

„Si proche et déjà loin“. Erinnernte und vergessene Antike in José-Maria de Heredias *Les Trophées* (1893)

Thomas A. Schmitz

Die gesamte poetische Bewegung des französischen „Parnasse“ genießt den etwas zweifelhaften Ruf, zwar Werke von höchster formaler Vollendung hervorgebracht zu haben, aber in einem leblosen, antiquierten, bisweilen pedantischen Formalismus erstarrt zu sein. Dieses Urteil trifft in besonderer Weise José-Maria de Heredia (1842–1905), ihren letzten großen Vertreter: Neben den *poètes maudits* und den Vertretern der literarischen Moderne (von denen er einige überlebt, so etwa Arthur Rimbaud, 1854–1891, Paul Verlaine, 1844–1896, oder Stéphane Mallarmé, 1842–1897) wirken sowohl sein gutbürgerliches Leben als auch sein schmales Œuvre allzu glatt und konventionell.¹ Dass Heredia tatsächlich nicht so leicht in die bequemen Raster der Literaturgeschichte einzuordnen ist, dass dieser Parnassien par excellence in seinen Werken auffällige Berührungen zu anderen zeitgenössischen Schulen aufweist, so etwa zum Symbolismus und zu den „dekadenten“ Dichtern, hat die Forschung der letzten Jahrzehnte überzeugend dargelegt.² Gerade sein müheloser, teilweise spielerischer Umgang mit der literarischen Tradition, sein ostentativer Verzicht auf pathetischen Überschwang und seine Beschränkung auf die poetische Miniatur im Sonett sollte Heredia attraktiv machen für eine Postmoderne, welche die rhetorische Gebundenheit der dichterischen Sprache wiederentdeckt hat und ironische Subversivität höher schätzt als romantischen Überschwang.

299
—
300
Heredia 1893 mit überwältigendem Erfolg³ publizierte *Trophées* unternehmen einen Gang durch die Menschheitsgeschichte in Form eines Sonettzyklus⁴; der Vergleich mit Victor Hugos *Légende des siècles* liegt nahe.⁵ Doch während Hugo eine allumfassende Vision zumindest anstrebt, macht Heredia die Beschränkung auf die „kleine“ Form des Sonetts zum Programm: Geboten werden einzelne Bilder, dramatische Szenen, Epigramme, kurz Miniaturen, deren paradigmatische Relevanz weder offensichtlich ist noch vom Autor behauptet wird, so dass der gelegentlich erhobene Vorwurf des Fehlens einer epischen und historischen Dimension des Zyklus ins Leere geht.⁶

Gerade weil *Les Trophées* so offensiv darauf verzichtet, zwischen den einzelnen Szenen eine Verbindung herzustellen, wird der Rezipient um so stärker provoziert, während seines Lektüreprozesses solche Verbindungen zu imaginieren und zu ziehen. Dies lässt sich sowohl im einzelnen Gedicht als auch in zusammengehörigen Gedichtgruppen beobachten: Der scheinbar unzusammenhängende, sprunghafte Charakter des Textes ist ein ständiger Appell, aus diesen fragmentarischen Augenblicksaufnahmen kohärenten Sinn zu gewinnen. Zutreffend beschreibt Edgard Pich⁷ daher Heredias

1 Vgl. etwa Décaudin/Leuwers [6:112]: « [...] d'autres voies s'étaient ouvertes, plus porteuses de modernité »; Preiss [22], 40: « [...] *les Trophées* de Heredia dont la publication en 1893 peut paraître anachronique. »

2 So Fischler [8]; Nissim [19].

3 S. Harms [13:54]; Ince [16:89–91].

4 Der größte Teil der Gedichte war bereits vor der ersten Aufnahme in *Les Trophées* verstreut publiziert worden, manche mehrfach. Die von Simone Delaty edierte textkritische Ausgabe [15] gibt erschöpfend Auskunft über diese vorherigen Veröffentlichungen und die durch zahlreiche Varianten dokumentierten Metamorphosen, die die Gedichte dabei durchmachten. Doch zweifelsohne stellt die 1893 veröffentlichte Sammlung einen neuen Text dar, der vom Leser als Ganzes rezipiert werden will und muss. Erörterungen zu Varianten und zur Überlieferungslage werden daher in diesem Beitrag nur am Rande eine Rolle spielen. In diesem Beitrag beziehen sich die Ziffern in Klammern ohne weitere Zusätze auf den ersten Band der Ausgabe Delatys.

5 Vgl. etwa Harms [13:93f.]; Thiès [27:113].

6 So zu Recht Killick [18:267].

7 Pich [20:45]; zu Heredias Technik der Evokation im Sonett vgl. auch Harms [13:113–20].

Verfahren als „une narration dans laquelle un détail (par une sorte d’arrêt sur l’image) se fixe pour toujours et demeure éternellement, reléguant les autres phases du récit au rôle de faire valoir par rapport à cet instant d’éternité à un moment donné du temps.“

Als Illustration sei ein Beispiel aus dem Beginn der Sammlung herausgegriffen: Das Gedicht „Némée“ (29)⁸ beginnt (V. 1–4) mit einer Beschreibung der unheimlichen Stille, die einsetzte, als Herakles in den Wald von Nemea eindrang (um den Kampf gegen den nemeischen Löwen aufzunehmen, müssen wir aus der Kenntnis des mythologischen Zusammenhangs ergänzen). Plötzlich erstarrt ein des Weges kommender Hirte vor Schreck weil er das Ungeheuer am Horizont zu erblicken meint (V. 5–11) – doch es handelt sich um Herakles, der das Fell des getöteten Löwen um die Schultern gelegt hat (V. 12–14). Heredias Vorgehensweise erinnert frappierend an die Technik der alexandrinischen *poetae docti* des dritten Jahrhunderts v. Chr.:⁹ gerade das unter epischen Aspekten bedeutendste Ereignis, der eigentliche Kampf mit der Bestie, wird lediglich en passant gestreift (V. 3 „Seul, un rugissement a trahi leur étreinte“); anstelle einer deutlichen Beschreibung wird das Vorher (V. 1–4) und Nachher (5–14) des Kampfes evoziert. Die Ergänzung der entscheidenden Information („Herakles hat den nemeischen Löwen besiegt und ihm das Fell abgezogen“) muss der Rezipient selbst leisten.

Vergleichbare Verfahren kann man auch in einer Reihe von Sonetten beobachten, die deutlich aufeinander bezogen sind und als Folge wahrgenommen werden müssen: „Andromède au monstre“ (55) zeigt uns die an den Felsen gekettete Andromeda in ängstlicher Erwartung des Seeungeheuers; das letzte Terzett erwähnt, dass sie ihren zukünftigen Retter Perseus wahrnimmt (dessen Name nicht erwähnt, sondern lediglich in einer gelehrten Periphrase evoziert wird: „elle a vu, d’un vol vertigineux et sûr | Se cabrant sous le poids du fils de Zeus, Pégase | Allonger sur la mer sa grande ombre d’azur.“). Das nächste Sonett „Persée et Andromède“ (56) schildert das Paar, nach dem Sieg über das Ungeheuer, bei seinem Flug auf Pegasos über die Meereswogen. Wieder ist der nach konventionellen Kriterien entscheidende Punkt der Handlung ausgespart und muss vom Rezipienten ergänzt werden.¹⁰

Wird in diesen Gedichtreihen die Auflösung der am Schluss des Sonetts produzierten Spannung vom Text selbst geleistet, ist es andererseits ein häufig begegnendes Verfahren Heredias, das Ende eines Gedichts in der Schweben zu halten, es so offen zu gestalten, dass wiederum der Rezipient zur narrativen Mitarbeit gezwungen ist.¹¹ „Ariane“ (47) zeigt uns die Titelheldin in Erwartung ihres göttlichen Liebhabers; der letzte Vers weist über den zeitlichen Rahmen des Gedichts hinaus: [sa bouche] „Rit au baiser prochain du Dompteur de l’Asie“. Mit der Periphrase „Dompteur de l’Asie“ lässt Heredia die gesamte Dionysos-Mythologie in das kurze Gedicht hineinragen (Dionysos hat in einem langen Krieg die Inder besiegt und ist jetzt auf dem Rückweg nach Griechenland); die narrative Prolepse bricht den starren Charakter der zu einem Tableau geronnenen Handlung auf und macht ihr dramatisches Potential sichtbar. „Nessus“ (31) schildert aus der Perspektive und mit der Stimme des Kentauren Nessos dessen Liebesleid beim Anblick der Deianeira (auch sie wird nicht namentlich genannt, sondern lediglich durch die Periphrase „l’Épouse triomphale | [...] entre les bras de l’Archer de Stymphale“ bezeichnet); den Fortgang der Geschichte (der Versuch des Nessos,

8 Zu diesem Sonett vgl. Cenerelli [4:91]; weiter Berrong [2].

9 Besonders der Vergleich mit Kallimachos drängt sich auf: in seinem Siegeslied für Berenike (frg. 254–269 in [26]) wurde ebenfalls der Kampf des Herakles gegen den nemeischen Löwen lediglich kurz erwähnt; ausführlich geschildert wurde hingegen die Einkehr des Helden bei dem Bauern Molorchos und dessen Versuch, in seinem Haus der Mäuse Herr zu werden; vgl. Fuhrer [10:85]; zu erinnern wäre auch an die *Hekale*, in der die Begegnung des Helden Theseus mit der alten Frau Hekale ausführlich geschildert, sein Kampf gegen den marathonschen Stier hingegen nur kurz erwähnt wurde.

10 Eine ähnliche Technik lässt sich etwa in den Sonetten „La Trebbia“ (94; die Situation unmittelbar vor der Schlacht an der Trebbia 218 v. Chr.) und „Après Cannae“ (95; nach der Schlacht bei Cannae 216 v. Chr.) beobachten; „Antoine et Cléopâtre“ (103) endet mit einer Vorahnung der Schlacht bei Actium (31 v. Chr.).

11 Harms [13:115–20].

sich an Deianeira zu vergreifen, sein Tod durch einen Pfeilschuss des Herakles und seine postume Rache durch das Nessosgewand) muss wiederum der Rezipient ergänzen.

301 All diese Phänomene können als Wiederholung des identischen Verfahrens auf verschiedenen
 Ebenen verstanden werden: Heredias Projekt einer Menschheitsgeschichte in Sonetten macht eine
 äußerste Verknappung notwendig; wenn wir den Zyklus als Großerzählung betrachten, so besteht er
 302 zum größten Teil aus Ellipsen¹², die zugleich als Leerstellen fungieren und somit die „Appellstruktur“
 des Textes verbürgen.¹³ Heredias Texte sind darauf angelegt, erst durch die Mitarbeit des Rezipienten
 Kohärenz zu gewinnen; Geschichte als temporales Kontinuum und zugleich als logisch-kausale
 ununterbrochen verknüpfte Erzählung (im Sinne eines *carmen perpetuum*) liegt dem Text nicht
 voraus, sondern wird erst durch die und in der Lektüre produziert. Gewiss trifft dies auf jeden Text
 zu, der historische Ereignisse behandelt: die Vergangenheit steht uns als Erfahrung erst dann zur
 Verfügung, wenn sie in Erzählung geronnen vorliegt. Wegen seiner extremen Fragmentierung und
 besonderen Anforderungen an die narrative Mitarbeit der Rezipienten zeichnet sich Heredias Text
 aber dadurch aus, dass er dieses Charakteristikum unmittelbar erfahrbar macht.

Betrachten wir nun das Geschichtsbild näher, das sich aus einer Lektüre von *Les Trophées* ergibt; unser Hauptaugenmerk wird der Funktion gelten, die die Antike in diesem Bild übernimmt. Wie für alle Dichter des Parnasse, so spielt auch für Heredia die griechisch-römische Antike als poetischer Bezugspunkt eine wichtige Rolle. Hier soll es weniger um die Tatsache gehen, dass *Les Trophées* regelmäßig detaillierte (und heute leider selbst bei gebildeten oder professionellen Lesern nicht immer vorhandene¹⁴) Kenntnisse der antiken Mythologie, Geschichte und Kultur voraussetzt, oft auch präzise Intertexte ins Spiel bringt, deren Wiedererkennen erst eine vollständige Entschlüsselung ermöglicht. Vielmehr soll hier dargestellt werden, welche Stellung die Antike im Geschichtsbild des Sonettzyklus innehat.

Schon wenn man rein äußerlich die Gewichtung der verschiedenen Epochen im Geschichtsverlauf der *Trophées* betrachtet, fällt die Bevorzugung des klassischen Altertums ins Auge: Zwei Drittel der Sammlung werden durch die Abschnitte „La Grèce et la Sicile“ und „Rome et les barbares“ eingenommen. Daneben werden nur noch die Renaissance und das Zeitalter der Konquistadoren einigermaßen ausführlich dargestellt; das Mittelalter wird lediglich marginal erwähnt; die Zeit seit dem 17. Jahrhundert fehlt fast völlig. Bereits diese schiere Präsenz also scheint nahezu legen, dass die Antike in *Les Trophées* in besonderer Weise wiederbelebt wird. Ein Leser, der am Ende des 19. Jahrhunderts Heredias Zyklus in Kenntnis der literarischen Tradition und der „Schulzugehörigkeit“ seines Autors in die Hand nahm, dürfte von dieser Gewichtung auch nicht sonderlich überrascht gewesen sein; er durfte erwarten, dass Heredia wie Charles Leconte de Lisle, an den der respektvolle Widmungsbrief der Sammlung gerichtet ist, in seinen *Poèmes antiques* (1852), wie Théodore de Banville in seinen *Cariatides* (1842) oder wie Théophile Gautier, der Vorläufer der Parnassiens, in seinen antikisierenden Romanen¹⁵ Kunst und Literatur der Antike zum zeitlosen Maßstab alles Schönen machen, dass er in seiner Dichtkunst die zeitlose Existenz und damit immerwährende Lebendigkeit dieser abendländischen Tradition demonstrieren werde.

302 Zu dieser Erwartungshaltung fügen sich die zahlreichen Passagen, in denen Heredia den seit
 303 der antiken Dichtung immer wieder zu findenden Topos gestaltet, nur die Kunst, insbesondere die
 Dichtkunst, sei in der Lage, ihren Gegenständen Dauer zu verleihen. So wird etwa in „Sur le livre
 des Amours de Pierre de Ronsard“ (121) emphatisch behauptet, ohne die Gedichte Ronsards wären
 alle seine Geliebten, „Marie, Hélène et toi, fière Cassandre“, längst vergessen; dem Emailkünstler

12 Zu dieser Bezeichnung vgl. Genette [11:139–41]; Bal [1], 101–104.

13 Iser [17].

14 Deprimierend zu sehen ist etwa, wie ein Epigramm des Kallimachos, auf das Heredia in „Plus Ultra“ (178) anspielt, bei Verelst [29] nur aus dritter Hand (der englischen Übersetzung der *Deipnosophisten* des Athenaios, in denen das Gedicht zitiert wird) wiedergegeben wird.

15 Zum Verhältnis Heredias zu den genannten Dichtern vgl. Harms [13:41–6].

Claudius Popelin kündigt das lyrische Ich selbstbewusst an, in seinen Versen werde er weiterleben (129):

C'est pourquoi j'ai voulu, sous l'émail de mes rimes,
Faire autour de son front glorieux verdoyer,
Pour les âges futurs, l'héroïque laurier.

Doch diese Erwartungshaltung wird in *Les Trophées* enttäuscht: Die Antike übernimmt in dem Zyklus häufig nicht die Funktion des alle Zeiten überdauernden, sich gegen die Banalitäten der Gegenwart siegreich behauptenden, im Wort des Dichters wiedererstehenden Ideals, sondern dargestellt wird ihre Schwäche, ihr Verfall und ihr Vergessen. Als besonders beeindruckendes Beispiel sei etwa „A un triomphateur“ (96) genannt. Angeredet wird in dem Sonett ein römischer Feldherr, dem die Vergeblichkeit seiner Bemühungen um ein Nachleben für seinen Triumph entgegengehalten wird:

Déjà le temps brandit l'arme fatale. As-tu
L'espoir d'éterniser le bruit de ta vertu ?
Un vil lierre suffit à disjoindre un trophée ;

Et seul, aux blocs épars des marbres triomphaux
Où ta gloire en ruine est par l'herbe étouffée,
Quelque faucheur Samnite ébrèchera sa faux.

Anders als das von Horaz (*carm.* 3, 30) errichtete *monumentum aere perennius* ist das in diesen Versen evozierte Denkmal keineswegs stärker als die Naturgewalten, sondern zum Zerfall verurteilt; selbst eine vergleichsweise harmlose und unauffällige Erscheinung wie rankender Efeu („Un vil lierre“) reicht aus, um den Triumphbogen zu überwuchern, unkenntlich zu machen und damit seiner Funktion zu berauben.

Dass dieses Sonett als pessimistischer Kommentar gelesen werden sollte, der eine skeptische Position hinsichtlich der Möglichkeit der Kunst vertritt, Erinnerung zu bewahren und zu vermitteln, wird durch den Wortlaut von V. 11 nahegelegt: Dieser Vers wendet sich als einziger von dem in V. 1 genannten konkreten Triumphbogen („Fais sculpter sur ton arc [...]“) ab und fügt eine allgemeine Sentenz ein: Jedes Sieg- und Denkmal ist fragil und den Unbilden der Natur ausgesetzt. Dass als Bezeichnung für ein solches Denkmal hier gerade das Wort „trophée“ verwendet wird, ist zweifelsohne alles andere als ein Zufall; vielmehr haben wir hier eine metapoetische Anmerkung zum eigenen Werk vor uns: Selbst die Gedichte der *Trophées* können nicht verhindern, dass die Erinnerung an die Vergangenheit von den unzählbaren Kräften der Natur zerstört wird. Das diesen Vorgang bezeichnende Verb „étouffer“ (V. 13) ist gleichzeitig übliche Metapher¹⁶ und drastisches Ausmalen dieses Vorgangs: Der Nachruhm des apostrophierten Feldherrn ist ein lebendiges Wesen, das durch den Lauf der Zeit und das Wirken der Naturkräfte „erstickt“ wird.

Nicht immer wird dieser Gegensatz zwischen den kulturellen Hinterlassenschaften der Antike und den unerbittlichen, gefühllosen Kräften der Natur so pessimistisch gezeichnet. „Vendange“ (161) evoziert die Kontinuität des menschlichen Lebens durch die Jahrhunderte. Auch heute noch ist die Weinlese durch „dionysische“ Hingabe gekennzeichnet, selbst wenn der Gott nicht mehr als Person anwesend ist:

16 Der *Petit Robert* definiert: „I A 3 Priver (une plante) de l'oxygène nécessaire à sa respiration. *Par ext.* Gêner la végétation, la croissance d'une plante.“

Aujourd’hui, brandissant le thyrsé radieux,
 Dionysos vainqueur des bêtes et des Dieux
 D’un joug enguirlandé n’êtreint plus les panthères ;

Mais, fille du soleil, l’Automne enlace encor
 Du pampre ensanglanté des antiques mystères
 La noire chevelure et la crinière d’or.

Auf engstem Raum wiederholt dieses Sonett noch einmal die Bewegung des gesamten Zyklus: Das erste Terzett evoziert Dionysos mit seinen jedem Gebildeten bekannten Attributen wie dem Thyrsosstab und dem Leopardengespann. Erst ganz zum Schluss des Satzes („n’êtreint plus“) wird den Lesern klar, dass diese Evokation negiert ist, dass Dionysos lediglich erscheint, um sogleich wieder zu verschwinden. Das Ergebnis bleibt somit, auch bei dieser Betonung der Kontinuität, dasselbe: Der Verlust der Vergangenheit und die Zerstörung der Erinnerung sind unwiderruflich; der Herbst kehrt jedes Jahr wieder und lässt die Trauben reifen, Dionysos hingegen wird sein Gespann niemals mehr führen.

Allzu lange hat die Heredia-Forschung das Verhältnis unserer Gedichtsammlung zur Antike vor allem unter dem unscharfen Aspekt der „Quelle“ analysiert und zu fragen versäumt, welche Rolle diese antiken Quellen im Gedichtgefüge spielen, wie sie den Lese- und Entschlüsselungsprozess dieser meist äußerst dichten Texte prägen. Zu wenig ist bisher in den Blick genommen worden, welche poetische Funktion und welche Konsequenzen Vergessen und Erinnern der Antike in *Les Trophées* hat. Die folgenden Gedanken verstehen sich als erste Ansätze zu einer Beantwortung dieser Fragen.

304 Seit die antike Mythologie die Musen als Töchter der Mnemosyne, der Erinnerung, bezeichnet
 hat,¹⁷ gilt das Bewahren und Erinnern als vornehmste Aufgabe der Dichtung. Bereits in den frühesten
 305 Zeugnissen der abendländischen Textualität wird dies ausgedrückt: als Figur der homerischen *Ilias*
 hat Helena ein klares Bewusstsein davon, „dass wir auch künftig | zum Gesange werden den späteren
 Menschen“. ¹⁸ Ob poetische Texte ihren impliziten Autor in der Rolle des Sehers und Priesters der
 Erinnerung (*vates*) zelebrieren oder diese Funktion säkularisiert wird, indem man einen Dichter
 zum Erfinder der Mnemotechnik macht,¹⁹ stets gilt bewahrende Erinnerung als vornehmste Aufgabe
 der Dichtung. Dass Heredia die sich aus dieser Auffassung ergebenden Topoi²⁰ in seinen *Trophées*
 aufgreift, haben wir bereits gesehen.

Die Poetik des Parnasse scheint diese Auffassung von der Funktion der Dichtung zu teilen. Der verehrte Lehrmeister der Parnassiens, Théophile Gautier, hatte in dem Gedicht „L’Art“ (1857), das den programmatischen Abschluss von *Émaux et Camées* bildet, in vollendeter epigrammatischer Kürze formuliert: „Tout passe. – L’art robuste | Seul a l’éternité ; | Le buste | Survit à la cité.“²¹ Doch bereits diese Verse zeigen, wie die Erinnerung der Dichtung zu beurteilen ist: Ihren Glanz gewinnt sie nur, weil sie sich von dem sie umgebenden Verfall abhebt. In der unzerstörten Stadt wäre Gautiers Büste eine unter Hunderten und damit ein triviales Massenprodukt; erst die Zerstörung und das sich anschließende Vergessen der Stadt macht ihr einsames Überleben zu einem poetischen Wunder, zu einer Kostbarkeit, die eine Botschaft für denjenigen enthält, der ihre Zeichen zu lesen versteht. Dass

17 Die Belege zusammengestellt im Kommentar Martin L. Wests zu Hesiods *Theogonie* [31:174] zu V. 54.

18 *Ilias* 6, 357f., Übersetzung: Wolfgang Schadewaldt. Ähnliches Bewusstsein der epischen Figuren von ihrem Weiterleben in der Dichtung findet sich etwa auch in der *Odyssee*, 8, 580 oder 24, 200f.

19 Dies behauptet die antike Tradition besonders von dem Lyriker Simonides (6./5. Jh. v. Chr.); die Belege findet man übersichtlich angeordnet in Campbells Ausgabe der griechischen Lyriker [12:3, 350f.]; vgl. dazu Weinrich [30:21–6].

20 Am berühmtesten ist die Formulierung bei Horaz, *carm.* 3, 30, 1 „Exegi monumentum aere perennius“ „Also schuf ich ein Mal, dauernder noch als Erz“ (Hans Färber), die ihrerseits bereits Vorläufer wie Pindar (*Pythien* 6, 10–14) oder Simonides (frg. 531, 4f. *Poetae melici Graeci* [21]) variiert; vgl. zum Fortleben Curtius [5:469–70]; Schmitz [25:185–6].

21 Heredia spielt in „Médaille antique“ (159) unverkennbar auf dieses Gedicht an; vgl. Harms [13:83].

Untergang und Vergessen Bedingung der Möglichkeit poetischer Erinnerung sind, macht etwa auch das programmatische Gedicht „Hypatie“ aus Leconte de Lisle's *Poèmes antiques* von 1852 deutlich:

Toujours des Dieux vaincus embrassant la fortune,
Un grand cœur les défend du sort injurieux :
Fidèle au songe heureux où fleurit sa jeunesse,
Il entend tressaillir la poussière des morts.

Wie jede emphatische Hinwendung zur Antike als Verkörperung des Ideals der Schönheit und Vollkommenheit kennzeichnet auch den Parnasse der nostalgische, niemals erfüllbare Wunsch, sich mit diesem Ideal zu vereinen; wie jede Renaissance zeigt er sich angewidert von dem *medium aevum*, das diese Vereinigung verhindert, und benötigt doch diese als dekadent empfundene Zwischenzeit zur Selbstdefinition. Das lyrische Ich in einem nicht in die publizierte Fassung der *Trophées* aufgenommenen Sonett Heredias drückt diese Sehnsucht unmittelbar aus (2, 26):

Ah ! que n'ai-je vécu sous ton beau ciel, ô Grèce,
Dans ces temps si fameux de l'antique allégresse
Quand les siècles semblaient ne former qu'un seul jour
Tissu de liberté, de bonheur et d'amour !
J'aurais lutté parmi l'olympique jeunesse [...].

305 Für das diese Verse sprechende Ich ist die unüberwindliche Distanz zur Antike konstitutiv: Moti-
306 vation der dichterischen Aussage ist ein Mangel, eine Abwesenheit. Wenn der Sprecher unter dem
„schönen Himmel Griechenlands“ gelebt hätte, wäre er Sportler gewesen, hätte gelebt; erst die
Unerreichbarkeit dieses Ideals lässt ihn darüber sprechen. Die Dekadenz des *medium aevum*, der
damit einhergehende Verlust und das Vergessen der antiken Schönheit also sind Bedingung der
Möglichkeit dichterischen Sagens.

Diese Feststellung lässt sich verallgemeinern: Die von allen Interpreten zu Recht immer wieder hervorgehobene handwerkliche Vollkommenheit²² der Gedichte Heredias, sein Spiel mit erlesenem Sprachmaterial und seltenen Reimen beruht nicht zu geringen Teilen auf der unmittelbar erkennbaren Distanz dieser Ausdrucksvarianten zur Sprache des Alltags, die als ungenannte Kontrastfolie die Kostbarkeit der dichterischen Sprache plastisch hervortreten lässt. In analoger Weise gewinnt seine durch die Erinnerung wiederbelebte Antike ihren poetischen Wert durch die Gleichgültigkeit und das Vergessen seiner Zeitgenossen: Erst das ubiquitäre Vergessen lässt die strahlende Rolle der dichterisch verbürgten Erinnerung aufleuchten. In beiden Fällen ist der Kontrast zwischen der in den poetischen Manifesten der Parnassiens emphatisch immer wieder kritisierten Banalität des Alltags und der Gegenwart einerseits und der poetischen Praxis mit ihrer Wiederbelebung der vergangenen Vollkommenheit andererseits funktional.

Seinen anschaulichen Ausdruck findet dieses Verhältnis in der in mehreren Gedichten auftretenden anonymen Figur des gleichgültigen, unwissenden Betrachters, dem die in die Gegenwart ragenden Zeugnisse der Antike zwar noch in die Augen fallen, der sie aber nicht mehr im vollen Wortsinn wahrnehmen kann. Im letzten Terzett des oben zitierten Sonetts „A un triomphateur“ ist es die anonyme, schemenhafte Figur des „faucheur Samnite“, die das Vergessen besonders augenfällig gemacht: Zwar wird er noch mit der Existenz des Monuments konfrontiert, doch es macht sich ihm lediglich destruktiv bemerkbar (an den überwachsenen Steinen zerbricht seine Sichel), während sowohl die im ersten Quartett beschriebenen bildlichen Motive als auch die im zweiten genannte Inschrift des Bogens zu ihm nicht mehr reden. Diese anonyme Figur kann als allegorischer Hinweis

22 Vgl. etwa Fassiotto [7].

auf das Banausentum der verachteten Gegenwart verstanden werden, dem die Kunstwerke und Texte der Antike stumm bleiben und dem sie lediglich noch eine materielle Existenz, aber keinen geistigen Gehalt mehr haben.²³

In „La Source“ (108) ist es ein Hirte, dessen Unfähigkeit, die bis in die Gegenwart fortdauernden Spuren der Vergangenheit zu entziffern, dieses Vergessen symbolisiert:

De loin en loin, un pâtre errant s’y désaltère.
Il boit, et sur la dalle antique du chemin
Verse un peu d’eau resté dans le creux de sa main.

Il a fait, malgré lui, le geste héréditaire,
Et ses yeux n’ont pas vu sur le cippe romain
Le vase libatoire auprès de la patère.

306

307

Wie in den Gedichten des Parnasse üblich bleibt die beobachtende und erzählende Instanz dieser Verse (scheinbar) unpersönlich.²⁴ Tatsächlich jedoch bemerken wir einen überlegenen Erzähler, der seiner Figur gegenüber einen Wissensvorsprung hat: Er erkennt die dem Hirten selbst verborgene Bedeutung seiner Geste und kann das achtlose Wegschütten des Wasserrestes aus der Hand als unbewusste Reminiszenz an die antike *libatio* verstehen; damit verbürgt er in seiner Wissensüberlegenheit die richtige Interpretation des Gesehenen. Zugleich etabliert dieser Wissensvorsprung auch eine Verbindung zum Leser des Sonetts: in der durch solche Bilder evozierten Welt scheinen das Vergessen und die Unwissenheit üblich zu sein; Erzähler und Leser hingegen wissen beide um die Signifikanz des „geste héréditaire“ und erkennen einander als Ausnahmegestalten.

Angesichts der wichtigen Funktionen, die das Vergessen demnach in Heredias poetischer Welt übernimmt, kann es nicht überraschen, dass sein Zyklus gerade mit einem Gedicht beginnt, dessen Titel „L’Oubli“ lautet (25). Programmatisch führt dieses Sonnet die Dialektik von Erinnern und Vergessen und die Paradoxie des poetischen Redens über das Vergessen unmittelbar vor Augen: der zerfallene, moosbewachsene Tempel liegt vergessen in der Landschaft und erhält nur noch gelegentlich den Besuch eines einsamen Hirten, der (wie die Meerestottheit Triton auf zahlreichen Bildern) auf seiner Muschel bläst. Diesem melancholischen Bild des unwiederbringlichen Verfalls steht die sich selbst stets erneuernde Natur gegenüber: jedes Frühjahr lässt sie neue Acanthusranken wachsen.²⁵ Doch selbst diese Wiederbelebung bleibt ohne Wirkung auf den modernen Menschen: das Wachstum wird als „vainement éloquent“ bezeichnet; das antike Kunstwerk findet keinen aufmerksamen Rezipienten mehr und bleibt damit tot.²⁶

Auch hier lassen sich, trotz aller „impassibilité“, wieder Strategien der Solidarisierung zwischen Erzähler und Rezipienten beobachten: Während die im letzten Terzett erwähnte Menschheit („l’Homme“) dem Verlust der Geschichte mit Gleichgültigkeit gegenübersteht („indifférent au rêve des aïeux“), werden die Reaktionen der unbelebten Natur in personalisierenden emotionalen Termini beschrieben: die Muscheltrompete des Hirten lässt ein antikes Klagelied ertönen („sa conquie où soupire un antique refrain“); das Meere betrauert die Sirenen („la Mer qui se lamente en plaurant

23 Eine vergleichbare Funktion erfüllt in „Sur un marbre brisé“ (183) die die Marmorstatue überwuchernde Vegetation, die dadurch personalisiert wird, dass ihr explizit „Unkenntnis“ der verfallenen Statue attestiert wird: „Aujourd’hui le houblon, le lierre et les viornes | Qui s’enroulent autour de ce débris divin, | Ignorant s’il fut Pan, Faune, Hermès et Silvain [...]“.

24 Vgl. Pich [20:45]; zu den bei Leconte de Lisle hinter dieser Unpersönlichkeit immer wieder sichtbaren Elementen der Subjektivität vgl. Scheel [24:117–21]. Scheels Analysen haben auch für Heredias Dichtung Gültigkeit.

25 Zu Recht hebt Anny Detalle im Kommentar ihrer Ausgabe der *Trophées* [14:239] hervor, dass Heredia hier subtil mit der doppelten Bedeutung des Wortes „acanthé“ spielt, das zum einen die Pflanze *acanthus mollis* bezeichnet, zum anderen die bekannten Rankenornamente der korinthischen Kapitelle.

26 S. Berrong [2:282].

les Sirènes“). Durch dieses Vokabular wird der Rezipient, wie wir bereits in „La Source“ beobachtet haben, zu einer affektiven Reaktion provoziert: er wird sich aus dieser Fühllosigkeit der Menschheit ausgenommen wissen und die Trauer über den Verlust der antiken Herrlichkeit („la gloire“) teilen.

307
—
308
Zugleich macht diese poetische Situation jedoch auch die Schwierigkeiten und Paradoxien der poetischen Darstellung von Erinnerung und Vergessen deutlich. Heredias dichterisches Wort selbst durchbricht das Schweigen, das die Jahrhunderte über die Hinterlassenschaften der Antike gebreitet haben; durch seine Erinnerungsmacht droht es die Exklusivität des Wissens um die Antike zu zerstören. Man könnte dieses Paradox auf die griffige Formel bringen, dass sich in Heredias *Les Trophées* propositionale und perlokutionäre Ebene im Widerspruch befinden: wer die Aussage trifft, ein Gegenstand sei vergessen, ruft ihn damit in Erinnerung und widerlegt seine eigene Aussage. Anders ausgedrückt: Heredias Gedichte können nur dann erfolgreich sein, wenn ihre Evokation der Antike in einer Umgebung eines allgemeinen Vergessens und Desinteresses stattfindet; andererseits müsste ihr Erfolg genau diese Voraussetzung zunichte machen.

Kann man über das Vergessen schreiben? In seinem faszinierenden Buch *Lethe* [30] hat Harald Weinrich vor acht Jahren gezeigt, dass eine Literaturgeschichte unter dem Aspekt einer *ars oblivionis* lohnend, ja nötig wäre, und hat selbst Grundsteine einer solchen Geschichte gelegt. Die hier vorgelegten Analysen wollten demonstrieren, dass in einer solchen Geschichte Heredia und die Parnassiens (die bei Weinrich nicht erwähnt werden) einen wichtigen Platz einnehmen sollten. *Les Trophées* selbst ist heute als Buch dem Vergessen anheimgefallen, das es den Idealen der Antike attestierte. Man zögert, heutigen Lesern zu empfehlen, es diesem Vergessen zu entreißen, da es vielleicht gerade darin seine eigentliche Bestimmung erfüllt.

Zitierte Literatur

- [1] Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto ³2009.
- [2] Berrong, Richard M.: „The Image of the Hero and the Functions of the Poet in Heredia’s *Les Trophées*“, *Nineteenth-Century French Studies* 11 (1982–3) 278–284.
- [3] *Callimachus*, hrsg. von M. A. Harder, R. F. Regtuit und G. C. Wakker (Hellenistica Groningana 1), Groningen 1993.
- [4] Cenerelli, Bettina: „José Maria de Hérédia : disciple ou renovateur de la transposition d’art de Théophile Gautier“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 21 (1999) 87–94.
- [5] Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen ¹¹1993.
- [6] Décaudin, Michel und Leuwers, Daniel: *De Zola à Apollinaire* (GF-Flammarion 964), Paris ²1996 (*Histoire de la littérature française*, hrsg. von Claude Pichois, Bd. 8).
- [7] Fassiotto, Marie-José: „Le Ravissement d’Andromède“, *The USF Language Quarterly* 23/3–4 (1985) 27–28.
- [8] Fischler, Alexander: „The Decadent Side of Aestheticism: Heredia’s Antony and Cleopatra Triptych“, *Nineteenth-Century French Studies* 4 (1976) 274–285.
- [9] *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolf-Dieter Lange (UTB 942–944), 3 Bde., Heidelberg 1979–1980.
- [10] Fuhrer, Therese: „Callimachus’s Epinician Poems“, in: [3], 79–97.
- [11] Genette, Gérard: *Figures III*, Paris 1972.
- [12] *Greek Lyric*, hrsg. von David A. Campbell, 5 Bde., Cambridge (Mass.) 1982–1993.
- [13] Harms, Alvin: *José-Maria de Heredia* (Twayne’s world authors series 347), Boston 1975.
- [14] Heredia, José-Maria: *Les Trophées*, hrsg. von Anny Detalle, Paris 1981.
- [15] Heredia, José-Maria: *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Simone Delaty, 2 Bde., Paris 1984.
- [16] Ince, Walter N.: *Heredia*, London 1979.
- [17] Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanzer Universitätsreden 28), Konstanz ⁴1974 (Nachdruck in [23] 228–52).
- [18] Killick, Rachel: „José-Maria de Heredia and the Descriptive Sonnet. An Appreciation of *Le Tepidarium*, *Antoine et Cléopâtre* and *Fuite de Centaures*“, *Australian Journal of French Studies* 22 (1985) 248–270.
- [19] Nissim, Liana: „La Cruauté, signe constitutif de l’esthétique fin de siècle. L’exemple de Heredia“, *Studi francesi* 41 (1997) 108–120.
- [20] Pich, Edgard: „Le Temps, la mémoire, l’oubli : *les Trophées* de J. M. de Heredia“, in: [28], 43–57.
- [21] *Poetae Melici Graeci*, hrsg. von Denys L. Page, Oxford 1962.
- [22] Preiss, Axel: *XIX^e siècle*, Bd. 2: 1851–1891 (*Histoire de la littérature française*, hrsg. von Daniel Couty, Bd. 6), Paris 1990.
- [23] *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. von Rainer Warning (UTB 303), München ²1979.
- [24] Scheel, Hans Ludwig: „Leconte de Lisle“, in: [9], 1, 112–128.
- [25] Schmitz, Thomas A.: *Pindar in der französischen Renaissance. Studien zu seiner Rezeption in Philologie, Dichtungstheorie und Dichtung* (Hypomnemata 101), Göttingen 1993.
- [26] *Supplementum Hellenisticum*, hrsg. von Hugh Lloyd-Jones und Peter Parsons (Texte und Kommentare 11), Berlin 1983.
- [27] Thiès, Renée: *Des poètes parnassiens. Entretiens* (Collection « Entretiens » 2), Paris 1995.
- [28] *Les Trophées*, hrsg. von Centro Clarke (Seminari Pasquali di Bagni di Lucca 4), Pisa 1989.
- [29] Verelst, Philippe: „Du nautille au nautilus. Sur une source de Heredia“, *Francofonia: Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese* 15 (1988) 45–71.
- [30] Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (Beck’sche Reihe 1633), München 1997.
- [31] West, Martin L.: *Hesiod, Theogony, Edited with Prolegomena and Commentary*, Oxford 1966 (Nachdruck 1997).

First published in: Eva Dewes and Sandra Duhem (eds.). *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext* (Vice Versa. Deutsch-französische Kulturstudien 1). Berlin: Akademie-Verlag 2008.

