen Epochen häufig vorkommt. Die Trauerenten wurden für Vögel mit kaltem Blut gehalten. Wenn gefragt wurde, wie diese Vögel brüteten, antwortete man oft: Warum sollten sie brüten, da sie doch ihrer Natur nach die Eier und die Jungen nicht erwärmen können? »Eine Versammlung von Theologen der Sorbonne«,

fügt der Abbé de Vallemont hinzu, »hat entschieden, daß die Trauerenten aus der Klasse der Vögel in die der Fische versetzt werden sollen.« Dadurch wurden sie nämlich zu einer Fastenspeise.

Bevor sie ihre Nest-Muschel verlassen, sind diese Fisch-Vögel daran mit einem Schnabel-Stengel befestigt. So häufen sich in einer gelehrten Träumerei die legendären Bindestriche. Die großen Träumereien vom Nest und von der Muschel bieten sich hier in zwei Ansichtsebenen dar, deren Verhältnis man streng wissenschaftlich als »reziproke Anamorphose« kennzeichnen könnte. Nest und Muschel, zwei große Bilder, tauschen ihre Träumereien aus. Die Formen genügen nicht, um solche Annäherungen herbeizuführen. Das Prinzip jener Träumereien, die solche Legenden aufnehmen, geht über die Erfahrung hinaus. Der Träumer ist in das Gebiet eingetreten, wo die Überzeugungen sich formen, die jenseits des sichtbaren und tastbaren Erfahrungsbereiches entstehen. Wenn die Nester und Muscheln nicht Werte wären, würde man ihre Bilder nicht so leicht und unvorsichtig miteinander vermengen. Mit geschlossenen Augen, ohne auf die Formen und Farben zu achten, läßt sich der Träumer von den Vorstellungen der Zuflucht gefangen nehmen. In dieser Zuflucht konzentriert, präpariert, transformiert sich das Leben. Nester und Vögel können sich nur durch ihre Traumgehalte so innig vereinigen. Ein ganzer Zweig von »Traumhäusern« findet hier zwei entfernte Wurzeln, die sich, wie alles was »fern« ist, in der menschlichen Träumerei miteinander verflechten.

Diese Träumereien möchte man nicht gern ausdrücklich wahrhaben. Keine bewußte Erinnerung erklärt sie. Bei ihrem Auftauchen in den Texten, die wir beigebracht haben, könnte man fast meinen, die Einbildungskraft sei älter als das Gedächtnis.

VIII

Nach diesem langen Ausflug in die Fernen der Träumerei kommen wir zu Bildern zurück, die der Wirklichkeit näher zu sein scheinen. Wir fragen uns jedoch — in Klammern gesagt —,

ob ein Bild der Einbildungskraft jemals der Wirklichkeit nahe ist. Sehr oft bildet man sich ein, was man zu beschreiben glaubt. Man erstrebt eine Beschreibung, welche, meint man, belehrt, indem sie unterhält. Diese falsche Darstellungsart kennzeichnet eine ganze Literaturgattung. In einem Buch des 18. Jahrhunderts, das sich als Lehrbuch für einen jungen Ritter ausgibt, »beschreibt« der Autor die offene, an einen Stein geheftete Miesmuschel folgendermaßen: »Mit ihren Stricken und Pflöcken könnte man sie für ein Zelt halten.« Natürlich wird auch hervorgehoben, daß aus diesen winzigen Seilen Gewebe hergestellt worden sind. In der Tat hat man aus den Bindefäden der Miesmuschel Garn hergestellt. Auch in einem andern sehr banalen Bild sieht der Autor einen philosophischen Schluß; dieses eine Mal müssen wir es zitieren: »Die Schnecken bauen ein Häuschen, das sie mit sich herumtragen.« So ist »die Schnecke immer zu Hause, in welchem Lande sie auch reisen mag«. Eine solche Ärmlichkeit würden wir gar nicht erwähnen, wenn wir sie nicht hundertmal in den Texten gefunden hätten. Hier wird sie einem sechzehnjährigen Ritter als Meditationsstoff geboten.

Und wieder einmal wird die Vollkommenheit der natürlichen Häuser gerühmt. »Sie alle sind«, sagt der Autor, »in einer einzigen und immer gleichen Absicht gemacht, nämlich dem Tier Schutz zu bieten. Aber welche Verschiedenartigkeit in dieser einfachen Absicht! Jedes einzelne hat seine eigene Vollendung, Anmut und Zweckmäßigkeit.«

Alle diese Bilder und Überlegungen entsprechen einer kindischen, oberflächlichen, zerstreuten Verwunderung, aber eine Psychologie der Einbildungskraft muß auf alles achten. Das Uninteressanteste kann dem größten Interesse dienlich sein.

Es kommt aber der Moment, wo man die allzu naiven Bilder abstößt, die abgenutzten Vergleiche verwirft. Es gibt kein abgenutzteres Bild als das des Schnecken-Hauses. Es ist zu einfältig, um sich in fruchtbarer Weise verfeinern zu lassen, zu alt um sich verjüngen zu lassen. Was es zu sagen hat, sagt es in einem Wort. Aber nichtsdestoweniger bleibt bestehen, daß es ein *Initialbild* ist und ein unzerstörbares Bild. Es gehört zu dem unzerstörbaren Gerümpelmarkt der menschlichen Phantasie.

In der Tat ist die Folklore voll von Liedchen, die der Schnecke zugesungen werden, damit sie ihre Hörner zeigt. Das Kind macht sich ein Vergnügen daraus, sie mit einem Grashalm zu necken, damit sie sich in ihre Schale verkriecht. Die unerwartetsten Vergleiche sollen diesen Rückzug erläutern. Ein Biologe schreibt: »Die Schnecke zieht sich schmollend in ihr Häuschen zurück, wie ein Mädchen, das geneckt worden ist, auf sein Zimmer weinen geht« [7].

Allzu klare Bilder — wir sehen hier ein Beispiel — werden zu allgemeinen Ideen. Dann blockieren sie die Phantasie. Gesehen, verstanden, gesagt: alles erledigt. Man muß dann einem besonderen Bild begegnen, um dem allgemeinen Bild wieder Leben zu geben. Hier ist eines, das diesen in Banalitäten versinkenden Absatz etwas auffrischen könnte.

Robinet war der Ansicht, daß die Schnecke ihre »Wendeltreppe« baue, indem sie sich um die eigene Achse rollt. So wäre also das ganze Haus der Schnecke ein Treppenhaus. Bei jeder Umdrehung formt das weiche Tier eine neue Stufe seiner Wendeltreppe. Es windet sich schraubenförmig, um vorwärtszukommen und zu vergrößern. Der Vogel bei seinem Nestbau begnügte sich damit, sich im Kreise zu drehen. Das dynamische Bild der Robinet-Muschel läßt sich mit dem dynamischen Bild des Michelet-Nestes zusammensehen.

IX

Die Natur hat eine sehr einfache Methode, uns in Erstaunen zu setzen: indem sie im Großformat arbeitet. Mit der Riesenschnecke, die gewöhnlich der »Große Weihkessel« genannt und auch bisweilen als solcher benutzt wird (*tridacna gigas*), hat die Natur einen gewaltigen Geborgenheitstraum verwirklicht, ein Geborgenheitsdelirium, das in eine Monstrosität der Geborgenheit ausläuft. Das Weichtier »wiegt nur 14 Pfund, aber das Gewicht jeder einzelnen seiner beiden Schalen beträgt zwischen 250 bis 300 Kilogramm, und sie sind einen bis anderthalb Meter lang« [8]. Der Autor dieses Buches aus der berühmten »Bibliothek der Naturwunder« fügt hinzu: »In China besitzen reiche Mandarinene Badewannen aus einer solchen Muschel.«

Welches entspannende Bad muß man in der Behausung eines solchen Weichtieres genießen! Welch eine federnde Elastizität muß ein vierzehn Pfund schweres Tier in sich verspüren, wenn es soviel Raum einnimmt! Ich weiß nichts über die biologische Realität. Ich bin nur ein Bücherträumer. Aber bei der Lektüre dieser Zeilen von Armand Landrin erlebe ich einen großen kosmischen Traum. Wer sollte sich nicht von kosmischen Kräften gestärkt fühlen, wenn er sich vorstellt, er nehme ein Bad in der Schale einer Riesenschnecke?

Die Muskelkraft des Großen Weihkessels entspricht seiner Größe und der Stärke seiner Schanzmauern. Man muß, erzählt der Autor, an jede Schale zwei Pferde spannen, um den Großen Weihkessel zu zwingen, »gegen seinen Willen zu gähnen«.

Ich würde gerne eine Abbildung sehen, die diesen Vorgang festhielt. Ich stelle sie mir vor, indem ich an die alte, so oft von mir betrachtete Darstellung des Versuchs mit den »Magdeburger Halbkugeln« denke: sechzehn kräftige Pferde vor die beiden Hemisphären gespannt, die nur durch den Luftdruck aneinanderhaften. Dieses legendäre Bild aus der physikalischen Elementarlehre hätte also ein biologisches Gegenstück: vier Pferde, um sieben Kilogramm weiches Fleisch zu besiegen!

Aber die Natur mag ihre Geschöpfe noch so groß machen. Der Mensch imaginiert mühelos noch größere. Auf einem Stich von Cork nach einer Komposition von Hieronymus Bosch, die als *Die Muschelbarke* bekannt ist, sieht man eine riesige Muschelschale, in der ungefähr zehn erwachsene Personen, vier Kinder und ein Hund Platz genommen haben [9].

Diese Hypertrophie des Traumes, alle gehöhlten Gegenstände der Welt zu bewohnen, wird von grotesken Szenen begleitet, wie sie der Phantasie von Bosch eigentümlich sind. In der Muschelschale veranstalten die Schiffer eine große Prasselei. Der Traum von jener Stille, die wir zu finden hoffen, wenn wir uns »in unser Schneckenhaus zurückziehen«, ist hier durch den Willen zur Unruhe zerstört, der das Genie dieses Malers kennzeichnet.

Nach dem hypertrophierten Traum muß man immer wieder zu jener Träumerei zurückkehren, die durch ihre ursprüngliche Einfachheit geprägt wird. Man weiß, daß man allein sein muß,

um ein Schneckenhaus zu bewohnen. Indem man das Bild erlebt, weiß man, daß man in die Einsamkeit willigt.

Allein wohnen – großer Traum! Das lebloseste aller Bilder, das physisch absurdeste, in einem Schneckenhaus zu wohnen, kann der Keim eines solchen Traumes sein. Dieser Traum kommt zu allen, zu den Schwachen, zu den Starken, zu den großen Traurigkeiten des Lebens, angesichts der Ungerechtigkeiten der Menschen und des Schicksals. So erlebt es jener Salavin, das menschliche Wesen mit der weichen Traurigkeit, der sich in seiner engen Stube erholt, weil sie eng ist und er sich sagen kann: »Habe ich nicht diese kleine Stube, tief und geheim wie eine Muschel? Ach, die Schnecken kennen ihr Glück nicht« [10]!

Manchmal ist das Bild sehr zurückhaltend, kaum spürbar, aber es wirkt. Es sagt die Vereinzelnung des über sich selbst gebeugten Wesens. Ein Dichter, der zunächst vom Kindheitshaus träumt, das die Erinnerung verschönt:

Das alte Haus wo Stern und Rose
Kommen und gehen

schreibt weiter:

Mein Schatten bildet eine klingende Muschel
Und der Dichter hört die Vergangenheit rauschen
In der Muschel seines Körperschattens [11].

Manchmal auch gewinnt das Bild seine Kraft aus der Wirkung eines Isomorphismus, einer Formgleichheit aller Räume der Ruhe. Dann werden alle gastlichen Hohlräume zu stillen Muscheln. Gaston Puel schreibt [12]:

»Heute morgen spreche ich vom einfachen Glück eines im Innern einer Barke ausgestreckten Menschen.

Die längliche Muschel eines Bootes hat sich über ihm geschlossen.

Er schläft. Er ist ein Fruchtkern. Das Boot ist ein Bett und vermählt sich mit der Sonne.«

Der Mensch, das Tier, der Fruchtkern, alle finden sie die größtmögliche Ruhe in einer Muschelschale. Die Werte der Ruhe beherrschen alle diese Bilder.

X

Da wir uns bemühen, alle dialektischen Nuancen zu sammeln, durch welche die Einbildungskraft den einfachsten Bildern Leben gibt, wollen wir nun auch einige Belege für eine Angriffshaltung der Muschel bringen. Wie es Häuser-Hinterhalte gibt, so gibt es Muschel-Fallen. Die Einbildungskraft macht daraus perfektionierte Fischreusen mit Köder und Schnappvorrichtung. Plinius erzählt, daß die Steckmuschel (*Pinna*) auf diese Weise mit Hilfe einer kleinen Krabbenart, des Muschelwächters (*Pinnoteres veterum*) ihren Lebensunterhalt findet: »Die blinde Muschel öffnet sich, zeigt ihren Körper den kleinen Fischen, die um sie herumspielen. Ermutigt durch die Ungestraftheit ihrer Annäherung, füllen sie die Muschelschale. In diesem Augenblick benachrichtigt der Muschelwächter, der an der Schalenöffnung auf der Lauer liegt, die Muschel durch ein leichtes Kneifen: diese schließt sich, zermalmt alles, was sich zwischen ihren Schalen gefangen hat, und teilt ihre Beute mit ihrem Gesellen« [13].

Auf dem Wege der Tiermärchen kann man kaum noch weiter gehen. Ohne die Beispiele zu vermehren, wollen wir nur noch eine Fabel anführen, da sie von einem großen Namen getragen wird. In den Aufzeichnungen von Leonardo da Vinci liest man: »Die Auster öffnet sich gänzlich bei Vollmond, und die Krabbe sieht dies und wirft ihr ein Stück Stein oder Reisig zwischen die Schalen, um zu verhindern, daß sie sich wieder schließt. Und so dient sie ihr zur Nahrung.« Und Leonardo fügt, wie es Brauch ist, zu dieser Fabel eine Moral: »So liefert sich der Mund, der sein Geheimnis sagt, auf Gnade und Ungnade dem indiskreten Hörer aus.«

Lange psychologische Untersuchungen müßten angestellt werden, um den Wert des moralischen Beispiels zu erklären, der immer wieder im Tierleben gefunden worden ist. Wir berühren dieses Problem nur nebenbei. Wir weisen nur im Vorübergehen darauf hin. Es gibt übrigens Namen, die für sich selbst sprechen: so *Bernard l'ermite*, der Einsiedlerkrebs. Dieses Krustentier mit dem weichen Hinterleib erbaut sich keine eigene Muschel; wie man immer wieder gern berichtet, sucht

es sich eine leere Muschel als Wohnung. Es wechselt sie, wenn sie ihm zu eng wird.

Dem Bilde des Einsiedlerkrebsses, der in verlassenen Schneckengehäusen Wohnung nimmt, gesellt man oft die Sitten des Kuckucks, der sein Ei in fremde Nester legt. Im einen wie im andern Falle scheint die Natur ihr Vergnügen daran zu haben, der natürlichen Moral zu widersprechen! Die Einbildungskraft wird von jeder Ausnahme angeregt. Sie gefällt sich darin, Listen hinzuzufügen, besondere Gepflogenheiten des Schmarotzervogels. Der Kuckuck, sagt man, zerschlägt ein Ei in dem Nest, wo er das seinige hineinlegen will, nachdem er den Abflug der brütenden Mutter belauscht hat. Wenn er zwei legt, zerschlägt er zwei. Dieses Tier, das »guckguck« ruft, versteht die Kunst sich zu verstecken. Er ist ein Spaßvogel des Versteckspiels. Aber wer hat ihn gesehen? Wie von so vielen Wesen der Lebenswelt kennt man von ihm mehr den Namen als das Sein. Wer vermag zwischen dem rötlichen und dem aschgrauen Kuckuck zu unterscheiden? Hat man nicht behauptet, wie der Abbé Vincelot sagt, daß der rötliche Kuckuck nur die Jugendform des grauen Kuckucks sei, daß »die einen nach Norden, die andern nach Süden ziehen und man niemals beide gleichzeitig in derselben Gegend findet, zufolge der Zugvogelregel, daß die Alten und die Jungen selten das gleiche Land besuchen«.

Kann man sich wundern, daß diesem Vogel, der es so gut versteht sich zu verstecken, eine solche Verwandlungsfähigkeit zugeschrieben werden konnte, daß nach dem Bericht des Abbé Vincelot jahrhundertlang »die Alten geglaubt haben, der Kuckuck verwandle sich in den Sperber«. Wenn ich über eine solche Legende nachsinne und mich erinnere, daß der Kuckuck ein Eierdieb ist, dann bin ich versucht, die Geschichte vom Kuckuck, der sich in einen Sperber verwandelt, in dem Sprichwort zusammenzufassen: »Wer ein Ei stiehlt, holt sich auch die Henne . . .«

XI

Es gibt Geister, für die gewisse Bilder eine nicht veraltende Vorzugsstellung behalten. Bernard Palissy ist ein solcher Geist, und die Bilder der Muschel sind für ihn Bilder von schicksalhafter Tragweite. Wenn man Bernard Palissy durch das beherrschende Element seiner materiellen Imagination kennzeichnen wollte, so müßte man ihn selbstverständlich dem »terrestrischen« Typus zuzählen. Da aber in der materiellen Imagination alles Nuance ist, müßte die Phantasie Palissys als diejenige eines terrestrischen Geistes auf der Suche nach der harten Erde präzisiert werden, nach der Erde, die im Feuer gehärtet werden muß, die aber auch durch die Wirkung eines Salzes von innen her erstarren und eine natürliche Härtung finden kann. Die Muscheln stellen diese Härtung dar. Das weiche, klebrige, »schleimige« Wesen ist auf diese Weise der Darsteller der harten Konsistenz seiner Schale. Und das Prinzip der Solidifizierung ist so stark, die Eroberung der Härte so weit getrieben, daß die Muschel ihren Emailganz gewinnt, ganz so, als verdanke sie ihm der Hilfe des Feuers. Zur Schönheit der geometrischen Formen ist eine Schönheit der Substanz hinzugekommen. Welch großer Anlaß der Meditation für einen Töpfer und für einen Emailarbeiter: die Muschel! Wieviel Tiere, die er nach der Natur abformte, hinterließen auf den Emaille-Schüsseln des genialen Keramikers mit ihrer Haut in der Glasur die härteste aller Muschelschalen! Wenn man die passionierte Arbeit Palissys in dem kosmischen Drama der Stoffe nacherlebt, in den Kämpfen zwischen Tonteig und Feuer, dann versteht man, warum die geringste Schnecke, die ihre Schale absondert, ihm unendliche Träume eingab.

Von allen diesen Träumereien wollen wir nur diejenigen festhalten, welche die merkwürdigsten Bilder vom Hause geben. Eine davon trägt den Titel »Die Festungsstadt« und befindet sich in dem Buch *Récepte véritable* [14]. Wir möchten bei unserer Zusammenfassung den großen Wurf dieses Berichtes ahnen lassen.

Bernard Palissy denkt angesichts der »furchtbaren Gefahren des Krieges« daran, den Grundriß einer »Festungsstadt« zu

entwerfen. »In keiner der Städte, die bisher erbaut worden sind« hofft er mehr ein Vorbild zu finden. Auch Vitruv, erklärt er, kann ihm im Jahrhundert der Kanone nicht mehr helfen. Er streift also »durch Wälder, Berge und Täler, um zu sehen, ob er nicht irgendein kunstfertiges Tier fände, das irgendwelche kunstfertigen Häuser gemacht hätte«. Nach vielen Forschungen meditiert Palissy über »eine junge Schnecke, die ihr Haus und ihre Festung mit ihrem eigenen Speichel baute«. Eine Träumerei über das Bauen von *innen heraus* beschäftigt Palissy mehrere Monate lang. In allen seinen Mußestunden geht er an den Küsten des Ozeans spazieren und sieht dort »so viele verschiedene Arten von Häusern und Festungen, die gewisse Fischchen mit ihrem eigenen Saft und Speichel gemacht hatten, daß ich nunmehr zu denken anfang, ich könnte dort etwas finden, was für mein Vorhaben gut wäre«. Weil »die Schlachten und Räubereien des Meeres« größer sind als die des Landes, hat Gott den wehrlosesten Lebewesen, den Weichtieren »die Kunstfertigkeit gegeben, daß jedes von ihnen ein Haus zu bauen versteht, mit einer solchen Geometrie und Architektur, daß Salomo in aller seiner Weisheit nichts Ähnliches zu machen gewußt hätte«. Und was die Spirale der Schneckenmuschel angeht, so dient sie »nicht nur der Schönheit allein, sondern ganz anderen Zwecken. Du mußt verstehen, daß es mehrere Fische mit so spitzen Schnauzen gibt, daß sie die Mehrzahl besagter Fische fressen würden, wenn ihr Haus geradlinig verlief; aber wenn sie von ihren Feinden an der Tür angegriffen werden, ziehen sie sich in Drehungen zurück, dem Verlauf der Spirallinie folgend, und auf diese Weise können ihre Feinde ihnen nicht schaden«.

Danach bringt man Bernard Palissy zwei große Muschelgehäuse, die aus Guinea kommen: »eine *Purpura* und ein *Buccinum*«. Die Purpurschnecke war das schwächere der beiden Tiere, darum mußte es nach der Philosophie Palissys das besser verteidigte sein. In der Tat besaß die Muschelschale »eine Anzahl ziemlich großer Stacheln, mit denen sie rings besetzt war, und es war mir gleich gewiß, daß besagte Hörner nicht ohne Grund herausgebildet waren, und daß sie kleine Vorwerke zur Verteidigung der Festung waren«.

Wir meinten alle diese einleitenden Details heranziehen zu müssen, denn sie zeigen, daß Bernard Palissy die *natürliche inspiration* finden will. Für die Bauart seiner Festungsstadt erregt er nichts Besseres als »nach dem Vorbild der besagten urpura zu verfahren«. In dieser Absicht rüstet er sich mit Zirkel und Lineal aus und beginnt seinen Grundriß. Im Zentrum der Festungsstadt soll es einen viereckigen Platz geben, wo das Haus des Gouverneurs stehen soll. Von diesem Platz ausgehend beginnt eine *einzig*e Straße, die viermal um den inneren Platz herumführt, zuerst in zwei Umläufen, die sich an der quadratischen Form halten, dann in zwei anderen in achteckiger Gestalt. In dieser viermal eingerollten Straße gehen alle Fenster und Türen nach dem Innern der Festung, so daß die Rückwand der Häuser eine einzige ununterbrochene Mauer bildet. Die letzte Häuserwand lehnt sich an die Wehrmauer der Stadt an, die auf diese Weise ein gigantisches Schneckenhaus bildet.

Bernard Palissy entwickelt ausführlich die Vorteile dieser *natürlichen* Festung. Wenn der Feind einen Teil von ihr einnehme, bliebe der Kern der Zuflucht immer noch frei. Diese Bewegung des spiralförmigen Rückzugs hat die große Linie des Bildes bestimmt. Auch die Kanone des Gegners wird diesem Rückzug nicht folgen können, sie wird die Straßen der zusammengerollten Stadt nicht »der Länge nach« bestreichen können. Die feindlichen Kanoniere würden sich dann ebenso enttäuscht finden, wie die Beutejäger »mit der spitzen Schnauze« vor der eingerollten Muschel.

Dieses Resümee könnte dem Leser zu lang erscheinen, und doch hat es nicht auf die Einzelheiten der miteinander verknüpften Beweise und Bilder eingehen können. Ein Psychologe, der dem Text von Palissy Zeile um Zeile folgen würde, fände Bilder, die beweisen, Bilder, die Zeugnis ablegen für eine verstandesmäßig argumentierende Einbildungskraft. Die einfachen Aussagen sind psychologisch kompliziert. Für uns, in diesem Jahrhundert, in dem wir leben, sind solche Bilder keine Argumente mehr. Man kann nicht mehr an natürliche Festungen glauben. Wenn die Streitmächte Verteidigungsformationen als »Igelstellungen« organisieren, dann wissen sie, daß sie sich

nicht mehr im Bereich des echten Bildes befinden, sondern im Bereich bloßer Metaphern. Welchen Irrtum würde man aber begehen, wenn man die Schneckenfestung Palissys für eine bloße Metapher nähme! Sie ist ein Bild, das in einem großen Geist lebendig war.

Was uns persönlich angeht, in diesem unseren Buch, wo wir ohne jede Eile an allen Bildern Spaß haben, so mußten wir uns bei diesem monströsen Schneckenhaus aufhalten.

Und um zu zeigen, daß die Größe des Umfangs jedes Bild durch das bloße Spiel der Phantasie verwandelt, führen wir ein Gedicht an, wo die Schnecke bis zur Größe eines Dorfes wächst [15]:

Es ist eine riesige Schnecke
Die vom Berg herunterkriecht
Und der Bach begleitet sie
Mit seiner weißen Schleimspur
Sie ist sehr alt hat nur noch ein Horn
Es ist ihr kurzer viereckiger Glockenturm.

Und der Dichter fügt hinzu:

Das Schloß ist ihre Muschel . . .

Aber andere Textstellen im Werke von Bernard Palissy bestätigen den schicksalhaften Sinn des Bildes, den man in der von Palissy erlebten Muschelfestung erkennen muß. Dieser virtuelle Baumeister von Muschelfestungen ist nämlich auch ein Architekt von Landschaftsgärten. Um die Grundrisse solcher Gärten zu vervollständigen, fügt er Pläne von »Kabinetten« hinzu. Diese »Kabinette« sind Zufluchtsorte mit überaus felsigen Außenmauern, ähnlich einer Austernmuschel: »Das Äußere des besagten Kabinetts«, schreibt Palissy [16], wird aus großen Felsstücken aufgemauert sein, die weder poliert noch behauen werden dürfen, damit das Äußere des besagten Kabinetts nicht die Form irgendeines Bauwerks habe.« Dagegen will er das Innere so glatt wie das Innere einer Muschel: »Wenn das Kabinett so aufgemauert ist, will ich es vom Scheitelpunkt des Gewölbes bis zum Fußboden mit mehreren Emailschichten überziehen: danach will ich ein großes Feuer darin machen . . . solange bis die besagten Emailsichten über dem

besagten Mauerwerk geschmolzen oder in Fluß geraten sind ...« So wird das Kabinett »von innen wie aus einem Stück gegossen aussehen ... in einer solchen Glätte schimmernd, daß die Eidechsen, die von draußen hereinkommen, sich wie in einem Spiegel sehen.« Mit diesem Feuer, das im Haus angezündet wird, um die Steine zu emaillieren, sind wir weit entfernt von den Herdgluten »zum Trocknen der Gipsarbeit«. Vielleicht leben in Palissy die Visionen seines Töpfer-Ofens wieder auf, wo das Feuer auf den Innenwänden »Tränen des Backsteins« zurückgelassen hat. Jedenfalls entsprechen dem ungewöhnlichen Bild auch ungewöhnliche Mittel. Der Mensch will hier eine Muschel bewohnen. Er will, daß die Innenwand, die sein Dasein beschützt, aus einem Stück sei, poliert, geschlossen, als sollte das empfindliche Fleisch die Mauern seines Hauses berühren. Die Träumerei Palissys übersetzt die Wohnfunktion in die Ordnung des Tastsinnes. Die Muschel gibt der Träumerei eine ganz körperliche Intimität.

Die dominierenden Bilder wollen sich miteinander verbinden. Das vierte Kabinett Palissys ist eine Synthese von Haus, Muschel und Grotte: »Es wird im Innern mit einer solchen Kunstfertigkeit gemauert sein«, sagt Palissy, »daß es recht eigentlich ein Felsen zu sein scheint, der ausgehöhlt worden wäre, um den Stein herauszuholen; und besagtes Kabinett wird uneben sein, ausgebeult mit mehreren Buckeln und Mulden, so daß es keinerlei Anschein noch Kunstform menschlicher Arbeit aufweist, und die Gewölbe werden dermaßen wellig sein, daß sie fast so aussehen, als wollten sie einstürzen, weil mehrere herunterhängende Buckel da sein werden.« Selbstverständlich soll dieses spiralförmige Haus im Innern mit Email überzogen sein. Es soll eine Grotte in Form einer eingerollten Muschel sein. Mit großem Aufwand menschlicher Arbeit wird der kunstfertige Architekt daraus eine *natürliche* Wohngelegenheit machen. Um den natürlichen Charakter des Kabinetts zu betonen, soll es mit Erde zugedeckt »und mehrere Bäume darauf gepflanzt werden. So wird es kaum mehr wie ein Bauwerk aussehen«. Das wahre Haus Palissys, dieses großen Musterbeispiels des terrestrischen Typus, ist unterirdisch. Er möchte im Herzen eines Felsens leben, in der Muschel eines Felsens. Durch

die herabhängenden Buckel erhält die felsige Behausung den Alpdruck des Einsturzes. Durch die Spirale, die sich in den Felsen hineinbohrt, erhält sie eine verquälte Tiefe. Aber ein Wesen, das die unterirdische Behausung *will*, weiß das allgemeinemenschliche Erschrecken zu beherrschen. Bernard Palissy ist in seinen Träumen der Held des unterirdischen Lebens. In seiner Phantasie genießt er das Erschrecken eines Hundes, der — so sagt er — am Eingang der Höhle bellen würde, er genießt das Zaudern eines Besuchers in dem gewundenen Labyrinth. Die Grottenmuschel ist hier eine »Festungsstadt« für einen einzigen Menschen, für einen großen Einsamen, der sich mit einfachen Bildern zu verteidigen und zu schützen versteht. Keine Schranke, keine Eisentür ist nötig: man wird zu sehr Furcht haben, hineinzugehen. Wieviele phänomenologische Untersuchungen müßten über die »schwarzen Eingänge« angestellt werden!

XII

Mit den Nestern, mit den Muscheln haben wir, auf die Gefahr hin, die Geduld des Lesers zu erschöpfen, die Bilder vermehrt, die in elementaren, wenn auch vielleicht etwas abseitigen Formen die Wohnfunktion illustrieren. Man fühlt, daß es dabei ein aus Phantasie und Beobachtung gemischtes Problem gibt. Das positive Studium der biologischen Räume ist wohlverstanden nicht unser Problem. Wir wollen ganz einfach zeigen, daß, seit das Leben nach Wohnung, Schutz, Deckung, Versteck sucht, die Einbildungskraft mit einem Lebewesen, das einen geschützten Raum bewohnt, sympathisiert. Die Einbildungskraft erlebt den Schutz, in allen Schattierungen der Geborgenheit, vom Leben der massivsten Muscheln bis zu den feinsten Tarnungen in den bloßen Schutzfarben der Oberflächen. Wie es der Dichter Noel Arnaud träumt, verbirgt sich das Lebewesen hinter der Ähnlichkeit [17]. Unter einer Farbe Zuflucht finden, heißt das nicht die Seelenruhe des Wohnens bis zum Leichtsinn treiben? Auch der Schatten ist eine Behausung.

XIII

Nach dieser Studie über die Muscheln könnten wir einige Berichte und Märchen über die Tierpanzer beibringen. Schon allein die Schildkröte, das Tier mit dem wandernden Haus, könnte bequeme Kommentare liefern. Diese Kommentare würden aber kaum darüber hinausgehen, unsere bereits aufgerollten Thesen mit neuen Beispielen zu illustrieren. Wir sparen uns also ein Kapitel über das Haus der Schildkröte.

Immerhin, da kleine Widersprüche gegen die geläufigen Vorstellungen manchmal die Phantasie anregen, wollen wir eine Textstelle von Giuseppe Ungaretti kommentieren, die wir den Reisenotizen des italienischen Dichters in Flandern entnehmen [18]. Bei dem Dichter Franz Hellens — nur die Dichter können solche Schätze besitzen — hat Ungaretti einen Holzschnitt gesehen, wo »ein Künstler die Wut des Wolfes ausgedrückt hat, der sich auf eine in ihren Knochenpanzer zurückgezogene Schildkröte gestürzt hat und wild wird, ohne seinen Hunger stillen zu können«. Diese drei Zeilen wollen mir nicht aus dem Gedächtnis, und ich knüpfe endlose Geschichten daran. Ich sehe den Wolf von weither kommen, aus einem Land des Hungers. Er ist ganz abgemagert, seine Zunge hängt fieberrot heraus. Gerade da kommt die Schildkröte aus dem Gebüsch, dieses von allen Feinschmeckern der Erde so gesuchte Fleischgericht. Mit einem Satz ist der Wolf über seiner Beute, aber die Schildkröte, der die Natur eine einzigartige Schnelligkeit gegeben hat, wenn sie Kopf, Schwanz und Pfoten in ihr Haus zurückzieht, ist rascher als der Wolf. Für den ausgehungerten Wolf ist sie nur ein Stein auf dem Weg.

Wessen Partei soll man in diesem Drama des Hungers ergreifen? Ich habe versucht unparteiisch zu sein. Ich liebe die Wölfe nicht. Aber hätte die Schildkröte sich nicht dieses eine Mal dazu hergeben können? Und Ungaretti, der lange Zeit über dem alten Holzschnitt geträumt hat, sagt ganz ausdrücklich, der Künstler habe es verstanden, »den Wolf sympathisch und die Schildkröte hassenswert« zu machen.

Welch einen Kommentar dieses Kommentars könnte ein Phänomenologe geben! Man befindet sich hier in der Tat vor

dem Musterbeispiel der *kommentierten Gravüre*. Die psychologische Interpretation geht natürlich über die Tatsachen hinaus. Kein Zug der Zeichnung vermag eine Schildkröte hassenswert zu machen. Das Tier in seiner Büchse ist seiner Geheimnisse sicher. Es ist zu einem Ungeheuer von undurchdringlicher Physiognomie geworden. Der Phänomenologe muß also sich selbst die Fabel vom Wolf und der Schildkröte erzählen. Er muß das Drama auf die kosmische Ebene erheben und über den »Hunger-in-der-Welt« meditieren (mit jenen Bindestrichen, die die Phänomenologen so gern setzen, um die Linie ihres Eintritts in die Welt zu bezeichnen). Einfacher gesagt, der Phänomenologe muß einen Augenblick lang vor der steingewordenen Beute Wolfseingeweide in sich fühlen.

Hätte ich Reproduktionen eines solchen Blattes, so würde ich einen Test daraus machen, um die Blickwinkel und die Tiefengrade der Partizipation an den Dramen des Hungers in der Welt zu messen und zu unterscheiden. Eine Zweideutigkeit dieser Partizipation würde sich beinahe unfehlbar zeigen. Gewisse Leute, die sich von der Fabelstimmung einschläfern lassen, werden das Spiel der altgewohnten kindlichen Bilder nicht stören wollen. Sie werden sich zweifellos über den Ärger des bösen Tieres freuen; sie werden mit der Schildkröte lachen, die sich in ihre Burg eingeschlossen hat — unter einer Decke mit ihr. Andere aber, von der Interpretation Ungarettis beunruhigt, könnten die Situation umkehren. In einer solchen Umkehrung einer im Überkommenen eingeschlafenen Fabel liegt eine Verjüngung der Fabuliertätigkeit. Bei diesem Anlaß gibt es einen neuen Absprung für die Phantasie, von dem ein Phänomenologe profitieren kann. Solche Situationsumkehrungen werden jenen Phänomenologen, die sich der Gesamtheit der Welt wie einem einzigen Block gegenüberstellen, recht unbedeutend in ihrem dokumentarischen Wert erscheinen. Das unmittelbare Bewußtsein ihres In-der-Welt-Seins bedeutet ihnen alles. Aber für einen Phänomenologen der Einbildungskraft kompliziert sich das Problem. Unaufhörlich findet er sich mit der *Fremdartigkeit* der Welt konfrontiert. Mehr noch: die Einbildungskraft in ihrer Frische, in ihrer Selbsttätigkeit, macht auch das Vertraute zu etwas Fremdem. Nur ein poetisches Detail, und

schon stellt uns die Einbildungskraft vor eine neue Welt. Von nun an geht das Detail dem Panorama voraus. Ein einfaches Bild, wenn es nur neu ist, öffnet eine Welt. Aus den tausend Fenstern der Phantasie gesehen, ist die Welt immer in Wandlung. So erneuert sich also das Problem der Phänomenologie. Indem man kleine Probleme löst, lernt man großen beizukommen. Wir haben uns darauf beschränkt, unsere Übungen auf der Ebene einer elementaren Phänomenologie anzubieten. Außerdem sind wir überzeugt, daß es nichts Unbedeutendes in der menschlichen Psyche gibt.

VI. DIE WINKEL

*Schließet den Raum! Schließet die Tasche
des Känguruhs! Dort ist es warm.*

Maurice Blanchard

I

Bei den Nestern und den Muscheln befanden wir uns ganz offensichtlich vor Übertragungen der Wohnfunktion. Es handelte sich für uns darum, chimärische oder vergrößerte Formen der Intimität zu studieren, luftig wie das Nest im Baum oder hart verschalt wie das Weichtier im Stein. Jetzt wollen wir zu Eindrücken von Intimität kommen, die, mögen sie noch so flüchtig oder imaginär sein, doch eine menschlichere Wurzel haben. Die Eindrücke, die wir in diesem Kapitel ins Auge fassen, bedürfen keiner Übertragung. Auch wenn ein sachlicher Geist sie für eitle Schwärmereien hält, kann man eine direkte Psychologie aus ihnen erarbeiten.

Hier der Ausgangspunkt unserer Überlegungen: jeder Winkel in einem Haus, jede Ecke in einem Zimmer, jeder eingezogene Raum, wo man sich gern verkriecht, sich in sich selbst zusammenzieht, ist für die Einbildungskraft eine Einsamkeit, der Keim eines Zimmers, der Keim eines Hauses.

Die Dokumente, die man beim Lesen sammeln kann, sind nicht sehr zahlreich, weil dieses ganz körperliche Zusammenschließen-um-sich-selbst bereits das Merkmal einer Verneinung trägt. In vieler Hinsicht verweigert der »erlebte« Winkel das Leben, verengt das Leben, versteckt das Leben. Der Winkel ist dann eine Negation des Alls. Im Winkel spricht man nicht einmal mit sich selbst. Wenn man sich an die Stunden im Winkel erinnert, dann erinnert man sich an ein tiefes Schweigen, ein Schweigen auch der Gedanken. Warum sollte man also die Geometrie einer so dürftigen Einsamkeit beschreiben? Der Psychologe und besonders der Metaphysiker würden diese Kreisläufe der Topo-Analyse recht unnütz finden. Sie können die »verschlossenen Charaktere« unmittelbar beobachten. Sie haben es

nicht nötig, daß man ihnen das von der Welt gekränkte Wesen als ein in seinen Winkel gezwängtes Wesen beschreibt. Und doch hat jede Zurückgezogenheit der Seele äußere Gleichnisse der Zuflucht. Der gemeinste aller Zufluchtsorte, der Winkel, verdient eine Prüfung. Sich in einen Winkel zurückziehen, ist gewiß ein ärmlicher Ausdruck. Aber wenn er auch ärmlich ist, so hat er doch zahlreiche Bilder, und Bilder von großem Alter, vielleicht sogar im psychologischen Sinne primitive Bilder. Je schlichter das Bild ist, desto größer sind manchmal die Träume.

Aber zunächst ist der Winkel eine Zuflucht, die uns einen ursprünglichen Daseinswert sichert: die Unbeweglichkeit. Er ist das sichere Lokal, das nächstliegende Lokal meiner Unbeweglichkeit. Der Winkel ist eine Art Kastenhälfte, halb Wand, halb Tür. Er gibt eine Illustration für die Dialektik des Drinnen und des Draußen, die wir in einem späteren Kapitel behandeln werden.

Das Bewußtsein, in seinem Winkel Frieden zu haben, verbreitet, wenn man so sagen darf, eine Unbeweglichkeit. Die Unbeweglichkeit strahlt aus. Ein imaginäres Zimmer baut sich um unseren Körper auf, der sich gut versteckt fühlt, wenn wir uns in eine Ecke flüchten. Die Schatten sind schon Wände, ein Möbel ist eine Schranke, eine Wandbespannung ist ein Dach. Aber alle diese Bilder sind zu phantastisch. Man muß den Raum der Unbeweglichkeit umreißen, indem man ihn zum Raum des Daseins macht. Ein Dichter schreibt diesen kleinen Vers [1]:

Ich bin der Raum wo ich bin

in einem Buch, das den Titel trägt »Im Rohzustand«. Dieser Vers ist groß. Aber wo kann man ihn besser nachfühlen als in einem Winkel?

Unter dem Titel »Mein Leben ohne mich« übersetzt Armand Robin das Gedicht »Die große Nacht« von Rilke folgendermaßen: »Plötzlich, ein Zimmer, mit seiner Lampe, stand mir entgegen, fast greifbar in mir. Schon war ich dort Winkel, aber die Läden fühlten mich, schlossen sich zu.« Wie kann man besser sagen, daß der Winkel das Gehäuse des Seins ist? [2]

II

Nehmen wir jetzt einen doppelsinnigen Text, wo das Wesen sich im selben Augenblick enthüllt, in dem es aus seiner Ecke herauskommt.

In seinem Buch über Baudelaire zitiert Sartre einen Satz, der einen langen Kommentar verdient. Er stammt aus einem Roman von Hughes [3]: »Emily hatte gespielt, sich in einem Winkel, ganz vorn am Bug des Schiffes, ein Haus zu bauen ...« Nicht dieser Satz ist es, den Sartre für sich benützt, sondern der folgende: »Von diesem Spiel ermüdet, schlenderte sie ziellos nach dem Hinterschiff, als ihr plötzlich der blitzhafte Gedanke kam, daß sie *sie* war . . .« Bevor wir diese Worte hin und her wenden, wollen wir bemerken, daß sie in dem Roman von Hughes wahrscheinlich dem entsprechen, was *erfundene Kindheit* genannt werden muß. Die Romane sind übervoll davon. Die Autoren umhüllen eine nicht erlebte, sondern erfundene Kindheit mit einer erfundenen Naivität. Diese irrealen Vergangenheit eines Berichtes, nach rückwärts projiziert durch die literarische Arbeit, maskiert oft die Unmittelbarkeit der Träumerei, einer Träumerei, die ihren ganzen phänomenologischen Wert behielte, wenn sie uns in ihrer wirklich unmittelbaren Naivität geboten würde. Aber *Sein* und *Schreiben* sind schwer in Übereinstimmung zu bringen.

Indessen ist der von Sartre herangezogene Text, so wie er ist, von größtem Wert, denn er bezeichnet topo-analytisch, das heißt in räumlichen Begriffen, in Äußerungen der Erfahrung des Drinnen und des Draußen, die beiden Richtungen, die von den Psychoanalytikern mit den Worten *introvertiert* und *extrovertiert* bezeichnet werden. Früher als das Leben, früher als die Leidenschaften, im Grundschema des Daseins, trifft der Romanschriftsteller diese Qualität an. Der blitzhafte Gedanke, ein Selbst zu haben, der das Kind in der Erzählung durchfährt, dieser Gedanke kommt ihm erst, nachdem es aus seinem »Zuhause« herausging. Es handelt sich um ein *Cogito* des Ausgangs, ohne daß uns vorher das *Cogito* des in sich selbst zurückgezogenen Wesens gegeben worden wäre, um ein mehr oder weniger verdämmertes *Cogito* eines Wesens, das zunächst spielt, sich einen

kartesischen »Ofenraum« zu schaffen, eine chimärische Behausung im Winkel eines Schiffes. Das Kind hat entdeckt, daß es »es selbst« ist, indem es nach dem Draußen ausbrach, in Gegenwirkung vielleicht gegen Konzentrationszustände in einem Winkel des Seins. Denn ist der Winkel des Schiffes nicht ein Winkel des Seins? Wird das Kind, wenn es das weite All des Schiffes mitten im Meer erforscht hat, in sein Häuschen zurückkehren? Wird Emily jetzt, da sie weiß, daß sie *sie* ist, ihr Hausbau-Spiel wieder aufnehmen, wird sie in ihre Wohnung heimkehren, das heißt in ihr eigenes Innere heimkehren? Gewiß kann man das Bewußtsein bekommen, dazusein ohne im Raum zu sein, aber hier ist die Fabel vom Sein mit einem Spiel der Räumlichkeit verbündet. Der Romanschriftsteller schuldete uns alle Einzelheiten der Umkehrung des Traumes, der von einem Zuhause ins All heraustritt um das Sein zu entdecken. Da es sich um eine erfundene Kindheit handelt, um eine romanhafte Metaphysik, hält der Schriftsteller die Schlüssel des doppelten Bereichs in der Hand. Er spürt die Entsprechung. Zweifellos könnte er das Erwachen zum »Sein« anders darstellen. Doch weil in diesem Falle das Zuhause dem All vorherging, hätten uns die Träumereien im Häuschen ausführlicher gegeben werden müssen. So aber hat der Autor die Träumereien des Winkels geopfert — vielleicht verdrängt. Er hat sie als »Spiel« eines Kindes verkleidet und damit in gewisser Weise zugestanden, daß der Ernst des Lebens im Draußen liegt.

Aber über das Leben in den Winkeln, über das in einem Winkel zusammengefaltete All, über den in sich selbst versunkenen Träumer, werden uns die Dichter mehr sagen. Sie werden nicht zaudern, dieser Träumerei ihre ganze Unmittelbarkeit zu geben.

III

In dem Roman des Dichters Milosz *L'amoureuse initiation* gibt es eine Hauptperson von einer zynischen Aufrichtigkeit, die nichts vergißt. Es handelt sich nicht um Jugenderinnerungen. Alles ist hier erlebte Gegenwärtigkeit. Und in dem Palast

dieses Mannes, in dem Palast, wo er sein glühendes Leben führt, hat er bestimmte Ecken und Winkel, die ihm oft noch immer wohnlich erscheinen. So »jene kleine dunkle Ecke zwischen dem Kamin und der Eichentruhe, wo du kauertest«, — wenn die Freundin nicht da war. Er wartete auf die Ungetreue nicht im weiten Palast, sondern wirklich im Schmollwinkel der unwirschen Erwartung, wo man seinen Zorn wiederkauen kann. »Das Gesäß auf dem harten kalten Marmorfußboden, die Augen im gemalten Himmel der Decke verloren, du alter Trottel, was für köstliche Stunden der Traurigkeit und der Erwartung verstandest du hier zu verleben!« Ist dies etwa kein Zufluchtsort für einen Doppelsinn? Der Träumer ist glücklich darüber, daß er traurig ist, zufrieden, allein zu sein und zu warten. In diesem Winkel wird über Leben und Tod meditiert, wie es auf den Gipfeln der Leidenschaft die Regel ist: »Leben und sterben in dieser gefühlvollen Zimmerecke, sprachst du zu dir selbst; ach ja, hier leben und sterben, warum auch nicht, Herr von Pinamonte, du Freund der dunklen, staubigen Winkel?« Und alle Bewohner der Winkel werden herbeikommen, um dem Bilde Leben zu geben, alle Seinsnuancen dieses Winkelbewohners zu vertiefen. Für die großen Träumer von Winkeln, Ecken, Löchern ist nichts leer, die Dialektik des Vollen und des Leeren entspricht nur zwei geometrischen Irrealitäten. Die Wohnfunktion verbindet das Volle und das Leere. Ein lebendes Wesen füllt einen leeren Zufluchtsort aus. Und die Bilder bewohnen ihn. In allen Ecken spukt es. Der Winkelträumer, den Milosz geschaffen hat, Monsieur de Pinamonte, ist also in einer verhältnismäßig geräumigen »Kluft« zwischen dem Kamin und der Truhe untergebracht und fährt in seinem Selbstgespräch fort: »Hier wohnt die besinnliche Spinne, mächtig und glücklich; hier kauert sich die Vergangenheit zusammen und macht sich ganz klein, ein altes verängstigtes Marienkäferchen . . . Ein listiges, ironisches Marienkäferchen, bleibt die Vergangenheit hier unauffindbar für die gelehrten Brillen der Sammler von hübschen kleinen Dingen.« Und wie sollte man unter dem Zauberstab des Dichters nicht zum Marienkäfer werden, wie sollte man nicht Erinnerungen und Träume unter den Flügeldecken des runden Tierchens, des rundesten aller Tiere, ansammeln. Wie

geschickt versteckte es die Fähigkeit zu fliegen, dieses rote irdische Lebenskügelchen! Es schlüpft aus seiner Kugelform wie aus einem Loch. Vielleicht hat es im blauen Himmel, wie jenes Kind aus dem Roman, den blitzhaften Gedanken, daß es *es selbst* ist! Wie soll man angesichts dieser kleinen, plötzlich fliegenden Muschel den Träumen eine Grenze setzen?

Und auf den Romanseiten von Milosz vermehren sich die Möglichkeiten des Austausches zwischen tierischem Leben und menschlichem Leben. Sein zynischer Träumer sagt weiterhin: hier, in dem Winkel zwischen Truhe und Kamin, »findest du tausend Heilmittel gegen die Langeweile und eine Unendlichkeit von Dingen, die würdig sind, deinen Geist während der ganzen Ewigkeit zu beschäftigen: der Fäulnisgeruch von Minuten, die seit drei Jahrhunderten vergangen sind, der verborgene Sinn der Hieroglyphen aus Fliegenkot; der Triumphbogen dieses Mauselloches, die verschlissene Tapete, an die du deinen runden, harten Rücken lehnst; das schabende Geräusch deiner Absätze auf dem Marmor; der Ton deines staubgereizten Niesens . . . schließlich die Seele all dieses alten Staubes einer von den Federbesen vergessenen Saalecke.«

Aber abgesehen von uns »Winkellesern«, wer wird in der Lektüre dieser *Staubnester* fortfahren? Vielleicht ein Michel Leiris, der mit einer Nadel bewaffnet sich daran machte, den Staub in den Fugen des Fußbodens aufzustören [4]. Aber das sind Dinge, die nicht jedermann bekennt.

Und doch — welches ehrwürdige Alter hat in solchen Träumereien die Vergangenheit! Sie dringen ein in die große Domäne der undatierten Geschichte. Läßt man die Einbildungskraft in den Krypten des Gedächtnisses schweifen, so findet man unversehens das Traumleben wieder, das man in den winzigen Schilufwinkeln des Hauses geführt hat, in dem beinahe tierischen Lager der Träume.

Aber auf diesem entfernten Hintergrund kehrt die Kindheit zurück. In seinem Meditationswinkel legt der Träumer bei Milosz vor sich selbst seine Beichte ab. Die Vergangenheit steigt wieder auf, sie strömt in die Gegenwart ein. Und der Träumer ertappt sich dabei, daß er weint: »Denn schon als Kind hattest du die Vorliebe für die Dachböden von Schlössern und die Win-

kel von Bibliotheken, und du lasest gierig, ohne ein einziges Wort zu verstehen, die holländischen Vorzugsdrucke der Infolios von Diafoirus . . . Ach, du Schelm, die köstlichen Stunden, die du in deiner Verworfenheit zu leben verstandest in den staubigen Schlupfwinkeln des Palazzo Merone! Wie du dort deine Zeit vergeudetest, um die Seele der Dinge zu durchdringen, die mit ihrer eigenen Zeit abgeschlossen haben! Mit welchem Glück verwandeltest du dich in einen alten Pantoffel, der verloren gegangen war, aus dem Rinnstein gezogen, aus dem Kehricht geholt!«

Muß man hier die Lektüre mit einem energischen Halt unterbrechen und unbeendet lassen? Wer wird über die Spinne, das Marienkäferchen und die Maus noch hinausgehen bis zur Identifikation mit den Dingen, die in einem Winkel vergessen wurden? Aber was ist eine Träumerei, die man anhält? Warum sie anhalten? Aus Geschmacksskrupeln? Aus Verachtung der alten Dinge? Aber Milosz hält nicht an. Wenn man sich von seinem Buch führen läßt und über sein Buch hinausträumt, dann träumt man mit ihm, ein Winkel sei das Grab einer »hölzernen Puppe, die in diesem Saalwinkel von einem kleinen Mädchen des vorigen Jahrhunderts vergessen wurde . . .« Zweifellos muß man die Träumerei bis ans Ende träumen, um in dem großen Museum der unbedeutenden Dinge das Herz schneller schlagen zu fühlen. Kann man von einem alten Haus träumen, das nicht auch ein Asyl von alten Dingen wäre, das nicht seine eigenen alten Dinge bewahrte? Es wird sich nicht etwa aus bloßer Sammlerbesessenheit mit der erlesenen Exportware alter Dinge anfüllen. Nein, um die Winkel zu beseelen, sind der alte Pantoffel und der Puppenkopf mehr wert, die sich an die Meditation des Träumers Milosz hängen: »Mysterium der Dinge, kleine Empfindungen in der Zeit, große Leere der Ewigkeit! Die ganze Unendlichkeit findet Platz in diesem steinernen Winkel zwischen dem Kamin und der eichenen Truhe . . . Wo aber sind jetzt, wo sind, Donnerwetter! deine großen Spinnennetz-Glückseligkeiten, deine tiefen Meditationen am Grab eines kleinen, verdorbenen, gestorbenen Dinges!«

In der Tiefe seines Winkels erinnert sich dann der Träumer an alle Gegenstände der Einsamkeit, Gegenstände, die Erinne-

rungen an Einsamkeit sind und nur durch ungetreue Vergesslichkeit in einem Winkel zurückgelassen wurden. »Denk an die Lampe, an diese alte Lampe, die dich von weitem grüßte am Fenster deiner Gedanken, an diesem von alten Sonnen ganz verbrannten Fenster . . .« In der Tiefe seines Winkels sieht der Träumer ein älteres Haus wieder, ein Haus in einem andern Land, und bildet damit eine Synthese aus dem Elternhaus und dem Traumhaus. Die Gegenstände, die alten Gegenstände fragen ihn: »Was wird in den langen verlassenen Winternächten die alte Freundin, die alte Lampe, von dir denken? Was denken von dir alle Gegenstände, die dir lieb waren, so brüderlich lieb? War ihr dunkles Schicksal nicht eng mit dem deinen vereint? . . . Die unbeweglichen, stummen Dinge vergessen niemals: melancholisch und verachtet, empfangen sie die vertraulichen Geständnisse von allem Demütigsten, allem Unbekanntesten, das wir im Grunde unseres eignen Wesens tragen.« Welche Aufforderung zur Demut hat der Träumer in seinem Winkel vernommen! Der Winkel verleugnet den Palast, der Staub den Marmor, die abgenutzten Gegenstände die Pracht und den Luxus. Der Träumer in seinem Winkel hat die Welt ausgemischt, in einer gründlichen Träumerei, die alle Gegenstände der Welt einen nach dem anderen zerstört. Der Winkel wird ein Schrank voll Erinnerungen. Die Erinnerungsgegenstände überschreiten die tausend kleinen Schwellen in der Unordnung der verstaubten Dinge, und dann bringen sie Ordnung in die Vergangenheit. Mit der dichten Unbeweglichkeit verbinden sich entfernteste Reisen in eine entschwundene Welt. Bei Milosz taucht der Traum so tief in die Vergangenheit hinab, daß er gleichsam ein Jenseits des Gedächtnisses berührt: »Alle diese Dinge sind fern, sehr fern, sie sind nicht mehr, sie sind nie gewesen, die Vergangenheit hat sie nicht mehr im Gedächtnis . . . Betrachte, suche, staune, zittere . . . Du selbst hast schon keine Vergangenheit mehr.« Wenn man über den Seiten dieses Buches meditiert, fühlt man sich zurückversetzt in eine Art Vorraum des Seins, in ein Jenseits der Träume.

IV

Mit diesen Seiten von Milosz haben wir eine denkbar vollständige Erfahrung der *unwirschen* Träumerei geben wollen, der Träumerei eines Wesens, das sich bewegungslos in eine Ecke zurückzieht. Was es dort vorfindet, ist eine verbrauchte Welt. Im Vorbeigehen wollen wir auf die Kraft hinweisen, die ein Adjektiv gewinnt, sobald man es an das Leben heftet. Das unwirsche Leben, das unwirsche Wesen kennzeichnet ein All. Es ist mehr als nur eine Färbung der Dinge, es sind die Dinge selbst, die sich darin kristallisieren, Kristalle der Trübsal, des Bedauerns, des Heimwehs bilden. Wenn der Philosoph bei den Dichtern, bei einem großen Dichter wie Milosz, Lektionen über die Individualisierung der Welt bezieht, dann überzeugt er sich bald, daß die Welt nicht auf Substantiven beruht, sondern auf Adjektiven!

Wenn man der Einbildungskraft philosophischer Systeme, die das Weltall betreffen, Gerechtigkeit widerfahren ließe, dann sähe man als Keim ein Adjektiv sprießen. Man könnte den Rat geben: willst du das Wesen einer Weltphilosophie finden, suche ihr Adjektiv.

V

Aber nehmen wir den Kontakt mit kürzeren Träumereien wieder auf, die durch das Detail der Dinge geweckt werden, durch Wesenszüge, die auf den ersten Blick unbedeutend erscheinen. Wie oft hat man nicht davon gesprochen, daß Leonardo den Malern, die nach Inspiration suchten, Flecken und Risse einer alten Mauer mit Träumeraugen zu betrachten riet. Enthalten die Linien, die von der Zeit auf ein altes Mauerwerk gezeichnet worden sind, nicht den Entwurf eines Weltalls? Wer hat nicht in ein paar Linien, die sich auf einer Zimmerdecke zeigten, die Karte eines neuen Kontinents gesehen? Der Dichter weiß das alles. Aber um zu sagen, was es mit diesen Welten auf sich hat, die der Zufall an den Grenzen zwischen einer Zeichnung und einer Träumerei entstehen läßt, und um auf seine eigene Art von ihnen zu sprechen, wird er sie bewohnen

müssen. Er findet einen Winkel und verweilt dort in der Welt der rissigen Zimmerdecke.

So verfolgt der Dichter den Hohlweg einer Mauerkehle und findet seine Hütte in der Ecke des Gesimses wieder. Hören wir Pierre Albert-Birot, der in seinen *Gedichten an das andere Ich* »sich in die wärmende Mulde schmiegt«. Ihre milde Wärme verlockt uns bald dazu, uns einzurollen, uns einzuwickeln.

Zunächst läßt sich Albert-Birot in die Mauerkehle gleiten:

Geradeaus folg ich den Mauerkehlen
die geradeaus folgen der Zimmerdecke.

Er »lauscht« der Zeichnung der Dinge, aber da ist eine Ecke, da ist eine Falle, die den Träumer aufhält:

Es gibt Ecken aus denen man nicht mehr herauskommt.

Doch gerade in dieses Gefängnis kehrt der Friede ein. In diesen Ecken, in diesen Winkeln scheint der Träumer die Ruhe kennenzulernen, die zwischen dem Sein und dem Nichtsein vermittelt. Sie ist das Sein einer Unwirklichkeit. Ein Ereignis ist nötig, um ihn hinauszuerwerfen. Der Dichter fügt hinzu:

»Aber die Autohupe hat mich aus der Ecke herausgerissen, wo ich fast in einem Engelstraum gestorben wäre.«

Gegen eine solche Textstelle lassen sich fachwissenschaftliche Kriterien mit Leichtigkeit ins Feld führen. Solche Bilder, solche Schwärmereien wird der kritische Verstand mit vielen Gründen aufzulösen und zunichte zu machen suchen.

Zunächst weil sie nicht »vernünftig« sind, weil man die »Ecken der Zimmerdecke« nicht bewohnt, während man sich in einem bequemen Bett ausruht, weil das Spinnennetz nicht, wie der Dichter sagt, eine Wandbespannung ist — und, kritischer und persönlicher, weil der Bildexzeß einem Philosophen wie ein Hohn erscheinen müßte: sucht doch der Philosoph das Sein um seinen Mittelpunkt zu versammeln und in einem mittleren Sein eine Art von dramatischer Einheit von Raum, Zeit und Handlung herzustellen.

Ja, aber nachdem die vernünftigen Kritiker, nachdem die Verachtung der Philosophen, nachdem die Traditionen der Dichtkunst sich verbündet haben, um uns aus der labyrinthischen Traumwelt des Dichters zu vertreiben, bleibt die Tatsache

nach wie vor bestehen, daß der Dichter aus seinem Gedicht eine Falle für Träumer gemacht hat.

Ich für meinen Teil habe mich darin fangen lassen. Ich bin der Mauerkehle gefolgt.

In einem früheren Kapitel sagten wir, das auf einem Kupferstich wiedergegebene Haus wecke leicht das Verlangen, darin zu wohnen. Man fühlt, man würde gern dort wohnen, zwischen den Linien der schön gestochenen Zeichnung. Unsere Chimäre, die uns dazu treibt, in den Ecken zu wohnen, auch sie entsteht manchmal aus der Anmut einer schlichten Zeichnung. Aber dann ist die Anmut einer Kurve nicht einfach eine bergsonsche Bewegung mit wohlangebrachten Wendungen. Sie ist nicht nur ein sich entfaltender zeitlicher Ablauf. Sie ist auch ein bewohnbarer Raum, der sich harmonisch aufbaut. Wieder ist es Pierre Albert-Birot, der uns diesen »Kupferstich-Winkel« schenkt, diese schöne Zeichnung in Worten. Er schreibt in *Gedichte an das andere Ich*:

Und ich bin eine Ornamentzeichnung geworden
 Gefühlvolle Schwünge
 Einrollen von Spiralen
 Oberfläche in Schwarz und Weiß geordnet
 Und doch habe ich mich eben noch atmen gehört
 Ist dies wirklich eine Zeichnung
 Bin ich wirklich ich.

Die Spirale scheint uns mit ihren ineinandergelegten Händen zu umfassen. Die Zeichnung erweist sich aktiver an dem was sie einschließt als an dem, was sie aufblättert. Der Dichter empfindet es so, wenn er die Bucht einer Volute bewohnt, die Wärme und das stille Leben im Schoße einer Kurve findet.

Der intellektualistische Philosoph, der die Worte in ihrem präzisen Sinn festhalten will, der die Worte als tausend kleine Werkzeuge eines klaren Denkens benutzt, kann sich über die Verwegenheit des Dichters nur wundern. Und doch verhindert ein Synkretismus der Sensibilität, daß die Worte sich zu vollkommen festen Körpern kristallisieren. Den zentralen Sinn eines Substantivs erweitern unerwartete Adjektive. Eine neue Umgebung erlaubt dem Wort, nicht nur in das Denken, son-

dern auch in das Träumen einzugehen. Die Sprache träumt. Der kritische Verstand kann nichts dagegen tun. Es ist eine poetische Tatsache, daß ein Träumer schreiben kann, eine Kurve sei warm. Glaubt man etwa, Bergson habe nicht schon den *Sinn* überschritten, als er der Kurve Anmut und der geraden Linie Steifheit zuschrieb? Was tun wir denn mehr, wenn wir sagen, eine Ecke sei kalt und eine Kurve warm? Eine Kurve empfangen uns und eine zu scharfe Kante stoße uns aus? Die Kante sei männlich, die Kurve sei weiblich? Ein Nichts von Bewertung verändert alles. Die Anmut einer Kurve ist eine Einladung zu wohnen. Man kann nicht fortgehen, ohne auf Wiederkehr zu hoffen. Die geliebte Kurve hat Nestkräfte; sie ist eine Aufforderung, zu besitzen. Sie ist ein runder Winkel, eine bewohnbare Geometrie. Wir befinden uns da in einem Mindestmaß von Zuflucht, im allereinfachsten Schema einer Träumerei von der Ruhe. Nur der Träumer, der sich selbst rund macht, wenn er Schleifen betrachtet, kennt diese einfachen Freuden der gezeichneten Ruhe.

Es ist zweifellos sehr unklug, wenn ein Autor auf den letzten Seiten eines Kapitels die am wenigsten verbindlichen Gedanken zusammenträgt, die Bilder, die nur in einem Detail lebendig sind, Überzeugungen, wenn auch noch so ehrliche, die nur einen Augenblick bestehen. Aber was kann ein Phänomenologe weiter tun, der dem Gewimmel der Einbildungskraft standhalten will? Für ihn ist oft schon ein einziges Wort ein Keim des Traumes. Wenn man die Werke eines großen Worte-Träumers liest, wie Michel Leiris einer ist (insbesondere *Biffures*), dann überrascht man sich dabei, in den Worten zu leben, im Innern eines Wortes innerste Bewegungen zu erleben. Wie eine Freundschaft weitet sich das Wort manchmal, nach Belieben des Träumers, im Wellenschwung einer Silbe. In anderen Worten ist alles friedlich, gedrängt. Hat Joubert, der weise Joubert, hat er nicht die Ruhe im Inneren eines solchen Wortes gekannt, da er so merkwürdig von Begriffen spricht, die »Hütten« sind. Die Worte — bilde ich mir oft ein — sind kleine Häuser, mit Keller und Dachboden. Der gesunde Menschenverstand wohnt im Erdgeschoß, immer bereit zum »Verkehr mit der Außenwelt«, auf gleichem Fuße mit dem Mitmenschen, diesem Passanten, der nie

ein Träumer ist. Im Haus des Wortes die Treppe hinaufsteigen heißt von Stufe zu Stufe abstrahieren. In den Keller hinuntersteigen heißt träumen, heißt sich verlieren in den fernen Gängen einer unsicheren Ethymologie, heißt in den Worten unauffindbare Schätze suchen. Hinaufsteigen und Hinabsteigen in den Worten selbst, das ist das Leben des Dichters. Zu hoch hinaufsteigen, zu tief hinabsteigen, beides ist dem Dichter erlaubt, der das Erdhafte mit dem Luftigen verbindet. Soll nur der Philosoph durch seinesgleichen dazu verurteilt sein, immer im Erdgeschoß zu wohnen?

VII. DIE MINIATUR

I

Der Psychologe — und erst recht der Philosoph — schenken dem Spiel der Miniaturen wenig Aufmerksamkeit, die so oft in den Märcen vorkommen. Nach der Ansicht des Philosophen macht sich der Schriftsteller einen Spaß, wenn er Häuser herstellt, die im Innern einer Erbse Platz haben. Dieser Ursprung im Absurden stellt das Märchen auf gleiche Stufe mit der bloßen Phantasiewillkür. In einer solchen Laune der Phantasie betritt der Schriftsteller nicht wahrhaft das große Reich des Phantastischen. Wenn der Schriftsteller — oft sehr schwerfällig — seine billige Erfindung entwickelt, scheint er nicht an eine solchen Miniaturen entsprechende *psychologische Realität* zu glauben. Es fehlt jener Anflug von Traum, der vom Schriftsteller auf den Leser übergehen könnte. Um Glauben zu wecken, muß man selbst glauben. Lohnt es für einen Philosophen die Mühe, ein phänomenologisches Problem anlässlich dieser »literarischen« Miniaturen aufzuwerfen, dieser so mühelos vom Literaten verkleinerten Gegenstände? Kann das Bewußtsein — das des Schriftstellers, das des Lesers — sich aufrichtig mitbeteiligt fühlen am Entstehen solcher Bilder?

Dennoch muß diesen Bildern eine gewisse Objektivität zugestanden werden, schon allein deshalb, weil sie die Zustimmung und sogar das lebhafteste Interesse zahlreicher Träumer finden. Man kann sagen, diese Miniaturhäuser sind falsche Objekte, die aber eine echte psychologische Objektivität besitzen. Der Imaginationsprozeß ist hier typisch. Er stellt ein Problem, das von dem allgemeinen Problem der geometrischen Ähnlichkeiten unterschieden werden muß. Der Geometer sieht *genau das gleiche Ding* in zwei Figuren, die in verschiedenem Maßstab gezeichnet sind. Häusergrundrisse in verkleinertem Maßstab enthalten keines der Probleme, die mit einer Philosophie der Einbildungskraft zusammenhängen. Wir dürfen nicht einmal auf der Ebene der Darstellung bleiben, obgleich es gerade auf dieser Ebene sehr interessant wäre, die Phänomenologie

der Ähnlichkeit zu studieren. Unsere Untersuchung muß dadurch gekennzeichnet sein, daß sie unzweideutig die Einbildungskraft betrifft.

Alles wird zum Beispiel klar, wenn man uns vor dem Eintritt in den Raum, wo imaginiert wird, eine Schwelle der Absurdität überschreiten läßt. Folgen wir einen Augenblick dem Helden von Charles Nodier, *Fleur des pois*, »Erbsenblüte«, der in die Kutsche der Fee einsteigt. In diese Kutsche, die den Umfang einer Bohne hat, steigt der junge Mann mit sechs »Literkannen« voll Bohnen. Die Zahl ist also ebenso wie die Größe des Raumes in einen Widerspruch verwickelt. Sechstausend Bohnen gehen in eine. Das gleiche, wenn der dicke Michael — mit welcher Verwunderung! — in die Behausung der Krümelfee eintritt, eine Behausung, die unter einem Grasbüschel versteckt liegt, und sich wohl darin fühlt. Er »richtet sich darin ein«. Glücklich in einem kleinen Raume, macht er eine Erfahrung von Topophilie. Einmal im Innern der Miniatur, wird er ihre weitläufigen Gemächer kennenlernen. Vom Innenraum her wird er eine *innere* Schönheit entdecken. Es gibt da eine Umkehrung der Perspektive, eine Umkehrung, die mehr oder weniger flüchtig, mehr oder weniger einschneidend ist, je nach dem Talent des Erzählers und der Traumfähigkeit des Lesers. Nodier gibt oft zu sehr dem Wunsch nach, »angenehm« zu erzählen, er bleibt beim oberflächlichen Vergnügen, ohne der Phantasie auf den Grund zu gehen, er klammert sich an schlecht verhüllte verstandesmäßige Erklärungen. Um den Eintritt in das Miniaturhaus psychologisch verständlich zu machen, beruft er sich auf die kleinen Kartenhäuser in den Kinderspielen: die Miniaturen der Einbildungskraft versetzen uns ganz einfach in eine Kindheit zurück, in die Hingabe an die Spielsachen, die *Realität der Spielsache*.

Die Einbildungskraft verdient Besseres. Denn wahrhaftig, die miniaturenbildende Einbildungskraft ist eine natürliche Einbildungskraft. Sie tritt in jedem Alter auf, wo es sich um die Träumerei der geborenen Träumer handelt. Genau gesagt, man muß das nur unterhaltende Element abheben, um seine effektiven psychologischen Wurzeln zu entdecken. Zum Beispiel wird man den folgenden Text von Hermann Hesse ernst-

haft lesen müssen [1]. Ein Gefangener hat an die Wand seiner Zelle eine Landschaft gemalt. Auf diesem Bilde fährt ein kleiner Eisenbahnzug in einen Tunnel ein. Als die Gefängniswärter ihn holen kommen, bittet er sie freundlich, einen Augenblick zu warten, denn er möchte noch rasch in den kleinen Zug steigen, um etwas nachzuprüfen. Nach ihrer Art fangen sie an zu lachen, denn sie halten ihn für einen Narren. Er macht sich ganz klein. Er geht in sein Bild hinein, steigt in den kleinen Zug, der sich in Bewegung setzt, und verschwindet in dem schwarzen Loch des kleinen Tunnels. Einige Augenblicke lang sieht man noch ein paar Rauchflocken aus dem runden Loch kommen. Dann zergeht dieser Rauch und mit ihm das Bild und mit ihm die Person des Gefangenen . . . Wie oft mag sich dieser Malerdichter in seinem Gefängnis gewünscht haben, die Wände mit einem Tunnel zu durchlöchern! Wie oft, als er seinen Traum malte, ist er durch einen Riß in der Wand entschlüpft! Um aus dem Gefängnis herauszukommen, sind alle Mittel recht. Notfalls genügt die befreiende Absurdität.

Wenn wir dem Dichter der Miniatur mit Sympathie zuhören, wenn wir den kleinen Zug des gefangenen Malers besteigen, so ist der geometrische Widerspruch ausgeglichen, die Darstellung beherrscht von der Einbildungskraft. Die Darstellung ist nicht mehr nur eine Zusammenstellung von Zeichen, die andern unsere eigenen Bilder übermitteln sollen. Im Sinne einer Philosophie, die die Einbildungskraft als grundlegende Fähigkeit auffaßt, kann man den schopenhauerischen Satz variieren: »Die Welt ist meine Einbildung.« Ich besitze die Welt um so besser, je geschickter ich sie zur Miniatur machen kann. Aber man muß berücksichtigen, daß in der Miniatur die Werte dichter und rascher werden. Eine platonische Dialektik des Kleinen und des Großen genügt nicht, um die dynamischen Kräfte der Miniatur zu erkennen. Man muß über die Logik hinausgehen, um zu erleben, wieviel Großes im Kleinen Platz haben kann.

Wir wollen an einigen Beispielen vorführen, daß die literarische Miniatur – das heißt die ganze Gruppe von literarischen Bildern, die aus den perspektivischen Umkehrungen der Größenmaße hervorgehen – tiefe Werte zur Auswirkung bringt.

II

Zunächst einen Text von Cyrano de Bergerac, zitiert in einem schönen Aufsatz von Pierre-Maxime Schuhl. In diesem Aufsatz, der betitelt ist »Das Gulliver-Thema und das Postulat von Laplace«, betont der Autor den intellektualistischen Charakter der unterhaltsamen Bilder von Cyrano de Bergerac und vergleicht diese Bilder mit den Ideen des mathematischen Astronomen [2].

Dies ist der Text von Cyrano: »Dieser Apfel ist ein kleines All für sich, und der Kern, wärmer als die andern Teile, verbreitet um sich herum die Wärme, die seine ganze Kugel erhält: und dieser Kern ist solcher Ansicht entsprechend die kleine Sonne dieser kleinen Welt, die das vegetative Salz dieser kleinen Masse erwärmt und nährt.«

In diesem Text gibt es keine Abbildung, alles ist Imagination, und die imaginäre Miniatur bietet sich an, um einen imaginären Wert zu umschließen. Im Zentrum ist der Fruchtkern, der *wärmer* ist als der ganze Apfel. Diese verdichtete Wärme, dieses warme Behagen, das die Menschen lieben, läßt das Bild vom Rang eines gesehenen Bildes zum Rang eines erlebten Bildes aufsteigen. Die Einbildungskraft fühlt sich gestärkt durch diesen Keim, den ein vegetatives Salz ernährt [3]. Der Apfel, die Frucht, ist nicht mehr der erste Wert. Der wahre dynamische Wert ist der Kern. Paradoxerweise erschafft der Kern den Apfel. Er spendet ihm seine balsamischen Säfte, seine erhaltenden Kräfte. Der Kern entsteht nicht nur in einer zarten Wiege, unter dem Schutz des ganzen Fruchtfleisches. Er ist der Erzeuger der Lebenswärme.

In einer solchen Phantasie gibt es gegenüber der sachlichen Beobachtung eine völlige Umkehrung. Der imaginierende Geist folgt hier dem umgekehrten Weg wie der beobachtende Geist. Die Einbildungskraft will nicht ein Diagramm herstellen, das die Erkenntnisse zusammenfaßt. Sie sucht einen Vorwand, um die Bilder zu vermehren, und sobald die Einbildungskraft sich für ein Bild interessiert, vergrößert sie dessen Wert. Von dem Augenblick an, da Cyrano die Kern-Sonne imaginierte, war er der Überzeugung, daß der Fruchtkern ein Zentrum von Leben und Feuer, kurz, ein Wert sei.

Natürlich befinden wir uns hier einem exzessiven Bild gegenüber. Das spielerische Element bei Cyrano, wie bei vielen Autoren, wie bei Nodier, den wir weiter oben heranzogen, schadet der imaginierenden Meditation. Die Bilder gehen zu schnell und zu weit. Aber der langsam lesende Psychologe, der die Bilder mit der Zeitlupe betrachtet und sich lange genug bei jedem Bild aufhält, empfindet hier gleichsam ein grenzenloses Ineinanderwachsen von Werten. Die Werte versenken sich in die Tiefe der Miniatur. Die Miniatur bringt Träume hervor.

Pierre-Maxime Schuhl beschließt seine Studie, indem er an Hand dieses besonderen Beispiels die Gefahren der Phantasie hervorhebt, die sich zur Herrin über Irrtum und Verkehrtheit macht. Wir denken wie er, aber wir *träumen* anders, oder, genauer gesagt, wir willigen ein, auf Gelesenes als Träumer zu reagieren. Das ganze Problem der Traumverarbeitung der Traumwerte ist damit aufgerollt. Eine Träumerei objektiv beschreiben, heißt schon sie vermindern und anhalten. Wieviel objektiv erzählte Träume sind nur noch der Staub eines zerfallenen Traumgeschehens! Begegnet man einem Bilde, das träumt, muß man es annehmen wie eine Einladung, die Träumerei fortzusetzen, die es geschaffen hat.

Der Psychologe der Einbildungskraft, der den Sachverhalt des Bildes durch die Impulse der Träumerei definiert, muß die Erfindung des Bildes rechtfertigen. In dem Beispiel, das wir studieren, ist das aufgeworfene Bild absurd: ist der Kern die Sonne des Apfels? Wenn man genügend Träume daran knüpft, — zweifellos braucht man viele dazu —, so wird man diese Frage am Ende zu einer innerhalb des Traumgeschehens gerechtfertigten machen. Cyrano de Bergerac hat den Surrealismus nicht abgewartet, um den absurden Fragen fröhlich die Stirn zu bieten. Auf der Ebene der Einbildungskraft hat er sich nicht »getäuscht«, denn die Einbildungskraft täuscht sich nie, denn die Einbildungskraft braucht nicht ein Bild mit einer objektiven Realität zu konfrontieren. Man muß weitergehen: Cyrano hat auch seine Leser nicht täuschen wollen. Er wußte gut, daß der Leser »nicht darauf hereinfallen würde«. Er hat nur Leser finden wollen, die auf gleicher Stufe mit seiner Ein-

bildungskraft stehen. Eine Art von Optimismus des Seins ist in jedem Werk der Einbildungskraft. Hat Gérard de Nerval nicht gesagt (Aurélia): »Ich glaube, die menschliche Einbildungskraft hat nichts erfunden, das nicht wahr wäre, in dieser Welt oder in anderen Welten.«

Wenn man ein Bild wie das planetarische Bild des Apfels von Cyrano in seiner Unmittelbarkeit erlebt, dann versteht man, daß dieses Bild nicht durch Gedanken vorbereitet ist. Es hat nichts gemein mit Bildern, die wissenschaftliche Ideen illustrieren oder stützen. Zum Beispiel ist das Bohrsche Atommodell – im wissenschaftlichen Denkbereich, nicht in den dürftigen und verhängnisvollen Auswertungen durch eine vulgarisierende Philosophie – ein reines synthetisches Schema von mathematischen Gedanken. Im Bohrschen planetarischen Atom ist die kleine Zentralsonne nicht warm.

Mit dieser kurzen Bemerkung möchten wir den Wesensunterschied betonen, der zwischen einem absoluten Bild, das sich in sich selbst erfüllt, und einem an eine Ideenbildung angehängten Bild besteht, das nichts weiter sein will als ein Gedanken-Resümee.

III

Als zweites Beispiel einer aufgewerteten literarischen Miniatur verfolgen wir die Träumerei eines Botanikers. Die Seele des Botanikers erfreut sich an diesem Miniaturbild des Seins, das eine Blume ist. Der Botaniker benutzt unbefangene Worte, die den Dingen von geläufigem Größenmaß entsprechen, um die Intimität der Blüte zu beschreiben. In dem »Wörterbuch der christlichen Botanik«, einem dickleibigen Teilband der Neuen theologischen Enzyklopädie, herausgegeben 1851, findet man unter dem Stichwort *Epiaire* folgende Beschreibung der Blüte des Wiesenziest:

»Diese Blüten, die in Baumwollwiegen aufgezogen werden, sind klein, delikat, von rosa und weißen Farben . . . Ich nehme den kleinen Kelch ab, mit diesem Netz aus langfaseriger Seide, das ihn bedeckt . . . Die untere Lippe der Blume ist gerade und ein wenig zurückgebogen; innen ist sie lebhaft rosa gefärbt

und außen mit einem dichten Pelzwerk bedeckt. Diese ganze Pflanze fühlt sich warm an. Sie hat ein kleines, ausgesprochen hyperboräisches Kostüm. Die vier kleinen Staubgefäße sind wie kleine gelbe Pinsel.« Bis hierher mag der Text für objektiv gelten. Doch er zögert nicht, sich zu psychologisieren. Fortschreitend begleitet eine Träumerei die Beschreibung: »Die vier Staubgefäße halten sich aufrecht und in sehr gutem Einverständnis in der kleinen Nische, die von der Unterlippe gebildet wird. Sie haben es dort sehr warm in kleinen, gut ausgepolsterten Kasematten. Der kleine Stempel verharret respektvoll zu ihren Füßen, aber da er von sehr kleiner Gesalt ist, müssen sie, um ihn zu sprechen, ihrerseits die Knie beugen. Die kleinen Frauen haben ja eine wichtige Rolle; und jene, deren Ton am demütigsten scheint, legen zuweilen im Haushalt ein sehr unbedingtes Betragen an den Tag. Die vier nackten Samenkörner bleiben im Grunde des Kelchs und wachsen dort auf, wie sich die Kinder in Indien in einer Hängematte schaukeln. Jedes Staubgefäß kennt seine Arbeit, und es kann keine Eifersucht geben.«

So hat der gelehrte Botaniker in der Blüte die Miniatur des ehelichen Lebens entdeckt, er hat die süße Wärme empfunden, die von einem Pelzchen behütet wird, er hat die Hängematte gesehen, die das Samenkorn wiegt. Aus der Harmonie der Formen hat er auf das Behagen des Hauses geschlossen. Muß man unterstreichen, daß wie in dem Text von Cyrano die milde Wärme der eingeschlossenen Bezirke das erste Anzeichen einer Intimität ist? Diese warme Innerlichkeit ist die Wurzel aller Bilder. Die Bilder — man sieht es sofort — entsprechen keiner Realität mehr. Unter der Lupe könnte man noch den kleinen gelben Pinsel der Staubgefäße erkennen, aber kein Beobachter könnte den geringsten realen Anhaltspunkt finden, um die psychologischen Gleichnisse zu rechtfertigen, die der Erzähler der christlichen Botanik anhäuft. Man darf annehmen, der Erzähler wäre vorsichtiger gewesen, wenn es sich um ein Objekt geläufiger Größenordnung gehandelt hätte. Aber er ist in eine Miniatur eingetreten, und sofort begannen die Bilder zu wimmeln, zu wachsen, zu entweichen. Das Große kommt aus dem Kleinen, nicht durch das logische Gesetz einer Dialektik der

Gegensätze, sondern dank der Befreiung von allen Verpflichtungen der Dimensionen, und diese Befreiung ist das charakteristische Merkmal der Phantasietätigkeit. In dem Artikel »Immergrün« im gleichen Lexikon der christlichen Botanik heißt es: »Leser, studiere das Immergrün im Detail, und du wirst sehen, wie sehr das Detail die Objekte vergrößert.«

Auf zwei Zeilen faßt der »Mann mit der Lupe« ein großes psychologisches Gesetz zusammen. Er stellt uns an einen empfindlichen Punkt der Objektivität, er versetzt uns in den Moment, wo man das unbemerkte Detail erfassen und beherrschen muß. Die Lupe ist in diesem Erlebnis die Vorbedingung eines Eintritts in die Welt. Der Mann mit der Lupe ist hier nicht der Greis, der mit seinen müden Augen die Zeitung lesen will. Der Mann mit der Lupe nimmt die Welt als eine Neuigkeit. Würde er uns das Geständnis seiner erlebten Entdeckungen machen, dann gäbe er uns Dokumente reiner Phänomenologie, wo die Entdeckung der Welt, wo der Eintritt in die Welt, mehr als ein abgenutzter Wert wäre, mehr als ein durch seinen häufigen philosophischen Gebrauch glanzlos gewordenes Wort. Oft beschreibt der Philosoph seinen »Eintritt in die Welt«, sein »Sein in der Welt« unter dem Zeichen eines vertrauten Gegenstandes. Er beschreibt sein Tintenfaß phänomenologisch. Ein dürftiges Objekt ist dann der Torhüter der weiten Welt.

Der Mann mit der Lupe streicht ganz einfach die vertraute Welt aus. Er ist ein frischer Blick vor einem neuen Objekt. Die Lupe des Botanikers ist die wiedergefundene Kindheit. Sie gibt dem Botaniker den vergrößernden Blick des Kindes zurück. Mit ihrer Hilfe kehrt er heim in den Garten,

Wo die Kinder alles groß sehen [4].

Das Winzige, die »enge Pforte« im wahrsten Sinne, öffnet eine Welt. Das Detail eines Dinges kann das Zeichen einer neuen Welt sein, einer Welt, die wie alle Welten die Attribute der Größe enthält.

Die Miniatur ist ein Fundort der Größe.

IV

Wenn wir eine Phänomenologie des Mannes mit der Lupe skizzieren, denken wir natürlich nicht an den Laboratoriumsarbeiter. Der wissenschaftliche Arbeiter hat eine Objektivitätsdisziplin, die alle Träumereien der Einbildungskraft stilllegt. Was er im Mikroskop beobachtet, hat er immer schon gesehen. Man könnte auf paradoxe Weise sagen, daß er niemals zum erstenmal sieht. Jedenfalls zählt das »erste Mal« nicht im Reich der wissenschaftlichen Beobachtung, der sicheren Objektivität. Hier ist die Beobachtung auf »mehrere Male« angewiesen; die Wiederholbarkeit ist Bedingung. In der wissenschaftlichen Arbeit muß jede Überraschung zu allererst psychologisch verdaut werden. Was der Gelehrte beobachtet, gehört schön definiert in ein Korpus von Gedanken und Experimenten. Wenn wir die Einbildungskraft studieren, machen wir unsere Bemerkungen nicht auf der Ebene von Problemen der wissenschaftlichen Erfahrung. Wie wir in unserer Einführung gesagt haben, müssen wir alle unsere Gepflogenheiten wissenschaftlicher Objektivität vergessen und die *Bilder der Erstmaligkeit* aufsuchen. Würden wir psychologische Dokumente aus der Geschichte der Wissenschaften sammeln — denn man kann uns entgegenhalten, daß es auch in dieser Geschichte einen ganzen Vorrat von »Erstmaligkeit« gäbe —, dann sähen wir, daß die ersten mikroskopischen Beobachtungen Legenden von kleinen Gegenständen gewesen sind, und wenn der Gegenstand lebendig war, Legenden des Lebens. Hat nicht mancher Beobachter, noch ganz im Bereich der Naivität, menschliche Formen in die »Spermatozoiden-Tierchen« hineingesehen!

Um es nochmals zu sagen: wir sind also vor die Aufgabe gestellt, die Probleme der Imagination unter den Bedingungen der Erstmaligkeit zu behandeln. Das berechtigt uns, Beispiele der extremsten Phantasiewillkür zu sammeln. Als überraschende Variation zum Thema »Der Mann mit der Lupe«, werden wir ein Prosagedicht von André Pieyre de Mandiargues untersuchen, das zum Titel hat: *Das Ei in der Landschaft* [5].

Der Dichter, wie so viele andere Menschen auch, träumt hinter der Fensterscheibe. Aber im Glase selbst entdeckt er eine

kleine Deformation, die das ganze All deformieren wird. De Mandiargues sagt zu seinem Leser: »Tritt ganz nahe an das Fenster heran und gib dir Mühe, dein Augenmerk nicht zu sehr nach draußen zu richten. Bis du vor deinen Augen eines jener Körner hast, die wie Zysten im Glase sind, kleine Knorpelchen, die manchmal durchsichtig sind, meist aber trüb oder nur sehr undeutlich durchscheinend, und von einer länglichen Form, die an die Pupille einer Katze erinnert.« Durch diese kleine gläserne Spindel, durch diese Katzenpupille gesehen — was wird aus der Außenwelt? »Verändert sich die Natur der Welt? Oder triumphiert ihre wahre Natur jetzt über den Augenschein? Jedenfalls ist die Erfahrungstatsache diese, daß die Einführung des Kornes in die Landschaft genügt, um ihr einen weichen Charakter zu geben . . . Mauern, Felsen, Baumstämme, Metallgerüste haben in den Umgebungen des beweglichen Kornes jede Steifheit verloren.« Und von allen Seiten läßt der Dichter die Bilder hervorsprudeln. Er gibt uns ein multipliziertes Atom des Alls. Vom Dichter geführt, bewegt der Träumer sein Gesicht in verschiedenen Blickwinkeln und erschafft sich eine neue Welt. Aus der Miniatur der gläsernen Zyste läßt der Träumer eine Welt entspringen. Der Träumer zwingt die Welt »zu den ungewöhnlichsten Kriechbewegungen«. Der Träumer läßt Wellen von Unwirklichkeit über die bisher wirklich gewesene Welt hinlaufen. »Die Außenwelt in ihrer Gesamtheit hat sich in ein nach Wunsch bildsames Element verwandelt gegenüber diesem einzigen harten und scharfen Objekt, diesem wahrhaften Philosophen-Ei, das durch deine geringsten Gesichtsbewegungen den ganzen Raum überwandert.«

Der Dichter ist also nicht weit gereist, um sein Traumwerkzeug zu suchen. Und doch, mit welcher Kunst hat er die Landschaft aufs Korn genommen! Wie phantasievoll hat er die Landschaft mit vielfältigen Kurven beschenkt. Dies ist wahrhaftig der Riemannsches gekrümmte Raum in der Phantasie! Denn das ganze All ist in diesen Kurven beschlossen, das ganze All konzentriert sich in einem Korn, einem Kern, einem Keim, einem Kräftezentrum. Und dieses Zentrum ist gewaltig, weil es ein imaginiertes Zentrum ist. Ein Schritt weiter in der Bilderwelt, die uns Pieyre de Mandiargues bietet, und man erlebt es

als imaginierendes Zentrum; dann liest man die Landschaft in dem Glaskorn. Man blickt gar nicht mehr hindurch. Dieser weltverwandelnde Kern ist selbst eine Welt. Die Miniatur entfaltet sich zu den Ausmaßen eines Alls. Das Große, um es nochmals zu sagen, ist im Kleinen enthalten.

Eine Lupe nehmen heißt achtgeben, aber achtgeben, heißt das nicht schon eine Lupe haben? Die Aufmerksamkeit für sich allein ist ein Vergrößerungsglas. In einem anderen Buch [6] meditiert Pieyre de Mandiargues über die Blüte der Euphorbia und schreibt: »Die Euphorbia war unter seinem aufmerksamen Blick, wie ein aufgeschnittener Floh unter der Linse eines Mikroskops, auf geheimnisvolle Weise gewachsen: jetzt war sie eine fünfeckige Festung, die sich vor ihm zu gewaltiger Höhe erhob, in einer Einöde von weißen Felsen und rosa Klippen erschienen unzugänglich die fünf Türme des sternförmigen Schlosses, als Vorhut des Lebens in die dürre Landschaft geworfen.«

Ein vernünftiger Philosoph — die Gattung ist nicht selten — wird uns vielleicht entgegenhalten, daß diese Dokumente übertrieben sind, daß sie allzu willkürlich mit Hilfe der Worte das Große, das Unermeßliche aus dem Kleinen entspringen lassen. Das wäre nur Zauberei mit Worten, sehr dürftig gegenüber der Leistung des Zauberers, der einen Wecker aus einem Fingerhut herauskommen läßt. Dennoch verteidigen wir die »literarische« Zauberei. Die Handlung des Zauberers erstaunt und unterhält. Die Handlung des Dichters macht träumen. Die Handlung des ersten kann ich nicht selbst erleben oder nachleben. Aber die Bilder des Dichters gehören mir, unter der einzigen Bedingung, daß ich die Träumerei liebe.

Der vernünftige Philosoph würde unsere Bilder entschuldigen, wenn sie als Auswirkungen irgendeiner Droge, etwa eines Meskalin-Versuches, geboten würden. Dann hätten sie für ihn eine physiologische Realität. Der Philosoph könnte sich ihrer bedienen, um seine Probleme bezüglich der Leib-Seele-Einheit auszuleuchten. Wir aber nehmen die literarischen Dokumente als *Realitäten der Einbildungskraft*, als reine Produkte der Imagination. Denn warum sollten die Auswirkungen der Einbildungskraft nicht ebenso real sein wie die des Wahrnehmungsvermögens?

Und warum sollten schließlich diese »exzessiven« Bilder, die wir nicht selbst zu bilden vermögen, aber die wir als Leser vertrauensvoll vom Dichter empfangen können, warum sollten sie nicht — wenn man darauf Wert legt — potentielle Drogen sein, die uns Keime von Träumerei verschaffen? Diese potentielle Droge ist von sehr reiner Wirksamkeit. Wir können uns darauf verlassen, daß wir uns mit einem »übertriebenen« Bild im Drehpunkt einer autonomen Einbildungskraft befinden.

V

Nur mit gewissen Skrupeln haben wir vorhin die lange botanische Beschreibung aus der *Nouvelle encyclopédie théologique* angeführt. Dieser Text entfernt sich allzu rasch vom Ausgangspunkt der Träumerei. Er ist geschwätzig. Man nimmt ihn nur auf, wenn man Zeit zu Späßen hat. Man gibt ihm den Laufpaß, wenn man die lebendigen Keime des Imaginären finden will. Das ist, wenn man so sagen darf, eine aus groben Stücken zusammengesetzte Miniatur. Wir müssen einen besseren Kontakt mit der miniatureschaffenden Einbildungskraft finden. Als Stubenphilosoph, der wir sind, können wir nicht aus der Betrachtung der Miniaturmalerei des Mittelalters profitieren, dieser großen Zeit der einsamen Geduld. Aber wir können uns diese Geduld sehr genau vorstellen. Sie läßt den Frieden in die Finger einströmen. Schon wenn man nur daran denkt, verbreitet sich Frieden in der Seele. Alle kleinen Dinge erfordern Langsamkeit. Sicher hat man sich in der stillen Kammer sehr viel Muße nehmen müssen, um die Welt in der Miniatur einzufangen. Man muß den Raum lieben, um ihn so minutiös zu beschreiben, als gäbe es Weltmoleküle, als könnte man ein ganzes Schauspiel in das Molekül einer Zeichnung einschließen. Welche Dialektik zwischen der Intuition, die immer groß sieht, und dieser dem Überschwang feindlichen Arbeit! Die Intuitionisten umfassen alles mit einem einzigen Blick, während die Einzelheiten sich immer nur eine nach der anderen entdecken und anordnen lassen, geduldig, mit der diskursiven Tücke des feinen Miniaturisten. Der Miniaturist scheint die faule Kontemplation des intuitionistischen Philoso-

phen in die Schranken zu fordern. Spricht er nicht zu ihm: »Du hättest das nicht gesehen! Nimm dir doch die Zeit, alle diese kleinen Dinge zu sehen, die sich nicht als Gesamtbild betrachten lassen!« Bei der Betrachtung einer Miniatur ist es nötig, daß die Aufmerksamkeit des Künstlers auf den Betrachter übergeht und von ihm auf das Bild zurückspringt, um das Detail einzuordnen.

Natürlich ist es leichter, in Miniaturen zu sprechen als sie zu schaffen, und wir können mühelos literarische Schilderungen sammeln, die die Welt ins Diminutiv versetzen. Weil diese Schilderungen die Dinge im Kleinformat sagen, sind sie selbstverständlich überaus breit. So jener Abschnitt von Victor Hugo (wir kürzen ihn), den wir heranziehen, weil wir den Leser um ein wenig Aufmerksamkeit für einen Typus der Träumerei bitten möchten, der belanglos erscheinen kann.

Victor Hugo sieht, wie man sagt, alles groß, aber er kann auch Miniaturen schreiben. In *Le Rhin* [7] liest man: »In Freiberg habe ich lange Zeit die großartige Landschaft vergessen, die ich vor den Augen hatte, um nur das Rasenviereck, in dem ich saß, zu betrachten. Es war auf einem kleinen wilden Buckel des Hügels gelegen. Auch dort gab es eine Welt. Langsam schritten die Käfer unter den tiefen Stengeln der Vegetation. Schierlingsblüten in Sonnenschirmform ahmten die Pinien Italiens nach . . . Eine arme, naßgewordene Hummel, in gelb und schwarzem Samt, kletterte mühsam einen Dornenzweig entlang; dichte Wolken von kleinen Mücken verhüllten ihr das Tageslicht; eine blaue Glockenblume zitterte im Wind, und ein ganzes Volk von Blattläusen hatte unter diesem enormen Zelt Schutz gefunden . . . Ich sah aus dem Schlamm einen Regenwurm hervorkommen und sich gen Himmel winden, den vorsintflutlichen Pythonschlangen ähnlich, und vielleicht hat auch er in diesem mikroskopischen All seinen Herkules, der ihn tötet, und seinen Cuvier, der ihn beschreibt. Kurz, diese kleine Welt ist ebenso groß wie die andere.« Der Text zieht sich in die Länge, der Dichter hat Vergnügen daran, er beschwört immer kleinere Maße und folgt dann einer billigen Theorie. Aber der Leser, der es nicht eilig hat — der einzige, den wir selbst für uns erhoffen können —, tritt mit Sicherheit in die miniatu-

renschaffende Träumerei ein. Dieser unbeschäftigte Leser ist oft solchen Träumereien nachgegangen, aber er hätte nie gewagt, sie niederzuschreiben. Der Dichter hat ihnen literarische Würde verliehen. Wir haben den Ehrgeiz, ihnen philosophische Würde zu verleihen. Denn schließlich irrt sich der Dichter nicht, er hat eine Welt entdeckt. »Auch dort gab es eine Welt.« Warum sollte sich der Metaphysiker nicht mit dieser Welt konfrontieren? Ohne sich in Unkosten zu stürzen, würde er seine Erfahrungen von der »Weltoffenheit«, »Welteinkehr« erneuern können. Allzu oft ist die Welt, die der Philosoph beschreibt, nur ein Nicht-Ich. Ihre Enormität ist eine Anhäufung von Negativen. Allzu rasch macht der Philosoph Positivbilder daraus und leistet sich die Welt, eine einzige Welt. Die Formeln: In-der-Welt-Sein, Sein-der-Welt sind für mich zu majestätisch; es gelingt mir nicht, sie zu erleben. Ich fühle mich wohler in den Welten der Miniatur. Dies sind für mich überblickbare Welten. Wenn ich sie erlebe, fühle ich, wie mein träumendes Wesen weltschaffende Wellen ausstrahlt. Die Enormität der Welt ist für mich nur eine große Verwirrung der weltschaffenden Wellen. Die ehrlich erlebte Miniatur dagegen löst mich aus der wirren Umwelt heraus, sie hilft mir, den auflösenden Kräften der Umgebung zu widerstehen.

Die Miniatur ist eine metaphysische Ausgleichsübung, sie gestattet uns, mit geringem Risiko weltschöpferisch zu sein. Und welche Ruhe liegt in einer solchen Weltüberlegenheits-Übung. Die Miniatur ruht, ohne jemals einzuschlafen. Die Phantasie ist dabei wachsam und glücklich.

Um uns aber dieser Miniaturmetaphysik zu widmen, müssen wir die Stützpunkte vermehren und noch ein paar Texte sammeln. Sonst müßte ich befürchten, durch das Bekenntnis meiner Vorliebe für die Miniatur die vor einem Vierteljahrhundert mir von Madame Favez-Boutonier auf der Schwelle unserer guten alten Freundschaft gestellte Diagnose zu bestätigen: meine liliputanischen Halluzinationen seien charakteristische Symptome des Alkoholismus.

Zahlreich sind die Texte, in denen die Wiese als Wald erscheint, ein Grasbüschel als Gebüsch. In einem Roman von Thomas Hardy ist eine Handvoll Moos ein Fichtenwald. In

einem Roman voller feiner, vielfältiger Leidenschaften, Niels Lyhne, beschreibt J. P. Jacobsen den Wald des Glücks: Das Herbstlaub, die »unter dem Gewicht der roten Trauben« gebeugten Vogelbeerbäume, und beschließt sein Bild mit dem »kräftigen, starren Moos, das an Fichten oder Palmen erinnerte«. Und »da war auch noch das leichte Moos, das die Baumstämme bekleidete und aussah wie die Kornfelder der Elfen.« Ein Autor wie Jacobsen [8], dessen Aufgabe es ist, ein menschliches Drama von hoher Intensität wiederzugeben, unterbricht die Erzählung der Leidenschaft, um diese Miniatur zu schreiben — ein solches Paradox müßte man ausleuchten, wenn man ein exaktes Maß des literarischen Interesses gewinnen wollte. Bei näherem Eindringen in das Leben des Textes scheint sich etwas Menschliches in der Art und Weise zu sublimieren, wie dieser Feinwald auf dem Boden des Waldes der großen Bäume betrachtet wird. Von einem Wald zum andern, von dem Wald in der Diastole zum Wald in der Systole atmet ein kosmischer Bezug. Paradoxerweise scheint man, wenn man in der Miniatur lebt, in einem kleinen Raum größte Bewegungsfreiheit zu finden.

Das ist eine der tausend Träumereien, die uns aus der Welt entrücken, die uns in eine andere Welt versetzen, und der Romandichter hat sie gebraucht, um uns in dieses Jenseits der Welt hinüberzuleiten, das die Welt einer neuen Liebe ist. Die von den menschlichen Angelegenheiten gedrängten Leute kommen dort nicht hinein. Der Leser eines Buches, das den Wellenbewegungen einer großen Leidenschaft folgt, wundert sich vielleicht über diese Unterbrechung durch den kosmischen Bezug. Dann liest er das Buch aber nur *linear*, indem er dem Faden der menschlichen Ereignisse nachgeht. Für ihn bedürfen die Ereignisse keiner bildlichen Ausmalung. Doch um wie viele Träumereien werden wir ärmer in solch einer linearen Lektüre!

Solche Träumereien sind Aufforderungen zum vertikalen Dasein. Sie sind Erholungspausen innerhalb der Erzählung und sollen den Leser nur zum Träumen anregen. Sie sind sehr rein, denn sie dienen zu nichts. Man muß sie unterscheiden von jenem Erzählertrick, der einen Zwerg hinter einem Salatkopf versteckt, um dem Helden Fallen zu stellen, wie in dem *Gelben*

Zwerg der Madame d'Aulnoy. Die kosmische Poesie ist unabhängig von den Intrigen der Kindermärchen. Sie erfordert in den von uns zitierten Beispielen eine Partizipation an einem wahrhaft intimen pflanzlichen Sein, an einer Pflanzlichkeit, die sich jener Dumpfheit entzieht, zu der sie die bergsonsche Philosophie verdammt hat. In ihrem Einklang mit den Kräften der Miniaturschöpfung ist die Pflanzenwelt groß im Kleinen, heftig in der Sanftheit, ganz und gar lebendig in ihrem grünen Wuchern.

Mitunter gelingt es dem Dichter, ein winziges Drama zu erfassen. So verlebendigt Jacques Audiberti in seinem erstaunlichen *Abraxas* uns einen dramatischen Augenblick des Kampfes zwischen dem Mauerkraut und der Steinmauer, wo »das Mauerkraut den grauen Bewurf abhebt«. Was für ein Riese Atlas des Pflanzenreiches! Im *Abraxas* gibt Audiberti ein engmaschiges Gewebe aus Traum und Wirklichkeit. Er kennt die Träumereien, die uns zum *punctum proximum* der Einfühlung bringen. Man möchte dem Mauerkraut helfen, mit seinen Wurzeln einen weiteren Riß in die alte Mauer zu sprengen.

Aber hat man in dieser Welt Zeit genug, die Dinge zu lieben, die Dinge von nahem zu sehen, wenn sie den Schutz ihrer Winzigkeit genießen? Ein einziges Mal in meinem Leben habe ich beobachten können, wie eine junge Moosflechte auf einer Mauer entstand und sich ausbreitete. Welche Jugend, welche Kraft zum Lobe der Fläche!

Allerdings verlöre man den Sinn für die wirklichen Werte, wenn man die Miniaturen einfach nur aus dem Relativismus des Großen und des Kleinen deuten würde. Der Mooshalm kann gewiß eine Fichte sein, aber nie wird eine Fichte ein Mooshalm sein. Die Phantasie arbeitet nicht in beiden Richtungen mit gleicher Überzeugung.

In den Gärten des Winzigen erlebt der Dichter den Keimboden der Blumen. Und ich möchte wie André Breton sagen können: »Ich habe Hände, dich zu pflücken, winziger Thymian meiner Träume, Rosmarin meiner letzten Blässe« [9].

VI

Das Märchen ist ein poetisches Bild, das vernünftig erscheinen will. Es möchte ungewöhnliche Bilder miteinander verbinden, als wären es logisch zusammenhängende Bilder. Das Märchen dehnt auf diese Weise die Überzeugungskraft eines ersten Bildes auf eine ganze Gruppe abgeleiteter Bilder aus. Aber der Verbindungsfaden ist so leicht zu verfolgen, die vernünftige Verknüpfung ist so beweglich, daß man bald nicht mehr weiß, wo der Keim des Märchens lag.

Im Falle einer erzählten Miniatur wie bei dem Märchen vom Däumling läßt sich das Prinzip des Ausgangsbildes unschwer auffinden: die Winzigkeit wird allein schon alle Handlungen erleichtern. Und doch ist die phänomenologische Situation dieser Miniatur nicht ganz eindeutig. Sie ist den dialektischen Schwankungen zwischen dem Verblüffenden und dem Spaßigen unterworfen. Ein übertriebener Zug genügt manchmal, um die Partizipation am Wunderbaren aufzuheben. In einer Zeichnung würde man das Wunder noch ernst nehmen, aber die literarische Auslegung überschreitet die Grenzen. Ein Däumling, den Gaston Paris zitiert [10], ist so klein, »daß er mit seinem Kopf ein Staubkorn durchbohrt und ganz und gar hindurchschlüpft«. Ein anderer wird von einer ausschlagenden Ameise getötet. In dieser Episode gibt es keinerlei Traumwert. Unsere Tierträume, die so stark von großen Tieren beeindruckt sind, werden vom Tun und Treiben der winzig kleinen Tiere nicht berührt. In Richtung des Winzigen gehen unsere Tierträume nicht so weit wie unsere Pflanzenträume [11].

Gaston Paris bemerkt richtig, daß in dieser Version, wo der Däumling von einem Ameisentritt getötet wird, eine Beziehung zur Gattung des Spottverses auftaucht, nämlich die Schmähung durch ein Bild, das die Verachtung für das verkleinerte Wesen ausdrückt. Es handelt sich um eine »Contra-Partizipation«, eine ad absurdum geführte und dadurch aufgehobene Einfühlung. »Diese witzigen Spiele findet man auch bei den Römern; ein Epigramm der Dekadenzeit ruft einem Zwerg zu: ›Die Haut eines Flohes wäre für dich ein zu weites Kleid.« Und Gaston Paris fügt hinzu: »Noch in unseren Tagen findet man die glei-

den Späße in dem Lied vom *Kleinen Ehemann*.« Gaston Paris bezeichnet dieses Lied übrigens als »kindlich«, was unsere Psychoanalytiker gewiß verwundern wird. Glücklicherweise haben die psychologischen Erklärungsmethoden seit drei Vierteljahrhunderten Fortschritte gemacht.

Jedenfalls kennzeichnet Gaston Paris eindeutig den neuralgischen Punkt der Legende: die Stellen, wo man sich über die Kleinheit lustig macht, entstellen das ursprüngliche Märchen, die reine Miniatur. In dem ursprünglichen Märchen, das der Phänomenologe wiederherstellen muß, ist »die Kleinheit nicht lächerlich, sondern wunderbar; das Märchen ist interessant durch die ungewöhnlichen Taten, die der Däumling dank seiner Kleinheit vollbringt; bei allen Gelegenheiten ist er übrigens voll Geist und Bosheit, und er zieht sich immer glorreich aus den Gefahren, in die er manchmal gerät.«

Aber um wirklich am Märchen zu partizipieren, muß man diese Subtilität des Stoffes durch eine Subtilität des Geistes ergänzen. Das Märchen lädt uns ein, zwischen den Schwierigkeiten »hindurchzuschlüpfen«. Anders gesagt, man muß die Miniatur nicht als Zeichnung, sondern auch als Bewegungsimpuls betrachten. Dies ist ein weiteres phänomenologisches Anliegen. Welche Belebung empfängt man aus dem Märchen, wenn man der Kausalität des Kleinen nachgeht, dem Tatendrang des winzigen Wesens, der sich gegen das massige Wesen richtet! Der Bewegungsimpuls der Miniatur tritt zum Beispiel oft in jenen Märchen zutage, wo der Däumling im Ohr des Pferdes sitzt und sich zum Herrn der Kräfte macht, die den Pflug ziehen. »Dies ist meiner Ansicht nach«, sagt Gaston Paris, »der ursprüngliche Wesensgrund seiner Geschichte; dies ist das Motiv, das sich bei allen Völkern wiederfindet, während die anderen Geschichten, die ihm zugeschrieben werden, nachdem die Phantasiewillkür einmal auf dieses kleine unterhaltende Wesen aufmerksam geworden ist, bei den verschiedenen Völkern gewöhnlich voneinander abweichen.«

Natürlich sagt der Däumling im Ohr des Pferdes: hü! und hott! zu dem Tier. Er bildet das Zentrum der Entscheidung, das Träumereien unseres Willens uns gern in einen kleinen Raum verlegen lassen. Wir sagten vorhin, das Winzige sei ein Fund-

ort der Größe. Wenn man mit dem aktiven Däumling sympathisiert und sich selbst dadurch aktiviert fühlt, dann erscheint nun das Winzige als Fundort der natürlichen Energie. Ein Kartesianer könnte sagen — wenn ein Kartesianer sich zu einem Scherz herabließe —, daß in dieser Geschichte der Däumling die Zirbeldrüse des Pfluges sei. In jedem Fall ist das sehr Kleine der Herr der Kräfte, gibt das Kleine dem Großen Befehle. Wenn der Däumling sein Wort gesagt hat, müssen Pferd, Pflugschar und Mensch gehorsam folgen. Je besser diese drei untergeordneten Wesen gehorchen, desto sicherer wird die Furche eine gerade Linie bilden.

Der Däumling ist im Raum eines Ohres zu Hause, am Eingang der natürlichen Höhlung des Tones. Er ist ein Ohr in einem Ohr. Das durch die visuellen Vorstellungen gebildete Märchen wird also mit einem Vorgang kombiniert, den wir im folgenden Abschnitt als Miniatur des Tones bezeichnen werden. Wenn wir dem Märchen folgen, sind wir eingeladen, unter die Schwelle des Hörens hinabzutauchen und mit unserer Einbildungskraft zu hören. Der Däumling hat sich im Ohr des Pferdes einquartiert, um dort leise zu sprechen, das heißt, um stark zu befehlen, mit einer Stimme, die niemand vernimmt außer dem, der darauf »horchen« soll. Das Wort Horchen hat hier den Doppelsinn: hören und gehorchen. Wird dieser Doppelsinn nicht gerade in der geringsten Lautstärke, also in einer Miniatur des Tones, wie die Legende sie darstellt, mit der größten Feinheit vernehmbar?

Dieser Däumling, der durch seine Intelligenz und seinen Willen das Gespann des Pflügers lenkt, scheint uns weit entfernt vom Däumling unserer Jugend. Jedoch ist er auf der Linie der Fabeln, die uns, wenn wir Gaston Paris, diesem großen Kenner der Ursprünglichkeit, folgen, zur ursprünglichen Fabel.

Für Gaston Paris befindet sich der Schlüssel der Sage vom Däumling — wie so vieler Sagen — am Himmel. Der Däumling führt das Sternbild des großen Wagens. Tatsächlich hat Gaston Paris die Bemerkung machen können, daß in vielen Ländern ein kleiner Stern, der über dem Wagen steht, Däumling heißt.

Wir brauchen nicht alle die konvergierenden Beweise zu verfolgen, die der Leser in dem Werk von Gaston Paris finden

kann. Nur bei einer schweizerischen Sage wollen wir noch verweilen, die uns einen schönen Begriff gibt von einem Ohr, das zu träumen versteht. In dieser Sage, die von Gaston Paris herangezogen wird, stürzt um Mitternacht der Wagen mit großem Krach um. Lehrt uns eine solche Legende nicht die Nacht hören? Die Zeit der Nacht? Die Zeit des gestirnten Himmels? Wo habe ich gelesen, daß ein Einsiedler, der ohne zu beten dem Rinnen seiner Gebetssanduhr zusah, einen ohrenzerreißenden Lärm hörte? In der Sanduhr hörte er plötzlich die Katastrophe der Zeit. Das Ticktack unserer Uhren ist so grob, so mechanisch abgehackt, daß unser Ohr nicht mehr fein genug ist, um die fließende Zeit zu hören.

VII

Das an den Himmel versetzte Märchen vom Däumling zeigt, daß die Bilder mühelos vom Kleinen zum Großen und vom Großen zum Kleinen übergehen. Die Träumereien Gullivers sind allgemein verbreitet. Ein großer Träumer erlebt diese Bilder doppelt, auf der Erde und am Himmel. Aber in diesem poetischen Leben der Bilder ist mehr enthalten als einfach nur ein Spiel mit Größenmaßen. Die Träumerei ist nicht geometrisch. Der Träumer geht bis auf den Grund. Im Anhang einer Doktorarbeit von C. A. Hackett, *Die Lyrik Rimbauds*, findet man unter dem Titel *Rimbaud und Gulliver* ausgezeichnete Bemerkungen, die Rimbaud im Hause seiner Mutter klein zeigen, in der beherrschten Welt draußen aber groß. Während er bei seiner Mutter nur »ein Männchen im Lande Brobdingnag« ist, »kommt sich Arthur in der Schule wie Gulliver in Lilliput vor«. Und C. A. Hackett zitiert Victor Hugo, der in *Les contemplations* (»Väterliche Erinnerungen«) die Kinder zeigt, wie sie lachen,

Wenn sie Riesen, schrecklich und sehr dumm,
Besiegt sehn von geistreichen Zwergen.

Bei dieser Gelegenheit hat C. A. Hackett alle Elemente einer Psychoanalyse von Arthur Rimbaud aufgezählt. Aber wenn auch die Psychoanalyse, wie wir oft bemerkt haben, uns kost-

bare Einblicke in die tiefere Natur des Schriftstellers tun läßt, so kann sie unsere Aufmerksamkeit doch manchmal von der unmittelbaren Kraft eines Bildes ablenken. Es gibt Bilder, die so unermeßlich sind, deren Kommunikationskraft uns so weit vom Leben, von unserem Leben, fortruft, daß die psychoanalytischen Kommentare sich nur am Rande der Werte abwickeln können. Welche unermeßliche Träumerei in den beiden Versen von Rimbaud:

Träumender Däumling, pflückt ich in voller Fahrt
Reime. Mein Gasthaus war beim Großen Bären.

Gewiß kann man einräumen, daß der Große Bär (im Französischen »Bärrin«) für Rimbaud »ein Bild für Frau Rimbaud« war (Hackett). Aber diese psychologische Vertiefung erklärt uns nicht die innere Bewegung dieses Bildes, das den Dichter die wallonische Däumlingsage wiederfinden läßt. Ich muß mein psychoanalytisches Wissen sogar ausklammern, wenn ich die phänomenologische Gnade des Bildes, das dieser Träumer, dieser fünfzehnjährige Prophet fand, in mir aufnehmen will. Wenn »Das Gasthaus zur Großen Bärrin« nur das strenge Elternhaus eines schikanierten Jugendlichen ist, dann weckt es in mir keine wirkliche Erinnerung, keine aktive Träumerei. Nur am Himmel Rimbauds vermag ich hier zu träumen. Die besondere Kausalität, die die Psychoanalyse aus dem Leben eines Schriftstellers herausholt, hat, auch wenn sie psychologisch richtig ist, wenig Aussicht, einer Wirkung auf irgendeinen Leser näher zu kommen. Und doch empfangen wir die Mitteilung dieses so ungewöhnlichen Bildes. Einen Augenblick löst es mich vom Leben, von meinem Leben, ab und macht ein imaginierendes Wesen aus mir. Bei solchen Lese-Anlässen bin ich allmählich dazu gelangt, nicht nur die psychoanalytische Kausalität des Bildes, sondern sogar jede psychologische Kausalität der dichterischen Schöpfung in Zweifel zu ziehen. Die Poesie kann in ihren Paradoxen akausal sein, was nur eine Seinsweise unter anderen in dieser Welt ist, eine Weise des in die Dialektik der Leidenschaften verstrickten Seins. Wenn die Dichtkunst autonom wird, kann man sehr wohl sagen, sie sei akausal. Um die Kraft eines isolierten Bildes direkt aufzufangen – ein Bild ent-

faltet seine ganze Kraft erst in der Isolierung —, erscheint uns die Phänomenologie jetzt geeigneter als die Psychoanalyse, denn die Phänomenologie fordert genau dies: daß wir uns selbst ohne Kritik und mit Begeisterung dieses Bild einverleiben.

In seinem unmittelbaren Traum-Aspekt ist also das »Gasthaus zur Großen Bärin« weder ein mütterliches Gefängnis noch ein dörfliches Wirtshauschild. Es ist ein »Haus des Himmels«. Wenn man ein Viereck betrachtet und dabei in ein intensives Träumen gerät, dann hat man das Erlebnis der Festigkeit und weiß, daß es ein Zufluchtsort von großer Sicherheit ist. Zwischen den vier Sternen des Bären kann ein großer Träumer seinen Wohnsitz aufschlagen. Vielleicht flieht er von der Erde, und der Psychoanalytiker zählt die Gründe seiner Flucht auf, aber dem Träumer ist zunächst einmal gewiß, eine Unterkunft gefunden zu haben, eine Unterkunft nach dem Maß seiner Träume. Und wie dreht sich dieses Himmelshaus! Die andern Sterne, in den Meeresweiten des Himmels verirrt, schaffen die Drehung nicht und gehen unter. Aber der Große Wagen verliert seinen Weg nicht. Wenn man ihn so schön kreisen sieht, fühlt man sich selbst auf der richtigen Bahn. Und sicherlich erlebt der Dichter, wenn er träumt, eine Verflechtung von Legenden. Und diese Legenden, wie alle Legenden, werden wiederbelebt durch ein Bild. Der Dichter gibt keine Großmuttermärchen wieder. Er hat keine Vergangenheit. Er ist in einer neuen Welt. Hinsichtlich der Vergangenheit und der Dinge dieser Welt hat er die absolute Sublimierung realisiert. Der Phänomenologe kann dem Dichter folgen. Der Psychoanalytiker beschäftigt sich nur mit der negativen Seite der Sublimierung.

VII

Beim Thema des Däumlings, im Volksmärchen ebenso wie beim Dichter, haben wir Größenverschiebungen kennengelernt, die den poetischen Räumen ein doppeltes Leben verleihen. Zwei Worte genügen manchmal für eine solche Verschiebung, etwa diese Verse von Noel Bureau [12]:

Er legte sich hinter den Grashalm,
Um den Himmel zu vergrößern.

Doch manchmal häufen sich die Umsetzungen des Kleinen und des Großen, vermehren sich, wirken aufeinander zurück. Wenn ein vertrautes Bild zum Größenmaß des Himmels anwächst, ist man plötzlich betroffen von der Empfindung, daß entsprechend die vertrauten Objekte zu Miniaturen einer Welt zusammenschrumpfen. Makrokosmos und Mikrokosmos stehen im Verhältnis der gegenseitigen Entsprechung.

Auf diese Korrelation, die nach beiden Richtungen wirken kann, sind viele Gedichte von Jules Supervielle aufgebaut, insbesondere die Gedichte, die unter dem bezeichnenden Titel *Gravitationen* vereinigt sind. Jedes Zentrum poetischen Interesses, sei es im Himmel oder auf der Erde, ist hier ein aktives Gravitationszentrum. Für den Dichter ist dieses Zentrum poetischer Gravitation, wenn man so sagen darf, gleichzeitig im Himmel und auf der Erde. Zum Beispiel, wie natürlich erscheint das Bild, wenn der Familientisch zu einem Luftgebilde wird, das die Sonne zur Lampe hat [13]:

Der Mann die Frau die Kinder
Am fliegenden Tisch
Auf ein Wunder gestützt
Das sich zu erklären sucht.

Und nach diesem »Ausbruch des Unwirklichen« kehrt der Dichter zur Erde zurück:

Ich finde mich wieder an meinem gewohnten Tisch
Auf der bebauten Erde
Die den Mais und die Herden gibt.

.....

Ich fand auch die Gesichter um mich herum
Mit dem Vollen und dem Hohlen der Wahrheit.

Das Bild, das dieser transformierenden Träumerei als Drehpunkt dient, ist das bald irdische, bald luftige, bald familiäre, bald kosmische Bild der Lampen-Sonne und der Sonnen-Lampe. Zu Tausenden ließen sich die literarischen Dokumente sammeln, die sich auf dieses Bild beziehen, das alt wie die Welt ist.

Aber Supervielle bringt eine wichtige Variation, indem er es nach beiden Richtungen spielen läßt. So gibt er der Einbildungskraft ihre Geschmeidigkeit wieder, eine so wunderbare Geschmeidigkeit, daß man sagen kann, das Bild umfasse die Fliehkraft, die erweitert, zugleich mit der Schwerkraft, die zusammenzieht. Der Dichter verhindert, daß das Bild erstarrt.

Wenn man den kosmischen Bezug bei Supervielle bedenkt, unter einem Titel wie *Gravitationen*, der für einen Geist unserer Zeit mit wissenschaftlicher Bedeutung so geladen ist, dann findet man Gedanken, die eine große Vergangenheit haben. Wenn man die Geschichte der Wissenschaften nicht gewaltsam modernisiert, wenn man zum Beispiel Kopernikus so ansieht wie er wirklich war, mit der ganzen Summe seiner Träumereien und seiner Gedanken, dann wird einem klar, daß die Gestirne um das Licht gravitieren. Die Sonne ist vor allem die große Lichtquelle der Welt. Die Mathematiker werden daraus in der Folge eine anziehende Masse machen. Das Licht in der Höhe ist das Prinzip der Mitte. Es hat einen so großen Wert in der Hierarchie der Bilder! Für die Einbildungskraft gravitiert die Welt um einen Wert.

Auch die abendliche Lampe auf dem Familientisch ist das Zentrum einer Welt. Der durch die Lampe erhellte Tisch ist für sich allein eine kleine Welt. Muß ein Träumer-Philosoph nicht fürchten, daß wir durch unsere indirekten Beleuchtungen das Zentrum des abendlichen Zimmers verlieren? Wird das Gedächtnis dann die Gesichter von ehemals bewahren:

Mit dem Vollen und dem Hohlen der Wahrheit.

Wenn man das ganze Gedicht von Supervielle in seinem sternhaften Aufstieg und seiner Rückkehr zur Menschenwelt verfolgt hat, dann bemerkt man, daß die vertraute Welt das neue Relief einer blendenden kosmischen Miniatur annimmt. Man wußte nicht, daß die vertraute Welt so groß war. Der Dichter hat uns gezeigt, daß das Große nicht unvereinbar mit dem Kleinen ist. Und man denkt an Baudelaire, der die Lithographien Goyas »weiträumige Bilder in Miniaturformat« genannt hat und von einem Emailmaler, Marc Baud,

sagte: »Er versteht es, große Bilder in kleinem Format zu machen [14].«

Wenn wir später die Bilder der Unermeßlichkeit eingehender behandeln, werden wir bestätigt finden, daß das winzig Kleine und das unermeßlich Große aufeinander abgestimmt sind. Der Dichter ist immer bereit, das Große aus dem Kleinen herauszulesen. Zum Beispiel hat es die Kosmogonie eines Claudel auf den Flügeln des dichterischen Bildes rasch fertig gebracht, sich den Wortschatz – wenn auch nicht das Denken – der heutigen Wissenschaft anzueignen. Claudel schreibt in *Die fünf großen Oden*:

»So wie man kleine Spinnen oder gewisse Insektenlarven sehen kann, die wie kostbare Steine schön versteckt sind in ihrem Futteral aus Watte oder Seide,

So ist mir ein Wurf junger Sonnen gezeigt worden, die noch ganz verwirrt waren in den kalten Falten des Spiralnebels.«

Mag ein Dichter die Welt durchs Mikroskop oder durchs Fernrohr betrachten, er sieht immer dasselbe.

IX

Die Ferne stellt übrigens an allen Punkten des Horizontes Miniaturen her. Wenn der Träumer die Szenerien der fernen Landschaft vor sich hat, dann heben sich für ihn diese Miniaturen ab wie Nester der Einsamkeit, in denen er zu leben träumt.

So schreibt Joe Bousquet [15]: »Ich versenke mich in die winzigen Ausmaße, die durch die Entfernung bestimmt werden, und fühle mich beunruhigt, wenn ich meine eigene Unbeweglichkeit, die mich festhält, an dieser Verkleinerung messe.« An sein Bett gefesselt, überspringt der große Träumer den dazwischenliegenden Raum, um sich in das Winzige »zu versenken«. Die am Horizont verlorenen Dörfer werden zu Heimatorten des Blicks. Die Weite löst nichts auf. Im Gegenteil, sie versammelt in einem Miniaturbild ein Land, wo man gern leben würde. In den Miniaturbildchen der Ferne »komponieren« sich die disparaten Dinge. Sie bieten sich dann unserer »Besitz-

ergreifung« an, sie verleugnen die Ferne, die sie geschaffen hat. Wir besitzen sie von weitem, und in welcher Unangefochtenheit!

Mit diesen Miniaturen auf dem Horizont müßte man die Szenerien der Kirchturmträumereien vergleichen. Sie sind so zahlreich, daß sie schon für banal gelten. Die Schriftsteller merken sie im Vorbeigehen an und geben sich kaum die Mühe, sie zu variieren. Und doch, welche Einsamkeitslektion! Der Mensch in der Einsamkeit des Kirchturms betrachtet jene Menschen tief unter sich, die auf dem von der Sommersonne geweißten Platz »ihr Wesen treiben«. Die Menschen sind »so klein wie Fliegen«, sie bewegen sich ohne Grund »wie Ameisen«. Diese Vergleiche, die so abgenutzt sind, erscheinen wie aus Unachtsamkeit in vielen Texten, wo von einer Kirchturmträumerei die Rede ist. Nichtsdestoweniger bleibt es die Aufgabe eines Phänomenologen des Bildes, die äußerste Einfachheit dieser Meditation zu bemerken, die den Träumer so mühelos von der hin- und herbewegten Welt ablöst. Ohne große Unkosten verschafft sich der Träumer ein Erlebnis des Herrschens. Wenn aber die ganze Banalität einer solchen Träumerei gebührend hervorgehoben ist, bemerkt man doch, daß sie einen spezifischen Charakter hat: den einer Einsamkeit der Höhe. Die eingeschlossene Einsamkeit hätte andere Gedanken. Sie würde die Welt auf andere Weise verleugnen. Um sie zu beherrschen, hätte sie kein konkretes Bild. Von der Höhe seines Turmes miniaturisiert der Philosoph des Herrschens das Weltall. Alles ist klein, weil er hoch ist. Er ist hoch, also ist er groß. Die Höhe seines Standortes ist ein Beweis seiner eigenen Größe.

Wieviele Probleme der Topo-Analyse müßte man ausleuchten, um die ganze Arbeit des Raumes in uns zu beschreiben. Das Bild läßt sich nicht messen. Wenn es die Sprache des Raumes spricht, wechselt es doch immerfort die Größe. Der geringste Wert dehnt es aus, erhebt es, vervielfacht es. Und der Träumer nimmt die Seinsform seines Bildes an. Er saugt den ganzen Raum seines Bildes in sich auf. Oder er zieht sich auch wohl ins Miniaturformat seiner Bilder zurück. Vor jedem Bild müßte, wie die Metaphysiker sagen, unser So-Sein neu bestimmt werden, auf die Gefahr hin, bisweilen nur eine Miniatur des Seins

in uns zu finden. Auf diese Aspekte unseres Problems kommen wir in einem späteren Kapitel zurück.

X

Da wir alle unsere Überlegungen auf die Probleme des erlebten Raumes konzentrieren, hängt die Miniatur für uns ausschließlich mit den Bildern des Gesichtssinnes zusammen. Doch die *Kausalität des Kleinen* erregt alle Sinne, und man müßte für jeden Sinn eine gesonderte Studie seiner spezifischen »Miniaturen« durchführen. Für Sinnesbereiche wie die des Geschmacks, des Geruchs, wäre das Problem vielleicht sogar noch interessanter als für den Raum des Auges. Das Sehen verkürzt die Dramen. Aber die Spur eines Duftes, ein sehr feiner Geruch, kann ein ganzes Klima in der imaginären Welt bestimmen.

Die Probleme der Kausalität des Kleinen sind natürlich von der Psychologie der Sinneswahrnehmungen untersucht worden. In einer ganz positiven Art bestimmt der Psychologe mit größter Sorgfalt die verschiedenen *Reizschwellen*, welche die Funktionen der verschiedenen Sinnesorgane begrenzen. Diese Schwellen können bei verschiedenen Individuen verschieden liegen, aber ihre Wirklichkeit ist unbestreitbar. Der Begriff der Schwelle ist einer der am eindeutigsten objektiven in der modernen Psychologie.

In diesem Abschnitt wollen wir prüfen, ob die Anrufe der Einbildungskraft uns nicht unterhalb der Schwelle treffen, ob der Dichter in seiner überfeinerten Aufmerksamkeit für die innere Stimme sie nicht in einem Jenseits des Wahrnehmbaren vernimmt, wenn er den Formen und Farben Sprache verleiht. In dieser Hinsicht sind die paradoxen Metaphern zu zahlreich, als daß man es verabsäumen könnte, sie systematisch zu untersuchen. Sie sollen eine gewisse Wirklichkeit, eine gewisse Phantasiewahrheit zurückgewinnen. Wir geben ein paar Beispiele von dem, was wir, um kurz zu sein, klingende Miniaturen nennen wollen.

Zunächst müssen wir die übliche Rückführung auf die Probleme der Halluzination fernhalten. Diese Hinweise auf objek-

tive Phänomene, die in einem realen Verhalten ablesbar sind und fixierbar durch die Photographie eines von »imaginären« Stimmen geängstigten Gesichts, solche Hinweise würden uns nur daran hindern, wirklich in die Gebiete der reinen Einbildungskraft einzutreten. Die autonome Tätigkeit der schöpferischen Imagination läßt sich nicht durch ein Gemisch von echten Wahrnehmungen mit echten oder falschen Halluzinationen erfassen. Unser Problem besteht nicht darin, Menschen zu untersuchen, sondern Bilder. Phänomenologisch können wir aber nur übertragbare Bilder betrachten, Bilder, die wir in einer gelungenen Übertragung empfangen. Selbst wenn es bei dem Schöpfer des Bildes eine Halluzination gegeben hätte, kann das Bild uns das Verlangen nach Phantasietätigkeit erfüllen, uns, den Lesern, die wir nicht halluziniert sind.

Man muß eine echte ontologische Wandlung darin erkennen, wenn in Erzählungen wie denen von Edgar Allan Poe das, was der Psychiater Gehörshalluzinationen nennt, von dem großen Schriftsteller die literarische Weihe erhält. Die psychologischen oder psychoanalytischen Erklärungen, die den Autor des Kunstwerks betreffen, können dann dazu führen, die Probleme der schöpferischen Einbildungskraft falsch zu stellen – oder überhaupt nicht zu stellen. Allgemein gilt der Satz, daß die *Tatsachen* die *Werte* nicht erklären. In den Werken der dichterischen Einbildungskraft tragen die Werte ein solches Zeichen der Neuheit, daß alles, was aus der Vergangenheit kommt, ihnen gegenüber leblos erscheint. Jedes Gedächtnis muß erst wieder imaginiert werden. Wir haben in unserem Gedächtnis Mikrofilme, die erst lesbar werden, wenn sie das lebendige Licht der Einbildungskraft empfangen.

Natürlich wird man immer versichern können, Edgar Allan Poe habe seine Erzählung *Der Sturz des Hauses Usher* geschrieben, weil er an Gehörshalluzinationen »litt«. Aber »leiden« ist das Gegenteil von »schaffen«. Man kann sicher sein, daß Poe die Erzählung nicht schrieb, während er »litt«. Die Bilder in dieser Erzählung sind auf geniale Weise miteinander verbunden. Die Schatten und das Schweigen haben delikate Entsprechungen. Die Gegenstände in der Nacht »strahlen lautlos Finsternisse aus«. Die Worte murmeln. Jedes sensible Ohr

erkennt, daß diese Prosa von einem Dichter geschrieben ist, daß hier die Poesie die sachliche Bedeutung beherrscht. Im ganzen genommen, haben wir es hier mit einer unermeßlichen klingenden Miniatur zu tun, mit der Miniatur eines ganzen Kosmos, der leise spricht.

Vor einer solchen Miniatur der Geräusche der Welt muß der Phänomenologe systematisch anzeigen, was über die Ordnung des sinnlich Wahrnehmbaren hinausgeht, und zwar sowohl im organischen wie im gegenständlichen Sinne. Da ist nicht nur das Ohr, das klingt, nicht nur der Mauerring, der sich öffnet. In einem Keller gibt es eine Tote, die nicht sterben will. Auf dem Bücherbrett stehen sehr alte Bücher, die eine andere Vergangenheit lehren als jene, die der Träumer gekannt hat. Ein unvor-denkliches Gedächtnis arbeitet in einer Welt hinter der Welt. Die Träume, die Gedanken, die Erinnerungen bilden ein einziges Gewebe. Die Seele träumt und denkt, und dann imaginiert sie. Der Dichter hat uns in eine *Grenzsituation* geführt, an eine Grenze, die man nicht zu überschreiten wagt, zwischen Wahnsinn und Vernunft, zwischen die Lebenden und eine Tote. Das kleinste Geräusch bereitet eine Katastrophe vor. Die abgerissenen Windstöße bereiten das Chaos der Dinge vor. Murmeln und Krach liegen dicht beieinander. Man lehrt uns die Ontologie des Vorgefühls. Man hält uns in der Spannung des Vor-Gehörs. Man verlangt von uns, die schwächsten Anzeichen zur Kenntnis zu nehmen. Alles ist Vorzeichen, ehe es in diesem Kosmos der Grenz-Erlebnisse zum Phänomen wird. Je schwächer das Vorzeichen ist, desto mehr Bedeutung hat es, weil es einen Ursprung anzeigt. Wenn man alle diese Vorzeichen als Ursprünge nimmt, scheinen sie die Erzählung unaufhörlich zu beginnen und wieder zu beginnen. Wir empfangen hier elementaren Unterricht in schöpferischer Genialität. Die Erzählung endet damit, daß sie in unserem Bewußtsein beginnt, und deshalb wird sie eine Fundgrube für den Phänomenologen.

Und hier entwickelt sich das Bewußtsein, nicht in den Beziehungen zwischen Menschen — diesen Beziehungen, die von der Psychoanalyse meistens zur Grundlage ihrer Beobachtungen gemacht werden. Wie soll man sich um die Menschen kümmern, wenn man einem bedrohten Kosmos gegenübersteht?

Und alles lebt in dem Vor-Beben eines Hauses, das einstürzen wird, zwischen Wänden, deren Einsturz eine Tote endlich endgültig begraben wird.

Aber dieser Kosmos ist nicht *real*. Er ist, um ein Wort von Poe zu gebrauchen, von einer »schweifigen« Idealität. Der Träumer selbst erschafft es bei jeder Wellenbewegung seiner Bilder. Der Mensch und die Welt, der Mensch und *seine* Welt, sind dann so nahe wie möglich aneinandergeraten, denn der Dichter versteht sie uns in den Augenblicken ihrer größten Nähe zu vergegenwärtigen. Der Mensch und die Welt sind in einer Gemeinschaft von Gefahren miteinander verbunden. Sie sind einander gegenseitig gefährlich. Alles das versteht man vorahnend, in dem unterirdischen Gemurmel des Gedichtes.

XI

Aber unsere Auseinandersetzung mit dem Realitätsgehalt der dichterischen Miniaturen wird zweifellos einfacher sein, wenn wir weniger zusammengesetzte Miniaturen heranziehen. Wir wählen also jetzt Beispiele aus, die in wenigen Versen beschlossen sind.

Die Dichter lassen uns oft in die Welt der *unmöglichen* Geräusche eintreten, die von einer solchen Unmöglichkeit sind, daß man sie leicht als belanglose Phantasien abtun kann. Man lächelt und geht vorbei. Und doch hat der Dichter in den meisten Fällen sein Gedicht nicht als ein Spiel betrachtet, denn eine unbestimmbare Zärtlichkeit lenkt diese Bilder.

René-Guy Cadou, der im *Dorf des glücklichen Hauses* lebt, konnte schreiben [16]:

Man hört die Blumen des Wandschirms zwitschern.

Denn alle Blumen sprechen, singen, sogar diejenigen, die nur gezeichnet sind. Man kann keine Blume, keinen Vogel zeichnen und dabei schweigsam bleiben.

Ein anderer Dichter sagt [17]:

Sein Geheimnis war

.....

Die Blume zu hören
Ihre Farbe zu tragen.

Auch Claude Vigée, wie so viele Dichter, hört das Gras wachsen. Er schreibt [18]:

Ich höre
Einen jungen Nußbaum
Grünen.

Solche Bilder müssen mindestens als *Ausdruckswirklichkeit* ernst genommen werden. Aus dem dichterischen Ausdruck schöpfen sie ihr ganzes Wesen. Man würde ihr Sein vermindern, wenn man sie auf eine andere Wirklichkeit beziehen wollte, sei es auch eine psychologische Wirklichkeit. Sie beherrschen die Psychologie. Sie entsprechen keinem psychologischen Anstoß, außer dem reinen Ausdrucksbedürfnis, in einer Mußestunde des Seins, wenn man in der Natur alles das hört, was nicht sprechen kann.

Es ist unnötig, daß solche Bilder wahr sind. Sie sind. Sie haben das Absolute des Bildes. Sie haben die Grenze überschritten, welche die bedingte Sublimierung von der absoluten Sublimierung trennt.

Aber selbst wenn man von der Psychologie ausgeht, ist der Drang der psychologischen Eindrücke zum dichterischen Ausdruck manchmal so verfeinert, daß man versucht ist, auch dem Phänomen des reinen Ausdrucks einen psychologischen Wirklichkeitsgrund zu geben. Moreau (de Tours) widersteht in einer psychopathologischen Studie [19] »nicht dem Vergnügen, Théophile Gautier zu zitieren, der als Dichter seine Impressionen vom Haschisch-Rausch wiedergibt: Mein Gehör, sagt Théophile Gautier, hatte sich in wunderbarer Weise entwickelt; ich hörte den Schall der Farben; grüne, rote, blaue, gelbe Klänge erreichten mich in völlig klar unterschiedenen Wellen.« Doch Moreau ist nicht leichtgläubig, und er betont, er zitiere die Worte des Dichters »trotz der poetischen Übertreibung, von der sie geprägt sind und die man nicht erst hervorzuheben braucht«. Aber für wen ist dann das Dokument? Für den Psychologen oder für den Philosophen, der das dichterische Sein studiert? Anders gesagt, wer »übertreibt« hier: das Haschisch oder der

Dichter? Für sich allein könnte das Haschisch nicht so schön übertreiben. Und wir, die ruhigen Leser, die wir nur über den literarischen Umweg »haschisiert« sind, wir könnten die Farben nicht vibrieren hören, wenn der Dichter uns nicht ein Gehör dafür, ein Über-Gehör, verliehen hätte.

Wie also sehen ohne zu hören? Es gibt komplizierte Formen, die sogar noch im Ruhezustand Geräusch machen. Was gewunden ist, fährt knirschend fort, sich hin und her zu winden. Rimbaud wußte es:

Er hörte zu, wie die krätzigen Zäune knarrten.

(Die siebenjährigen Dichter, übersetzt von K. L. Ammer)

Die Mandragora — die Alraunenwurzel — enthält ihre Legende in ihrer eigenen Form. Wie muß sie geschrien haben, als man sie herausriß, diese Wurzel in Menschengestalt. Und in ihrem Namen welch Gedröhn von Silben für ein träumendes Ohr! Die Worte, die Worte sind Muscheln voll dunkler Rufe. Wer erzählt alle Geschichten, die in der Miniatur eines einzigen Wortes enthalten sind!

Und große Wellen des Schweigens vibrieren in Gedichten. In einer kleinen Gedichtsammlung mit einem schönen Vorwort von Marcel Raymond konzentriert Pericle Patocchi das Schweigen der fernen Welt in einem einzigen Vers:

Im Fernen hört ich beten die Quellen der Erde.

(Zwanzig Gedichte)

Es gibt Gedichte, die in das Schweigen münden, wie man ins Gedächtnis hinabsteigt. So dieses große Gedicht von Milosz:

Während der große Wind die Namen toter Frauen lallt
Oder den Laut alter Regenschauer auf irgendeiner Straße

.....

Horch — nichts mehr — nur das große Schweigen — horch.

(O. W. de L. Milosz, aus: *Les Lettres*, II, 8)

Nichts hätte hier eine imitative Poesie nötig, wie zum Beispiel die Lautmalerei des mit Recht so berühmten Gedichtes *Les Djins* von Victor Hugo. Vielmehr ist es das Schweigen selbst, das den Dichter zwingt, ihm zuzuhören. Darum ist der Traum inniger. Man weiß nicht mehr, wo das Schweigen ist: in

der weiten Welt oder in der unermesslichen Vergangenheit? Das Schweigen kommt von weiter her als ein Wind, der sich legt, ein Regen, der leiser wird. In einem andern Gedicht (loc. cit.) findet Milosz den unvergeßlichen Vers:

Der Geruch des Schweigens ist so alt . . .

Ach an wieviel Schweigen im alternden Leben sollte man sich erinnern!

XII

Die großen Werte des Seins und des Nichtseins lassen sich schwer definieren. Das Schweigen zum Beispiel, wo hat es seine Wurzel, ist es ein Ruhm des Nichtseins oder eine Beherrschung des Seins? Es ist »tief«. Aber wo ist die Wurzel seiner Tiefe? Im All, wo die Quellen beten, die entspringen werden, oder im Herzen eines Menschen, der gelitten hat? Und in welcher Höhe des Seins müssen sich die Ohren auftun, die hören?

Als Philosophen des Adjektivs sind wir gefangen in der verwirrenden Dialektik des Tiefen und des Großen; des unendlich Verkleinerten, das vertieft, oder des Großen, das sich ohne Grenze ausdehnt.

Bis zu welcher Tiefe des Seins steigt nicht jener kurze Dialog zwischen Violaine und Mara hinab, den wir in der *Annonce faite à Marie* finden. In wenigen Worten verknüpft er die Ontologie des Unsichtbaren und des Unhörbaren.

VIOLAINE (*blind*) — Ich höre . . .

MARA — Was hörst du?

VIOLAINE — Ich höre die Dinge mit mir existieren.

Die Aussage ist hier so tief, daß man lange über eine Welt nachdenken müßte, die in der Tiefe durch ihre Klanglichkeit existiert, eine Welt, deren ganze Existenz die Existenz der Stimmen wäre. Die Stimme, ein zartes, flüchtiges Sein, kann für die stärksten Realitäten zeugen. In den Dialogen von Claudel — leicht könnte man dafür zahlreiche Belege finden — nimmt sie die Gewißheit einer Realität an, die den Menschen und die Welt vereinigt. Bevor man spricht, muß man hören. Claudel war ein großer Hörender.

XIII

Wir haben in der Größe des Seins die Transzendenz dessen, was man sieht, und die Transzendenz dessen, was man hört, vereinigt gefunden. Wenn wir diese doppelte Transzendenz mit einem einfacheren Umriß bezeichnen wollen, so brauchen wir nur die Kühnheit des Dichters festzuhalten, der schreibt [20]:

Ich hörte mich die Augen schließen und sie wieder öffnen.

Jeder einsame Träumer weiß, daß er anders hört, wenn er die Augen schließt. Wer hätte nicht schon zwei Finger und den Daumen jeder Hand auf seine Augenlider gepreßt, stark gepreßt, um zu überlegen, um die innere Stimme zu hören, um den zentralen, dichten Satz zu schreiben, der den »Grund« des Gedankens aussagt? Das Ohr weiß dann, daß die Augen geschlossen sind, es weiß, daß die Verantwortung des ganzen denkenden, schreibenden Wesens bei ihm liegt. Die Entspannung wird kommen, wenn man die Lider wieder öffnet.

Aber wer beschreibt uns die Träumereien bei geschlossenen Augen, bei halbgeschlossenen oder bei weit offenen Augen? Was muß man von der Welt bewahren, wenn man sich dem Überweltlichen auf tun will? In dem Buch von J. Moreau, das bereits über ein Jahrhundert alt ist, liest man: »Das einfache Senken der Augenlider genügt bei manchen Kranken, um während des Wachzustandes Gesichtshalluzinationen hervorzurufen.« J. Moreau zitiert Baillarger und fügt hinzu: »Das Senken der Lider ruft nicht allein Gesichtshalluzinationen hervor, sondern auch Gehörshalluzinationen.«

Was für Träumereien löse ich in mir aus, wenn ich diese Beobachtungen der guten alten Ärzte mit den Worten eines so zarten Dichters wie Loys Masson vergleiche! Was für ein feines Ohr hat der Dichter! Wie meisterhaft versteht er es, das Spiel dieser Traum-Apparaturen zu beherrschen: sehen und hören, Übergesicht und Übergehör, sich sehen hören.

Ein anderer Dichter lehrt uns, wenn man so sagen darf, uns horchen zu hören:

»Hör aber gut zu. Nicht meinen Worten, sondern dem Tumult, der sich in deinem Körper erhebt, wenn du dir zu-

hört« [21]. Sehr schön erfaßt hier René Daumal einen Ausgangspunkt für eine Phänomenologie des Wortes »hören«.

Wenn wir alle Dokumente der Phantasie und der mit Worten und flüchtigsten Eindrücken spielenden Träumerei willig aufnehmen, so bekräftigen wir damit ein weiteres Mal unseren Vorsatz, »oberflächlich« zu bleiben. Wir erforschen nur die dünne Schicht, in der die Bilder entstehen. Zweifellos kann das zarteste, das unbeständigste Bild Vibrationen der Tiefe wahrnehmbar machen. Aber eine Untersuchung anderen Stiles wäre erforderlich, um die Metaphysik aller dieser Übersteigungen unseres Empfindungslebens herauszuholen. Insbesondere bedürfte es eines großen Buches, um zu schildern, wie das Schweigen zugleich die Zeit des Menschen, die Sprache des Menschen, das Sein des Menschen formt. Dieses Buch ist geschrieben. Man lese *Die Welt des Schweigens* von Max Picard [22].

VIII. DIE INNERE UNERMESSELICHKEIT

Der Raum hat mich immer schweigsam gemacht.

Jules Vallès

I

Die Unermeßlichkeit ist, könnte man sagen, eine philosophische Kategorie der Träumerei. Zweifellos nährt sich die Träumerei von verschiedenartigen Szenerien, aber sie hat gewissermaßen eine angeborene Neigung für das Betrachten der Größe. Und die Betrachtung der Größe löst eine so besondere Haltung aus, eine so eigentümliche Stimmung, daß die Träumerei den Träumer aus seiner nächsten Umgebung hinaus in eine andere Welt versetzt, die das Merkmal einer Unendlichkeit trägt.

Fern von den Unermeßlichkeiten des Meeres und der Ebene können wir durch die einfache Erinnerung, meditierend, in uns die Nachklänge dieser Kontemplation der Größe erneuern. Aber handelt es sich wirklich um eine Erinnerung? Kann die Einbildungskraft nicht allein aus sich selbst die Bilder der Unermeßlichkeit ohne Grenzen vergrößern? Ist die Einbildungskraft nicht schon bei der ersten Betrachtung tätig? Die Träumerei ist ein Zustand, der vom ersten Augenblick an vollständig hergestellt ist. Man sieht kaum, wo sie anfängt, und doch beginnt sie immer auf die gleiche Weise. Sie flieht das nahe Objekt, und sogleich ist sie weit weg, anderswo, in dem Raum des *Anderswo* [1].

Wenn dieses Anderswo *natürlich* ist, wenn es nicht in den Häusern der Vergangenheit wohnt, dann ist es unermeßlich. Und die Träumerei ist eigentlich *ursprüngliche Kontemplation*.

Könnten wir die Eindrücke der Unermeßlichkeit analysieren, die Bilder der Unermeßlichkeit oder das, was die Unermeßlichkeit einem Bild hinzufügt, dann würden wir uns bald in einer Region der reinsten Phänomenologie bewegen — einer Phänomenologie ohne Phänomene. Weniger paradox gesagt: um die bilderzeugende Flutwelle kennenzulernen, brauchte diese Phänomenologie nicht erst zu warten, bis die Phänomene der

Einbildungskraft sich bilden und sich in fertigen Bildern stabilisieren. Da die Unermeßlichkeit kein Objekt ist, würde uns eine Phänomenologie des Unermeßlichen ohne Umweg auf unser eignes traumschöpferisches Bewußtsein zurückverweisen. Bei der Analyse der Unermeßlichkeitsbilder würden wir in uns das reine Sein der reinen Einbildungskraft realisieren. Dann träte klar zutage, daß die Kunstwerke *Nebenprodukte* dieses Existentialismus des imaginierenden Seins sind. Das eigentliche *Produkt* auf diesem Wege der Unermeßlichkeitsträumerei ist das Bewußtsein des Größerwerdens. Wir fühlen uns zum Range eines bewundernden Wesens erhoben.

Von da ab sind wir in dieser Meditation nicht mehr »in die Welt geworfen«, denn wir erschließen gewissermaßen die Welt, indem wir über die bisher bekannte Welt hinausgehen. Selbst wenn wir uns unseres eigenen kümmerlichen Seins bewußt sind, nehmen wir doch — durch die Auswirkung einer brutalen Dialektik — von der Größe Kenntnis. Dann sind wir einer natürlichen Aktivität unseres *unermeßlich-machenden* Seins zurückgegeben.

Die Unermeßlichkeit ist in uns. Sie ist mit einer Art Ausweitung des Seins verbunden, die vom Leben gezügelt, von der Vorsicht zurückgehalten wird, aber in der Einsamkeit die Oberhand gewinnt. Sobald wir unbeweglich sind, befinden wir uns anderswo; wir träumen in einer unermeßlichen Welt. Die Unermeßlichkeit ist die Bewegung des unbeweglichen Menschen. Die Unermeßlichkeit ist einer der dynamischen Wesenszüge der ruhigen Träumerei.

Und weil wir unsere ganze philosophische Belehrung von den Dichtern beziehen, lesen wir nun, was Pierre Albert-Birot in drei Versen sagt [2]:

Und ich erschaffe mich mit einem Federzug
Herr der Welt
Unbegrenzter Mensch.

II

So paradox das erscheinen mag, oft ist es diese *innere Unermeßlichkeit*, die gewissen Ausdrücken für die äußere, unseren

Augen gebotene Welt erst ihren eigentlichen Wert gibt. Um an Hand eines präzisen Beispiels weiterzudenken, wollen wir einmal etwas näher untersuchen, worin eigentlich die *Unermeßlichkeit des Waldes* besteht. Diese »Unermeßlichkeit« entsteht aus einer ganzen Gruppe von Eindrücken, die nichts mit den Auskünften des Geographen zu tun haben. Man braucht nicht lange in den Wäldern gelebt zu haben, um den stets ein wenig angsterfüllten Eindruck zu kennen, daß man in eine Welt ohne Grenze »eintaucht«. Wenn man nicht weiß, wohin man geht, weiß man bald auch nicht mehr, wo man sich befindet. Es wird uns leicht fallen, literarische Dokumente beizubringen, die alleamt Abwandlungen über das Thema einer unbegrenzten Welt sind, dieses Thema, das den Bildern vom Walde von allem Anfang an gemeinsam ist. Aber eine kurze Textstelle, die wir einem so sachlichen Buch wie dem von Marcault und Thérèse Brosse entnehmen [3], eine Textstelle von einzigartiger psychologischer Tiefe, wird uns erlauben, das zentrale Thema genau festzulegen. Dort heißt es: »Vor allem der Wald, sein Raumgeheimnis, über den Schleier von Stämmen und Blättern hinweg in unbestimmte Weite ausgedehnt, für die Augen verschleiert, für die Handlung aber durchdringbar, ist recht eigentlich eine transzendente psychologische Funktion« [4]. Allerdings würden wir zögern, von einer transzendenten psychologischen Funktion zu sprechen. Zumindest ist es ein guter Fingerzeig, der die phänomenologische Forschung auf ein Jenseits der geläufigen Psychologie verweist. Wie könnte man besser sagen, daß die Funktionen der Beschreibung — ebenso der psychologischen wie der objektiven Beschreibung — hier unwirksam sind. Man fühlt, daß es hier anderes auszudrücken gibt als das, was sich objektiv der Beschreibung darbietet. Was man ausdrücken müßte, ist verborgene Größe, also eine Tiefe. Weit davon entfernt, sich in der Aufzählung von Eindrücken zu verbreiten, weit davon entfernt, sich in den Einzelheiten von Licht und Schatten zu verlieren, fühlt man sich vor einen »wesenhaften« Eindruck gestellt, der nach seinem Ausdruck sucht, also in den Gesichtswinkel dessen, was unsere Autoren eine »transzendente psychologische Funktion« nennen. Wie könnte man besser sagen, daß man eine *Unermeßlichkeit auf der Stelle* vor

sich hat, wenn man »den Wald erleben« will: die auf einer Stelle versammelte Unermeßlichkeit seiner Tiefe. Der Dichter fühlt diese auf eine Stelle gebannte Unermeßlichkeit des alten Waldes [5]:

Frommer Wald, gebrochener Wald, wo man die Toten nicht
fortbringt

Unendlich geschlossen, gedrängt von alten starren rötlichen
Stämmen

Unendlich eingengt von alten grau geschminkten Fichten

Über der Schicht von mächtigem tiefem samtleisem Moos.

Der Dichter beschreibt hier nicht. Er weiß gut, daß seine Aufgabe größer ist. Der fromme Wald ist gebrochen, geschlossen, gedrängt, eingengt. Er häuft seine Unendlichkeit auf der Stelle an. In der Fortsetzung des Gedichtes ist dann von einem »ewigen« Wind die Rede, der in der Bewegung der Wipfel lebt.

So ist der Wald bei Pierre Jean Jouve *unmittelbar* ein »heiliger Hain«, heilig durch die Tradition seiner Natur, weit entfernt von jeder Geschichte der Menschen. Die Wälder waren schon heilig, bevor die Götter kamen. Die Götter sind herbeigekommen, die heiligen Wälder zu bewohnen. Zu dem großen Gesetz des Waldes haben sie nichts weiter hinzufügen können, als menschliche, allzu menschliche Besonderheiten.

Sogar wenn ein Dichter eine geographische Dimension heraufbeschwört, weiß er instinktmäßig, daß diese Dimension in einem besonderen Traumwert wurzelt und deshalb nur »auf der Stelle« zu lesen ist. Wenn Pierre Gueguen (*La Bretagne*) den »tiefen Wald« heraufbeschwört (den Wald von Broce-liande), so fügt er zwar eine Dimension hinzu, aber nicht diese Dimension offenbart die Intensität des Bildes. Wenn er sagt, daß der tiefe Wald auch »das stille Land« heißt, »wegen seines gewaltigen Schweigens, das in dreißig Meilen voll grünen Laubes geronnen ist«, dann ruft Gueguen uns eine »transzendente« Stille, ein »transzendentes« Schweigen ins Bewußtsein. Denn der Wald braust, denn die »geronnene« Stille bebt, schauert, regt sich von tausendfältigem Leben. Aber diese Geräusche und diese Bewegungen stören nicht das Schweigen und die Stille des Waldes. Wenn man den Text von Gueguen erlebt, spürt man, daß der Dichter jede Angst in sich zur Ruhe gebracht hat. Der

Frieden des Waldes ist für ihn ein Frieden der Seele. Der Wald ist ein Seelenzustand.

Die Dichter wissen das. Die einen deuten es mit einem Strich an wie Jules Supervielle, der weiß: wir sind in unseren friedlichen Stunden

zarte Bewohner der Wälder unseres eigenen Wesens.

Andere verfahren mehr diskursiv, wie René Ménéard, der ein bewundernswertes Bilderbuch bietet, wo jedem Baum ein Dichter beigelegt ist. Dies ist der *innere Wald* von Ménéard: »Hier bin ich, durchquert von Strahlen, gesiegelt von Sonne und Schatten . . . Ich bewohne einen guten dichten Stoff . . . Die Zuflucht ruft mich. Ich ziehe den Hals ein zwischen den Schultern der Wipfel . . . Im Wald erfülle ich den ganzen Umfang meines Seins. Alles ist möglich, in meinem Herzen wie in den Verstecken der Schluchten. Eine üppig belaubte Distanz trennt mich von Moralgrundsätzen und Städten« [6]. Aber man muß dieses ganze Prosagedicht lesen, das, wie der Dichter sagt, be-seelt ist von einer »ehrfürchtigen Ergriffenheit vor der Phantasia der Schöpfung«.

In den Gebieten der dichterischen Phänomenologie, die wir studieren, gibt es ein Adjektiv, dem der Philosoph der Einbildungskraft mißtrauen muß: es ist das Adjektiv *altehrwürdig* (ancestral). Diesem Adjektiv entspricht tatsächlich eine allzu schnelle Bewertung, die oft im rein Verbalen stecken bleibt, niemals gut kontrollierbar ist und den unmittelbaren Charakter der Imagination verfehlt, ja sogar im allgemeinen nicht einmal den Ansprüchen der Tiefenpsychologie gerecht wird. Der »althehrwürdige« Wald ist eine allzu billige »transzendente Funktion«. Der altehrwürdige Wald ist ein Bild für Kinderbücher. Wenn es im Hinblick auf dieses Bild ein phänomenologisches Problem gibt, so ist es dies, zu verstehen, aus welchem unmittelbaren Grunde, kraft welchen imaginären Wirkungswertes, uns ein solches Bild anzieht und anspricht. Eine ferne Beeinflussung aus der Unendlichkeit der Zeitalter ist eine billige psychologische Hypothese. Für einen Phänomenologen wäre eine solche Hypothese gleichbedeutend mit einer Einladung zur Faulheit. Was uns betrifft, so meinen wir verpflichtet zu sein,

die Archetypen in ihrer unmittelbaren Gegenwärtigkeit zu erfassen. Jedenfalls ist das Wort althehrwürdig im Reiche der Phantasiewerte ein Wort, das einer Erklärung bedarf, kein Wort, das Erklärungen gibt.

Wer wird uns aber von der zeitlichen Dimension des Waldes sprechen? Die Geschichte genügt nicht dazu. Man müßte wissen, wie der Wald zu seinem hohen Alter kommt: warum es im Reich der Phantasie keine jungen Wälder gibt. Was mich angeht, so kann ich nur die Dinge meiner Heimat in Betracht ziehen. Ich vermag zu erleben — Gaston Roupnel, der unvergeßliche Freund, hat es mich gelehrt —, wie der dialektische Wechsel zwischen Felderweiten und Wälderweiten wirkt [7]. In der weiten Welt des Nicht-Ich ist das Nicht-Ich der Felder nicht das gleiche wie das Nicht-Ich der Wälder. Der Wald ist ein Vor-Ich, ein Sein vor meinem, vor unserem Dasein. Die Felder und Wiesen dagegen verbinden sich in meinen Träumen und Erinnerungen zu allen Zeiten mit den Arbeiten des Pflügens und Erntens. Wenn die Dialektik des Ich und des Nicht-Ich ihre Starrheit verliert, dann fühle ich die Wiesen und Felder mit mir, in meinem, in unserem Dasein. Aber der Wald beherrscht die vergangene Zeit. In jenem Wald, den ich kenne, hat sich mein Großvater einst verirrt. Man hat es mir erzählt, ich habe es nicht vergessen. Es war in einem Einstmals, als ich noch nicht lebte. Meine ältesten Erinnerungen sind hundert Jahre alt oder noch ein bißchen älter.

Dies ist mein »althehrwürdiger« Wald. Und alles übrige ist Literatur.

III

In solchen Träumereien, die sich des meditierenden Menschen bemächtigen, verwischen sich die Einzelheiten, das Malerische entfärbt sich, die Stunde schlägt nicht mehr, und der Raum dehnt sich ohne Grenzen aus. Solche Träumereien kann man gut Unendlichkeitsträumereien nennen. Mit den Bildern des »tiefen« Waldes haben wir eine Skizze dieser Unermeßlichkeitspotenz gegeben, die sich in einem Wert offenbart. Doch man kann auch den umgekehrten Weg einschlagen, und vor

einer augenfälligen Unermeßlichkeit wie der Unermeßlichkeit der Nacht kann der Dichter uns die innere Tiefe erschließen. Eine Textstelle von Milosz soll uns als Anhaltspunkt dienen, um den Einklang der Unermeßlichkeit der Welt mit der Tiefe des inneren Seins zu bestätigen.

In *L'amoureuse initiation* schreibt Milosz: »Ich betrachtete den Wundergarten des Raumes mit der Empfindung, in die tiefste Tiefe, die verborgenste Verborgenheit meiner selbst zu blicken, und ich lächelte, denn ich hatte mir niemals träumen lassen, so rein, so groß, so schön zu sein! In meinem Herzen brach der Lobgesang des Alls auf. Alle diese Sternbilder sind dein, sie sind in dir; sie haben keine Wirklichkeit außerhalb deiner Liebe. Wehe! Wie furchtbar erscheint die Welt dem, der sich nicht kennt! Als du dich allein fühltest und verlassen vor dem Meer, bedenke, wie groß da die Einsamkeit der Wasser sein mußte in der Nacht, und die Einsamkeit der Nacht im endlosen All!« Und der Dichter führt dieses Liebesduett des Träumers und der Welt weiter; er macht aus Welt und Mensch zwei im Dialog ihrer Einsamkeit paradox vereinte Kreaturen.

An einer andern Stelle schreibt Milosz, die beiden Bewegungen des Sichzusammennehmens und des Sichhingebens in einer ekstatischen Meditation vereinend: »Raum, Raum, der du die Gewässer scheidest; mein fröhlicher Freund, wie ich dich voll Liebe an mich reiße! Sieh mich hier wie die blühende Nessel in der milden Sonne der Ruinen und wie der Kiesel im Bachbett und wie die Schlange in der Wärme des Grases! Ist der Augenblick wirklich die Ewigkeit? Ist die Ewigkeit wirklich der Augenblick?« Und im weiteren wird das Winzige mit dem Unermeßlichen verbunden, die weiße Taubnessel mit dem blauen Himmel. Alle scharfen Widersprüche wie der zwischen dem abgeschliffenen Kiesel und der klaren Flut, hier sind sie assimiliert, vernichtet, sobald das träumende Wesen den Widerspruch des Kleinen und des Großen überwunden hat. Dieser ekstatische Raum übersteigt alle Grenzen: »Stürzt ein, lieblose Grenzsteine der Horizonte! Erscheint, wirkliche Fernen!« Und ein paar Seiten später: »Alles war Licht, Milde, Weisheit; und in der unwirklichen Luft winkten die Fernen einander zu. Meine Liebe umhüllte das All.«

Wenn wir die Absicht hätten, die Bilder der Unermeßlichkeit objektiv zu studieren, dann müßten wir eine umfangreiche Akte anlegen; denn die Unermeßlichkeit ist ein unerschöpfliches dichterisches Thema. Wir haben das Problem in einem früheren Buche angedeutet [8], wo wir auf den Willen des Menschen eingingen, einem unendlichen All meditierend die Stirn zu bieten. Wir haben von einem psychologischen »Schau-Komplex« gesprochen, wo der Ehrgeiz zu sehen den Bewußtseinskern des betrachtenden Wesens bildet. Aber das Problem, das wir in dem jetzigen Werk ins Auge fassen, ist das einer ausgedehnteren Partizipation an den Bildern der Unermeßlichkeit, eines intimeren Verkehrs zwischen dem Kleinen und dem Großen. Wir möchten gewissermaßen den Schau-Komplex liquidieren, der gewisse Werte der poetischen Kontemplation verhärten könnte.

IV

In der entspannten Seele, die meditiert und träumt, scheint eine Unermeßlichkeit auf die Bilder der Unermeßlichkeit zu warten. Der Geist sieht die Objekte und sieht sie immer wieder. Die Seele findet in einem Objekt das Nest einer Unermeßlichkeit. Wir werden dafür verschiedenartige Belege bekommen, wenn wir die Träumereien verfolgen, die sich in der Seele Baudelaires allein unter dem Zeichen des Wortes *vaste* – weiträumig – aufboten. *Vaste* ist eines der am stärksten baudelairischen Wörter, das Wort, das für den Dichter am natürlichsten die Unendlichkeit des inneren Raumes kennzeichnet.

Zweifellos fände man Sätze, in denen das Wort *vaste* nur seine dürftige Bedeutung im Sinne der objektiven Geometrie hat: »Um einen *umfangreichen* ovalen Tisch«, heißt es in einer Beschreibung der *Curiosités esthétiques*. Aber wenn man einmal für dieses Wort sensibilisiert ist, wird man sehen, daß es eine Zustimmung zu einer glücklichen Weite bedeutet. Wenn man darüber hinaus eine Statistik der verschiedenen Anwendungen des Wortes *vaste* bei Baudelaire aufstellen würde, so wäre man frappiert, wie selten das Wort in seiner objektiven sachlichen Bedeutung vorkommt im Vergleich zu den Fäl-

len, wo das Wort wegen seiner inneren Anklänge gewählt wurde.

Baudelaire, der den von der Gewohnheit diktierten Worten so viel Mißtrauen entgegenbringt, Baudelaire, der im besondern seine Adjektive mit Sorgfalt überdenkt und immer zu vermeiden sucht, sie als ein Gefolge des Substantivs erscheinen zu lassen, kontrolliert den Gebrauch des Wortes *vaste* nicht. Dieses Wort drängt sich ihm auf, wenn die Größe an ein Ding, einen Gedanken, eine Träumerei rührt. Wir wollen einige Belege für diese erstaunliche Vielseitigkeit des Gebrauches geben.

Der Opiumesser, der seine beruhigende Träumerei auskosten will, muß über *vastes loisirs*, »ausgedehnte Mußestunden« verfügen [9]. Die Träumerei wird begünstigt von *les vastes silences de la campagne*, »den gewaltigen schweigenden Räumen des Landes« [10]. Dann »öffnet die sittliche Welt *des vastes perspectives*, weitreichende Ausblicke, voll neuer Klarheit«. Gewisse Träume sind *sur la vaste toile de la memoire*, »auf die große Leinwand des Gedächtnisses gemalt«. Baudelaire spricht auch von einem Mann, der große Pläne hat, *oppressé par de vastes pensés* »unter der Last mächtiger Gedanken«.

Oder er will eine Nation definieren. Dann schreibt Baudelaire: *Les nations . . . vastes animaux*, »Die Nationen . . . riesenhafte Tiere, deren Organismus ihrem Milieu angepaßt ist.« Er kommt nochmals darauf zurück [11]: *Les nations, vastes êtres collectifs*, »Die Nationen, diese weitschichtigen kollektiven Wesen.« Hier bereichert das Wort *vaste* wirklich die Stimmung der Metapher; ohne das Wort *vaste*, das durch ihn einen besonderen Wert gewonnen hat, wäre Baudelaire vielleicht vor der Dürftigkeit des Gedankens zurückgeschreckt. Aber das Wort *vaste* rettet alles, und Baudelaire fügt hinzu: ein solcher Vergleich werde vom Leser verstanden werden, sobald er *à ces vastes contemplations*, »mit diesen hochfliegenden Betrachtungen« vertraut sein werde.

Es ist nicht zuviel behauptet, wenn wir das Wort *vaste* bei Baudelaire geradezu als ein metaphysisches Argument auffassen, durch welches die »weiträumige« Welt und die »weiträumigen« Gedanken in eins zusammengefaßt werden. Aber

ist die Größe nicht am wirksamsten auf der Seite des inneren Raumes? Diese Größe kommt nicht aus einem Schauspiel, sondern aus der unauslotbaren Tiefe der weiträumigen Gedanken. In den *Journaux intimes* schreibt Baudelaire: »In gewissen beinahe übernatürlichen Stimmungen offenbart sich die Tiefe des Lebens in irgend einem wenn auch noch so gewöhnlichen Schauspiel, das man gerade vor Augen hat. Es wird dann zum Symbol dafür.« Dieser Satz bezeichnet die phänomenologische Richtung, der wir zu folgen suchen. Das äußere Schauspiel verhilft dazu, eine innere Größe zu entfalten. Deshalb ist das Wort *vaste* bei Baudelaire das Wort der höchsten Synthese. Welch ein Unterschied zwischen den diskursiven Gangarten des Geistes und den Fähigkeiten der Seele besteht, das wird man ermessen, wenn man den folgenden Gedanken meditiert: »Die lyrische Seele macht *des enjambées vastes*, weitausgreifende Sprünge, die wie Synthesen sind; der Geist des Romanschriftstellers dagegen weidet sich an der Analyse« [12].

Unter dem Signum des Wortes *vaste* findet also die Seele ihre Ganzheit. Das Wort *vaste* vereint die Gegensätze.

Vaste comme la nuit et comme la clarté — »weit wie die Nacht und wie die Klarheit« —: Elemente dieses berühmten Verses, der jedem Baudelaireleser vertraut ist, findet man auch in dem »Gedicht vom Haschisch«. »Die sittliche Welt öffnet weitreichende Ausblicke, voll neuer Klarheit.« Und so wird hier die »sittliche« Natur zu jenem Tempel, der die Größe in ihrer ursprünglichen Kraft in sich birgt. Im ganzen Werk des Dichters kann man die Auswirkung einer *vaste unité*, einer »weitgespannten Einheit« verfolgen, die immer bereit ist, ungeordneter Fülle eine Form zu geben. Der philosophische Geist diskutiert ohne Ende über die Beziehungen zwischen dem Einen und dem Vielfältigen. Die Meditation Baudelaires ist der eigentliche Typus der poetischen Meditation. Sie findet eine tiefe, dämmernde Einheit in der Macht der Synthese, welche die verschiedenen Eindrücke der Sinne miteinander in Entsprechung bringt. Die »Entsprechungen« Baudelaires sind oft allzu empirisch betrachtet worden, als bloße Tatsachen der Sinneswahrnehmung. Von einem Träumer zum anderen sind aber die Staturen der Empfindung selten die gleichen. Das *Benzoe* ist

außerhalb des Klangreizes, den sein Name jedem Leser bietet, nicht jedem zugänglich. Und doch ist die synthetische Wirksamkeit der lyrischen Seele gleich bei den ersten Akkorden des Sonetts »Entsprechungen« tätig. Sogar wenn die dichterische Sensibilität die tausend Variationen des Themas genießt, muß man doch erkennen, daß dieses Thema der »Entsprechungen« schon an sich eine höchste Freude ist. Und Baudelaire sagt sehr klar, daß bei solchen Gelegenheiten »die Empfindung des Daseins unermeßlich gesteigert wird« [13]. Wir entdecken hier, daß die Unermeßlichkeit der inneren Dimensionen eine Intensität ist, die Intensität eines Daseins, das sich in einer »weitreichenden Perspektive« innerer Unermeßlichkeit entwickelt. In ihrem Prinzip nehmen die »Entsprechungen« die Unermeßlichkeit der äußeren Welt auf und transformieren sie in eine Intensität unseres inneren Daseins. Sie bewirken Transaktionen zwischen zwei Arten von Größe. Man darf nicht vergessen, daß Baudelaire diese Transaktionen erlebt hat.

Die Bewegung selbst hat sozusagen ein glückliches Volumen. Baudelaire wird sie durch ihre Harmonie in die ästhetische Kategorie des Weiträumigen eingehen lassen. Von der Bewegung eines Schiffes schreibt er: »Die poetische Idee, die sich aus der Wirkung der Bewegung auf die Linien ergibt, ist die Hypothese eines weit ausladenden (*vaste*), unermeßlichen, komplizierten, aber eurhythmischen Wesens, eines genialen Tieres, das alle menschlichen Seufzer seufzt und an allen menschlichen Ambitionen leidet« [14]. Das Schiff, dieses schöne Volumen, das auf den Wassern ruht, enthält die Unendlichkeit des Wortes *vaste*, des Wortes, das nicht beschreibt, sondern allem, was beschrieben werden soll, ein neues Wesen, eine neue Ursprünglichkeit gibt. Unter dem Wort *vaste* liegt bei Baudelaire ein Komplex von Bildern. Diese Bilder vertiefen einander gegenseitig, weil sie auf einem »weiträumigen« Dasein wachsen.

Auf die Gefahr hin, unsere Beweisführung zu zersplittern, haben wir versucht, die verschiedensten Stellen anzugeben, wo im Werk Baudelaires dieses seltsame Adjektiv auftritt, seltsam, weil es Eindrücken das Attribut der Größe mitteilt, die nichts miteinander gemein haben. Aber um unseren Auseinandersetzungen mehr Einheit zu geben, wollen wir nun eine zu-

sammenhängende Linie von Bildern verfolgen, eine Linie von Werten, die uns zeigen wird, daß bei Baudelaire die Unermeßlichkeit eine innere Dimension ist.

Nichts bezeugt besser den innerlichen Charakter des Begriff der Unermeßlichkeit als die Seiten, die Baudelaire über Richard Wagner geschrieben hat [15]. Baudelaire gibt gewissermaßen drei Zustände dieses Unermeßlichkeitserlebnisses. Er zitiert aus dem Programmtext eines Konzertes einige Sätze über das Lohengrin-Vorspiel: »Von den ersten Takten an taucht die Seele des frommen Einsiedlers, der das heilige Gefäß erwartet, *in unendliche Räume*. Allmählich sieht er eine seltsame Erscheinung sich bilden, die Körper und Gestalt annimmt. Diese Erscheinung wird immer bestimmter, und *die wunderbare Engelschar*, die in ihrer Mitte das heilige Gefäß trägt, zieht an ihr vorüber. Der himmlische Zug kommt näher; das Herz des Gotterwählten beginnt zu erglühen; es erweitert sich, dehnt sich aus; unaussprechliche Sehnsucht erwacht in ihm; *er gibt sich einer wachsenden Seligkeit hin*, während *die leuchtende Erscheinung* ihm immer näher kommt, und wenn endlich der heilige Gral selbst ihm inmitten der himmlischen Schar erscheint, *versinkt er in ekstatische Anbetung, als wäre ihm die ganze Welt plötzlich verschwunden*.« Alle Unterstreichungen sind von Baudelaire selbst. Sie lassen uns die fortschreitende Ausweitung der Träumerie deutlich empfinden, bis zu jenem höchsten Punkt, wo die Unermeßlichkeit die äußerlich wahrnehmbare Welt auflöst und aufsaugt.

Der zweite Zustand dieser Entwicklung, die wir eine wachsende Ausdehnung des Wesens nennen möchten, belegt Baudelaire durch einen Text von Franz Liszt. Dieser Text, ebenfalls eine Analyse des Lohengrin-Vorspiels, läßt uns unmittelbar an mystischen Erlebnisraum teilnehmen, der aus der musikalischen Meditation entsteht. Auf »der weiten schlafenden Wasserfläche der Melodie breiten sich dunstige Ätherwolken aus«. Weiterhin bedient sich Liszt der Metaphern des Lichtes, um diese Ausdehnung einer durchsichtigen musikalischen Welt zu vergegenwärtigen.

Doch diese Texte sollen die persönliche Darstellung Baudelaire nur vorbereiten, in der die »Entsprechungen« auftreten wei-

den, und zwar als vielseitige Bereicherungen der Sinneserlebnisse: jede Vergrößerung eines Bildes vergrößert die Größe eines anderen Bildes. Die Unermeßlichkeit entfaltet sich. Baudelaire wendet sich jetzt ganz den Traumgestalten der Musik zu und erlebt, wie er sagt: »einen jener glücklichen Eindrücke, die fast allen mit Einbildungskraft begabten Menschen vom Schlaf-Traum her bekannt sind. Ich fühlte mich von den *Fesseln der Schwerkraft* befreit, und empfand in der Erinnerung von neuem die außerordentliche *Lust*, die *hochgelegenen Örtlichkeiten* eigentümlich ist. Darauf malte ich mir unwillkürlich den wundervollen Zustand eines Menschen aus, der einem großartigen Träumen in völliger Einsamkeit verfallen ist, aber einer Einsamkeit *mit unermeßlichem Horizont*, in mattes Licht getaucht; die *Unermeßlichkeit* an sich ohne jede schmückende Zutat.«

In der Folge des Textes fände man viele Elemente für eine *Phänomenologie der Ausdehnung, der Ausweitung, des Außer-sichseins* — kurz, für eine Phänomenologie der Vorsilbe *Aus-*. Doch lange von Baudelaire vorbereitet, sind wir jetzt der Formel begegnet, die im Zentrum unserer phänomenologischen Betrachtungen stehen muß: »eine Unermeßlichkeit an sich, ohne schmückende Zutat«. Diese Unermeßlichkeit, so hat uns Baudelaire im einzelnen auseinandergesetzt, ist eine Eroberung der Innerlichkeit. Die Größe verbreitet sich in der Welt im gleichen Maße wie die Innerlichkeit sich vertieft. Die Träumerei Baudelaires hat sich nicht bei der Betrachtung eines Universums gebildet. Der Dichter — wie er selbst sagt — überläßt sich seiner Träumerei mit geschlossenen Augen. Er erlebt keine Erinnerungen. Seine poetische Ekstase ist nach und nach ein Leben ohne Ereignis geworden. Die Engel des Himmels mit ihren blauen Flügeln sind in ein allumfassendes Blau hineingeschmolzen. Allmählich steigt die Unermeßlichkeit zum höchsten Wert, zum höchsten inneren Wert auf. Wenn der Träumer das Wort *unermeßlich* wahrhaft erlebt, dann sieht er sich von seinen Sorgen, seinen Gedanken, ja auch von seinen Träumen befreit. Er ist nicht mehr in seiner eigenen Schwere eingeschlossen. Er ist nicht mehr der Gefangene seines eigenen Daseins.

Wenn man den normalen Methoden der Psychologie folgt,

um diese Texte Baudelaires zu studieren, so könnte man schließen, daß der Dichter, der die schmückenden Zutaten der Welt aufgibt, um nur noch »die Unermeßlichkeit an sich« zu erleben, doch nur eine Abstraktion kennengelernt haben kann — das, was die alten Psychologen eine »realisierte Abstraktion« nannten. Der innere Raum, auf diese Weise vom Dichter erarbeitet, wäre dann nur das Gegenstück zu dem äußeren Raum der Geometer, die ebenfalls den unendlichen Raum wollen, ohne anderes Merkmal als die Unendlichkeit an sich. Aber eine solche Folgerung würde die konkrete Gangart der langen Träumerei verkennen. Jedesmal, wenn die Träumerei einen allzu bildhaften Umriß aufgibt, gewinnt sie eine ausgleichende Erweiterung des inneren Wesens. Auch ohne den Tannhäuser oder das Lohengrin-Vorspiel selbst gehört zu haben, wird der Leser, der die Zeilen Baudelaires überdenkt und sich die Stufenfolge der Träumerei des Dichters verdeutlicht, unfehlbar feststellen müssen, daß es sich hier, nach Beseitigung allzu nahe liegender Metaphern, um eine Ontologie der menschlichen Tiefe handelt. Für Baudelaire besteht die poetische Bestimmung des Menschen darin, der Spiegel der Unermeßlichkeit zu sein, oder noch genauer, die Unermeßlichkeit gelangt im Menschen zum Bewußtsein ihrer selbst. Für Baudelaire ist der Mensch ein »weiträumiges« Wesen.

So meinen wir von vielen Seiten her bewiesen zu haben, daß in der Poetik Baudelaires das Wort *vaste* nicht eigentlich zur objektiven Welt gehört. Wir möchten eine weitere phänomenologische Nuance hinzufügen, eine Nuance, die aus der Phänomenologie der Sprache hervorgeht.

Unserer Ansicht nach ist für Baudelaire das Wort *vaste* ein Klangwert. Es ist ein *gesprochenes* Wort, niemals nur ein gelesenes, niemals nur ein an den Objekten, auf die es sich bezieht, abgelesenes Wort. Es ist eines jener Worte, die ein Dichter beim Schreiben immer leise mitspricht. Sei es im Vers oder in der Prosa, immer ist eine poetische Wirkung da, eine poetische Klangwirkung. Dieses Wort hebt sich sofort über seine Nachbarworte hinaus, über die Bilder, vielleicht sogar über den Gedanken. Es hat die »Macht des Wortes« [16]. Sobald wir

diese Vokabel bei Baudelaire lesen, im Versmaß oder in der Geräumigkeit der Satzperiode eines Prosagedichtes, scheint der Dichter zu wollen, daß wir sie aussprechen. Das Wort *vaste* ist dann eine Vokabel der Atmung. Es macht sich unseren Hauch dienstbar. Es verlangt, daß der Hauch langsam und ruhig sei [17]. Und wirklich weckt das Wort *vaste* in der Poetik Baudelaires immer das Gefühl einer Ruhe, eines Friedens, einer Heiterkeit. Es übersetzt eine vitale Überzeugung, eine intime Überzeugung. Es trägt das Echo der geheimen Kammern unseres Wesens. Es ist ein würdevolles Wort, feindlich dem Betrieb, es widersetzt sich auch den Überbetonungen in der Deklamation. Eine sklavisch dem Versmaß folgende Vortragsweise würde es zerreißen. Das Wort *vaste* herrscht über das friedvolle Schweigen des Daseins.

Wenn ich Psychiater wäre, dann würde ich einem Kranken, der an Angstzuständen leidet, den Rat geben, bei Auftreten der Krise das Gedicht von Baudelaire zu lesen, sehr leise das Baudelairische Leitwort zu sprechen, dieses Wort *vaste*, das Ruhe und Einheit gibt, dieses Wort, das einen Raum erschließt, einen unbegrenzten Raum. Es lehrt uns, dieses Wort, mit der Luft, die auf dem Horizont liegt, zu atmen, fern den chimärischen Gefängnismauern, die uns ängstigen. Es hat eine Vokalkraft, die besonders auf der Schwelle der stimmlichen Hörbarkeit wirksam ist. Panzerra, der poesieliebende Sänger, sagte mir eines Tages, daß wir nach der Ansicht der experimentellen Psychologen an den Vokal *a* nicht einmal *denken* können, ohne daß die Stimmbänder innerviert werden. Wenn man den Buchstaben *a* vor den Augen hat, will die Stimme schon singen. Der Vokal *a*, der den Körper des Wortes *vaste* bildet, isoliert sich in seiner Empfindlichkeit, er ist ein Anakoluth der redenden Sensibilität.

Scheinen die vielen Kommentare über die »Baudelairischen Entsprechungen« nicht jenen sechsten Sinn vergessen zu haben, der daran arbeitet, die Stimme zu modellieren, zu modulieren? Denn es ist ein sechster Sinn, der nach den andern kommt und die andern ergänzt, diese kleine Äolsharfe, empfindlicher als alle andern, die von der Natur vor die Tür unseres Atemhauches gespannt ist. Diese Harfe erzittert schon bei der bloßen Bewegung der Metaphern. Durch sie singt der menschliche Ge-

danke. Wenn ich auf diese Weise meine Träumereien eines unbelehrbaren Philosophen ins Endlose fortsetze, dann denke ich, der Vokal *a* ist der Vokal der Unermeßlichkeit. Er ist ein Klangraum, der in einem Seufzer beginnt und sich ohne Grenzen ausdehnt.

In dem Wort *vaste* bewahrt der Vokal *a* alle Potenzen vergrößernder Stimmkraft. Stimmlich betrachtet, hat das Wort *vaste* keinen meßbaren Umfang mehr. Es empfängt, wie eine sanfte Stofflichkeit, die wohltuenden Kräfte der unbegrenzten Stille. Mit ihm tritt das Unbegrenzte in uns ein. Wir atmen im Weltraum, fern den menschlichen Ängsten. Warum sollten wir auch nur den geringsten Faktor in der Ordnung der dichterischen Werte vernachlässigen? Alles, was dazu beiträgt, der Dichtung ihre entscheidende seelische Wirksamkeit zu geben, gehört in eine Philosophie der dynamischen Einbildungskraft. Die allerverschiedensten und allerfeinsten Empfindungswerte wirken manchmal zusammen, um einem Gedicht Bewegung und Größe zu geben. Eine lange Untersuchung der Baudelairischen Entsprechungen müßte die Entsprechung ausleuchten, die jeder einzelne Sinn zur Sprache hat.

Manchmal erschließt oder bestätigt der Klang einer Vokabel, die Kraft eines Buchstabens die tiefe Bedeutung des Wortes. In dem schönen Buch von Max Picard, *Der Mensch und das Wort* heißt es: »Das W in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das H in Hauch läßt den Hauch aufsteigen, das t in fest und hart macht fest und hart [18].« Mit solchen Bemerkungen bringt uns der Philosoph der *Welt des Schweigens* zu jenen Graden der höchsten Sensibilität, wo die phonetischen Phänomene und die Phänomene des Logos, wenn die Sprache ihren ganzen Adel hat, zur Harmonie gelangen. Aber welche Langsamkeit der Meditation müßte man erringen können, um die innere Poesie des Wortes, die innere Unermeßlichkeit eines Wortes zu erleben. Alle großen Wörter, alle von einem Dichter zur Größe aufgerufenen Wörter sind Schlüssel des Universums, des doppelten Universums: des Weltraums und der menschlichen Seelentiefe.

V

So scheint uns erwiesen, daß bei einem großen Dichter wie Baudelaire zwar mancherlei Nachklänge der äußeren Welt zu vernehmen sind, aber auch ein Anruf der Unermeßlichkeit, der von innen kommt. Wir könnten sagen, daß die Unermeßlichkeit, philosophisch gesehen, eine »Kategorie« der dichterischen Einbildungskraft ist, nicht etwa nur eine allgemeine Idee, die sich aus der Betrachtung großartiger Naturschauspiele gebildet hätte. Im Gegensatz dazu möchten wir ein Beispiel einer »empirischen« Unermeßlichkeit anführen, dem wir in einem Text von Taine begegnet sind. Hier sehen wir keine Dichtung, sondern schlechte Literatur, die um jeden Preis den pittoresken Ausdruck will, und sei es auf Kosten der Leitbilder.

In der *Reise in die Pyrenäen* schreibt Taine: »Als ich das Meer zum erstenmal sah, erlebte ich die unangenehmste Enttäuschung . . . Ich meinte eines jener langgestreckten Rübenfelder zu sehen, wie man sie in der Umgebung von Paris findet, durchschnitten von grünen rechteckigen Kohlfeldern und Streifen rötlicher Gerste. Die fernen Segel glichen den Flügeln heimkehrender Tauben. Die Perspektive erschien mir eng; die Bilder der Maler hatten mir das Meer größer dargestellt. Ich brauchte drei Tage, um das Gefühl der Unermeßlichkeit wiederzufinden.«

Rüben, Gerste, Kohl und Tauben sind sehr gewaltsam assoziiert. Sie in einem »Bild« zu vereinigen, könnte allenfalls im Zufall einer Plauderei hingehen, wenn jemand unbedingt nur »originelle« Dinge sagen will. Wie kann man angesichts des Meeres bis zu diesem Grade von den Rübenfeldern der Ardennen-Ebenen besessen sein?

Der Phänomenologe wäre glücklich zu wissen, wie der Philosoph nach drei Tagen des Verlustes sein »Gefühl der Unermeßlichkeit« wiedergefunden hat, durch welche Rückkehr zum naiv erlebten Meer er endlich dessen Größe gesehen hat.

Nach diesem Zwischenspiel kehren wir zu den Dichtern zurück.

VI

Die Dichter verhelfen uns dazu, eine so expansive Freude am Schauen in uns zu entdecken, daß wir mitunter vor irgendeinem nahen Gegenstand die Erweiterung unseres inneren Raumes erleben. Hören wir zum Beispiel Rilke, wenn er dem geschauten Baum ein neues Dasein in der Unermeßlichkeit gibt [19]:

Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge.
 Daß dir das Dasein eines Baums gelinge,
 wirf Innenraum um ihn, von jenem Raum,
 der in dir west. Umgib ihn mit Verhaltung.
 Er grenzt sich nicht. Erst in der Eingestaltung
 in dein Verzichten wird er wirklich Baum.

In den beiden letzten Versen zwingt eine an Mallarmé erinnernde Dunkelheit den Leser zum Nachdenken. Er empfängt vom Dichter eine schöne Imaginations-Aufgabe. Der Rat: »Umgib den Baum mit Verhaltung« ließe sich zunächst als eine Verpflichtung deuten, ihn zu zeichnen, ihn im *äußeren* Raum mit Grenzlinien zu versehen. Dann würde man den bloßen Regeln der Wahrnehmung gehorchen. Man wäre »objektiv«, die Einbildungskraft bliebe unbeteiligt. Aber der Baum wird, wie jedes wahre Wesen, in seinem »grenzenlosen« Dasein erfaßt. Seine Grenzen sind nur zufällig. Gegen den Zufall der Grenzen hat der Baum es nötig, daß du ihm deine überfließenden Bilder schenkst, die aus deinem inneren Raum genährt sind, diesem Raum, »der in dir west«. Dann gestalten sich der Baum und sein Träumer zu einer Einheit und werden größer. In der Welt des Traumes ist der Baum niemals ein fertiges Wesen. Er sucht seine Seele, wie Jules Supervielle in einem Gedicht sagt [20]:

Lebendiges Blau eines Raumes
 Wo jeder Baum sich erhebt zur freien Entfaltung der Palmen
 Auf der Suche nach seiner Seele.

Aber wenn ein Dichter sagt, ein Wesen der Welt suche seine Seele, dann ist er es selbst, der die seinige sucht. »Ein großer Baum, der in seiner ganzen Länge erzittert, rührt immer an die Seele [21].«

Den imaginären Kräften zurückgegeben, mit unserem inneren Raum belehnt, so tritt der Baum mit uns in einen Wettstreit der Größe. In einem andern Gedicht vom August 1914 hatte Rilke gesagt:

... Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. Ich, der ich wachsen will,
ich schau hinaus, und in mir wächst der Baum.

Der Baum hat immer die Bestimmung zur Größe. Diese Bestimmung verbreitet er rings um sich. Der Baum macht alles größer, was um ihn herum ist. In einem Briefe, der in dem kleinen, menschlich so ansprechenden Buche von Claire Goll abgedruckt ist [22], hatte Rilke ihr geschrieben: »Diese Bäume sind herrlich, aber herrlicher noch ist der erhabene, gesteigerte Raum zwischen ihnen: als hätte mit ihrem Wachstum auch er zugenommen.«

Die beiden Räume, der innere Raum und der äußere Raum, ermutigen sich gegenseitig, wenn man so sagen darf, in ihrem Wachstum. Wollte man jedoch, wie die Psychologen, den erlebten Raum lediglich als einen gefühlsbeherrschten Raum bestimmen, so käme man nicht bis zu den Wurzeln des träumenden Raum-Erlebens. Der Dichter geht tiefer, denn er entdeckt mit dem dichterischen Raum zugleich einen Raum, der uns nicht auf irgendwelche Gefühlsanwandlungen festlegt. Welches auch das Gefühl sei, das die Atmosphäre eines Raumes tönt, mag es auch traurig und schwer sein, — sobald es ausgedrückt, dichterisch ausgedrückt ist, mildert sich die Traurigkeit, die Schwere wird leichter. Der dichterische Raum, sobald er seinen Ausdruck findet, bekommt Werte der Ausdehnung. Er gehört zur Phänomenologie der Vorsilbe *Aus-*. Dies ist wenigstens die These, die wir bei jeder Gelegenheit in Erinnerung rufen, eine These, auf die wir in einem späteren Buch noch eingehender zurückkommen werden. Im Vorübergehen hier ein Beleg. Wenn der Dichter sagt [23]:

Ich kenne eine Trauer die nach Ananas duftet

dann bin ich weniger traurig, oder ich bin auf mildere Art traurig. In dem Hin und Her des dichterischen Raum-Erlebens,

das von tiefer Innerlichkeit bis zu unbestimmter Ausdehnung reicht und beide in der gleichen Ausweitung umfaßt, spürt man Größe aufsteigen. Rilke hat gesagt:

Durch alle Wesen reicht der eine Raum,
Weltinnenraum . . .

Der Raum erscheint also dem Dichter als Subjekt des Verbums reichen (französische Übersetzung: *se déploie*, von *déployer*, sich entfalten, größer werden, reicher werden). Sobald Raum zu einem Wert wird – und gibt es einen größeren Wert als die Innerlichkeit? –, wird er größer. Der mit Wert belegte Raum ist ein Verbum; niemals, weder in uns noch außer uns, ist Größe ein »Objekt«.

Einem Objekt poetischen Raum schenken, heißt ihm mehr Raum schenken, als er objektiv besitzen kann, oder besser gesagt, heißt der Ausweitung seines inneren Raumes folgen. Um die Stetigkeit des Zusammenhanges zu wahren, erinnern wir noch daran, wie Joe Bousquet den inneren Raum des Baumes ausdrückt [24]: »Der Raum ist nirgends. Der Raum ist in ihm wie der Honig in der Wabe.« Im Reich des Bildes gehorcht der Honig in der Wabe nicht der elementaren Dialektik von Inhalt und Behälter. Der metaphorische Honig läßt sich nicht verschließen. Hier, im inneren Raum des Baumes, ist der Honig etwas ganz anderes als ein Seim oder Saft. Der »Honig des Baumes« wird seiner Blüte Duft geben. Er ist die innere Sonne des Baumes. Wer von Honig träumt, weiß, daß Honig eine Potenz bedeutet, die abwechselnd sammelt und ausstrahlt. Wenn der innere Raum des Baumes Honig ist, gibt er dem Baum »die Ausweitung der unendlichen Dinge«.

Natürlich kann man die Zeilen von Joe Bousquet lesen, ohne sich bei dem Bild aufzuhalten. Wenn man aber gern einem Bild auf den Grund geht, welche Träume vermag es zu wecken! Der Philosoph des Raumes wird selbst zum Träumer. Wenn man die metaphysischen Wortzusammensetzungen liebt, könnte man vielleicht sagen, daß Joe Bousquet uns eine Raum-Substanz offenbart hat, den Honig-Raum oder den Raum-Honig. Jedem Stoff seine Lokalisierung. Jeder »Substanz« ihre »Exstanz«. Jedem Stoff die Eroberung seines Raumes, sein Expan-

sionsvermögen über die Oberflächen hinaus, in welche ihn die Geometrie einschließen möchte.

Nach alledem scheint es, daß die beiden Räume — der Raum der Innerlichkeit und der Raum der Welt — durch ihre »Unermeßlichkeit« zum Einklang gebracht werden. Wenn sich die große Einsamkeit des Menschen vertieft, berühren sich, vermischen sich die beiden Unermeßlichkeiten. In einem Brief bekennt Rilke, wie er sich mit ganzer Seele jener grenzenlosen Einsamkeit zuneigte, die aus jedem Tag ein Leben macht, dieser Kommunion mit dem Weltall, dem Raum, dem unsichtbaren Raum, den der Mensch dennoch bewohnen kann und der ihn mit seiner unzähligen Gegenwart umgibt.

Wie konkret ist diese Koexistenz der Dinge in einem Raum, den wir mit dem Bewußtsein unseres Daseins erfüllen. Das Leibniz-Thema des Raumes, des Ortes der koexistenten Wesen, findet in Rilke seinen Dichter. Jeder Gegenstand, der mit dem inneren Raum belehnt worden ist, wird in diesem Koexistentialismus zum Mittelpunkt des ganzen Raumes. Für jeden Gegenstand ist das Entfernte so gegenwärtig wie das Nächste, der Horizont hat ebensoviel Dasein wie der Mittelpunkt.

VII

Im Reich der Bilder dürfte es hier keinen Widerspruch geben, denn Seelen von gleicher Sensibilität können die Dialektik von Zentrum und Horizont auf ganz verschiedene Weise spürbar werden lassen. In dieser Hinsicht könnte man einen *Test der Ebene* vorschlagen, wo die Unermeßlichkeits-Eindrücke verschiedener psychologischer Typen hervortreten würden.

An das eine äußerste Ende des Testmaterials müßte man jene Sehweise stellen, die Rilke so kurz in einem einzigen unermeßlichen Satz zusammenfaßt: »Die Ebene ist das Gefühl, an welchem wir wachsen [25].« Dieser Lehrsatz einer ästhetischen Anthropologie ist mit einer solchen Prägnanz ausgesprochen, daß man einen entsprechenden Lehrsatz aufsteigen sieht, den man etwa so formulieren könnte: Jedes Gefühl, das uns größer macht, gleicht unsere Weltsituation der Ebene an.

Am anderen Extrem stünde etwa eine Textstelle von Henri Bosco [26]. In der Ebene »bin ich immer anderswo, in einem wehenden, schwimmenden Anderswo. Von mir selbst auf lange Dauer abwesend, nirgends gegenwärtig, gebe ich allzu leicht die Unbeständigkeit meiner Träumereien den grenzenlosen Räumen preis, die sie begünstigen.«

Wieviele Schattierungen fände man zwischen diesen beiden Polen der Beherrschung und der Zerstörung, besonders wenn man noch die Stimmungen des Träumers, die Jahreszeiten und den Wind in Betracht zöge. Diese immer wieder anders variierten Abstufungen zwischen den Träumern, die von der Ebene beruhigt, und jenen, die von ihr beunruhigt werden, müßten um so interessanter sein, weil die Ebene oft als eine vereinfachte Welt gilt. Zu den besonderen Reizen der Phänomenologie der dichterischen Einbildungskraft gehört das Vergnügen, an einem Schauspiel, das als einförmig bekannt ist und in einem einzigen Begriff aufzugehen scheint, eine neue Nuance zu entdecken. Wenn diese Nuance vom Dichter aufrichtig erlebt ist, kann der Phänomenologe sicher sein, den Ursprung eines Bildes zu erfassen.

In einer gründlicheren Studie als der unseren müßte man zeigen, wie alle diese Schattierungen sich in die Größe der Ebene oder des Hochplateaus einfügen; man müßte zum Beispiel sagen, warum die Träumerei der Ebene niemals die gleiche ist wie die Träumerei des Hochplateaus. Diese Untersuchung ist schwierig, weil der Schriftsteller mitunter beschreiben will und weil der Schriftsteller die Größe seiner Einsamkeit im voraus mit Kilometerzahlen angeben kann. Dann wird nach der Landkarte geträumt wie in der Geographiestunde. So schreibt Loti im Schatten eines Baumes in Dakar, seinem Ausgangshafen: »Die Augen zum Inneren des Landes gewendet, überprüften wir den unermeßlichen Sandhorizont [27].« Ist dieser unermeßliche Sandhorizont nicht eine Wüste für Schüler, die Sahara der Schulatlanten?

Wieviel wertvoller für den Phänomenologen sind die Bilder der Wüste in dem schönen Buch von Philippe Diolé, *Le plus beau désert du monde!* Die Unermeßlichkeit der erlebten Wüste findet ihren Widerhall in einer Unermeßlichkeit des inneren

Wesens. Philippe Diolé, ein Reisender voller Träume, sagt, daß man die Wüste erleben müsse, »so wie sie sich im Innern des Fahrenden spiegelt«. Und Diolé fordert uns zu einer Meditation auf, in der wir — als eine Synthese der Gegensätze — eine innere Sammlung in der schweifenden Wanderschaft erleben, eine *Konzentration in der Expansion*. Für Diolé sind »diese zerrissenen Berge, diese Sandflächen und diese toten Flüsse, diese Steine und diese harte Sonne«, dieses ganze, als Wüste bezeichnete Universum »zugehörig dem Raume des Drinnen«. Durch diese Zugehörigkeit wird die Verschiedenartigkeit der Bilder in der Tiefe des »Raumes des Drinnen« geeinigt [28]. Eine entscheidende Formel für unsere Darlegung über die Entsprechung zwischen der Unermeßlichkeit des Raumes der Welt und der Tiefe des »Raumes des Drinnen«.

Diese Verinnerlichung der Wüste entspricht bei Diolé nicht etwa dem Bewußtsein einer inneren Leere. Im Gegenteil, Diolé läßt uns ein Bilderdrama erleben, das fundamentale Drama der stofflichen Bilder des Wassers und der Dürre. »Der Raum des Drinnen« ist bei Diolé die Bejahung einer inneren Substanz. Lange und genußvoll hat er die Erfahrungen des Tauchens in tiefes Wasser durchgekostet. Der Ozean ist für ihn ein »Raum« geworden, vierzig Meter unter der Wasseroberfläche hat er die »absolute Tiefe« gefunden, eine Tiefe, die sich nicht messen läßt, eine Tiefe, die keine anderen Träume oder Gedanken enthielte, wenn man sie verdoppelte oder verdreifachte. Durch seine Taucher-Erlebnisse ist Diolé wirklich *in das Volumen des Wassers hineingegangen*. Und wenn man mit Diolé in seinen früheren Büchern diese Eroberung der Innerlichkeit des Wassers erlebt, dann lernt man in dieser Raum-Substanz einen ein-dimensionalen Raum kennen. Nur eine Substanz, nur eine Dimension. Und man ist der Erde so fern, daß diese Dimension des Wassers als Unbegrenztheit bezeichnet werden muß. Oben, unten, rechts und links in einer so vollauf durch ihre Substanz vereinheitlichten Welt bestimmen zu wollen, hieße denken, nicht aber leben — hieße denken wie früher im irdischen Leben, nicht leben in der neuen, im Tauchen eroberten Welt. Ehe ich die Bücher von Diolé las, hätte ich nicht geglaubt, daß das *Grenzenlose* so nahe in unserer Reichweite liegt. Es genügt

schon, an die reine Tiefe zu denken, an die Tiefe, die, um zu sein, keines Maßes bedarf.

Warum aber ist Diolé, dieser Psychologe, dieser Ontologe des menschlichen Unterwasserlebens, in die Wüste gegangen? Welche grausame Dialektik hat ihn dazu bewogen, vom unbegrenzten Wasser zum unendlichen Sand überzuwechseln? Auf diese Fragen antwortet Diolé als Dichter. Er weiß, daß jeder neue kosmische Bezug unser inneres Wesen erneuert und daß jeder neue Kosmos sich erschließt, wenn man sich der Fesseln einer früheren Sensibilität entledigt. Am Anfang seines Buches sagt uns Diolé, er habe »in der Wüste die magische Operation vollenden wollen, die in der Wassertiefe dem Taucher erlaubt, die gewohnten Fesseln der Zeit und des Raumes abzuwerfen und das Leben mit einem dunklen inneren Gedicht zusammenfallen zu lassen.«

Und am Schluß seines Buches kommt Diolé zu der Folgerung: »Ins Wasser hinabtauchen oder durch die Wüste wandern, heißt den Raum wechseln«, und indem man den Raum wechselt, indem man den Raum der gewohnten Empfindungen verläßt, tritt man in Verbindung mit einem seelisch erneuernden Raum. »In der Wüste ebensowenig wie in der Meerestiefe vermag man sich eine kleine, plombierte, unteilbare Seele zu bewahren.« Dieser *konkrete* Wechsel des Raumes kann keine bloße Operation des Geistes mehr sein, wie sie etwa das Bewußtmachen der Relativität in der Geometrie wäre. Man wechselt nicht nur die Stelle, man wechselt die Natur.

Diese Probleme der Verschmelzung des Daseins in einem konkreten Raum, ja in einem Raum von höchsten Qualitäten, sind sehr interessant für eine Phänomenologie der Einbildungskraft — denn man muß viel imaginieren, um einen neuen Raum zu »erleben«. Sehen wir also zu, welchen Eindruck die fundamentalen Bilder auf unseren Autor machen. In der Wüste vergißt Diolé den Ozean nicht. Der Raum der Wüste, weit davon entfernt, mit dem Raum der Wassertiefe in Widerspruch zu stehen, findet in den Träumen Diolés seinen Ausdruck, indem er sich der Sprache der Gewässer bedient. Es kommt zu einem wahren Drama der stofflichen Einbildungskraft, und zwar aus dem Konflikt der Imagination zweier Elemente, die einander

so feindlich sind wie der trockene Wüstensand und das Wasser in seiner gesicherten Masse, ohne Zugeständnisse an Schlamm oder Schlick. Die Textstelle von Diolé zeugt von einer solchen Ehrlichkeit der Phantasie, daß wir sie hier ganz wiedergeben:

»Ich habe früher geschrieben«, sagt Diolé, »daß jemand, der die Tiefsee kennengelernt hat, nicht wieder ein Mensch wie andre werden könne. In solchen Augenblicken wie jetzt (mitten in der Wüste) habe ich den Beweis dafür. Denn ich habe bemerkt, daß ich geistig, während ich so dahinwanderte, das Bühnenbild der Wüste mit Wasser füllte! In der Phantasie überschwemmte ich den Raum, der mich umgab und in dessen Zentrum ich dahinschritt. Ich lebte in einer erfundenen Überschwemmung. Ich bewegte mich im Zentrum einer flüssigen, leuchtenden, tragfähigen, dichten Masse, die das Meerwasser, die Erinnerung an das Meerwasser bildet. Dieser Kunstgriff genügte, um eine Welt abstoßender Trockenheit für mich zu humanisieren, er versöhnte mich mit den Felsen, dem Schweigen, der Einsamkeit, dem geschmolzenen Sonnengold, das vom Himmel herabfiel. Sogar meine Müdigkeit fühlte ich dadurch erleichtert. Meine Körperschwere ließ sich träumend von diesem imaginären Wasser tragen.

Ich merkte wohl, es war nicht das erste Mal, daß ich unbeußt zu dieser psychologischen Verteidigung gegriffen hatte. Das Schweigen und die langsame Fortbewegung in der Sahara weckten in mir die Erinnerung an das Tauchen. Eine Art Milde umgab darauf meine inneren Bilder, und durch den Kanal des Traumes strömte das Wasser ganz natürlich herein. Ich wanderte und trug in mir leuchtende Reflexe, eine durchscheinende Dichte, die nichts anderes war als Erinnerungen an die Meerestiefe.«

Philippe Diolé hat uns damit eine psychologische Technik in die Hand gegeben, um anderswo zu leben, in einem absoluten Anderswo, das gegen die Kräfte gesichert ist, die uns in dem Gefängnis des Hier festhalten. Es handelt sich nicht einfach um ein Entweichen in einen allseitig dem Abenteuer geöffneten Raum. Ohne die Maschinerie von Schirmen und Spiegeln, die Cyrano in dem Kasten versammelt, der ihn zu den Reichen der Sonne trägt, gelingt es Diolé, uns in das Anderswo einer an-

dern Welt zu befördern. Er bedient sich sozusagen nur einer psychologischen Maschinerie, indem er die zuverlässigsten und stärksten Gesetze der Psychologie spielen läßt. Er nimmt seine Zuflucht lediglich zu den fundamentalen Bildern der Materie, jenen starken, standhaften Realitäten, welche die Basis jeder Phantasietätigkeit bilden. Nichts davon hat etwas mit Chimären oder Illusionen zu tun.

Zeit und Raum stehen hier unter der Herrschaft des Bildes. Das Anderswo und das Einstmals sind stärker als das *Hic et nunc*. Das Dasein wird getragen von einem Anderswosein. Der Raum, der große Raum, ist der Freund des Seins.

Was könnten die Philosophen doch lernen, wenn sie die Dichter läsen!

VIII

Wir haben zwei Bilder heroischer Art betrachtet, das Bild des Tauchens und das Bild der Wüste, zwei Bilder, die wir nur in der Phantasie erleben können, ohne sie jemals mit irgendeiner konkreten Erfahrung zu speisen. Darum werden wir am Schluß dieses Kapitels ein Bild betrachten, das mehr in unserer Reichweite liegt, ein Bild, das wir mit all unseren Erinnerungen an die Ebene speisen können. Wir werden sehen, wie ein sehr besonderes Bild den Raum beherrschen kann, dem Raum sein Gesetz geben kann.

Vor einer ruhigen Welt, in einer friedlichen Ebene, kann der Mensch die Stille und die Ruhe erfahren. Aber in der Welt, die man sich in der Phantasie vorstellt, in der dichterisch beschworenen Welt, ergeben die Szenerien der Ebene oft nur verbrauchte Wirkungen. Um ihnen ihre Kraft wiederzugeben, hat man ein neues Bild nötig. Durch die Gunst eines literarischen Bildes, eines unerwarteten Bildes, erfährt die ergriffene Seele die Induktion der Stille. Das literarische Bild macht die Seele empfindlich genug für den Eindruck einer absurden Feinheit. So vergegenwärtigt uns d'Annunzio in einer bewundernswerten Schilderung [29] den Blick des zitternden Tieres, den Blick des Hasen, der, wenn er eine Weile ohne Angst ist, einen großen Frieden über die Herbstwelt wirft. »Habt ihr jemals gesehen,

wie ein Hase am Morgen aus frisch aufgepflügten Ackerfurchen kommt, eine Zeitlang über silbernen Reif hinläuft, dann stillhält im großen Schweigen, sich auf seinen Hinterpfoten aufsetzt, die Löffel aufrichtet und den Horizont betrachtet? Sein Blick scheint das All zu befrieden. Der unbewegliche Hase, der in einer Pause seiner beständigen Unruhe das dampfende Land betrachtet — man könnte sich kein gewisseres Zeichen für den tiefen Frieden der Umgebung denken. In diesem Augenblick ist er ein heiliges Tier, das man anbeten muß.« Klar ist hier die Projektionsachse der über die Ebene verbreiteten Stille herausgearbeitet: »Sein Blick scheint das All zu befrieden.« Ein Träumer, der seine Träume dieser Blickbewegung anvertraut, wird die Unermeßlichkeit der offenen Felder in gesteigerter Stimmung erleben.

Ein solcher Abschnitt ist an und für sich ein schöner Test für die stilistische Sensibilität. Gelassen bietet er sich der Kritik antipoetischer Geister. Diese Sätze sind ganz d'Annunzio, und so mögen sie dazu dienen, die überladene Metaphorik des italienischen Dichters hervorzuheben. Es wäre so einfach gewesen, denken die Vertreter des sachlichen Verstandes, den Frieden der Felder *direkt* zu beschreiben! Warum die Vermittlung des betrachtenden Hasen? Aber der Dichter kümmert sich nicht um solche guten Gründe. Er will alle Stufen einer Betrachtung bloßlegen, alle Augenblicke des Bildes und vor allem jenen Augenblick, da der animalische Friede in den Frieden der Welt eingeht. Hier wird unser Bewußtsein geschärft für die Eigentümlichkeit eines Blickes, der nichts zu tun hat, eines Blickes, der nicht mehr ein bestimmtes Objekt meint, sondern *die Welt betrachtet*. Wir wären nicht so unmittelbar und entschieden zum Erlebnis der Ursprünglichkeit zurückgeführt worden, wenn der Dichter uns nur seine eigene Betrachtung mitgeteilt hätte. Dann hätte der Dichter nur ein philosophisches Thema hin- und hergewendet. Aber das Tier d'Annunzios ist einen Augenblick lang von seinen Reflexen befreit: das Auge späht nicht mehr, das Auge ist nicht mehr ein Verbindungsteil der tierischen Maschine, das Auge befiehlt nicht mehr die Flucht. Ja wahrhaftig, ein solcher Blick ist bei dem Tier der Angst ein heiliger Moment der Kontemplation.

Einige Zeilen vorher hatte der Dichter in einer Umkehrung, die den Dualismus des Betrachtenden und des Betrachteten deutlich werden läßt, den wässrigen Ausdruck des Pflanzenfressers in dem großen, schönen, ruhigen Auge des Hasen gesehen: »Diese großen feuchten Augen . . . , glänzend wie Teiche an Sommerabenden, mit im Wasser gewiegtem Schilf, mit dem ganzen Himmel, der sich in ihnen spiegelt und sich in ihnen transfiguriert.« In unserem Buche *Das Wasser und die Träume* haben wir viele andere Bilder aus der Literatur gesammelt, die uns beweisen, daß der Teich recht eigentlich das Auge der Landschaft ist; der Widerschein im Wasser ist das Universum selbst, das sich zum erstenmal im Spiegel erblickt, und die gesteigerte Schönheit einer gespiegelten Landschaft ist die eigentliche Wurzel eines kosmischen Narzißmus. In *Walden* geht auch Thoreau ganz zwanglos auf dieses Größerwerden der Bilder ein. Er schreibt: »Ein See ist der schönste und ausdrucksvollste Zug im Gesicht der Landschaft. Er ist das Auge der Erde, und wenn der Betrachter mit seinem eigenen Auge hineinblickt, lotet er die Tiefe seines eigenen Innern aus.«

Und nochmals begegnen wir dieser lebendigen Dialektik der Unermeßlichkeit und der Tiefe. Man weiß nicht, wo der Ursprung der beiden Hyperbeln ist, der Hyperbel des allzu tief blickenden Auges und der Hyperbel der Landschaft, die sich verschwommen unter den schweren Augenlidern ihrer träumenden Wasser betrachtet. Aber jede Lehre vom Imaginären ist notwendigerweise eine Philosophie des Zuviel. Jedes Bild ist zur Übertreibung bestimmt.

Ein Dichter unserer Zeit ist diskreter, aber er sagt ganz das gleiche:

Ich bewohne die Stille der Blätter, der Sommer wird größer
schreibt Jean Lescure.

Ein stilles Blatt, das wirklich bewohnt wird, ein stiller Blick, den der bescheidenste Anblick überrascht, sind Urheber von Unermeßlichkeit. Diese Bilder machen die Welt größer, machen den Sommer größer. In gewissen Stunden verbreitet die Dichtkunst Wellen von Stille. Wenn die Stille zur Phantasievorstellung wird, steigt sie wie eine Protuberanz hoch über das Dasein

hinaus, als ein Wert, der seine Überlegenheit behält trotz der subalternen Breiten des Seins, trotz einer Welt von Wirrnis. Die Unermeßlichkeit ist durch die Kontemplation größer geworden. Und die kontemplative Haltung ist ein so großer menschlicher Wert, daß sie einem Eindruck Unermeßlichkeit verleiht, den ein Psychologe mit größtem Recht für flüchtig und abseitig erklären dürfte. Aber Gedichte sind menschliche Realitäten; es genügt nicht, sich auf »Eindrücke« zu beziehen, um sie zu erklären. Man muß sie in ihrer dichterischen Unermeßlichkeit erleben.

IX. DIE DIALEKTIK DES DRAUSSEN UND DES DRINNEN

Die feierlichen Geographien der menschlichen Grenzen . .

Paul Eluard

Denn wir sind oder wir sind nicht

Pierre-Jean Jouve

Eine der praktischen Erziehungsmaximen, die meine Kindheit bestimmt haben: Iß nicht mit offenem Mund.

Colette

I

Draußen und Drinnen bilden eine Zerstückelungsdialektik, und die offenkundige Geometrie dieser Dialektik verblendet uns, wenn wir sie in den metaphorischen Bereichen spielen lassen. Sie hat die scharfe Deutlichkeit der Dialektik des *Ja* und des *Nein*, die alles entscheidet. Ohne daß man es merkt, macht man daraus eine Basis von Bildern, die sämtliche Gedanken des Positiven und des Negativen beherrschen. Die Logiker zeichnen Kreise, die sich überschneiden oder ausschließen, und sofort sind alle ihre Regeln klar. Der Philosoph denkt, wenn er *Drinnen und Draußen* sagt, an *Sein und Nichtsein*. Die tiefste Metaphysik hat ihre Wurzel in einer unausgesprochenen Geometrie, und diese Geometrie – ob man es will oder nicht – verräumlicht den Gedanken; würde der Metaphysiker denken, wenn er nicht zeichnete? Das Offene und das Geschlossene sind für ihr Gedanken. Das Offene und das Geschlossene sind Metaphern, die er an alles heftet, sogar an seine Systeme. Jean Hyppolite hat in einem Vortrag die subtile Struktur der »Verleugnung« untersucht, die sehr verschieden ist von der einfachen Struktur der »Verneinung«, und in diesem Vortrag [1] hat er mit Recht von einem »ursprünglichen Mythos des Draußen und des Drinnen« sprechen können. Hyppolite fügt hinzu: »Sie fühlen, welche Tragweite dieser Mythos von der Bildung des Draußen und Drinnen hat: es geht um die Entfremdung, die auf diesen beiden Begriffen beruht. Was sich in ihrer formalen Opposition äußert, wird darüber hinaus Entfremdung und Feindlichkeit

zwischen beiden.« Schon die einfache geometrische Opposition färbt sich also mit Aggressivität. Die formale Opposition kann nicht in einem Ruhezustand bleiben. Der Mythos bearbeitet sie. Aber man soll diese Arbeit des Mythos nicht im falschen Lichte geometrischer Anschauungen betrachten, wenn man sie innerhalb des unermesslichen Gebietes der Einbildungskraft und des Ausdrucks untersuchen will [2].

Das Diesseits und das Jenseits wiederholen dumpf die Dialektik des Drinnen und des Draußen: alles läßt sich zeichnen, sogar das Unendliche. Man will das Sein fixieren, und indem man es fixiert, will man alle Situationen transzendieren, will es in eine alle Situationen umfassende Situation versetzen. Man konfrontiert dann das Sein des Menschen mit dem Sein der Welt und meint damit an eine ursprüngliche Gegebenheit zu rühren. Man erhebt die Dialektik des *Hier* und des *Dort* in den Rang eines Absolutums. Man verleiht diesen ärmlichen Adverbien der Ortsbestimmung schlecht kontrollierbare ontologische Bedeutungen. Viele Metaphysiker benötigen eine Kartographie. Aber in der Philosophie rächt sich die Bequemlichkeit, und das philosophische Wissen wird nicht auf dem Boden schematisierter Erfahrungen gewonnen.

II

Diese geometrische Krebswucherung des sprachlichen Zellengewebes in der zeitgenössischen Philosophie wollen wir etwas eingehender untersuchen. In der Tat scheint eine künstliche Syntax die Adverbien und die Verben in einer Weise miteinander zu verschweißen, daß sie Auswüchse bilden. Diese Syntax häuft Koppelworte und Bindestriche und gelangt dadurch zu Satz-Worten. Das Wort zieht seine äußeren Umgebungen in sein eigenes Inneres hinein, es verschlingt einen ganzen Satz und setzt sich an dessen Stelle. Die philosophische Sprache wird eine agglutinierende Sprache. Manchmal geschieht es, daß die Worte umgekehrt, anstatt miteinander zu verschmelzen, sich innerlich aufspalten. Vorsilben und Nachsilben — besonders aber die Vorsilben — lösen sich voneinander: sie wollen selbständig denken. So kommt es, daß die Worte manchmal

aus dem Gleichgewicht geraten. Wo ist das Hauptgewicht in Worten wie *être-là*, »Da-Sein«, im Sein oder im Da [3]? Muß in dem besonders betonten »Da« (das genauer »Hier-und-jetzt« heißen müßte) zuallererst mein Sein gesucht werden? Oder finde ich zunächst einmal in meinem Sein die Gewißheit meiner Fixierung in einem *Da*? Jedenfalls wird immer eines der beiden Grundworte das andere schwächen. Oft wird das *Da* mit einer solchen Energie gesagt, daß die geometrische Fixierung der Seinsform die ontologischen Aspekte der Probleme brutal verkürzt. Daraus folgt eine Dogmatisierung des Denkens durch die Rückwirkung des sprachlichen Ausdrucks. Klanglich ist das angeklitterte *là* im Französischen (oder das abgespaltene *Da* im Deutschen) energisch genug, um ein als *être-là* oder *Da-Sein* bezeichnetes Sein mit erhobenem Zeigefinger aus der Innerlichkeit hinaus an einen draußen liegenden Ort zu verweisen.

Doch warum die gegebenen Voraussetzungen so rasch eingrenzen? Man könnte meinen, daß der Metaphysiker sich nicht mehr die nötige Zeit zum Denken nimmt. Für eine Studie des Seins wäre es besser, meinen wir, wenn man alle ontologischen Kreisläufe der verschiedenen Seins-Erfahrungen verfolgen würde. Im Grunde gehören die Seins-Erfahrungen, die eine geometrische Ausdrucksweise rechtfertigen, zu den dürftigsten . . . Man muß es sich zweimal überlegen, ehe man im Französischen das Wort *être-là* gebraucht. Wenn man in das Dasein eingeschlossen ist, wird es immer darauf ankommen, hinauszugehen. Und kaum draußen, wird man wieder zurückkehren müssen. So ist im Sein alles Umlauf, alles Umweg, Wiederkehr, Umschreibung, alles ist ein Rosenkranz von Seinsformen, alles ist Kehrreim endloser Strophen.

Und welche Spirale ist das Sein des Menschen [4]! Wie viele Bewegungsimpulse, die einander umkehren, gibt es in dieser Spirale! Man weiß nicht gleich, ob man sich zum Mittelpunkt hin oder vom Mittelpunkt weg bewegt. Die Dichter kennen dieses Dasein des Zauderns vor dem Dasein. Jean Tardieu schreibt:

Um vorwärtszukommen, dreh ich mich um mich selbst
Ein Wirbelsturm vom Unbeweglichen bewohnt.

(*Les témoins invisibles*)

In einem anderen Gedicht hatte Tardieu geschrieben:

Aber drinnen, keine Grenzen mehr!

So wird das spiralförmige Sein, das sich äußerlich so gut um seine Mitte geordnet darstellt, nie seinen Mittelpunkt erreichen. Das Dasein des Menschen läßt sich nicht fixieren. Jeder Ausdruck hebt seine Fixierung auf. Im Reiche der Einbildungskraft gilt, daß das Sein, sobald ein Ausdruck vorgebracht ist, Bedürfnis nach einem andern Ausdruck hat, daß das Sein alsbald zum Sein eines andern Ausdrucks werden muß.

Unserer Ansicht nach sollten die Wortklitterungen vermieden werden. Die Metaphysik gewinnt nicht dadurch, daß sie ihre Gedanken in sprachliche Fossilien gießt. Sie muß aus der äußersten Beweglichkeit der modernen Sprachen Vorteil ziehen und dennoch in der Homogenität einer Muttersprache verharren, genauso wie es auch die echten Dichter zu tun pflegen.

Um aus allen Lehren der modernen Psychologie, allen Erkenntnissen über das Dasein des Menschen, die von der Psychoanalyse errungen wurden, Vorteil zu ziehen, muß die Metaphysik entschlossen diskursiv sein. Sie muß der scheinbaren Evidenz der geometrischen Anschauung mißtrauen. Die Anschauung sagt zuviele Dinge auf einmal. Das Sein sieht sich selbst nicht. Vielleicht hört es sich. Das Sein läßt sich nicht umreißen. Es wird nicht vom Nichts umsäumt. Man ist nie sicher, es als festen Körper zu finden oder wiederzufinden, wenn man sich einem Seinszentrum nähert. Und wenn es das Dasein des Menschen ist, das man bestimmen möchte, dann ist man nie sicher, sich selbst näher zu kommen, wenn man in sich selbst »heimkehrt«, also sich zum Zentrum der Spirale hinbewegt; oft ist das Sein ein Schweifen auch und gerade im Herzen des Seins. Manchmal erfährt das Sein gerade dann Beständigkeit, wenn es außerhalb seiner selbst ist. Oft auch ist es, sozusagen, im Draußen eingeschlossen. In der Folge werden wir einen dichterischen Text geben, für den das Gefängnis draußen liegt.

Man könnte die Bilder vermehren, wenn man sie aus den Bereichen des Lichtes und der Töne, der Wärme und der Kälte nähme. Dann würde man eine langsamere, aber zweifellos besser begründete Ontologie vorbereiten als jene, die auf den geometrischen Bildern beruht.

Wir haben Wert auf diese allgemeinen Bemerkungen gelegt, weil vom Gesichtspunkt der geometrischen Ausdrücke gesehen die Dialektik des Drinnen und Draußen auf eine verhärtete geometrische Vorstellungsweise aufgebaut ist, wo die Grenzen zu Schranken werden. Wir müssen frei bleiben gegenüber jeder definitiven Anschauung — und die Geometrie verzeichnet nur definitive Anschauungen —, wenn wir den Kühnheiten der Dichter folgen wollen, die uns zugespitzte Innerlichkeitserlebnisse, »Fluchten« der Einbildungskraft bieten.

Vor allem muß konstatiert werden, daß die beiden Begriffe Drinnen und Draußen in der metaphysischen Anthropologie Probleme aufwerfen, die nicht symmetrisch sind. Das Drinnen konkret und das Draußen weiträumig zu machen, sind, wie es scheint, Initial-Forderungen, es sind die ersten Probleme einer Anthropologie der Einbildungskraft. Die Opposition zwischen dem Konkreten und dem Weiträumigen ist nicht im Gleichgewicht. Bei der geringsten Berührung erscheint die Asymmetrie. Und so ist es immer: Das Drinnen und das Draußen empfangen die Bewertungen, die unsere Bejahung der Dinge bestimmen, nicht in gleicher Weise. Man kann nicht in der gleichen Weise die Bewertungen erleben, die an das Drinnen und die an das Draußen geknüpft werden. Alles, auch die Größe, ist ein menschlicher Wert, und wir haben gezeigt, daß sogar die Miniaturgröße zu speichern vermag. Sie ist auf ihre Art *weiträumig*.

Jedenfalls können das Drinnen und das Draußen, wenn sie in der Phantasie erlebt sind, nicht mehr einfach als reziprok angesehen werden. Mit Geometrie kommt man nicht weiter, wenn es um den ursprünglichen Wesensausdruck geht; wir brauchen konkretere Ausgangspunkte, genauere im phänomenologischen Sinn, und wir werden uns darüber klar sein müssen, daß die Dialektik des Drinnen und des Draußen sich in unzähligen Nuancen vervielfältigt und abwandelt.

Unserer gewohnten Methode folgend, wollen wir unsere These an einem Beispiel konkreter Poetik nachprüfen; wir forschen bei einem Dichter nach einem Bild, das in seiner *Wesensnuance* neu genug ist, um uns ein Lehrbeispiel ontologischer Übersteigerung zu geben. Durch die Neuheit des Bildes und durch seine Übersteigerung dürfen wir sicher sein, über die ver-

nünftigen Gewißeiten hinaus, oder doch an deren Rande, einen Widerhall in uns zu erleben.

III

In einem Prosagedicht, *L'espace aux ombres*, »Der Raum der Schatten«, schreibt Henri Michaux [5]:

»Der Raum, aber Ihr könnt nicht begreifen, dieses fürchterliche Drinnen-und-Draußen, das der wahre Raum ist.

Manche bäumen sich ein letztes Mal auf, machen eine verzweifelte Anstrengung, um nur in ihrer eigenen Einheit zu sein. Übel bekommt es ihnen. Ich habe so einen getroffen.

Von der Strafe zerstört, war er nur noch ein Lärm, aber ein gewaltiger.

Eine unermeßliche Welt hörte ihn noch, aber er war nicht mehr, er war einzig und allein nur ein Lärm geworden, der vielleicht noch jahrhundertlang hinrollen würde, aber dazu bestimmt war, *vollständig* zu verlöschen, so als wäre er nie gewesen.«

Fassen wir die philosophische Lehre zusammen, die uns der Dichter gibt. Worum handelt es sich in einem solchen Text? Um eine Seele, die ihr »Da-Sein« verloren hat, eine Seele, die sogar noch das *Sein ihres Schattens* verloren hat, und als leeres Geräusch, als unbestimmbares Getöse in die Gerüchte des Seins eingegangen ist. Was war sie? War sie mehr als der Lärm, der sie geworden ist? Besteht ihre Strafe nicht darin, nur noch das Echo des leeren, sinnlosen Geräusches zu sein, das sie war? War sie nicht einst, was sie jetzt ist: ein Schall in den Wölbungen der Hölle? Sie ist dazu verurteilt, das Wort ihrer bösen Absicht zu wiederholen, und dieses Wort ist nun dem Sein eingepreßt und hat das Sein umgestürzt. (Ein anderer Dichter, Pierre Reverdy, sagt: »Bedenke, ein bloßes Wort, ein Name, genügt, um die Scheidewände deiner Kraft zu erschüttern.«) Denn das Sein bei Henri Michaux ist ein schuldigtes Sein, schuldig weil es ist. Und wir sind in der Hölle, eingemauert wie wir sind in der Welt der bösen Absichten. Durch welche naive Eingebung lokalisieren wir das Übel, das keine Grenzen hat, in einer Hölle? Diese Seele, diesen Schatten, diesen Lärm eines

Schattens, der, wie der Dichter sagt, seine Einheit will, hört man von außen, ohne die Gewißheit zu haben, daß er irgendwo drinnen ist. In diesem »fürchterlichen Drinnen-und-Draußen« der nichtartikulierten Worte, der unvollendeten Daseinsabsichten, verarbeitet das Wesen in seinem Innern langsam sein Nichts. Seine Nichtswerdung wird »jahrhundertlang« dauern. Das Getöse der Daseinsgerüchte erstreckt sich im Raum und in der Zeit. Vergebens spannt die Seele ihre letzten Kräfte an, sie ist ein Wogengang des endenden Seins geworden. Das Sein ist abwechselnd Verdichtung, die sich zerstreut, indem sie zerplatzt, und Zerstreung, die wieder zu einem Zentrum zurückfließt. Das Draußen und das Drinnen sind zwei Innerlichkeiten; sie sind immer bereit, umzukippen, ihre Feindlichkeit auszutauschen. Wenn es eine Grenzfläche zwischen einem solchen Drinnen und einem solchen Draußen gibt, so ist diese Grenzfläche auf beiden Seiten schmerzhaft. Die Lektüre des Textes von Henri Michaux erfüllt uns mit einer Mischung von Sein und Nichts. Der zentrale Punkt des »Da-Seins« schwankt und bebzt. Der innere Raum verliert jede Klarheit. Der äußere Raum verliert seine Leere, dieser Stoff der Daseinsmöglichkeit —: wir sind aus dem Reich der Möglichkeit verbannt.

Wo soll man wohnen in diesem Drama der inneren Geometrie? Der Rat des Philosophen, in sich selbst zurückzukehren, um seine Existenzform zu finden, verliert seinen Wert, ja sogar seinen Sinn, wenn das geschmeidigste Bild des Da-Seins dem ontologischen Alptraum des Dichters entsprechend erlebt wird. Dieser Alptraum entwickelt sich nicht etwa in dramatischen Handlungen des Schreckens. Die Angst kommt nicht von außen. Sie ist auch nicht aus alten Erinnerungen gemacht. Sie hat keine Vergangenheit. Noch weniger hat sie eine Physiologie. Nichts Gemeinsames mit der »Es-verschlägt-mir-den-Atem«-Philosophie. Die Angst ist hier das Sein selbst. Wohin dann aber fliehen, wo Zuflucht suchen? In welches Draußen könnte man fliehen? In welchem Asyl könnte man sich bergen? Der Raum ist nur ein einziges »fürchterliches Drinnen-und-Draußen«.

Und der Alpdruck ist einfach, weil er radikal ist. Man würde das Erlebnis intellektualisieren, wenn man sagen würde, der

Alpdruck bestehe in einem Zweifel an der Gewißheit des Drinnen und an der Eindeutigkeit des Draußen. Das ganze raumzeitliche Kontinuum des zweideutigen Seins gibt Michaux uns hier als *a priori* des Seins. In diesem zweideutigen Raum hat der Geist seine geometrische Heimat verloren, und die Seele schwimmt.

Gewiß kann man es vermeiden, durch die enge Pforte eines solchen Gedichtes zu gehen. Die Philosophien der Angst sind auf weniger komplizierten Voraussetzungen aufgebaut. Sie widmen ihre Aufmerksamkeit nicht der Aktivität einer flüchtigen Phantasie, denn sie haben die Angst, lange bevor irgendwelche Bilder sie verkörpern, ins Herz des Seins geschrieben. Die Philosophen gönnen sich die Angst und sehen in den Bildern nur Äußerungen ihrer Kausalität. Sie kümmern sich kaum darum, das Sein des Bildes zu erleben. Die Phänomenologie der Einbildungskraft soll die Aufgabe erfüllen, das flüchtige Sein festzuhalten. Denn die Phänomenologie gewinnt ihre Einsichten gerade aus der Kürze des Bildes. Frappierend ist hier, daß der metaphysische Aspekt auf der Ebene des Bildes entsteht, auf der Ebene eines Bildes, das alle Vorstellungen von einer Räumlichkeit durcheinanderbringt, die im allgemeinen für geeignet gehalten werden, die Verwirrungen zu klären und den Geist seiner gleichgültigen Verfassung vor einem Raum zurückzugeben, der für Dramen keinen Platz hat.

Was mich selbst betrifft, so nehme ich das Bild des Dichters als einen kleinen experimentellen Wahnsinn auf, als eine Spur potentiellen Haschischrausches, ohne den wir nicht in das Reich der Imagination gelangen könnten. Und wie anders soll man ein übertriebenes Bild aufnehmen, als indem man es noch ein wenig mehr übertreibt und die Übertreibung ins Persönliche überträgt? Der phänomenologische Gewinn springt sofort in die Augen: wenn man das *Übertriebene* weitertreibt, hat man einige Aussicht, den Gepflogenheiten der *Reduktion* zu entkommen. Im Hinblick auf die Bilder des Raumes befindet man sich genau in einer Region, wo die Reduktion leicht und allgemein wird. Man wird immer jemand finden, sobald von *Raum* die Rede ist, der jede Komplikation einebnen und uns auf den Gegensatz des Drinnen und des Draußen festlegen

will. Aber wenn die Reduktion leicht ist, so ist die Übertreibung phänomenologisch um so interessanter. Das Problem, das wir behandeln, ist, wie es scheint, sehr geeignet, den Gegensatz zwischen reflektierender Reduktion und reiner Imagination herauszuholen. Die Psychoanalyse – liberaler als die klassische Literaturkritik – folgt jedoch in ihren Deutungen dem Diagramm der Reduktion. Nur die Phänomenologie geht aus Prinzip jeder Reduktion voraus, um das psychologische Sein eines Bildes zu prüfen, zu erproben. Die Dialektik der Dynamismen von Reduktion und Übertreibung kann die Dialektik der Psychoanalyse und der Phänomenologie schärfer hervortreten lassen. Wohlgermerkt ist es die Phänomenologie, die den unmittelbaren psychischen Ausdruckswert des Bildes bejaht. Verwandeln wir also unser Erstaunen in Bewunderung. Beginnen wir mit dem Bewundern. Nachher wird man sehen, ob es nötig sein wird, unsere Enttäuschung durch Kritik, durch Reduktion, zu organisieren. Um aus dieser aktiven Bewunderung, aus dieser unmittelbaren Bewunderung Gewinn zu ziehen, genügt es, dem positiven Impuls der Übertreibung zu folgen. Im Lesen und Wiederlesen akzeptiere ich also den Text von Henri Michaux als eine Angstvorstellung des inneren Raumes, etwa so als wären feindliche Fernen schon in der ganz kleinen Zelle erdrückend, die ein innerer Raum bildet. Mit seinem Gedicht hat Henri Michaux in uns die Klaustrophobie und die Agoraphobie – die Platzangst im geschlossenen und im offenen Raum – aneinanderstoßen lassen. Er hat die Grenz wand zwischen dem Drinnen und dem Draußen erschüttert. Aber damit hat er vom psychologischen Gesichtspunkt aus die faulen Gewißheiten der geometrischen Anschauung zum Einsturz gebracht, durch welche der Psychologe den Raum der Innerlichkeit ordnen wollte. Selbst figürlich gemeint kann man in der Innerlichkeit nichts einschließen; die Tiefe der Erlebnisse, die immer nur *aufgehen*, läßt sich nicht darstellen, indem man die einen in die anderen einschachtelt. Welche schöne phänomenologische Bemerkung liegt in dem schlichten Satz eines symbolistischen Dichters: »Der Gedanke wurde lebendig, indem er wie ein Blütenkelch aufging . . .« [6].

Eine Philosophie der Einbildungskraft muß also dem Dichter

bis an die äußerste Grenze seiner Bilder folgen, ohne jemals diesen Extremismus zu reduzieren, der das eigentliche Phänomen des dichterischen Schwunges ist. Rilke schreibt in einem Brief an Clara Rilke [7]: »Kunstdinge sind ja immer Ergebnisse des In-Gefahr-gewesen-Seins, des in einer Erfahrung Bis-ans-Ende-gegangen-Seins, bis wo kein Mensch mehr weiter kann. Je weiter man geht, desto persönlicher, desto einziger wird ja ein Erlebnis . . .« Aber ist es nötig, die Gefahr außerhalb der Gefahr des Schreibens, der Gefahr des Ausdrucks, zu suchen? Bringt der Dichter nicht die Sprache in Gefahr? Spricht er nicht das gefährliche Wort aus? Hat die Dichtkunst nicht, indem sie das Echo der inneren Dramen wurde, die reine Stimmung des Dramatischen angenommen? Ein dichterisches Bild erleben, wirklich erleben, heißt in einer seiner feinen Fasern eine Seinsmöglichkeit erkennen, die das Bewußtsein einer *Verwirrung des Seins* ist. Das Dasein ist hier dermaßen empfindlich, daß ein Wort es in Bewegung setzt. Im gleichen Brief sagt Rilke auch: »Wir sind also sicher darauf angewiesen, uns am Äußersten zu prüfen und zu erproben, . . . als persönlicher Wahnsinn sozusagen, hat es einzutreten in das Werk.«

Die übertriebenen Bilder sind außerdem so *natürlich*; trotz aller Originalität eines Dichters kommt es nicht selten vor, daß man bei einem andern Dichter den gleichen Impuls findet. Bilder von Jean Supervielle lassen sich etwa mit dem Bilde von Michaux vergleichen. Auch Supervielle bringt die Klaustrophobie und die Agoraphobie miteinander in Berührung, wenn er schreibt [8]:

»Zuviel Raum beengt uns sehr viel mehr als wenn nicht genug Raum da ist.«

Supervielle kennt auch den »äußeren Taumel«. Anderswo spricht er von einer »inneren Unermeßlichkeit«. Und so tauschen die beiden Räume des Draußen und des Drinnen ihren Taumel aus.

In einem andern Text von Supervielle, den Christian Sénéchal in seinem schönen Buch über Supervielle mit Recht hervorhebt, *ist das Gefängnis draußen*. Nach endlosen Ritten in der südamerikanischen Pampa schreibt Supervielle: »Gerade infolge eines exzessiven Auslebens der Freiheit zu Pferde, an-

gesichts dieses bei all unserem verzweifelten Galoppieren unverrückbaren Horizontes, bekam die Pampa für mich den Charakter eines Gefängnisses, das nur größer war als andere Gefängnisse.«

IV

Sobald man die Dichtung als freies Ausdrucksfeld für die Aktivität der Sprache ansieht, wird man genötigt, die Anwendung erstarrter Metaphern, fossiliengewordener Bilder, zu kontrollieren. Wenn z. B. das Offene und das Geschlossene metaphorisch zu spielen beginnen, sollen wir dann die Metapher härter oder weicher machen? Sollen wir im Stil des Logikers wiederholen: »Eine Tür muß entweder offen oder geschlossen sein?« Und werden wir in dieser Sentenz ein Instrument der Analyse finden, das für eine menschliche Leidenschaft wirklich verwendbar wäre? In jedem Falle müssen solche Werkzeuge der Analyse bei jeder Gelegenheit nachgeschliffen werden. Man muß jeder Metapher die lebendige Oberflächlichkeit ihres gegenständlichen Daseins wiedergeben, man muß sie aus der Ausdrucksgewohnheit zurückholen und wieder zur Ausdrucksunmittelbarkeit bringen. Wenn man Ausdrücke finden will, ist es gefährlich, zu tief »an der Wurzel zu arbeiten«.

Die Phänomenologie der dichterischen Einbildungskraft gestattet uns, das Dasein des Menschen als eines Wesens mit einer Oberfläche zu erforschen, Oberfläche, welche die Region des Eigenen von der Region des Fremden trennt. Vergessen wir nicht: in dieser sensibilisierten Oberflächenzone gilt der Satz, daß das Sagen dem Sein vorhergeht. Sagen — wenn nicht zu dem andern, so doch wenigstens zu sich selbst. Und immer weiter voranschreiten. Aus der dichterischen Sprache laufen Wellen von Neuheit über die Oberfläche des Seins. Und die Sprache trägt in sich die Dialektik des Geschlossenen und des Offenen. Durch die sachliche Bedeutung schließt sie sich, durch den dichterischen Ausdruck öffnet sie sich.

Unseren Untersuchungen entspräche es nicht, wenn wir sie in radikalen Formeln zusammenfassen wollten, etwa indem wir das Dasein des Menschen als das Dasein einer Doppeldeu-

tigkeit definieren würden. Wir verstehen uns nur auf eine Philosophie des Details. An der Oberfläche des Daseins, in jener Region, wo das Sein sich bekunden *will* oder sich verstecken *will*, sind die Bewegungen des Öffnens und des Schließens so zahlreich, so oft Umkehrungen unterworfen, so oft mit Zaudern beladen, daß wir mit dieser Formel schließen könnten: Der Mensch ist das halboffenstehende Sein.

V

Wie viele Träumereien müßten im Zusammenhang mit der einfachen Vorstellung der Tür untersucht werden. Die Tür! Sie ist ein ganzer Kosmos des Halboffenen – zum mindesten ist sie darin das Leitbild, der eigentliche Ursprung einer Träumerei, in der sich Wünsche und Versuchungen ansammeln, die Versuchung, das Sein in seinen Untergründen zu erschließen, der Wunsch, alle verschlossenen Wesen zu erobern. Die Tür schematisiert zwei starke Möglichkeiten, die zwei Typen der Träumerei säuberlich voneinander getrennt halten. Manchmal ist sie fest verschlossen, verriegelt, mit Vorhängeschloß versehen. Manchmal ist sie offen, das heißt weit offen.

Aber es kommen Stunden größerer Erlebnisbereitschaft der Phantasie. In Mainächten, wenn so viele Türen verschlossen sind, gibt es eine, die kaum angelehnt ist. Es genügt, ganz leicht anzustoßen! Die Angeln sind gut geölt. Dann zeichnet sich ein Schicksal ab.

Und so viele Türen waren Türen des Zauderns! In *La romance du retour* schrieb der feine, zärtliche Dichter Jean Pellerin [9]:

Die Türe spürt mich, sie zaudert.

In diesem einen Vers ist soviel seelisches Geschehen auf einen Gegenstand übertragen, daß ein sachlich denkender Leser darin einfach nur ein Spiel des Geistes sehen mag. Wenn ein solches Dokument aus irgendeiner fernen Mythologie käme, würde man ihm leichter zustimmen. Aber warum sollte man den Vers des Dichters nicht als ein kleines Element spontaner

Mythologie nehmen? Warum sollte man nicht empfinden, daß in der Tür ein kleiner Gott der Schwelle inkarniert ist? Muß man denn in eine ferne Vergangenheit hinabtauchen, in eine Vergangenheit, die gar nicht mehr die unsere ist, um der Schwelle eine sakrale Bedeutung zu geben? Der Neuplatoniker Porphyrios hat richtig gesagt: »Eine Schwelle ist etwas Heiliges [10].« Aber wenn wir uns auch nicht auf eine solche Sakralisierung durch die Gelehrsamkeit berufen wollen, warum sollten wir uns nicht durch jene Sakralisierung berührt fühlen, die sich in der Dichtung vollzieht, in einer Dichtung unserer Zeit, die vielleicht die Farbe der Phantasie trägt, aber mit den ursprünglichen Werten in Einklang steht.

Ein anderer Dichter hat nicht an Zeus zu denken brauchen, um in sich selbst die Majestät der Schwelle zu entdecken:

Ich ertappe mich dabei, die Schwelle
 Als den geometrischen Ort
 Des Kommens und Gehens im Hause
 Des Vaters zu definieren [11].

Und alle die Türen der bloßen Neugier, die das Wesen um eines Nichts willen in Versuchung geführt haben, um des Leeren willen, um eines unbekanntes Etwas willen, das nicht einmal in der Einbildung existiert! Wer hat nicht in seinem Gedächtnis die Erinnerung an ein Blaubart-Zimmer, das man nicht hätte aufmachen, einen Spalt weit aufmachen dürfen? Oder — und für eine Philosophie, die sich zum Primat der Einbildungskraft bekennt, ist dies ganz das gleiche — das man sich nicht hätte geöffnet vorstellen dürfen, in der Erwartung, es könnte sich einen Spalt weit öffnen?

Wie wird alles konkret in der Welt einer Seele, wenn ein Objekt, wenn eine schlichte Tür Bilder spendet wie die des Zauderns, der Versuchung, des Verlangens, der Sicherheit, des freien Empfanges, der Ehrfurcht! Man müßte sein ganzes Leben erzählen, wenn man von allen Türen berichten wollte, die man geschlossen öffnen möchte.

Aber ist es das gleiche Wesen, das eine Tür öffnet und das sie wieder schließt? Bis zu welcher Tiefe des Seins können solche Gesten reichen, die das Bewußtsein der Sicherheit oder

der Freiheit geben? Werden sie nicht durch diese »Tiefe« so allgemein symbolisch? René Char macht einen Satz des Albertus Magnus zum Thema eines seiner Gedichte: »Es gab in Deutschland Zwillingaskinder, von denen eines die Türen mit dem rechten Arm öffnete, das andere aber sie mit dem linken Arm schloß.« Eine solche Legende ist unter der Feder eines Dichters natürlich kein bloßes Zitat. Sie hilft dem Dichter, die nächste Umwelt zu sensibilisieren, die Symbole des täglichen Lebens zu verfeinern. Diese alte Legende wird ganz neu. Der Dichter macht sie sich zu eigen. Er weiß, daß die Tür zwei »Seinsformen« hat, daß die Tür unsere Träumereien in zwei entgegengesetzten Richtungen anregt, daß sie eine doppelte Symbolik enthält.

Und dann, wohin, wem entgegen öffnen sich die Türen? Öffnen sie sich für die Welt der Menschen oder für die Welt der Einsamkeit? Ramon Gomez de la Serna hat schreiben können: »Die Türen, die sich auf die Landschaft öffnen, scheinen uns hinter dem Rücken der Welt Freiheit zu verschaffen [12].«

VI

Sobald in einer Aussage das Wort *in* vorkommt, faßt man die Realität der Aussage kaum mehr buchstäblich auf. Was man für bildhafte Sprache hält, übersetzt man in vernünftige Sprache. Es fällt uns schwer, es scheint uns müßig, zum Beispiel dem Dichter zu glauben, der sagt, das Haus der Vergangenheit sei in seinem Kopfe lebendig. Sofort übersetzen wir: Der Dichter will ganz einfach sagen, daß er eine alte Erinnerung in seinem Gedächtnis behalten hat. Der Exzeß des Bildes, der das Verhältnis von Inhalt und Behälter umkehren möchte, läßt uns wie vor einem Bilderwahnsinn zurückschrecken. Wir wären eher zur Nachsicht geneigt, wenn wir unsere eigenen Fiebervisionen festhalten könnten. Wir würden dem Fieberlabyrinth folgen, das durch unseren Körper läuft, wir würden die »Häuser des Fiebers« erforschen, die Schmerzen, die einen hohlen Zahn bewohnen, und dann würden wir wissen, daß die Einbildungskraft die Qualen lokalisiert und imaginäre Anatomien bildet und umbildet. Aber wir werden in diesem Buch keinen

Gebrauch von den zahlreichen Dokumenten machen, die wir bei den Psychiatern finden könnten. Wir wollen lieber unseren Bruch mit dem Kausalismus bekräftigen, indem wir jede organische Kausalität aus dem Spiel lassen. Unser Problem ist, Bilder der reinen Imagination zu diskutieren, der befreiten und befreienden Imagination, ohne irgendwelche Bezugnahme auf organische Anregungen.

Solche Dokumente absoluter Poetik existieren. Der Dichter schreckt nicht zurück vor der Umkehrung räumlicher Abhängigkeiten. Ohne auch nur daran zu denken, daß er die Empörung vernünftiger Menschen erregt, bietet er dem gesunden Menschenverstand Trotz, erlebt er die Umkehrung der Dimensionen, das Umstülpen der Perspektiven des Drinnen und des Draußen.

Der abnorme Charakter des Bildes besagt nicht etwa, daß es künstlich hergestellt wäre. Die Einbildungskraft ist das natürlichste Vermögen, das es gibt. Zweifellos könnten die Bilder, die wir beschreiben werden, in einer Psychologie der Planung keinen Platz finden, es sei denn, es handelte sich um eine imaginäre Planung. Jeder Plan ist ein Zusammenhang von Bildern und Gedanken, der einen Eingriff in die Wirklichkeit voraussetzt. In einer Lehre von der reinen Einbildungskraft brauchen wir ihn also nicht zu berücksichtigen. Es ist sogar nutzlos, ein Bild fortzusetzen, nutzlos, es aufrechtzuerhalten. Es genügt uns, daß es ist.

Betrachten wir also mit aller phänomenologischen Einfalt die Dokumente, die uns die Dichter liefern.

In seinem Buch *Wo die Wölfe trinken* schreibt Tristan Tzara:

Eine langsame Demut dringt in das Zimmer
Sie wohnt in mir in der hohlen Hand der Ruhe.

Um die Traumwerte eines solchen Bildes wahrzunehmen, muß man sich zweifellos, zunächst einmal selbst »in die hohle Hand der Ruhe« begeben, das heißt, sich um sich selbst versammeln, sich im Sein einer Ruhe verdichten, die eine Annehmlichkeit ist, welche man mühelos »unter der Hand« hat. Die große Quelle schlichter Demut, die in dem schweigenden Zim-

mer ist, sie entspringt dann in uns selbst. Die Intimität des Zimmers wird dann zu unserer Innerlichkeit. Und entsprechend ist der innere Raum so ruhig geworden, so schlicht, daß sich in ihm die ganze Stille des Zimmers lokalisiert und zentralisiert. Das Zimmer ist in der Tiefe unser Zimmer, das Zimmer ist in uns. Wir *sehen* es nicht mehr. Es begrenzt uns nicht, denn wir sind selbst in der Tiefe seiner Ruhe, in der Ruhe, die es uns mitgeteilt hat. Und alle Zimmer von ehemals lassen sich diesem Zimmer einfügen. Wie einfach alles ist!

Aber an einer andern Stelle, rätselhafter noch für den Verstand, aber ebenso klar für jeden, der für die topo-analytische Umkehrung empfänglich ist, schreibt Tristan Tzara:

Der Markt der Sonne ist ins Zimmer gekommen
Und das Zimmer in den dröhnenden Kopf.

Um das Bild zu akzeptieren, um das Bild leben zu hören, dazu bedarf es jenes seltsamen Gebrauses, mit dem die Sonne in ein Zimmer eindringt, wo man allein ist, denn es ist eine Tatsache: der erste Strahl *klopft* an die Wände. Solche Laute — über den Sachverhalt hinaus — wird auch hören, wer weiß, daß jeder Sonnenstrahl Bienen mit sich führt. Dann fängt alles zu summen an, und der Kopf ist ein dröhnender Bienenkorb, ein Bienenkorb, in dem die Sonne dröhnt.

Auf den ersten Blick schien das Bild Tzaras von Surrealismus überladen. Doch wenn man es noch weiter überladet, wenn man seine bildhafte Ladung noch weiter verstärkt, wenn man, wohlgemerkt, die von der Kritik, von jeder Kritik, errichteten Schranken überschreitet, dann tritt man wahrhaft in den surrealen Aktionsraum eines reinen Bildes ein. Wenn die extreme Entwicklung des Bildes sich als mitteilbar und wirksam erweist, dann war der Ausgangspunkt gut: das sonnige Zimmer dröhnt im Kopf des Träumers.

Ein Psychologe mag sagen, unsere Analyse bringe nur kühne »Assoziationen«, allzu kühne. Der Psychoanalytiker wird vielleicht einwilligen — denn er ist es gewöhnt —, diese Kühnheit zu analysieren. Beide werden aber, falls sie das Bild symptomatisch finden, Gründe und Ursachen dafür suchen. Der Phänomenologe sieht die Dinge anders an; genauer gesagt, er sieht

das Bild so wie es ist, so wie der Dichter es schafft, und er versucht daraus Gewinn zu ziehen, sich von dieser seltenen Frucht zu nähren; er führt das Bild bis an die Grenze dessen, was er imaginieren kann. So weit er davon entfernt sein mag, selbst ein Dichter zu sein, er versucht doch für sich selbst den Schöpfungsakt zu wiederholen, ja, wenn möglich, die Übertreibung noch weiterzutreiben. Dann ist die Assoziation nicht mehr eine vorgefundene, erlittene; sie ist erstrebt, gewollt. Sie ist eine dichterische, spezifisch dichterische Setzung. Sie ist Sublimierung, völlig befreit von den organischen oder seelischen Lasten, von denen man sich befreien möchte, kurz, sie entspricht dem, was wir in der Einführung reine Sublimierung genannt haben.

Natürlich erlebt man ein solches Bild nicht jeden Tag in derselben Weise. Es ist, psychisch gesehen, nie objektiv. Andere Deutungen könnten ihm ein neues Leben geben. Um es richtig aufzunehmen, bedarf man einer günstigen Stunde der Über-Imagination.

Einmal von der Gnade der Über-Imagination berührt, erfährt man sie auch vor einfacheren Bildern, in denen die äußere Welt dem Hohlraum unseres Seins farbenstarke Gleichnisse bietet. Mit Hilfe eines solchen Bildes gelingt es Pierre Jean Jouve, sein verborgenes Wesen zu *setzen*. Er versetzt es in die innere Zelle:

Die Zelle meiner selbst erfüllt mit Staunen

Die weißgetünchte Wand meines Geheimnisses.

(*Les Nocés*)

Das Zimmer, in dem der Dichter einen solchen Traum ausspinnt, ist wahrscheinlich nicht »weißgetüncht«. Aber dieses Zimmer, das Zimmer, wo geschrieben wird, ist so ruhig, es verdient so sehr das Beiwort »einsam«. Man bewohnt es durch die Kraft des Bildes, wie man ein Bild bewohnt, das »in der Phantasie existiert«. Hier bewohnt der Dichter der *Nocés* das zellenförmige Bild. Dieses Bild übersetzt keine Realität. Es wäre lächerlich, den Träumer nach seinen Ausmaßen zu fragen. Es widerstrebt der geometrischen Anschauung, aber es gibt einen guten Rahmen für das Geheimnis ab. Das verborgene Wesen fühlt sich hier durch die milchweiße Tünche besser be-

hütet als durch dicke Mauern. Die Zelle des Geheimnisses ist weiß. Ein einziger Wert genügt, um viele Träume zusammenzuordnen. Und so ist es immer: das dichterische Bild steht unter der Herrschaft einer besonders hervorgehobenen Eigenschaft. Die Weiße der Wände allein schon beschützt die Zelle des Träumers. Sie ist stärker als jede Geometrie. Sie schreibt sich in die Zelle der Innerlichkeit ein.

Solche Bilder sind unbeständig. Sobald man den Ausdruck verläßt, so wie ihn der Dichter in völliger Spontaneität bietet, läuft man Gefahr, in die platte Eindeutigkeit zurückzufallen und sich bei einer Lektüre zu langweilen, die nicht imstande ist, die Innerlichkeit des Bildes zu verdichten. Wie muß man sich über die eigene Tiefe beugen, um folgenden Text von Blanchot in der Daseins-Stimmung zu lesen, in der er geschrieben ist: »Von diesem in die tiefste Nacht getauchten Zimmer kannte ich alles. Ich hatte es durchdrungen, ich trug es in mir, ich gab ihm Leben, ein Leben, das nicht das Leben ist, aber stärker als das Leben, so daß keine Macht der Welt es besiegen könnte [13].« Fühlt man nicht in diesen Wiederholungen oder in diesen sich wiederholenden Steigerungen eines Bildes, das man durchdrungen hat — nicht etwa eines Zimmers, in das man eingedrungen ist —, eines Zimmers, das der Dichter in sich trägt, das er mit einem Leben außerhalb des Lebens belebt, — ja, sieht man nicht gleich, daß der Dichter nicht einfach sagen will, so sei seine alltägliche Wohnung beschaffen? Das Gedächtnis würde dieses Bild überladen. Es würde es mit gemischten Erinnerungen aus verschiedenen Zeitaltern möblieren. Hier ist alles einfacher, in radikaler Weise einfacher. Das Zimmer von Maurice Blanchot ist eine Wohnung im inneren Raum, es ist sein inneres Zimmer. Wir partizipieren am Bilde des Schriftstellers dank seiner Eigentümlichkeit, die uns wohl berechtigen könnte, von einem *allgemeinen* Bild zu sprechen, wobei die Partizipation uns davor bewahrt, es mit einer *allgemeinen Idee* zu verwechseln. Dieses allgemeine Bild verwandeln wir sogleich in ein einmaliges. Wir bewohnen es, wir durchdringen es, wie Blanchot das seine. Das Wort genügt nicht, die Idee genügt nicht, ein Schriftsteller muß uns dabei helfen, den Raum umzukehren, uns von dem, was man be-

schreiben könnte, zu entfernen, um besser die Hierarchie unserer Ruhe zu erleben.

Oft bekommt die Dialektik des Drinnen und des Draußen ihre ganze Kraft erst durch die Konzentration in dem engsten Innenraum. Diese Elastizität wird man empfinden, wenn man über den folgenden Text Rilkes meditiert (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Ausgewählte Werke, Bd. II, Seite 66): »Und in dir ist beinah kein Raum; und fast stillt es dich, daß in dieser Engheit in dir unmöglich sehr Großes sich aufhalten kann; daß auch das Unerhörte binnen werden muß und sich beschränken den Verhältnissen nach . . .« Es liegt eine Tröstung darin, sich in einem kleinen Raum von Stille umgeben zu wissen. Rilke realisiert innerlich — im Raum des Drinnen — diese Enge, wo alles nach dem Maß des inneren Seins gemacht ist. Im nächsten Satz wird dann schon die Dialektik erlebt: »Aber draußen, draußen ist es ohne Absehen; und wenn es da draußen steigt, so füllt es sich auch in dir, nicht in den Gefäßen, die teilweise in deiner Macht sind, oder im Phlegma deiner gleichmütigeren Organe: Im Kapillaren nimmt es zu, röhrig aufwärts gesaugt in die äußersten Verästelungen deines zahlloszweigigen Daseins. Dort hebt es sich, dort übersteigt es dich, kommt höher als dein Atem, auf den du hinaufflüchtest wie auf deine letzte Stelle. Ach, und wohin dann, wohin dann? Dein Herz treibt dich aus dir hinaus, dein Herz ist hinter dir her, und du stehst fast schon außer dir und kannst nicht mehr zurück. Wie ein Käfer, auf den man tritt, so quillst du aus dir hinaus, und dein bißchen obere Härte und Anpassung ist ohne Sinn.

O Nacht ohne Gegenstände. O stumpfes Fenster hinaus, o sorgsam verschlossene Türen; Einrichtungen von alters her, übernommen, beglaubigt, nie ganz verstanden. O Stille im Stiegenhaus, Stille aus den Nebenzimmern, Stille hoch oben an der Decke. O Mutter: o du Einzige, die alle diese Stille verstellt hat, einst in der Kindheit.«

Wir haben diese Textstelle ohne Unterbrechung in ihrer ganzen Länge hereingenommen, weil sie genau das hat, was wir eine dynamische Kontinuität nennen. Das Drinnen und das Draußen werden nicht ihrer geometrischen Opposition über-

lassen. Aus welcher Überfülle eines »zahlloszweigigen« Innenraums fließt die Substanz des Daseins? Was bedeutet der Anruf der Außenwelt? Ist die Außenwelt nicht nur eine ehemalige Innenwelt, die im Schatten des Gedächtnisses verlorenging? Wie klingt die »Stille im Stiegenhaus?« In dieser Stille: leise Schritte. Die Mutter kommt, ihr Kind zu behüten, wie ehemals. Allen verworrenen und unwirklichen Geräuschen gibt sie ihren konkreten und vertrauten Sinn wieder. Die grenzenlose Nacht hört auf, ein leerer Raum zu sein. Die Sprache Rilkes, die von so vielen Schrecken bebt, findet ihren Frieden. Aber wie lang ist der Umweg! Um in der Wirklichkeit der Bilder erlebt zu werden, müßte er unaufhörlich mit einer Osmose zwischen dem inneren Raum und dem unbestimmten Raum zusammenfallen.

Wir haben so verschiedene Texte wie möglich gegeben, um zu zeigen, daß es Spiele mit Werten gibt, die alles, was mit einfachen räumlichen Bestimmungen zusammenhängt, auf den zweiten Plan verweisen. Die Opposition des Drinnen und des Draußen ist jetzt nicht mehr durch ihre geometrische Evidenz darstellbar.

Um dieses Kapitel zu beschließen, wollen wir noch einen Text von Balzac streifen, wo ein Wille, den als Gegner empfundenen Raum herauszufordern, definiert wird. Der Text ist um so interessanter, weil Balzac gemeint hat ihn verbessern zu müssen.

In einer ersten Fassung von *Louis Lambert* liest man: »Wenn er auf diese Weise alle seine Kräfte gebrauchte, verlor er gewissermaßen das Bewußtsein seines körperlichen Lebens, und existierte nur durch das allmächtige Spiel seiner inneren Organe, die er beständig in seiner Gewalt hatte; so ließ er, nach seinem eigenen bewunderungswürdigen Ausdruck, *den Raum vor sich zurückweichen* [14].«

In der endgültigen Fassung liest man nur: »Er ließ, nach seinem eigenen Ausdruck, den Raum hinter sich.«

Welcher Unterschied zwischen diesen beiden Ausdrucksbewegungen! Welche Abschwächung der Macht des Daseins gegenüber dem Raum, von der ersten zur zweiten Textgestalt! Wie hat Balzac eine solche Korrektur anbringen können? Er ist

damit zum »indifferenten Raum« zurückgekehrt. In einer Meditation über das Dasein klammert man im allgemeinen den Raum aus, anders gesagt, man »läßt den Raum hinter sich«. Als Hinweis auf die verlorene Steigerung der Daseinsstimmung merken wir an, daß die »Bewunderung« weggefallen ist. Die zweite Ausdrucksweise ist nicht mehr, wie der Autor selbst gesteht, »bewunderungswürdig«. Denn sie war effektiv bewunderungswürdig, diese Macht, die *den Raum zurückweichen* läßt, die den Raum nach draußen abdrängt, den ganzen Raum nach draußen, damit das meditierende Wesen in seinem Denken frei sei.

X. DIE PHÄNOMENOLOGIE DES RUNDEN

I

Wenn die Metaphysiker sich kurz fassen, können sie manchmal eine unmittelbare Wahrheit erreichen, eine Wahrheit, die sich durch Beweisführungen nur abnützen würde. Dann lassen sich die Metaphysiker mit den Dichtern vergleichen, ja, den Dichtern zugesellen, die uns in einem Vers eine Wahrheit des inneren Menschen enthüllen. So entnehme ich dem umfangreichen Buch von Jaspers, *Von der Wahrheit*, dieses kurze Urteil: »Jedes Dasein scheint in sich rund« (Seite 50, im Original deutsch zitiert, A. d. Ü.). Als Belege für diese Wahrheit ohne Beweis, die ein Metaphysiker formuliert, wollen wir einige Texte heranziehen, die aus völlig verschiedenen Einstellungen des metaphysischen Denkens entstanden sind.

So schreibt van Gogh ohne Kommentar: »Das Leben ist wahrscheinlich *rund*.«

Und Joe Bousquet, der den Satz von van Gogh nicht gekannt hat, schreibt: »Man hat gesagt, das Leben sei schön. Nein, das Leben ist rund [1].

Schließlich sagt La Fontaine —: »Eine Nuß macht mich ganz rund.«

Mit diesen vier Texten so verschiedener Herkunft (Jaspers, van Gogh, Bousquet, La Fontaine) scheint mir das phänomenologische Problem genau umrissen. Man müßte es lösen, indem man es mit anderen Beispielen bereicherte, andere Gegebenheiten zusammenbrächte und sorgfältig darauf achtete, diesen Gegebenheiten den Charakter als »innere Gegebenheiten« zu bewahren, unabhängig von allen Kenntnissen der äußeren Welt. Von der Außenwelt können solche Gegebenheiten nur Illustrationen empfangen. Man muß achtgeben, daß allzu lebhaftere Farben der Illustration dem *Dasein des Bildes* nicht seine ursprüngliche Beleuchtung verderben. Der Fach-Psychologe kann hier nur Verzicht leisten, denn hier muß die Perspektive der psychologischen Forschung umgekehrt werden. Solche Bilder können nicht durch Wahrnehmungen gerechtfertigt werden. Man kann sie auch nicht als Metaphern betrachten, so als

wenn man etwa von einem schlichten ehrlichen Menschen sagt, er sei »rund«. Jene Rundheit des Daseins, die Jaspers meint, kann in ihrer unmittelbaren Wahrheit nur innerhalb der rein phänomenologischen Meditation erscheinen.

Man kann solche Bilder auch nicht in jedes beliebige Bewußtsein versetzen. Zweifellos gibt es Leser, die den Wunsch haben werden, zu »verstehen«, wo es doch zunächst einmal darauf ankommt, das Bild in seinem Ausgangspunkt zu betrachten. Es wird auch solche geben, die hartnäckig erklären, daß sie nicht verstehen; das Leben, werden sie einwenden, ist gewiß keine Kugel. Sie werden sich wundern, daß man dieses Sein, das als innere Wahrheit gekennzeichnet werden soll, so unbefangen dem Geometer ausliefert, diesem Denker der äußeren Wahrheit. Von allen Seiten häufen sich die Einwände, die eigentlich die Debatte sofort zum Stillstand bringen müßten.

Und doch sind die Ausdrücke da, die wir zitiert haben. Sie sind da und erheben sich über die übliche Sprache, weil sie eine besondere Bedeutung enthalten. Sie kommen nicht aus einer Maßlosigkeit der Sprache, ebensowenig aus einer sprachlichen Nachlässigkeit. Sie sind auch nicht aus der Absicht, zu verblüffen, entstanden. Obwohl sie außergewöhnlich sind, tragen sie doch das Merkmal einer Ursprünglichkeit. Sie entstehen mit einem Schlag, und schon sind sie vollendet. Deshalb sind diese Ausdrücke in meinen Augen phänomenologische Wunder. Um sie zu beurteilen, sie zu lieben, sie uns anzueignen, müssen wir das Verhalten der Phänomenologie annehmen.

Die Bilder löschen die Welt aus. Sie haben keine Vergangenheit. Sie kommen aus keiner früheren Erfahrung. Man weiß mit Sicherheit, daß sie metapsychologisch sind. Sie geben uns eine Lektion der Einsamkeit. Man muß sich einen Augenblick lang mit ihnen identifizieren. Wenn man sie einmal in ihrem plötzlichen Auftauchen erfaßt, dann merkt man, daß man eigentlich immer so denkt, daß man selbst ganz und gar im Wesen dieses Ausdrucks lebt. Wenn man sich der hypnotischen Kraft solcher Ausdrücke unterwirft, dann verbleibt man ganz und gar in der Rundheit des Daseins, dann lebt man in der Rundheit des Lebens wie die Nuß, die sich in ihrer Schale rundet. Der Philosoph, der Maler, der Dichter und der Fabelerzähler haben uns

ein Dokument reiner Phänomenologie vermacht. An uns ist es jetzt, den rechten Gebrauch davon zu machen und daraus zu lernen, wie sich das Dasein um seinen Mittelpunkt sammelt. An uns ist es auch, das Dokument durch Vermehrung seiner Varianten überzeugender zur Wirkung zu bringen.

II

Ehe wir weitere ergänzende Beispiele anführen, muß die Formel von Jaspers, glaube ich, ein wenig reduziert werden, um sie im phänomenologischen Sinne reiner zu machen. Wir werden also sagen: »Das Dasein ist rund«. (Im Original deutsch. A. d. Ü.). Denn hinzuzufügen, »es scheint« hieße eine Zweideutigkeit von Sein und Schein aufrechterhalten; während es hier doch darauf ankommt, das ganze Dasein in seiner Rundheit auszusagen. Es handelt sich nicht eigentlich darum, das Dasein zu betrachten, sondern es in seiner Rundheit zu erleben. Betrachtung spaltet sich in betrachtendes und betrachtetes Dasein. Die phänomenologische Schau jedoch muß in dem begrenzten Gebiet, in welchem wir mit ihr arbeiten, jedes Zwischenglied, jede überflüssige Funktion unterdrücken. Um die größtmögliche phänomenologische Reinheit zu erreichen, muß man also aus der Jasperschen Formel alles weglassen, was ihren ontologischen Wert maskieren könnte, alles was die ursprüngliche Bedeutung verwickeln könnte. Unter dieser Bedingung wird für uns die Formel »Das Dasein ist rund« zu einem Instrument, das uns ermöglicht, die Ursprünglichkeit gewisser Bilder des Daseins zu erkennen. Nochmals: die Bilder der *vollen Rundung* verhelfen uns dazu, uns um uns selbst zu versammeln, uns selbst eine ursprüngliche Verfassung zu geben, unser Dasein innerlich zu bestätigen, von drinnen aus. Denn von drinnen aus erlebt, ohne Außengestalt, kann das Dasein nur rund sein.

Ist es zweckdienlich, hier die vorsokratischen Philosophen heraufzubeschwören, sich auf das parmenidische Sein, auf die »Kugel« des Parmenides, zu beziehen? Kann die philosophische Bildung — allgemeiner gefragt — als Propädeutik für die Phä-

nomenologie dienen? Es scheint nicht so. Die Philosophie bietet uns ihre Begriffe in einer zu starr festgelegten Ordnung, als daß wir uns, wie es der Phänomenologe tun muß, unaufhörlich immer wieder von neuem in eine Ausgangslage versetzen könnten. Wenn eine Phänomenologie der Ideenverkettung möglich ist, so muß man erkennen, daß es keine elementare Phänomenologie sein könnte. Den Gewinn der elementaren Voraussetzungen finden wir in einer Phänomenologie der Einbildungskraft. Ein bearbeitetes Bild verliert seine ursprünglichen Kräfte. So hat auch die Kugel des Parmenides eine zu großartige Geschichte hinter sich, als daß ihr Bild in seiner Ursprünglichkeit verblieben wäre und damit für unsere Forschung über die Ursprünglichkeit der Bilder des Daseins ein angemessenes Werkzeug abgäbe. Wie sollten wir der Versuchung widerstehen, das Bild des parmenidischen Seins durch die Perfektionen des geometrischen Seins der Kugel zu bereichern?

Aber wieso heißt dies ein Bild bereichern, wenn man es in der geometrischen Perfektion kristallisiert? Man könnte Beispiele geben, wo der Perfektionswert, den man der Kugel beimißt, lediglich verbal ist. So etwa das folgende, das uns als Gegenbeispiel dienen kann, weil sich in ihm eine Unkenntnis aller Bildwerte bekundet. Eine Romanperson von Alfred de Vigny, ein junger Advokat, liest, um sich zu bilden, die *Meditationen* von Descartes [2]: »Manchmal nahm er«, sagt Vigny, einen Globus zur Hand und drehte ihn langsam mit den Fingern, und dabei versank er in die tiefsten Träumereien der Wissenschaft.« Man möchte wissen, was das für Träumereien gewesen sein mögen. Der Autor sagt es nicht. Bildet er sich ein, die Lektüre der *Meditationen* von Descartes würde erleichtert, wenn der Leser eine Kugel mit seinen Fingern hin- und herdreht? Die wissenschaftlichen Gedanken entwickeln sich in einem andern Horizont, und die Philosophie von Descartes lernt man nicht an Hand eines Gegenstandes, und wäre es auch ein Globus. Unter der Feder von Alfred de Vigny wird das Wort »tief«, wie es sehr oft der Fall ist, zu einer Negierung der Tiefe.

· Wer sieht übrigens nicht, daß die Geometrie, wenn sie von Körpern spricht, nur die Oberflächen behandelt, die sie be-

grenzen? Die Kugel der Geometrie ist die leere, wesensmäßig leere Kugel. Sie kann uns kein gutes Symbol abgeben für unsere phänomenologischen Studien über die volle Rundung.

III

Diese vorbereitenden Bemerkungen sind zweifellos mit implizierter Philosophie recht beladen. Wir mußten sie jedoch kurz umreißen, weil sie uns persönlich von Nutzen waren und weil ein Phänomenologe alles sagen muß. Sie haben uns dazu verholfen, uns zu »entphilosophieren«, uns der Philosophie zu entledigen, alle Bildungsbegriffe hinter uns zu lassen und die in einer langen philosophischen Beschäftigung mit dem wissenschaftlichen Denken erworbenen Überzeugungen beiseitezuschieben. Die Philosophie macht uns zu rasch reif, und sie kristallisiert uns in einem Zustand der Reife. Wie soll man dann, ohne sich vorher zu »entphilosophieren«, die Erschütterungen erleben, die das Dasein von den neuen Bildern empfängt, Bildern, die immer Phänomene einer Jugend des Daseins sind? Wenn man im blühenden Alter der Phantasie lebt, kann man nicht sagen, wie und warum man phantasiert. Wenn man später zu sagen gelernt hat, wie man phantasiert, dann phantasiert man nicht mehr. Man muß sich also »entreifen«.

Und da wir gerade bei den Neologismen sind, wollen wir jetzt, an der Schwelle einer phänomenologischen Untersuchung über die Bilder der vollen Rundung, nicht versäumen zu sagen, daß wir auch die Notwendigkeit empfunden haben, hier wie bei vielen andern Anlässen, uns zu »entpsychoanalysieren«.

Vor fünf oder zehn Jahren allerdings wären wir in einer psychologischen Studie über die Bilder der Rundung — und erst recht über die Bilder der vollen Rundung — bei den psychoanalytischen Erklärungen stehengeblieben, und wir hätten mühelos eine gewaltige Belegsammlung zusammengebracht, denn alles, was rund ist, ruft bekanntlich nach Liebkosung. Solche psychoanalytischen Erklärungen haben sicherlich einen breiten Geltungsbereich. Aber sagen sie alles, und vor allem, können sie sich um die Achse der ontologischen Erklärungen ordnen? Wenn uns der Metaphysiker sagt, das Dasein sei rund, dann

schiebt er zugleich alle psychologischen Begriffe zur Seite. Er befreit uns von einer Vergangenheit der Träume und Gedanken. Er ruft uns zu einer unmittelbaren Seinsgegenwart auf. Dieser im eigentlichen Wesen eines Ausdrucks zusammengedrückten unmittelbaren Gegenwart wird der Psychoanalytiker kein Interesse entgegenbringen. Einen solchen Ausdruck wird er in menschlicher Hinsicht bedeutungslos finden, und zwar gerade wegen seiner äußersten Seltenheit. Aber diese Seltenheit erweckt die Aufmerksamkeit des Phänomenologen und lädt ihn ein, mit neuem Blick in die von Metaphysikern und Dichtern gewiesene Seinsperspektive zu blicken.

IV

Geben wir ein Beispiel außerhalb jeder realistischen, psychologischen oder psychoanalytischen Bedeutung. Michelet sagt ohne Vorbereitung, so recht im Absoluten des Bildes bleibend, daß »der Vogel beinahe ganz kugelförmig« sei. Streichen wir dieses »beinahe«, das die Formel unnötig abschwächt und eine Konzession an einen kritischen Blick darstellt, der von außen urteilt, so haben wir eine offenkundige Übereinstimmung mit dem Jasperschen Prinzip des »runden Daseins«. Der Vogel ist für Michelet eine volle Rundung, er ist das runde Leben. Die Deutung von Michelet gibt dem Vogel in einigen Zeilen seine Bedeutung als *Daseinsmodell* [3]. »Der Vogel, beinahe ganz kugelförmig, ist gewiß der erhabene, göttliche Gipfel lebendiger Konzentration. Ein höherer Grad von Einheit läßt sich nicht finden, ja nicht einmal vorstellen. Ein Übermaß von Konzentration, das die große persönliche Stärke des Vogels ausmacht, zugleich aber seine extreme Individualität, seine Isolierung, seine soziale Schwäche enthält.«

Auch diese Zeilen von Michelet erscheinen innerhalb seines Buches in größter Isolierung. Man merkt, daß auch der Schriftsteller dem Bilde der »Konzentration« gehorsam war und daß er eine Ebene der Meditation erreicht hat, wo er »Brennpunkte« von Leben erkennt. Natürlich ist er über jede Mühe der Beschreibung erhaben. Wieder könnte sich hier der Geometer wundern, um so mehr als der Vogel ja in seinem Flug, in freier

Luft, betrachtet wird und sich deshalb viel eher Pfeilgleichnisse einstellen müßten, die mit der Bewegungsphantasie zusammenarbeiten würden. Aber Michelet hat das Dasein des Vogels in seiner kosmischen Situation erfaßt, als eine Zentralisierung des von allen Seiten behüteten Lebens, das in einer lebendigen Kugel eingeschlossen ist, also in der reinsten Ausdrucksform seiner *Einheit*. Alle andern Bilder, ob sie von den Formen, den Farben, den Bewegungen herkommen, werden relativ vor dem, was man den »absoluten Vogel« nennen muß, das Wesen des runden Lebens.

Das Daseinsgleichnis — denn es ist ein Daseinsgleichnis —, das im Text von Michelet erscheint, ist außerordentlich. Und eben deshalb kann es als unbedeutend angesehen werden. Der Literaturkritiker hat ihm nicht größere Beachtung geschenkt als der Psychoanalytiker. Und doch steht es in einem bedeutenden Buch. Es würde einen neuen Wert, einen neuen Sinn bekommen, wenn es eine Philosophie der kosmischen Einbildungskraft gäbe, die nach Mittelpunkten des kosmischen Bezugs forschte.

Allein schon der Hinweis auf diese Rundheit, in seiner Kürze, von seinem Zentrum aus erfaßt, wie vollständig gibt er die Situation! Die Dichter, die sie beschwören, antworten einander, ohne sich zu kennen. Gewiß hat Rilke nicht an Michelet gedacht, als er schrieb [4]:

. . .

Und dennoch ruht der runde Vogelruf
in dieser Weile, die ihn schuf,
breit wie ein Himmel auf dem welken Walde.
Gefügig räumt sich alles in den Schrei:
das ganze Land scheint lautlos drin zu liegen.

Wer sich dem kosmischen Bezug der Bilder offen hält, der muß den Eindruck haben, daß das zentrale Bild des Vogels im Gedicht Rilkes das gleiche ist wie in dem Text von Michelet. Es wird nur auf einem andern Register vorgetragen. Der runde Schrei des runden Lebewesens rundet den Himmel zu einer Kuppel. Und in der ausgerundeten Landschaft scheint alles in sich zu ruhen. Das runde Wesen verbreitet seine Rundheit, verbreitet die Ruhe jeder Rundheit.

Denn welche Ruhe liegt für einen Worte-Träumer in dem Wort *rund*! Wie friedlich rundet es den Mund, die Lippen, das Sein des Hauches! Denn auch dies muß von einem Philosophen gesagt werden, der an die dichterische Substanz des Wortes glaubt. Und welche Freude für den Professor, welche Klangfreude, wenn er seine Metaphysikvorlesung damit beginnen kann, daß er jedem »*Da-Sein*« zum Trotz den Satz ausspricht: »Das Dasein ist rund.« Und wenn er dann abwartet, bis das Grollen dieses dogmatischen Donners sich über den verzückten Schülern beruhigt.

Aber kehren wir zu bescheideneren, zu weniger ungreifbaren Rundungen zurück.

V

Manchmal gibt es eine Grundform, die unsere ersten Träume lenkt und umfängt. Für einen Maler gestaltet sich der Baum in seiner Rundheit nach der Grundform der Kugel. Aber der Dichter nimmt diesen Traum auf höherer Ebene auf. Er weiß, was sich isoliert, das rundet sich, nimmt die Form des Daseins an, das sich um sich selbst konzentriert. In den französischen Gedichten Rilkes ist es der Nußbaum, der auf solche Weise lebt und sich einprägt. Auch dort wieder wird sich die Kuppel des Himmels um den einsamen Baum runden, gemäß dem Gesetz der kosmischen Dichtung [5]:

Baum —: du immer im Kerne
 von allem was dich umschließt,
 Baum, der in sich die ferne
Wölbung des Himmels genießt.

Natürlich hat der Dichter nur einen schlichten Baum des Rhonetals vor Augen; er denkt nicht an einen sagenhaften Ygdrasil, der Erde und Himmel vereinigt und für sich allein der ganze Kosmos sein wollte. Aber die Imagination des runden Daseins folgt ihrem Gesetz: der Nußbaum ist, wie der Dichter sagt, »stolz gerundet«, und darum kann er »die ganze Wölbung der Himmel« in sich genießen wie den Geschmack einer Frucht. Die Welt ist rund rings um das runde Dasein.

Und von Vers zu Vers wird das Gedicht größer, steigert sein Dasein. Der Baum lebt, er denkt, er streckt sich Gott entgegen:

Du, wie kein anderer
überallhin gewandt,
vielleicht ein Apostelwanderer,
dem noch nicht bekannt,
von wo ihm Gott wird kund —:
nun streckt er ihm zum Preise
die Arme rings im Kreise
und macht sein Dasein rund.

Baum, der vielleicht
im Innern denkt.

Baum, der sich selbst errichtet
und sich langsam beschenkt
mit der Form, die vernichtet,
was den Launen des Windes gleicht.

Werde ich für eine Phänomenologie des runden Daseins jemals ein besseres Dokument finden, des Daseins, das sich in seiner Rundheit zugleich einschränkt und auslebt? In seinen grünen Wölbungen verbreitet der Baum Rilkes eine Rundung, die den Zufällen der Form und den launischen Spielen der Beweglichkeit abgerungen ist. Hier hat das Werden tausend Formen, tausend Blätter, aber das Dasein erleidet keine Zerstreuung. Könnte ich jemals in einer weiträumigen Bildersammlung alle Bilder des Seins versammeln, alle die vielfältigen, wechselnden Bilder, die dennoch die Beständigkeit des Daseins illustrieren, dann würde Rilkes Baum ein großes Kapitel in meinem Album konkreter Metaphysik eröffnen.

ANMERKUNGEN

EINLEITUNG

- 1 EUGEN MINKOWSKI, *Vers une cosmologie*, Kap. IX.
- 2 CHARLES NODIER, (*Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*): »Fast bei allen Völkern sind die verschiedenen Wörter für Seele Modifikationen des Hauches und Lautmalereien der Atmung.«
- 3 PIERRE-JEAN JOUVE, *En miroir*.
- 4 J.-B. PORTALIS, in *Les temps modernes*, 1955, Seite 61.
- 5 J. H. VAN DEN BERG, *The Phenomenological Approach in Psychology. An introduction to recent phenomenological Psychopathology*, Illinois, USA, 1955.
- 6 JEAN-PIERRE JOUVE, *En miroir*. Auch ANDRÉE CHEDID schreibt in *Terre et poesie*: »Das Gedicht bleibt frei. Wir werden sein Leben nie in das unsere einschließen können.« Der Dichter weiß, daß »sein Wort ihn weiterführt als sein Verlangen«.
- 7 PIERRE-JEAN JOUVE (loc. cit.): »Poesie ist selten«.
- 8 C.-G. JUNG, *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, enthalten in *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich 1931, Seite 46.
- 9 JEAN LESCURE, *Lapicque*, édition Galanis, Seite 78.
- 10 MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu V, Sodome et Gomorrhe II*, Seite 210.
- 11 JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*. (Die »Bildungskraft« oder »Phantasie« wird in der Terminologie Bachelards zur »produktiven Einbildungskraft«. A. d. Ü.)
- 12 C.G. JUNG, *Seele und Erde*, enthalten in *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich 1931, Seite 180.
- 13 Siehe: *La terre et les rêveries du repos*, édition Corti, Seite 378 ff.

I. DAS HAUS

- 1 Muß man nicht der »Fixierung« ihre gesunden Kräfte lassen, am Rande der psychoanalytischen Literatur, die aus ihrer therapeutischen Funktion heraus vor allem krankhafte Prozesse registriert?
- 2 RAINER MARIA RILKE, *Sämtliche Werke*, Band II (1956), Seite 9a.
- 3 SAINTE-BEUVE in seinem Roman *Volupté* wendet sich an den Leser, um sich für eine umständliche Detailbeschreibung des Gutshofes von Canaen zu entschuldigen, und fügt hinzu: »Versuchen Sie nicht, sich danach Ihre Vorstellungen zu bilden, lassen Sie

- das Bild in Ihnen verschwimmen; gehen Sie leicht darüber hinweg; die geringste Andeutung wird Ihnen genug sein.«
- 4 zit. nach C. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Collection »Action et pensée«, Editions du Mont-Blanc, Genève-Annemasse, 1955.
 - 5 EDGAR ALLEN POE, *Die schwarze Katze*.
 - 6 HENRI BOSCO, *L'antiquaire*.
 - 7 In einer Studie zur stofflichen Imagination »*L'eau et les rêves*« begegneten wir bei EDGAR ALLEN POE einem dichten, konsistenten Wasser.
 - 8 JOE BOUSQUET, *La neige d'un autre age*.
 - 9 PAUL CLAUDEL, *Oiseau noir dans le soleil levant*.
 - 10 MAX PICARD, *Die Flucht vor Gott*.
 - 11 Diese Zeilen hatte ich schon geschrieben, als ich bei BALZAC, in den *Petites misères de la vie conjugale*, den Satz fand: »Wenn euer Haus in seinen Gliedern erbebt und auf seinem Kiel schlingert, dann fühlt ihr euch wie ein Seemann vom Westwind geschaukelt.«
 - 12 YVONNE CAROUTSCH, *Veilleurs endormis*, édition Debresse.
 - 13 PIERRE COURTHON, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, édition Cailler 1948. — Der General Valentin erlaubte es Courbet nicht, das Stadtmeer von Paris zu malen. Er ließ ihm sagen, daß »er nicht im Gefängnis sei, um sich zu amüsieren«.
 - 14 HENRI BACHELIN, *Le serviteur*, édition Mercure de France, mit einer schönen Einleitung von RENÉ DUMESNIL über Leben und Werk des vergessenen Romandichters.
 - 15 HENRI THOREAU, *Tagebuch 1850/1851*.
 - 16 RIMBAUD, *Oeuvres complètes*, ed. du Grand-Chêne, Lausanne, Seite 321.
 - 17 CHRISTIANE BARUCOA, *Antée*.
 - 18 HELENE MORANGE, *Asphodeles et pervenches*.
 - 19 ERICH NEUMANN, *Eranos-Jahrbuch 1955*, Seite 40—41.
 - 20 Es handelt sich um das Worpsweder Tagebuch, enthalten in *Tagebücher aus der Frühzeit*, Leipzig, Insel-Verlag 1942, Seite 288: (Die »beiden Gefährten« sind CLARA WESTHOFF und PAULA MODERSOHN.)

»Bei Clara Westhoff ist eine Laube von dichtgedrängten Trauben, und so dicht war jetzt das Dunkel unter ihr, daß die Sternennacht tiefer wurde davor und man die Fensterkreuze einer entfernten Hütte erkannte. Übrigens ist es nur eine letzte Hütte, die man von dieser Weinlaube aus sieht, sonst nur Felder und

Moorland mit dunkel spiegelnden Kanälen. Wir standen nah beisammen, drei nicht gesellige Menschen, die einmal eine Nacht sehen und das wie eine Festlichkeit empfinden.«

Wie bei den meisten Rilke-Zitaten dieses Buches beruht die Interpretation des Autors nicht auf dem Originaltext, sondern auf der sehr freien französischen Übersetzung. (A. d. Ü.)

II. HAUS UND ALL

- 1 HENRI BOSCO umschreibt den Typus einer solchen Träumerei mit der kurzen Formel: »Wenn das Dach fest, ist das Unwetter gut.«
- 2 HENRI BACHELIN, *Le serviteur*.
- 3 R. M. RILKE, *Briefe an Benvenuta*, Esslingen 1954, Seite 140.
- 4 HENRI BOSCO, *Malicroix*.
- 5 Jedenfalls ist es bezeichnend, daß das Wort *Haus* in dem sehr eingehenden Stichwortverzeichnis zur neuen Ausgabe des Buches *Symbole der Wandlung* (früherer Titel: *Wandlungen und Symbole der Libido*), Zürich 1950, von C. G. JUNG nicht vorkommt.
- 6 JEAN WAHL, *Poèmes*.
- 7 ANDRÉ LAFON, *Poésies. Le rêve d'un logis*.
- 8 ANNIE DUTHIL, *La pêcheuse d'absolu*.
- 9 VINCENT MONTEIRO, *Vers sur verre*.
- 10 GEORGES SPYRIDAKI, *Mort lucide*.
- 11 RENÉ CAZELLES, *De terre et d'envolée*.
- 12 ERICH NEUMANN, *Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit* loc. cit. Seite 12.
- 13 CLAUDE HARTMAN, *Nocturnes*.
- 14 JEAN LAROCHE, *Memoire d'un été*.
- 15 RENÉ CHAR, *Fureur et mystere*, Seite 41.
- 16 LOUIS GUILLAUME, *Noir comme la mer*.
- 17 JEAN BOURDEILLETTE, *Les étoiles dans la main*, Seite 48.
- 18 Seite 28.
- 19 RILKE, *Vergers*, XLI (Original französisch), Sämtl. Werke S. 541.
- 20 ANDRÉ DE RICHAUD, *Le droit d'asile*.
- 21 R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Ausgewählte Werke, Bd. II, Seite 24.
- 22 WILLIAM GOYEN, *Haus aus Hauch*.
- 23 PIERRE SEGHERS, *Le domaine public*.
- 24 HENRY-DAVID THOREAU, *Tagebuch 1850/1851*.
- 25 THEOPHILE BRIANT, *Saint-Pol Roux* (Edition Seghers).
- 26 SAINT-PAUL ROUX, *Les féeries intérieures*.

- 27 *La dialectique de la durée.*
 28 ANDRÉ SAGLIO, *Maisons d'hommes célèbres*, Paris 1893.
 29 JULES SUPERVIELLE, *Les amis inconnus.*
 30 HENRI BOSCO, *Le jardin d'Hyacinthe.*
 32 *La psychanalyse du feu.*
 33 RILKE, *Briefe an Benvenuto*, Seite 136.
 34 *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, Katalog zu einer Ausstellung im Musée pédagogique (1949).

III. DIE SCHUBLADE, DIE TRUHEN UND DIE SCHRÄNKE

- 1 COLETTE WARTZ, *Paroles pour l'autre.*
 2 MIŁOZ, *Amoureuse initiation.*
 3 Zitiert bei Beguin, *Eve.*
 4 RIMBAUD, *Das Neujahrgeschenk der Waisen* (Übersetzung von K. L. AMMER).
 5 Ein anderer Dichter schreibt:
 In der toten Wäsche des Schrankes
 will ich das Übernatürliche suchen.
 (JOSEPH ROUFFANGE, *Deuil et luxe du coeur*).
 6 ANNE DE TOURVILLE, *Jabadao.*
 7 CLAUDE VIGÉE, loc. cit.
 8 DENISE PAULME, *Les sculptures de l'Afrique noire.*
 9 FRANZ HELLENS, *Fantomes vivants*. Baudelaire schreibt in *Petits poèmes en prose* von dem »wie eine Truhe verschlossenen Egoisten«.
 10 CLAIRE GOLL, *Rilke et les femmes*. Brief an Claire Goll vom 7. Mai 1920, deutscher Originaltext in: Rainer Maria Rilke, *Briefe an eine Freundin, 1918–1925*, New York 1944, Wells College Press, Aurora. (A. d. Ü.)
 11 MALLARMÉ schreibt in einem Brief an AUBANEL (16. Juli 1866):
 13 CHARLES CROS, *Poèmes et Proses*, Seite 87.
 »Jeder Mensch trägt ein Geheimnis in sich, viele sterben, ohne es gefunden zu haben . . . Ich bin gestorben und wiederauferstanden mit dem Schlüssel zu meinem letzten geistigen Schatzkästchen. An mir liegt es nun, es zu öffnen, abseits von jedem falschen Eindruck, und sein Mysterium wird in einen sehr schönen Himmel aufsteigen.«
 12 JEAN-PIERRE RICHARD, *Le vertige de Baudelaire*, in *Critique*, Nr. 100–101, Seite 777.
 14 SUPERVIELLE, *Gravitations.*
 15 JOE BOUSQUET, *La neige d'un autre âge.*

IV. DAS NEST

- 1 VLAMINCK, *Poliment*, 1931.
- 2 AMBROISE PARÉ, *Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme*.
- 3 A. LANDSBOROUGH-THOMSON, *The birds*.
- 4 ANDRÉ THEURIET, *Colette*.
- 5 L. CHARBONNEAUX-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, Paris 1940.
- 6 A. TOUSSENEL, *Le monde des oiseaux*, 1853.
- 7 F. Lequenne, *Plantes sauvages*.
- 8 THOREAU, *Tagebuch 1850/1851*.
- 9 VINCELOT, *Les noms des oiseaux expliqués par leurs moeurs ou essais etymologiques sur l'ornithologie*, Angers 1867.
- 10 JEAN CAUBÈRE, *Déserts*.
- 11 JULES MICHELET, *L'oiseau*.
- 12 ADOLPHE SHEDROW, *Berceau sans promesses*. SHEDROW schreibt auch:
 »Mir träumte ein Nest, wo die Zeitalter nicht mehr schliefen.«
- 13 BORIS PASTERNAK, *Geleitbrief*, Ullstein-Taschenbuch S. 101.
 Die französische Übersetzung weicht von der deutschen etwas ab. Salanganen sind nicht »hirondelles«, andererseits ist ihr Nest nicht »geflochten«. (A. d. Ü.)

V. DIE MUSCHEL

- 1 EDOUARD MONOD-HERZEN, *Principes de morphologie générale*, 1927, Bd. 1, S. 119: »Die Muscheln bieten unzählige Beispiele spiralförmiger Flächen, deren Verbindungen durch Schraubenspiralen besorgt werden.« Weniger deutlich sichtbar ist die Geometrie des Pfauenschwanzes: »Die Augen des Pfauenrades liegen an den Schnittpunkten doppelter Spiralenbündel, die ganz wie archimedische Spiralen erscheinen (Bd. 1, S. 58).«
- 2 PAUL VALÉRY, *Les merveilles de la mer. Les coquillages*. Collection »Isis«, ed. Plon, Seite 5.
- 3 Die französische Vokabel (coquille) bezeichnet alle Weichtiere mit Gehäuse (Konchylien), also ebensowohl Muscheln im allgemeinen als auch Schneckengehäuse im besonderen. (A. d. Ü.)
- 4 JURGIS BALTRUSAITIS, *Le moyen âge phantastique*, ed. Colin, S. 57.
- 5 JURGIS BALTRUSAITIS, *loc. cit.*, S. 56: »Auf den Münzen von

Hatria kommt ein Frauenkopf, vielleicht Aphrodite selbst, aus einer runden Muschelschale hervor.«

- 6 ABBÉ DE VALLEMONT, *Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*, Paris 1709, Teil I, Seite 189.
- 7 LEON BINET, *Secrets de la vie des animaux, Essai de physiologie animale*, P. U. F., Seite 19.
- 8 ARMAND LANDRIN, *Les monstres marins*, Hachette 1879, Seite 16.
- 9 Abgebildet in dem Buch von LAFON über *Hieronymus Bosch* (S. 106).
- 10 GEORGES DUHAMEL, *Confession de minuit*, Kapitel VII.
- 11 MAXIME ALEXANDRE, *La peau et les os*, Gallimard 1956, S. 18.
- 12 GASTON PUEL, *Le chant entre deux astres*, S. 10.
- 13 ARMAND LANDRIN, *loc. cit.* S. 15. Die gleiche Fabel wird von AMBROISE PARÉ erzählt (*Oeuvres complètes*, Bd. III, S. 776): Die kleine hilfreiche Krabbe »sitzt wie ein Türhüter an der Öffnung der Muschel«. Wenn ein Fisch in die Muschel hineingeraten ist, schließt das gebissene Weichtier die Schalen, »dann verzehren sie beide gemeinsam ihre Beute«.
- 14 BERNARD PALISSY, *Récepte véritable par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leur thrésors*, etc. (La Rochelle, 1564), Bibliotheca romana, S. 151ff.
- 15 RENÉ ROUQUIER, *La boule de verre*, Ed. Seghers S. 12.
- 16 *Loc. cit.*, S. 78.
- 17 NOEL ARNAUD, *L'état d'ébauche*, Paris 1950.
- 18 *Apud*, *La revue de culture européenne*, 1953, IV, S. 259.

VI. DIE WINKEL

- 1 NOEL ARNAUD, *L'état d'ébauche*.
- 2 Der Originaltext Rilkes lautet:
*Drüben — ein Zimmer, mitfühlbar, geklärt in der Lampe —,
Schon nahm ich teil; sie empfandens, schlossen die Läden.*
- 3 HUGHES (frz. Übers.): *Un cyclone à la Jamaïque*, Plon 1931, S. 133.
- 4 MICHEL LEIRIS: *Biffures*, S. 9.

VII. DIE MINIATUR

- 1 Französisch veröffentlicht in der Zeitschrift *Fontaine*, Nr. 57, S. 725.
- 2 *Journal de psychologie*, April/Juni 1947, S. 169.
- 3 Wie viele Menschen verzehren den Apfel mitsamt dem Kerngehäuse! In Gesellschaft unterdrückt man die harmlose Angewohnheit, die Kerne herauszuklauben, um sie zu verkosten. Was für Gedanken, was für Träumereien können sich einstellen, wenn man Kerne ißt!
- 4 P. DE BOISSY, *Main première*, S. 21.
- 5 Edition *Metamorphoses*, Gallimard, S. 105.
- 6 PIEYRE DE MANDIARGUES, *Marbre*, Laffont, S. 63.
- 7 VICTOR HUGO, *Le Rhin*, Ed. Hetzel, Bd. III, S. 98.
- 8 *Niels Lyhne* war ein Lieblingsbuch Rilkes.
- 9 ANDRÉ BRETON, *Le revolver aux cheveux blancs*, Editions des Cahiers libres, 1932, S. 122.
- 10 GASTON PARIS, *Le petit Poucet et la Grande Ourse*, Paris 1875.
- 11 Immerhin ist es bemerkenswert, daß gewisse Nervenkrankte behauptet haben, die Mikroben sehen zu können, die ihre Organe zersetzen.
- 12 NOEL BUREAU, *Les mains tendues*, S. 25.
- 13 JULES SUPERVIELLE, *Gravitations*, Seite 183—185.
- 14 BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*.
- 15 JOE BOUSQUET, *Le meneuer de lune*, S. 162.
- 16 RENÉ-GUY CADOU, *Hélène ou le règne végétal*, Seghers, S. 13.
- 17 NOEL BUREAU, *Les mains tendues*, S. 29.
- 18 CLAUDE VIGÉE, *loc. cit.*, S. 68.
- 19 J. MOREAU (DE TOURS), *Du haschisch et de l'aliénation mentale, Etudes psychologiques*, Paris 1845, S. 71.
- 20 LOYS MASSON, *Icare ou le voyageur*, Seghers, S. 15.
- 21 RENÉ DAUMAL, *Poésie noire, poésie blanche*, Gallimard, S. 42.
- 22 MAX PICARD, *Die Welt des Schweigens*, Zürich 1948.

VIII. DIE INNERE UNERMESSLICHKEIT

- 1 SUPERVIELLE, *L'escalier*, S. 124. »La distance m'entraîne en son mouvant exil.« (Die Ferne zieht mich in ihre bewegende Verbannung.)
- 2 PIERRE ALBERT-BIROT, *Les amusements naturels*, S. 192.
- 3 MARCAULT et THERÈSE BROSSÉ, *L'éducation de demain*, S. 255.

- 4 »Die Eigenart des Waldes besteht darin, zu gleicher Zeit geschlossen und allseitig geöffnet zu sein.« A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le lis de mer*. 1956.
- 5 PIERRE-JEAN JOUVE, *Lyrique*, Mercure de France, S. 13.
- 6 RENÉ MENARD, *Le livre des arbres*, édition Arts et Métiers graphiques, Paris 1956, S. 6, 7.
- 7 GASTON ROUPNEL, *La campagne française*, Kapitel »La forêt«, Club des Libraires de France, S. 75ff.
- 8 *La terre et les rêveries de la volonté*, Kapitel XII, § VII, »La terre immense«.
- 9 BAUDELAIRE, *Le mangeur d'opium*.
- 10 BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*.
- 11 BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*.
- 12 BAUDELAIRE, *L'art romantique*.
- 13 BAUDELAIRE, *Journaux intimes*.
- 14 *Loc. cit.*
- 15 BAUDELAIRE, *L'art romantique*.
- 16 EDGAR POE, *Die Macht des Wortes*.
- 17 Für VICTOR HUGO ist der Wind »vaste«. Der Wind sagt:
Je suis le grand passant, vaste, invincible et vain.
Bei den drei letzten Worten bewegen sich die Lippen kaum beim Aussprechen der v-Mitlaute.
- 18 MAX PICARD, *Der Mensch und das Wort*, Zürich 1955.
- 19 RAINER MARIA RILKE, *Sämtliche Werke*, Bd. II, S. 168 (A. d. Ü.)
- 20 JULES SUPERVIELLE, *L'escalier*. S. 106.
- 21 HENRI BOSCO, *Antonin*, S. 13.
- 22 CLAIRE GOLL, *Rilke et les femmes* (deutsch: RAINER MARIA RILKE, *Briefe an eine Freundin*, 1918—1925, New York 1944, Wells College Press, Aurora. A. d. Ü.)
- 23 JULES SUPERVIELLE, *L'escalier*, S. 123.
- 24 JOE BOUSQUET, *La neige d'un autre âge*, S. 92.
- 25 Einleitung zu der Monographie »Worpswede«, *Ausgewählte Werke*, Band II, Seite 236 (A. d. Ü.)
- 26 HENRI BOSCO, *Hyacinthe*, S. 18.
- 27 PIERRE LOTI, *Un jeune officier pauvre*.
- 28 Auch HENRI BOSCO schreibt (*L'antiquaire*, S. 228): »In der verborgenen Wüste, die wir in uns tragen, verliert sich die Ausdehnung der Seele, wenn die Wüste aus Sand und Stein sie durchdrungen hat, in der Ausdehnung des unendlich unbewohnten Raumes, der die Einsamkeiten der Erde untröstlich macht.«
An anderer Stelle beschreibt der große Träumer, der *Hyacinthe*

geschaffen hat, ein kahles Hochplateau, eine Ebene, die den Himmel berührt, und überträgt in dessen Tiefe die Angleichung der *Wüste auf der Welt* und der *Wüste in der Seele*: »Von neuem erstreckte sich in mir diese Leere, und ich war eine Wüste in der Wüste.« Die Meditation endet mit der Bemerkung: »Ich hatte keine Seele mehr.« (HENRI BOSCO, *Hyacinthe*, S. 33, S. 34.)

29 D'ANNUNZIO, *Il fuoco*.

IX. DIE DIALEKTIK DES DRAUSSEN UND DES DRINNEN

- 1 JEAN HYPOLITE, *Gesprochener Kommentar zur »Verneinung« Freuds*, in *La psychanalyse*, Nr. 1, 1956, S. 35.
- 2 HYPOLITE bringt die tiefe psychologische Umkehrung der *Verneinung* in der *Verleugnung* ans Licht. Wir geben in der Folge auf der Ebene der Bilder Beispiele dieser Umkehrung.
- 3 Der Ausdruck *être-là* ist von den Philosophen der französischen HEIDEGGER-Nachfolge (die B. offenbar mit seiner Polemik treffen will) dem deutschen *Dasein* nachgebildet, entspräche aber formal viel eher unserem *Sosein*. Während *Sosein* fixiert und spezialisiert, bleibt *Dasein* zunächst ganz allgemein und offen. Erst durch den Bindestrich wird die »Lokalisierung« und »Geometrisierung« bewußt gemacht, die der besonderen Betonung des *là* im Französischen entspricht. Es bleibt also nichts anderes übrig, als die Wortklitterung *être-là* durch die Wortspaltung *Da-Sein* zu übersetzen. Hingegen ist das Wort *Dasein* eine Übersetzung des einfachen Wortes *être*, die als zweite, nur leicht unterschiedlich gefärbte Möglichkeit neben dem Grundwort »*Sein*« zur Wahl steht. Umgekehrt übersetzt auch BACHELARD im nächsten Kapitel das JASPERSSCHE *Dasein* einfach mit *être* (A. d. Ü.)
- 4 Eine Spirale? Verjagt das Geometrische aus dem philosophischen Denken, und es wird im Galopp wiederkehren.
- 5 HENRI MICHAUX, *Nouvelles de l'étranger*, *Mercure de France*, 1952, Seite 91.
- 6 ANDRÉ FONTAINAS, *L'ornement de la solitude*, *Mercure de France*, 1899, S. 22.
- 7 Brief RILKES an Clara Rilke vom 24. VI. 1907, enthalten in: *Briefe 1904—1907*, S. 336. (A. d. Ü.)
- 8 JULES SUPERVIELLE, *Gravitations*.
- 9 JEAN PELLERIN, *La romance du retour*, N. R. F., 1981.
- 10 PORPHYRIUS, *De antro nympharum*, § 27.

- 11 MICHEL BARRAULT, *Dominicale*, I, S. 11.
 12 RAMON GOMEZ DE LA SERNA, *Echantillons*, édition Cahiers verts, Grasset, S. 167.
 14 BALZAC, *Louis Lambert*, Roman, Corti, S. 19.

X. DIE PHÄNOMENOLOGIE DES RUNDEN

- 1 JOE BOUSQUET, *Le meneur de lune*, p. 174.
 2 ALFRED DE VIGNY, *Saint-Mars*, Kapitel XVI.
 3 JULES MICHELET, *L'oiseau*, Seite 291.
 4 RAINER MARIA RILKE, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 396.
 5 RAINER MARIA RILKE, *Sämtliche Werke*, Band II, S. 658.

LE NOYER

Arbre, toujours au milieu
 de tout ce qui l'entoure —,
 arbre qui savoure
 la voûte entière des cieux,
 toi, comme aucun autre
 tourné vers partout:
 on dirait un apôtre
 qui ne sait pas d'où
 Dieu lui va apparaître.
 Or, pour qu'il soit sûr,
 il développe en rond son être
 et lui tend ses bras mûrs.

.....

Arbre, qui peut-être
 pense au dedans ...
 Arbre qui se domine,
 se donnant lentement
 la forme qui élimine
 les hasards du vent.

