



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 5 (2022): *Literatur, Philosophie, Ästhetik*

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Geisler, Eberhard: „Ein Denker, den Blumen unterworfen.“

Francis Ponge und die Herausforderung poetischer Reflexion.

In: IZfK 5 (2022). 467-483.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-f33a-ef23

Eberhard Geisler (Mainz)

„Ein Denker, den Blumen unterworfen.“ Francis Ponge und die Herausforderung poetischer Reflexion

“A Thinking Mind Subjected to the Flowers.” Francis Ponge and the Challenge of Poetic Reflection

Francis Ponge's work represents a highly reflective concept of writing. His attempt to come close to nature is determined by the conviction that this approach has to be taken by an almost monastic respect for the phenomena and has to eschew abstract notions and generalizations. His project of writing is a deeply moral one; it pursues a type of representation that involves the subject and does not conceive the world he approaches by writing as an object. In order to grasp the essence of this author's work, Jacques Derrida's monograph "Signéponge" is adduced, which is the most enlightening contribution on Ponge to have ever been made. Furthermore, it will be shown that Ponge's work relates to issues that are central to the poetry of Friedrich Hölderlin and the language theory of Walter Benjamin.

Keywords: poetry, philosophy, subject, object, Jacques Derrida, Friedrich Hölderlin, Walter Benjamin

Francis Ponge ist ein Autor, der wie wenige andere im 20. Jahrhundert die wechselseitige Durchdringung von Philosophie und Dichtung als Notwendigkeit begriffen und ihr in seinem umfangreichen Werk Gestalt gegeben hat. In Deutschland ist er nicht unbeachtet geblieben. 1955 erschienen zum ersten Mal einzelne Texte von ihm in der Übersetzung von Elisabeth Walther, im selben Jahr eine Auswahl von Gedichten in der Neuen Rundschau, die Christoph Schwerin



Creative Commons Attribution 4.0 International License

und Jean-Pierre Wilhelm übersetzt hatten. Elisabeth Walther legte 1965 ihre Dissertation „Francis Ponge – eine ästhetische Analyse“ vor. 1965/1968 kam eine zweibändige Auswahl unter dem Titel „Lyren und Stücke, Methoden“ bei S. Fischer heraus, die Gerd Henniger ins Deutsche gebracht hatte. Skizzen zu Malerei und Bildhauerei – „Texte zur Kunst“ –, zu denen Werner Spies das Nachwort geschrieben hatte, legte 1967 die edition suhrkamp vor. Dass dieser Autor aber nach wie vor Aufmerksamkeit verdient, ja, in der Tiefe und Konsequenz seines Schaffens erneut erfahren und nachbuchstabiert werden sollte, belegt die Neuauflage von Original und deutscher Übersetzung der Aufzeichnungen, die Ponge seit 1954 unter dem Titel « L’Opinion changée quant aux fleurs » gemacht und von denen er, weil sie ihm als unabschließbar galten, 1968 lediglich eine Auswahl in der Zeitschrift « L’Éphémère » in den Druck gegeben hat. Thomas Schestag hatte das mit Faksimiles ausgestattete Buch mit seinem Kommentar bereits 2005 bei Urs Engeler in Basel verlegen lassen; in diesem Verlag kam es Ende 2019 nun in einer neuen Auflage heraus.

Der Band dürfte im deutschsprachigen Raum bislang nur vor einer recht kleinen Leserschaft wahrgenommen worden sein, obwohl er einmal mehr, und in seiner prinzipiellen Unabschließbarkeit besonders eindrücklich, Ponges Schreibpraxis vor Augen führt. Der große Gegenstand seiner Texte – besser gesagt: der große Schreibanlass seiner Texte – ist die Natur, und so handelt der Autor auch in diesen Notaten von seiner beharrlichen literarischen Annäherung an die Natur. Hier ist etwa zu lesen:

Nous aimerions (il nous paraît indispensable de) provoquer une modification (ou métamorphose) de l’idée de fleur,
 En y faisant rentrer bien des choses (rotonde des machines) tenues à l’écart jusqu’ici,
 Et de faire adopter une idée « philosophique » (?) de cet objet (ou plutôt de ce *moment* de tout individu, de tout être) pas trop éloignée de ce que nous ressentons à son égard.¹

Diese Notiz führt bereits die Figur vor Augen, um die es Ponge immer wieder zu tun ist und die er in seinen Texten entfaltet. Sein Projekt ist in diesem Fall eine Modifikation der überkommenen, üblichen Idee der Blume. Zu diesem Zweck will er aufmerksam sein für Aspekte, die bislang wie in einer Abstellkammer geblieben sind und der Aufmerksamkeit entzogen waren. Für die Surrealisten und deren Entfesselung des Unbewussten hat er sich wohl nicht interessiert, sondern eher für einen Raum von bislang Ungeschautem, dem er durch ständig erneuerte Wachheit gerecht werden wollte. Die erneuerte, erweiterte Idee der Blume ist dabei eng an das wahrnehmende Individuum gebunden, an den jeweiligen Augenblick seiner Apperzeption sowie – und das ist ebenfalls bedeutend – an die Welt seiner Gefühle. Aus dieser Notiz geht außerdem hervor, dass Ponge

¹ Ponge (2019: 125).

im strengen Sinn sich nicht mehr als Philosophen versteht. Er bekennt an anderer Stelle: « Je ne sais plus ce que c'est qu'une pensée. »² Der philosophische Gedanke erscheint ihm im Kern als Erschleichung der Möglichkeit gültiger denkerischer Fixierung und kommt ihm somit fragwürdig vor.

In Frankreich ist Francis Ponge natürlich breiter und eingehender rezipiert worden als in Deutschland. Man tut gut daran, insbesondere den Essay heranzuziehen, den Jacques Derrida über den von ihm überaus bewunderten Dichter geschrieben hat. Sein Buch heißt « Signéponge » und ist 1988 erschienen. Aus dem Titel geht hervor, dass er Ponge als Künstler aufgefasst hat, der seine Texte bewusst signiert hat – ganz als hätten andere Künstler dies nicht getan. Wir werden auf die Deutung bzw. Charakterisierung des Dichters als eines *signataire* noch eingehen. Man muss Derrida zugestehen, dass er in seinen Einsichten sehr weit gelangt, wenn er – obwohl er es nahezu als Hauptaufgabe seiner Philosophie verstanden hatte, den Begriff des Wesens zu demontieren – das Wesen künstlerischer Tätigkeit am Beispiel von Ponge analysiert und beschreibt. Wir wählen zunächst seinen Kommentar zu einer Passage aus dem etwa zweiseitigen Text « Raisons de vivre heureux », in dem Ponge davon spricht, wie das ihm eigene literarische Verfahren eng mit einer persönlichen Glückserfahrung verbunden ist. Es beschert ihm Akte gleichzeitiger Erfrischung (« rafraîchissements ») der Dinge wie des eigenen Selbst. Er formuliert: « Si je les nomme raisons c'est que ce sont des retours de l'esprit aux choses. Il n'y a que l'esprit pour rafraîchir les choses. Notons d'ailleurs que ces raisons sont justes ou valables seulement si l'esprit retourne aux choses d'une manière acceptable par les choses : quand elles ne sont pas lésées, et pour ainsi dire qu'elles sont décrites de leur propre point de vue. »³ Und dies der Kommentar von Derrida: « À la chose je dois un respect absolu que ne médiatise aucune loi générale : la loi de la chose, c'est aussi la singularité et la différence. À elle me lie une dette infinie, un devoir sans fond. Je ne m'en acquitterai jamais. La chose n'est donc pas un objet, elle ne peut le devenir. »⁴ Derrida hebt hervor, dass Ponge als Künstler sich weigert, sein Denken und Dichten einem allgemeinen Gesetz zu unterstellen, sondern allein dem Ding selbst und der absoluten Ehrfurcht ihm gegenüber verpflichtet sein will. Mit anderen Worten: Ponge lehnt die in der Philosophie übliche Begriffsbildung ab, die generalisierend verfährt und eine Subsumtion von Aspekten unter einen Oberbegriff vorzunehmen pflegt, und sucht stattdessen ebenso der Singularität des Dings wie dem Umstand gerecht zu werden, dass die Kluft zwischen ihm und schreibendem Ich unüberbrückbar bleibt und dass allein – um

² Ponge (1984: 67).

³ Derrida (1988: 18).

⁴ Ponge (1988: 19).

eine dekonstruktivistische Sprachregelung zu verwenden – ein Spiel der Differenzen bzw. eine offene *écriture* die Herausforderung annehmen und etwas wie Annäherung zwischen beiden – Ding und Ich – herstellen kann. Und, fügt Derrida hinzu, das Ding wird niemals ein Objekt sein können, weil sich der Dichter ihm ja unendlich verpflichtet weiß und er als Subjekt moralisch-ethisch ins Schreiben involviert ist.

Ponge hat sehr deutlich gemacht, dass er die Literatur der Philosophie gegenüber bevorzugt hat, obwohl er mit den Schriften der Philosophen gut vertraut gewesen sein dürfte. Innerhalb der Sammlung der « Proêmes » findet sich folgender Eintrag:

Si je préfère La Fontaine – la moindre fable – à Schopenhauer ou Hegel, je sais bien pourquoi. Ça me paraît : 1° moins fatigant, plus plaisant ; 2° plus propre, moins dégoûtant [...]. Le chic serait donc de ne faire que de ‘petits écrits’ ou ‘Sapates’, mais qu’ils tiennent, satisfassent et en même temps reposent, lavent après lecture des grrrands métaphysicoliciens.⁵

Mit dem Wort « Sapates » bezieht sich Ponge auf eigene kurze Texte, die er einem Band mit Grafiken von Georges Braques beigegeben hat, eine Form, schlicht wie die Fabeln von La Fontaine und die er seinem Lebensgefühl eher für angemessen hält als die Wälzer der Metaphysiker in ihrem bombastischen Anspruch. Sie ziehen es vor, schlicht daherzukommen, können in ihrem Inneren aber trotzdem Wertvolles verbergen, ohne dabei metaphysischen Anspruchs zu sein (Émile Littré definiert « sapate » in seinem « Dictionnaire de la langue française » wie folgt: « présent considérable, donné sous la forme d’un autre qui l’est moins, un citron par exemple, et il y a dedans un gros diamant »). Derrida kommentiert diese Stelle wie folgt:

Pour signer il faut arrêter son texte et aucun philosophe n’aura signé son texte, résolument, singulièrement, parlé en son nom avec tous les risques que cela comporte. Chaque philosophe dénie l’idiome de son nom, de sa langue, de sa circonstance, parle par concepts et généralités nécessairement impropres.⁶

Es ist erstaunlich, wie präzise es Derrida in diesem Kommentar gelingt, Ponges Verfahren auf den Punkt zu bringen. Er liest dessen Absicht heraus, dass nur noch kurze Texte verfasst werden, die in ihn persönlich zufriedenstellen, in sich ruhen und es bei ihrer diskursiven Unabgeschlossenheit belassen können. Damit ist die bereits erwähnte Idee der Signatur angesprochen. Derrida stellt fest, dass die Philosophen ihre Werke nicht zu signieren pflegen wie die Künstler, die mit ihrer Signatur in großer Entschlossenheit einen Schlusspunkt unter ihrer Erzeugnisse setzen und damit die Persönlichkeit ihres Ausdrucks bekunden. Was

⁵ Derrida (1988: 31).

⁶ Derrida (1988: 31).

sie erzeugen, verdankt sich ihrer eigenen Persönlichkeit, der jeweiligen besonderen Umstände sowie, im Falle des Dichters, der Sprache, in der er schreibt. Der Künstler als *signateur* ist sich dieser Umstände bewusst und dokumentiert dieses Bewusstsein in seiner Signatur. Derrida weist darauf hin, dass Ponge in seinem Buch über François de Malherbe den Akt des Signierens als etwas Bedeutsames selbst hervorgehoben hat. Er hält es für wichtig, über den großen Vorfahren mitzuteilen: «ajoutons qu’il signa de son nom, et plutôt deux fois qu’une»⁷.

Ponge hat in der zitierten Notiz davon gesprochen, dass er sich nach der Lektüre von Beispielen jener Literatur der Kürze, die auch er anvisiert, wie gewaschen und von dem schweren Erbe der Metaphysik gereinigt fühlt. Damit kommt der Begriff des *propre* ins Spiel, der ja zugleich das Saubere wie auch das Eigene meint. Das dem schreibenden Individuum Eigene, das der jeweiligen Sache Eigene, ist das *propre*. Derrida schreibt dazu, im Bezug auf den Dichter:

Donc il aime le propre : ce qui est lui propre, ce qui est propre à l’autre, c’est-à-dire à la chose toujours singulière, ce qui est propre pour n’être pas sale, souillé, écœurant, dégoûtant. Et il réclame le propre, en tous ces états, avec une telle obsessive obstination qu’on doit bien soupçonner, dans cet acharnement agonistique, la lutte au corps à corps avec l’impossible, avec quelque chose qui, dans le propre, dans la structure même du propre, ne se produit qu’à passer dans son autre, à se mettre en abyme, à s’inverser, à se contaminer, à se diviser. Et que là est la grande affaire de la signature.⁸

Es ist dies eine andere Bestimmung der Signatur. Sie stellt zugleich eine *mise en abyme* vor, eine Spiegelung des Ich im Anderen, die zur Realisation des Eigenen erforderlich ist und dieses Eigene nur kraft einer Entzweiung erreicht.

Ponge war sich also bewusst, dass er sich im Vollzug seines Schreibens ein neues Genre schaffen musste. Im Jahr 1961 veröffentlichte er unter dem Titel «Le Soleil placé en abîme» eine Auswahl aus einem größeren Dossier. Darin handelt er von der Notwendigkeit, ein neues, eigenes Genre zu erfinden, dem er, um es als Novum zu kennzeichnen, an dieser Stelle den Namen *objeu* gibt. Er bemerkt dazu: «Nous avons toujours pu penser du Soleil avoir quelque chose à dire, et certes ne pouvoir l’écrire sans inventer quelque genre nouveau, comme nous ne pouvions non plus imaginer *a priori* ce nouveau genre, dont il eût fallu qu’il se formât au cours de notre travail...»⁹ Erst im Lauf der Arbeit würde es zur Herausbildung einer solchen Schreibgattung kommen. Strenggenommen hatte Ponge das Denken in fixen literarischen Genres damit an ein Ende geführt. Dass Autoren die Notwendigkeit empfanden, in kurzen Notizen zu schreiben,

⁷ Derrida (1988: 31).

⁸ Derrida (1988: 29 f.).

⁹ Zitiert nach dem philologischen Kommentar von Thomas Schestag zu seiner Neuausgabe des Bandes «L’Opinion changée quant aux fleurs», a. a. O., S. 246.

ist natürlich nichts Neues; für den deutschen Sprachraum denkt man sofort an Georg Christoph Lichtenberg und seine Sudelbücher, Friedrich Schlegel und seine Athenäums-Fragmente, Friedrich Nietzsche und seine Skizzen, Ludwig Hohl und seine in knappe Form gegossene Denkprosa und nicht zuletzt an Jürgen Becker und sein Spiel mit der Auflösung von Formen der Prosa und Lyrik. Hans Magnus Enzensberger hat in diesem Sinn von seinem Kollegen Jürgen Becker lediglich von einem „Autor von Texten“ sprechen wollen, weil ihm das Wort Schriftsteller unangemessen für ihn und allzu sehr an konventionelle Vorstellungen und rigide formale Festlegungen gebunden schien.

Der Verweis auf Derrida ist für eine Lektüre des Werks von Ponge auch darum hilfreich, weil dessen Schreiben als Arbeit der Dekonstruktion begriffen werden kann, wie der Philosoph sie exemplarisch vorgeführt hat. In seinem Nachwort zu seiner Ausgabe des Konvoluts « L'Opinion changée quant aux fleurs » erwähnt Thomas Schestag, dass Ponge die « Essais » von Michel de Montaigne gelesen und sich daraus einen Satz notiert hat, den er in seinem eigenen Zusammenhang interessant fand. Er lautet: « J'ajouste, mais je ne corrige pas »¹⁰. Offenbar um seine Trouvaille als solche hervorzuheben, notiert Ponge: « Je lis Montaigne, que je n'avais pas lu »¹¹. Und wie Ponge diesen Satz Montaignes liest, macht seine Auffassung von einem philosophisch bewussten poetische Schreiben als Dekonstruktion deutlich. Thomas Schestag bemerkt hierzu: „Ponge hat also den Satz « J'ajouste, mais je ne corrige pas » aus Montaignes Essais exzerpiert und (kaum abweichend) unter der Wendung « pour se corriger, il faut ajouter » als Inbegriff des Schreibens der Pflanzen, also *schriftlichen* Ausdrucks überhaupt, insofern die Pflanzen (wie Montaigne) nicht im Hinblick auf *mündlichen* Ausdruck schreiben, seinem Prosastück « Faune et flore », das ein Jahr später (1942) in « Le Parti pris des choses » erschien, eingetragen. Als einen (unscheinbaren) Zusatz, der korrigierend so in Montaignes Auskunft eingreift, dass der Zusatz nicht mehr in Kontrast zur Korrektur steht, sondern als ein Synonym. Erst der Zusatz, der nicht ins Geschriebene eingreift, sondern über das Geschriebene hinaus, greift den Schein unantastbarer Gegebenheit alles geschriebenen, schriftlichen *Ausdrucks* an. Erst der Zusatz korrigiert.“¹² Anders als Montaigne meinte, hat der Zusatz für Ponge durchaus verändernde Rückwirkung auf das Erstgesagte. Der Zusatz korrigiert durchaus das bereits Geschriebene. Damit ist aber der Begriff der Schrift im Sinne Derridas verwendet, d. h. er dekonstruiert die Kategorie eines Ersten und Ursprünglichen, welches nun, qua Hinzufügung eines Zweiten, in Rang und Sinn modifiziert wird.

¹⁰ Ponge/Schestag (2019: 282).

¹¹ Ponge/Schestag (2019: 284).

¹² Ponge/Schestag (2019: 284).

Im Mai 1941 hält sich Ponge in einer Uferlandschaft der Loire auf. Das Erlebnis der Natur und insbesondere des Flusses wird auch hier zum Anlass für ihn, über sein Schreiben nachzudenken. Er nimmt sich vor, immer wieder neu für die Gegenstände offen zu sein und sie als prinzipiell brut zu begreifen, als etwas Rohes, Unbearbeitetes, Formloses, was erst der Formgebung und Formulierung durch ihn bedarf, weil es noch nie endgültige Form und endgültigen sprachlichen Ausdruck gefunden hat. Dabei kommt in seinen Aufzeichnungen aus dieser Gegend auch der dekonstruktivistische Gedanke wieder zum Tragen. Die Absicht, dem Ding literarisch zu entsprechen, muss für ihn notwendigerweise eine unabsehbare Entfaltung von Differentialität zur Folge haben. Er schreibt:

En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de *différent* : différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui.

Que mon travail soit celui d'une rectification continue de mon expression (sans souci *a priori* de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut.

Ainsi, écrivant *sur* la Loire d'en endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura *séché* sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve.¹³

Alles je von ihm Geschriebene reicht für den Autor nicht hin, um dem Gegenstand zu entsprechen, der ihn zu einer unablässigen, unabschließbaren Differentialität des sprachlichen Ausdrucks herausfordert. Jeder von ihm einmal geschriebene Satz bedarf im Sinn seiner Montaigne-Interpretation einer Korrektur, die das Gesagte dekonstruiert und in seiner Bedürftigkeit erweist, durch Zusätze ergänzt zu werden. In dieser Situation kommt Ponge der Anblick der dahinströmenden Loire sehr gelegen, und er erkennt, dass sein Schreiben über die Loire ein Schreiben sein muss, das sich dem Fluss selber ähnlich macht. Zu diesem Zweck will er beständig seinen Blick und seinen Geist in die treibenden Fluten versenken, um seine Schrift zu erfrischen und zu verhindern, dass sie erstarrt, sich gleichsam aus dem Strömen stets neuer Differenzen herauszieht und somit austrocknet. Mit «*sécher*» verwendet Ponge einen Ausdruck aus dem Argot, der etwas wie „versagen, nicht weiterwissen“ meint. Zugleich ist der Ausdruck polysemisch verwendet und bedeutet „austrocknen“.

Wir sprechen von Ponge üblicherweise als von einem Dichter. Das ist er zweifellos auch, jedoch einer, der das herkömmliche Dichtertum in Frage stellt. Er lässt nicht nur die Philosophie hinter sich, sondern ebenso ein Dichtertum, das sich mit der Erfindung schöner Bilder begnügt. In diesem Sinn liest sich eine Passage aus seiner «*Ode inachevée à la boue*». Nachdem der Autor eine Vielzahl

¹³ Ponge (1976: 9-10). Von Henri Michaux gibt es übrigens einen in seiner Intention ähnlichen Text. Michaux imaginiert dort eine magische Praxis, die den Autor zu seiner Vereinigung mit der Schelde führen soll, die durch Belgien fließt („Magie 1“). Siehe dazu Geisler (2020).

wunderbarer poetischer Hinwendungen zum Phänomen des Schlamms schriftlich festgehalten hat, bleibt bleibt die Ode unvollendet aus gutem Grund. Hier der Text dieser Passage:

Elle passe – et c’est réciproque – au travers des escargots, des vers, des limaces –
comme la vase au travers de certains poissons : flegmatiquement.

Man äußert sicher kein Fehlurteil, wenn man diese Passage zum Schönsten zählt, was Ponge geschrieben hat. Seine Intention, sowohl den anvisierten Gegenstand als auch das eigene Schreiben darüber im Schweben zu belassen, ist hier vollaufgeglückt. Der herkömmliche Dichter hätte für den Schlamm Metaphern gewählt wie zum Beispiel Lasso, Efeu oder am Boden liegender Ringer, Bilder, die sich einem ersten Blick anbieten mögen. Aber Ponge will einen Schritt weiter gehen und gar nicht Dichter in diesem Sinn sein – keiner, der mit seinen Metaphern schnell bei der Hand ist. Er will dem Schlamm, heißt es, seine Chance lassen, d. h. sich durch keine Formulierung festlegen, sondern die Möglichkeit offen lassen, zu Formulierungen anzuregen, an die augenblicklich noch niemand denken kann. Der Schlamm mag zu Gestaltungen verführen, aber jede Gestaltung muss enttäuschend bleiben. Das ist die Schweben, die Ponge meint, und um deretwillen diese Ode, stellvertretend für seine anderen Texte, unvollendet bleiben muss. Bemerkenswert ist an diesen Sätzen überdies, dass Ponge das Buch selbst in Frage stellt. Derrida hat ja als Philosoph das Ende der Epoche des Buchs eingeläutet, wobei Hegel für ihn eine Figur des Übergangs war, die die Geschlossenheit denkerischer Systeme noch einmal versucht und zugleich bereits aufgebrochen hatte. Hegel, schreibt er in der « Grammatologie », habe zwar noch einmal die Totalität der Philosophie des Logos resümiert und die Eschatologie der Parusie „der bei sich seienden unendlichen Subjektivität zugeschrieben“¹⁴, aber andererseits zugleich schon die irreduzible Differenz gedacht. Hegel fasst also noch einmal die Tradition in sich zusammen und öffnet sie zugleich hin zur *écriture*. Derrida formuliert darum: „Hegel ist der letzte Philosoph des Buches und der erste Denker der Schrift.“¹⁵ Für Ponge ist Schreiben von einer ähnlichen Kritik des Buchs beseelt. Er sucht es als Akt der Verlebendigung, der die alt hergebrachten Formen von Überlieferung in Frage stellt und dazu einlädt, die neu gewonnene Offenheit weiter zu denken und weiter zu führen. Dieser Akt ist nämlich auch aus den philosophischen Zusammenhängen herausgesprungen, in denen sich Derrida – trotz seiner Hellsicht dem bewunderten Werk von Ponge gegenüber – doch noch immer bewegt.

Trotz der genannten dekonstruktivistischen Tendenz ist bei Ponge jedoch eine erhebliche Spannung zwischen Dekonstruktion und jener Faszination für das

¹⁴ Derrida (1974: 47).

¹⁵ Derrida (1974: 48).

propre, die Derrida aufgedeckt hat, nicht zu übersehen. Das *propre* sollte Reinheit und Selbstsein verkörpern, also jenes Ziel der dichterischen Schrift darstellen, in welchem zum Ausdruck gelangte, was dem Dichter wie der Sache gleichermaßen unverwechselbar eigen wäre und durch dessen Signatur besiegelt werden sollte. In folgenden Versen von Ponge wird dieses Ansinnen der Reinheit abermals deutlich. Es handelt sich um einen Auszug aus einer Textfolge mit dem Titel «L'Œuillet», die also der Beschreibung und Feier der Nelke gewidmet ist. Er lautet

À bout de tige, hors d'une olive, d'un grand souple de feuilles, se déboutonne le luxe
merveilleux du linge.

Œuillets, ces merveilleux chiffons.

Comme ils sont propres.¹⁶

Oben am Stängel der Nelke kommen aus einem olivenförmigen Kelch die Blütenblätter hervor, die dem Dichter wie ein wunderbares Tuch vorkommen, das etwas Luxuriöses an sich hat. Es ist wie Chiffon, das als Seidenchiffon auch gerne für Abendkleider verwendet wird. Diesen Nelken nun wird nicht nur ein Höchstmaß an Reinheit zugesprochen, das der Dichter bewundert («Comme ils sont propres»), sondern ebenso eine ihnen eigene «rage d'expression»; sie scheinen frei heraus, hemmunglos, ihre eigenen Gedanken zu äußern («déboutonner» heißt laut Littré «dire sans réserve ou réticence ce qu'on pense»).

Wir kommen auf dieses Phänomen absoluter Reinheit und absoluten Selbstseins, die jeder Vermitteltheit entbehren können sollen, später noch einmal zurück, wenn wir – zusammen mit Thomas Schestag – eine zentrale Tradition nennen, in der es gleichfalls beschworen worden ist. Zunächst wollen wir uns aber noch mit einem Text (einem Gedicht? einem Prosatext?) beschäftigen, der weitere Aufschlüsse darüber geben kann, wie tief Ponges Dichtung der Philosophie gegenüber verpflichtet ist. Er stammt aus der Sammlung «Lyres» und trägt einen Titel, der, wie der Dichter vermerkt, von Georges Braque übernommen ist, mit dem er zusammengearbeitet hat:¹⁷

L'objet

c'est la poétique

Le rapport de l'homme à l'objet n'est du tout seulement de possession ou d'usage.
Non, ce serait trop simple. C'est bien pire.

Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr; pourtant, ils sont aussi notre plomb
dans la tête.

Il s'agit d'un rapport à l'accusatif.

*

¹⁶ Ponge (1976: 60).

¹⁷ Ponge (1980: 150-153).

L'homme est un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même.
 Notre âme est transitive. Il lui faut un objet, qui l'affecte, comme son complément direct, aussitôt.
 Il s'agit du rapport plus grave (non du tout de *l'avoir*, mais de *l'être*).
 L'artiste, plus que tout autre homme, en reçoit la charge, accuse le coup.

*

Par bonheur, pourtant, qu'est-ce *l'être*? – Il n'est que des façons d'être, successives. Il en est autant que d'objets. Autant que de battements de paupières.
 D'autant que, devenant notre régime, un objet nous concerne, notre regard aussi l'a cerné, le discerne. Il s'agit, dieux merci, d'une « discrétion » réciproque; et l'artiste aussitôt touche au but.
 Oui, seul l'artiste, alors, sait s'y prendre.
 Il cesse de regarder, tire au but.
 L'objet, certes, accuse le coup.
 La Vérité se renvole, indemne.
 La métamorphose a eu lieu.

*

Ne serions-nous qu'un corps, sans doute serions-nous en équilibre avec la nature.
 Mais notre âme est du même côté que nous dans la balance.
 Lourde ou légère, je ne sais.
 Mémoire, imagination, affects immédiats, l'alourdissent; toutefois, nous avons la parole (ou quelque autre moyen d'expression); chaque mot que nous prononçons nous allège. Dans *l'écriture*, il passe même de l'autre côté.
 Lourds ou légers donc je ne sais, nous avons besoin d'un contrepoids.

*

L'homme n'est qu'un lourd vaisseau, un lourd oiseau, sur l'abîme.
 Nous l'éprouvons.
 Chaque « battibaleno » nous le confirme. Nous battons du regard comme l'oiseau de l'aile, pour nous maintenir.
 Tantôt sur le sommet de la vague, et tantôt croyant nous abîmer.
 Éternel vagabonds, du moins tant que nous sommes en vie.
 Mais le monde est peuplé d'objets. Sur ses rivages, leur foule infinie, leur collection nous apparaît, certes, plutôt indistincte et floue.
 Pourtant cela nous suffit à nous rassurer. Car, nous l'éprouvons aussi, chacun d'eux, à notre gré, tour à tour, peut devenir notre point d'amarrage, la borne où nous appuyer.
 Il suffit qu'il fasse le poids.
 Plutôt que de notre regard, c'est alors l'affaire de notre main, – qu'elle sache filer la manœuvre.

*

Il suffit, dis-je, qu'il fasse le poids.
 La plupart ne font pas le poids.
 L'homme, le plus souvent, n'étreint que ses émanations, ses fantômes. Tels sont les objets subjectifs.

Il ne fait que valser avec eux, chantant tous la même chanson ; puis s'envole avec eux ou s'abîme.

*

Il nous faut donc choisir des objets véritables, objectant indéfiniment à nos désirs. Des objets que nous rechoisissons chaque jour, et non comme notre décor, notre cadre ; plutôt comme nos spectateurs, nos juges ; pour n'en être, bien sûr, ni les danseurs ni les pitres.

Enfin, notre secret conseil.

Et ainsi composer notre temple domestique :

Chacun de nous, tant que nous sommes, connaît bien, je suppose, sa Beauté.

Elle se tient au centre, jamais atteinte.

Tout en ordre autour d'elle.

Elle, intacte.

Fontaine de notre patio.

Der Titel des Texts « L'objet, c'est la poétique » deutet darauf hin, dass der Gegenstand des Dichters maßgeblich für dessen Poetik verantwortlich sein muss. Was kann der Dichter vom Gegenstand erfahren und lernen, was Einfluss auf sein eigenes Schaffen haben muss? Zunächst einmal: es kann um keine Inbesitznahme des Gegenstands gehen, auch nicht um seinen Gebrauch. Er ist der Welt der Ökonomie, der Technik und Verwertung entzogen. Er befindet sich in einem Außerhalb der Seele, stellt etwas Unabhängiges von ihr dar, bildet aber gleichwohl im Kopf des Künstlers ein Gewicht, das dieser bemerkt. Und er will es bemerken, weil seine Bezogenheit auf ein Objekt unvermeidlich ist, weil die Beziehung im Akkusativ – die Bezogenheit auf ein Objekt – zum menschlichen Wesen gehört. Der Künstler ist jemand, der sich dieses Sachverhalts bewusst ist und sich über ihn Gedanken macht.

Zweiter Absatz. Das menschliche Wesen ist also immer in ein transitives Verhältnis eingebunden, er zielt permanent auf etwas ab. Er bedarf dieses Objektes als seiner notwendigen Ergänzung, und zwar als einer Ergänzung, die affektiver Art ist und ihn gefühlsmäßig berührt. Wie gesagt, kann es dabei nicht darum gehen, den Gegenstand in Besitz nehmen zu wollen, sondern ihn im Zusammenhang des Seins zu erfahren. Der Künstler weiß, dass er für diese Erfahrung, anders als andere Menschen, besonders empfänglich ist.

Drittens. Was hat es mit diesem Zusammenhang des Seins auf sich? Ponge stimmt hier in die Kritik Martin Heideggers ein, der in allen seinen Schriften die traditionelle Metaphysik zu überwinden bzw., in seiner Ausdrucksweise, zu „verwinden“ gesucht hat. Sein sollte für Heidegger nichts mehr sein, was Gegenstand einer Vorstellung werden konnte, wie es sonst in der abendländischen Philosophie üblich gewesen war. Er mochte sich fortan nur noch eine Philosophie vorstellen bzw. praktizieren, die dem Willen zu einer Vergegenwärtigung

des Seins *en bloc* entsagt hätte. Dieser Wille, das hat er in seinem Buch zu Friedrich Nietzsche deutlich gemacht, war in seinem Kern der Wille zur Macht, der für ihn in der modernen Technik und dem unbedingten Herrschaftswillen des menschlichen Subjekts zu seinem Höhepunkt gekommen war. Das Sein – wenn es also überhaupt ein Es ist – kann sich für Ponge darum allein in der Sukzessivität seiner Augenblicke dem Künstler offenbaren. Der Kontinuität der Momente entspricht auf der Seite des Künstlers eine unabsehbare Folge von Augenblicken – er wird immer wieder neu die Augen aufschlagen müssen. Er nimmt also einen Gegenstand ins Auge, umzingelt ihn förmlich, um ihn im Unterscheiden zu erkennen. Seine Erkenntnis verallgemeinert also nicht wie das herkömmliche Denken, sondern verdankt sich seinen Einblicken in Differentialität. Dieser Vorgang – und Ponge möchte den Göttern dafür danken, an die er nicht mehr glaubt – ist dabei von Taktgefühl und Diskretion geprägt; etwas wie Reziprozität zwischen Betrachter und Ding stellt sich ein, und der Künstler ist an das ersehnte Ziel gelangt. Er hat Feuer gefangen für sein Objekt, ohne dass die in Majuskel gesetzte Wahrheit dabei Schaden genommen hätte. Sie entweicht. Sie muss unbeschadet davonfliegen, weil Ponge in seiner Übereinstimmung mit Heidegger das metaphysische Denken eines Ganzen ja für obsolet erklärt. Aber eine Metamorphose ereignet sich, heißt es zum Ende des Absatzes. Ponge erklärt sich an dieser Stelle nicht weiter, aber der Hinweis auf eine Verwandlung ist bedeutsam. Vielleicht ist es sogar die Verwandlung schlechthin, auf die es ankommt («*La métamorphose a eu lieu*»). Was hat sich verwandelt? Differenzierung hat stattgefunden – das Objekt, aber auch der Dichter kann mit ihr zu sich selbst gefunden haben.

Viertens. Der Mensch, und vorab der Künstler, bekennt sich als Seelenwesen, das weiß, dass es eines Gegengewichts bedarf. Es ist dabei selbst von Gewicht, weil in ihm Erinnerungen und Fähigkeiten zu Phantasie und Einbildung abgespeichert sind ebenso wie unmittelbare Empfindungen ihm Schwere verleihen. Der Künstler bzw. Dichter empfindet dieses Gewicht als wohltuend, sogar als eigene Kraft; was immer er schafft oder schreibt, wirkt erleichternd auf ihn. Beim Schreiben entspringt diese Erleichterung sogar «*de l'autre côté*», ist also durch Anschauung des Objektes vermittelt. Wir haben also – auch um dieses Glücks willen – stets ein Gegengewicht in der Außenwelt nötig.

Fünftens. Künstlerisches Schaffen hat auch mit Selbsterhaltung zu tun, ein Verhalten, das bereits die Stoiker als notwendig empfunden haben. Der Mensch ist Schiff oder Vogel, ständig von Abgrund und Sturz bedroht. Auseinandersetzung ist erforderlich, um Gleichgewicht zu halten. Ponge spricht von «*battibaleno*» und spielt damit auf die italienische Redewendung «*in un battibaleno*» an, die ein blitzartiges Ereignis meint («*baleno*», der Blitz) und mit „im Handumdrehen“ übersetzt werden kann. Das Geschick des Künstlers steht sozusagen in jedem Augenblick auf des Messers Schneide; trotzdem kann

das menschliche Bedürfnis nach Absicherung durch die Vielzahl möglicher Beobachtungen befriedigt werden. Das Schiffchen des Ich vermag sich an irgendeinem Halt festzumachen, sich irgendwo zu verankern. Dazu reicht es aus, dass das Gegenüber, das Objekt, von Gewicht ist. Danach ist es Sache der Hand, die die Impulse des Schaffenden ausführt. Abermals geht es nicht um Theorie, wie sie Sache der Philosophen ist, um keine Schau einer Ganzheit, sondern um den beherzten Vollzug von Schrift oder die souveräne Führung des Pinsels.

Sechstens und siebtens. Diese poetologischen Ausführungen dürften genügen, um deutlich gemacht zu haben, dass der Künstler nach seinem eigenen Gewicht suchen muss, das für seine Arbeit Voraussetzung ist. Meistens, heißt es im Text, bekommt der Mensch in seiner eingeeengten Subjektivität nichts anderes als seine eigenen Emanationen (Ausdünstungen!) und Phantome zu fassen, und nicht die Objekte, so wie Ponge sie versteht. Also ergeht an seine Leser – die selbst in seinem Sinn arbeiten wollen – die Aufforderung, sich wahrhafte Objekte zu suchen, solche, die unseren eigenen Wünschen Widerstand entgegensetzen (« objecter ») und zu beharrlicher Arbeit der Differenzierung auffordern. Wiederum kommt der Dekonstruktivismus ins Spiel, der ja selbst bereits bei Heidegger in die Schule gegangen ist, insofern die Schrift – Derridas *écriture*, wie er sie seinerzeit in der « Grammatologie » ausgerufen hatte – sich gegen jede Tendenz stellt, einen bestimmten Sinn als letztgültigen behaupten zu wollen. Zu erinnern ist daran, dass der französische Philosoph den eigentlichen Sinn von Schrift als deren Metamorphosität bestimmt hatte, als deren Vermögen, eine Metapher immer wieder durch eine andere zu ersetzen¹⁸. An anderer Stelle hatte er vom „indefiniten Prozess der Supplementarität“¹⁹ gesprochen, der etwa mit Jean Jacques Rousseau, allmählich an die Stelle des überkommenen Logozentrismus getreten war. Ponge fordert in diesem Sinn dazu auf, sich seine Gegenstände Tag für Tag wieder neu zu suchen, wobei sie jedoch nicht als Schmuck oder Rahmen missverstanden werden dürfen, d. h. als Gegenstände, die lediglich zu Schmuck und ästhetischem Beiwerk bzw. zu einem bleibende Sicherheit verleihenden Rahmen geraten sollen. Vielmehr sollen sie als Herausforderung begriffen werden, der der Künstler sich zunächst einmal stellen und dann in seiner Arbeit entsprechen muss. Nicht wir sind die Schauenden und schon gar nicht die Theoretiker, sondern wir selbst sind die ins Visier Genommenen und Gerichteten. Abschließend erteilt Ponge diesen Rat: es gelte, sich auf die eigene innere Schönheit zu konzentrieren, von der er annimmt, dass sie in jedermann verborgen schlummert. Sie gilt es zu suchen, obschon sie niemals zur Gänze erreicht wird. Sie ist die Quelle, heißt es, in unserem Innenhof.

¹⁸ Derrida, (1974: 31).

¹⁹ Derrida, (1974: 281).

Die Modernität des Ansatzes von Ponge erweist sich nicht zuletzt auch darin, dass der Autor in letzter Konsequenz die Möglichkeit einer Dichtung denkt, die sich jeder Sinnhaftigkeit begeben und am reinen Gestus ihres Vollzugs genug hat. In seinem Text « Hors des significations » aus dem Band « Pratiques d'écriture ou l'inachèvement d'écriture » stellte er eine theoretische Überlegung in diesem Sinn an. Alles Schreiben scheint bisher von der Überzeugung bestimmt gewesen zu sein, dass es Sinn auszudrücken gelte – « Jusqu'à présent les poètes, les écrivains ont presque tous tenu à < dire quelque chose >. »²⁰ Ponge denkt an dieser Stelle dagegen an Gedichte, die sich bemühen, « pour faire jouer les expressions presque en dehors de leurs significations »²¹. Während das Vergnügen der Autoren meist ein logisches sei, d. h. sich am Finden und Ausdrücken von Sinn ergötze, denkt er auch an die Möglichkeit eines literarischen Vergnügens « qui paraît capable de prendre les mots de plus haut, de les considérer non plus comme signes [...] mais de les considérer comme chacun un objet, une trace noire sur le papier, une suite de sons dans le vent, en pensant le moins possible à ce qu'ils < veulent dire >. »²² Ponge denkt an etwas wie einen gestischen Vollzug von Schrift, der sich von traditioneller Sinnschwere befreit hätte und sich subjektiven Impulsen zu überlassen vermöchte.

Ponge, das lässt sich vielleicht noch hinzufügen, befindet sich damit mit vielen anderen Künstlern der Avantgarde in Einklang – etwa mit Henri Michaux, den ja die Kritik der Sprache zur gleichzeitigen Ausübung gestischer Tuschkmalerei führte –, und überhaupt in der Bestrebung, die gerade innerhalb der Tradition der französischen Literatur lastende bombastische Rhetorik zu überwinden; Ponge wollte anschreiben « contre la parole, la parole éloquente »²³. Man muss aber auch feststellen, dass er mit seiner avancierten Poetik an eine Grenze hin zu theologischen Überlegungen gerät, die er, obwohl er aus einer hugenottischen Familie stammte, für sich strikt abgelehnt hat. Die Theorie einer sinnfernen Sprache hat im 20. Jahrhundert jedoch, wie man sich erinnert, auch Vertreter gekannt, die sie noch einmal im Zusammenhang theologischer Traditionen denken wollten. Walter Benjamin kommt in seinem Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ abschließend auf Friedrich Hölderlins Übersetzungen zu sprechen, von denen er insbesondere diejenigen der beiden Sophokleischen Tragödien als beispielhaft hervorhebt. In ihnen, schreibt er, ist für ihn der Randgang von Textualität hin zu einer Sprachlichkeit vollzogen, die sich immer mehr von Sinnhaftigkeit entfernt und darin heiligen Texten annähert. Benjamin schreibt über die genannten beiden Übertragungen: „In ihnen ist die Harmonie der Sprachen so tief, dass

²⁰ Ponge (1984: 13).

²¹ Ponge (1984: 15).

²² Ponge (1984: 15f.).

²³ Derrida (1974: 39).

der Sinn nur noch wie eine Äolsharfe vom Winde von der Sprache berührt wird. Hölderlins Übersetzungen sind Urbilder ihrer Form ... Die Sophokles-Übersetzungen waren Hölderlins letztes Werk. In ihnen stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren. Aber es gibt ein Halten. Es gewährt es jedoch kein Text außer dem heiligen, in dem der Sinn aufgehört hat, die Wasserscheide für die strömende Sprache und die strömende Offenbarung zu sein.“²⁴ Benjamin zufolge hatte sich Hölderlin dem Ideal einer heiligen Sprache angenähert, in der Offenbarung und Poesie ineinsgefallen wären. Sie wäre die eigentliche Sprache, die von Sinn ganz befreit wäre. Im genannten Aufsatz hatte er zuvor geschrieben, den Übersetzungen falle wohl die Aufgabe zu, ständig weiter zu wuchern, bis sie „am messianischen Ende ihrer Geschichte“ die reine, wahre Sprache erreicht hätten.

Von Friedrich Hölderlin weit entfernt war Francis Ponge dabei andererseits nicht. Er teilt, was doch deutlich geworden sein sollte, mit dem deutschen Dichter die Sehnsucht nach einer Analogie von dichterischem Wort und Blume. In seinem Kommentar zu « L'Opinion changée quant aux fleurs » hat Thomas Schestag auf diese Verwandtschaft hingewiesen. Er zitiert eine Stelle aus dem Homburger Folioheft, in dem der Dichter handschriftlich manches festgehalten hatte, was er zu seinen späten Gesängen umarbeiten sollte, aber auch vieles Unvollendete, was elliptisch geblieben ist. Diese Stelle lautet, und Schestag vermerkt im Blick auf das Faksimile, das er vor Augen hat, sie seien „fast wie aus loser gelockerer Hand entlassen, über das Blatt verteilt“ und der Dichter habe sie „aus dem Blatt sprießen lassen“:

Blumen giebt, es,
Nicht von der Erde gezeugt, , von selber
Aus lokere[m] Boden sprossen die,²⁵

In der Elegie „Brod und Wein“ Hölderlins finden sich dann diese bekannten Zeilen, die Schestag ebenfalls zitiert:

So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaaben
Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.
Tragen muss er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.²⁶

Beide Zitate sprechen von Hölderlins Ideal einer Selbstursprünglichkeit, die keine menschliche mehr sein kann. Die Stelle aus „Brod und Wein“ greift das Thema der göttlichen Gabe auf, das für Hölderlins Werk insgesamt überaus zentral war, wie ich an anderer Stelle aufgezeigt habe.²⁷ Der Mensch, heißt es hier,

²⁴ Benjamin (1972: 21).

²⁵ Ponge/Schestag (2019: 269).

²⁶ Hölderlin (1976: 250).

²⁷ Geisler (2013).

sei für die göttlichen Gaben ist der Mensch zumeist weder aufmerksam noch dankbar, selbst wo sie ergingen, und er müsse zunächst einmal „tragen“, vieles ertragen und Irrnisse bestehen. Dann aber möchte er doch sein „Liebstes“ nennen. Mit dem Liebsten, für das Hölderlin Worte wie Blumen entstehen lassen möchte, sind wohl die griechischen Götter gemeint, die er in seiner Gegenwart vermisst und noch immer verehrt, wie aus der nächsten Strophe hervorgeht. Den Göttern kann einzig und allein ein selbstursprüngliches Wort angemessen sein. Hinzufügen könnte man noch den ebenfalls bekannten Vers aus dem späten Gesang „Der Rhein“, der dessen Quelle mit diesen Worten verherrlicht: „Ein Räthsel ist Reinentprungenes. Auch / Der Gesang kaum darf es enthüllen“.²⁸

Diese Idee einer voraussetzungslos sprießenden Blume und eines ebenso voraussetzungslosen dichterischen Worts findet sich ja eben auch bei Ponge, wie wir in der Bedeutung gesehen haben, die er dem Wort *propre* beimisst. Dass er selbst Dichtung in den Rang göttlicher Rede hätte erheben wollen, war ihm im aufgeklärten 20. Jahrhundert natürlich nicht mehr möglich. Er führt sein Dichten an Hölderlin heran, ohne dessen letzten Schritt zu vollziehen. In jedem Fall aber ist er auch für heutiges Schreiben noch überaus anregend, und seine Wiederentdeckung wäre unbedingt angezeigt.

Literatur

- Benjamin, Walter (1972): Gesammelte Schriften. Band IV, 1: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Hg. von Tilmann Rexroth. Frankfurt/Main.
- Beugnot, Bernard (1990): Francis Ponge: Œuvres. Paris.
- Collot, Michel (1991): Francis Ponge entre mots et choses. Paris.
- Derrida, Jacques (1974): Grammatologie. Aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1974.
- Derrida, Jacques (1988): Signéponge. Paris.
- Farasse, Gérard (1996): L'âne musicien. Sur Francis Ponge. Paris.
- Farasse Gérard (2011): Francis Ponge. Profession: artiste in prose. Paris.
- Geisler, Eberhard (2013): Hölderlin und die Gabe. In: International Yearbook for Hermeneutics. Internationales Jahrbuch für Hermeneutik. Band 12. 220-255.
- Geisler, Eberhard (2020): Auf dem Weg zum Action Painting. Die Kurzprosa von Henri Michaux. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Band 257. 104-117.
- Gleize, Jean-Marie (1988): Francis Ponge. Paris.
- Hölderlin, Friedrich (2000): Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Band 8: Gesänge II. Hg. von D. E. Sattler. Frankfurt a. M.
- Pierrot, Jean (1993): Francis Ponge. Paris.

²⁸ Hölderlin (2000: 621).

Ponge, Francis (1976): *La rage de l'expression*. Paris.

Ponge, Francis (1980): *Lyres*. Paris.

Ponge, Francis (1984): *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*. Paris.

Ponge, Francis (1986): *Einführung in den Kieselstein und andere Texte*. Französisch und deutsch. Übertragen von Gerd Henniger und Katharina Spann. Frankfurt a. M.

Ponge, Francis (2019): *L'Opinion changée quant aux fleurs*. Änderung der Ansicht über Blumen. Hg., aus dem Französischen übersetzt, mit einem Kommentar und einem Essay versehen von Thomas Schestag.