

## „Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule“

*Der Begriff der Menge in Apollinaires Jahrhundertgedicht Zone*

*Milan Herold*

Die ‚Menge‘ ist ein Gegenbegriff zum ‚Individuum‘, das Gefahr läuft, seine Individualität zu verlieren, insofern es Teil der Menge bzw. des „System[s] der Atomistik“<sup>1</sup> ist oder wird. Während Hegel die Menge als Sinnbild der ‚schlechten‘ bürgerlichen Gesellschaft ansieht, integriert Apollinaire die Menge als Struktur in die eigene Subjektivität und gestaltet Versuche, sich ihr anzunähern. Hier ist die Menge mehr – so Hegels Definition in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* von 1820 – als nur die „Vielen als Einzelne [...] wohl ein Zusammen, aber nur als die Menge – eine formlose Masse, deren Bewegung und Tun eben damit nur elementarisch, vernunftlos, wild und fürchterlich wäre.“<sup>2</sup>

Apollinaire ist *der* Dichter der zweiten Moderne<sup>3</sup>, mit vielen Künstlern der europäischen Avantgarden befreundet und Wortgeber zentraler Begriffe – wie Simultaneität, Ubiquität, Surrealismus –, ohne aber einer einzelnen Strömung jemals zuzugehören.<sup>4</sup> Apollinaires Jahrhundertgedicht *Zone*, das

- 
- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, 1830, *Dritter Teil, Die Philosophie des Geistes, mit den mündlichen Zusätzen*, hg. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 321.
  - 2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, 1820, *mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen*, hg. Johannes Hoffmeister, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 473. Vgl. Martina Munk, *Ungeheuerliche Massen, Tierbilder für das Phänomen des Massenhaften in der Literatur des 20. Jahrhundert*, Köln: Böhlau Verlag 2011, S. 1.
  - 3 Vgl. zum Begriff Winfried Wehle, „Einführung“, in: Henning Krauß/Ders. (Hg.), *20. Jahrhundert, Lyrik*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2010, S. 9-42, hier S. 12-15, 22-24.
  - 4 Apollinaire geht in mehreren Artikeln auf den Futurismus ein, etwa in „Nos amis les futuristes“, vom 15. Februar 1914, in *Les Soirées de Paris* (Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, hg. Pierre Caizergues, Michel Décaudin, Paris: Pléiade 1991, Bd. 2, S. 970-972). Er wurde von Ardengo Soffici zwar als Futurist bezeichnet, auch wenn er dieser Strömung nicht zugeordnet werden kann. Vgl. dazu Laurence Campa, *L'esthétique d'Apollinaire*, München: Kindler 1996, S. 21. Campa geht hier von Apollinares „L'Antitradition futuriste. Manifeste-synthèse“ von 1913 aus als Parodie auf Marinettis Bewegung. Das gilt auch für den kurzlebigen Begriff des *orphisme*, den Apollinaire ebenso geprägt hat wie den des Surrealismus. Vgl. Winfried Wehle, „Orpheus' zerbrochene Leier. Zur ‚Poetik des Machens‘ in avantgardistischer Lyrik

die Sammlung der *Alcools* von 1913 eröffnet, ist zugleich als letztes entstanden. *Zone* erscheint im Dezember 1912 in der zwölften Ausgabe von *Les Soirées de Paris*, während die frühesten Gedichte der Sammlung 1898 verfasst werden. Es nimmt auf paradigmatische Weise Apollinares Idee eines „Esprit Nouveau“ von 1918 vorweg<sup>5</sup> und gestaltet eine „simultanéité impressive“<sup>6</sup>. Karlheinz Stierle charakterisiert die „Summe aus Bruchstücken“, die „markierte Diskontinuität“ und „das Prinzip des Schnitts und der amimetischen Montage“ in *Zone* als kubistische Elemente,<sup>7</sup> die man mit Apollinares Aufsatz „Les peintres cubistes“ auch als „un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création“<sup>8</sup> beschreiben kann.

Ein bei Apollinaire rekurrentes Synonym für die Menge bzw. für *la foule* fällt direkt zu Beginn von *Zone*: „À la fin tu es las de ce monde ancien / Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin“<sup>9</sup> (1f.; Herv. M.H.). Zwei zentrale Motive werden in der Verwendung von „troupeau“ hier deutlich: Mythos und

- 
- (Apollinaire)“, in: Rainer Warning u.a. (Hg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink 1982, S. 381-420 und Thomas Hunkeler, „Montjoie! De la bataille de Roncevaux à celle de Paris“, in: ders. u.a. (Hg.), *Métropoles des avant-gardes, Metropolen der Avantgarde*, Bern: Peter Lang 2011, S. 63-74. Der Surrealismus hat in Baudelaires *surnaturalisme* und Heines *Supra-naturalismus* Vorläufer. Vgl. Ralph Häfner, „Heine und der Supernaturalismus. Von Walter Scott zu Charles Baudelaire“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 55 (2005), S. 397-416. Neumeyer spricht resümierend davon, dass „Apollinaire zwischen deutschem Expressionismus und italienischem Futurismus eine weitere Variante ästhetischer Moderne entwickelt.“ (Harald Neumeyer, *Der Flaneur, Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 245). Zum anderen, insbesondere letztlich faschistischen Begriff der Menge im Futurismus, die eines Führers bedarf, vgl. Christine Poggi, „Folla/Follia: Futurism and the Crowd“, in: *Critical Inquiry* 28/3 (2002), S. 709-748.
- 5 Vgl. Jean-Pierre Bertrand/Pascal Durand, *Les poètes de la modernité, De Baudelaire à Apollinaire*, Paris: Éditions du Seuil 2006, S. 310-325. Diesen Epilog „Apollinaire et l'Esprit Nouveau“ zu ihrer Studie verstehen sie als Antwort auf die Krise des Symbolismus.
- 6 Apollinaire, *Œuvres*, S. 977. Das Zitat stammt aus dem Aufsatz „Simultanisme-Librettisme“, der sich mit Jacques Barzun auseinandersetzt, der den Begriff des Simultanismus als seine Erfindung ausgibt. Apollinaire grenzt seinen eigenen Begriff als eine „simultanéité“ im Blick ab, als ein „concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie“ und als ein „lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème“ (ebd., S. 976).
- 7 Karlheinz Stierle, „Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinares *Alcools*“, in: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink 1982, S. 61-112, hier S. 94f.
- 8 Vgl. aus „Les peintres cubistes“: „Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création.“ (Apollinaire, *Œuvres*, S. 16).
- 9 Guillaume Apollinaire, *Alcools, Poèmes 1898-1913*, hg. Didier Alexandre, Paris: Librairie Générale Française 2014, S. 75. Im Folgenden verweisen Versangaben im Fließtext der Form (x) auf den entsprechenden Vers in Apollinares *Zone* in der Pléiade-Ausgabe (Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, hg. Marcel Adéma, Michel Décaudin, Paris: Gallimard/

Antike, wie auch bukolisches Material,<sup>10</sup> werden negativ aufgerufen und so zugleich aufbewahrt und mit *dem* Symbol der Moderne, dem Eiffelturm, verbunden. Mit „des ponts“ setzt einerseits in auffallender Weise das Gedicht im (historischen) Zentrum von Paris ein, nicht in der Peripherie von Paris, wie das Gedicht im Titel verspricht, aber am Ende in Richtung nach Auteuil einlöst. Andererseits benennen die Brücken eingangs bereits eine der „ganz unterschiedlichen *Infrastrukturen des Kollektiven*“ der Großstadt, die das Entstehen und Wirken von Mengen wiederholbar erlebbar machen, indem sie nicht mehr von einem Einzelereignis abhängig sind; ganz anders etwa als der Ballhausschwur, der Teil des kollektiven Bewusstseins ist und sich gerade *als* singuläres Massenerlebnis darstellt.<sup>11</sup> Dass die „Erfahrung der kollektiven Bewegung reproduzierbar“ ist,<sup>12</sup> spiegelt sich in *Apollinaires Zone* nicht nur in der generischen Vermengung von Pluralen wider, sondern auch in der relativen Ortlosigkeit, die immer dann gestaltet wird, wenn Mengenerfahrungen explizit<sup>13</sup> dargestellt werden. Die Flüchtigkeit der modernen, industrialisierten Welt schlägt sich semantisch nieder in „une jolie rue dont j'ai oublié le nom / Neuve et propre du soleil elle était le clairon“ (15f.).

Der Straßensname ist vergessen („oublié), und hier mag bereits das Grundproblem der Avantgarde anklingen, dass man das Neue schnell vergisst, wie bereits Friedrich Schlegel pointiert in „Über das Studium der griechischen Poesie“ von 1795 formuliert: „Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf“<sup>14</sup>; ein Gedanke, den dann Adorno aufnimmt in „Das Altern der Neuen Musik“ von 1954 als Selbstreflexion auf die Avantgarde, die notwendig wird, wenn der Schock-Moment des Neuen „als Impuls [...] verebbt“<sup>15</sup>. Aber in dieser „jolie rue“ trifft der Leser auf die

---

Bibliothèque de la Pléiade 1956, S. 39-44). Angaben der Form (y: x) verweisen zunächst auf die Seite dieser Ausgabe, dann auf den entsprechenden Vers des besprochenen Gedichts.

- 10 Vgl. Karlheinz Stierle, *Pariser Prismen, Zeichen und Bilder der Stadt*, München: Hanser 2016.
- 11 Vgl. zu Louis Davids zeichnerischen Entwürfen zum Ballhausschwur Wolfgang Kemp, „Das Bild der Menge (1789-1830)“, in: *Städel-Jahrbuch* 4 (1973), S. 249-270, hier S. 253-256. Kemp spricht vom Problem, eine „wirre Totalität“ als historisch signifikante darzustellen (ebd., S. 256).
- 12 Urs Stäheli, „Infrastrukturen des Kollektiven: alte Medien – neue Kollektive?“, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2 (2012), S. 99-116, hier S. 113, 115.
- 13 Viermal wird die adverbiale Ortsbestimmung „parmi“ verwendet: „parmi la foule“, „parmi les algues“, „parmi les malheureux“, „parmi tes fétiches“ (71, 94, 136, 151).
- 14 Friedrich Schlegel, „Über das Studium der griechischen Poesie“ [1795-97], in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. Ernst Behler, München 1958, Bd. 1, S. 217-367, hier S. 223.
- 15 Theodor W. Adorno, „Das Altern der Neuen Musik“ [1954], in: ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, Bd. 14, S. 143-167, hier S. 143.

erste aufgezählte Menschenmenge, die die Arbeiterschaft der morgendlichen Kosmopolis Paris repräsentiert: „Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes / Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent“ (17f.). Diese erste individuelle Szene, die arbiträr und generisch eine Pariser Menge aufzählt, ist gleich zu Beginn ein Blick-Ereignis – „J’ai vu ce matin“ (15) – und wäre – aus der Perspektive des Gründungsvaters der *ersten* europäischen Moderne, Charles Baudelaire – Anlass, *profondeur* und Ewigkeit zu gestalten, „de tirer l’éternel du transitoire“<sup>16</sup>. Apollinaire ersetzt allerdings Flüchtigkeit<sup>17</sup> durch Simultaneität, und die Menge veranschaulicht diese Denkfigur auf paradigmatische Weise. 1917 schreibt Apollinaire in seiner Einleitung zum *Œuvre poétique de Charles Baudelaire*: „On peut mettre Baudelaire au rang non seulement des grands poètes français, mais des plus grands poètes universels.“ Nach diesem Lob heißt es wenig später:

En lui s’est incarné pour la première fois l’esprit moderne. [...] [Il domine] la poésie universelle à la fin du XIXe siècle. Son influence cesse à présent, ce n’est pas un mal. De cette œuvre, nous avons rejeté le côté moral qui nous faisait du tort en nous forçant d’envisager la vie et les choses avec un certain dilettantisme pessimiste dont nous ne sommes plus les dupes. Baudelaire regardait la vie avec une passion dégoûtée [...]. C’était là sa marotte et non la saine réalité. Toutefois, il ne faut point cesser d’admirer le courage qu’eut Baudelaire de ne point voiler les contours de la vie. Aujourd’hui ce courage serait le même.<sup>18</sup>

Sein Pessimismus, Ekel und die moralische Betrachtungsweise hätten Baudelaire die ‚heilige Wirklichkeit‘ verkennen lassen. Wie sieht also Apollinaires Versuch aus, ebenfalls nicht ‚die Umriss des Lebens zu verbergen‘? *Zone* veranschaulicht auf exemplarische Weise Apollinaires Technik der Simultaneität,<sup>19</sup>

16 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, hg. Claude Pichois, Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade 1975, Bd. 1, S. 163 (*Le peintre de la vie moderne*, „La modernité“).

17 Vgl. zum Begriff Hermann Doetsch, *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen: G. Narr 2004.

18 Guillaume Apollinaire, „Introduction“, in: *L’Œuvre poétique de Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Introduction et notes par Guillaume Apollinaire*, Paris: Bibliothèque des curieux 1917, S. 1-5, hier S. 3-4.

19 Vgl. Milan Herold, *Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins, Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke*, Göttingen: Bonn University Press bei Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 411-420 (Kapitel „Exkurs: Apollinaires Zone“). Der Begriff „Simultaneität“ lässt sich begrifflich aus der filmischen Montage herleiten oder bereits aus der Frage um den prägnanten Augenblick in der bildenden Kunst, wie sie die *Laokoon*-Debatte um Lessing veranschaulicht. Vgl. Neumeyer, *Der Flaneur*, S. 240f.

indem das Gedicht „ein komplexes Geschehen [...] ist, in dem eine gewisse (kurze) Zeitspanne an verschiedenen Orten die gleiche ist, die Zeitvorstellung also einer Raumvorstellung weicht.“<sup>20</sup> Diese paradoxe Verdichtung von Zeitpunkten zu einer Zeitspanne, die zugleich entzeitlicht wird, spiegelt sich im Verhältnis zwischen Menge und lyrischem Ich bzw. lyrischem Du. Das lyrische Ich verbirgt sich grammatisch hinter der Ansprache ‚tu‘ auf serielle Weise.<sup>21</sup> Dieses ‚Du‘ lässt sich als Selbstansprache des lyrischen Ichs verstehen. Es wirkt aber auch wie eine Ansprache, die den Leser in die Gegenwart und die Erinnerungen des lyrischen Sprechens zieht. Dem steht genauso eine nicht erinnernde Ich-Perspektive entgegen, die als ‚je‘ angesprochen wird.<sup>22</sup> Den Nukleus dieser Vermengung von Ich und Du stellen die Verse 117-120 dar:

Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans  
 J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps  
 Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais  
 sangloter  
 Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvanté<sup>23</sup>

Hier wird der Wechsel der Ebenen im gleichen Vers am deutlichsten. Damit verdichtet *Zone Apollinaires* Orpheus-Poetik, die bereits im ersten Gedichtband *Le bestiaire ou le cortège d'Orphée* (1911) ihren Anfang nimmt,<sup>24</sup> und

20 Viktor Žmegač, „Simultanismus“, in: Dieter Borchmeyer/ders. (Hg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: Niemeyer 1994, S. 398-400, hier S. 398.

21 Insgesamt wird das lyrische Du direkt als ‚tu‘ in 32 Versen angesprochen (1, 3, 11, 25, 27, 71, 74, 77, 80, 81, 89, 91, 95-97, 99, 100f., 103, 109, 114f., 117, 119, 121, 135-137, 144, 148-150), einmal zu Beginn wird das Christentum persönlich mit ‚tu‘ angesprochen (7).

22 Das lyrische Ich wird in vierzehn Versen direkt als ‚je‘ angesprochen (15, 23, 82, 85f., 112, 118, 119f., 131, 140-143).

23 Fraglich ist allerdings, ob dieser Dialog „vergeblich“ sei bzw. bleibe: „Doch in dem Maße, wie er [der Flaneur in *Zone*] die Faszination der Metropole bis zur Neige [...] auskostet, muß er erfahren, wie sich ihm sein eigenes Selbst entzieht, das er im Ich wie im Du seiner wechselnden Stimmen vergeblich zur Rede zu stellen sucht.“ (Hans Robert Jauß, *Die Epochenschwelle von 1912. Guillaume Apollinaire: Zone und Lundi Rue Christine*, Heidelberg: Winter 1986, S. 10).

24 Das erste Gedicht „Orphée“ ist eines von insgesamt vier, das dem thrakischen Dichter gewidmet ist: „Admirez le pouvoir insigne / Et la noblesse de la ligne: Elle est la voix que la lumière fit entendre / Et dont parle Hermès Trismegiste en son Pimandre.“ (3: 1-4). Die Bedeutung der Musik wird in drei der begleitenden Stiche von Raoul Dufy dargestellt, indem Orpheus eine Lyra in der Hand hält. Im ersten Stich wird mit dem Eiffelturm auf der linken Seite Orpheus' auf Apollinaires Anspruch einer *superatio* der alten Mythen angespielt, wie er im „L'Esprit nouveau“ schreibt: „[L]es fables s'étant pour la plupart réalisées et au-delà, c'est au poète d'en imaginer de nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser.“ (Apollinaire, *Œuvres*, S. 950). Dieses Erfinden neuer Mythen findet

seine *aemulatio* des zurückgewendeten orphischen Blicks. Orpheus ist Apollinares wichtigstes Dichtermotiv, und so begegnet auch sein lyrisches Ich einer variablen Menge des modernen und des mythischen Lebens, die es nicht be- oder herbeisingt, sondern singend schafft: Bereits bei Ovid ist das In-der-Menge-Sein ein zentrales Motiv –

Tale nemus vates attraxerat inque ferarum  
concilio *medius turba* volucrumque sedebat<sup>25</sup>

–, das Apollinaire in Bewegung setzt. Einerseits sieht Orpheus' Blick zurück und erkennt, wie Dinge und Wesen in allgemeiner Fluidität und Bewegung zu Ende gehen, etwa in *Le Pont Mirabeau* – „Des éternels regards l'onde si lasse“ (45: 10) –, in „L'émigrant de Landor Road“ – „Il regarda longtemps les rives qui moururent“ (106: 37) –, in *Mai* – „Or des vergers fleuris se figeaient en arrière“ (112: 5) – oder in *Les Finançaïlles* – „J'ai eu le courage de regarder en arrière / Les cadavres de mes jours / Marquent ma route et je les pleure“ (131: 1-3) – aus den *Alcools*. Andererseits verkehren sich auch die Rollen, und Orpheus verschwindet im Blick, etwa ebenfalls in *Les Finançaïlles* – „Une dame penchée à sa fenêtre m'a regardé longtemps / M'éloigner en chantant“ (134: 11f.) – oder in *Cortège* – „Et je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres / Et d'alignements d'yeux des astres bien-aimés“ (74: 10f.). Oder aber Eurydike und Orpheus werden ununterscheidbar, ihr Tod und der letzte Blick des Abschieds verkörpern ein Leiden, das zugleich die Wandlung ankündigt, die weitere Dichter vollziehen werden, etwa im *Poème lu au mariage d'André Salmon*: „La table et les deux verres devinrent un mourant qui nous jeta le dernier regard d'Orphée“ (83: 17).<sup>26</sup> Die Figur des Phönix, der an zentraler Stelle auch in *Zone* vorkommt, verbindet das orphische Paar von Tod und Wiederauferstehung und symbolisiert die Dialektik der beiden Stimmen, des ‚Je‘ und des ‚Tu‘, die (ver-)suchen, trotz des Fließens der Zeit zwischen Gegenwart und Vergangenheit einen gemeinsamen Austausch zu finden.

---

immer wieder auch durch Vermengung von Mythologemen statt, so etwa wenn der Flötenspieler in „Le musicien de Saint-merry“ aus den *Calligrammes* zwar einerseits ein orphischer „[p]asseur des morts“ (188: 9) ist, ihm ein „cortège de femmes“ (190: 55) folgt, die man als eine Nachfolgefingur der Mänaden halten kann, andererseits aber stark an den Sänger von Hameln erinnert.

25 *Metamorphosen* 10.143f. (Herv. M.H.), „Solch einen Hain hatte der Sänger herbeigezogen und saß inmitten der versammelten Tier- und Vogelschar.“ (Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Lateinisch-Deutsch, übers. Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam 2006, S. 518f.; Herv. M.H.).

26 Zu diesen drei Varianten des orphischen Blicks vgl. Daniel Grojnowski, „Apollinaire-Orphée. Sur la poétique d'Alcools“, in: *Romantisme* 33 (1981), S. 91-108, hier S. 104f.

Neben dieser Vermengung von Gegenwart und Erinnerung wird in *Zone* bereits durch die Menge an deiktischen Markern der Nähe – wie ‚voici‘, ‚ici‘, ‚maintenant‘, ‚aujourd’hui‘, v.a. der Verweis auf einzelne Objekte (‚ce‘)<sup>27</sup> – ein Eindruck der Fülle hergestellt, die sich passagenweise zu einer stakkatoartigen Reihung<sup>28</sup> steigert, die in einer *enumeración caótica*<sup>29</sup> Heterogenes und Unzusammenhängendes zusammenfügt. Diese Technik wird zu Beginn von *Zone* benannt – „les prospectus les catalogues les affiches“, „mille titres divers“ (11, 14) – und bereits der erste Vers entspricht dieser Aufzählung im Fehlen der Interpunktion. Damit inszeniert sich das Gedicht selbst als ein *chaos-monde*, als eine *poétique du divers* ohne Versprechen von Tiefe.<sup>30</sup> Dieses Aufschreibesystem verhält sich strukturhomolog zu der Erfahrung der Menge in der Großstadt und der modernen Welt, bzw. sie *ist* die Reaktion auf diese Erfahrung. Dieses vermengende Schreiben ist weniger „kaleidoskophaft“<sup>31</sup>, denn es geht nicht um das aleatorische Sehen schöner Formen, sondern vielmehr um eine „ordnungssubvertierende Wirkung“<sup>32</sup>. Diese Strategie der Vermengung als literarischer Umgang mit der Menge stellt den Leser vor strukturelle Lese- und Verständnisschwierigkeiten. Er wird zu einer (neu) ordnenden Reaktion

- 
- 27 „Ici“ und „Voici“ werden in sieben Versen genannt (4, 63, 106, 107, 108, 109, 129), „maintenant“ und „aujourd’hui“ in vier Versen (71, 81, 89, 143). Präsenz wird am häufigsten durch „c’est“ ausgedrückt (zwölf Nennungen: 8, 33-40, 79, 88, 147) und durch Formen des Demonstrativpronomens „ce“ (neunzehn Nennungen: 1f, 10, 12, 15, 23, 44, 51f., 65, 88, 120f., 128f., 138, 148, 153).
- 28 Die auffälligsten Beispiele für eine solche Serialität sind die Verse 33-40, die alle mit „C’est“ beginnen, die Verse 22-25, die alle mit „Ils“ einsetzen, und die Anapher „Te voici“ in den Versen 106-109.
- 29 Vgl. zum Begriff Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, übers. Raimundo Lida, Buenos Aires: Coni 1945.
- 30 Der Ausdruck ist von Édouard Glissant übernommen. Aus dieser Perspektive steht Apollinaires Poetik hier in der Tradition des Barocks: „[L]a fonction du baroque est de prendre le contre-pied de l’ambition et de la prétention classique. Or la prétention classique, bien entendu, c’est la *profondeur*“ (Édouard Glissant, „Le chaos-monde: pour une esthétique de la Relation“, in: ders.: *Introduction à une poétique du divers*, Paris: Gallimard 1996, S. 81-107, hier S. 94).
- 31 Stierle, „Babel und Pfingsten“, S. 95. Hans Robert Jauß nimmt den Begriff auf und wertet ihn zu einer poetologischen Differenz gegenüber Baudelaire auf: „Das Kaleidoskop der Großstadtbilder in *Zone* scheint Baudelaires Erfahrung zurückzulassen: nicht der *Spleen* [...], sondern das naive Staunen über die sich rasch und ständig überbietenden Vollbringungen der technischen Zivilisation und ein geradezu gläubiges Vertrauen auf ihre noch großartigere Zukunft bestimmen den Grundtext der *Tableaux parisiens* von 1912!“ (Jauß, *Die Epochenschwelle von 1912*, S. 8f.).
- 32 David Martyn, „Einfach komplex. Zur Form und Lektüre der Aufzählung“, in: Albrecht Koschorke (Hg.), *Komplexität und Einfachheit* (DFG-Symposium 2015), Heidelberg: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 203-220, hier S. 206.

gleichsam gezwungen. Denn er kann das Gedicht nicht vollständig im Modus der Menge erfahren, da die Form der Liste oder Aufzählung Totalität zwar nicht positiv fasst, sie so aber paradoxerweise negativ-dialektisch darstellt.<sup>33</sup> Die Menge ist zugleich Allegorie des Verstehens der Großstadt, des Lebens und der Dichtung im Zeichen der „technischen Medien, die der Medientheorie Friedrich Kittlers zufolge um 1900 das Monopol der Literatur auf die Speicherung serieller Daten attackieren“<sup>34</sup>:

Das Grammophon entleert die Wörter, indem es ihr Imaginäres (Signifikate) auf Reales (Stimmphysiologie) hin unterläuft [...]. Der Film entwertet die Wörter, indem er ihre Referenten [...] einfach vor Augen stellt.<sup>35</sup>

Gegen diesen „Tod des Autors“<sup>36</sup> führt Apollinaire den „L'Esprit nouveau“ (1917) als Hoffnung einer zukünftigen Dichtung an, die es vermöge, die Bewegung der neuen technischen Medien lyrisch zu integrieren qua Reproduzierbarkeit:

L'esprit nouveau est celui du temps même où nous vivons. [...] Ils [les poètes] veulent enfin, un jour, *machiner* la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma.<sup>37</sup>

Dadurch würde die „horreur du chaos“ abgelöst durch die Möglichkeit, komplexe Begriffe wie „Menge“ bzw. „foule“ lyrisch zu gestalten:

La rapidité et la simplicité avec lesquelles les esprits se sont accoutumés à désigner d'un seul mot des êtres aussi complexes qu'*une foule*, qu'une

33 Vgl. zu dieser Paradoxie der Aufzählung: „Die Frage nach der Form der Aufzählung ist aber an sich bereits ein Versuch der Klassifizierung – und schließt somit ihren Gegenstand gleichsam von vornherein aus. Über die Ironie meint Friedrich Schlegel, sie könne nur im Modus der Ironie erfahren werden. Ähnlich mag es sich mit der Aufzählung verhalten: Man versteht sie nur im Modus der Enumeration.“ (Marty, „Einfach komplex. Zur Form und Lektüre der Aufzählung“, S. 208).

34 Stefanie Orphal, *Poesiefilm, Lyrik im audiovisuellen Medium*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 77.

35 Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme, 1800-1900*, 2. Auflage, München: Fink 1995, S. 310.

36 Kittler, *Aufschreibesysteme, 1800-1900*, S. 298.

37 Apollinaire, *Œuvres*, S. 954 (Herv. M.H.). Genauer wird die Bedeutung der Menge bei Marinetti, die seines Manifests und der *parole in libertà* im Zusammenhang mit der phonographischen Aufzeichnung, auf die sich hier Apollinaire bezieht, behandelt in Gavin A. Williams, „Voice of the Crowd. Futurism and the Politics of Noise“, in: *19th-Century Music* 37/2 (2013), S. 113-129.



nation, que l'univers n'avaient pas leur pendant moderne dans la poésie. Les poètes comblent cette lacune et leurs poèmes synthétiques créent de nouvelles entités qui ont une valeur plastique aussi composée que *des termes collectifs*.<sup>38</sup>

Diese alltägliche Gewöhnung an die neuen technischen Mittel, die nun auch lyrisch umgesetzt werden sollen, wird indirekt als eine erneuerte Poetik des Mathematisch-Erhabenen bestimmt, die sich mit „le domaine des infiniments petits“ und „celui de l'infiniment grand“ befasst.<sup>39</sup> Apollinaire sucht neue Ausdrucksformen für komplexe Begriffe, die – wie sich Kant in der *Kritik der Urteilskraft* ausdrückt – „zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen“ sind, und deren Darstellung durch die Einbildungskraft notwendig negativ ist, denn „die Zusammenfassung [der *comprehensio aesthetica*] ist nie vollständig“.<sup>40</sup> Damit kann die Figur der Menge – mit Wolfgang Iser gesprochen – als eine semantische Leerstelle gelten, die die Lektüre antreibt, indem sie die Möglichkeit einer vollständigen Erkenntnis oder einer Liste von allem ausschließt. Der Umgang des lyrischen Ichs mit der Menge entspricht der Aufgabe des Lesers. Es geht also darum, dass der Leser die lyrische Gestaltung der Menge nachvollzieht, sodass er „die vom Text angebotenen Reaktionen mit vollzieht“<sup>41</sup>, bzw. die lyrische Großstadt- und Selbsterfahrung fordert dazu auf, „das von uns Gemachte als wirklich zu empfinden.“<sup>42</sup> Damit gilt einerseits auch vom Leser, „[qu'il] march[e] dans Paris tout seul parmi la foule“ (71). Er muss sich andererseits auseinandersetzen mit „une foule d'objets hétéroclites“<sup>43</sup> und versuchen, „das Chaos zu ordnen“, und

38 Apollinaire, *Œuvres*, S. 945 (Herv. M.H.).

39 Apollinaire, *Œuvres*, S. 945.

40 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], hg. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 76, 88. Vgl. Herold, *Der lyrische Augenblick*, S. 78-94 (Kapitel „Augenblick als Struktur“).

41 Wolfgang Iser, „Die Appellstruktur der Texte“, in: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis*, München: Fink 1975, S. 228-253, hier S. 232.

42 Iser, „Die Appellstruktur der Texte“, S. 236.

43 Die Formulierung stammt aus der harschen Rezension, die Georges Duhamel am 16. Juni 1913 im *Mercure de France* publiziert. Apollinaires Wille zum Sammlungscharakter wird dort darüber hinaus aus der kulturellen und ethnischen Vermischung des Autors hergeleitet. Der Beginn der Rezension lautet: „Rien ne fait plus penser à une boutique de brocanteur que ce recueil de vers publié par M. Guillaume Apollinaire sous un titre à la fois simple et mystérieux: *Alcools*. Je dis: boutique de brocanteur parce qu'il est venu échouer dans ce taudis une foule d'objets hétéroclites dont certains ont de la valeur, mais dont aucun n'est le produit de l'industrie du marchand même. C'est bien là une des caractéristiques de la brocante: elle revend; elle ne fabrique pas.“ Und „Mais puisque nous avons cité ce curieux ouvrage, disons qu'une chose appartient en propre à l'auteur: c'est

hierbei helfe – so eine Überlegung Apollinaires – das Gefühl des Erhabenen. Denn, was er zu George Braque in „Les peintres cubistes“ (1913) schreibt, lässt sich als poetologische Selbstausslegung lesen:

Le travail, surtout dans ses réalisations les plus grossières, contient une *multitude* d'éléments esthétiques dont la nouveauté est toujours d'accord avec le *sentiment du sublime* qui permet à l'homme d'ordonner le chaos: il ne faut pas mépriser ce qui paraît neuf, ou ce qui est sali ou ce qui nous sert [...].<sup>44</sup>

Es ist entscheidend, die „multitude d'éléments“ nicht als kontingente Ansammlung zu verstehen, sondern – mit T.S. Eliott – als ein *objective correlative*, als „the formula of that particular emotion“<sup>45</sup>. Für Apollinaire ist Totalität immer nur eine Suchfunktion, eine unerreichbare Menge oder Fülle. Das wird motivisch dargestellt in den rekurrenten Figuren von Leichen, von Mannequins und von Menschen, die nie ein Gesicht hatten. Figuren der Menge sind undifferenziert und korrespondieren in dieser Allgemeinheit sowohl dem Objekt der Begierde als auch dem Objekt der Wahrnehmung. Apollinaires Technik der Simultaneität stellt das ontologische Fehlen von Ganzheit im Objektbereich als defizitäre Struktur vor, denn letztlich wird das beobachtende Subjekt als nicht welthaltiges gedacht: „Car si je suis partout à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis en moi“<sup>46</sup>. Die angestrebte Totalität des beobachteten Objekts konstituiert einerseits das Subjekt, kann aber andererseits nie erreicht werden und lässt das lyrische Ich im Status des *voyeur* verharren, der sich selbst nie als Fülle erfahren kann.<sup>47</sup> Apollinaire inszeniert dadurch

---

un cosmopolitisme bariolé qu'il est permis d'abhorrer, mais dont il faut reconnaître la saveur [...].“ (zitiert nach Michel Décaudin, *Le dossier d'Alcools, nouvelle édition revue*, Genf: Droz 1971, S. 49).

44 Apollinaire, *Œuvres*, S. 27.

45 „The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‚objective correlative‘; in their words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.“ (Thomas S. Eliot, *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, New York: Alfred A. Knopf 1921, S. 92).

46 Die letzte Strophe von „Merveille de la guerre“ aus den *Calligrammes* (Abteilung „Obus Couleur de Lune“) lautet vollständig: „Et ce serait sans doute bien plus beau / Si je pouvais supposer que toutes ces choses dans lesquelles je suis partout / Pouvaient m'occuper aussi / Mais dans ce sens il n'y a rien de fait / Car si je suis partout à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis en moi“ (272: 39-43).

47 Vgl. Dennis G. Sullivan, „On Time and Poetry. A Reading of Apollinaire“, in: *Modern Language Notes* 88/4 (1973), S. 811-837, hier S. 818.

eine Poetik der Lebendigkeit: Das lyrische Ich nimmt ein „bain de multitude“, wobei die Intensität des „jouir de la foule“<sup>48</sup> koextensional ist mit der Erfahrung von Einsamkeit.

Insofern entspricht *Zone* Baudelaires Definition des Flaneurs, der es versteht, „[de] peupler sa solitude“<sup>49</sup>, indem das lyrische Ich seine Anonymität und Distanz zur Menge kultiviert. Allerdings gibt es bedeutende Unterschiede: Die Menge ist nicht mehr der „bewegte Schleier“, durch den Paris gesehen wird, sondern wird „namhaft“<sup>50</sup> gemacht und kehrt „Spuren des Einzelnen“<sup>51</sup> hervor, und die Gegenwart wird ohne Ewigkeitswert gestaltet. In Abwandlung einer Formulierung Benjamins gilt: Die Menge ist die Erscheinung, die ihn fasziniert.<sup>52</sup> Die poetische Differenz zwischen dem beobachtenden Individuum und der Menge lässt sich bereits an der Oberfläche beobachten an einer *réécriture en miniature* von Baudelaires berühmtesten Großstadgedicht der *Tableaux parisiens*, von *À une passante*. In der Mitte von *Zone*, in Vers 71, fällt nicht nur das erste Mal das Wort „foule“ und „seul“, sondern auch

48 „Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art“ (Charles Baudelaire, „Les foules“, *Le spleen de Paris*, XII, in: Ders., *Œuvres complètes*, hg. Claude Pichois, Paris 1975, Bd. 1, S. 291).

49 „Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.“ (Baudelaire, „Les foules“, S. 291). Damit geht einher, dass das lyrische Ich „von außen [blickt], mit den Augen des Fürsten und der Menge“ (Sebastian Neumeister, *Der Dichter als Dandy, Kafka, Baudelaire, Thomas Bernhard*, München: Fink 1973, S. 58) und „der Menge nun nicht mehr ostentativ als der ‚ganz Andere‘ gegenüber[tritt], vielmehr bewegt er sich ‚inkognito‘ in ihr.“ (Karlheinz Biermann, „Vom Flaneur zum Mystiker der Massen. Historisch-dialektische Anmerkungen zur Beziehung zwischen Ich und Menge bei Hugo, Baudelaire und anderen“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2 [1978], S. 298-315, hier S. 310).

50 „Die Masse war der bewegte Schleier; durch ihn hindurch sah Baudelaire Paris. [...] Keine Wendung, kein Wort macht in dem Sonett *A une passante* die Menge namhaft.“ (Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, Bd. I.2, S. 605-653, hier S. 622).

51 Benjamins Selbstkommentar zu seiner *Baudelaire*-Schrift trifft also auf Apollinaire *nicht mehr* zu: „Die Masse legt sich als Schleier vor den flaneur: sie ist das neueste Rauschmittel des Vereinsamten. – Die Masse verwischt, zweitens, alle Spuren des Einzelnen: sie ist das neueste Asyl des Geächteten.“ (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I.3, S. 1074 [Brief an Max Horkheimer vom 16.4.1938]).

52 Vgl. „Die Erscheinung, welche ihn fasziniert [...], wird ihm durch die Menge erst zutragen.“ (Walter Benjamin, „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, S. 511-604, S. 547). Zur Darstellung der Menge vor Baudelaire und während der französischen Revolutionen vgl. Kemp, „Das Bild der Menge“, S. 249-270.

„Maintenant“: Die Gegenwart ist geprägt von einer Bewegung, die aufgespannt ist zwischen Menschenmenge und Einsamkeit:

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule  
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent  
L'angoisse de l'amour te serre le gosier  
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé (71-74)

Hier kehrt einerseits das Motiv der Herde aus Vers zwei wieder („Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin“), andererseits lassen sich die vier Verse mit Baudelaires Sonett vergleichen: Zunächst fällt auf, dass sie sich als fragmentierte Paraphrase lesen lassen,<sup>53</sup> wobei kein Vers dem ersten Terzett entspricht und damit der Frage nach dem „Ne te verrais-je plus que dans l'éternité?“<sup>54</sup> Es fügt sich in diesen Gedankengang ein, was Walter Benjamin im Bild des Phönix, das bei Apollinaire rekurrent ist, über die dritte Strophe von *À une passante* sagt:

Das ‚jamais‘ ist der Höhepunkt der Begegnung, an dem die Leidenschaft, scheinbar vereitelt, in Wahrheit erst als Flamme aus dem Poeten schlägt. In ihr verbrennt er; doch aus ihr steigt *kein* Phönix. Die Neugeburt der ersten Terzine eröffnet eine Ansicht von dem Geschehen, die im Lichte der vorangehenden Strophe sehr problematisch erscheint.<sup>55</sup>

Die Menge ist Spiegelbild der eigenen Zerrissenheit, der Einsamkeit und eines Liebeskummers und wiederholt sich wenig später als Zusammenfassung eines sterilen Tages in obszöner Körperlichkeit einer anonymen und unterbestimmten Menge an Frauen:

53 Die Verse 71f. entsprechen der ersten Strophe von „À une passante“ – „La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet“ – Vers 73 der zweiten Strophe – „Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.“ – und Vers 74 dem zweiten Terzett – „Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!“ (Baudelaire, *Œuvres*, Bd. 1, S. 92f.).

54 Baudelaire, *Œuvres*, Bd. 1, S. 93, V. 11.

55 Benjamin, „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“, S. 548 (Herv. M.H.).

Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées  
C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin de la beauté  
(81f.)

Hässlichkeit, Ekel – „J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire *horrible* ma bouche“ (143; Herv. M.H.) – und (religiöser) Fall – „J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps“ (118) – widersprechen vorherigen Bildern des Heiligen und des Seelenheils, wie „Notre-Dame“ und „Sang de notre Sacre-Cœur“ (83f.), und insofern gilt, „[que l]a foule figure dès lors un être sans salut“<sup>56</sup>, was auch daran liegen mag, dass die lyrische Tradition des Grußgedichts<sup>57</sup> nicht einmal *ex negativo* aufgerufen wird. Die wandelnde Funktion der Bilder<sup>58</sup> der Menge entspricht in *Zone* verschiedenen Begriffen der Liebe und Begierde. Die Augenlust bzw. *concupiscentia oculorum*<sup>59</sup>, mit dem das Gedicht eröffnet (2), wird abgelöst von der erinnerten, gescheiterten Liebe, im Sinne von *eros* und *amor* (71-74), die man mit Aristoteles als eine appetitive und fokale, nicht notwendigerweise reziproke Liebe verstehen kann.<sup>60</sup> Das nächste Bild der Menge steht im Zeichen der *caritas* bzw. *agapê*, was neutestamentarisch als Nächstenliebe aufgefasst wird:

- 
- 56 Caroline Andriot-Saillant, „Tu marches dans Paris tout seul parmi la foule: la poésie moderne en quête de soi (Baudelaire, Apollinaire, Breton)“, in: Jean-Marie Paul (Hg.), *La foule, Mythes et figures*, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2005, S. 189-209 (§ 14, zitiert nach: <http://books.openedition.org/pur/34637?lang=fr>).
- 57 Zu dieser religiösen Perspektive vgl. die eingehende Analyse von Stierle, „Babel und Pfingsten“. Mit Rainer Warning ließe sich von *Zone* als einer Weiterentwicklung der Baudelaire'schen Dekonstruktion der Amorthologie sprechen. Vgl. Rainer Warning, „Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire“, in: Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn (Hg.), *Interpretation, Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur, Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden: Franz Steiner-Verlag 1983, S. 288-317.
- 58 Vgl. die verdichtete, dreifache Nennung von ‚image(s)‘, die nicht mehr auf eine (amorthologische) Transzendenz verweisen, in den Versen 87f. und 94.
- 59 Vgl. zum Begriff der „experiendi [...] cupiditas“ bzw. der „concupiscentia [...] oculorum“ (*Confessiones* 10.54; Aurelius Augustinus, *Confessiones, Bekenntnisse*, Lateinisch-Deutsch, übers. Wilhelm Thimme, Düsseldorf: Artemis und Winkler 2004, S. 502), der *curiositas* (ebd. S. 504 [10.55]) und zur Folgeerscheinung übersteigerter Augenlust, die zu geistiger Abstumpfung bzw. zur *hebetudo mentis* führt, Thomas von Aquins *Summa theologica* 2a2ae 15,2.
- 60 Zu dieser und den beiden folgenden Begriffen von Liebe und zur Unterscheidung in der *Nikomachischen Ethik* vgl. Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik*, Griechisch-Deutsch, übers. Olof Gigon, hg. Rainer Nickel, Düsseldorf: Artemis und Winkler 2001, S. 325ff. (1155bff.).

Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants

Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants  
 Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare  
 Ils ont foi dans leur étoile comme les rois-mages  
 Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine  
 Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune  
 Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre  
 cœur  
 Cet édredon et nos rêves sont aussi irréels  
 Quelques-uns de ces émigrants restent ici et se logent  
 Rue des Rosiers ou rue des Écouffes dans des bouges  
 Je les ai vus souvent le soir ils prennent l'air dans la rue  
 Et se déplacent rarement comme les pièces aux échecs  
 Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque  
 Elles restent assises exsangues au fond des boutiques

Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux  
 Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux (121-136)

Auf latente Weise endet das Gedicht mit der unsichtbaren, omnipräsenten Menge der Technik, der Dinge, der Fetische bzw. mit „les Christ inférieurs“ (153) in der Figur einer Freundschaft – *philia* oder *amicitia* –, die eine gewisse Seelenkongruenz und neue regenerative und konziliante Kräfte benennt:

Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie  
 Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied  
 Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée  
 Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance  
 Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances

Adieu Adieu

Soleil cou coupé (148-155)

Die verschiedenen angesprochenen Reisen, die weite Teile Europas umfassen – neben Paris als Zentrum, etwa Prag, Koblenz, Rom – und die als simultane Zitate und Gedankengänge vorgestellt werden, lassen eine Menge von erinnerten

Treffen vor dem inneren Auge vorbeiziehen, wie ein *défilé*.<sup>61</sup> Diese kulminieren gleichsam mit der abschließenden Figur der Menge, die das Dichter-Ich auf dem Spaziergang zurück nach Auteuil antrifft. Nach dem statischen „troupeau des ponts“ (2), der sich bewegenden „foule“ (71), die der eigenen Einsamkeit entgegensteht, und der *flânerie* durch Paris beobachtet das ‚Je‘ bzw. ‚Tu‘ (9) „ces pauvres émigrants“ (121) mit Tränen der Em- und Sympathie – „Tu regardes les yeux pleins de larmes“ (121) –, die am „Saint-Lazare“ (123) verweilen und warten, zugleich aber Aufbrechende sind. Er teilt mit vielen der Emigranten die Religion – „Il y a surtout des Juifs“ (133) –, ist mit ihnen vertraut – „Je les ai vus souvent“ (131) – und verbringt Zeit in ihrer Armut und Umgebung: „Tu prends un café à deux sous *parmi* les malheureux“ (136; Herv. M.H.). Die Nähe des lyrischen Ichs zu den Emigranten drückt sich auch sprachlich im *calembour* aus „Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine“ (125; Herv. M.H.), der Teil der ironischen Distanz der Sprechhaltung ist.<sup>62</sup> Als soziales Kollektiv<sup>63</sup> und als bewegungslose, randständige und blutlose Masse – „Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque / Elles restent assises exsangues au fond des boutiques“ (133f.) – stehen sie – bzw. die fruchtbaren jüdischen Frauen mit ihren Kindern – gemeinsam den zuvor angesprochenen, verhassten Frauen gegenüber: „les femmes [...] ensanglantées“ (81). Abgewiesene Begierde schlägt um in Nächstenliebe, die abweisende bzw. abstoßende *foule* weicht der Menge von Verstoßenen, zu denen sich das Dichter-Ich zugehörig fühlt.

In der letzten Stufe – passend zum Titel *Zone* (als *Zône*), was auch „Gürtel“ und damit eine Kreisstruktur bezeichnet – werden Elemente wiederholt, die latent eine weitere, nun poetologische Bedeutung der *foule* andeuten. Das Gedicht beginnt mit „J'ai vu *ce matin*“ (15; Herv. M.H.) und endet mit einem neuen Sonnenaufgang – „Tu es seul *le matin* va venir“ (144; Herv. M.H.) –, in

61 In dem Sinne kommentiert Didier Alexandre den Vers „Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule“ folgendermaßen: „Désormais, le poème est organisé en une suite de souvenirs, où l'on verra une écriture du simultané, et une alternance de pronoms.“ (Apollinaire, *Alcools*, S. 80).

62 Auf vergleichbare Weise ironisch und als Wortspiel wird etwa die ‚Notwendigkeit‘ der folgenden Hochzeit beschrieben: „Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est *laide* / Elle *doit* se marier avec un étudiant de *Leyde*“ (109f.; Herv. M.H.). Allgemein zum *calembour* bei Apollinaire vgl. Jean-Claude Chevalier, „Apollinaire et le calembour“, in: *Europe* 44/451-452 (1966), S. 56-76.

63 Ein Vorläufer dieser Emigrantenmenge findet sich in dem frühen Gedicht „L'émigrant de Landor Road“, entstanden zwischen Dezember 1905 und Februar 1906, in dem eine gesichtslose Masse versucht, dem Tod und der Abwesenheit von Liebe zu entkommen: „La foule en tous sens remuait en mêlant / Des ombres sans amour qui se traînaient par terre / Et des mains vers le ciel pleins de lacs de lumière / S'envolaient quelquefois comme des oiseaux blancs“ (106: 5-8).

der rätselhaften und fragmentarischen Kombination im Abschluss, mit einer blutigen Guillotinerung, die zugleich Name für einen Vogel ist:<sup>64</sup> „Soleil cou coupé“ (155). Dem neuen Morgen ist eine neue Einsamkeit zur Seite gestellt („seul“, 71, 144), blutende Sterilität und blutlose Lebendigkeit werden kombiniert im blutigen Tod, in einer quasi-kopflösen Revolution. Die lange, vorherige Reihung von Vögeln<sup>65</sup>, die in einer Art (franziskanischer) Vogel-predigt Mensch und Maschine Rationalität zuspricht und in Nächstenliebe begegnet,<sup>66</sup> kulminiert im Nachfolger Orpheus', in Jesus, als besten Piloten der Moderne – „C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur“ (40f.) – und im Phönix, im Feuerkönig, von dem es zunächst heißt: „Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre / Un instant voile tout de son ardente cendre“ (65f.). Der Phönix ist eine Allegorie auf das Dichter-Ich<sup>67</sup> und der Gesang der Sirenen leistet den Übergang („chantant“), er steht gleichsam für den *chant* des Gedichts im Ganzen und für die von den Sinnen verursachte Kopflösigkeit am Ende: „Les sirènes [...] / Arrivent en chantant *bellement* toutes trois“ (67f.; Herv. M.H.) – wobei „bellement“ „le troupeau [...] *bêlé*“ aufnimmt (2; Herv. M.H.).

Der Phönix wird in der Mitte des Gedichts Teil einer trinitären Einheit – „Et tous aigle phénix et pihis de la Chine / Fraternalisent avec la volante machine“ (69f.) –, die einen Höhepunkt der lyrischen Summa darstellt und begleitet wird von „L'aigle [...] poussant un grand cri“ (59). *Cri* war einer der frühen Titel des Gedichts und ist sowohl Ausdruck einer (Liebes-) Trauer, wie in der *À une passante-réécriture* „parmi la foule“ (71), als auch Symbol der expressiven Suchbewegung nach Gemeinsamkeit, ähnlich den *pihis* „Qui n'ont qu'une seule aile

64 Vgl. Apollinaire, *Alcools*, S. 88.

65 Vgl. „L'avion“, „hirondelles“, les corbeaux les faucons les hiboux“, „les ibis les flamants les marabouts“, „L'oiseau Roc“, „L'aigle“, „le petit colibri“, „les pihis“, „la colombe“, „l'oiseau-lyre et le paon ocelle“ (53-57, 59-61, 63f.).

66 Vgl. die Darstellung bei Bonaventura in der *Legenda maior* (XII, 3): „Cum igitur appropinquaret Bevanio, ad quendam locum devenit, in quo *diversi generis avium maxima multitudo* convenerat. Quas cum sanctus Dei vidisset, alacriter cucurrit ad locum et eas velut rationis participes salutavit. [...] et omnes ut *verbum Dei* audirent, sollicitè admonuit.“ (Stefano Brufani, Enrico Menestò (Hg.), *Fontes Franciscani*, Assisi: Porziuncola 1995, S. 881 [Herv. M.H.]).

67 Das Gedicht *Le Brasier* (1908/1913) der *Alcools* stellt ebenfalls den Bezug zwischen Phönix und Dichter-Ich her: „J'ai jeté dans le noble feu / Que je transporte et que j'adore / De vives mains et même feu / Ce Passé ces têtes de morts / Flamme je fais ce que tu veux (108: 1-5). „[L]e noble feu“ des Scheiterhaufens verbindet das lyrische Ich und den Phönix. Die in die Flammen geworfenen „têtes de morts“ entsprechen „[c]e Passé“, und letztlich handelt es sich um das lyrische Ich selbst: „Où sont les têtes que j'avais / Où est le Dieu de ma jeunesse“ (108: 11f.). In dieser und durch diese Ansprache entsteht eine Wiedergeburt: „renaissant“ (108: 14).



et qui volent par couples“ (62). Die letzten elf Verse von *Zone* nehmen drei Aspekte des Eingangsverses auf, gestalten ein sympathisches Mengenerlebnis und führen Entwicklungslinien des Gedichts zusammen: Das lyrische Du kehrt zurück zur Ausgangssituation – „Tu es seul“ (144) – im Unterschied zur vorherigen Passage eines emotional unmittelbar involvierten Subjekts – „J’ai une pitié“, „J’humilie“ (142f.) – und zeigt eine positive, errungene – vormals unerreichte – Distanz, die am Anfang bereits latent angelegt ist. Der Blick als primäres Medium der Welterfahrung tritt wieder zurück hinter ein Hören – „le troupeau [...] bête“ (2) – und auch die latente landwirtschaftliche Metaphorik der „Bergère“ (1) kehrt wieder im Klirren der Kannen der Milchhändler: „Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues“ (145), was zugleich die vorherige *foule* der Emigranten aufnimmt („Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants“, 122). Als Möglichkeit erfüllt sich in den letzten Aufnahmen die Hoffnung, nicht mehr „las de ce monde ancien“ (1) sein zu müssen, in einer neuen Heimat („chez toi“, 150), in einem konfliktlosen Einschlafen in einer anderen Menge von Dingen, die vertraut und im persönlichen Besitz sind: „Dormir *parmi tes fétiches d’Océanie et de Guinée*“ (151; Herv. M.H.).

Die Ansammlung von Idolen, die für die Entwicklung des Kubismus so entscheidend sind, antwortet gleichsam auf die Mittelmeer-Erinnerung und die sich tummelnden, lebendigen Bilder des Heilands: „Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs / Et *parmi* les algues nagent les poissons images du Sauveur“ (93f.; Herv. M.H.). Denn es handle sich auch bei den Fetischen um Erlöser, allerdings anderer Art: „Ils sont des Christ d’une autre forme et d’une autre croyance / Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances“ (152f.). Hiermit zeichnet *Zone* durch seine immanenten Korrespondenzen den Weg zu einem poetologischen Begriff der Menge, zu einem konziliannten, wechselseitigen Umgang zwischen Dichtung und moderner Welt. Es handelt sich nicht mehr um „le Christ qui monte au ciel“ (40) als Vorwegnahme „du premier aéroplane“ (50), dem Marinetti mit „Le monoplane du pape“ von 1912 ein futuristisches Manifest-Gedicht gewidmet hat. Es geht um das Bild einer Dichtung, die verstanden wird als ein Zerstampfen (*fouler*), Fermentieren und Herstellen von *Alcools* und das Leben und Alkohol, insbesondere Wein, gleichsetzt und den Phönix als Figur der Wiedergeburt aufnimmt.

Das abschließende Spiegelgedicht der Sammlung, *Vendémiaire*, antwortet auf *Zone* und führt die Struktur weiter aus, die in den poetologischen Versen angelegt ist: „Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie / Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie“ (148f.). *Vendémiaire* erscheint im November 1912 in *Les Soirées de Paris*. Der Titel benennt eine neue revolutionäre Zeitrechnung. Von diesem letzten Gedicht der *Alcools* her gelesen lässt sich das „Adieu Adieu“ von *Zone* als ein lakonischer Abschied von der Gegenwart verstehen, denn die

Guillotiniertung des „soleil cou coupé“ wird als Projekt bzw. als „Fragmen[t] aus der Zukunft“<sup>68</sup> verstanden. Es geht nur nominell um den Konsum von Alkohol, denn in der synekdochischen Verschiebung von Leben und Alkohol ist sprachlich zugleich eine poetische Leistung impliziert, ein Kondensierungsprozess. An der Verschiebung der Bedeutung des Vergleichs und der Gleichsetzung zwischen Alkohol und Leben in diesem Vers lässt sich analog eine schrittweise Verschiebung des Motivs der Menge ablesen: Während der Alkohol und die Gedichte der Sammlung *Alcools* eine brennende bzw. sich selbst verbrennende und wieder auferstehende Qualität haben, die der des modernen Lebens entspreche, ist im zweiten Schritt das ‚Leben‘ als ‚Lebenswasser‘ benannt. Im doppelten „bois“ und „comme“ (148f.) werden Wiederholung und Differenz zusammengefügt, und der hier angesprochene Aspekt der trinkenden Interiorisierung bzw. der aufnehmenden Vermengung erfüllt sich im abschließenden Gedicht der Sammlung. Als poetologische Leitfigur wird in *Vendémiaire* der Phönix- durch den Ixion-Mythos ersetzt. Der Ixionmythos kommt prominent – bereits im Titel – in dem Gedicht *Un fantôme de nuées* aus den *Calligrammes* vor. Hier wird eine Sonderform der Menge – das Publikum, *le public* – behandelt, die sich dadurch auszeichnet, dass „die Gleichzeitigkeit [des Erlebens der Menge] reflexiv wird“<sup>69</sup>, dass also die einzelnen *spectateurs* nicht nur alle gleichzeitig schauen, sondern darum wissen. Das kommt auch räumlich zur Sprache: „Et sur une petite place située entre Saint-Germain-des-Prés et la statue Danton / Je rencontraï les saltimbanques // *La foule* les entourait muette et résignée à attendre / Je me fis une place dans *ce cercle* afin de tout voir“ (193: 9-12; Herv. M.H.). Indem das lyrische Ich die Menge beobachtet

68 Friedrich Schlegel, „Athenäum-Fragmente“ [1798], in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. Ernst Behler, München 1967. Bd. 2, S. 165-255, hier S. 168 (Athenäum-Fragment 22). Vgl.: „[So] ist das Projekt Avantgarde, in Anlehnung an die romantische Fragment- und Projekt-Konzeption, ein aus der Zukunft schon in die Gegenwart hereingeholtes antizipatorisches Potenzial.“ (Walter Fähnders, „Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus“, in: Wolfgang Asholt (Hg.), *Der Blick vom Wolkenkratzer; Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 69-96, hier S. 72).

69 Stäheli, „Infrastrukturen des Kollektiven“, S. 111. Diesen Aspekt arbeitet Gabriel Tarde in Anlehnung an Le Bon als eine *psychologie du public* heraus. Vgl. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Nachdruck der Ausgabe von 1895, Osnabrück: Zeller Verlag 1972 und Gabriel Tarde, *L'opinion et la foule* [1901], Paris: Les Presses universitaires de France 1989. Das Spezifische ist hier in der Kreisbildung („ce cercle“) gegeben, man denke etwa an die antike Unterscheidung, so z.B. bei Pindar, in der Poetologie der *Epinikien* zwischen formloser Menge (*komos*) und dem kreisförmigen *choros*. Das pejorativer Quasi-Synonym *plêthos* – wie das französische *foule* – wird vom Äquivalent zu *fouler* – *pimplêmi* abgeleitet. Vgl. Marc Crépon/Barbara Cassin/Claudia Moatti, „People/Race/Nation“, in: Barbara Cassin/Emily S. Apter (Hg.), *Dictionary of Untranslatables, A Philosophical Lexicon*, Princeton: Princeton University Press 2014, S. 751-763, hier S. 760.

und diese als eine Ansammlung von *spectateurs* anspricht, nimmt es gleichsam eine falsche und neue Identität an und wird selbst Teil der *foule*. Den Gedanken formuliert Apollinaire in einer paradigmatischen Überlegung zum Dichter Jean Royère:

La poésie [...] est aussi fausse que doit l'être une nouvelle création au regard de l'ancienne. [...] La fausseté est une mère féconde. Les centaures étaient fils d'Ixion et d'un fantôme de nuées semblable à Junon.<sup>70</sup>

Das lyrische Ich ist hier insofern solipsistisch, als dass das Erfassen einer räumlichen Vollständigkeit wie der Umgang mit der Vergangenheit nur Anzeige eines Subjekts ist, das die eigene Abwesenheit ausprägt und zur Sprache bringt. Dieser poetologischen Überlegung folgend überträgt das Dichter-Ich, das sich selbst mit Ixion gleichsetzt,<sup>71</sup> seinen schöpferischen Blick auf die Menge der Zuschauer. Im mythischen Gewand kehrt Ixions Schöpfung, der Kentaur, allegorisch als Kunstwerk wieder. Das ist im Gedichttitel bereits angelegt, versteht man „un fantôme“ als einen Wiederkehrer. Das Gedicht inszeniert sich latent als „fausseté“ und als „création nouvelle“ in Anbetracht der alten Schöpfung. Die Figur der Dreifaltigkeit, die Apollinaire häufig benutzt, wird mit Zukunft, Revolution und dann vor allem mit dem Wein als Metapher für die Dichtung kombiniert: „Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi / Je vivais à l'époque où finissaient les rois / Tour à tour ils mouraient silencieux et tristes / Et trois fois courageux devenaient trismégistes“ (149: 1-4).

Während der *flâneur* Baudelaires noch im Zeichen eines *Satan Trismégiste* die Menge und Großstadt erfährt, kann man bei Apollinaire von einem *christ trismégiste* sprechen, aber nicht als eine religiöse Transzendenz, sondern als eine Vertrautheit, die in religiösen Worten eine Poetik der Immanenz oder der Konsubstantialität sprachlich sucht. Das geschieht im letzten der *Alcools*-Gedichte anhand zweier Leitmetaphern: Gesang („une voix“, „chantait“, „d'autres voix“, „ces chants et ces cris“, 149: 11f., 14f.), verstanden als Korrespondenz („répondit“, „répondirent“, „répondaient“, 149f., 152: 22, 39, 50, 59, 138), sowie Weinanbau und -verarbeitung („une vigne“, „ivres oiseaux“, „la

70 Apollinaire, *Œuvres*, S. 1006.

71 Zur Ixion-Metapher und zum Aspekt der Fruchtbarkeit anhand der zwei expliziten Nennungen in „Vendémiaire“ („l'Ixion mécanique“ [44], „Ixion le créateur oblique“ [73]) vgl. Veronika Krenzel-Zingerle, *Apollinaire-Lektüren, Sprachrausch in den Alcools*, Tübingen: G. Narr Verlag 2003, S. 190-193. Vgl. aus den *Poèmes à Lou* zu Beginn von „L'amour le dédain et l'espérance“: „Et je demeure semblable à Ixion après qu'il eut fait l'amour avec le fantôme de nuées fait à la semblance de celle qu'on appelle Héra ou bien Junon l'invisible“ (463: 6).

vendange“, 149: 6, 8f.) werden gleichgesetzt. Zwei paradigmatische Stellen verbinden beide Motive: „J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde / Venez toutes couler dans ma gorge profonde“ (149: 17f.) und „Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers / [...] Écoutez-moi je suis le gosier de Paris / Et je boirai encore s'il me plaît l'univers // Écoutez mes chants d'universelle ivrognerie“ (153f.: 167, 169-171). Der Dichter als Sprachrohr bzw. „gosier“ ist in *Zone* noch wörtlich abgewürgt – „L'angoisse de l'amour te serre le gosier“ (73) –, am Ende der Sammlung heißt es dann „je suis le gosier de Paris“ (154: 169). Diese Wandlung wird triumphal bestimmt als Totalisierungsbewegung, die durch die Reihung von Pluralen und Verallgemeinerungen benannt wird („Les villes“, „Tous“, „tout“ bzw. „Tout“, 153: 136, 146, 148, 156-158). Das „ivre d'avoir bu“ lässt sich auch als noch ausstehendes Projekt verstehen – in Entsprechung eines Futur II –, als ein ‚Ich bin von der Idee besessen, dass ich das ganze Universum getrunken haben werde‘. Neben dieser quantitativen Summa wird eine qualitative Einheit angesprochen („L'univers tout entier *concentré* dans ce vin“, „Tout cela tout cela changé en vin *pur*“, 153: 140, 158; Herv. M.H.). Es handelt sich um eine Form der Menge der modernen Welt, um eine extensive und intensive Fülle, und gerade in dieser Ununterscheidbarkeit um eine *foule*, die nicht mehr verschieden ist von, sondern zusammenfällt mit Gesang. In dieser Überbietung der Weinlese in der Johannesapokalypse (Offb 14, 14-20) wird (Ver-)Dichtung als infiniten Prozess, als unstillbarer Durst vorgestellt. Zunächst scheint es möglich, die Durstigen zu tränken und ihren Durst zu löschen:

Ces grappes de nos sens qu'enfanta le soleil  
 Se sacrifient pour te *désaltérer* trop avide merveille  
 Nous t'apportons tous les cerveaux les cimetières les murailles  
 Ces berceaux pleins de cris que tu n'entendras pas (149f.: 24-28; Herv. M.H.)

Die zweite Verwendung von *désaltérer* spricht den Mythos von Paris als Dichtungsaufgabe an – „Désaltère-toi Paris avec les divines paroles / Que mes lèvres le Rhône et la Saône murmurent“ (150: 52f.) –, und die letzte Nennung verschiebt diese Zeitlichkeit: „Mondes qui vous ressemblez et qui nous ressemblez / je vous *ai bu* et *ne fus pas* désaltéré“ (153: 164f.; Herv. M.H.). Selbst die Menge aller Mengen würde nicht genügen, da auch universelle Trunkenheit kein Abschluss darstellen wird: „Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers / [...] Écoutez-moi je suis le gosier de Paris / Et je boirai encore s'il me plaît l'univers // Écoutez mes chants d'universelle ivrognerie“ (154: 167, 169-171). Damit wird der Blick aus der Zukunft des Eingangsverses aufgenommen, wenn der Konsum von allem abgeschlossen sein wird und weitere Sammlungsfiguren gebiert. Die Kehle wird als ein Sammelbecken angesprochen – „J'ai soif

viles de France et d'Europe et du monde / Venez toutes couler dans ma gorge profonde“ (149: 18f.) – und wandelt sich am Ende im „je suis le gosier de Paris“ in ein Zulassen von Präsenz. Im visionären Blick fallen Menge und Subjekt als poetische Arbeit zusammen. An die Stelle eines zerrissenen Subjekts, das in der modernen Welt – dominiert von Mobilität, der Informationsfülle der neuen Medien und Menschenmengen – orientierungslos herumirrt, tritt ein Welt-Ich, das in einer Totalisierungsbewegung die vorherigen Partial-Iche umfassen *würde*. In diesem Ausstand bzw. in dieser konditionalen Einschränkung bleibt die Alterität des Anderen bestehen. Das Ende der Gedichtsammlung bleibt so einerseits ambivalent, aber gerade darin liegt andererseits der poetische Erfolg, denn die Entwicklung der *Alcools* wird mitreflektiert. Die eingangs angesprochene Differenz zwischen Menge und Individuum wird in der triumphalen Identitätsaussage „je suis le gosier de Paris“ auf *poetische* Weise aufgehoben.

