

Linda Simonis

Poetische Kosmologien

Beschreibungen des Mensch-Natur-Zusammenhangs bei Hölderlin, Baudelaire und Blaise Cendrars

„La cosmogonie est un genre littéraire d’une remarquable persistance et d’une étonnante variété, l’un des genres les plus antiques qui soient.“¹ Mit diesen Worten umreißt Paul Valéry in einem Essay über Edgar Allan Poes Prosagedicht „Eureka“ die Bedeutung des literarischen Genres der Kosmogonie, der mythischen Erzählung der Weltentstehung², und hebt dabei deren anhaltende, bis in die Moderne reichende Wirkungsgeschichte hervor. Man wird Valéry’s Bemerkung ohne weiteres zustimmen können: Ist doch die Idee des Kosmos nicht nur eine alte, bis in die Antike zurückreichende Denkfigur, die ihrer Herkunft nach mythischen und religiösen Vorstellungen entstammt. Sie ist darüber hinaus eine Figur, die auch im neuzeitlichen Denken, etwa in verschiedenen philosophischen und literarischen Richtungen der Renaissance³, eine erneute Konjunktur erfährt und deren Nachwirkungen sich bis in die Moderne verfolgen lassen. Dabei mag man nicht nur an die Rekurrenz des Kosmischen in moderner Esoterik, New Age oder Fantasy-Literatur denken, sondern mehr noch an neuere philosophische und epistemologische Ansätze, die in entscheidenden Hinsichten an Momente des alten Kosmos-Denkens anschließen und letzteres unter wenigstens veränderten Vorzeichen wieder aufnehmen.

Doch wie kommt es zu dieser eigentümlichen Persistenz des Kosmos-Begriffs? Müsste man nicht erwarten, dass dieses Konzept spätestens seit den 1870er Jahren, also jener Sattelzeit⁴, die man gemeinhin als Take-off zur Moderne versteht, obsolet wird?

An Valéry’s Beobachtung anschließend möchten die folgenden Überlegungen den Bedingungen und Gründen des Fortwirkens der Kosmos-Figur nachgehen und jene Aspekte herausarbeiten, die ihren spezifischen Reiz und ihre Wirkungskraft ausmachen. Der Begriff des Kosmos, so meine These, führt ein semantisches Potential mit sich, das sich geläufigen Kategorisierungen wie

1 Paul Valéry. „Au sujet d’Eureka“. *Œuvres*. Bd. 1. Hg. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957. S. 854-867, hier S. 862.

2 Zur Bedeutung dieses Konzepts in mythengeschichtlicher und philosophischer Sicht vgl. R. Ebert/F.P. Hager/N. Herold/A. Nitschke: Art. „Kosmologie“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter/Karlfried Gründer. Bd. 4. Basel: Schwabe, 1976. Sp. 1144-1153.

3 Vgl. dazu die einschlägige Studie von Steffen Schneider: *Kosmos, Seele, Text. Formen der Partizipation und ihre literarische Vermittlung: Marsilio Ficino, Pierre de Ronsard, Giordano Bruno*. Heidelberg: Winter, 2012.

4 Vgl. Reinhart Koselleck. „Einleitung“. *Geschichtliche Grundbegriffe*. Hg. Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.). Bd. 1, Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. S. XIII-XXVII, hier S. XV-XVI.

antik/modern, alt/neu, progressiv/regressiv entzieht. Valéry's Essay gibt einen ersten Hinweis, wie sich die Faszination dieser Figur erklären ließe: „Il nous faut principalement l'idée de ce Tout que nous appelons *univers* et que nous désirons de voir commencer. [...] Nous pensons obscurément que le *Tout est quelque chose*, et imaginant *quelque chose*, nous l'appelons le *Tout*.“⁵

Kosmos – so ließe sich in erster Annäherung sagen – ist eine Figur, die aufs Ganze zielt, ein Konzept, das die ganze Welt, die Gesamtheit der Dinge in ihren Verknüpfungen zu erfassen versucht. Der Begriff des Kosmos, der seinem ursprünglichen griechischen Wortsinn nach Ordnung, aber auch Schmuck oder Glanz bedeutet⁶, wirft dabei zugleich die Fragen auf, inwiefern das mit ihm angesprochene All der Dinge als ein geordnetes Ensemble zu begreifen ist und welche Gesetzmäßigkeiten und basalen Operationen die Prozesse seines Entstehens und Werdens bestimmen. Es macht einen Unterschied, ob ich mir dieses Ensemble als eine von einem vernünftigen Prinzip durchwaltete naturhafte Ordnung vorstelle, wie es die Philosophen der Stoa annahmen⁷, oder ob ich es als Ergebnis eines zufälligen Zusammentreffens von Atomen und damit als Effekt kontingenter Kräfte und Prozesse begreife, wie es die epikureische Naturlehre und, daran anschließend, Lukrez' Lehrgedicht *De rerum natura* vorschlagen.⁸

Mit kosmischem Denken verbindet sich zudem typischer Weise die Annahme eines übergreifenden Zusammenhangs, durch den die Dinge des Universums zueinander in Beziehung stehen und miteinander verknüpft sind. Kosmos ist somit nicht nur ein Ober- und Dachbegriff, sondern zudem ein Verhältnisbegriff, der Relationen bezeichnet bzw. postuliert. Die Vorstellung des Ganzen impliziert darüber hinaus, dass derjenige, der den Kosmos adressiert bzw. von ihm spricht, dies in der Regel von einem Standpunkt innerhalb des beschriebenen kosmischen Gebildes aus tun wird. Denn wenn Kosmos das Ganze, das All der Dinge ist, dann kann es dazu im Grunde kein Außen, keinen externen Beobachterstandpunkt, geben. Beschreibungen des Kosmos sind ihrem Begriff nach Selbstbeschreibungen. In diesem Punkt weist der Kosmosbegriff eine interessante Parallele zu anderen Konzepten des Ganzen auf, die uns aus neueren Debatten der literarischen und kulturellen Globalisierung vertraut sind. Die Figur des Kosmos reiht sich m.a.W. ein in jenes Ensemble von Weltbegriffen

5 Valéry, „Au sujet d'Eurêka“, S. 862.

6 Vgl. R. Ebert/M. Gatzmeier. „Kosmos“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter/Karlfried Gründer. Bd. 4, Basel: Schwabe, 1976. Sp. 1167-1175, hier Sp. 1167.

7 Vgl. Maximilian Forschner. *Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System*. 2. Aufl., Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1995. S. 98-113 sowie S. 212-226.

8 Vgl. Siegmund Döpp, „Welt aus Atomen: das lateinische Lehrgedicht des Lukrez“. *Scientia Poetica. Literatur und Naturwissenschaft*. Hg. Norbert Elsner. Göttingen: Wallstein, 2004. S. 31-51.

– das Globale, das Planetarische⁹, Weltgesellschaft¹⁰ –, die die Idee einer globalen Sozialität bezeichnen.

Neben den beiden genannten Vorstellungen des Ganzen und der umfassenden Verknüpfung ist noch eine dritte Hinsicht in den Blick zu nehmen, die durch die Semantik des Kosmischen evoziert wird. Diese besteht darin, Kosmos als eine Figur der Überschreitung zu lesen. Die Idee des Weltalls bezeichnet ja, insbesondere im Blick auf die Dimensionen des Raums und der Zeit, ein Konzept des Größtmöglichen, das jede andere räumliche oder zeitliche Bezugsgröße zugleich übersteigt und in sich einschließt. Insofern lassen sich an den Begriff des Universums Konzepte des Trans- anschließen, wie zum Beispiel das der Transzendenz, des Transterrestrischen oder Transnationalen.

Kosmologien unterscheiden sich darin, wie sie die oben angesprochenen Gesichtspunkte des Ganzen, des Zusammenhangs und der Überschreitung denken, wie sich in ihnen der postulierte kosmische Konnex herstellt: So macht es einen Unterschied, ob ich Kosmos als architektonisches Gebilde, als Hierarchie himmlischer und irdischer Mächte vorstelle (wie z.B. in Konzepten der mittelalterlichen Scholastik)¹¹ oder als a-hierarchisches Netzwerk oder Kontinuum (wie in pantheistischen Konzeptionen).¹² Wie sich hier andeutet, sind kosmologische Auffassungen durch eine je spezifische mediale Dimension charakterisiert, die nähere Aufmerksamkeit verdient. Je nachdem, wie ich mir den Kosmos vorstelle, als architektonisches Gebäude oder als Fluidum, sind es jeweils unterschiedliche mediale Operationen, die damit aufgerufen sind. Sympathie z.B. hat eine andere mediale Form als Stufung, nämlich eine analoge Codierung wie sie auch in Konzepten der Inspiration, des Enthusiasmus etc. wirksam ist.¹³ Es kommt also darauf an, sich Kosmologien u.a. auf solche medialen Vorgänge hin anzuschauen. Der je verschiedenen medialen Verfasstheit von Kosmologien entsprechen jeweils unterschiedliche Zugangsweisen und Operationen, über die sich der Kosmos der Wahrnehmung oder Beobachtung erschließt. Dabei mag es sich um einen Vorgang der visuellen Beobachtung handeln, die ein Moment der Distanz von Beobachter und betrachtetem Gegenstand impliziert, oder um Formen des Eintauchens und der gleichsam physischen Partizipation, der Versenkung oder Meditation. Kosmos ist also, wie sich hier zeigt, nicht immer oder

9 Vgl. Michael Auer. „Präfigurationen des Planetarischen: Ernst Jünger, Gayatri Spivak und die typologische Lektüre“. *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Christian Moser/Linda Simonis. Göttingen, V&R unipress, 2014. S. 73-84.

10 Vgl. Rudolf Stichweh. *Die Weltgesellschaft. Soziologische Analysen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000. Besonders S. 7-30.

11 Vgl. Giorgio Agamben. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Turin: Bollati Boringhieri, 2009. S. 17-23.

12 Vgl. Yves Citton. *L'Envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*. Paris: Éditions Amsterdam, 2006. S. 197-231.

13 Vgl. Georg Stanitzek. „Fama/Musenkette: Zwei klassische Probleme der Literaturwissenschaft mit den Medien“. *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*. Hg. Ders./Wilhelm Voßkamp. Köln: DuMont, 2001. S. 135-150.

nicht ausschließlich ein epistemisches Konzept, eine Figur des Wissens; es kann ebenso eine Figur der Wahrnehmung und Erfahrung bezeichnen.

Den folgenden Untersuchungen geht es darum, die oben angesprochenen Leitaspekte des kosmischen Ganzen, des Zusammenhangs und der Überschreitung in ihrem Zusammenspiel mit der in ihnen jeweils implizierten medialen Dimension zu erkunden. Dabei interessieren mich näherhin neuzeitlich-moderne literarische Artikulationen der Kosmosvorstellung, die ich anhand von drei Beispielen lyrischer Texte beleuchten möchte. Dabei wird u.a. der Frage nachzugehen sein, welche Aufschlüsse literarische Umschriften des Kosmosbegriffs geben können, wenn man sie im Horizont von aktuellen kulturtheoretischen und epistemologischen Ansätzen betrachtet, die vertraute Begriffskonventionen und Deutungsmuster, wie sie in der Wissenssoziologie, Philosophie und Kulturhermeneutik bislang üblich sind, in Frage stellen. Das Potential der Kosmosfigur, so meine These, liegt darin, dass sie in besonderer Weise dazu disponiert ist, Zusammenhänge und Verknüpfungen herzustellen und damit eine Problematisierung herkömmlicher Grenzziehungen voranzutreiben. Ein Aspekt von Zusammenhang, der sich unter dem Blickwinkel des Kosmischen auftut, ist der Gesichtspunkt der Verkettung und Gemeinschaftsbildung, also die Frage nach dem, was man in einem erweiterten Sinne als Dimension des Sozialen bezeichnen könnte. Hier ist Kosmos insofern interessant, als es sich um ein Modell handelt, das die Möglichkeit in sich birgt, diese Dimension anders zu denken, als es sonst, in der Alltagskommunikation oder sozialphilosophischen Traditionen, geläufig ist. Das Kosmosdenken scheint, zumindest in einigen seiner Spielarten, dazu angetan zu sein, neue bzw. alternative Formen der Kollektivierung zu evozieren, die quer zu den hergebrachten Sozialformen wie Familie, Organisation, Staat liegen.

Wenden wir uns also dem ersten hier zu betrachtenden Beispiel einer literarischen Adaptation der Kosmosfigur zu, Friedrich Hölderlins Hymne „An den Äther“. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass der hier ausgewählte Text nur einen Baustein, ein besonders markantes Moment einer weiter reichenden Bedeutungs- und Reflexionsebene von Hölderlins Werk bezeichnet, das in weiten Teilen von kosmischen Bezügen grundiert ist.

Dass sich in Hölderlins Texten Bezüge zu kosmischen Naturvorstellungen beobachten lassen, ist in der Forschung seit langem bekannt. Dabei hat man diese kosmische Dimension von Hölderlins Dichtungen teils genealogisch auf antike Vorlagen, vor allem auf Platon und neuplatonisches Ideengut¹⁴, auf Konzepte der Vorsokratiker oder, wie neuerlich Jochen Schmidt¹⁵, der Stoa zurückgeführt oder sie im Kontext der zeitgenössischen philosophischen und

14 Vgl. hier insbesondere die eingehende Studie von Ulrich Port. „*Die Schönheit der Natur erbeuten*“. *Problemgeschichtliche Untersuchungen zu Hölderlins ‚Hyperion‘*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996, die Hölderlins Werk im Kontext der antiken *theoria*-Tradition interpretiert.

15 Vgl. Hg. Barbara Neymeyr/Jochen Schmidt/Bernhard Zimmermann. *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik*. Band 1, Berlin: de Gruyter, 2008.

ästhetischen Diskussion um 1800 verortet (Spinoza-Rezeption, Fichte).¹⁶ Zuletzt hat vor allem Alexander Honold in seiner Studie *Hölderlins Kalender* diese kosmische Einfassung von Hölderlins Dichtung hervorgehoben und auf neue Weise zur Geltung gebracht.¹⁷ Honold begreift Hölderlins Dichtungen als Manifeste einer Engführung von mythischem Denken und physikalischem Naturwissen, die sich in einer Hölderlins Schreiben bestimmenden astrokalendarischen Ordnung niederschlägt. An diese Überlegungen anknüpfend, möchte ich in der Folge einen anderen Aspekt von Hölderlins Beschäftigung mit Kosmologie in den Blick nehmen, das Moment eines kosmischen Naturzusammenhangs. Als Beispiel kann hier das Gedicht „An den Äther“ dienen, in dem dieser Motivkomplex in besonders pointierter Form manifest wird. Dabei handelt es sich zweifellos um einen bekannten Text, der vielfältige Lektüren und Kommentierungen erfahren hat.¹⁸ Wenn ich hier trotzdem nochmals auf diesen Text zurückkomme, so deshalb, weil er mir geeignet scheint, einige Implikationen der oben skizzierten Semantik der Kosmosfigur und der ihr inhärenten Medialität sichtbar werden zu lassen. Dass in diesem Zusammenhang keine erschöpfende Analyse oder gar Gesamtinterpretation des Gedichts vorgelegt werden kann, liegt auf der Hand. Vielmehr beschränken sich die folgenden Ausführungen darauf, nurmehr sehr selektiv einige wenige Aspekte des Gedichts zu fokussieren, um diese in den Zusammenhang des oben skizzierten begrifflichen Horizonts zu rücken und so Hölderlins Beitrag zur Formation der Kosmosfigur herauszuarbeiten. Wenden wir uns also der Lektüre des Gedichts zu¹⁹:

Treu und freundlich, wie du, erzog der Götter und Menschen
Keiner, o Vater Aether! mich auf; noch ehe die Mutter
In die Arme mich nahm und ihre Brüste mich tränkten,
Faßtest du zärtlich mich an und gossest himmlischen Trank mir,
Mir den heiligen Othem zuerst in den keimenden Busen.

16 Vgl. Manfred Frank. „Hölderlins philosophische Grundlagen“. *Hölderlin und die Moderne*. Hg. Gerhard Kurz/Valérie Lawitschka/Jürgen Wertheimer. Tübingen: Attempo, 1995. S. 174-194. Vgl. auch Gerhard Kurz. *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Friedrich Hölderlin*. Stuttgart: Metzler, 1975. S. 16-41.

17 Vgl. Alexander Honold. *Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800*. Berlin: Vorwerk 8, 2005.

18 Vgl. vor allem Jürgen Link. „Lauter Besinnung aber oben lebt der Äther“. „*Es bleibt aber eine Spur/ Doch eines Wortes*“. *Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Tragödientheorie Friedrich Hölderlins*. Hg. Christoph Jamme/Anja Lemke. München: Fink. 2004, S. 77-103, sowie die Erläuterungen Jochen Schmidts im Kommentar zu der von ihm betreuten Ausgabe von Hölderlins Lyrik: Hölderlin. *Sämtliche Werke und Briefe*. Band 1, Hg. Jochen Schmidt. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. S. 600-602.

19 Friedrich Hölderlin. „An den Äther“. In: Ders. *Sämtliche Werke*. Hg. Friedrich Beißner. Band 1, Stuttgart: Cotta, 1946. S. 209-211

Nicht von irdischer Kost gedeihen einzig die Wesen,
 Aber du nährst sie all' mit deinem Nektar, o Vater!
 Und es drängt sich und rinnt aus deiner ewigen Fülle
 Die beseelende Luft durch alle Röhren des Lebens.
 Darum lieben die Wesen dich auch und ringen und streben
 Unaufhörlich hinauf nach dir in freudigem Wachstum.

Himmlicher! sucht nicht dich mit ihren Augen die Pflanze,
 Streckt nach dir die schüchternen Arme der niedrige Strauch nicht?
 Daß er dich finde, zerbricht der gefangene Same die Hülse,
 Daß er belebt von dir in deiner Welle sich bade,
 Schüttelt der Wald den Schnee wie ein überlästig Gewand ab.
 Auch die Fische kommen herauf und hüpfen verlangend
 Über die glänzende Fläche des Stroms, als begehrt auch diese
 Aus der Wiege zu dir; auch den edeln Tieren der Erde
 Wird zum Fluge der Schritt, wenn oft das gewaltige Sehnen,
 Die geheime Liebe zu dir, sie ergreift, sie hinaufzieht.
 Stolz verachtet den Boden das Roß, wie gebogener Stahl strebt
 In die Höhe sein Hals, mit der Hufe berührt es den Sand kaum
 Wie zum Scherze, berührt der Fuß der Hirsche den Grashalm,

Hüpft, wie ein Zephyr, über den Bach, der reißend hinabschäumt,
 Hin und wieder und schweift kaum sichtbar durch die Gebüsche.
 Aber des Aethers Liebliche, sie, die glücklichen Vögel,
 Wohnen und spielen vergnügt in der ewigen Halle des Vaters!
 Raums genug ist für alle. Der Pfad ist keinem bezeichnet,
 Und es regen sich frei im Hause die Großen und Kleinen.
 Über dem Haupte frohlocken sie mir und es sehnt sich auch mein Herz
 Wunderbar zu ihnen hinauf; wie die freundliche Heimat
 Winkt es von oben herab und auf die Gipfel der Alpen

Möcht' ich wandern und rufen von da dem eilenden Adler,
 Daß er, wie einst in die Arme des Zeus den seligen Knaben,
 Aus der Gefangenschaft in des Aethers Halle mich trage.

Töricht treiben wir uns umher; wie die irrende Rebe,
 Wenn ihr der Stab gebricht, woran zum Himmel sie aufwächst,
 Breiten wir über dem Boden uns aus und suchen und wandern
 Durch die Zonen der Erd', o Vater Aether! vergebens,
 Denn es treibt uns die Lust, in deinen Gärten zu wohnen.
 In die Meersflut werfen wir uns, in den freieren Ebnen
 Uns zu sättigen, und es umspielt die unendliche Woge
 Unsern Kiel, es freut sich das Herz an den Kräften des Meergotts.
 Dennoch genügt ihm nicht; denn der tiefere Ozean reizt uns,
 Wo die leichtere Welle sich regt – o wer dort an jene
 Goldnen Küsten das wandernde Schiff zu treiben vermöchte!

Aber indes ich hinauf in die dämmernde Ferne mich sehne,
 Wo du fremde Gestad' umfängst mit der bläulichen Woge,
 Kömmt du säuselnd herab von des Fruchtbaums blühenden Wipfeln,
 Vater Aether! und sänftigst selbst das strebende Herz mir,
 Und ich lebe nun gern, wie zuvor, mit den Blumen der Erde.

Thema des Gedichts ist der Äther²⁰, der hier in dem für das Genre der Hymne typischen Modus der Anrufung²¹ als „Vater Äther“ adressiert wird. Diese Anrede knüpft an eine bei Homer, Pindar und Aristophanes überlieferte Formel des Allvaters als Schöpfergöttheit an. Äther meint somit zunächst ein Prinzip des Allumfassenden und der Kosmogonie, der Erzeugung von Welt. Dabei zeigt sich die kosmische Vaterschaft im Gedicht zunächst unter dem Aspekt der Stiftung und Erhaltung des Lebens, wie das Bild des trinkenden Säuglings evoziert. Der Äther changiert dabei offenbar zwischen verschiedenen Erscheinungsformen bzw. Aggregatzuständen: Mal erscheint er als Flüssigkeit („himmlischer Trank“), mal als Luft oder Sauerstoff („Atem“).²² Auffallend ist zudem eine das Gedicht durchziehende Opposition von Himmel und Erde, in deren Polarität sich ein Zusammenspiel gegenläufiger Kräfte, von Erdgebundenheit und Himmelsstreben, entfaltet. Der Äther stellt das Medium dieser Dynamik dar; er ist, wenn gleich durch die Attribute des Himmlischen und Heiligen der oberen Sphäre des Himmels zugeordnet, zugleich ein verbindendes Element, ein den gesamten Weltraum durchströmendes Substrat.²³ Was das Gedicht vorführt, ist ein durch den Äther ermöglichtes rhythmisches Zusammenklingen der Lebewesen, eine Communitas des Lebendigen bzw. des Seienden, der das lyrische Ich sich selbst mit einschreibt. Movens dieser umfassenden Vergemeinschaftung ist dabei eine kosmische Sympathie²⁴, die die diversen Formen des Seienden im Modus des Sehnsens miteinander verknüpft.

Auf den ersten Blick erscheint das hier entworfene Bild einer kosmischen Harmonie zweifellos unendlich einfältig und naiv, merkwürdig unberührt von jenen Momenten der Krise, die wir dem ausgehenden 18. Jahrhundert zuzuschreiben gewohnt sind.²⁵ Ein anderer Eindruck ergibt sich indessen, wenn man das Gedicht genauer betrachtet und dessen jeweilige semantische Entscheidungen

20 Äther ist ein für Hölderlins Werk bestimmendes, wiederkehrendes Motiv. Vgl. Jürgen Link. „Aether und Erde. Naturgeschichtliche Voraussetzungen von Hölderlins Geo-logie“. *Hölderlin-Jahrbuch* 35, 2006-2007. S. 120-151.

21 Vgl. Ulrich Gaier. „Heilige Begeisterung“. Vom Sinn des Hymnischen um 1800“. *Hölderlin-Jahrbuch* 32, 2000- 2001. S. 7-49, hier S. 8.

22 Zum Konzept des Äthers und dessen philosophischen und theoretischen Implikationen vgl. die umfassende Rekonstruktion von Holger Steinmann. „der Pfad ist keinem bezeichnet“. Zur Umschreibung des Äthers bei Hölderlin und Poe“. *Äther: Ein Medium der Moderne*. Hg. Albert Kümmel-Schnur/Jens Schröter. Bielefeld: Transcript, 2008, S. 227-250.

23 Vgl. ebd. S. 236.

24 Vgl. Steinmann. der Pfad ist keinem bezeichnet. S. 236.

25 Vgl. Reinhart Koselleck. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.

im Lichte ihrer unausgesprochenen, jedoch ex negativo implizierten und mitzudenkenden Alternativen zu lesen versucht. Es geht darum, sich jene Bezüge zu vergegenwärtigen, die – durch die Semantik des Gedichts nahegelegt – als Erwartung aniziert, jedoch abgewiesen werden. Ein solcher erwartbarer, doch negierter Bezug ist zunächst die Vorstellung der Macht bzw. Allmacht, die sich, zumal in christlicher Tradition, oft mit der Idee des Schöpfergotts verbindet. Den ätherischen Allgott des Gedichts wird man sich kaum als Monarch auf einem Thron vorstellen. Der kosmische Raum, von dem hier die Rede ist (die „ewige Halle des Vaters“), ist durch eine eigentümliche Absenz von Macht charakterisiert oder genauer: Wenn man von einem Machtmoment sprechen kann, dann im Sinne einer Macht der Subsistenz, des Daseineralts, nicht im politischen Sinne einer Differenz von Herrschendem und Beherrschten. Das Wissen des Kosmos, so Jan Assmann, ist „das Wissen der Schöpfung und In-Gang-Haltung, nicht des Überwachens und Strafens“.²⁶

Es geht in Hölderlins Gedicht jedoch zugleich um mehr als den Abweis politischer Macht. Denn im gleichen Zuge, in dem die kosmische Figur des Äthers jegliche rechtsförmige oder normierende Macht zurückweist, negiert bzw. überschreitet sie auch jede regionale und nationale Referenz. Als ein Fluidum, d.h. als Ensemble lose assoziierter Elemente, bezeichnet der Äther einen Raum, der sich nicht parzellieren, nicht in regionale oder nationale Segmente einteilen lässt. In der Formel „Raums genug ist für alle“, die die ätherische Sphäre des Himmels charakterisiert, bekundet sich so eine Gegenfigur zu jener Knappheit des Raums, die für die in der Ära der Revolutionsepoche entstehende territoriale Ordnung der europäischen Nationen bestimmend sein wird.

Doch nicht nur unter diesem räumlichen Aspekt ist Hölderlins Kosmoskonzept als eine Figur des Transnationalen zu begreifen. Ihm ist vielmehr darüber hinaus eine Disposition zur Überschreitung der Grenzen nationaler Sprachen und Kulturen inhärent. Diese Tendenz äußert sich in Hölderlins Lyrik vor allem im Wechsel der Götter bzw. Götternamen. Zwar gilt Hölderlins Vorliebe unzweifelhaft den „Göttern Griechenlands“, doch werden diese mal durch ihre gängigen griechischen oder römischen Namensformen, mal durch die ihnen zugeordneten Gestirne und Naturerscheinungen bezeichnet. Mitunter treten auch generische Formeln wie „die Himmlischen“, „seelige Genien“ oder einfach „Götter“ an deren Stelle. Zudem erweitert Hölderlin bisweilen das geläufige griechisch-antike Götterrepertoire, indem er den Namen der olympischen Gottheiten diejenigen des archaischen Göttergeschlechts der Titanen zur Seite stellt. Dabei sind die jeweiligen homologen Terme – Poseidon/Okeanos, Kronos/Zeus, Hyperion/Helios – unterdessen anders als in Hesiods Theogonie weniger durch ein agonales Prinzip des Gegensatzes und der wechselseitigen Exklusion als vielmehr durch ein Prinzip des Nebeneinanders und der wechselseitigen Substitution bestimmt. Auch besteht hier offenbar kein Widerspruch zwischen Plural und Singular, zwischen vielen Göttern und dem einen Gott,

26 Jan Assmann. „Magische Weisheit. Wissensformen im ägyptischen Kosmotheismus“. *Weisheit. Archäologie der literarischen Kommunikation III*. Hg. Aleida Assmann. München: Fink, 1991. S. 241-257, hier S. 242.

wie die Ankunft einer Christusfigur im antiken Götterkreis in der Hymne „Der Einzige“ bezeugt.²⁷

Mir kommt es bei diesen Beobachtungen weniger auf die mythische oder religiöse Dimension an, sondern darauf, dass das Kosmoskonzept hier als eine Figur der sprachlichen und kulturellen Übersetzung fungiert. In dem Maße, in dem das Denken des Kosmos, wie man mit Jan Assmann formulieren könnte, die mosaische Unterscheidung zwischen dem einen wahren Gott und den falschen Göttern konterkariert, entwirft es zugleich ein Modell von Transnationalität.²⁸ Durch ihre Funktionsstelle im kosmischen Bezugssystem sind die Götter eines Landes übersetzbar in die eines anderen Landes bzw. einer anderen Kultur.²⁹ Hölderlins Lyrik greift dieses für die Religionen der Alten Welt charakteristische Prinzip einer kosmologisch fundierten Äquivalenz der Namen auf, um aus ihm eine Dynamik der Übersetzung und wechselseitigen Substitution der Mythologeme und kulturellen Signifikate hervorzubringen.

Neben nationalen bzw. nationalkulturellen Distinktionen überschreitet das Kosmoskonzept des Gedichts eine weitere Unterscheidung: die Differenz von Natur und Kultur. Diese Überschreitung lässt sich an einem Begriff ablesen, an den das Motiv der kosmischen Verknüpfung im Gedicht implizit anschließt, nämlich das der stoischen Philosophie entlehnte Konzept der *oikeiosis*.³⁰ Dieser Begriff leitet sich von dem Adjektiv *oikeion* her, das „zugehörig“ bedeutet. Die Einzelwesen werden demzufolge als einander wie dem All zugehörig beschrieben. Dieses Moment der Zugehörigkeit wird im Gedicht durch die wiederkehrende Metapher des Hauses benannt: „Halle des Vaters“, „und es regen sich frei im Hause“. Das hier anklingende Bild des Kosmos bzw. der Natur als ein Gehäuse, als Wohnung einer kosmischen Gemeinschaft, suggeriert die Idee einer primordialen Zugehörigkeit zur Natur, eine Einheit von *bios* und *oikos*, in der das menschliche Subjekt durch seine Konvivenz mit den übrigen Kosmos-Bewohnern immer schon inkludiert sei. Das Gedicht unterläuft hier die für die Neuzeit spätestens seit Rousseau instituierte Konvention, das Soziale als eine Sphäre zu denken, die menschlichen Akteuren vorbehalten ist und die die übrige, naturhafte Welt als ihr Anderes ausschließt.³¹ Die Bewegung der Kollektivierung, die die Äther-Hymne umschreibt, umfasst ja ein heterogenes Ensemble ganz unterschiedlicher Dinge, Pflanzen und Tiere, menschliche und

27 Vgl. Friedrich Hölderlin. „Der Einzige“. *Sämtliche Werke*. Band 2. Hg. Friedrich Beißner. Stuttgart: Cotta, 1953. S. 164-168.

28 Vgl. Jan Assmann. *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*. München: Hanser, 1998. S. 17-19.

29 Vgl. ebd.

30 Zu diesem Konzept und dessen Bedeutung im Kontext der antiken Diskussion vgl. die umfassende Studie von Robert Bees. *Die Oikeiosislehre der Stoa*, Bd. 1, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

31 Mit dieser Beobachtung sei nicht bestritten, dass Hölderlin an anderen Stellen seines Werkes durchaus dem Rousseauschen Dualismus von Natur und Kultur folgt, insbesondere im Hyperion-Roman. Vgl. Walter Erhart. „in guten Zeiten gibt es selten Schwärmer. – Wielands *Agathon* und Hölderlin *Hyperion*“. *Hölderlin-Jahrbuch* 27, 1990/1991. S. 173-191, hier S. 181-183.

nicht-menschliche Wesen, die im Medium der Sympathie miteinander vernetzt sind. Man mag hier an neuere Revozierungen der Trennung von menschlicher und nicht-menschlicher Sphäre denken, wie sie von Seiten jüngerer kulturtheoretischer und kulturanthropologischer Ansätze vorgeschlagen worden sind.³² In der Konstellation des Äther-Gedichts zeichnet sich jenes Konzept einer „symmetrischen Anthropologie“ ab, wie es Bruno Latour im Untertitel seines wohl bekanntesten Werks, *Nous n'avons jamais été modernes*³³, programmatisch formuliert hat. Latours leitende Beobachtung, die seine Diagnose der non-modernité europäischer und westlicher Gesellschaften motiviert, besteht darin, dass die Attribute der Autonomie und unabhängigen Handlungsmacht, die sich der menschliche Akteur als Fundamente seiner modernen Existenz zugeschrieben hat, sich insofern als illusionär erweisen, als die Welt immer schon eine hybride Komposition darstellt: Sie sei nämlich eingespannt in zahllose Verflechtungen, in denen die Sphäre der Kultur unauflöslich verschränkt ist mit Naturphänomenen sowie technischen Operationen, Apparaten und Maschinen. Um diesen hybriden Verflechtungen Rechnung zu tragen, gilt es, so die Forderung Latours, den Natur-Kulturzusammenhang als eine dynamische Verkettung aufzufassen, in der die geläufige Subjekt/Objekt-Differenz aufgehoben ist und in der auch nicht-menschliche Wesen oder Dinge temporär eine Wirkungsmacht gewinnen können, die es nahelegt, sie als ‚Akteure‘ zu beschreiben.

Eine ähnliche, im Blick auf Hölderlins Text womöglich noch aufschlussreichere Parallele ergibt sich, wenn man das Gedicht im Horizont des von Philippe Descola entwickelten kulturanthropologischen und ethnologischen Ansatzes betrachtet, den dieser vor allem in seiner methodisch-programmatischen Studie *Par-delà nature et culture*³⁴ dargelegt hat. Auch für Descola steht, vor dem Hintergrund seiner ethnologischen Feldforschungen, die Gültigkeit der geläufigen, dualistischen Auffassung der Relation von Natur und Kultur in Frage. Als Alternative zu diesem dichotomischen Modell plädiert Descola dafür, jene andere Formen des Zugangs zu Naturphänomenen und -elementen ernst zu nehmen, wie sie sich in den Praktiken vermeintlich ‚primitiver‘, außereuropäischer Gesellschaften beobachten lassen. In der Lebens- und Vorstellungswelt dieser Kulturen erstreckt sich der Bereich des Sozialen selbstverständlich auch auf die Natur. Das Verhältnis von Menschen und nicht-menschlichen Wesen, von naturhafter und kultureller Sphäre, wird als ein Kontinuum gedacht, in dem es sich von selbst versteht, dass menschliche Akteure mit Tieren, Pflanzen und Dingen Beziehungen eingehen und Allianzen schließen. Auch nicht-menschlichen Wesen werden hier jene Eigenschaften der Interiorität, der seelisch-mentalenen Verfasstheit, der Intentionalität und mitunter auch jener Status der Person zugeschrieben,

32 Für wertvolle Hinweise zur neueren französischen Theoriediskussion und zu Baudelaire danke ich Kirsten Kramer.

33 Bruno Latour. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: Découverte, 1991. Siehe dort vor allem die Kapitel 1 („Crise“) und 5 („Rédistribution“).

34 Philippe Descola. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.

der in der vorherrschenden Tradition des okzidentalen Denkens dem Menschen vorbehalten waren bzw. sind.

Liest man Hölderlins Gedicht vor dem Hintergrund des hier skizzierten Diskussionskontexts, wird deutlich, dass dieser vordergründig schlichte und unauffällige Text ein interessantes Potential in sich birgt. In der Figur einer kontinuierlichen, sämtliche Sphären umgreifenden kosmischen Verkettung, die das Gedicht vorführt, scheint jenes Programm einer Rekonzeptualisierung des Sozialen, einer „symmetrischen Anthropologie“³⁵, wie es Descola, Latour und ihre Mitstreiter vorschlagen, vorweggenommen.

An anderer Stelle, im Kontext des Empedokles-Dramas, hat Hölderlin den genannten Konnex von *oikos* und *bios* wieder aufgenommen, um ihn indessen um einen dritten Term zu erweitern – den der *polis*. Mit gutem Grund hat die neuere Forschung in Hölderlins Empedokles die Figur des politischen Revolutionärs erblickt, dem es um die Stiftung einer neuen politischen Ordnung zu tun ist.³⁶ Dabei wird jedoch meist nicht oder nur ansatzweise bedacht, dass wir es hier mit einer Revolution gänzlich anderen Stils zu tun haben als der großen Französischen Revolution, deren Hergang Hölderlin, wie man weiß, aufmerksam verfolgte. Wenn Empedokles' Projekt revolutionär ist, so deshalb, weil es darauf zielt, eine neue, andere Form der Kollektivierung ins Werk zu setzen: ein kosmisches Kollektiv, das, wie in der Äther-Hymne, menschliche und außermenschliche Wesen gleichermaßen umgreift.

Das Skandalon von Empedokles' Programm, für das ihn die Bürger Agrigents aus der Stadt verbannen, besteht mit anderen Worten darin, dass er es wagt, *bios* und *polis* zusammenzudenken.

In den verschiedenen Fragmenten des Dramas wird dieser Zusammenhang in dem leitmotivisch wiederkehrenden Begriffsensemble Leben, das Lebendige und Natur umkreist. So in der Rede des bereits gescheiterten, verbannten Neuerers³⁷:

Bin ich es noch? o Leben! Und rauschten sie mir
 All deine geflügelten Melodien und hört
 Ich deinen alten Einklang, große Natur?
 Ach! Ich der Einsame, lebt ich nicht
 Mit dieser heiligen Erd und diesem Licht
 Und dir, von dem die Seele nimmer läßt
 O Vater Äther und mit allem Lebenden
 Der Götter Freund [...]?

35 Für diesen theoretischen Zusammenhang einschlägig ist auch das jüngst erschienene Schwerpunktheft „Reinigungsarbeit“ der *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Heft 1/2013; siehe dort insbesondere die Beiträge von Marcus Hahn (S. 23-36) und Irene Albers (S. 37-52), die das Programm einer „Heteronomieästhetik“ und einer „symmetrischen Literaturwissenschaft“ vorschlagen.

36 Vgl. Christoph Prignitz. *Hölderlins ‚Empedokles‘. Die Vision einer erneuerten Gesellschaft und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe*. Hamburg: Buske, 1985.

37 Friedrich Hölderlin. „Der Tod des Empedokles“. Zweite Fassung. In: Ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2. Hg. Jochen Schmidt. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. S. 361-387, hier S. 376-377.

Wie die hier nicht zufällig wieder aufgenommene Formel ‚o Vater Äther‘ anzeigt, ist die Figur, in deren Zeichen Empedokles die neue Ordnung der Polis gründen will, die eines kosmischen Miteinanders der Naturdinge. Dabei bezeichnet diese ätherische Ökumene von Mensch und Natur, die Empedokles entwirft, zugleich eine Sozialität, die sich nicht auf den lokalen Bezirk der Stadt, auf die Gesellschaft der Bürger von Agrigent beschränkt, sondern die als eine – im wörtlichen Sinne – Cosmopolis vorzustellen ist.

Die beiden genannten, sowohl im Äther-Gedicht als auch im Empedokles-Fragment zu beobachtenden Überschreitungen sind dabei als zwei miteinander Hand in Hand gehende Aspekte eines transgressiven Potentials zu lesen, das in der Semantik der Kosmosfigur angelegt ist. Dabei scheint dieses Potential vor allem dort zur Geltung zu kommen, wo die Vorstellung des Kosmos eine spezifische Akzentuierung erhält. Um dies nachzuvollziehen, ist es nützlich, noch einmal auf das Moment des kosmischen Zusammenhangs zurückzukommen und genauer danach zu fragen, auf welche Weise und durch welche Operationen sich dieser Nexus herstellt bzw. ins Werk setzt. In der Äther-Hymne wie im *Empedokles* konstituiert sich dieser Zusammenhang offenbar weniger über logisch-konzeptionelle Unterscheidungen noch als eine rationale Ordnung, die sich in ein räumliches Gefüge, eine kosmische Architektur übersetzen ließe. Bestimmend sind hier vielmehr dynamische und gleitende Verfahren der Verknüpfung, die auf der Ebene körperlich-physiologischer Vorgänge („Wachstum“, „Streben“) oder affektiver Regungen („Sehnen“, „Liebe“) wirken. Als entscheidendes Moment des Kosmos erweist sich so die Figur des kosmischen Zusammenhangs, der sich hier als ein bewegliches netzwerkförmiges Gefüge manifestiert, als dynamische, dezentral sich organisierende Verkettung von menschlichen Akteuren, Dingen und Naturwesen. Kosmos stellt sich hier somit zunächst als ein Medium der Verknüpfung dar, als Ensemble von lose gekoppelten Elementen, das für vielfältige Formbildungen disponibel ist.³⁸ Im Gedicht wird diese Figur der dynamischen Verkettung vor allem durch die verschiedenen Verben der Bewegung sowie durch diverse Erscheinungsformen des Flüssigen und des Fließens („Äther“, „Welle“, „Meersflut“, „Ozean“) evoziert. Entsprechend scheint die hier skizzierte Ausprägung der Kosmosidee auch seitens des erkennenden bzw. wahrnehmenden Subjekts einen anderen Zugang nahezu legen bzw. zu erfordern als den der distanzierten Beobachtung. Den aus beweglichen Elementen komponierten kosmischen Nexus erfahren, heißt, jene Distanz preisgeben, die die Perspektive des epistemischen oder beobachtenden Subjekts charakterisiert. Die kosmische Perzeption erschließt sich mithin in einer Operation, die sich als ein osmotisches oder mimetisches Verfahren beschreiben ließe und die mit einem Verzicht bzw. Verlust von Kontrolle und Steuerung auf Seiten des wahrnehmenden Beobachters einhergeht. Es geht um einen Modus der Annäherung, die sich auf dem Wege des Eintauchens in die kosmische Materie

38 Zum Begriff der ‚losen Kopplung‘ und, damit verbunden, der Unterscheidung von Medium und Form vgl. Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995, S. 167-169. Vgl. auch Fritz Heider. „Ding und Medium“. *Symposium*. Bd. 1. 1926. S. 109-157.

oder des rhythmischen Mit-Einstimmens in seine Dynamik vollzieht. Dabei fällt auf, dass es in der Äther-Hymne zu dieser Bewegung des Eintauchens, der Immersion des Selbst ins Medium des Kosmos letztlich nicht kommt. Anders als im Empedokles-Fragment, in dem in Gestalt des Sturzes des Protagonisten in den Ätna eine Verschmelzung mit dem kosmischen Element des Feuers erfolgt, zeichnet sich am Schluss der Äther-Hymne eine Figur der Distanznahme ab, die die Distinktion von lyrischem Ich und kosmischem All aufrecht erhält: „und sänftigst selbst das strebende Herz mir,/ Und ich lebe nun gern, wie zuvor, mit den Blumen der Erde“.

Das hier bemerkte Spannungsverhältnis von Immersion bzw. Partizipation auf der einen und visueller bzw. epistemischer Distanz auf der anderen Seite ist auch für die weitere Karriere literarischer Kosmologien im Übergang zur Moderne und Gegenwart bestimmend. Diese Paradoxie von Teilnahme und externer Beobachtung und Beschreibung kommt insbesondere dort zum Tragen, wo wir es, wie oben am Beispiel der Äther-Hymne dargelegt, mit ‚Kosmos‘ in seiner fluiden, netzwerkförmigen Spielart zu tun haben, die als prominente, wenn nicht gar als die dominierende Variante der Kosmossemantik in Moderne und Gegenwart gelten kann – vor allem im Bereich der Literatur und Poesie. Als weitere einschlägige und zugleich programmatische Formulierung dieser Spielart des lyrischen Kosmosdenkens, die sich von Hölderlin in die Moderne fort-schreibt, sei Baudelaires berühmtes Gedicht *Correspondances* angeführt, das hier freilich nur in einer sehr selektiven, auf wenige Aspekte konzentrierten Lektüre vorgestellt werden kann³⁹:

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Auch Baudelaires Gedicht entwirft ein Szenario, in dem menschliche und naturhafte Sphäre nicht als distinkte, sauberlich voneinander zu trennende Bezirke, sondern als vielfach miteinander verschränkte und ineinander verwobene

39 Charles Baudelaire. „Les Fleurs du Mal“. *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hg. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975, Gedicht Nr. IV. S. 11.

Bereiche erscheinen. In der konzisen Form des Sonetts fasst dieser Text die Grundfigur einer von universalen Verknüpfungen und Wechselbeziehungen durchzogenen kosmischen Natur zusammen. Bestimmend ist dabei der Schlüsselbegriff der „Correspondances“, d.h. der unterschweligen Entsprechungen, die als konstitutives Prinzip Natur und Kultur, belebte und unlebte Welt durchziehen und so den Zusammenhang des Universums stiften.⁴⁰ Mit der Bezeichnung der Natur als Tempel wird dabei zum einen ein mythisch-religiöser Vorstellungshorizont aufgerufen, zum anderen die für die Kosmosfigur typische Gebäudemetaphorik angesprochen. Die Naturdinge, die als „lebende Säulen“ des Tempels erscheinen, erweisen sich als sprechende und damit als dem Menschen als *zoon logon echon*⁴¹ verwandte Wesen. Wenn sich in der Folge der Säulengang der Natur in einen „Wald von Symbolen“ verwandelt, den der Mensch durchstreift⁴², so wird dabei zugleich die geläufige Subjekt-/Objekt-Perspektive verkehrt: Denn anders als man erwarten könnte, ist es nicht der Mensch, der als Beobachter der Natur firmiert; es sind vielmehr umgekehrt die Wesen und Dinge der Natur, die den vorbeiziehenden Menschen mit vertrauten Blicken („regards familiers“) in Augenschein nehmen. Die Affinität von Mensch und Natur, die das Gedicht im Attribut „familiers“ herausstellt, wird in der Folge weiter entfaltet.

Das Spezifische von Baudelaires Zugang zur Welt des Kosmos liegt darin, dass dieser, im Unterschied zu einer prominenten Tradition literarischer und philosophischer Kosmosentwürfe, nicht die optische Dimension, den Modus des Schauens und der Vision, privilegiert, sondern gleichermaßen die Dimensionen des Klangs, Geruchs und des Fühlens evoziert. Schon mit der zweiten Strophe wechselt die Beschreibung von der optischen zur akustischen Wahrnehmungsdimension: Der Zusammenhang der Natur wird nun als eine Verschmelzung von Tönen, als Zusammenführung entfernter Echoklänge vorgestellt. In der Folge, in den Terzetten, erweitert sich das Spektrum der Wahrnehmungsraster noch, wenn neben der Dimension des Klangs auch der Duft („parfums“) als kosmisches Verbreitungs- und Kommunikationsmittel aufgerufen wird. Der im Zeichen der *Correspondances* sich eröffnende kosmische Zusammenhang gewinnt auf diese Weise eine andere mediale Kontur, eine andere materielle und ästhetische Kompositionsform als man es aus den vorrangig visuell orientierten Kosmosvorstellungen des mainstream der Tradition kennt.

Wenn sich somit in Baudelaires Gedicht das Ensemble der Naturdinge als eine kosmische Ganzheit zu erkennen gibt, die sich in der Formel einer „ténébreuse et profonde unité“ zusammenfasst, so geschieht dies in einer Operation,

40 Zum Konzept der Correspondances vgl. Thorsten Greiner. *Ideal und Ironie: Baudelaires Ästhetik der ‚modernité‘ im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht*. Tübingen: Niemeyer, 1993. S. 35-36. Vgl. auch Wolfgang Matzat. *Diskursgeschichte der Leidenschaft. zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*. Tübingen: Narr, 1990. S. 108, sowie ders. „Baudelaires Exotismus – Zur Differenzierung von romantischer und moderner Lyrik“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 68 (N.F. 37), 1987. S. 147-165.

41 Aristoteles. *Politik*. 1253a, 10-18.

42 Vgl. Greiner. *Ideal und Ironie*. S. 120-121.

in der visuelle, olfaktorische und akustische Sinneseindrücke eng aufeinander bezogen und miteinander verknüpft sind: „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“. Die Erfahrung des kosmischen Nexus nimmt hier die Form einer synästhetischen Vereinigung der Sinne an, einer Figur, in der Düfte, Farben und Töne in wechselseitigen Korrespondenzen aufeinander bezogen und miteinander verwoben sind. Die Figur der Synästhesie⁴³, die hier als die bevorzugte Erscheinungs- und Perzeptionsform des Naturzusammenhangs hervortritt, markiert zunächst den Bruch mit der geläufigen Auffassung einer Hierarchie der Sinne, insofern sie die verschiedenen Wahrnehmungsmodi gewissermaßen auf ein- und derselben Ebene firmieren lässt. Mehr noch: Wenn es hier überhaupt so etwas wie ein Leitmedium der kosmischen Wahrnehmung gibt, so scheint diese Funktion nicht, wie man erwarten könnte, dem Visuellen zuzukommen. Eher schon ist es der herkömmlich oft als niederer Sinneseindruck eingestufte Modus des Duftes, der hier einen gewissen Vorrang erhält. Zumindest wird ihm im Vergleich zu den anderen Wahrnehmungsmedien eine größere, ja unendliche Reichweite zugetraut: „Ayant l'expansion des choses infinies“. Die Synästhesie stellt gewissermaßen das medienästhetische und poetische Korrelat der hier erörterten Spielart der Kosmosidee dar, nämlich jener Fassung des Konzepts, die den Aspekt der dynamischen Vernetzung, der umfassenden, hybriden Verkettung hervorkehrt. Die Synästhesie ist hier somit sowohl eine konzeptive Metapher, die eine bestimmte Spielart des Kosmosbegriffs zusammenfasst, als auch eine rhetorisch-performative Figur, die jene Bewegung der Einheit und Verschmelzung, die sie postuliert, zugleich sprachlich und poetisch manifest werden lässt.

In der Schlusswendung des Gedichts wird die hier wirksame mediale und ästhetische Operation, in der sich die kosmische Verflechtung der Dinge erschließt, noch einmal pointiert. Die Formel von den „transports des esprits et des sens“, mit der das Gedicht schließt, ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: zunächst werden hier „esprit“ und „sens“, Intellekt und Wahrnehmung, zusammengeführt. Darüber hinaus macht sich der Text die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks „transport“ zu Nutze, der zunächst, im konkreten Sinne, das technische Mittel der Fortbewegung und des Transfers meint, dann aber auch, im übertragenen Sinne, ein Medium der Kommunikation, der Übertragung und Übersetzung bezeichnen kann. Überdies kommt noch eine weitere Bedeutungskomponente des Worts „transport“ ins Spiel, die hier ebenfalls wachgerufen wird und dem Grundmotiv des Gedichts eine neue Akzentuierung gibt. Der Ausdruck „transport“ kann auch eine innere Bewegung, einen (psychischen)

43 Zum Begriff der Synästhesie vgl. Heinz Paetzold, „Synästhesie“. *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel. Bd. 5. Stuttgart: Metzler, 2003. S. 840-868, sowie aus mediengeschichtlicher und medienanalytischer Sicht Stefan Rieger, „Synästhesie. Zu einer Wissenschaftsgeschichte der Intermedialität“. *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. Hg. Joachim Paech/Jens Schröter. München: Fink, 2007. S. 61-77.

Zustand der Verzückung, der Trunkenheit oder Ekstase meinen.⁴⁴ Durch diese zweite Bedeutungsschicht des Worts wird also das Register jener anderen, ‚dionysischen‘ Zustände angesprochen, in denen das erlebende Subjekt nicht Herr seiner selbst ist, sondern sich als gleichsam ‚außer sich‘, als Objekt einer fremden Machtwirkung erfährt. Diese Lesart von „transports“ verweist mit anderen Worten auf jene Formen einer veränderten, sei es exaltierten, sei es verschobenen Perzeption, die aus dem Rahmen herkömmlicher Wahrnehmungsweisen herausfallen und im Vergleich zu diesen als radikale Ausnahme erscheinen. Nimmt man das hier anklingende Motiv ernst, so bietet sich eine andere Deutung der Kosmosfigur an, als sie die vorangehenden Strophen des Gedichts nahelegten, nämlich die Möglichkeit, Kosmos nicht, wie zunächst suggeriert, als ein Gehäuse oder ein Ensemble von Kommunikationen, sondern als ein Trancemedium⁴⁵ zu begreifen. Damit aber umreißt der Schluss des Gedichts für das lyrische Ich bzw. das menschliche Subjekt eine gänzlich andere Position als zu Beginn: Nimmt der Sprecher zu Anfang des Gedichts die Rolle eines Beobachters ein, der den kosmischen ‚Tempel‘ gleichsam von außen, aus einer gewissen Distanz heraus, beschreibt, so fordert die Schlusszeile dazu auf, jene Distanz aufzugeben und sich der Dynamik der kosmischen Kraftwirkungen zu überlassen. Baudelaires Gedicht knüpft also, so lässt sich zusammengefasst festhalten, an die Idee eines kosmischen Naturzusammenhangs an, der sich, wie schon bei Hölderlin, als eine Vermischung und hybride Verkettung der Elemente und Mitglieder (Pflanzen, unbelebte Dinge, Tiere und Menschen) des kosmischen Ensembles präsentiert. Baudelaire beschränkt sich indessen nicht darauf, diese kosmische Verflechtung zu beschreiben und sichtbar zu machen. Es geht ihm vielmehr zugleich darum, eine spezifische mediale Disposition und Wirkungsweise vorzuführen, die nach seiner Auffassung mit dieser Ausprägung der Kosmosfigur Hand in Hand geht. In der Sphäre des Kosmos, wie sie sich hier darstellt, zeichnet sich eine Verwirrung und Verschiebung der Wahrnehmung ab, in der nicht nur die verschiedenen Sinne synästhetisch zusammenfallen, sondern auch die vertrauten Distinktionen von Innen und Außen sowie von Subjekt und Objekt aufgehoben werden. Wer in den Bereich des Kosmos eintritt, schaltet mithin jene Operationen der Selektion, der Steuerung und Kontrolle durch das Bewusstsein aus, die herkömmlich in Prozessen der Wahrnehmung am Werk sind. In letzter Konsequenz erweist sich Baudelaires Kosmos mithin als eine Figur, die (nur) im Modus des Erlebens, nicht des Handelns oder aktiven Tuns zugänglich ist. Dieses Modell einer ekstatischen Kosmos-Erfahrung wird unterdessen im Gedicht der *Correspondances* nur angedeutet, nicht expliziert. Dass letzteres nicht geschieht, erklärt sich, zumindest zum Teil, aus der Formentscheidung, die dem Gedicht zu Grunde

44 Der *Littré* führt für diese Bedeutungsebene von „transport“ die Synonyme *délire*, *ardeur*, *enthousiasme*, *ravissement*, *emportement*, *ivresse*, *extase* und *exaltation* an. Siehe *Dictionnaire Littré en ligne*. <http://dictionnaire.reverso.net/francais-synonymes/transport> (konsultiert am 15.12.2014)

45 Zu diesem Konzept vgl. Marcus Hahn/Erhard Schüttelz. „Einleitung“. *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*. Hg. Dies. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 7-16.

liegt. Die Bewegung der Ekstase auszuführen, würde bedeuten, den Rahmen jener strengen Form des Sonetts und vor allem der Metrik des Alexandriners zu sprengen, die Baudelaire als Kompositionsform seines Textes gewählt hat. Der kosmische Impuls, sich den „transports des esprits et des sens“ zu überlassen, gerät, anders gesagt, in Widerspruch zur poetischen Komposition, ja zum Vorgang des Schreibens selbst, der ja, sowohl was den materiellen Vollzug des Zeichnens oder Aufschreibens der Grapheme als auch was die so erzeugte Abfolge der sprachlichen Zeichen auf dem Papier (oder einem anderen Trägermedium) betrifft, eine zumindest in gewissem Grade kontrollierte Operation darstellt. In den „Correspondances“ wird somit die Tendenz des lyrischen Ich, in die kosmische Natur einzutauchen und sich deren ekstatischen Entrückungen zu überlassen, noch durch den Rahmen des poetischen Textes umgrenzt und eingefasst.

Ein literarisches Projekt, das darauf zielt, diese Dimension eines transmedialen Kosmos weiter zu vertiefen und deren ekstatische Effekte auszuloten, muss also – so lässt sich vor dem Hintergrund des oben Ausgeführten vermuten – in eine Konstellation führen, in der der Vorgang des Schreibens, der Akt der *écriture*, problematisiert, konterkariert oder zurückgenommen wird. Baudelaire hat das Experiment einer solchen radikalisierten, das Schreiben selbst affizierenden Erfahrung in einigen Passagen seines Essays *Les Paradis artificiels*⁴⁶ unternommen, vor allem im ersten, in lyrischer Prosa verfassten Teil, dem *Poème du Haschisch*. Daran anknüpfend sind sodann die experimentellen Schreibweisen der künstlerischen Avantgarden, vor allem des Surrealismus zu nennen, insbesondere das Projekt der *écriture automatique*.⁴⁷

Wenn ich im Folgenden die radikalisierte Variante der poetischen Erkundung kosmischer Medialität nicht an diesen berühmten, nunmehr kanonischen Texten nachzeichne, sondern sie an einem weniger bekannten Beispiel zu veranschaulichen versuche, so deshalb, weil mir hier der Bezug zur Tradition des Kosmosdenkens besonders deutlich ausgeprägt zu sein scheint. Bei dem Text bzw. Textpassus, den ich hier nur skizzenhaft, in Form eines Ausblicks, aufgreifen möchte, handelt es sich um einen Auszug aus Blaise Cendrars' Reiseerzählung *Bourlinguer*. In diesem in der Ich-Form verfassten Text, in dem Cendrars die Erfahrungen einer Seereise in fiktional überformter Art präsentiert, findet sich eine in unserem Zusammenhang aufschlussreiche Stelle, nämlich jene Passage, in der das Ich die Eindrücke eines Zwischenhalts in der Bucht von Neapel beschreibt. Am Strand sitzend, mit Reiseproviand ausgestattet, richtet der Reisende seinen Blick auf das Meer⁴⁸:

Je suis assis devant une auberge de Puzzoles, derrière le promontoire de Pausilippe, sous une treille. Je bois. Je mange, Je fume. Je fume. Dans l'avant-port, amarrée à une bouée, se balance une barque au gréement étranger. La mer est déserte. La

46 Charles Baudelaire. *Les paradis artificiels*. Hg. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1989.

47 Vgl. André Breton/Philippe Soupault: *Les Champs magnétiques*. Paris: Au sans pareil, 1920.

48 Blaise Cendrars. *Bourlinguer suivi de Vol a voile*. *Œuvres*. Band 9. Hg. Claude Leroy. Paris: Denoël, 2003. S. 175-176.

mer qui roule des galets, la mer qui n'a pas de limites, qui enrobe les cinq parties du monde.

In dem skizzierten Szenario, das nur durch wenige Referenzen (Puzzoles, Vorgebirge von Posilipo) geographisch lokalisiert wird, fällt der Akzent auf das Meer, das hier als eine Figur des Unermesslichen und Unendlichen („qui n'a pas de limites“) sowie des Ganzen der Welt („qui enrobe les cinq parties du monde“) angesprochen wird. Die Vorstellung der Weite und gewaltigen Ausdehnung des Meeres erhält dabei noch größeren Nachdruck durch dessen Leere und Verlassenheit: „La mer est déserte.“ Das in dieser Formel anklingende Motiv der Einsamkeit ruft dabei zugleich eine seit Rousseau geläufige topische Konstellation in Erinnerung, in der das einsame Subjekt eine besondere, intime Beziehung zur es umgebenden Natur oder Landschaft eingeht. Durch das Attribut des Unendlichen, das ihm zugeschrieben wird, gewinnt das Meer überdies Züge einer Überschreitungsfigur, einer Materie, die die große, aber begrenzte Ausdehnung des Territoriums der Erde übersteigt und sich in kosmische Dimensionen zu erstrecken scheint. Auch der Sprachduktus der Stelle, eine rhythmische, lyrische Prosa, die dem Fließen des Meeres nachempfunden scheint, verweist auf den Habitus kontemplativer Betrachtung. Das erlebende Ich, das das Vehikel des Geschehens bildet, tritt dabei nicht nur als Beobachter in Erscheinung, sondern auch als essendes und trinkendes Wesen. Diese körperlich-physiologischen Tätigkeiten des Subjekts, die in der in der Folge refrainartig wiederholten Zeile „Je mange. Je bois. Je fume“ zusammengefasst werden, sind jedoch keineswegs, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, nur Störfaktoren die das sublime Szenario der Kontemplation unterbrechen. Sie dienen vielmehr, wie sich zeigen wird, als integrale Bestandteile der hier entfalteten kosmischen Vorstellung. Es sind nicht nur körperliche Vorgänge, die das lyrische Ich mit dem Bereich des Lebens (*bios*) verbinden. Die Substanzen des Weins und des Tabaks, die das Ich zu sich nimmt, bezeichnen darüber hinaus pharmazeutische Stoffe, die als Drogen oder Rauschmittel wirken und Veränderungen der Wahrnehmung und des Bewusstseins hervorrufen können. In Wein trinken und rauchen sind also Operationen am Werk, die das Selbst in einen von der herkömmlichen Wahrnehmung verschiedenen Zustand versetzen, und einen anderen Weltzugang vorbereiten als dem der bewussten Beobachtung und Beschreibung.

Fürs Erste jedoch scheint sich das Ich noch nicht ganz der Wirkungsmacht dieser das Bewusstsein affizierenden Medien überlassen zu haben. Denn noch hält es zu dem Wahrgenommenen Distanz, das es aus einer poetischen Perspektive, aus der Sicht des lesenden und schreibenden Dichters auffasst⁴⁹:

La mer nervalienne à travers les feuilles de vignes. Je me tiens à l'ombre. Avec mon épine d'Ispahan je trace discrètement des signes sur le sable, des demi-cercles, des quarts de cercles, les parois d'un vagin, un trait perpendiculaire. Et alors je fore un trou avec ma badine petit tonneau noir qui s'évase et que j'écrase d'un coup de talon. Ce bruit d'osselet tout le long de la plage quand la vague se retire.

49 Cendrars. *Bourlinguer*. S. 176.

Durch die Formel „la mer nervalienne“ gibt sich die im Gedicht skizzierte maritime Landschaft als ein Bild zu erkennen, das kein naives, unmittelbares, sondern ein seinerseits bereits literarisch vermitteltes ist. Der Bezug zu Nerval ruft zudem die Konnotationen der Weltreise, der Sehnsucht und des *ennui* auf und gibt zugleich das Stichwort, dass die Wahrnehmungsszene in eine Schreibszenen transformiert. Das lyrische Ich beginnt nun, mit einem Stock („épine“, „badine“) Zeichen in die Oberfläche des Sands einzutragen. Bei diesem Akt der *écriture*, in dem sich die Vision des *paysage maritime* zusammenzufassen scheint, bleibt es jedoch nicht. Vielmehr wird die hier exponierte Operation des Schreibens in der Folge zurückgenommen und gleichsam revoziert: Der Schreibende wischt seine Aufzeichnungen wieder weg, noch bevor die wiederkehrende Welle der Brandung sie auslöschten kann:⁵⁰

Je fume et je me remets à tracer des signes sur le sable que j'efface immédiatement.
Je me remets à boire ce vin de Puzzoles. Il est bête est noir comme l'encre d'imprimerie. À quoi bon écrire? Tout s'imprime en moi. Et c'est peut-être la pure poésie de se laisser imprégner et de déchiffrer en soi même la signature des choses.

Wie der zitierte Passus vorführt, geht die Entfernung der Inschrift im Sand hier Hand in Hand mit einer Verschiebung der Aufmerksamkeit des Ich, das sich nun wieder seinen dionysischen Pharmaka, dem Rauchen und dem Wein zuwendet. Dabei gibt der Wein nun eine unterschwellige Parallele und Affinität zu der Operation des Schreibens zu erkennen, da seine dunkle Farbe dem Ton der Druckerschwärze korrespondiert. Das Weintrinken bietet sich hier gleichsam als ein Substitut des Schreibvorgangs an, als ein Verfahren, das einen Vorgang einleitet oder ins Werk setzt, der geeignet ist, an die Stelle des gewöhnlichen Schreibprozesses zu treten. Eine solche Ersetzung scheint nötig, ja geboten, zieht sie doch nur die Konsequenz aus jener Beobachtung der Fragilität und Kontingenz des Schreibprozesses, die in der Bewegung des Wegwischens („effacement“) zutage getreten ist: „À quoi bon écrire?“

Was bei der anvisierten Substitution auf dem Spiel steht, und wie man sich jene andere Form der *écriture* vorstellen kann, wird in dem anschließenden Fazit expliziert: Dort entfaltet sich die Konstellation einer alternativen Schreibszenen, in der das Ich freilich nicht mehr als Agens firmiert, das in der Operation des Schreibens die Feder führt. Wir haben es mit einem poetischen Vorgang zu tun, der sich nicht im Modus des Handelns oder aktiven Tuns, sondern in dem des Erlebens und Empfangens vollzieht: „Tout s'imprime en moi.“ Der Effekt einer gesteigerten Rezeptivität und Sensibilität, der sich hier abzeichnet, ergibt sich unterdessen nicht ganz von selbst; er erscheint als Effekt eines spezifischen medialen Arrangements, das sich als Verknüpfung von Meeresstrand, Weintrinken und Rauchen und einer Operation des Schauens erweist, bei der das Ich die Weite des Meeres, die Ferne des Horizonts, in den Blick nimmt. Cendrars Text lässt sich so als Beschreibung einer Versuchsanordnung begreifen, die nach den Bedingungen der Möglichkeit des Auftauchens der Dinge im Medium

50 Cendrars. *Bourlinguer*. S. 176.

einer rauschhaften, gleichsam halluzinatorischen Wahrnehmung fragt. Die Formel „Tout s'imprime en moi“, in der das Ich die Wirkungen dieser veränderten Wahrnehmung notiert, ist dabei in doppelter Hinsicht aufschlussreich. Zum einen knüpft das Verb „s'imprimer“, das den Wechsel von der Agens- zur Objektposition des Ich markiert, an die Metapher des Drucks bzw. Buchdrucks an, die bereits in der Parallele von Wein und Druckerschwärze anklang. Das poetische Ich, so die Suggestion, wird selbst zum Papier, zum Material, dem sich die Zeichen des Textes aufdrucken bzw. einschreiben. An die Stelle der Auffassung des Schreibens als einer subjektgesteuerten Operation des Herstellens und Aufzeichnens tritt hier also das Konzept einer Introjektion: Das poetische Ich fungiert dabei selbst als Objekt eines Vorgangs der Einschreibung, als eine Matrix, in die sich die Spuren der Dinge einprägen. Dabei ist es nicht ein einzelnes Zeichen oder eine bestimmte Zeichenfolge, die sich auf solche Weise der Perzeption des Ich eindrückt, sondern „tout“ – alles, ein Ganzes. Der dionysisch überformten Wahrnehmung des Ich eignet somit ein ganzheitlicher Impuls, der eine Öffnung zur Welt, eine kosmische Wahrnehmung hervorbringt. Der Text knüpft hier nicht zufällig an das alte Modell des Buchs der Natur und der *signaturae rerum* an, demzufolge die Welt als ein Ensemble von *inscriptions*, von Inschriften zu begreifen ist. In Cendrars' Konzeption einer kosmischen *écriture* erscheinen die Signaturen indessen weniger als äußere Zeichen, die als Eintrag auf den Oberflächen der Dinge lesbar werden, es sind vielmehr innere Bilder, die in der (inneren) Wahrnehmung oder Vorstellung des Subjekts auftauchen und die letzteres in sich selbst zu lesen bzw. zu entziffern sucht („de déchiffrer en soi même la signature des choses“).

Cendrars' Text markiert also, so lässt sich zusammenfassend festhalten, von den hier analysierten poetischen Kosmosauffassungen die wohl radikalste Position. Zunächst begreift er, wie vor ihm schon Hölderlin und andere Intellektuelle der frühen Neuzeit und des 18. Jahrhunderts, die Welt, den Kosmos als eine Verkettung von Dingen und Lebewesen, außermenschlichen und menschlichen Akteuren, als ein umfassendes Ensemble, an dem der Mensch als ein Teilnehmer unter anderen partizipiert. Insoweit folgt Cendrars einer bestimmten Linie der Tradition philosophischen und literarischen Kosmos-Denkens, die sich bis in die Renaissance zurückverfolgen lässt. Im Unterschied zu Hölderlin und Baudelaire bringt Cendrars jedoch zusätzlich den Akt des Schreibens und damit eine technische Operation ins Spiel, die er als integralen Bestandteil, als ein Glied der skizzierten kosmischen Kette begreift. Er fasst also, darin Latour vorwegnehmend, neben Dingen, Naturwesen und Menschen auch Techniken, Werkzeuge und mediale Arrangements als Elemente, als gleichermaßen konstitutive und wirkmächtige Faktoren des kosmischen Netzwerks auf. Die Radikalität seines Ansatzes liegt aber vor allem darin, dass er die Möglichkeit, diesen Nexus zu erfassen, nicht der äußeren Beobachtung und Beschreibung zutraut. Vielmehr knüpft er die Möglichkeit dieses Zugangs an die Bedingung einer spezifischen ekstatischen oder halluzinatorischen Medialität, in der sich jener Zusammenhang als inneres Bild manifestiert. Cendrars zieht damit die poetologische und medienanalytische Konsequenz aus jenem Projekt, das Baudelaire in seinem programmatischen Gedicht der *Correspondances* vorgezeichnet hat. Vor diesem

Hintergrund ist Cendrars Text der Status eines poetischen Manifests zuzuschreiben. Es ist Cendrars ja nicht darum zu tun, dem Drogenkonsum oder dem dionysischen Rausch das Wort zu reden. Vielmehr führt der Text die Problematisierung und Zurückweisung eines bestimmten Schreibmodells vor, in dem das schreibende Subjekt, sei es in Gestalt des genialen Schöpfers, sei es in der des Handwerkers, ein den Schreibvorgang steuernder und kontrollierender Akteur firmiert. Diesem klar strukturierten, hierarchisch geordneten Modell setzt Cendrars in der Figur einer introjektiven bzw. rezeptiven *écriture* eine andere Konzeption entgegen, in der die dezentrierte, entrückte Wahrnehmung des Ich zum Vehikel einer kosmischen Ausweitung, eines *avènement du monde* wird. Cendrars Text, der hier in einer kleinen Reihe lyrischer Kosmos-Darstellungen steht, bezeichnet also eine Position, in der eine veränderte, von der etablierten Konvention abweichende Auffassung von Dichter und Schreiboperation, von menschlichem Subjekt und Medien, Hand in Hand geht mit einer Erweiterung der Perspektive auf globale Zusammenhänge und Vernetzungen, die hier im Zeichen der Kosmos-Figur erkundet werden.