

4 2013  
Gesichtsaufösungen

MONA KÖRTE

JUDITH ELISABETH WEISS

(HG.)

# Interjekte

Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren Email-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an [zimmermann@zfl-berlin.org](mailto:zimmermann@zfl-berlin.org).

*Bisher in dieser Reihe erschienen:*

- Interjekte 1** SIGRID WEIGEL: Embodied Simulation and the Coding-Problem of Simulation Theory. Interventions from Cultural Sciences (2011)
- Interjekte 2** Z. ANDRONIKASHVILI, S. FRANK, G. MAISURADZE, F. THUN-HOHENSTEIN, S. WILLER: »Freundschaft: Konzepte und Praktiken in der Sowjetunion und im kulturellen Vergleich« (2011)
- Interjekte 3** VANESSA LUX, JÖRG THOMAS RICHTER (HG.): »Kulturelle Faktoren der Vererbung« (2012)

#### **Impressum**

Hrsg. vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)  
[www.zfl-berlin.org](http://www.zfl-berlin.org)

Direktorin Prof. Dr. Dr. h.c. Sigrid Weigel

© 2013 · Das Copyright und sämtliche Nutzungsrechte liegen ausschließlich bei den Autoren, ein Nachdruck der Texte auch in Auszügen ist nur mit deren ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Redaktion Dr. Christine Kutschbach

Gestaltung Carolyn Steinbeck · Gestaltung

Layout / Satz Marietta Damm, Jana Sherpa

gesetzt in der ITC Charter

# Faziale De-Kompositionen in Dichtung und Malerei der Avantgarden

Evi Zemanek

Gesichter in Lyrik und Prosa verweisen auf vielfältige Techniken ihrer verbalen Kreation – und ihrer Auflösung. Anders als die Bildkunst, die Gesichter simultan evident macht, konstituiert sich das Verbalporträt (in der Regel) linear-sukzessiv. Es ist medial zur Fragmentierung des Motivs und zur Anordnung der semiotischen Einheiten in einer eindimensionalen Abfolge gezwungen: das heißt, die Zerlegung des darzustellenden Gesichts ist zwingend notwendig, ein Moment der Auflösung ist ihm seit jeher eingeschrieben. Daher experimentiert es aber auch seit jeher mit den Verfahren der Zusammenfügung (*Re-Komposition*) der Einzelteile.<sup>1</sup> Diesbezüglich verzeichnet das poetische Porträt schon in der Renaissance erste spielerische Höhepunkte, die frappierende Ähnlichkeiten aufweisen mit den ungewöhnlichen, heute sehr bekannten Porträts des manieristischen Malers Giuseppe Arcimboldo, dessen Gesichter sich aus Blumen, Früchten, Büchern u. a. zusammensetzen und Kippfiguren zwischen Menschenähnlichkeit und Realitätsferne bilden, indem sie ihren Komposit-Charakter ostentativ zur Schau stellen.<sup>2</sup>

Die punktuelle Feststellung vergleichbarer Darstellungsprinzipien wirft notwendig die Frage auf, ob und inwiefern sich Auflösungserscheinungen in verbalen und pikturalen Porträts trotz ihrer Mediendifferenz stilhistorisch parallelisieren lassen – so lautet die Rahmenfrage, die erneut aufzugreifen ist nach einer Betrachtung verschiedener in Auflösung befindlicher Verbalporträts. Die einzelnen Werkanalysen sind konzise, zugunsten eines möglichst breiten Spektrums fazialer De-Kompositionen.

Bezieht man die Gesichtsauflösung wortwörtlich als ein Phänomen der ‚Dekomposition‘ auf poetische Texte, so wird man beim Versuch, Prinzipien und Techniken zu beschreiben, unwillkürlich auf deren Gegenteil zurückgeworfen: die Komposition. Umgangssprachlich und metaphorisch vielfach und selbstverständlich verwendet, ist der ästhetische Grundbegriff in der Literaturwissenschaft doch keineswegs klar definiert. Ungleich ausführlichere, aber aufgrund der vielen zur ‚Komposition‘ zählenden Aspekte in der Praxis der Werkanalyse nicht unbedingt anwendungsfreundlichere Definitionen findet man in diesbezüglich deutlich von einander abweichenden kunstwissenschaftlichen Lexika.<sup>3</sup> Systematischer

1 Vgl. dazu Evi Zemanek: *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln/Weimar/Wien 2010; bes. Kap. IV, VII, XIII.

2 Vgl. ebd., speziell Kap. VII.7 („Arcimboldos Flora: Ein pikturaler Kommentar zur komparativ-kompositiven Portraiture“).

3 Vgl. z. B. den konzept- und begriffsgeschichtlich detailreichen Artikel von Frank Fehrenbach: „Komposition“, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. *Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, 2. erw. u. aktualis. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011, S. 225–229, wo in Bezug auf das Gemälde vier Bedeutungen von Komposition unterschieden werden (in Kurzform zitiert): das Arrangement von Farben und Formen auf flachem Bildträger, die Verteilung der Bildgegenstände im fiktiven dreidimensionalen Raum, die thematische und formale Ordnung bzw. Verbindung zwischen den einzelnen Bildgegenständen sowie der Prozess, in dem der Maler die Bildelemente organisiert (S. 225). – Aufschlussreich, aber für den vorliegenden Untersuchungszusammenhang weniger relevant, ist freilich auch der Kompositionsbegriff der Musikwissenschaft.

als in den aktuellen literaturwissenschaftlichen Referenzwerken wird die Komposition freilich in der Rhetorik behandelt, die ursprünglich unter *compositio* (od. griech. *synthesis*) „die kunstvolle Gestaltung sinnvoller Sätze unter Einbeziehung syntaktischer und stilistischer Anordnung von Satzteilen wie auch [...] von Wörtern und Satzkonstituenten“, also die *elocutio*, aber auch „die angemessene Verwendung von Wortfiguren als Teil des *ornatus*“ versteht.<sup>4</sup> Beschrieben ist damit also nicht weniger als die Grundlage von Dichtung. Bedenkt man, dass in der Antike neben der Wortstellung (*ordo*) auch Euphonie (*iunctura*) und Rhythmus (*numerus*) zur *compositio* zählen, so macht sie im Wesentlichen den Stil aus. In allgemeinerem Gebrauch assoziiert man heute die Komposition mit Form und Struktur: „Sie ist *Form*, oder sie entspricht der Form, indem sie mehr ergibt als die Summe ihrer Teile“ und „[s]ie ist Struktur, indem sie mit der Art und Weise, in der ein Werk konstruiert wird, zu tun hat, und zwar aktiv im Prozeß der Gestaltung“,<sup>5</sup> das heißt sie bestimmt seine ‚Zusammenfügung‘ auf der Mikro- und Makroebene, auf Ebene des Satzes und des Textganzen.<sup>6</sup> Die grammatische bzw. rhetorische Bestimmung der Komposition ist, nebenbei bemerkt, auch für den neuzeitlichen Bildbegriff und die sich damit beschäftigende Kunstwissenschaft prägend.<sup>7</sup>

Im Hinblick auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand, verbale und pikurale Gesichter, sind die Wurzeln des Kompositionsbegriffs deshalb so interessant, weil das *compositum* des Körpers (*compositio corporis*) bei Aristoteles den Konnex zwischen Komposition und menschlichem Körper stiftet.<sup>8</sup> Aus dem antiken Schönheitsdiskurs kennt man für die Zusammensetzung der Glieder die *compositio membrorum*.<sup>9</sup> Für das von Aristoteles mit dem wohlgegliederten Körper analogisierte vollendete Kunstwerk gilt: „hier ist nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen“. <sup>10</sup> Anschaulich wird die auf der Assoziation von Kunstwerk und Körper basierende Schönheitslehre nicht nur in den bildkünstlerischen Menschendarstellungen der Renaissance, sondern eben auch in den bereits eingangs erwähnten poetischen Porträts jener Zeit.

Der skizzierte Konnex löst sich in der Geschichte des Kompositionsbegriffs mit der Durchsetzung des *ingeniums* als neuem produktionsästhetischen Hauptfaktor, der die Regeln der Komposition überschreitet.<sup>11</sup> Mit der grundsätzlichen Infragestellung ihres Ganzheitspostulats kommt nun zwangsläufig – wenn auch nicht immer mit diesem Terminus bezeichnet – die Dekomposition ins Spiel, die als Begriff noch suggestiver ist als die ihr theoretisch immer vorangehende Komposition. Als Gegenpart dazu kann man sie angesichts fehlender Definition in literatur- und kunstwissenschaftlichen Lexika vorschlagsweise *ex negativo* als Prozess oder Endprodukt einer Auflösung von Ganzheit, Einheit, Kohärenz und Ordnung verstehen. Offen bleibt dabei zunächst, welche Techniken involviert sind.

Während im deutschsprachigen Kontext von Dekomposition erst im zwanzigsten Jahrhundert vermehrt die Rede ist, fällt der Begriff *décomposition* in französischen poetologischen Diskursen schon seit Baudelaire immer wieder und mit unterschiedlichen Bedeutungen, die sich letztlich allgemein zusammenfassen lassen in einer „epochenspezifischen Absage an die ‚geschlossene Form‘ zugunsten einer ‚offenen Darstellungsstruktur‘“. <sup>12</sup> Zu betonen ist sogleich, dass diese nicht nur ästhetisch, sondern auch erkenntniskritisch motiviert ist. Konkret auf Texte bezogen beschreibt Paul Valéry, der in seiner ‚Dicht-

4 Vgl. Aldo Scaglione: „Compositio“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 2, Sp. 300–305, hier Sp. 300 f.

5 Ebd., Sp. 301.

6 Noch kleinteiliger sind die Bestandteile der Komposition freilich in sprachwissenschaftlicher Perspektive, die darunter das Verfahren der Wortbildung als „Verbindung von zwei oder mehreren sonst frei vorkommenden Morphemen oder Morphemfolgen (Wörtern) zu einem Kompositum“ versteht. Vgl. Lexikon der Sprachwissenschaft, hg. v. Hadumod Bußmann, 4. durchges. u. bibliogr. ergänzte Aufl., S. 353 f., hier 353.

7 Vgl. Fehrenbach: „Komposition“, S. 226 f., bes. S. 227 zur Adaption des rhetorischen Schemas in Leon Battista Albertis *De pictura* (1435).

8 Siehe Aristoteles’ *De partibus animalium*, II, 1, 646ab (dt. *Über die Teile der Lebewesen*), vgl. Fehrenbach: „Komposition“, S. 226.

9 Vgl. ebd. S. 227 f.

10 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übers. v. Franz Dirlmeier, Stuttgart 2006, S. 44 (=1106b10–12). Einschlägig zur Analogisierung von Text qua Kunstwerk und Körper vgl. Lutz Danneberg: *Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers*, Berlin 2003.

11 Vgl. Fehrenbach: „Komposition“, S. 228 f.

12 So formuliert es in einer der wenigen mit Dekomposition zentral, aber autorenspezifisch befassten Studien Dirk Heiße: *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein*, München 1992, S. 18.

kunst' der *composition* als ‚poetischster aller Ideen‘ [„la plus poétique des idées“]<sup>13</sup> die *décomposition* als Bedrohung entgegensetzt, die Letztgenannte als Dissoziation von Sinn und Klang. Dass dadurch der Text als solcher gefährdet ist, artikuliert seine Warnung: „Wenn Sinn und Klang oder Inhalt und Form sich leicht von einander lösen, so zerfällt das Gedicht.“ [„Si le sens et le son (ou si le fond et la forme) se peuvent aisément dissocier, le poème se décompose.“]<sup>14</sup>

## 1. Versuchte und verfehlte Synthesen in Rilkes Porträts – mit Blick auf Rodin und Cézanne

Um zu zeigen, wie nahe Komposition und Dekomposition zusammenliegen, genauer: um die Bedrohung der intendierten Komposition durch dekompositorische Impulse zu zeigen, bieten sich Rilkes poetische Porträts aus den *Neuen Gedichten* an. In der Sammlung finden sich eine ganze Reihe lyrischer Gesichtsbeschreibungen, die zwischen Fixierung und Auflösung schwanken – so dass Rilke im Bezug auf die Durchsetzung dekompositorischer Ästhetiken eine Schwellenposition einnimmt. Geprägt sind diese Porträts mitunter von den physiognomischen Überlegungen Georg Simmels und Rudolf Kassners, mit denen Rilke im Austausch stand, den Plastiken Auguste Rodins, über die er in seiner Rodin-Studie von 1903 schreibt, sowie den Porträts von Paul Cézanne, mit denen sich Rilke fasziniert in seinen *Briefen über Cézanne* (1907) auseinandersetzt.<sup>15</sup>

Rilke erörtert das Problem der künstlerischen Komposition in einigen Schriften, aus denen hervorgeht, dass er Kunst *per se* als Komposition im Sinne von ‚Zusammen-Setzung‘ verstehe.<sup>16</sup> In seiner Rodin-Studie beschreibt er den kompositorischen Akt mehrfach als ein ‚Zusammenfassen‘ im Sinne einer Synthese: Von Rodins Plastiken lerne man, verschiedene Eindrücke, Ansichten und Profile „in reifer Synthese zusammenzufassen“, wobei ein „künstlerisches Ganzes“ entstehe, das wohlgerneht „nicht notwendig mit dem gewöhnlichen Ding-Ganzen zusammenfallen muß“, wenn „unabhängig davon, innerhalb des Bildes neue Einheiten entstehen, neue Zusammenschlüsse“.<sup>17</sup> Folglich seien Rodins Porträts „gewaltige[] Zusammenfassungen von hundert und hundert Lebensmomenten“.<sup>18</sup> Cézannes Porträts hingegen wirkten auf viele „anstößig und komisch“ aufgrund ihrer „unbegrenzte[n], alle Einmischung in eine fremde Einheit ablehnende[n] Sachlichkeit“, Rilke fasziniert jedoch ihr „große[r] Farbzusammenhang“, den er am detailliertesten anhand der „Frau im roten Fauteuil“, nämlich *Madame Cézanne im gestreiften Rock* (ca. 1877), schildert.<sup>19</sup> Ohne dies zu explizieren oder zu problematisieren, beschreibt Rilke also auch in Bezug auf Cézannes Werk sowohl kompositorische als auch dekompositorische Momente. Dass gerade die Auflösung der personalen Einheit und ihre Substitution durch eine Farbkomposition für die Originalität und Modernität von Cézannes Porträts bürden, ist heute Konsens in der Forschung. Wie Cézanne dies technisch realisiert, beschrieb kaum jemand so anschaulich wie Alberto Giacometti: „Indem er das linke Ohr enger mit dem Hintergrund

13 Paul Valéry: „Mémoires du poète“, in: *Variété*, in: *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 1, Paris 1957, S. 1447–1512, hier S. 1504; und deutsch: Paul Valéry: *Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge*, übers. v. Kurt Leonhard, Frankfurt a.M. 1962, S. 186. – Vgl. auch die theoretisch anspruchsvollen Überlegungen zu „Dekomposition – Rekombination“ (= Kap. VI.) in Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990, S. 509–522, hier S. 510 u. 512.

14 Valéry: *Variété*, S. 1505; und dt.: *Zur Theorie der Dichtkunst*, S. 186.

15 Rilkes Bezugnahme auf Cézanne sowie seine Auseinandersetzung mit Simmel und Kassner in Bezug auf die in der Forschung wenig beachteten Porträtdichtungen untersucht Martina Kurz: *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen 2003, S. 240–287 – jedoch ohne dekompositorische Tendenzen festzustellen.

16 Vgl. dazu den erhellenden Aufsatz von Andreas Gelhard: „Beisammenstehen und Verschwimmen. Rilkes Kompositionen zwischen Rodins Plastik und Mallarmés Text“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 35/1 (2004), S. 35–54, hier S. 35; siehe auch S. 38 u. 42.

17 Rainer Maria Rilke: „Auguste Rodin“, in: ders.: *Schriften*, hg. v. Horst Nalewski, Frankfurt a.M./Leipzig 1996 (= Rainer Maria Rilke: *Werke*, hg. v. Manfred Engel u.a., Bd 4), S. 401–513, hier S. 421 u. 432.

18 Ebd., S. 437.

19 Rainer Maria Rilke: „Briefe über Cézanne“, in: ders.: *Schriften*, S. 594–636, hier S. 623 u. 629 f.

verband als mit dem rechten Ohr, indem er die Farbe der Haare enger mit der Farbe des Pullovers verband als mit der Struktur des Schädels, zertrümmerte er die Konzeption, die man vor ihm vom Ganzen, von der abgeschlossenen Ganzheit des Kopfes hatte – und doch wollte er nichts anderes als zur Einheit des Kopfes zu gelangen.<sup>20</sup>

Das hier betontermaßen unterstellte Streben nach einer Synthese im Wissen um die Gefahr der Auflösung manifestiert sich auch in Porträtgedichten Rilkes, der sich vorsichtig fragt, „wie weit in mir jene Entwicklung schon verwirklicht ist, die dem immensen Fortschritt in den Cézanneschen Malereien entspricht“.<sup>21</sup> Besonders explizit wird es in den beiden im selben Jahr entstandenen Vierzehneilern „Jugendbildnis meines Vaters“ und „Selbstbildnis aus dem Jahre 1906“,<sup>22</sup> welche die traditionelle Sonettform durch ungewöhnliche Reim- und Strophenstrukturen auflösen: Das „Jugendbildnis meines Vaters“, das Rilke kurz nach dem Tod seines Vaters verfasste, simuliert, wie man im vorletzten Vers erfährt, die Betrachtung eines Daguerreotyps (geläufiger: Daguerreotypie). Dass es sich dabei um ein Brustbild des einstigen Offiziersanwärters handelt, lassen die skizzierte Haltung sowie die Uniform und der Säbelkorb vermuten.<sup>23</sup> Die Gesichtsbeschreibung beginnt mit den Augen und der Stirn bevor sie mit dem Mund auch schon wieder endet, wobei alle drei Elemente nicht konkret, sondern nur metaphorisch-suggestiv umrissen werden. Mit Referenz auf die Prämissen der Physiognomik, aber individueller Zuweisung entsprechender Eigenschaften, werden alle genannten Körperpartien des Vaters versuchsweise lesbar gemacht. Jedoch lassen sich die angedeuteten Charakterzüge nur schwer auf einen Nenner bringen, der Porträtierte mit

*Jugend-Bildnis meines Vaters (1906)*

*Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung  
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm  
viel Jugend, ungelächelte Verführung,  
und vor der vollen schmückenden Verschnürung  
der schlanken adeligen Uniform  
der Säbelkorb und beide Hände –, die  
abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.  
Und nun fast nicht mehr sichtbar: als ob sie  
zuerst, die Fernes greifenden, verschwänden.  
Und alles andre mit sich selbst verhängt  
und ausgelöscht als ob wirs nicht verständen  
und tief aus eigener Tiefe trüb –.*

*Du schnell vergehendes Daguerreotyp  
in meinen langsamer vergehenden Händen.*

*Selbstbildnis aus dem Jahre 1906*

*Des alten lange adligen Geschlechtes  
Feststehendes im Augenbogenbau.  
Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau  
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes  
doch eines Dienenden und einer Frau.  
Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,  
nicht überredend, aber ein Gerechtes  
Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes  
Und gern im Schatten stiller Niederschau.*

*Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;  
noch nie im Leiden oder im Gelingen  
zusammgefaßt zu dauerndem Durchdringen,  
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen  
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant.*

20 Alberto Giacometti: Was ich suche. Zwei Gespräche mit Georges Charbonnier 1951 und 1957, hg. v. Peter Schifferli, Zürich 1973, S. 35, zit. nach Kurz: Bild-Verdichtungen, S. 249, der die Entdeckung des Giacometti-Zitats sich verdankt.

21 Rilke: „Briefe über Cézanne“, S. 622.

22 Zit. n. Rainer Maria Rilke: Gedichte 1895 bis 1910, hg. v. Manfred Engel u. Ullrich Fülleborn, Frankfurt a.M./Leipzig 1996 (= Rainer Maria Rilke: Werke, hg. v. Manfred Engel u.a., Bd 1), S. 483 f.

23 Zu den Entstehungshintergründen der beiden Gedichte vgl. den Kommentar ebd., S. 944 f.

dem verträumten Ausdruck entzieht sich, scheint unwirklich. Eine Erklärung dafür deutet die Lektüre der Hände an, die in den Augen des Sohnes die passive Tatenlosigkeit und frühe Resignation eines Menschen offenbaren, der die sich bietenden Chancen nicht zu ergreifen vermochte.<sup>24</sup> Mit der Andeutung eines einstigen (vergeblichen) Ausgreifens der Hände trübt sich ihr Anblick, das Bild wird unscharf und der Porträtierte verflüchtigt sich, nicht nur weil beides, Leben und Ambitionen des Vaters ‚ausgelöscht‘ sind, sondern auch weil die Daguerreotypie verbleicht, das heißt eine medial bedingte, medienspezifische Auflösung stattfindet. Mindestens zweierlei Gründe für die Auslöschung werden hier also kombiniert.

Ein dritter Aspekt kommt im „Selbstbildnis aus dem Jahre 1906“ hinzu, in dem von keiner Bildvorlage die Rede ist.<sup>25</sup> Auch diese Gesichtsbeschreibung konzentriert sich auf dieselben drei Elemente Augen, Mund und Stirn und bedient sich einer eigengesetzlichen physiognomischen Deutung, die just all das aussagt, was der Sprecher über sich selbst verkünden will – wobei er in Kauf nimmt, dass sich die Einzelaussagen nicht zu einem kohärenten Bild fügen: Die Beschreibung der Augenpartie dient der Selbstvergewisserung seiner vorgeblichen adligen Herkunft,<sup>26</sup> zu welcher der demutsvolle Blick in einem gewissen Spannungsverhältnis steht. Die Umschreibung des Mundes könnte als metapoetisches Element Rilkes Dichtungsideal jener Zeit andeuten, nämlich ein maßvolles, nicht überbordendes Sprechen auf der Suche nach dem ‚richtigen Wort‘ als genaue Entsprechung des Gegenstands.<sup>27</sup> Der darauf folgende Blick auf die gesenkte Stirn leitet über zu einem Gestus scheinbarer Bescheidenheit, physiognomisch artikuliert in der Niederschau, die aber auch als Haltung intensiver Selbstreflexion gelesen werden kann. Nach der damit einhergehenden strophischen Zäsur erfolgt tatsächlich eine selbstkritische Bewertung der bisherigen Leistung in Leben und Kunst, inklusive der vorangegangenen 9 Verse: Bis dato noch nicht gelungen ist die angestrebte Synthese der „zerstreuten“ Dinge und Züge, noch unerreichtes Ziel ist die ‚Verwirklichung‘, die Rodins Kunst vorbildhaft auszeichnet<sup>28</sup> und die an die ‚réalisation‘ denken lässt, die Cézanne als Schlüsselbegriff ins Zentrum seines Schaffens stellt.<sup>29</sup>

Im Zusammenhang mit der Verwirklichung definiert Rilke die Kunst qua Komposition auch *ex negativo* (nämlich im Gegensatz zum „Nicht-ver-dichten“) als ‚Ver-dichten‘.<sup>30</sup> Dass er nicht nur an den Gegenstand, sondern auch an die Syntax denkt und konkret das ‚dichte Beisammenstehen der Worte‘ meint und fordert, wurde in der Forschung nachgewiesen.<sup>31</sup> Zu bedenken sei dabei aber die den ‚dichtgefügteten‘ Sätzen stets drohende Gefahr, „sich in einer absoluten Dichte aufzulösen, die alle Unterschiede verschwimmen lässt“.<sup>32</sup> Auch Rilke selbst thematisiert diese Gefahr der Auflösung der Grenzen der Worte und Dinge in autoreflexiv-metapoetischen Versen explizit mit dem Begriff des ‚Verschwimmens‘, der letztlich Sinn-Dispersion bedeutet.

24 Vgl. dazu auch die Besprechung des Gedichts bei Kurz: Bild-Verdichtungen, S. 257–261, hier S. 259.

25 Kurz spekuliert (ebd., S. 263), dass das „Selbstbildnis“ auf das wenige Wochen zuvor entstandene Rilke-Porträt von Paula Modersohn-Becker bezogen ist. Dagegen spricht, dass Beschreibung und Bild nicht zusammen passen, ja einander sogar widersprechen.

26 Vgl. den Kommentar zum Gedicht in Rilke: Gedichte, S. 945.

27 Vgl. dazu erhellend Kurz, S. 264f., die jenes Ideal und weitere Elemente des Gedichts mit Aussagen Rilkes über Cézannes Werk korreliert.

28 Vgl. Rilkes Brief an Lou Andreas Salomé vom 8. August 1903, in: Rainer Maria Rilke: Briefe in zwei Bänden. Erster Band 1896–1919, hg. v. Horst Nalowski, Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 150.

29 Vgl. dazu die Hinweise auf Cézannes Äußerungen bei Kurz (z. B. S. 19), die versucht, „Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke“ in ihrem umfangreichen Rilke-Kapitel nachzuweisen (S. 233 ff.).

30 Vgl. den in Anm. 28 erwähnten Brief, ebd., sowie die diesbezüglichen Ausführungen bei Gelhard: Rilkes Kompositionen, S. 42 f.

31 Ausführlich dazu vgl. ebd., S. 43–46.

32 Ebd., S. 46.

## 2. Dekomposition, Superposition und Kondensation in Pounds Imagismus

Eine ganz andere Art der Verdichtung eines *realiter* sinnlich wahrgenommenen Auflösungsphänomens lässt sich anhand eines Textes von Ezra Pound zeigen. Das wohl international bekannteste Gedicht, das die Auflösung von Gesichtern explizit thematisiert, ist Pounds Zweizeiler mit dem Titel „In a Station of the Metro“, das erstmals im Jahr 1913 in der Zeitschrift *Poetry* erschien und einer der einflussreichsten Texte des Imagismus ist:

*In a Station of the Metro (1913)*

*The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.*

In vierzehn Wörtern ist der Anblick fremder Gesichter einer Menschenmenge in der Pariser Metro verdichtet, ohne dass sie auch nur versuchsweise individuell konturiert wurden, denn die individuellen Züge des Einzelnen lösen sich in der Masse auf und die Flüchtigkeit des Augenblicks lässt keine Fixierung zu – Koordinaten einer Wahrnehmungssituation, wie sie typisch ist für die moderne Literatur. Ein optischer Momenteindruck inspiriert eine poetische Momentaufnahme, basierend auf einem Vergleich, wobei die beiden *comparata* (Menschengesichter und Blütenblätter) keine konventionell anerkannte Gemeinsamkeit besitzen. Ihr *tertium comparationis* ist zunächst die subjektive Feststellung optischer Ähnlichkeit; es handelt sich um einen rein visuellen Eindruck, dessen Bezeichnung als ‚Erscheinung‘ („apparition“) das transitorische Moment betont. Dieses verweist auf eine weitere Gemeinsamkeit der Blütenblätter und der synekdochisch für den Menschen stehenden Gesichter, nämlich ihre Fragilität und Mortalität. Obwohl die Blütenblätter *per se* poetisches Potenzial besitzen, liegt die Poetizität des Gedichts nicht vorrangig in seiner Wortqualität, sondern im Konzept und Kerngedanken, im Prozess der Kombination von Unzusammengehörigem, der sozusagen ‚zwischen den beiden Zeilen‘ stattfindet. Pound selbst beschreibt seine Technik als „super-position“: „the ‚one image poem‘ is a form of super-position that is to say it is one idea set on top of another“<sup>33</sup>. Dass Präzision und Suggestivkraft einander die Waage halten können, verdankt sich der ökonomischen Komposition des Zweizeilers, dessen Sparsamkeit in der Verwendung von Worten dem Ideal der Klarheit und Kürze folgt, mit dem die angloamerikanische Avantgarde auf die opulente viktorianische Dichtung reagiert. Pound selbst berichtet über den Entstehungs- bzw. Überarbeitungsprozess des finalen Zweizeilers, dass dieser zuerst ein dreißigzeiliges Gedicht gewesen sei, das er zerstört habe, weil es nur „work of second intensity“ gewesen sei; sechs Monate später habe er ein halb so langes Gedicht verfasst und ein Jahr später sei daraus – durch Verdichtung – der Zweizeiler hervorgegangen.<sup>34</sup> Nicht nur der Verzicht auf handlungsschildernde Verben, sondern auch die semantisierte graphische Anordnung des Wortmaterials bewirkt die Nähe zum Bild – in diesem Fall zum impressionistischen –, die den Kern der imagistischen Poetik ausmacht.

Im Hinblick auf das im vorliegenden Beitrag skizzierte Spektrum fazialer Dekompositionen besteht die Besonderheit dieses Gedichts von Pound darin, dass die auf der inhaltlichen Ebene vollzogene Auflösung ihren Ausdruck in einem exakt komponierten Text findet.

<sup>33</sup> Ezra Pound: *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (1916), New York 1970, S. 89.

<sup>34</sup> Ebd.



### 3. *Selbstverlust und Formzerfall: De-komponierte Gesichter in Einsteins Bebuquin*

Im deutschsprachigen Raum ist es Carl Einstein, mit dessen Name man das Verfahren der Dekomposition zuerst assoziiert, zumal er selbst den Begriff, der im Englischen und Französischen in den Naturwissenschaften schon viel länger gebraucht wird, in seinen Schriften über impressionistische und kubistische Kunst verwendet und das Verfahren der Zerlegung explizit von der Physik auf die Malerei und die Dichtung überträgt.<sup>35</sup> Dankbar wurde der Begriff in der Forschung aufgegriffen zur Beschreibung formaler wie inhaltlicher Kennzeichen von Einsteins experimenteller Prosa, vor allem für den 1912 erschienenen Anti-Roman *Bebuquin*: „Dekomposition wird hier verstanden als die künstlerische Demontage bestehender tradierter Literaturformen. Literarische Leittexte werden, in Teilstrukturen dekomponiert, als intertextuell bereits äußerlich erkennbare ‚Metaliteratur‘ [...] zum ‚Be-bouquin‘ rekonstruiert“.<sup>36</sup> Mit diesem Verfahren gelinge Einstein paradoxerweise letztlich sogar „die Bewahrung eines Zeit- und Menschenbildes in seiner Auflösung.“<sup>37</sup> Sprachlich manifestiert sich diese vor allem gegen den Symbolismus gerichtete Dekomposition in einem Nebeneinander von so genannten „autonomen Metaphern“<sup>38</sup>, die in unendlich vielen Variationen kombiniert werden können.

Auf Gesamtkonzept und Ästhetik des hochkomplexen alogisch-akausal und amimetisch gestalteten *Bebuquin*-Textes kann hier nicht näher eingegangen werden, es lohnt jedoch knapp und synoptisch zu vergegenwärtigen, wie die Gesichter der drei zentralen Gestalten schon zu Beginn des Textes dekomponiert sind, in die merkwürdigsten Formen zerfallen und sich fortlaufend entziehen.<sup>39</sup>

Da die Figur Giorgio Bebuquin in der expositorischen Jahrmarktszene anfangs vor der „Bude der verzerrenden Spiegel“ steht, könnte man erwarten, einen Eindruck von seinem Gesicht zu erhaschen, doch wendet er sich sogleich von den Spiegeln ab, „um allen Überlegungen zur Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen“ (3). Allein seine Glatze bekommt der Leser zu sehen, auf der sich das Laternenlicht spiegelt: „Ich bin ein Spiegel, eine unbewegte, von Gaslaternen glitzernde Pfütze, die spiegelt. Aber hat ein Spiegel sich je selbst gespiegelt?“ (4) So liefert er schon zu Beginn die Begründung dafür, dass man sein Gesicht nicht zu sehen bekommt. Gleiches gilt übrigens auch für Fräulein Euphemia, die hinter der Kasse als „schwimmende Dame“ erscheint, deren Gesicht von einem „ausladenden gelben Federhut“ verborgen ist (3). An den Dritten im Bunde, Nebukadnezar Böhm, erinnert man sich als Leser sicher am besten: „Er hatte einen kleinen Kopf, eine silberne Hirnschale mit wundervoll ziselierten Ornamenten, in welche feine, glitzernde Edelsteinplatten eingelassen waren.“ (4) Seine höchst merkwürdige phantastische Physiognomie mag erklären, warum er zu Bebuquin sagt: „Sie sind ja immer noch ein Mensch. Variieren Sie doch einmal, monotoner Kloß.“ (9) Dem leistet Bebuquin ungewollt Folge als er sukzessive sich selbst abhanden kommt. Groteskerweise kann er den eigenen Auflösungsprozess beschreiben: „Euphemia, die einen ziehen sich zusammen, verkrumpeln; ich platze ein rasend Sich-Verlieren. Wie war ich dicht und scharf, schneidend wie ein Florett mit vielen Kurven. Man wird einfach und stumpf.“ (46) Erst im Moment seines Todes findet sein Gesicht als solches Erwähnung, aber dessen Züge konkretisieren sich nicht, sie

35 Hierzu wären zahlreiche Passagen aus dem kunstwissenschaftlichen Werk Einsteins zu nennen, der als einer der ersten über den Kubismus schrieb. Als deutsche Entsprechung für die in den französischen Artikeln verwendete „décomposition“ wählt er ‚Auflösung‘ und ‚Zerlegung‘: vgl. z. B. seine Beschreibung der „Auflösung der Bildelemente“ und den Vergleich von Verfahren der Zerlegung in Bild und Roman („Anmerkungen zum Kubismus“, in: Carl Einstein: Werke. Band 3 (1929–1940), hg. v. Marion Schmid u. Liliane Meffre, S. 32 u. S. 34 f.) sowie für die oben angesprochene Analogisierung von Physik, Malerei und Dichtung das erste, massiv auf Cézanne rekurrende Kapitel („Die Vorbedingungen“) in: Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. u. komm. v. Uwe Fleckner u. Thomas Gaetgens, Berlin 1996, hier S. 42.

36 Vgl. dazu ausführlich Heißenrer: *Negative Dichtung*, S. 15; dort auch zu Einsteins eigener oben erwähnter Begriffsverwendung, ebd., S. 14.

37 Ebd., S. 232.

38 Ebd., S. 15, rekurrend auf Helmut Heißenbüttel: Carl Einstein-Porträt, in: ders.: *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971*, Neuwied/Berlin 1972, S. 262–290, hier S. 283.

39 Sämtliche folgende Textzitate aus Carl Einstein: *Bebuquin*, hg. v. Erich Kleinschmidt, Stuttgart 2008; fortan nur mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

sind amorph, verschwinden in Falten: „sein Gesicht lag allmählich wie im Krampf, die Haut faltete sich und umrunzelte den ganzen Schädel.“ (50)

Versucht man diesen Anblick zu imaginieren, könnte das Ergebnis durchaus kubistischen Porträts gleichen – man denke etwa an Picassos Portraits *Fernande Olivier* (1909), *Ambroise Vollard* (1910) oder *Daniel-Henry Kahnweiler* (1910),<sup>40</sup> mit dem Einstein ein mehrjähriger Briefwechsel verband. Tatsächlich wird Einsteins Schreibstil mit dem zeitgleich zur Entstehung des *Bebuquin* aufgetretenen Kubismus assoziiert, mit dem sich der Dichter nicht nur als Kunstwissenschaftler auseinandersetzte. Über die Tragweite dieser ästhetischen wie konzeptionellen Analogisierung herrscht allerdings Uneinigkeit in der Forschung, die stets den Roman als Ganzes betrachtet. Übersehen werden dabei die Gemeinsamkeiten in Details wie den Gesichtsdarstellungen, genauer: ihr analytischer Zerfall in Komponenten oder besser noch Dekomponenten (weil sie auch zusammengesetzt kein Ganzes bilden). Geradezu manisch werden im *Bebuquin* Formen betrachtet und beschworen, der Formdiskurs zieht sich als roter Faden durch die phantastisch-surrealen, unförmig-konturenlosen Szenen.

#### 4. Steins ‚kubistische‘ portraits – mit Blick auf Cézanne und Picasso

Mit der kubistischen Malerei assoziiert man auch das Schreibverfahren Gertrude Steins, das sich dennoch von demjenigen Einsteins stark unterscheidet. Wohl kein Anderer hat sich in vergleichbarem Maß mit dem verbalen Porträt beschäftigt wie die amerikanische Dichterin, die mit mehreren hundert „portraits“ ein eigenes Genre begründete, ihre Porträttechniken stetig weiter entwickelte und bedeutende Innovationen hervorbrachte.<sup>41</sup> Allerdings sind ihre Porträts auf den ersten Blick nicht sofort als solche erkennbar. In jenem großen Korpus sucht man beinahe vergeblich nach Gesichtern; selbst disparate Teile davon findet man äußerst selten, denn die Porträtistin interessiert sich kaum dafür. Besonders deutlich wird dies, wenn sie ausnahmsweise Äußerlichkeiten wie die Kleidung des Porträtierten fokussiert und selbst dann das Gesicht ostentativ als Leerstelle belässt, so zum Beispiel in ihrem (nur mit Hintergrundwissen entzifferbaren) Porträt des Fotografen und Autors Carl van Vechten;<sup>42</sup> oder wenn sie es aufruft, die Beschreibung desselben unterlässt, aber trotzdem vorgibt, daraus den Charakter abzulesen, wie im Porträt des polnischen Bildhauers Elie Nadelmann:

*Nadelmann (1911)*

*There was one who was a great man and his head showed this thing showed he did thinking. There was one who was a great man and his face showed this thing showed sensitive feeling. There was one who looked like the one the one who was a great one. [...] He was one looking like one who was a great one and that one that great one had been one greatly thinking and his head did show that thing did show that he had been one greatly thinking. [...]*<sup>43</sup>

40 Zu den Bildern siehe z. B. Carsten-Peter Warncke, Pablo Picasso 1881–1973, 2 Bde., Köln 1991, S. 178 f.

41 Vgl. umfassend dazu Zemanek, „Die avantgardistische, ‚abstrakte‘ Portraiture Gertrude Steins“ in: dies.: Das Gesicht im Gesicht, S. 271–325.

42 Siehe ebd., S. 272.

43 Auszug aus Gertrude Stein: „Nadelmann“, in: dies.: Portraits and Prayers, New York 1934, S. 51 f.

Hier führt Stein die traditionsreiche physiognomische Interpretation spielerisch *ad absurdum*, indem sie die Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit von Gesichtern in Zweifel zieht. Daher basieren Steins Porträts nicht auf optischer Ähnlichkeit und damit auf der Deskription des Äußeren, sondern experimentieren mit anderen Verfahren der Vergegenwärtigung.

Bei ihren frühen Porträts – dazu zählen auch die bekannteren „Matisse“ und „Picasso“<sup>44</sup> – handelt es sich meist um zwei- bis vierseitige Texte, die ein paar widersprüchliche Kernaussagen mit geringer semantischer und syntaktischer Variation kontinuierlich wiederholen, so dass monotone Textgewebe entstehen, die *idealiter* einen je individuellen Rhythmus besitzen, der die Entität der Person sinnlich erfahrbar machen soll.<sup>45</sup> Trotz zunehmender kausal-logischer und syntaktischer Auflösung spricht Stein nicht von „decomposition“, sondern von „composition“, und es sei – wie bei Rilke – Cézanne gewesen, der ihr eine neuartige Kompositionstechnik vor Augen geführt habe. Konkret beobachtet sie bei Cézanne, dessen Bildnis *Madame Cézanne mit dem Fächer* (ca. 1878/88) sie erworben und beim Schreiben stets im Blick hatte, dass jedes Element des Werkes gleich gewichtet ist und damit den Blick des Betrachters vom Bildzentrum, beim Porträt also vom Gesicht ablenkt und zerstreut. Auf einer solchen Dezentrierung beruhen auch Steins Verbalporträts, in denen jedes Wort gleich gewichtet ist, so dass sie eine Fokussierung ebenso wie Kohärenzbildung verhindern und sich jeglicher Fixierung entziehen.<sup>46</sup>

Gemäß ihrem dynamischen Identitätsverständnis will Stein Vielseitigkeit und Wandelbarkeit eines Individuums darstellen. Die Tatsache, dass literarische Texte aufgrund ihrer Linearität eine zeitliche Dimension besitzen, ist an sich die beste Voraussetzung für die Darstellung individueller Entwicklung. Steins Idealvorstellung besteht jedoch darin, dass die evozierte Person von Anfang an als Entität präsent ist. Deshalb bemüht sie sich um Simultaneität, wie im Bild *per se* gegeben. Ihr Darstellungsziel sieht sie in der Malerei verwirklicht – speziell in den bereits genannten Porträts von Picasso, die man zum analytischen Kubismus zählt. Dieser hat seinen Namen bekanntlich von der Zerlegung des Motivs und seiner Transformation in einen Formenrhythmus. Gesichter zeichnen sich nur fragmentarisch ab in konturenlosen Arrangements aus geometrischen Formen, sie wirken entstellt, ihre Züge sind mehrfach gebrochen, der totale Zerfall des Motivs wird jedoch verhindert durch die kohärenzstiftende Wiederholung identischer Formen. Analog dazu zerlegt Stein Personen in grammatische Einheiten und übersetzt sie in rhythmische Texte, deren Arrangements in ihrer repetitiven Struktur sogar eine gewisse optische Ähnlichkeit mit kubistischen Bildern haben.<sup>47</sup> Die variierende Wiederholung einzelner, auf den Porträtierten referierender Elemente suggeriert in beiden Medien sowohl Vielseitigkeit als auch Wandelbarkeit.

Während Stein die polyvalente Perspektive sprachlich durch Polyphonie herstellt, indem sie verschiedene ‚Ansichten‘ in Aussagen über den Porträtierten unversöhnt nebeneinander stellt, erzeugt sie die angestrebte Präsenz des Porträtierten in den Prosaporträts durch exzessive Verwendung der Verlaufsform (*present progressive*). Diese soll den Eindruck andauernder Gegenwart des Abwesenden vermitteln und ihn als lebendiges Kontinuum erfahrbar machen.<sup>48</sup> Was Rilke als Gefahr wahrnahm, die Verschmelzung der zusammengestellten Wörter in der Komposition, realisiert Stein gerade absichtlich in der häufigen Verwendung des Gerundiums, in dem Subjekt und Verb verschmelzen.

Steins spätere, kürzere, durch graphische Segmentierung stärker moderner Lyrik angenäherten Porträts, in denen sich der Fokus von der Syntax auf das einzelne Wort verschiebt, lassen sich besser mit

44 Vgl. dazu Ulla Haselstein: „Gertrude Stein’s Portraits of Picasso and Matisse“, in: *New Literary History* 34/4, S. 723–743; sowie zuvor schon dies.:

„My middle way was painting‘: Gertrude Steins literarische Porträts“, in: Jörg Huber (Hg.): *Darstellung. Korrespondenz*, Wien/New York S. 113–132; siehe auch Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht*, S. 298–303.

45 Zu Steins Konzept des „rhythm of personality“ vgl. ebd. S. 287–290.

46 Zu Steins Cézanne-Rezeption vgl. ebd., S. 291 ff.

47 Zu Steins ‚kubistischer‘ Portraiture vgl. ebd., S. 304–309, sowie die dortigen Hinweise auf Forschungsliteratur.

48 So beispielsweise auch mit gleicher Absicht realisiert in *past progressive* in den erwähnten Porträts „Matisse“ und „Picasso“ sowie im oben zitierten „Nadelmann“.

dem späteren synthetischen Kubismus parallelisieren. „Guillaume Apollinaire“ ist eines der kürzesten und gerade in dieser Verkürzung unverständlichsten Porträts Steins:

*Guillaume Apollinaire (1913)*

*Give known or pin ware.*

*Fancy teeth, gas strips.*

*Elbow elect, sour stout pore, pore ceasar, pour state at.*

*Leave eye lessons I. Leave I. Lessons. I. Leave I lessons, I.*

Zwar werden hier Gesichts- und Körperteile genannt, doch referieren sie nur indirekt, über Umwege, auf den Porträtierten: Die letzte und verständlichste Zeile, die mit der phonetischen Identität der englischen Wörter für das Ich und das Auge spielt, variiert mehrfach die Aussage „I leave eye/I lessons“, also einmal Lektionen für das Auge und einmal über das Ich – eine Anspielung auf Apollinaires *faible* für visuelle Poesie und zugleich auf Steins Portraiture. Die ‚Augen‘ werden also nur aufgrund ihrer lautlichen Qualität integriert, ebenso wie die meisten anderen Wörter, denen (nur) mit viel Mühe und Phantasie Sinn zugewiesen werden kann.<sup>49</sup> In diesem Sinn verweist zum Beispiel der erste Vers – wenn von der Amerikanerin ausgesprochen – als lautmalerisches Echo auf Guillaume Apollinaire. Auch wenn man hier nun nicht alle Teile des Rätsels löst, wird ausreichend deutlich, wie sich das Gesicht in ein selbstreferenzielles Wort- und Klangspiel auflöst.

Der Text verweigert sich in seiner semantischen Inkohärenz konventioneller Sinnbildung, jedoch erschließt sich das Konzept erneut durch den Blick auf die Bildkunst, die für derartig heterogene (De-)Kompositionen den Begriff der *collage* bereithält, die dominante Gestaltungsform im synthetischen Kubismus. Tatsächlich koinzidiert die Entstehungszeit des Gedichts mit der von Picassos Collagen, zum Beispiel *Guitar, Sheet, Music and Wine Glass* (1912).<sup>50</sup>

Mit Gertrude Stein kann man das kleine Panorama poetischer Gesichtsaufösungen vorerst beenden, da in den wenigen hier fokussierten Jahren zwischen 1906 und 1913 im Prinzip schon sämtliche dekompositorischen Techniken in Erscheinung traten.

## 5. Fazit und Ausblick

Das skizzierte Spektrum zeigt fragmentierte, grotesk entstellte und verschwimmende Gesichter, zeigt die Verschiebung des Fokus auf scheinbar Nebensächliches ebenso wie die Substitution konkreter Züge durch eine physiognomische Interpretation oder metaphorische Umschreibung. Dekomponiert werden kann jedoch nicht nur das gegebene, substanziale Objekt (hier das menschliche Gesicht), sondern auch die darauf referierenden Zeichen, der Text.

In Rilkes Porträtgedichten treten auf der semantischen Ebene zum einen infolge der missglückten Synthese, zum anderen wegen der Auflösung des Vermittlungsmediums erste dekompositorische Momente

<sup>49</sup> Vgl. die verblüffende Auflösung des Rätsels in der grundlegenden Studie von Wendy Steiner: *Exact Resemblance to Exact Resemblance. The Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven/London 1978, S. 97–100, wo auch auf die erwähnte Doppelbedeutung der „eye lessons“ aufmerksam gemacht wird.

<sup>50</sup> Zum Apollinaire-Porträt als Wort-Collage sowie als Klangspiel vgl. Zemanek: *Das Gesicht im Gedicht*, S. 309–320.

auf, die potentiell auch die sprachliche Form der poetischen Komposition bedrohen. Noch mehr als bei Rilke wird die Auflösung von Gesichtern in Pounds imagistischem Zweizeiler thematisiert, gelangt jedoch in höchster bildhafter Verdichtung zum Ausdruck. In Einsteins *Bebuquin*, in dem die Subjektproblematik explizit wird, manifestiert sich die Dekomposition vor allem auf der kausal-logischen Ebene und zeigt sich als Dekontextualisierung; zwar bestehen in der Zerlegung der Gesichter bei Entwicklung eines Formdiskurses Ähnlichkeiten zur kubistischen Fragmentierung, jedoch bleibt die Syntax weitgehend intakt. Dekomponiert und experimentell variiert wird diese hingegen von Stein, die das freigesetzte Wortmaterial in kombinatorisch erzeugten Rhythmen und Collagen arrangiert, in denen sich auch alle anderen schon genannten, die Semantik betreffenden dekompositorischen Effekte zeigen.

Alle beobachteten Verfahren sind höchst selbstreferenziell, denn sie thematisieren, reflektieren, inszenieren und simulieren Wahrnehmungsprozesse. Triebe man die Dekomposition noch weiter, so würde sie zur bloßen Destruktion. Die vorgestellten Werke kennzeichnet jedoch eine kontrollierte Ästhetisierung der Auflösung. Steins *portraits* zeigen, dass Dekomposition Zerlegung (oder „Ent-Mischung“) im Sinne der Auflösung eines heterogenen künstlichen Ganzen in seine ‚reinen‘ Elemente bedeuten kann.<sup>51</sup> Andererseits bewirkt Dekomposition die Auflösung von Grenzen und damit eine Entdifferenzierung, wie sie Rilke fürchtet. Den Unterschied kann man mit Renate Lachmann auch durch die Begriffsoptionen Auflösung vs. Erlösung markieren: die „Auflösung‘, die die Konturen verwischt, die Grenzen nivelliert, den Blick auf ein einzelnes, das im Gefüge funktioniert, verhängt,“ vs. die „Erlösung‘ der eingefügten Elemente in ihre jeweiligen Urzustände“, das heißt Restitution der „reinen Form“ zum Zweck einer „Reinigung“ mit kathartischem Effekt.<sup>52</sup>

Dekomposition erfolgt also nicht zum Selbstzweck, sondern damit eine Re-Komposition möglich ist. Gleichzeitig zeugt sie jedoch vom Wissen um die „Unerreichbarkeit der [vollendeten] Komposition“.<sup>53</sup> Nur allzu negativ gesehen bedeutet die Dekomposition ein Versagen, positiv betrachtet fungiert sie als Motor für Innovationen.

Auf die eingangs gestellte medienkomparatistische Rahmenfrage ließe sich nun antworten: Obwohl das Verbalporträt medienbedingt (mindestens auf syntaktischer Ebene) eine größere Affinität zur Dekomposition hat als das Bild, zeigen die vorgestellten Werke in der Gesichtsauflösung stilgeschichtliche Parallelen, wie sie sich punktuell auch zu anderen Zeiten entdecken lassen. In den Avantgarden kann man dies in der Tat, aber auch nur zum Teil damit erklären, dass sich die Dichtung an der Bildkunst orientiert. Andere Faktoren, die zu vergleichbaren Auflösungserscheinungen führen, sind der epochale Paradigmenwechsel im Subjektverständnis und der seinerzeit in beiden hier behandelten Künsten festzustellende Drang, die eigenen medialen Grenzen zu sprengen. Zu fragen wäre folglich nach Konstanz oder Veränderung dieser Faktoren im Verlauf des 20. und frühen 21. Jahrhunderts.

Nimmt man für einen kleinen Ausblick nur die Verbalporträts in den Blick, so ist zunächst zu erwähnen, dass neben den avantgardistischen Beispielen seinerzeit auch viele poetische Porträts entstanden, die sich trotz ihrer linear-sukzessiven Gestalt als gelungene Synthesen präsentieren. Beobachten kann man dies außerdem in der Nachkriegszeit: In den 1960er Jahren erlebt das deutschsprachige Porträtdicht eine Konjunktur in ganz autonomer, nicht an der Bildkunst orientierter Ästhetik. Spätestens in der Postmoderne aber verschwindet das Begehren nach dem kohärenten Ganzen – und damit verschwinden auch die additiv-deskriptiven Porträts mehr und mehr aus den Lyrikbänden (und Romanen).

Findet man in der Gegenwartsdichtung dennoch hin und wieder Akkumulationen von Gesichtszügen, so erscheinen diese auffällig oft gebrochen durch die simulierte Optik anderer Medien, wobei zunächst

51 Die hier verwendeten Termini gehen zurück auf Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*, S. 510 f.

52 Ebd., S. 512 f.

53 Ebd., S. 512.

eine Verschiebung des Fokus von der Malerei auf die Fotografie (wie schon bei Rilke) festzustellen ist: Von Von Thomas Kling zum Beispiel gibt es Texte, in denen sich Gesichter im Polaroid mit demselben auflösen oder aber dem Betrachter durch das Medium schon entzogen werden, noch bevor sie zur Erscheinung kommen.<sup>54</sup> In den selteneren Fällen, in denen sich Gegenwartsdichter auf *Porträtgemälde* beziehen, wählen sie meist eines aus den früheren Jahrhunderten der Porträtmalerei, in denen die Kategorien Ähnlichkeit, Identität und Referenzialität noch nicht in Auflösung begriffen sind, um sich darauf mit dem Gestus eines nostalgischen Restitutionsbegehrens zu beziehen.<sup>55</sup> Viel häufiger findet man jetzt aber dekomponierte Gesichter, deren Ästhetik die neuesten Medien des digitalen Zeitalters simuliert.<sup>56</sup> Seltenheitswert hat heute ein Porträtgedicht wie Durs Grünbeins „Selbstporträt vor violetterem Hintergrund“ (2012), das im Rahmen einer melancholischen Selbstinventur die eigene Auflösung zwar wortwörtlich thematisiert, aber noch dagegen anschreibt: denn längst ist die dekompositorische Ästhetik – mit und ohne kulturkritische Implikation – Standard geworden.

---

54 Vgl. exemplarisch die Gedichte „kontaktabzug“ und „foto photo“ aus der Sammlung *erprobung herzstärkender mittel* (1986) sowie „effi b., deutschsprachiges polaroid“ aus *brennstabn* (1991).

55 Vgl. zum Beispiel Durs Grünbeins „Portrait der einen mit dem roten Haar“ aus *Koloss im Nebel* (2012).

56 Vgl. etwa Ulrike Draesners „porträtsehen“ aus *gedächtnisschleifen* (1995).