



Dialog mit Vögeln, Vögel im Dialog: Constantin Brâncuși und Gustave Roud

Florica Marian

„Und wenn das mein A und O ist, dass alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde: und wahrlich, das ist mein A und O!“ Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“

Vögel im Dialog

Oiseaux (Vögel), ein Gedichtzyklus von Saint-John-Perse, war die für mich erste bedeutende Begegnung mit dem Vogelmotiv in der Kunst. *Oiseaux* entstand in Zusammenarbeit mit dem Maler Georges Braque und im Kontext der Veröffentlichung seiner Lithographien zum Vogelmotiv. Meine letzte -völlig unerwartete- Begegnung mit dem Vogelmotiv war während der Arbeit an diesem Beitrag, mit dem *Albatros* von Augusto Giacometti im Kunsthaus Zürich. Das 1937 geschaffene Gipsrelief eines fliegenden Albatros offenbart eine wenig bekannte Facette des Schaffens Giacomettis. Das Vogelmotiv hat zahlreiche Künstler und ebenso Begegnungen zwischen den Künsten inspiriert. In meinem Beitrag stehen die Werke von Constantin Brâncuși (1876 – 1957) und Gustave Roud (1897 - 1976) im Mittelpunkt. Das Vogelmotiv spielt sowohl für den Bildhauer als auch für den Dichter eine zentrale Rolle. Was hat sie am Vogel fasziniert, welche Wesenszüge des Vogels kommen in ihrem Werk und auf welcher Art und Weise zum Ausdruck?

„Mein ganzes Leben habe ich nach dem Wesen des Fluges gesucht“ (*Brâncuși*)

Constantin Brâncuși ist 1876 in einem Dorf am Fuss der Subkarpaten, in der rumänischen Region Oltenia geboren. In der Nähe, in Târgu Jiu, befindet sich heute sein monumentales Kriegsdenkmal mit der *Endlosen Säule*, dem *Tisch des Schweigens*, und dem *Tor des Kusses*. Brâncuși verlässt früh seine Familie. Er arbeitet unter anderem als Schäfer und in einer Schreinerei. Seine Begabung wird entdeckt und er bekommt Stipendien für den Besuch der Kunstgewerbeschule in Craiova und anschliessend für das Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie in Bukarest. Nach deren Abschluss begibt sich Brâncuși auf Wanderschaft und kommt 1904 in Paris an. Dort wird er bis zu seinem Tod 1957 leben. Er fängt bald nach seiner Ankunft an, sich an Ausstellungen zu beteiligen. Rodin erkennt sein Genie und bietet ihm an, sein Gehilfe zu werden. Brâncuși lehnt ab mit der Überzeugung: „Nichts kann

unter den grossen Bäumen wachsen“. (zit. in: Giedion-Welcker, 1955, 251). Sein erster grosser Auftrag in Paris war eine Grabmalplastik. Bereits typisch für Brâncuși Werk sind die Symmetrie und Reduktion auf das Wesentliche. In seiner Grabmalplastik *Der Kuss* verbindet er zwei Stelen und nimmt das Motiv des Doppelpfeilers später im *Tor des Kusses* wieder auf. Im Jahre 1911 entsteht die erste seiner Vogelplastiken, die *Maiastra*, nach dem Wundervogel der rumänischen Mythologie genannt. Brâncuși verwandelt langsam das Vogelmotiv, das zum *Goldenen Vogel* oder *Gelben Vogel* wird, und ab 1923-1924 zum *Vogel im Raum*. Parallel dazu entstehen Vogelplastiken wie *Der kleine Vogel (L'Oiselet)*, *Der Hahn* und *Die Pinguine*. Auch *Leda*, die mythologische Verwandlung einer Frau in einen Schwan, gehört im weitesten Sinne zu seiner Auseinandersetzung mit den Vögeln. Seine Verbundenheit mit den Tieren kommt in weiteren Skulpturen wie *Der Fisch*, *Der Seehund* und *Die Fliegende Schildkröte* zum Ausdruck. Ende der dreissiger Jahre reist Brâncuși nach Indien, wo er im Auftrag des Maharadjas von Indore einen *Tempel der Meditation und der Erlösung* plant. Brâncuși Entwürfen nach soll sich dort in dreifacher Ausführung der *Vogel im Raum* spiegeln. Seine Skizzen für die Wandmalereien zeigen Vögel als weisse Dreiecke auf blauem Grund. Doch das Projekt konnte aus verschiedenen Gründen nicht realisiert werden.

Neben seinen Stein- und Marmorskulpturen schafft Brâncuși mit seinen Holzplastiken phantasie- und humorvolle Werke wie *Die Hexe*, *Die Chimäre*, *Die exotische Pflanze*, *Der Häuptling*. Brancusi bearbeitet den Marmor sowie das Holz direkt, mit dem Hammer bzw. der Axt, ohne zuvor Tonmodelle anzufertigen. Alles Handwerkliche bearbeitet er selber, denn „jede Faser, jede Ader, jeder Grad der Politur gehört zur künstlerischen Konzeption“ (Giedion-Welcker, 1955, 16). Brâncuși arbeitet in Serien und verwandelt seine Motive über die Jahre. So entwickelt sich aus der *Schlummernden Muse* (1906) seine erste Plastik eines Ovals, die *Skulptur für Blinde* (1916-1917), die wiederum in ihrer endgültigen Version zum eiförmigen *Weltanfang* wird. Brâncuși Philosophie war stark geprägt durch sein Vorbild, den tibetanischen Mönch und Dichter Milarepa aus dem 11. Jahrhundert. Seine Bekenntnisse waren für Brâncuși das Buch der Bücher und er zitierte sie gern: „Sein Blick den Höhen zugewandt, ist Abschied von der Welt der Kreaturen. Sein Flug ins Unermessliche des Raumes, ist Ankunft am Gestade der Erlösung.“ (zit. in: Giedion-Welcker, 1955,248).

„Der Vogel: ich arbeite noch immer an ihm“ (Constantin Brâncuși)

„Der Vogel. Ich arbeite noch immer an ihm; ich habe ihn noch nicht gefunden“, sagt Brâncuși am Ende seines Lebens (Bach, 1988,194). Es existieren (je nach Quelle) zwischen 27 und 30 zusammengehörige Skulpturen. Um die vielen Varianten des Vogels einzuordnen, unterscheidet Spear (2002) zwischen Typus, Stadium und Version. Der Typus bezeichnet die drei klar unterschiedenen Grade der Entwicklung der Vogelsskulpturen, auch anhand der Titel von Brancusi erkennbar: die *Maiastra*, der *Goldene Vogel* und der *Vogel im Raum*.

Mehr oder weniger ausgeprägte Variationen von Form und Grösse innerhalb eines Typus werden als Stadien bezeichnet. Brancusi betrachtet sie sowohl als den Ausdruck einer und derselben Suche, als auch als Abfolge von unterschiedlichen Versionen, die sich organisch verwandelt und weiterentwickelt haben. Mit seiner *Maiastra* ortet Brâncuși seinen ersten Vogel im Kontext der rumänischen Volkskunde und Mythologie. Sein Name verweist auf Meisterschaft und er besitzt je nach Legende und Quelle grosse Gaben. So übertrifft sein Gesang alle irdische Musik, er kann Vergangenheit und Zukunft weissagen, die Sprache der Menschen verstehen und den Liebenden den Weg weisen (Bach, 1988, Miller, 2001). Die *Maiastra* wird als archetypischer Vogel mit anderen mythischen Vogelgestalten in Verbindung gebracht: dem Sonnen- oder Goldenen Vogel, dem Phönix oder dem Vogel auf einem Pfahl in der Höhle von Lascaux (Miller, 2001). Brâncuși selbst zitierte Milarepas Traum einer grossen Säule, an dessen Spitze ein Garuda (Adler aus der indischen Mythologie) schwebt und sich in den Lüften erhebt. (Bach, 1988). Das Motiv des magischen Vogels kommt bei verschiedenen Künstlern der damaligen Avantgarde in Paris zum Ausdruck, die möglicherweise auch Brâncuși inspiriert haben (Shanes, 2007). Die Uraufführung des *Feuervogels* von Igor Stravinsky durch die *Ballets Russes* findet 1910 statt. Maurice Maeterlincks Märchenspiel *L'Oiseau Bleu (Der Blaue Vogel)* wird 1911 uraufgeführt. Guillaume Apollinaire nennt in seinem Gedicht *Les fiançailles* (aus dem Zyklus *Alcools*, 1913) in der ersten Strophe einen *Oiseau bleu*. Brancusi nannte seine erste bronzene *Maiastra* „*L'oiseau bleu*“ und eine 1913 in Bukarest ausgestellte Fassung soll mit elektrisierendem Blau bemalt gewesen (Bach, 1988).

Die erste Fassung der *Maiastra* besteht aus vier Teilen: der Vogel, ein Steinblock als Sockel, zwei menschliche Figuren (eine Anspielung auf das Liebespaar des Märchens) und nochmals ein Sockel, der das ganze Gebilde trägt. Diese Sockelelemente werden in den späteren Stadien und Typen reduziert, letztendlich erscheinen die Skulpturen in ihrer Gesamtheit als Variation der Themen Vogel und Sockel (Spear 2001). Somit ist die Idee der Metamorphose für Brancusis Vogelreihe charakteristisch. (Bach, 1988, Tabart, 2001). Ihre formale und stilistische Entwicklung zeigt, dass aus einem Vogel ein anderer hervorgeht, sowie sich der antike Phoenix aus der Asche immer neu erhebt (Tabart, 2001). Zugleich betonte Brâncuși, jeder seiner *Vögel* sei eine Neuschöpfung und von den anderen unabhängig entstanden (Hulten et al. 1986).

Die Verwandtschaft mit einem realen Vogel ist im *Maiastra*-Typus noch erkennbar. Dabei handelt es sich um einen aufrecht stehenden Vogel, mit einem kräftigen Körper, einem nach oben gerichteten Hals und offenen Schnabel. Die *Maiastra* zeigt von Version zu Version eine Entwicklung, in der einzelne Teile verlängert bzw. verkleinert werden. So wird die Gestaltung

der unteren Sockelteile auf wenige Elemente reduziert und das Ganze insgesamt schmaler. Diese Streckung wird in den späteren Typen weitergeführt.

Der zweite Typus des *Goldenen Vogels* unterscheidet sich deutlich vom ersten: alle Versionen sind insgesamt grösser (über einen Meter hoch) und die einzelnen Elemente (Schnabel, Körper und Gefieder) sind nicht mehr eindeutig voneinander abgegrenzt. Sie bilden nun eine aufstrebende Formeinheit, an deren Spitze der Schnabel noch erkennbar ist. Somit sind die *Goldenen Vögel* (bzw. *Gelbe Vögel* aufgrund des gelben Marmors) zwar von einem konkreten Vogel entfernt, sie stellen dennoch einen aufrechten Vogel dar, der dem Himmel entgegen gerichtet ist. Die Idee des Fluges scheint in diesem zweiten Typus bereits angedeutet zu sein (Spear, 2001).

Der dritte Typus *Vogel im Raum* (ab 1923-1924) bildet die grösste Gruppe. In ihrer graphischen Übersicht der verschiedenen Typen und Stadien unterscheidet Spear (2001) sieben Stadien der *Maiastra*, vier Stadien für den *Goldenen Vogel* und sechzehn für den *Vogel im Raum*. Hier vollzieht sich der Übergang von einer statischen zu einer dynamischen Form, vom wiedererkennbaren Vogel zum Akt des Fliegens. Dieser hohe Abstraktionsgrad führte zu einem Prozess mit der amerikanischen Zollbehörde anlässlich einer Ausstellung seiner Werke in New York, den Brâncuși schliesslich gewann. Die Zollbehörde wollte den *Vogel im Raum* nicht als Skulptur eines Vogels bzw. als Kunstwerk anerkennen, sondern ihn als Metallstück verzollen. Mit seinem letzten Vogeltypus wendet sich Brâncuși auch ganz anderer Inspirationsquellen zu und teilt diese mit Künstlern und Philosophen des beginnenden 20. Jahrhunderts. Zum Beispiel teilt er das Interesse für Geschwindigkeit mit den Futuristen während ihn seine Suche nach dem Wesen der Dinge mit den Pionieren der Abstraktion in der Malerei verbindet.

Neben den genannten formalen Aspekten trägt die Oberflächenbearbeitung zur Wirkung der Skulpturen entscheidend bei. Ihren Bezug zur Sonne und zum Licht wird auch an der Oberfläche des Materials sichtbar. So schreibt Bach (1988) über die erste vergoldete Bronzefassung der *Maiastra*, diese würde im Glanz ihrer Politur den Sonnenstrahlen antworten. Und die Materialität ihres Körpers würde sich in eine Lichtquelle verwandeln. Insofern sei die *Maiastra* eine Verkörperung des Feuervogels. Nach Spear (2001) hat die Politur mehrere Auswirkungen: die Spiegelung verbindet die Skulptur mit dem Raum und mit der zuschauenden Person, Bewegung und Zeit werden zum integralen Bestandteil der Skulptur. Die polierte und glänzende Skulptur erneuert sich nicht nur, weil sie die umgebende Bewegung aufnimmt und spiegelt, sondern auch, wenn sie unterschiedlich beleuchtet wird. Brancusi hat der Beleuchtung seiner Werke, insbesondere seiner Bronzeskulpturen, viel Aufmerksamkeit geschenkt. Er hat seine Skulpturen selbst fotografiert und dabei die Bedeutung des Lichtes für ihre Ausstrahlung und Bedeutung unterstrichen (Brâncuși 1976).

Die vorgesehene Stellung der Vogelplastiken im geplanten *Tempel der Meditation und Erlösung* zeigt ebenso diese Verbindung zum Licht. Der goldene Vogel aus Bronze sollte in die Mitte des geschlossenen Tempelbaus gestellt werden, damit er die Mittagssonne durch eine Dachöffnung empfängt und mit dem Kosmos eng verbunden wird. Das Ganze sollte sich in einer im Zentrum angelegten viereckigen Wasseroberfläche –einem Teich vergleichbar– spiegeln, wodurch der Raum in die Unendlichkeit erweitert würde (Hulten et al., 1986).

„... der Vogel singt, eine einzige Note – und der ganze Winter ist gesagt.“ (Roud, *Bouvreuil*)

Gustave Roud ist 1897 in einem Dorf oberhalb von Vevey im Schweizer Kanton Waadt geboren. Mit elf Jahren siedelt er mit seiner Familie nach Carrouge, in jenem „Haut-Jorat“, eine hügelige Landschaft oberhalb vom Genfersee, die in seinen Schriften allgegenwärtig ist. Er arbeitet auf dem Bauernhof seiner Familie und veröffentlicht 1915 seine ersten Gedichte. Nach dem Literaturstudium im nahen Lausanne kehrt er nach Carrouge zurück, wo er zeitlebens bleiben wird. Roud veröffentlicht 1927 sein erstes Buch *Adieu* (Abschied). Wegen einer Lungenerkrankung verbringt er ein Jahr in einem Sanatorium in den Bergen. Danach widmet sich Roud ganz der Literatur. Neben dem Lektorat und der Mitarbeit in Literaturzeitschriften entstehen langsam und über die Jahre gereifte Bücher und Übersetzungen (insbesondere von Novalis, Hölderlin, Rilke und Trakl). Dazu gehören: *Petit traité de la marche en plaine* und *Essai pour un paradis* (1932), *Pour un moissonneur* (1941), *Air de la solitude* (1945), *Haut-Jorat* (1949), *Le repos du cavalier* (1958), *Requiem* (1967), *Campagne perdue* (1972). In diesen Titeln kommen Rouds Motive und Inspirationsquellen zum Ausdruck: das Miterleben der Jahreszeiten, Natur und Landschaft, das bäuerliche Leben, Einsamkeit und Abschied, Suche und Wanderschaft. Auch die von Roud übersetzten Dichter haben ihn geprägt (Jaquier 1987), insbesondere dieser Satz von Novalis: „Das Paradies ist gleichsam über die Erde verstreut und daher so unkenntlich geworden. Seine zerstreuten Züge sollen vereinigt werden, sein Skelett soll ausgefüllt werden. Regeneration des Paradieses.“ (zit. in: Jaquier, 1987, 93). Dichtung sei für ihn, schreibt Roud mitten im Zweiten Weltkrieg seinem Verleger, eine Suche nach Zeichen in einer Welt, welche antworten möchte. Doch der Krieg würde in und um uns schreckliche Zweifel auslösen und den Dialog des Dichters mit der Welt verhindern, diesen auf gegenseitiges (Sich)-Verlassen gegründeten Dialog. (Jaccottet, 2002). Einzig die Poesie ist für Roud würdig, ein Echo dieser Botschaften zu erahnen und anzudeuten. Als Beispiel zitiert Roud in *Bouvreuil* aus einem Gedicht von Joseph von Eichendorff an seine verstorbene Tochter. Er spricht über die Schwalbe: „Ich weine ohne ein Wort, sie bringt mir – eine Botschaft, die Du mir gegeben hast“. Am Ende von *Bouvreuil* spricht Roud den Vogel an: „Dieses Geheimnis ist auch Deines, Dompfaff, kleine rosa Flamme, geblasen von Ast zu Ast. [...]. Eine einzige Note, wie

aus einer rauhen Flöte, und doch so zart; eine Klage, ein Ruf, ein scheues Gebet.“ Aber wer klagt, wer betet, wer ruft mich jenseits des Gesangs, fragte ich noch. Und schon wusste ich es“. (Roud, 2002, 80). Diese Suche und diesen Dialog verfolgt Roud durch seine Motive hindurch, als Fragmente und Notizen, die er zu seiner Dichtung in Prosa zusammenführt. Dabei wechseln sich Naturbeobachtung, Reflexion, Erinnerung, Klage und Lobgesang ab. Pflanzen und Tiere, insbesondere Vögel, sind in Rouds Schriften allgegenwärtig. In *Air de la Solitude* sind drei Texte Vögeln gewidmet: *Bouvreuil (Dompfaff)*, *Pigeons (Tauben)*, *Pigeon (Taube)*. Auch in anderen Texten kommt die Begegnung mit Vögeln vor. So zum Beispiel am Schluss des *Appel d'hiver (Ruf des Winters)*: „Es gibt einen magischen Wald, in dem der Vogel der Toten zu mir gesprochen hat. Man kann ihn nicht rufen; man muss auf ihn warten, sich am Buchenstamm anlehnen oder im seidenen Gras hinlegen, wie ein müder Wanderer. Er kommt nicht immer. Er kommt fast nie. Er sagt nichts, wenn Du ihn befragst. Wo bist Du? [...] Ertrage ich es nicht mehr zu warten, so werde ich zum Vogel zurückkehren und ihn diesmal so rufen, wie ich Dich heute Abend rufe. Sein Herz ist voller Mitleid. Ich werde seinen Flügelschlag im raschelnden Laub hören. Er wird sofort kommen und sich auf dem niedrigsten Ast legen. Er wird mir zuhören. Er hört den Toten zu, alle Worte der stimmlosen Lippen. Er bringt den Lebenden die Botschaft der Toten. Er wird alles hören, was ich ihm sagen werde und zu Dir hinfliegen“. (Roud, 2002, 49-50). Hier kündigt sich bereits ein Leitmotiv des *Requiem*s an: der Dialog mit den Vögeln als Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits. Doch darüber hinaus assoziiert Roud mit den Vögeln die poetische Gabe an sich. Das Jubeln der Lerche ist für ihn die stimmigste und stärkste Metapher des poetischen Gesangs (Jaquier (1987,70). In *Air de la Solitude* wird der Dichter beim Trillern der Lerche an seine eigene Berufung erinnert. Auch er sei „für dieses Jubeln geboren, zwischen Rausch und Extase schwebend, dem Licht nahe und immer näher, endlich Licht“. (Roud, 2002, 114)

„Aber die unendliche Treue der Vögel...“ (G. Roud, *Requiem*)

Die Entstehungsgeschichte des *Requiem*s beginnt mit dem Tod seiner Mutter und die für Roud prägenden Erlebnisse von Trauer, Schmerz und Trennung. Das über Jahre (zwischen 1935 und 1967) entstandene Gedicht in Prosa gibt von einer Suche kund. Ausgehend von Naturerlebnissen und Begegnungen mit Pflanzen und Vögeln unternimmt Roud einen Dialog mit der Mutter. Im Text wechseln sich Monolog und Dialog ab, Beobachtungen und Begegnungen in der Natur. So auch mit Vögeln: Amsel, Goldhähnchen, Rotkehlchen, Dompfaff, Lerche, Meise, Gartengrasmücke, Zaunkönig, dem verlorenen Vogel, Vögel des Morgens, Zugvögeln. Im Laufe des Gedichtes entwickelt sich ein Austausch zwischen den verschiedenen Stimmen des Ich-Erzählers, der Mutter und der Vögel.

Das *Requiem* ist in drei Kapitel unterschiedlicher Länge gegliedert (I, II und III): Kap. I besteht aus sieben Abschnitten, Kap. II aus zwei, Kap. III aus zwölf Abschnitten. Im Folgen-

den werde ich anhand von ausgewählten Abschnitten versuchen, die Rolle der Vögel im *Requiem* näher zu beleuchten. Mir ist keine deutsche Übersetzung des *Requiem*s bekannt und deshalb wurden die zitierten Textstellen von mir übersetzt.

Das *Requiem* beginnt mit einem Bild des Schnees und der Spuren der Menschen und Tieren im Schnee. Doch der Schnee hat andere Zeichen und der Ich-Erzähler zittert „vor diesem Siegel aus einer anderen Welt“. In der Einsamkeit, vollkommen und rein wie der Schnee, beginnt ein Dialog: „Höre mir zu. [...] Komm. [...] Ich bin allein mit den Vögeln“. Der Ich-Erzähler begibt sich auf der Suche, ohne Stunde und ohne Weg, im Gras und Schnee. Und erfährt eine Präsenz, die ihn nicht mehr verlässt: „Du bist ganz nah, o arme scheue Präsenz, eine Stimme, ein Flügel, ein Schatten“ (I/1).

Immer langsamer setzt er die Suche auf dem Pfad der Zeichen fort, zähmt die flüchtigen Präsenzen, schweigt, lauscht (I/7). Die Vögel des Morgens weben „ein dünnes Klangtuch durch“, der Zaunkönig folgt ihm von Ast zu Ast auf Schulterhöhe. Er weiss, dass die geliebte Stimme ihn nicht mehr rufen wird. Doch sie hat ihre Boten gewählt: „Der verlorene Vogel, der zitternde Stern, der Seelenschmetterling, Schnee und Nacht [...]“ Alles ist ihm Präsenz und Ruf, alles hat eine Bedeutung. Er bewegt sich zwischen dem Hier und Jetzt und dem Unendlichen: „Ein Tag aus tausend Tagen färbt sich und schillert im Flügelschlag Deines Gedächtnisses. Endlich weisst Du“ (I/7).

Der Ich-Erzähler setzt seine Suche fort, auf Wegen und Rückwegen, vergeblich, „am vergeblichsten heute“. Er nennt sein Geheimnis: „Du weisst, im Zentrum meines Lebens gibt es diese Kluft, diese Durchsichtigkeit, dieses unsagbare Schweben, worauf sich richten, fasziniert, mein Blick und mein Denken. Eines Tages wurde ich lebend beim Ewigen aufgenommen. Hier, in diesem unschuldigen Raum von frischem Wasser, Laub und schnell beruhigten Vögeln“. (II/1). Er kehrt zu vertrauten Orten zurück, am Fuss der damaligen Esche. Dort grüsst er die breite Krone aus leichtem Laub und Meisen. Und wartet auf ein Zeichen, eine Erinnerung, ein goldener Fleck.

„Aber die unendliche Treue der Vögel“: So fängt der dritte Abschnitt des dritten Kapitels (III/3), der mit dem nächsten Abschnitt (III/4) einen Lobgesang auf die Vögel darstellt. Das Reich ihres Gesangs sei von Jugend an offen wie eine barmherzige Zuflucht. Wenn der Schwalbenjubiläum den Himmel bis zur Spitze ergreift, werden die stimmlosen Seelen mit Leben erfüllt, wird der Dichter von seinem Schweigen erlöst. Eine einzige Amsel in der noch nackten Hecke löscht den Winter.

Der Ich-Erzähler lobt ihre Treue und Vertrautheit, ihr feinfühliges Mitleid, ihre Not, der unsrigen verwandt. Deshalb werden sie Boten und Wegweiser. Doch er habe nicht gleich gewusst, ihnen zuzuhören. Niemand vermag es, bevor die eigene Traurigkeit schwindet und

sich klärt (III/4). Doch mit der Transparenz ergreift ihn der Ruf eines Dompfaffs, seine Klage nimmt er als diejenige der Mutter wahr. Er erinnert sie an ihre Liebe für die Vögel, an das Rotkehlchen, damals im verschneiten, verlorenen und zeitlosen Garten. Er befragt, täglich und rastlos (III/3).

Er spricht die Schwalben und seine Vertrautheit mit ihnen an (III/4). Als Entdeckerin von Räumen, mit dem schwerelosen Körper unter den stahlblauen Federn, als Freundin, endlos zugehörte und angeschaute. Jederzeit bereit, zu ihren hoch im Himmel wirbelnden Schwestern zurückzukehren, erscheint dem Ich-Erzähler die gegenseitige Vertrautheit als tägliches Wunder. Er hörte ihren scheuen Ruf zu, doch „was vermag ein kleiner Vogel gegen die Taubheit der Menschen?“ (III/4). Mit jedem neuen Schritt, langsam, zweifelnd und zögernd, nähert sich der Ich-Erzähler dem Ziel seiner Suche und seines Rufens. Nun lässt er die Vögel sprechen. Zuvor hat er ihnen als „den Engeln des *Anderswo*“ zugehört (Jaccottet, 2002). Der Ich-Erzähler bekommt die Gewissheit: „Alles, das mir die Vögel sagen *wollten* und ich fliehen liess, wie der ungeschickte Sämann das Korn in den Wind wirft [...], alles ist gerettet, alles hat den Weg zum Herzen gefunden, diesen Schmerztiigel, in dem sich Millionen Rufe endlich im Gold einer einzigen Stimme auflösen.“ (III/5). Der nächste Abschnitt (III/6) beginnt mit der Antwort der Vögel: „[...] Unser ängstliches Zwitschern, ja, und diese grosse Aufregung der Flügel: Wir ahnen den Abflug und die Durchsichtigkeit des Raumes“. Der Dialog wird fortgesetzt: „Höre zu, ich habe manchmal bis zur Morgendämmerung auf dem gemähten Hügel gewartet. Ich fragte endlos den reinen Raum, in dem noch säuselte, unmerklich, der Flug Eures unsichtbaren Schwarms. Allmählich und seltsam öffnete sich die Seele diesen übersäten Tiefen und schien sie in sich aufzunehmen, bis sie selbst ihre Weite erreichte. Ergriffen, zwischendurch kurz eingeschlafen, empfand ich immer deutlicher dieses Eindringen der Weite. Und der Augenblick kam (*Du musst mir glauben*), indem, soweit wie das Ziel Eures Fluges mir auch erschien, ich erblickte es in mir, als ob ich die Welt umfassen würde.“ (III/6). Der Vogel antwortet: „Verlängere nicht dieses aussichtslose Warten, schliesse die Augen und schaue zutiefst in Dir. Die grossen Zeiträume miteinander in Klarheit zu verbinden ist einzig eine Gabe der Liebe. Gelingt es ihr, und die Wiederbegegnung wird Dir gegeben. Du enthältst die Welt; es gibt für Dich kein *Anderswo* mehr in der Weite“ (III/6).

Nochmals wird hier die Klärung angesprochen, im Bewusstsein, dass sich die verschiedenen Welten nur dem reinsten Schauen öffnen. Den Schwalben gleich, welche für ihren Abflug auf die reinste Durchsichtigkeit des Himmels warten.

Im nächsten Abschnitt (III/7) ist die Gewissheit da: „O Mutter, ein Vogel hat mir die *einzig*e Antwort gegeben. Von Trauer zu Trauer hat es ein ganzes Leben, meines ganzen Lebens bedurft, um schliesslich diese Gabe ohne eigenen Verdienst zu erhalten, das Geheimnis,

das uns erreichen wird. O Mutter, höre zu. Es gibt kein *Anderswo* mehr“. (III/7). Gegen Ende des *Requiem*s erscheint die Landschaft in einem neuen Licht, immer wärmer und goldener, als Ankündigung für die Wiederbegegnung mit der Mutter. Ausserhalb der Zeit, vom Weitesten des Abgrundes, „ein Echo bemüht sich zu antworten, zarter als ein Keim ausserhalb der Erdenstille, im Licht des Ewigen“ (III/9).

In den letzten Zeilen des *Requiem*s kennt und erkennt der Ich-Erzähler alle Dinge wieder, er selbst wird wieder erkannt und begrüsst. In jenem Licht, in dem das Rotkehlchen spielt, orange und grau wie ein scheinbares Herbstblatt. Es nähert sich, entfernt sich zu seinem Baum mit dem wiedergefundenen Namen, kommt zurück, folgt ihm, kreist ihn ein, begleitet ihn mit seinem Flug und Gesang. Das Rotkehlchen begleitet ihn, mit seinem Gesang aus Gebet und Lachen, bis zur alten Schwelle zwischen dem Lorbeerbusch. Es ist „die Schwelle der Wiederbegegnung, o Mutter, als sich jedes Wort in der unaussprechlichen Helligkeit wie in eine vergebliche Gischt auflöst“ (III/12).

Rotkehlchen - aus dem Gedicht von Emily Dickinson - begleiteten Gustave Roud am Ende seines Lebens. Er kannte das Gedicht auswendig und rezitierte es in der Originalversion: „If I shouldn't be alive / When the robins come / Give the one in red cravat / A memorial crumb /...“ (zit. In: Jaccottet, Roud, 2002,525).

Vögel im Dialog. Brâncuși und Roud

Die Suche nach Transzendenz charakterisiert sowohl das Schaffen von Brâncuși als auch von Roud, obwohl sich ihre künstlerische Auffassung und ihr Medium stark unterscheiden: Skulptur und Poesie, Stein und Wort. Im *Requiem* versucht Roud, die Trennung zwischen Lebenden und Toten aufzuheben und jene Welt zu erreichen, die er „Ewigkeit“ nennt. Das grösste Glück, sagte Brâncuși, sei die Verbindung zwischen uns und unserer ewigen Essenz herzustellen (zit. in: Hulten et al, 1986, 199). Auf dieser Suche spielt für beide Künstler das Vogelmotiv eine zentrale Rolle. Für Brâncuși symbolisiert der Vogel vor allem den Aufstieg der Seele. Für Roud ist er Begleiter, Vermittler und Wegweisender. Sein Gesang ist auch Metapher für das poetische Wort. Die Bewegungsrichtungen sind unterschiedlich, beim Dichter eher horizontal, während der Bildhauer die Vertikalität betont. Bei Brâncuși finden wir den deutlichen Bezug zu einem Sonnenvogel. Einige Versionen tragen diesen Namen, der Bezug zum Licht erscheint in der Politur und im Glanz der Skulpturen sowie in der Art und Weise, wie sie Brâncuși fotografierte. Bei Roud hingegen überwiegen im *Requiem* Herbst- und Winterstimmungen, Tages- und Abenddämmerung. Schnee, Nebel und Dunst sind häufig anzutreffen. Die poetische Landschaft des *Requiem*s erinnert mich an die Bilder von Caspar David Friedrich, der auch häufig Morgen- und Abenddämmerung malt, Nebel, Schnee, Herbst- und Winter, Einsamkeit und Tod.

Die Bedeutung des Vogels für Roud und Brâncuși hat mythologische und archetypische Dimensionen. Bei Roud führen die konkrete Begegnung mit einzelnen Vögeln und der Dialog mit ihnen dazu, dass er ihnen magische Fähigkeiten zuschreibt. Brâncușis Vogelreihe beginnt mit einem Märchenvogel, der *Maiastra*, der schrittweise abstrahiert und vereinfacht wird, um letztendlich das Wesen des Fluges auszudrücken. Der magische Vogel ist als mythologisches Motiv weltweit verbreitet. Seine Fähigkeiten klingen sowohl in Brâncușis *Maiastra* als auch bei Roud mit, der ohne explizite mythologische Bezüge die „magischen“ Fähigkeiten der Vögel wahrnimmt, erlebt und beschreibt. Für Roud werden die Vögel zu Vermittler zwischen dem Reich der Lebenden und Toten, und Brâncușis *Endlose Säule* erinnert an den rumänischen Grabpfeiler, an dessen Gipfel ein Vogel steht, um die Verwandlung der Seele in einem Vogel und seine weitere Reise im Himmel anzudeuten. Auch diese Vorstellungen, bzw. der Vogel und die Weltsäule oder „Axis Mundi“ als Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits, Himmel und Erde sind weltweit anzutreffen. (Eliade, 1956, 120).

Die Schönheit des Vogelfluges und ihr Gesang haben zahlreiche Kunstwerke sowie Begegnungen zwischen den Künsten inspiriert, sowie Bachelard (2007) in seinen Betrachtungen zur „Poetik der Flügel“ darstellt. Es ist anhand der Literatur nicht anzunehmen, dass sich Roud und Brâncuși gegenseitig kannten und inspiriert haben. Doch beide Künstler waren auf eigener Art und Weise durch Begegnungen mit Vögeln in der Literatur und Volkskunst beflügelt worden. Beide, Brâncuși und Roud waren und blieben zeitlebens in der bäuerlichen Welt und Kultur tief verwurzelt und mit der Natur sehr verbunden. Ihre Liebe zu den Vögeln hat auch hier einen Ursprung.

Literatur

Bach, Friedrich Teja: Constantin Brancusi. Köln 1988.

Bachelard, Gaston: L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement. Paris 2007.

Brancusi, Constantin: Der Künstler als Fotograf seiner Skulptur. Eine Auswahl 1902-1943. Ausstellungskatalog. Zürich 1976.

Brancusi, Constantin: Ausstellungskatalog. Centre Pompidou. Paris 1995.

Eliade Mircea: Schamanismus und archaische Extasetechnik. Frankfurt a. M 1956.

Giedion-Welcker, Carola: Plastik des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1955.

Hulten, Pontus / Dumitresco, Natalia /Istrati, Alexandre: Brancusi. Paris 1986.

Jaccottet, Philippe: L'entretien des muses. Paris 1968.

Jaccottet, Philippe. Gustave Roud. Poètes d'aujourd'hui. Paris 2002.

Jaccottet, Philippe / Roud, Gustave. Correspondance 1942-1976. Paris 2002.

Jaquier Claire: Gustave Roud et la tentation du romantisme. Lausanne 1987.

Macé, Marielle: Façons de lire, manières d'être. Paris 2011.

Miller, Sanda: In illo tempore. Maiastra. Oiseaux d'or et contes de fées. In: L'oiseau dans l'espace. Les carnets de l'Atelier Brancusi. Paris 2001.

Shanes, Erich: Constantin Brancusi. New York. 2007

Spear, Athena Tacha: Les oiseaux de Brancusi. La représentation. La forme. In: L'oiseau dans l'espace. Les carnets de l'Atelier Brancusi. Paris 2001.

Pasquali, Adrien (Hg.): Cahiers Gustave Roud No 10. Gustave Roud, Requiem. Lausanne et Carrouge 2001.

Pârveu, Ileana: L'oiseau dans l'espace, une sculpture picturale ? In: L'oiseau dans l'espace. Les carnets de l'Atelier Brancusi. Paris 2001.

Roud, Gustave: Essai pour un paradis, suivi du Petit Traité de la marche en plaine. Lausanne 1984.

Roud, Gustave: Air de la Solitude, suivi de Requiem. Paris 2002.

Tabart, Mireille (2001). Introduction. In: L'oiseau dans l'espace. Les carnets de l'Atelier Brancusi. Paris 2001.