

Text-Landschaften.

Zur Physiognomik des literarischen Raums in der Literaturkritik der Genfer Schule

CAROLINE TORRA-MATTENKLOTT

Une des métaphores préférées des critiques de l'École de Genève est celle de l'espace intérieur, désignant en même temps le lieu mental de la création artistique et l'univers fictif que le lecteur parcourt en explorant les structures de l'œuvre littéraire. Dans la critique phénoménologique de Georges Poulet et Jean-Pierre Richard, la métaphore de l'espace assume la fonction d'un modèle heuristique: elle est à la base de la «géométrie toute subjective» des «Métamorphoses du cercle» aussi bien que du projet richardien de cartographier le «paysage» textuel. Notre article étudie les empreintes contrastées que la métaphore de l'espace littéraire subit chez les deux critiques et soutient que la lecture «paysagiste» se fait héritière d'une tradition physiognomique à laquelle participe, entre autres, la «Phénoménologie de la perception» de Maurice Merleau-Ponty.

Wenn man darüber nachdenkt, welche Raum-Konzepte für die deutschsprachige Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte bestimmend gewesen sind, kommen einem wohl in erster Linie differenzielle Denkmodelle in den Sinn: die Utopieforschung etwa, die Foucault in den frühen 80er Jahren um den Begriff der Heterotopie bereichert hat und die fiktive Räume stets als Gegenentwürfe verhandelt,¹ oder die strukturalistische Textanalyse, deren räumlichen Bezugsrahmen die horizontale und vertikale Achse des Koordinatenkreuzes sowie die

1. Michel Foucault: Des espaces autres, in: Ders.: Dits et écrits 1954-1988, hg. von Daniel Defert u. Francois Ewald unter Mitarbeit von Jacques Legrand, Bd. 4: 1980-1988, Paris 1994, 752-762.

Figuren der Grenze und der Grenzüberschreitung bilden.² Ein weiteres, nicht binär organisiertes Modell der literarischen Raumorganisation ist die Topik, ein der Rhetorik entstammendes heuristisches und mnemotechnisches Prinzip, das seit Roland Barthes' *S/Z* auch zu einem abstrakten Instrument der Textbeschreibung geworden ist.³ Ich möchte mich im folgenden mit einer Konzeption des literarischen Raums befassen, die anders als die genannten in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft kein wirkliches Echo gefunden hat, obwohl ihre Exponenten, die Literaturkritiker der ›Genfer Schule‹, zu den bedeutendsten französischsprachigen Romanisten des 20. Jahrhunderts gehören.

Was die Literaturkritik der Genfer Schule von den strukturalistisch oder soziologisch inspirierten Forschungsrichtungen grundsätzlich unterscheidet, ist ihr bewusster Verzicht auf objektivierende Verfahren. Georges Poulet, Jean-Pierre Richard und Jean Starobinski, um nur die drei heute bekanntesten ›Genfer‹ Kritiker zu nennen,⁴ geht es, allgemein gesprochen, um ein identifikatorisches Nach-Erleben jener Erfahrung, die sich im literarischen Text (und nur dort) offenbart und deren kreative Reflexion eine Literatur zweiten Grades hervorbringt, den Text des Kritikers. Sowohl der Untersuchungsgegenstand, das »Bewusstsein« (*conscience*) des Autors, als auch die Perspektive dessen, der liest und ausgehend vom Gelesenen einen eigenen Text mit literarischem Anspruch erzeugt, sind also radikal subjektiv. Es ist nicht verwunderlich, dass diese Form der Literaturkritik im Rahmen der textzentrierten, vom Autorsubjekt weitestgehend abstrahierenden, oder aber dezidiert gesellschafts- und ideologiekritischen literaturwissenschaftlichen Paradigmen der späten 60er, 70er und 80er Jahre auf Widerstand stieß.⁵ Darüber hinaus erschwerte jedoch der Subjektiv-

2. Vgl. vor allem Jurij Lotman: Die Struktur literarischer Texte, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München ³1989 (= UTB 103), 300-347.

3. Roland Barthes: *S/Z*, Paris 1970. Ein Versuch, die Topik für eine literaturwissenschaftliche Mythoskritik fruchtbar zu machen, findet sich bei Gerhart von Graevenitz: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987. Vgl. auch die Überblicksdarstellung von Uwe Hebekus in: *Mitos Pechlivanos u.a.* (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart, Weimar 1995, 82-96.

4. Zum engeren Kreis der Genfer Schule zählen außerdem Marcel Raymond, Albert Béguin und Jean Rousset. Abgesehen von Georges Poulet und Jean-Pierre Richard waren alle Genannten mindestens zeitweise mit der Université de Genève assoziiert.

5. Vgl. z.B. die energische und grundsätzliche Kritik von Gérard Genette (*Bonheur de Mallarmé?*, in: Ders.: *Figures I*, Paris 1966, 91-100), Tzvetan Todorov (in: Ders.: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, 101-106) und Terry Eagleton (*Einführung in die Literaturwissenschaft*, aus dem Engl. von Elfi Bettinger und Elke Hentschel, Stuttgart, Weimar ⁴1997, 24).

vismus der ›Genfer‹, denen die Ausprägung eines standardisierten und kontextunabhängigen Begriffsinstrumentariums fern lag,⁶ auch von sich aus die akademische Schulbildung und die internationale Rezeption.

Dennoch sind die ›Genfer‹ Kritiker nicht zu Unrecht als eine Schule bezeichnet worden und haben sich selbst – mit gewissen Einschränkungen – als eine solche verstanden.⁷ Die fachlichen und freundschaftlichen Beziehungen zwischen ihnen sind eng; der identifikatorische Gestus, der für ihre (in jeder Hinsicht individualisierte) ›Methode‹ charakteristisch ist, verbindet auch Lehrer, Schüler und Generationengenossen.⁸ Dass sich trotz des Fehlens einer einheitlichen Terminologie und eines übergreifenden theoretischen Diskurses gemeinsame Grundanliegen und Lektüretechniken benennen lassen, hängt nicht zuletzt mit dieser Kontinuität auf der Ebene der intellektuellen Genealogie zusammen: Die Genfer Schule bezieht ihr Selbstverständnis u.a. aus einer geistigen Ahnenreihe, die über die Kritiker der *Nouvelle Revue Française* zu Proust, Valéry und Baudelaire zurückreicht.⁹ Diese Filiation steht für eine Konzeption des Lesens, die zugleich eine Konzeption des literarischen Raumes ist.

Exemplarisch lässt sich das an Proust belegen: Immer wieder assoziiert der Autor der *Recherche* den künstlerischen Schaffensprozess und die Tätigkeit der Lektüre mit mentalen Räumen oder mit Innenräumen, die metaphorisch auch auf die Räume des Ichs verweisen.¹⁰ Seine Theorie der Literaturkritik hat Proust besonders pointiert in der unvollendeten, posthum edierten Schrift *Contre Sainte-Beuve* formu-

6. Zur Zurückhaltung der ›Genfer‹ im Bereich der abstrakten Theoriebildung vgl. Olivier Pot: Jalons pour une critique en mouvement (autour de l'École de Genève), in: *Euvres et critiques* 27.2 (2002): La critique littéraire suisse. Autour de l'École de Genève, 5–46, hier 21–23.

7. Als Urheber der Bezeichnung gilt Georges Poulet; J. Hillis Miller hat sie dann in seinem Aufsatz *The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard and Jean Starobinski* publik gemacht (in: J.K. Simon [Hg.]: *Modern French Criticism. From Proust and Valéry to Structuralism*, Chicago, London 1972, 277–310). Vgl. hierzu O. Pot: Jalons pour une critique en mouvement, 7–10 und 23–28.

8. Vgl. in diesem Sinne Georges Poulets Essayband *La conscience critique* (Paris 1971), der eine Reihe von Portraits wahlverwandter Literaturkritiker versammelt.

9. Vgl. ebd.

10. Vgl. z.B. Prousts Vorwort zu seiner Ruskin-Übersetzung *Sésame et les lys*, das später unter verändertem Titel in die *Pastiches et mélanges* integriert wurde (Marcel Proust: *Journées de lecture*, in: Ders.: *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, hg. von Pierre Clarac unter Mitarbeit von Yves Sandre, Paris 1971, 160–194).

liert, die sich gegen dessen biographische, mehr auf die Person des Autors als auf sein Werk gerichtete Methode wendet. Sainte-Beuves Auto-renportraits basieren auf der Konversation mit Zeitzeugen und Familienangehörigen, sie identifizieren literarischen Stil und sozialen Habitus und gelangen infolgedessen, das ist der Ansatzpunkt von Prousts Kritik, in einigen Fällen zu eklatanten Fehlurteilen. Gegen Sainte-Beuves anekdotische, am publizistischen Erfolg orientierte Arbeitsweise reklamiert Proust die einsame Versenkung in die Lektüre. Nur wer die Anstrengung unternimmt, das »andere«, seiner sozialen Rolle entblößte Ich des Autors in seinem eigenen Inneren nachzuschaffen, vermag die Besonderheit des literarischen Schaffensprozesses zu erfassen, der sich fern von jeglicher Form der geselligen Konversation in der Einsamkeit des Schreibzimmers abspielt. Das Ich des Textes hat mit dem empirischen Ich, selbst dem des intimen Zwiegesprächs, nichts zu tun. Subjekt des kreativen Akts ist vielmehr ein »moi profond«, eine verborgene Welt ohne Verbindung nach außen, die sich einzig und allein im Kunstwerk zeigt.¹¹ Der literarische Raum ist hier in doppelter Weise zu bestimmen: als gesellschaftsferne Tiefe des Ichs, oder wie es in der *Recherche* heißt, als »innerer Raum«, in den der Künstler sich zurückzieht, um zu schaffen,¹² und als imaginärer Raum des Kunstwerks, der dem »mentalun Universum« des Künstlers seinen einzig möglichen Ausdruck verschafft.¹³ Eine vergleichbare, ebenfalls gegen den anekdotischen Biographismus gerichtete Konzeption der Kritik findet sich bei Paul Valéry, der in seiner *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* den Versuch unternimmt, das mentale »Universum« da Vincis zu »konstruieren«. Im Gegensatz zur Anhäufung zufälliger Details durch die Biographik soll dieses Verfahren den systematischen Charakter, d.h. die Notwendigkeit und Einheit in der Vielfältigkeit des universalen Geistes sichtbar machen.¹⁴

11. Marcel Proust: Contre Sainte Beuve, in: Ders.: Contre Sainte-Beuve, a.a.O., 209-312, hier 224f. Zu den Parallelen zwischen Prousts Kritikverständnis und dem der Genfer Schule vgl. auch G. Poulet: La conscience critique, a.a.O., 49-55.

12. »les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer« (M. Proust: À la recherche du temps perdu, hg. von Jean-Yves Tadié, Paris 1987-1989, Bd. 2, 6).

13. Ebd., Bd. 1, 558. Vgl. außerdem die Reflexionen über das Septett von Vinteuil in *La prisonnière*, ebd., Bd. 3, bes. 759-762, und die ästhetischen Überlegungen in *Le temps retrouvé*, ebd., Bd. 4, 474: »Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition [...]«.

14. Paul Valéry: Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, in: Ders.:

Wie die identifikatorische Lektürepraxis gehören auch die Metaphern des inneren Raums und des mentalen Universums zum konzeptionellen Grundbestand der Genfer Schule, besitzen aber nicht für alle ihre Vertreter das gleiche Gewicht. Vielleicht ist es kein Zufall, dass ausgerechnet bei Georges Poulet und Jean-Pierre Richard, die sich in ihrem Kritikverständnis besonders explizit an der Phänomenologie orientiert haben, die Raummetaphorik den Charakter eines heuristischen Modells annimmt. Für Valéry und Proust wie später für Merleau-Ponty, Georges Poulet und Jean-Pierre Richard ist das subjektive Universum, das sich im Kunstwerk manifestiert, eine idiosynkratische Struktur der Intentionalität oder der Wahrnehmung. Durch die Analyse literarischer Raum-Figurationen (bei Poulet) bzw. die metaphorische Konzeptualisierung des Werks als Landschaft, die es zu kartographieren gilt (bei Richard) soll diese Struktur aufgedeckt werden. Im folgenden möchte ich den individuellen und durchaus gegensätzlichen Ausprägungen nachgehen, die die Metaphorik des mentalen bzw. literarischen Raums bei Poulet und Richard erfährt. Im Zentrum wird dabei Richards physiognomisches Konzept der Landschaft stehen.

1. »Une géométrie toute subjective«: Georges Poulet

Poulets größte Arbeit über den Raum in der Literatur, zugleich sein bekanntestes Buch, entstand in den 50er Jahren an der Johns Hopkins University in Baltimore: *Les métamorphoses du cercle*, erschienen 1961. In seinem Vorwort zur Neuauflage des Buchs von 1979 hat Jean Starobinski darauf hingewiesen, dass am selben Ort Alexandre Koyré seine *Noguchi Lectures* über das neue physikalische Weltbild des 17. und 18. Jahrhunderts vortrug, die er 1957 unter dem Titel *From the Closed World to the Infinite Universe* publizierte.¹⁵ Kurz zuvor hatte Marjorie Hope Nicolson, ebenfalls in Baltimore, mehrere ideengeschichtliche Studien über die Rezeption physikalischer Raumvorstellungen in der englischen Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts verfasst.¹⁶ Die erste

Œuvres, hg. u. kommentiert von Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957-1960, Bd. 1, 1153-1199, hier 1153-1156.

15. Koyré, Alexandre: *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore 1957. Vgl. Jean Starobinski: *Préface*, in: Georges Poulet: *Les métamorphoses du cercle* [1961], Paris 1979, 7-21, hier 9f.

16. Vgl. J. Starobinski, ebd. Gemeint sind: Marjorie Hope Nicolson: *Voyages to the Moon*, New York 1948; dies.: *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the »New Science« upon Seventeenth Century Poetry*, Evanston 1950; dies.: *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite* [1959], New York

davon, *The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the »New Science« upon Seventeenth-Century Poetry* von 1950, verfolgt am Leitfaden der Kreis-Metapher die literarischen Reaktionen auf die beiden großen astronomischen Innovationen des 17. Jahrhunderts, die Theorie von der Unendlichkeit des Universums und die Erfindung des Teleskops. Poulets Buch verhält sich zu diesen Arbeiten gewissermaßen komplementär: Nicht auf die Entstehung des modernen wissenschaftlichen Weltbildes richtet sich sein Interesse, sondern auf die Geschichte des subjektiven Raums, auf die individuelle Wahrnehmung des Verhältnisses von Ich und Welt. Während die Kreis-Metapher bei Nicolson für eine vorwissenschaftliche Kosmologie steht, deren Ablösung durch die moderne Konzeption des unendlichen Universums einem Durchbruch oder einer Entgrenzung gleichkommt, dient sie bei Poulet, in Starobinskis Formulierung, als »Symbol oder Interpretationsfigur« (»symbole ou figure interprétative«)¹⁷ – zunächst für die Metaphysik, die sich über die paradoxe Formel der »Sphäre, deren Mittelpunkt überall und deren Zentrum nirgends ist«, Gottes Unendlichkeit begreiflich macht, später dann für das Individuum, das in poetischen Zirkel-Figurationen Bilder seines mentalen Raums, seines Bewusstseins entwirft. Poulet selbst hat im Rückblick sein Sphären-Projekt folgendermaßen beschrieben:

»En relisant cet ouvrage écrit par moi il y a de nombreuses années, je suis frappé par le fait que, commençant par se consacrer à l'étude de l'attribut le plus visible de la divinité, c'est-à-dire l'immensité, il en arrive à considérer finalement une chose très différente, et cette fois-ci située à l'intérieur de l'homme, la conscience de soi. [...] C'est dire que, presque insensiblement, l'ouvrage, en se développant, substitue au cercle métaphysique dont il reconstituait abstraitement le tracé, un autre cercle fait de sentiments, de réflexions, de rêveries, de prises de conscience, bref, le cercle dont toute pensée humaine s'entoure et au centre duquel elle siège naturellement: sorte de lieu mental, parfois très vaste, parfois d'une extrême étroitesse, mais qui, dans tous les cas, est l'endroit où cette pensée a coutume de se loger. [...] Les métamorphoses dont je me suis occupé, ne sont donc, je m'en rends compte, qu'un essai pour déterminer l'espace propre à chacun, son espace personnel si l'on veut, à condition d'entendre par cette appellation un espace qui s'étend exclusivement au dedans.«¹⁸

Wenngleich Poulets Zirkel im Laufe des Buchs seine Gestalt zuweilen verändert oder gar dazu tendiert, sich aufzulösen – im Kapitel über das 18. Jahrhundert z.B. wird der Kreis zur geschwungenen Schönheitsli-

²1963; dies.: *Science and Imagination* [1956], ND d. Ausg. von 1962, Ithaca, New York 1976.

17. J. Starobinski: Préface, a.a.O., 17.

18. G. Poulet: *Les métamorphoses du cercle*, a.a.O., 523.

nie,¹⁹ bei Lamartine verflüchtigt sich die Linie des Horizonts im blauen Dunst²⁰ –, erfüllt er doch die Funktion eines verlässlichen und, so muss man Poulet wohl verstehen, universalen Schemas, das die schwer fassbaren Konturen der inneren Räume abzubilden und in messbare Verhältnisse zu überführen vermag: »Chaque fois que l'individu veut se représenter l'étendue, il fait se mouvoir une même courbe autour d'un même centre.«²¹

Mit den *Metamorphosen des Kreises* setzt Poulet ein Projekt fort, das er bereits 1952 mit dem zweiten Band seiner Tetralogie *Études sur le temps humain* begonnen hat. Wie die übrigen Teile der Tetralogie und wie die *Metamorphosen* enthält der Band mit dem Titel *La distance intérieure* eine Reihe kleinerer Studien zu einzelnen Autoren, deren charakteristische mentale Räume Poulet anhand von Textstellen aus verschiedenen Werken rekonstruiert, hier noch unabhängig von der späteren Leitmetapher des Kreises. Ein kurzes theoretisches Vorwort erläutert, was mit diesen inneren Räumen gemeint ist:²² Ausgehend von der phänomenologischen Prämisse, jeder Gedanke sei der Gedanke von etwas (»Toute pensée, il est vrai, est pensée de quelque chose«,²³ oder nach Maurice Merleau-Ponty: »toute conscience est conscience de quelque chose«²⁴), bestimmt Poulet das Denken als den Raum, in dem das Subjekt sich selbst und seine Objekte setzt. Auch die Gegenstände der Außenwelt können nur in diesem inneren Raum gedacht werden. Als *distance intérieure* bezeichnet Poulet zum einen die variablen räumlichen und zeitlichen Distanzen zwischen den Gegenständen und dem Bewusstsein, zum anderen aber auch den Freiraum oder das »milieu ambiant«, in dem ihre Begegnung stattfindet. Die in *La distance intérieure* versammelten Studien beziehen sich also nicht etwa auf poetische Raum-Fiktionen oder auf die individuelle Erfahrung objektiver Räume und Entfernungen, sondern auf die Distanzen, die das Denken für sich genommen konstituiert und in denen es sich bewegt, zuweilen ganz ohne den Bezug auf äußere Gegenstände. Mallarmés hochgespannte, aber unbestimmte und unerreichbare Ideale beispielsweise eröffnen laut Poulet noch vor dem Einsetzen des kreativen Akts einen unendlichen, objektlosen Erwartungsraum. Die »innere Distanz« ist

19. Ebd., 117-142.

20. Ebd., 211-233.

21. Ebd., 23.

22. G. Poulet: *Études sur le temps humain 2: La distance intérieure*, Paris 1952, If.

23. Ebd., I.

24. Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris 1997, 11.

hier die Distanz zwischen dem Subjekt und seinem eigenen idealisierten Traumbild:

»Dès le début la pensée mallarméenne se trouve donc comme frappée de paralysie. Elle ne part pas. [...] Elle situe à une distance infinie un idéal dont elle ignore tout, sinon qu'il dépend de son rêve et qu'elle ne peut le rêver. [...] Il y a, si l'on veut, non pas encore une poésie, mais l'espèce de vacance que forment en le ciel de la pensée, l'oubli des choses du monde et la simple attente de ce qui n'a pas encore lieu. Il y a déjà le lieu de ce qui pourrait avoir lieu. La poésie de Mallarmé a donc, malgré tout, une espèce de commencement. Ce n'est ni un point ni un mouvement, c'est un espace initial. [...] Dès le début donc la poésie mallarméenne prend l'aspect d'un mirage. Mirage d'une espèce toute spéciale, car ce qui se trouve ainsi situé et contemplé à distance, cette chose et ce lieu indéfinissable, ce n'est ni un objet ni un monde extérieur, c'est l'être même de celui qui contemple.«²⁵

Man kann Poulets Konzeption des inneren Raums in mehrfacher Hinsicht als cartesianisch bezeichnen. Wie Descartes in seinen *Meditationes* abstrahiert Poulet von den Gegebenheiten der Außenwelt, um sich ganz auf die Spezifik des Bewusstseins zu konzentrieren – in diesem Sinne hat Poulet die unverwechselbaren Denkbewegungen der von ihm untersuchten Autoren auch als *Cogitationes* bezeichnet (wohl-gemerkt wird der Begriff des *Cogito* damit individualisiert und verliert seine rationalistische Spezifik).²⁶ Überdies ist Poulets Raumauffassung wie die von Descartes eine geometrische; sie basiert wie die cartesianische Physik auf den »primären« Qualitäten Ausdehnung, Figur und Bewegung. In seiner Vorbemerkung zu den *Métamorphoses du cercle* bemerkt Poulet, das Buch sei zweifellos *more geometrico* geschrieben – aber »nach einer ganz subjektiven Geometrie« (»d'une géométrie toute subjective«).²⁷

2. Text-Landschaften: Jean-Pierre Richard und Maurice Merleau-Ponty

Trotz – oder gerade wegen – der offensichtlichen Parallelen im kritischen Vokabular wie in der philosophischen Orientierung kann man die von Poulet und Richard verfolgten Fragestellungen nur als komplementär bezeichnen. Poulet selbst, der Richards erstes Buch *Littérature et sensation* von 1954 mit einem Vorwort versehen hat und der in seinem Essay-Band *La conscience critique* den wissenschaftlichen Stil

25. G. Poulet: La distance intérieure, a.a.O., 299-301.

26. Vgl. G. Poulet: La conscience critique, a.a.O., bes. 301-314.

27. G. Poulet: Les métamorphoses du cercle, a.a.O., 24.

seines Freundes und Kollegen auf durchaus distanzierte Weise portraitiert, hat mehrfach auf die Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen seinem eigenen Projekt und demjenigen Richards hingewiesen. Im Vorwort zu *Littérature et sensation* beschreibt Poulet das literarische Kunstwerk als einen Raum, durch den wir in die imaginäre Welt des Autors eintreten, um uns dort für die Dauer der Lektüre aufzuhalten. Dabei verschmilzt das uns umgebende fremde Bewusstsein mit unserem eigenen, dessen Idiosynkrasien wir an der Grenze zum Werk zurücklassen müssen. Ob wir die Welt des anderen bewohnen oder diese umgekehrt die unsrige ausfüllt, wird ununterscheidbar:

»A partir du moment précis où se trouve franchie la lisière d'une œuvre, il faut dire adieu au jour et aux objets. [...] Car la littérature, est-il besoin de le dire, est un monde entièrement imaginaire. C'est le résultat très pur de l'acte par lequel, en transmuant ses objets en pensée, l'écriture a fait s'évanouir tout ce qui n'est plus celle-ci. Reste donc une pensée. Elle existe, pénétrable, parcourable. Elle s'ouvre sur une suite de cavernes, toutes différentes, toutes à la fois vides et pleines, où retentit la même exclusive affirmation de l'existence. Qui s'y engage n'a pas seulement à quitter le monde des objets, il a aussi à quitter sa propre personne. [...] Il faut alors simplement se résigner à faire partie des lieux, à habiter, à se laisser habiter par la pensée.«²⁸

Dass die Lektüre uns einen inneren Raum aufschließt, eine fremde Welt, ein »imaginäres Universum«, in das der Lesende eintaucht, ist eine der gemeinsamen Prämissen von Poulet und Richard. Der Unterschied liegt in dem, was sie dort suchen. Während Poulet beim Eintritt in die Welt des Bewusstseins die Welt der Dinge hinter sich lässt und sein Augenmerk auf die innere Ausdehnung und die Bewegung des Denkens richtet, sucht Richard durch den Text und die imaginäre Welt des Dichters hindurch den sinnlichen Kontakt zu den Gegenständen. Sein Interesse gilt dem charakteristischen Zugang des Autors zur Materie, seinen sinnlichen Obsessionen, Vorlieben und Abneigungen. Poulet hat diese Hinwendung zu den Sinneswahrnehmungen als notwendige Ergänzung seiner eigenen kritischen Arbeit gewürdigt: Wenn das Bewusstsein des Menschen stets »Bewusstsein von etwas« und seine Welt stets eine inkarnierte sei, erscheine es legitim, nicht nur Gedanken und Bilder zum Gegenstand der Kritik zu machen, sondern auch jenen Akt ins Auge zu fassen, durch den sich der Geist im Pakt mit seinem Körper mit dem Objekt vereinigt, um sich als Subjekt zu setzen.²⁹

28. G. Poulet: Préface, in: Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris 1954, 9-11, hier 9.

29. »Mais l'on peut se demander aussi si la critique est vouée à refléter exclusivement la conscience. Puisque celle-ci est, comme nous le croyons maintenant, con-

Der innere Raum, bei Poulet eine abstrakte Ausdehnung unbestimmten Inhalts, ist also bei Richard mit sinnlicher Materie angefüllt. Das gilt für Richards gesamtes Werk bis hin zu den *Quatre lectures*, die er 2002, als 80-jähriger, veröffentlicht hat³⁰ – und es gilt sogar, in besonders eindrucksvoller Weise, für Richards große, Poulet gewidmete Studie über Mallarmé, über jenen Autor also, dessen Werk gemeinhin – so auch vom Widmungsträger – als Inbegriff des Abstrakten und Unsinnlichen angesehen wird.³¹ An die Stelle der geometrischen Raum-figurationen Poulets, des Kreises und der *distance intérieure*, tritt folgerichtig bei Richard eine andere Raum-Metapher: Richard konzipiert den subjektiven Raum der ästhetischen Erfahrung als Landschaft.³² In der Einleitung zu seinem Mallarmé-Buch, das programmatisch *L'univers imaginaire de Mallarmé* betitelt ist, beschreibt er den Kritiker als einen Reisenden, für den sich immer neue Perspektiven auf die Text-Landschaft eröffnen:

»La critique nous a paru de l'ordre d'un parcours, non d'un regard ou d'une station. Elle avance parmi des paysages dont son progrès ouvre, déplie, replie les perspectives. Sous peine de choir dans l'insignifiance du constat, ou de se laisser absorber par la lettre de ce qu'il veut transcrire, il lui faut avancer toujours, toujours multiplier angles, prises de vue. Comme les montagnards dans certains passages difficiles, elle n'évite la chute que par la continuité de son élan. Immobile, elle tomberait dans la paraphrase ou dans la gratuité.«³³

science de quelque chose, n'est-il pas possible de retrouver, tout au bout de l'acte littéraire, ce quelque chose qui fut l'objet de la pensée? [...] La critique ne peut pas se contenter de penser une pensée. Il faut encore qu'à travers de celle-ci elle remonte d'image en image jusqu'à des sensations. Il faut qu'elle atteigne l'acte par lequel l'esprit, pactisant avec son corps et avec celui des autres, s'est uni à l'objet pour s'inventer sujet. Telle est, me semble-t-il, l'importance extrême de la critique de Jean-Pierre Richard. En elle la conscience apparaît non à vide mais aux prises, appliquée à transformer en matière spirituelle un monde incarné« (ebd., 10, Hervorh. von G. P.).

30. J.-P. Richard: *Quatre lectures*, Paris 2002.

31. Vgl. in diesem Sinne z.B. Genettes Rezension von Richards Mallarmé-Buch (G. Genette: *Bonheur de Mallarmé?*) sowie Poulets kongeniales Mallarmé-Kapitel in *La distance intérieure*. Richard und Maurice Blanchot, den Poulet mit Mallarmé vergleicht, bilden die beiden Extrempunkte im Spektrum der in *La conscience critique* portraitierten Kritiker (vgl. G. Poulet: *La conscience critique*, a.a.O., 287-290, zu Blanchot und Mallarmé vgl. 226).

32. Eine vom allgemeinen Gebrauch des Landschafts-Begriffs sowie von seiner Verwendung im Bereich der bildenden Kunst ausgehende Annäherung an Richards Konzeption der Landschaft unternimmt Michel Collot: *Le paysage dans la critique thématique*, in: Ders. (Hg.): *Les enjeux du paysage*, Brüssel 1997, 191-205.

33. J.-P. Richard: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961, 35f.

Stellt man sich jedoch den Leser Richard als einen Spaziergänger vor, der in impressionistischer Manier die Textoberfläche nach signifikanten Stellen absucht, so vereinfacht man sein Verständnis der Landschafts-Metapher in doppelter Hinsicht. Richard will seine Version der *critique thématique* als ein Verfahren der Tiefenanalyse verstanden wissen, das unterhalb der expliziten Textaussagen, im Bereich der Sinneswahrnehmungen, Gefühle und Träumereien, nach präreflexiven Sinnschichten fahndet und entfernte Analogien zusammenstellt, um auf diese Weise zum unterirdischen »Urstrom« der großen, Einheit stiftenden Bedeutungen (*significations*) vorzudringen. »Die Kritik«, schreibt er, »liebt die unterirdischen Expeditionen« (»Elle aime les parours souterrains«).³⁴ Sie erstellt eine Geographie des »inneren Raums«, indem sie, geleitet von den zentralen Themen des Werks, die verschiedenen Felder und Schichten der poetischen Erfahrung kartographiert, vergleicht und sie von den thematischen Knotenpunkten oder Scharnieren aus zu einem Ganzen zusammensetzt.³⁵

Neben der letztlich hermeneutischen, für den Diskurs der Genfer Schule insgesamt typischen Verbildlichung des Lektürevorgangs als *parcours*, d.h. als Weg, als Reise, häufig auch als Zirkel,³⁶ besitzt die Metapher der Landschaft bei Richard noch eine engere Bedeutung: Sie bezieht sich auf die sinnlich-materiellen Eigenheiten des »imaginären Universums«, die sich im Blick des Lesers zu einem einheitlichen Bild zusammenfügen. Das perzeptiv Bewusstsein des Autors »modelliert seine Landschaft«, und der Kritiker rekonstruiert sie anhand der wichtigsten Motive und »Haltungen« seines Gesamtwerks.³⁷ Das Ergebnis sind »Museen der Einbildungskraft« oder, in Mallarmés Metaphorik ausgedrückt, »Atlanten, Herbarien und Rituale« (ich zitiere hier eine Stelle, die, weil sie konkrete Beispiele liefert, zugleich einen Eindruck von Richards Denkstil vermittelt):

»Ce sont ces ›motifs‹ – point de mot plus mallarméen – que nous avons voulu [...] extraire des ›fibres‹ de l'œuvre: de son tissu verbal et de sa substance imaginaire. Nous les avons recherchés dans les matières favorites de Mallarmé (par exemple glaces, feux, gazes, crèmes, fumées, écumes, nuages, eaux limpides), dans ses formes préférées (cols, jets d'eaux, presque-iles, corolles, ongles, élans épanouis ou retombés), dans les mouvements auxquels revient toujours sa rêverie (jet, battement, réflexivité, va-et-vient, aveu, pudeur), dans les attitudes essentielles qui composent pour nous son paysage. Nous

34. Ebd., 17.

35. Ebd., 26.

36. Vgl. hierzu z.B. Starobinskis Theorie des doppelten hermeneutischen Zirkels (J. Starobinski: Le progrès de l'interprète, in: Ders.: L'œil vivant II: La relation critique, Paris 1970, 82-169, hier bes. 154-169).

37. J.-P. Richard: L'univers imaginaire de Mallarmé, a.a.O., 18f.

avons essayé en somme de reconstituer ses ›atlas, herbiers, et rituels‹. On trouvera donc dans les pages qui suivent tout un musée de l'imagination mallarméenne [...]³⁸

In den Kontext einer »critique de la conscience« (Poulet³⁹) gehören solche Landschaftsarchive insofern, als sie die Spuren des dichterischen Bewusstseins festhalten, das sich im Kontakt mit der Dingwelt als solches überhaupt erst erfinden konnte. Die Bewegung dieses Zusammentreffens schreibt ihre spezifische Figur oder ihr Gesicht (*figure*) in die Materie ein, aus der sie sich dann herauslesen lässt. Die Gegenstände berichten vom Geist, der sie besitzt, das Äußere vom Inneren:

»Choses, corps, formes, substances, humeurs, saveurs, tels seront donc, et même pour Mallarmé, les supports et les moyens d'expression premiers du mouvement par lequel il s'invente. Pour être justement épousée, cette invention demandera à être surprise à fleur de terre, dans le premier élan de sa genèse: toute mêlée encore à la pâte sensible d'où elle veut s'extraire, mais où elle inscrit alors sa plus juste *figure*. Car l'objet décrit l'esprit qui le possède; *le dehors raconte le dedans* [...]. L'éternité même peut se dessiner en un corps ou en un paysage. C'est dans le monde sensible que la spiritualité la plus pure traverse son épreuve, fixe sa qualité.«⁴⁰

Mallarmés Landschaft, in ihrer Materialität als Text ebenso wie als innerer Empfindungsraum, besitzt also ein Gesicht, sie bildet die Physiognomie ihres Autors ab wie sein Körper. Richards kritisches Unterfangen muss in dieser Hinsicht als ein stilistisches Projekt verstanden werden: »Le style, c'est bien l'homme en effet«, bekennt Richard mit Buffon, und er rechnet zum Stil »die Geographie, die Neigungen, das Relief, die bevorzugten Wendungen«,⁴¹ eine Reihe von Qualitäten also, die sich auf Text und Landschaft gleichermaßen beziehen lassen.

Der Versuch, mentale Räume als Landschaften mit einer eigenen Physiognomie zu beschreiben, findet sich bereits in Merleau-Pontys *Phénoménologie de la perception*.⁴² Aufruhend auf der »natürlichen« Welt, zu der ein »objektiver« oder »geographischer« Raum gehört, konstituiert das Bewusstsein nach Merleau-Ponty individuell erworbene »menschliche« Welten von begrenzter Geltung und Dauer. Diese erworbenen Welten bestehen aus sedimentierten Alltagserfahrungen und Denkgewohnheiten, die wir immer wieder aktualisieren

38. Ebd., 19f.

39. G. Poulet: Préface, a.a.O., 9.

40. J.-P. Richard: L'univers imaginaire de Mallarmé, a.a.O., 20 (Hervorh. von mir, C. T.-M.).

41. Ebd., 32.

42. Vgl. hierzu auch M. Collot: Le paysage, a.a.O., 198-201.

und gleichsam neu erschaffen; wir bewegen uns in ihnen, wenn wir in unserer Wohnung umhergehen, mit alten Freunden plaudern oder mit längst vertrauten Begriffen und Urteilen operieren, ohne sie jedes Mal von Neuem zu überdenken.⁴³ »Auf diese Weise«, schreibt Merleau-Ponty, »kann es für uns eine Art mentales Panorama geben, mit deutlich hervorgehobenen und unscharfen Regionen, eine Physiognomie der Fragen und der intellektuellen Situationen.«⁴⁴ Im gleichen Zusammenhang gebraucht Merleau-Ponty für das »mentale Panorama« auch die Metapher der Landschaft (*le paysage*). Wenn es heißt, das Bewusstsein bewaise seine Kraft insbesondere dann, »wenn es sich eine solche Landschaft entwirft und sie dann verlässt«, muss das wohl als ein Hinweis auf das philosophische, wissenschaftliche oder künstlerische Werk gelesen werden, das sich am Ende vom Autor ablöst und dabei dessen Physiognomie bewahrt: »L'essence de la conscience est de se donner un ou des mondes, c'est-à-dire de faire être devant elle-même ses propres pensées comme des choses, et elle prouve sa vigueur indivisiblement en se dessinant ces paysages et en les quittant.«⁴⁵

Mit weniger intellektuellen als sinnlichen Konnotationen kehrt die Landschaftsmetapher an einer späteren Stelle wieder, und zwar im Zusammenhang mit dem »erlebten Raum« (*l'espace vécu*), den Merleau-Ponty vom geometrischen Raum sowie vom natürlichen oder objektiven Raum unterscheidet. Zum erlebten Raum gehören z.B. der Raum der Wahrnehmung, der Raum des Traums und der mythische Raum. Die Metapher der Landschaft wird besonders plastisch im Bericht vom Erlebnis eines Schizophrenen, vor dessen Augen sich beim Betrachten einer Berglandschaft mit einem Male ein zweiter, schwarzer und bedrohlicher Himmel vor den blauen Abendhimmel schiebt. Merleau-Ponty zufolge ist diese Erfahrung nur ein Sonderfall, der Licht auf die allgemeine Struktur unserer Wahrnehmungswelt werfen kann: Der zweite, unheimliche Raum, der hier den natürlichen Raum durchdringt und verdrängt, ist eben jener Raum, den wir mit unserer spezifischen Art, die Welt zu projizieren, kontinuierlich herstellen, der sich beim Schizophrenen jedoch vom objektiven Raum dissoziiert. Der Kranke, so Merleau-Ponty, lebt in einem Privatraum; seine Wahrnehmung dringt nicht mehr bis zum geographischen Raum vor, sondern verbleibt in einem beträchtlich verarmten »Landschaftsraum« (*l'espace de paysage*).⁴⁶

43. M. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, a.a.O., 150f., 240, 339f.

44. Ebd., 151.

45. Ebd., 151f. Auch in Prousts *Recherche* werden die sich im Kunstwerk offenbaren inneren Räume als Landschaften beschrieben, vgl. dazu die Stellenangaben in Anm. 13.

46. Ebd., 332. Merleau-Ponty bezieht sich an dieser Stelle auf den deutschen

Die Metapher der Landschaft steht hier also ähnlich wie später bei Richard für die Idiosynkrasien der sinnlichen Wahrnehmung, die sich mit einem diffusen Hof von Assoziationen und vergangenen Erfahrungen verbinden.

Auch Merleau-Ponty bringt seine Konzeption der Wahrnehmungswelt in Zusammenhang mit Begriffen wie ›Stil‹ und ›Physiognomie‹. Um zu erläutern, wie die Worte, Gesten und Sinneswahrnehmungen des Menschen zusammenhängen und durch ihren unverwechselbaren Stil seine fundamentale Seinsweise offenbaren, vergleicht er den menschlichen Körper mit dem Kunstwerk, dessen Sinn von der Materialität der Sprache, der Farbe oder der Töne unablässig ist. Genau wie die Inhaltsangabe eines Romans sein komplexes Ganzes nicht ersetzen kann, geht das Wesen des Menschen nicht in seinen Worten und Gedanken auf; die organische Ganzheit des Kunstwerks verhält sich zu seiner diskursiven Aussage wie die Worte des Sprechenden zum komplexen Zusammenspiel von Akzent, Ton, Gestik und Physiognomik oder wie der Steckbrief einer Person zu ihrem Gesicht. In der konkreten Vielfalt des perzeptiven und motorischen Ausdrucks, die stets auf einen zentralen Kern bezogen bleibt, artikuliert sich die Welt des Menschen. Die Verfahren der Dichtung machen es möglich, diesen Weltentwurf, die »existenzielle Modulation«, zu verewigen.⁴⁷

Aus den angeführten Textstellen wird ersichtlich, daß Merleau-Ponty den Begriff der Physiognomik auf zwei komplementäre Sachverhalte bezieht: Zum einen ist es möglich, die Physiognomie eines Menschen und seiner Werke als Ausdruck seines Wesens zu betrachten, zum anderen besitzt die Welt für uns schon immer eine bestimmte Physiognomie; wir verleihen ihr durch unser Handeln und unsere Wahrnehmung ein Gesicht, das uns ansieht. Dieses Gesicht der Welt ist es, das im Kunstwerk dauerhafte Gestalt annimmt und auf diese Weise wiederum für andere lesbar wird. Jean Starobinski hat diese Gedankenfigur aufgegriffen und ihr einen Aufsatz mit dem Titel *L'imagination projective* gewidmet, in dem er anhand des Rorschach-Tests ein Modell der kritischen Lektüre entwickelt. Der Patient, so Starobinski, der in die amorphen Flecken auf den Test-Karten seine psychischen Obsessionen projiziert und seinem Therapeuten davon berichtet, gleicht dem Schriftsteller, der dem Leser durch sein Kunstwerk den Text seiner Wahrnehmungswelt übermittelt; die Arbeit des Literaturkritikers steht in Analogie zur diagnostischen Tätigkeit des Psychologen. Eine Pointe des Essays liegt in der These, dass die Interpretatio-

Phänomenologen Erwin Straus. Zu dessen Konzeption des Landschaftsraums vgl. Jean-Marc Besse: *Entre géographie et paysage, la phénoménologie*, in: M. Colot: *Les enjeux du paysage*, 330-341.

47. Vgl. ebd., 175-179.

nen des Psychologen wie die des Kritikers ihrerseits »unsichere« Werke mit subjektiven Implikationen sind.⁴⁸

Starobinski assoziiert die phänomenologische Theorie und die psychologische Diagnosetechnik, an die sein Lektüremodell anknüpft, auch mit einer literarischen Filiation, die es erlaubt, Merleau-Pontys physiognomisches Denken auf die Künste, den traditionellen Ort der Physiognomik zurückzubeziehen. Neben Montaigne und Max Jacob wird Leonardo da Vinci zitiert, der dem Künstler auf der Suche nach einem Sujet die Betrachtung fleckiger Mauern empfiehlt: »Wenn du fleckige oder aus verschiedenen Steinarten zusammengesetzte Mauern betrachtest und gerade vor der Aufgabe stehst, einen Ort zu erfinden, wirst du darin die verschiedensten Landschaften erkennen, Berge, Flüsse, Felsen, Bäume [...].«⁴⁹ Georg Christoph Lichtenberg sah in diesem gestaltenden Blick den charakteristischen Habitus des Physiognomen, der »in jedem Tintenfleck ein Gesicht und in jedem Gesicht eine Bedeutung findet.« »Alles dieses«, heißt es bei Lichtenberg, »ist aus Ideen-Assoziation begreiflich«⁵⁰; man lernt aus solchen Fantasien mehr über den Physiognomen selbst als über seinen Gegenstand:

»Jedermann macht sich nach seiner Lage in der Welt, und seiner Ideen im Kopf, nach seinem Interesse, Laune und Witz, weil er das ganze Gesicht nicht fassen kann, einen Auszug daraus, der nach seinem System das Merkwürdigste enthält und den richtet er, daher sieht jeder in vier Punkte etwa so geordnet:  ein Gesicht, und nicht alle einerlei [...].«⁵¹

48. J. Starobinski: *L'imagination projective*, in: Ders.: *L'œil vivant II*, 238-254. Vgl. hierzu auch Verf.: *Le geste créateur*. Gestik und Kritik bei Georges Poulet und Jean Starobinski, in: Verf. u.a. (Hg.): *Gestik. Figures des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2000, 269-281, hier bes. 279f.

49. »se tu riguarderai in alcuni mvri inbrattati di uarie machie o pietre di uari misti, se avrai a iuentione qualche sito · potrai · li · uedere similitudine di diuersi paesi, ornati di motagnie, fiumi, sassi, albori [...]« (Leonardo da Vinci: *The Literary Works*, hg. von Jean Paul Richter, Bd. 1, New York 1970, 311). Vgl. J. Starobinski: *L'imagination projective*, a.a.O., 239.

50. Georg Christoph Lichtenberg: *Über Physiognomik, wider die Physiognomen*, in: Ders.: *Schriften und Briefe*, hg. von Franz H. Mautner, Bd. 2: *Aufsätze, Satirische Schriften*, Frankfurt/Main 1983, 85-116, hier 104.

51. Ebd., 106.

3. Richard als Leser von Francis Ponge

Nachdem ich die diversen Implikationen von Richards Landschafts-Metapher – das Konzept der Wahrnehmungswelt, die Figur der Projektion, den physiognomischen Blick – von Merleau-Ponty über Starobinski bis zu da Vinci und Lichtenberg verfolgt habe, möchte ich abschließend auf zwei Essays über Francis Ponge eingehen, anhand derer sich Richards Lektürepraxis exemplarisch nachvollziehen lässt. Dabei wird sich zeigen, dass die phänomenologische Begrifflichkeit und Metaphorik in seinen Arbeiten keineswegs den Charakter einer prästrukturierten Methode besitzt, sondern vielmehr im Zusammenspiel mit der immanenten Poetik der gelesenen Texte im Lektüre-»Parcours« immer neu entwickelt wird. Dieser Prozess mündet, den oft formulierten Anspruch der Genfer Schule beispielhaft einlösend, in einen weniger interpretativen als literarischen Text, der Ponges poetische Methode in die Lebenswelt des Kritikers überführt und auf diesem Wege ein eigenes Literatur- und Lektüremodell entwirft.⁵²

In einer der 1964 publizierten *Onze études sur la poésie moderne* untersucht Richard die verschiedenen Stadien, die Ponges poetische Auseinandersetzung mit den Dingen jedes Mal von Neuem durchläuft. Auf eine erste Phase der stummen Konfrontation mit der Undurchdringlichkeit und Fremdheit des seinem natürlichen Kontext enthobenen Objekts folgt eine Phase der intensiven Auseinandersetzung, die eine stilistische Anstrengung impliziert: Ponge muss die undifferenzierte, monolithische Erscheinung ins Nacheinander der Sprache übersetzen, d.h. in einen *discours*, der zugleich ein *parcours* ist.⁵³ Die analytische Bewegung, die das ermöglichen soll, ähnelt ihrerseits einem Weg (einem *parcours*), der ins Innere des Gegenstandes führt. Das untersuchte Objekt wird zu einer Landschaft, in die der Betrachter Ponge eintaucht und in der er sich von einem Punkt zum anderen bewegt, von Detail zu Detail springt und mit Hilfe einer mentalen »Gymnastik« ein entspanntes Verhältnis zum vormals einschüchternden Ding erreicht:

»Mais sous l'exploration minutieuse du regard l'objet perdra aussi de son lisse originel, de sa clôture: il se défera en détails et en nuances, éclatera en parties distinctes, deviendra à lui seul tout un *paysage*. L'esprit ne se posera plus dès lors comme un intrus terrorisé: il s'installera en lui, au cœur même de cette variété dont Ponge a besoin, nous dit-il, pour se sentir être. [...] Faire ainsi que l'objet cesse de s'imposer à moi dans le face à face d'une étrangeté et d'une unicité irréductibles, pour devenir un *espace* multi-

52. Zu dieser Variante des »hermeneutischen Zirkels« bei Poulet und Starobinski vgl. Verf.: *Le geste créateur*.

53. J.-P. Richard: Francis Ponge, in: Ders.: *Onze études sur la poésie moderne*, Paris 1964, 161-181, hier 163.

ple, modulé, qui se disposerait heureusement tout autour de moi et de ma conscience [...] me mouvoir mentalement en elle, pour me déplacer d'un point à un autre de son étendue signifiante, pour sauter de telle nuance à tel détail, de telle intention à telle ressemblance, et pour me fabriquer alors moi-même, m'étayant peu à peu, m'équilibrant en moi et dans l'objet à fur et à mesure d'une gymnastique tout à la fois spirituelle et sensuelle, tel sera bien, me semble-t-il, le projet de la description pongienne.»⁵⁴

Trotz der hier gewählten Metaphorik der Immersion möchte Richard Ponges Poetik nicht als eine Poetik der Versenkung missverstanden wissen. Der analytische Blick bleibt im Gegenteil an den Details der Oberfläche haften. Wenn diese sich nicht von allein erschließen, vergrößert Ponge den Maßstab der Objektvorstellung oder reduziert umgekehrt die relative Größe des Betrachters. In *Le pain* beispielsweise, einem kurzen Text aus *Le parti pris des choses* von 1942, verwandelt sich die Brotkruste in eine Gebirgslandschaft, deren Täler, Höhenkämme, Bodenwellen und Felsspalten sich dem Blick panoramatisch darbieten.⁵⁵

Nachdem der Analysevorgang abgeschlossen ist, setzt Ponge den analytisch zerlegten Gegenstand wieder zusammen und erstattet ihm seine funktionale Identität zurück. Die zerklüftete Landschaft der Oberfläche verschwindet, und wir begegnen, so Richard, dem Ding wieder wie einer Person mit einem Gesicht und einem eigenen Leben. Das Brot, eben noch eine erhabene Alpenlandschaft, verwandelt sich im letzten Satz von *Le pain* zurück in ein alltägliches Nahrungsmittel, geschaffen nicht um respektiert, sondern um verzehrt zu werden. Anders als vor der analytischen Reise ist das Gesicht des Objekts jedoch nun transparent geworden; wir kennen seine Strukturen und wissen, was es für uns bedeutet. Seine dunkle, monolithische Dimension bleibt allerdings als Fundament unserer Objektwahrnehmung untergründig erhalten.⁵⁶

Richards Aufsatz endet mit einem Ponge-Zitat, das den Landschaftscharakter, der zuvor den Gegenstand in seiner analytischen Zerlegung auszeichnete, zu einer Qualität der Texte selbst erklärt: »C'est de plain-pied que je voudrais qu'on entre dans ce que j'écris. Qu'on s'y trouve à l'aise. [...] Qu'on y circule aisément, comme dans une révélation, soit, mais aussi simple que l'habitude.«⁵⁷ In der zweibändigen Aufsatzsammlung *Microlectures* von 1979/1984 betont Ri-

54. Ebd., 164 (Hervorh. von mir, C. T.-M.).

55. Ebd., 165, vgl. Francis Ponge: *Le Pain*, in: Ders.: *Œuvres complètes*, hg. von Bernard Beugnot, 2 Bde., Paris: 1999-2002, Bd. 1, 22f.

56. J.P. Richard: Francis Ponge, a.a.O., 178.

57. Ebd., 181. Vgl. F. Ponge: *Pochades en prose*, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, 538-568, hier 551.

chard vor allem diese Dimension seiner Landschafts-Metapher. Der Text selbst figuriert als Landschaft, und seine materiellen Aspekte, die Laute etwa und die Anordnung der Buchstaben auf der Seite, werden zu wesentlichen Bestandteilen des Terrains, das Richard in einer Serie exemplarischer Textanalysen bearbeitet. Der Titel *Microlectures* ist programmatisch und steht für eine »kurzsichtige« Optik, die, wie Ponges Beschreibung des Brotes, prägnante Details ins Auge fasst, statt sich, wie Richards frühere Arbeiten, auf das Gesamtwerk eines Autors zu erstrecken: »La lecture n'est plus de l'ordre d'un parcours, ni d'un survol: elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain du texte. Elle restreint l'espace de son sol, ou, comme on dit en tauromachie, de son terrain.«⁵⁸

In seinem Essay *Terre écrite*, der im Anhang des zweiten, *Pages paysages* überschriebenen Bandes der *Microlectures* abgedruckt ist, kommt Richard auf die Metapher des *terrain* zurück. Thema des Essays ist das Boule-Spiel. Richard macht es zum Gegenstand einer kleinen phänomenologischen Studie und erprobt zugleich die Möglichkeit, darin ein Modell für das Schreiben zu sehen. Was das Boule-Spiel den Spielern zuallererst bietet, ist, so Richard, eine spontane Kenntnis der Materie: Im bloßen Umgang mit den Kugeln und dem Boden, der elementaren Grundlage des Spiels, erfahren die Spielenden etwas über die Notwendigkeit des Reliefs, im Schreiben wie im Leben. Ein Terrain ist in Richards Augen nur dann wirklich zum Spielen geeignet, wenn es natürlich entstanden und den Einflüssen von Wind, Wetter, Staub und Erosion ausgesetzt ist. Treffen diese Kriterien zu, dann vermag der Spieler den Boden auf ähnlich intensive Weise zu erfahren wie Ponge das Brot. Dem »kurzsichtigen« Blick offenbaren sich Abhänge, Engpässe, Gebirgskämme und Felsplateaux, Täler und Sümpfe; die Erde erhält ein Gesicht.⁵⁹ Allerdings erforscht der Boule-Spieler die physiognomische Landschaft des Spielgrundes nicht in träumerischer Kontemplation wie der Brotesser bei Ponge, sondern im dynamischen Parcours: »le terrain boulistique ne se consomme pas, il ne se brise pas rêveusement comme le pain pongien, il se parcourt, on le traverse, du regard d'abord, puis du pied, de la boule enfin: c'est donc de manière dynamique que s'y reconnaît et s'y éprouve la modulation d'une surface.«⁶⁰

Das geographische und geologische Wissen des Spielers erweist seinen Wert erst im geglückten Wurf, dessen sorgfältig kalkulierte Kinetik sich wie eine Romanepisode aus den Konstellationen der Kugeln

58. J.-P. Richard: *Microlectures*, Paris 1979.

59. J.-P. Richard: *Terre écrite*, in: *Pages paysages. Microlectures II*, Paris 1984, 247-256, hier 248.

60. Ebd.

am Boden herauslesen lässt. Wie die Literatur artikuliert das Spiel einen eigenen »erlebten Raum«. Bei seiner Beschreibung kombiniert Richard die in der Ponge-Lektüre gewonnene mikroskopische Perspektive mit verschiedenen anderen Modellen der Raumkonstitution: Mit der Mechanik der Flugbahnen und der Geometrie der Distanzen, mit der Kinästhetik des Ausschreitens und Zielens,⁶¹ mit den strukturalistischen Prinzipien der Kontiguität und Substitution, die ins Spiel kommen, wenn eine Kugel die andere berührt oder von ihrem Platz verdrängt,⁶² und schließlich sogar mit der Pouletschen Figur des Zirkels: Der Spieler schließt sich in einen Kreis ein, den er beim Werfen nicht übertreten darf, dabei umgibt ihn ein Kreis aufmerksamer Zuschauer⁶³; er tritt einem boulistischen Zirkel bei⁶⁴ oder begibt sich zum Spielen in das Rund der Arènes de Lutèce.⁶⁵ Dennoch drängt sich der Eindruck auf, daß Ponges zugleich meditativer und inkorporierender Gestus Richards Wahrnehmungsstil in besonderer Weise entspricht. Nicht zuletzt bildet die zentrale Gedankenfigur des Boule-Spiel-Essays, die Übertragung der Landschaftsmetapher vom Ding (dem Brot oder Spielgrund) auf den Text, den argumentativen Rahmen der Ponge-Lektüre aus den *Onze études sur la poésie moderne*. Im Anschluss an seine Wanderung durch Ponges sinnliches Universum hat Richard sich dessen poetische Methode einverleibt.

61. Ebd., 253.

62. Ebd., 251.

63. Ebd., 254f.

64. Ebd., 252.

65. Ebd., 247.