

Albrecht Betz (Hg.)

Französisches Pathos

Würzburg 2002
(Verlag Königshausen & Neumann GmbH)

Winfried Wehle

Schweigen gebietend
Von ästhetischer Widerrede gegen
rationale Behauptungen
– Chateaubriand, Baudelaire –

Die Kunst ist dazu da, um uns daran zu
hindern, an der Wahrheit zu sterben.

F. Nietzsche

1

Am Anfang der Moderne war die Revolution. Nichts blieb mehr so, wie es zuvor war; auch nicht die Revolution selbst.¹ Alle Restaurationsversuche in der einen oder anderen Richtung erwiesen sich als Abschiedsveranstaltungen von einer alten Welt. Unter entsprechenden Schmerzen – Weltschmerz; 'mal de siècle'; 'ennui', 'noia' – mußte sich aus ihren Trümmern ein neuer Mensch erheben: das moderne Subjekt.² In Deutschland hat es die Revolution nicht am eigenen Leibe erlebt und sie deshalb vor allem nach innen gewendet.³ Ihre Saat ging hier vor allem als neue – idealistische – Philosophie oder romantische Verinner-

1 Vgl. die begriffsgeschichtliche Darstellung von R. Koselleck, die den Vorteil hat, das französische Ereignis in deutscher Brechung zu profilieren („Revolution. Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg“; in: *Geschichtliche Grundbegriffe* hg. v. O. Brunner/W. Conze/R. Koselleck; Bd. 5, Stuttgart 1984; bes. S. 725ff.).

2 Zum Bezug hier vgl. D. Henrich, „Die Anfänge der modernen Subjekttheorie (1789)“, in: *Zwischenbetrachtungen im Prozeß der Aufklärung*, hg. A. Honneth, Frankfurt/M. 1989; S. 106-170. Henrich stellt insbesondere eine Konsequenz des modernen Subjektbegriffs heraus, die hier ausgeklammert bleibt: die durch Intersubjektivität zu kompensierende „wissende Selbstbeziehung“ des Subjekts. Andererseits bleibt, wie in philosophischer Subjekttheorie üblich, die Kunst als Konstitutionsbedingung ausgeschlossen. Dadurch geht das Subjekt gleichsam nur als Denknöwendigkeit aus der kantischen Philosophie hervor. Ihr hat sich die *Frage nach dem Subjekt* gewidmet, die M. Frank/G. Rauler/W. van Reijen aufgeworfen haben (Frankfurt/M. 1988; ed. suhrk. NF 430). Daß zur rationalen aber auch ursächlich eine ästhetische Selbstbegründung gehört, hat H.R. Jauf nachdrücklich geltend gemacht in *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/M. 1989 (s.t.w. 864), vgl. etwa S. 22 u.ö.. Vgl. ebenso S. Vietta, *Die literarische Moderne*, Stuttgart 1992; S. 26ff.

3 Vgl. etwa Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, hg. H. Eichner, München/Zürich 1961 (Krit. Fr.-Schlegel-Ausg. Bd.6), bes. S. 411ff. Eine bedenkenswerte Diskussion dazu führt K. Wiedemann, „Deutsche Klassik und nationale Identität. Eine Revision der Sonderwegs-Frage“, in: *Klassik im Vergleich - Normalität und Historizität europäischer Klassiker*, hg. W. Voßkamp, Stuttgart/Weimar 1993 (German. Symposium XIII), S. 541-569.

lichung auf. In Frankreich dagegen nahm es seine neue Existenz im Zeichen einer schweren Pathogenese auf. Vor allem davon geben seine literarischen Zeugnisse Ausdruck. Zu leiden hatte es, weil ihm die Revolution die Augen dafür öffnete, daß seine Weltbilder nur Bilder sind. Es wurde dadurch in höchstem Maße anthropologisch notleidend.

Die lange anhaltende Debatte um das Erhabene⁴, der von Descartes begründete Vorrang verstandesgeleiteter Erkenntnis, das anwachsende Bekenntnis zum Sentiment⁵: dies alles hatte dazu beigetragen, daß in der Encyclopédie und umfassend bei Kant das menschliche Wesen schließlich als dreifältig ins Recht gesetzt wurde. Erst wenn es gleichermaßen denkend, fühlend und wollend zu sich kommen darf, nimmt es eine menschenwürdige Identität an. Doch wenn drei sich um den Geltungsanspruch streiten, leidet das Ganze. Solange sich hinter allen menschlichen und allzumenschlichen Unternehmungen eine letzte Vernunft behaupten ließ, konnten sie sich selbst in ihrem blinden Drange noch in einem höheren Zusammenhang aufgehoben wähnen. Die Zweifel, die Rousseau ins Naturprinzip und Kant ins Erkenntnisprinzip aufnehmen mußte, beließen der Vernunft im Grunde noch immer einen letzten Vorrang in der Menschenführung.

Dann kam die Revolution. Sie agierte im Namen und Vertrauen auf die Ratio. Sie machte aus ihr einen Kult ('le culte de la Raison'), stiftete andererseits der Natur das Hochfest des „être suprême“.⁶ Geist- und Leibvermögen des Menschen sahen sich dadurch zu menschlichen Gottheiten erhoben. Entsprechend heftig mußte dann die revolutionäre Praxis diese Rationalismen erschüttern. Die menschliche Natur, als sie leidenschaftlich losgelassen wurde, offenbarte sich nicht als behütende Mutter, sondern als anarchische Energie. Das ihr innewohnende Ziel war nicht der gute Mensch, sondern bare Selbsterhaltung. Deshalb setzte sie sich, wenn es darauf ankam, rücksichtslos über alles Vernünftige hinweg. Und der menschliche Verstand? Als er sich zum alleinigen Herrn der Revolution erklärte, enthüllte er seine tiefen, totalitären Neigungen: er sprach allen natürlichen Beweggründen ein Eigenrecht ab, weil ihrer Leiblichkeit der Kopf fehlte. Die Guillotine hat es ihnen tausendfach klar gemacht.

4 Vgl. dazu W. Wehle, „Vom Erhabenen oder über die Kreativität des Kreatürlichen“, in: *Frühauflösung*, hg. v. S. Neumeister, München 1994, S. 195-240.

5 Roland Galle hat an der Interaktionsform des Geständnisses einen zentralen Fall von Grenzüberschreitung untersucht, wo sich, ansatzweise bereits in Französische Klassik, eine Dialektik von Macht und Befreiung von Macht abzeichnet, die erhebliche Vorleistungen für moderne Subjektivität erbringt. Vgl. *Geständnis und Subjektivität. Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik*, München 1986 (Theorie u. Gesch.d.Lit. u.d. Schönen Künste 72).

6 Vgl. die dokumentarische Darstellung von A. Aulard, *Le culte de la raison et le culte de l'être suprême*, Paris 1975.

Wer sein Heil also ganz auf die eine oder andere Vernunft gesetzt hatte, wurde durch die Revolution in umfassender Weise obdachlos: sie hatte die letzten, die selbst eingesetzten Götter gestürzt. Alle Metaphysik, die sich auf hohe, ewige Anbindungen des Menschen berief, verlor dadurch ihre Zuständigkeit. Mit Vernunftsründen ließ sich kein Himmelreich (auf Erden) mehr stiften.

Diese Absetzung seiner Götter war es jedoch, die andererseits dem Individuum erst maßgeblich den Wandel zum modernen Subjekt abverlangte. Wer sich weder im Lichte der Ratio, noch in der Tiefe des Gemüts geborgen wissen durfte, sah sich ganz und unausweichlich auf sich selbst verwiesen. Alles was Sinn und Richtung geben sollte, war ursächlich mit sich selbst auszumachen, ohne absoluten Rückhalt. Erst so konnte diesem Subjekt aufgehen, was es für sich genommen wirklich ist: unumgänglich subjektiv – modern.⁷ Es blieb ihm also keine andere Wahl, als sich zunächst so selbstbezüglich zu nehmen, wie es ihm zugemutet wurde. In der Problemlage der Zeit aber bedeutete dies: Sinnlichkeit und Verstand waren als gleich-ursprüngliche Bedingungen seines Wesens ins Recht zu setzen.⁸ Deshalb gehören sie, trotz ihrer Widersprüchlichkeit, zusammen. Der Begriff des Menschen geht aus beiden zugleich hervor. Da nach ihrer metaphysischen Entzauberung jedoch keine der beiden Seiten mehr einen Anspruch auf alleinige Sinnführerschaft erheben konnte, mußten beide regieren. Friedrich Schlegel hat dieses moderne Subjekt daher sofort und scharfsichtig als ein 'Dividuum' porträtiert⁹ – als das, was dem Individuum aus dem Bankrott seiner Einheitsdiskurse geblieben ist. Mit der Formel „L'homme est double“ wird V. Hugo später in der „Préface de Cromwell“ publikumswirksam nachsetzen.¹⁰

Wie aber kann man geteilt und doch zugleich eins sein? Dies wurde zur Grundfrage der neuen, subjektiven Identität. Glanz und Elend ihres Gelingens,

7 Vgl. dazu die begriffsgeschichtliche Begründung dieser Modernität von H.J. Jauf, „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970 (ed. suhrk.418), S. 11-66, die die hier verfolgte Absicht auf wünschenswerte Weise ergänzt.

8 In der aufklärerischen Debatte um Theorie und Praxis menschlicher Erkenntnis bereits vorbereitet. Vgl. den Niederschlag der französischen Diskussion in deutscher Denkbewegung bei H.-M. Schmidt, *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung*, München 1982 (Theorie u. Gesch.d.Lit. u.d. Schönen Künste 63).

9 Fr. Schlegel, *Philosophische Lehrjahre*, hg. E. Behler, Krit. Fr.-Schlegel-Ausg. Bd. 18, op.cit., Abtd. V, Frag.Nr. 508.

10 Diese Umwertung einer triadischen zu einer antagonistischen Anthropologie in Frankreich verdankt viel dem Einfluß von Mme de Staëls Buch *De l'Allemagne* (1810), in dem sie das idealistische Literatur- und Gedankengut Deutschlands auf folgenreiche Oppositionen reduziert. Vgl. P. Winterling, *Rückzug aus der Revolution. Eine Untersuchung zum Deutschlandbild und zur Literaturtheorie bei Mme de Staël und Charles des Villiers*, Rheinfelden 1985.

ihr Pathos und ihre Pathologie, hängen unmittelbar davon ab, wie Sinnlichkeit und Verstand ihre Gegensätze austragen. Anders gesagt: ob sie sich auf ein Projekt der Vermittlung einigen können, das jedes zwar zur Geltung, aber keines zur Herrschaft kommen läßt.¹¹ Denn frei, das stand fest, wollte dieses moderne Subjekt vor allem anderen sein.

Was aus ihm und seinem Projekt wurde: es ist eine lange Geschichte – im Grunde die Geschichte von der Bewußtseinskultur der Moderne selbst. Sie scheint bis heute weiterzugehen. Alle postmodernen Abgesänge können ihr avantgardistisches Bewegungsprinzip, sich selbst zu überholen, eher zu bestätigen als zu widerlegen.¹²

So gesehen erwies sich der Streit zwischen Geistes- und Naturvermögen von Anfang an als überaus produktiv. Er blieb andererseits stets der Gefahr ausgesetzt, katastrophal auszuarten. Das hat sich bereits in seiner ersten, frühromantischen Frontbildung gezeigt. Die Vernunft kam zwar, besonders in Frankreich, von ihren universellen Weltumarmungen ab. Sie hat ihr Interesse aber nur umso stärker auf das gerichtet, was ihr von aller Metaphysik geblieben war: auf das Physische und seinen Erkenntnisraum.¹³ Der Aufstieg der Wissenschaften im 19. Jahrhundert zieht seine Energie ursächlich aus dem Niedergang der Metaphysik. Zumindest behauptet dies ein namhafter Zeuge der Zeit. Es ist Georges Cuvier in seinem „Historischen Bericht über den Fortschritt der Na-

11 Diese Konsequenz hat maßgeblich dazu beigetragen, daß auch die Literatur seit der Romantik (*'école intime', 'école pittoresque'*) ihre Funktion doppelt konzeptualisiert hat: als *'art pour la société'* und *'art pour l'art'*. Dazu vgl. B. Steinwachs, „Art social und art pur – Die Auflösung der geschichtsphilosophischen Ästhetik“; in: ders., *Epochenbewußtsein und Kunsterfahrung*, München 1986 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 66), bes. S. 240ff.. Die eine Richtung will dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt kritischer Wegbegleiter sein. Exemplarisch dazu der Saint-Simon Jünger Olinde Rodrique, „L'Artiste, le savant et l'industriel“ (1827); in: *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, 47 Bde., Paris 1865-1878, Bd. 39. – Im weiteren Sinne vgl. *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, hg. H. Pfeiffer, H.R. Jauß, Fr. Gaillard, München 1987 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 77). – Die andere Richtung lehnte die desillusionierende Realität dieses Fortschritts rigoros ab und gewann dieser Negation eine absolut andere, 'supernaturale' Kunst ab. In ihr zeigt sich ihre Modernität in den schärfsten Konturen. Sie steht hier im Vordergrund.

12 Vgl. W. Wehle „Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma 'moderner' Literatur und Kunst“, in: R. Warning/W. Wehle (Hgg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982 (UTB 1191), S. 9-40.

13 Vgl. dazu M. Delon, *L'Idee d'énergie au tournant des lumières*, Paris 1988 (Littératures modernes), der in einer umfassenden Studie den philosophischen, anthropologischen und literarischen Aufstieg der Idee von Energie rekonstruiert. Er verdankt sich erkennbar der geistesgeschichtlichen Lösung von transzendentalen Ordnungen, sodaß geistige und materialistische Gegensätze als zwei unterschiedliche Deutungsformen einer energetischen Quelle erscheinen.

turwissenschaften seit 1789“. Er weist die Metaphysik als ein 'geistiges Verwirrspiel' zurück.¹⁴ Es stehe wohl Deutschen, nicht aber Franzosen an. Der Bericht entstand 1807 im Auftrag Napoleons. Er suchte im Fortgang der enorm angewachsenen Erkenntnistätigkeit der Wissenschaften nach ihrem allgemeinen Bewegungsziel. Die Sprache des Berichts ist, bei aller Sachlichkeit, voll von pathetischen Zungenschlägen. Woher bezieht Cuvier diesen hohen Anspruch? Er gibt darauf eine Antwort, die bis heute ein Credo der Moderne geblieben ist: das wissenschaftlich handelnde Subjekt, das seine Erkenntnis von der Anerkennung eines anderen, höheren Prinzips unabhängig gemacht hat, kann sich jetzt ganz dem 'Positiven', dem Materiellen, Gegenwärtigen zuwenden. Je mehr es sich aber als ein Denken ohne Gott verwirklicht, desto rücksichtsloser vermag es auch auf die Wirklichkeit des Menschen einzugehen. Dieser rationalen Vernunft des Naheliegenden gehört die Zukunft, sagt Cuvier. Mit jeder neuen wissenschaftlichen Erkenntnis läßt sich mehr über die Bedingungen des Lebens wissen; und – jede verbessere sie auf ihre Weise. Was die Französische Revolution nicht erreicht hat – die nachhaltigen Revolutionen der Wissenschaften werden es bewirken.¹⁵ Aus ihren Umgestaltungen geht eine andere Zivilisation hervor. Sie aber schlägt schließlich vom Quantitativen ins Qualitative um: aus der Veränderung der Lebensverhältnisse entsteht eine Verbesserung der Moral. Auf dem Wege dieses wissenschaftlichen Positivismus sieht Cuvier das 'bonheur futur' Frankreichs und aller gleichgesonnenen Nationen kommen. Dessen Fortschritte sind gleichzusetzen mit dem moralischen Gesetz der Moderne. Sie also haben Anspruch auf das Pathos, das mit dem Untergang der stabilen Götter von Religion und Metaphysik vagabundierend geworden wäre.¹⁶

Worüber Cuvier nicht spricht: für dieses hohe Lied des Fortschritts zahlt das moderne Subjekt einen hohen Preis. Das Glück, das es sich wissenschaftlich, technisch, industriell selbst bereiten will, ist, mit Victor Hugo zu sprechen, das Glück eines 'Einäugigen'.¹⁷ Es ist mit einem Abstieg vom Rationalen zum Rationalen erkaufte. Und Horkheimer/Adorno verschärfen Max Webers Auf-

14 Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789 et sur leur état actuel (etc), Paris (Impr. impériale) 1810, S. 11.

15 Cuvier, *Rapport*, S. 388. Vgl. dazu die Synthese der historischen Vorstellungen bei P.G. Charlton, *Secular Religions in France 1815-1870*, London 1963, bes. Kap. III, „The Cult of Science“, S. 38ff.

16 In seiner weitgespannten geistesgeschichtlichen Untersuchung *L'Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet* (Paris 1977, Bibl. franc. et romane, Série C, Bd. 60) hat Jean Dagen diesen Prozeß beispielhaft rekonstruiert und nachgewiesen, wie das wissenschaftliche Denken aus der metaphysischen Abstinenz zunächst seinen 'esprit de système' gewinnt, dessen zunehmender Erfolg jedoch einen „mythe scientifique“, eine unwissenschaftliche Ersatzreligion erzeugte, die an die Stelle traditioneller Letztbegründungen trat.

17 V. Hugo, *Oeuvres complètes*, ed. J. Marsin, Paris 1969ff; Bd. XII, S. 111ff.

fassung zu einem Prozeß der Verdunkelung: „Auf dem Weg zur neuzeitlichen Wissenschaft leisten die Menschen auf Sinn Verzicht.“¹⁸ Damit dieser rationell handelnde Mensch sich zum neuen Prometheus erhöhen konnte, wie er sich gerne selbst verglich, hatte er zuerst alles Natürliche als ungeistig zu erniedrigen. Es sollte nur noch materiell zählen als Gegenstand, Stoff und Ding. Denn das Glück, das dieser 'positive' oder objektive Geist sich zuspricht, entspringt gerade der analytischen und experimentellen Überschreitung all dessen, was sich natürlich vorfindet. Die Erfolge der Naturwissenschaften verdanken sich im Grunde einer Gegnerschaft, ja Feindschaft gegenüber der Natur. Erst als überwundene kann sie noch etwas zur „Wahrheit“ des wissenschaftlichen Menschen beitragen.¹⁹

Was aber wird aus der alten Frage nach der – guten – Natur und dem, was sie von sich aus ist und will? Sie verfällt der Uneigentlichkeit und wird der neuen Dinglichkeit ausgeliefert. Umso schärfer tritt dadurch jedoch deren schwerwiegende Voreingenommenheit zutage: sie dringt in die Natur nicht ein im Hinblick auf deren Interesse, sondern im Hinblick auf die des Untersuchenden. Im Kern ist der wissenschaftliche Zugriff auf die 'Natur' also höchst subjektiv.²⁰ Er schließt aus seinem Interesse aus, was sich nicht in nachprüfbares und verwertbares Wissen überführen läßt. Dessen 'objektive' Kriterien aber – das Subjekt selbst hat sie eigenmächtig, nach seinem Bild und Gleichnis festgelegt. Alles was deshalb ins Gebäude der Wissenschaften aufgenommen wird, hat eine verdeckte Kehrseite: sie verleugnet all das, was den Geist des Hauses befremdet. Es sind dies – Cuvier sieht es wohl – vor allem die verwirrenden Anmeldungen des Begehrungsvermögens, die 'unverständlichen Herzensregungen'.²¹

Dieses Ausschließlichkeitsprinzip steht mit einem mächtigen sprachlichen Programm im Bunde. Das Zerstückeln, Zerlegen, Ordnen, kurz: diese fragmentarisierende Reduktion verdoppelt sich in einem Werk der Terminologie.

18 *Dialektik der Aufklärung*, Neuausg. Frankfurt/M. 1969 u.ö., S. 9. - Daß diese Krise rationalistischer Erkenntnis im Grunde von Anfang an als unausdrücklicher Teil ihrer Epistemologie eingeschrieben war, hat Paul Geyer überzeugend entwickelt. Vgl. *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*, Tübingen 1997 (*mimesis*). In der Perspektive dieser These hätte ein nachrevolutionärer Begriff vom Menschen das Anderslautende, Gegenläufige rationaler Selbstzubereitung gleichrangig in seine Anthropologie aufzunehmen und sich einer ausdrücklichen Dialektik zu verschreiben, zu deren Garant wesentlich eine ästhetisch gesicherte Endastung von rationaler Ausschließlichkeit würde.

19 *Rapport*, S. 387.

20 Vgl. G. Vollmer, *Was können wir wissen?* Bd. 2: *Die Erkenntnis der Natur. Beiträge zur modernen Naturphilosophie*, Stuttgart 1988. - Fritz Krafft, „Das abendländische Wissenschaftsverständnis in seiner kulturellen Bedingtheit“, in: *Wissenschaften im Spannungsverhältnis zwischen den Kulturen*, Bayreuth 1987, S. 7-38.

21 *Rapport* S. 6.

Sie 'grenzt' – terminus – das neue Wissen sprachlich ab und ein. Was bisher unbestimmt war, wird dadurch bestimmter. In Definitionen wird Begriff um Begriff die wilde, ungeschiedene, unberechenbare Natur auch sprachlich urbar gemacht und in festen Wissenskulturen angelegt. Fortschritt ereignet sich so als zunehmende sprachliche Ausdehnung dessen, worüber man reden kann und worüber man bisher, aus Unkenntnis, schweigen mußte. Man könnte diese Spracharbeit der Wissenschaften daher, einer alten rhetorischen Vorstellung folgend, als diaphorischen Diskurs bezeichnen. Auch sie hegt unausgesprochen eine Zukunftsvision: nach und nach alles zu Sprache zu machen; dem Unsagbaren das Pathos des Fremden, das Hoheitliche eines mythischen Bezirks zu nehmen. Bereits Cuviers Wortwahl verrät dabei den unerhörten Machtwechsel, den diese Moderne im Grunde vorhat: der wissenschaftliche Mensch schafft sich eine Unendlichkeit eigener Art. Mit seiner Methode des Eingrenzens eröffnet er sich die Vorstellung, zu einer im Prinzip grenzenlosen Erkenntnis fortschreiten zu können. Das ganze Universum, sagt Cuvier, ließe sich so vergegenständlichen.²² Und nicht nur das: jenseits dieser Natur im weitesten Sinne ziehen bereits die unabsehbaren Reiche synthetischer Welten herauf. Dies schlägt sich in einer hochsensiblen Wortverbindung nieder, die im 19. Jahrhundert so viele Emotionen gebunden hat: in der pathetischen Rede vom 'infini', die das Glück meint, das die Arbeit des Definierens verheißt. Mit dieser Idee des Fortschritts aber hat der Mensch erneut vom Baume der Erkenntnis gegessen – 'l'arbre de la science', wie er bezeichnenderweise seit der Enzyklopädie heißt. Hat er sich mit ihrer Hilfe nicht erneut einen Turmbau von Babel vorgenommen? Nur daß er ihn jetzt nicht mehr in die Höhe, sondern in die Zeit, die Zukunft baut; die Himmel sind ja inzwischen leer, das Glück liegt vor uns.

2

Etwa zur selben Zeit wie Cuvier hat ein anderer jedoch einen ganz anderslautenden 'Bericht' über die Fortschritte seit 1789 verfaßt. Er stammt von François René de Chateaubriand und trägt den Titel *René*.²³ Die Lebensbeichte des Helden ist berühmt geworden für ihren Ausdruck von Weltschmerz. Genau gesehen geht es jedoch um ungleich mehr: im Grunde verkündet sie ein nicht aus der Emphase, sondern aus dem Leiden geborenes Manifest zur modernen Subjektivität. Der Held sieht sich als Stellvertreter für eine ganze Generation von Empfindsamen, die durch den revolutionären Umsturz nicht an die Schwelle der Zukunft, sondern ans Grab aller kulturellen Traditionen geführt wurden.²⁴

22 *Rapport* S. 4

23 Zit. nach der Ausg. *Atala/René*, éd./F. Letessier, Paris 1962 u.ö. (Classiques Garnier).

24 Zur jüngeren Auseinandersetzung mit Chateaubriand ist vor allem auf die Themen-Nr. der Zeitschrift *Europe* (Jg. 71/1993; N° 775/776) zu verweisen, die von M. Delon veranstaltet wurde. Sonst wird Chateaubriand kaum im Kontext von literarischer Modernität behandelt,

Auch Chateaubriand schickt seinen Helden, wie Cuvier den Wissenschaftler, auf die Suche nach dem menschlichen Glück, d.h. nach dem Sinn gelingenden Lebens. Doch die Frage wird hier fundamentalistisch gestellt: der Held ist von Anfang an der Ungeborgene, der, wie der Text sagt, 'das Glück des gewohnten Weges' (244) verloren hat. Dieser wird in den archaischen Bildern des Vaters und der Mutter beschrieben. Beide hat er früh verloren; er ist ohne gesellschaftliche und affektive Heimat. Der kulturellen Vernunft, in die er sonst naiv eingetreten wäre, muß er jetzt sentimentalisch nachgehen – d.h. sich ihrer reflexiv vergewissern. Er unternimmt dazu zwei sich ergänzende Reisen. Die eine geht zum Grunde des väterlichen, die andere zum mütterlichen Ordnungsprinzip. Die erste führt ihn an die Wurzeln der abendländischen Humanität; zuerst nach Griechenland, dann ins alte Rom. Sie werden unnachdsichtig desillusioniert. Die Antike hat selbst nie die sittliche Vorbildlichkeit gelebt, die Humanismus und Klassizismus ihr unterstellt haben. Danach wendet der Held sich nach London, Schottland, Italien, in die Gegenwart. Auch hier nur Enttäuschungen: die aufklärerische Zuversicht, die aus dem Jetzt eine bessere Zukunft herausrechnet – es gibt dafür nirgends Anhaltspunkte. Er kehrt schließlich nach Frankreich zurück, aber nur, um dort die ärgste seiner Vertreibungen zu erleiden: die Französische Revolution hat das Vaterland zerstört. Er fühlt sich zu Hause fremder als in der Fremde (201).

Alles, so das Fazit, was im Sinne herkömmlicher Vernunft Objektivität gestiftet hatte, ist entkräftet. Der Held legt darüber genaue begriffliche Rechenschaft ab: es waren dies Religion, Familie, Vaterland (189). Eine Rückkehr des Vertriebenen unter dieses sittliche Obdach war damit vereitelt.

Thesenhaft schickt der Erzähler seinen Helden deshalb auf eine alternative Reise. Sie gilt dem, was er mit der Mutter verbunden hat. Der Gefühlsweise nimmt ihre Spur an programmatischer, rousseauistischer Stelle auf: es ist die Natur.²⁵ So wie sie bildlich gegen das Schloß des Vaters abgesetzt wird, steht sie auch begrifflich als Gegenprinzip gegen den Vater der Vernunft. In der Natur schien prinzipiell garantiert zu sein, was mit der Mutter konkret abhanden gekommen war: eine Identität des Gemüts. Ihr versucht der Held auf die Spur zu kommen. Als er in der Welt nicht mehr zurecht kam, flüchtete er in romantische Waldeinsamkeit. In ihr sah der von allen vernünftigen Geistern Verlassene seine „letzte Planke“ (216). Doch statt dort seinen Seelenfrieden wieder zu finden, versetzt der Mangel an Außenwelt sein Innenleben in Aufruhr. Ein

obwohl er - unfreiwillig - sehr wohl zur Entstehung moderner Ästhetik beigetragen hat.

25 Vgl. dazu M. Fumaroli, „Chateaubriand et Rousseau“; in: *Chateaubriand - Le Tremblement du temps*, Toulouse 1994 (Coll. Cribles), S. 201-221 mit der These, daß die frühe Distanzierung von Rousseau in den *Mémoires* einer politisch-sozialen Rückwendung in übertragener Form Platz gemacht habe: der kultivierte Lebensstil als Rolle des 'Wilden' in einer egalitären und korrumpierenden Volksgesellschaft.

furchtbarer Zweifel formiert sich: daß die Natur, *seine* Natur, im Grunde „sans objet“ sei!²⁶ Womit sie unseren Wünschen entgegenzukommen scheint, daran ist nichts „Objektives“. In ihr wirkt sich kein letztes, ewiges Gesetz aus und damit auch kein rettendes Sinnprojekt.

René kann es nicht glauben. Er macht noch zwei – katastrophale – Proben auf seine empfindsame Naturfrömmigkeit. Einmal in Gestalt seiner Schwester Amélie. Was er für sie empfand – das einzige Glück seines Lebens – schlug bei ihr in inzestuöse Leidenschaft um. Zuletzt folgt René der Idee des guten Wilden und flüchtet zu den Indianern Amerikas. Aber auch dort macht er nur die Erfahrung der Entfremdung: „sauvage parmi les sauvages“ (181). Seine beiden Reisen zum Sinn des Lebens haben ihn nicht nur nicht zum Ziel geführt; sie haben das Ziel selbst aufgelöst. Weder nach der Seite der natürlichen, noch nach der kulturellen Vernunft findet René eine feste gedankliche Unterkunft. Nach Maßgabe von Natur und Kultur läßt sich offenbar kein menschliches Glück mehr berufen. René hat die Vertreibung aus den Paradiesen der Vormoderne erfahren.

Chateaubriand findet für diese neue, aus allen Garantien entlassene Subjektivität ein bezwingendes Bild. Es wird wie eine Ikone durch die Literatur der Moderne weitergereicht werden. Es identifiziert den Helden mit dem Baum in der Wüste: „l'arbre du desert“ (219). René hat sich an die befestigten Wege der traditionellen Vernunft gehalten und ist dadurch verwüstet worden. Nichts hat mehr Bestand außerhalb seiner eigenen, aus allen Zusammenhängen herausgerissenen und insofern unvermittelten Existenz. Er ist ein ideelles Niemandsland geworden.²⁷ Woran soll er sich noch halten? Es bleibt ihm nur eine letzte Gewißheit. Sie lautet: 'Tout est fini' (219). Erst die wissenschaftliche Auffassung von „fini“ gibt der Aussage des Helden allerdings seine erschütternde Bedeutung. Nicht nur, daß seine alte Welt am Ende ist. Er selbst sieht sich dadurch zugleich 'positiv' auf seine fundamentale Endlichkeit, Begrenztheit, Bedingtheit festgelegt. Nur mit ihr kann er wirklich rechnen. Aber genau sie, sagt er, verurteilt ihn zur Uneigentlichkeit. „Ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur“ (209), sagt er. Deshalb wählt er nicht die Wissenschaft, sondern den Tod.

Von den Zielen her gesehen, zu denen er aufgebrochen war, kann er sich am Ende nur als Ausgestoßener wiederfinden. Er kennt sich selbst nur in dem, was er nicht ist und nimmt insofern die Konfiguration einer „absence“ an. Seine Bezeichnungen dafür: „le vide d'un coeur“ (211) bzw. „l'abîme de mon exis-

26 Vgl. „Du vague des passions“, in die Ausg. v. 1805 als Vorwort zu *René* übernommen. Ed. cit., S. 170-173.

27 Auf seine Weise kommt R. Galle zu einer vergleichbaren Einsicht in eine solche offene Identitätsstruktur von *René*, die den Helden auch diskursiv 'auf das eigene Selbst zurückverweist', d.h. ihn auf die Spur des inneren Monologs bringt, wie er in modernen Bewußtseinsromanen Ich-Erfahrung modelliert (*Geständnis und Subjektivität*, op.cit., S. 192).

tence“ (210). Gleichwohl offenbart ihm gerade dieses Leiden an seiner Endlichkeit, am 'fini', zumindest auf pathogene Weise, was ihm fehlt: ein 'infini', eine „region inconnue que [mon] coeur demande“ (214). Ihm mangelt ein schlecht-hin Anderes seiner selbst, das ihm noch einmal Unendlichkeit verheißt. Da alle traditionelle Vernunft ihn annulliert, bleibt ihm der Übertritt in die wissenschaftliche Zivilisation verwehrt. Und weil er nicht weiß, wie er sein Leben sonst sinnvoll erhalten soll, gibt er es auf.

3

Dennoch: völlig aussichtslos endet sein Fall nicht. Wenigstens scheiternd scheint ihm der Umriß einer Identität aufgegangen zu sein, die seinem bedrohten Baum des Lebens auch in der Wüste der Zivilisation Nahrung geben könnte. Dieses rettende Projekt aber liegt – in der Kunst. Chateaubriands Erzählung ist ein Manifest für eine ästhetische Anthropologie der Moderne. Schon sie legt einen Lebensbegriff für alle diejenigen zurecht, die in der rationalistischen Ausarbeitung des Lebens nicht eine Erfüllung, sondern die Gefährdung menschlichen Glücks sehen.

Im Einzelnen. In einem akuten Moment seiner Selbstüberlassenheit steigt René, so heißt es, auf einen Berg und mit der ganzen Kraft seines Begehrens ruft er nach dem idealen Gegenstand ('objet', 210), für den er sich würde begeistern können: es ist ungleich mehr als der Ruf nach einer ihn vervollständigenden Frau. Es geht ihm um das weibliche Prinzip schlechthin, das Ziel seiner Muttersuche, um die Natur, das 'universelle Lebensprinzip' (210), wie er selbst bekennt. Doch die Natur ist, wie er erfahren hat, 'sans objet'. Die 'absence', die sie ihm zumutet, ist unhintergebar. Und doch bleibt ihr der Ausgewiesene zugewandt. Offenbar kann sie demjenigen noch immer etwas bedeuten, wenn er sie auch als Mutter verloren hat.

Der Held appelliert daher ein zweites Mal an das Ewig-Weibliche. Jetzt spricht er es allerdings grundlegend verändert an: sein Hilfsersuchen hat sich in einen verhüllten Musenanruf gewandelt. „Oh Gott! Hättest du mir doch eine Frau nach meinem Begehrt gegeben; mir, wie unserem ersten Vater eine Eva zugeführt, die aus mir selbst genommen ist!“ (215) Das heilende Prinzip, das René in der Natur gesucht hat – zuletzt ahnt er, daß er es aus sich selbst zu erschaffen hat. Das fehlende Andere seiner selbst kann nicht länger objektiv aufgesucht werden. Es ist nur als subjektive Hervorbringung einer „puissance de créer des mondes“ zu haben (215). Dieses moderne Subjekt sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, seine natürlichen Interessen selbst wahrzunehmen. Es muß jetzt bewußt, reflexiv für das eintreten, was ihm bisher naiv gewährt schien: ein göttlicher Rückhalt seines natürlichen Vorkommens. René nennt diese neue Eva „Beauté céleste“; er umgibt sie mit einer Aura von Ewigkeit. Im Grunde hat sie schon hier die Kennzeichen, mit denen die Literatur des 19.

Jahrhunderts die Kunst identifiziert. Sie also ist es, die sich als der kulturelle Ort ankündigt, wo das Begehren der menschlichen Natur zumindest negativ noch, als ein Abwesendes positiv im Wort bleibt. Der Kunst kommt mithin die Aufgabe zu, an einem 'infini' festzuhalten, das einer 'finiten' Welt abhanden kommt. Eine außerordentliche Perspektive! Noch im Untergang des Individuums zeigt sich, daß es als modernes Subjekt überleben könnte, wenn es die Kunst als Anwalt eben der natürlichen Beweggründe beruft, die eine wissenschaftlich-technische Zivilisation analytisch stillstellt.

Daß Chateaubriand die Kunst meint, hat er ergänzend in einem intensiven Bild angedeutet. Er vergleicht sein leeres, von allen Rückhalten abgeschnittenes Subjekt mit einer 'Leier ohne Saiten' (212). Darin ist nicht nur die Grunderfahrung der 'absence' aufgenommen. Sie wird zugleich auch, darauf kommt es an, in ein Klangereignis – in eine Angelegenheit der Ästhetik übersetzt. Wenn überhaupt dann führt die Kunst noch heraus aus den Zumutungen der Selbstentfremdung. Chateaubriand insistiert: wir Modernen gleichen einem unvollständigen Instrument (212). Um in Einklang mit uns zu kommen, bleibt nur die ästhetische Lösung: wir haben die Saiten der Kunst aufzuziehen.²⁸

Wie aber könnte gerade sie erhalten, was 'definitiv' als Verlust abgeschrieben werden muß, eine natürliche Identität? Auch dafür setzt die Biographie René's erste, maßgebliche Zeichen. Natur kann bestenfalls noch unter den Bedingungen ihrer Enteignung aufgesucht werden. Aber genau darin, so scheint es, liegt die ästhetische Chance des modernen Subjekts: es hätte dazu nur die 'absence', die es kennzeichnet, als 'absence' zu bezeichnen; sich auf seine Differenz einzulassen. In der bewußten Aneignung seiner zugefügten Entfremdung läge also die Chance seiner modernen Form. Zwar weiß Chateaubriands Held noch wenig von dieser negativen Ästhetik.²⁹ Aber der Autor setzt bereits ein unerhörtes, weil paradoxes Zeichen dafür, wie die Kunst dem Exilierten unterm Baum in der Wüste Zuflucht gewähren könnte: indem sie „le silence du desert“ (211), das Schweigen der alten Götter als Schweigen vernehmbar werden läßt. Mit jeder neuen Vertreibung aus seiner gedanklichen Herkunft war René wortloser geworden. Jetzt, in der Wildnis, redete er überhaupt nicht mehr. Nur einmal

28 Y. Hersant hat diesem herausragenden Motiv eine anregende Studie gewidmet und seinerseits Chateaubriand/René als Verkörperung einer Leere zwischen zwei alten Welten situiert. Er sieht im Motiv allerdings, in der Tradition der Humoralpathologie, ein Bild für die Lösung moderner Melancholie in Musikalität. Daß solche Melotherapie in der Moderne vor allem als metaphorische Logotherapie im Paradigma der Musik ausgeübt wird, wäre hinzuzufügen. (Vgl. J.-C. Berchet (Hg.), *Chateaubriand - Le Tremblement du temps*, op., cit., S. 279-288.)

29 Den größeren, kulturphilosophischen Übergang, den René ins Narrative übersetzt, hat R.R. Grimm maßgebend diskutiert (vgl. „Romantisches Christentum. Chateaubriands nachrevolutionäre Apologie der Religion“, in: *Romantik - Aufbruch zur Moderne*, hg. v. K. Maurer/W. Wehle, München 1991, Romanistisches Kolloquium 5, S. 13-72).

noch, am Ende, bricht er sein Schweigen: um zu sagen, warum er verstummt ist. Danach sucht er den Tod. Für ihn ist es der letzte sprachliche Ausdruck desjenigen, der die authentische Sprache verloren hat.

Chateaubriand hat seinen Helden ästhetisch noch nicht erlösen können; wohl aber sich selbst. Er schrieb *René*, die Geschichte einer Annullierung, in der er sich selbst spiegelte. Hierin zeigt sich die Lösung. Er hat seine Erfahrung der 'absence' objektiviert, indem er ihr eine Geschichte des Verstummens gab.³⁰ Um im Bilde von der Leier ohne Saiten zu sprechen: der Kunst würde das Amt zuteil, einem, dem es die Sprache verschlagen hat, immerhin noch eine Stimme zu verleihen. Sie hätte sich dafür allerdings ein neuartiges Schweigegebot in höherem Sinne aufzuerlegen, das nicht mit dem einverstanden ist, was sich – positiv, objektiv, definitiv – sagen läßt, vielmehr durch Akte der Enthaltung und Verweigerung gerade dem Ungesagten und – in weiterer Perspektive – einem Unsagbaren die Präsenz eines Abwesenden verschafft. Das hieße innerhalb einer bestimmten Sprache eine Aussparung für Unbestimmtes zu schaffen, gewissermaßen eine Gedenkstätte für das 'Lied, das in allen Dingen schläft' (Eichendorff). War Schweigen nicht von jeher eine angemessene Rhethorik für versagtes Glück?

Der Tod Renés stellt daher mehr als nur eine pathetische Geste romantischer Weltflucht vor. Durch sie hindurch zeichnet sich bereits hier ein neuer poetischer Ansatz ab: eine Poetik des Schweigens.³¹ Von seinem einst hohen, erhabenen Logos ist dem modernen Subjekt nur die Gefahr seiner sprachlichen Verwüstung geblieben. Die einzige Aussicht, sich noch als unbedingt zu erfahren, bestünde darin, die eigene Bedingtheit bewußt zu machen und das 'fini' poetisch zum Schweigen zu bringen, sodaß es als die Negation eines 'infini' vernehmbar würde.

4

Die literarischen Klagen des modernen Subjekts haben den Vormarsch des Rationalismus nicht aufhalten können. Allzu augenfällig waren seine praktischen Erfolge. Dank ihrer weltverändernden Macht wurden die positiven Wissen-

30 Diesem Ursprung der (poetischen) Sprache im Schweigen hat R. Zons eine subtile Studie von Goethe bis Celan gewidmet und auf seine Weise die Unvermeidlichkeit von Literatur für einen Begriff von Moderne nachgewiesen. Vgl. „Beredtes Schweigen“; in: *Ruinen des Denkens/Denken in Ruinen*, hg. v. W. van Reijen/N. Bolz, Frankfurt/M. 1996 (Ed. Suhrkamp), S. 147-173.

31 Ihre alte, im religiösen Kult verankerte Rhetorik hat im Zusammenhang mit zeitgenössischer Rationalismuskritik und -verteidigung eine philosophisch-diskursive Renaissance erfahren. Vgl. die kritische Würdigung von M. Frank, *Das Sagbare und das Unsagbare - Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie*, Frankfurt/M. 1980 (stw 317) sowie N. Luhmann/P. Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfurt/M. 1989 (stw 848).

schaften in den Rang einer Heilslehre der Moderne erhoben. Ihrer Modernolatrie, so scheint es, sind zunehmend auch die Künste erlegen. Dichtung, die alte Lügnerin, wollte analytisch/synthetisch, experimentell, avantgardistisch, exakt sein und verschwor sich damit dem wissenschaftlichen Begriff von Wahrheit. Mit einem Wort: sie stimmte ihrerseits in das Lied des Fortschritts ein. Victor Hugo, mit allen Tendenzen seiner bewegten Zeit gewaschen, hat dieser Gesinnungsgenossenschaft im Gedicht *Plein Ciel* (!) beispielhaft gehuldigt:

Il va, ce glorieux navire,
Au droit, à la raison, à la fraternité,
A la religieuse et sainte vérité
Sans impostures et sans voiles,
A l'amour, sur les cœurs serrants son doux lien,
Au juste, au grand, au bon, au beau [...]³²

Und der vielbesungene Eiffelturm, ist mit ihm nicht der heimliche 'arbre de la science', der Baum der wissenschaftlich-technischen Erkenntnis der Moderne errichtet?

Die autonom sich verstehenden Künste wurden durch diese Allianz ihrerseits zu Fortschritten im Bewußtsein ihrer Modernität gezwungen.³³ Was sie entscheidend über ihre Tradition hinausführte, war ihr Abschied von der Naturemnachahmung.³⁴ „La nature est laide“, behauptet Baudelaire und verkehrt damit ihre klassizistische Vorbildlichkeit in moderne Naturfeindschaft. Die Künstlichkeit ihrer Erzeugnisse rückt damit in ihren Begriff von Kunst in den Vordergrund. Natur wird erst im Durchgang durch die Kunst schön, wahr und gut, behauptet Baudelaire, d.h. jenseits aller Natürlichkeit. Schreibt sie sich dadurch aber nicht die gleiche Lizenz zur Beherrschung und Überschreitung der Natur zu wie der philosophische Positivismus? Ist sie bei Balzac, Flaubert, dem Parnaz, Zola nicht selbst zu einer 'Naturwissenschaft' geworden? Die Gemein-

32 In: *La Légende des Siècles* (Oeuvres complètes, op.cit., Bd. 10, S. 654ff.).

33 Cl. Pichois hat diesen Zusammenhang an prägnanten Fällen bis in die Veränderung der Schreibweise anschaulich werden lassen. Vgl. *Littérature et Progrès. Vitesse et Vision du Monde*, Neuchâtel 1973 (Coll. Langages).

34 Zum Kontext dieses epochalen Übergangs vgl. die ideengeschichtliche Linie, die H.R. Jauf von Rousseau bis zur Wende vom 19. und 20. Jahrhundert gezogen hat. Mit Adorno verlegt er den Anfang der Moderne jedoch schon in die Dialektik der Aufklärung und versteht die ästhetische Revolution der Jahre 1795 bis 1798 als historische Replik auf Rousseau, sodaß die politische Revolution als geschichtlicher Anstoß erscheint, der die ungelösten Aporien der Aufklärung zu gewaltsamer Entfaltung trieb. Die literarischen Zeugnisse dieser Umbruchszeit haben davon allerdings ganz andere Ansichten. Sie entwerfen bereits hermeneutische Modelle der Vermittlung, als deren idealer Ort die Kunst ausgemacht ist. Vgl. „Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno“ (67-103) sowie „Kunst als Anti-Natur. Zur ästhetischen Wende nach 1789“ (119-156 *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*).

samkeiten so zu radikalisieren heißt jedoch, gerade den Blick für ihre Unterschiede zu schärfen. Von Fällen abgesehen, wo Literatur sich zum Lob des modernen Lebens oder zu sozialer Predigt hergegeben hat, wollte sich ihr ästhetischer Fortschritt nirgends als Erfüllungsgehilfe des anderen, zweckrationalen verstanden wissen. Im Gegenteil. So unzumutbar dies erscheinen mag: vieles spricht dafür, daß es gerade der enormen Entwicklung der wissenschaftlich-technischen Zivilisation im 19. Jahrhundert bedurft hat, damit die Künste ganz in ihren eigenständigen, negativen Auftrag einzutreten bereit waren: die Ausnahme von den Regeln zu bilden; den Stachel des Fremden ins Naheliegende zu setzen; dem Wissen ein Gewissen zu erhalten.

Wie sie ihr ästhetisches Gegenspiel würden organisieren können, war früh absehbar geworden. Hamann, Herder, Humboldt, Schleiermacher oder Friedrich Schlegel hatten der Einsicht den Boden bereitet, daß mit dem Verlust einer sinngebenden Natur die Interessen des Lebens nicht gänzlich herrenlos bleiben müssen. Was dort nicht mehr haltbar schien, sollte nun im Bezug auf die menschliche *Sprache* neue Identität gewähren.³⁵ Selbstreflexivität in der Sprache erlaubte dem Subjekt, sich objektiv zu erfahren. Welche Rolle die Sprachkunst dabei übernehmen könnte, mag exemplarisch Charles Nodier bezeugen. In seinem Aufsatz *Des nomenclatures scientifiques* (1835) hat er sich mit dem 'barbarischen und unverständlichen Jargon' der wissenschaftlichen Versprachlichung der Lebenswelt auseinandergesetzt: „La philosophie du dix-huitième siècle avait tué le grand principe, la pensée souveraine des choses. La science du dix-neuvième siècle ne s'est pas prise si haut, mais elle a frappé les sociétés humaines plus avant dans le coeur. Elle a tué le verbe.“³⁶

Wie aber kann, so das beklagte Problem, dieses gefährdete menschliche Gemütsvermögen („coeur“) sich einen wesensgemäßen Ausdruck („verbe“) erhalten? Lange vor Mallarmé hat Nodier darauf mit einer wegweisenden Gegenfrage geantwortet: „Pour quoi les prêtres de l'Égypte ont-ils inventé la langue impénétrable des sphynx et des obélisques?“. Diese mythische Anwaltschaft der Bilder und Zeichen: sie geht in der säkularisierten Moderne auf die Kunst über.

Eines der nachhaltigsten Bekenntnisse zu dieser ästhetischen Theologie hat Baudelaire abgelegt. Sie finden sich, neben seinen Reflexionen zur Kunst, in ei-

35 Zur hist. Genese im hier interessierenden Sinne vgl. allg. F. Fellmann, *Symbolischer Pragmatismus*, Reinbek 1991 (rowohlts enzykl. 508), der systematisch einen sinnhaften Aufbau der Wirklichkeit über sprachliche Bildzusammenhänge entwickelt. - In historischer Perspektive A. Reckermann, *Sprache und Metaphysik. Zur Kritik der sprachlichen Vernunft bei Herder und Humboldt*, München 1979. Ebenso die sprachphilosophisch orientierte Studie von J. Trabant, *Apelotes oder Der Sinn der Sprache. Wilhelm von Humboldts Sprach-Bild*, München 1986 (Supplemente 8). Beide kontextualisieren diese Untersuchung auf wünschenswerte Weise.

36 Beigeb. zu Ch. Nodier, *Opusculs de bibliographie*, Paris 1835, S. 2ff.

nem Werk verdichtet, das neben dem *Fleurs du Mal* als die eher blässere Zweitversion angesehen wird: in den Prosagedichten des sog. *Spleen de Paris*.³⁷ Dabei fragt es sich, ob nicht gerade sie die avancierteste Position seiner Modernität einnehmen.³⁸ Denn mit ihnen hat er, wenn nicht alles täuscht, den Versuch gewagt, die Errungenschaften der *Fleurs du Mai* noch einmal experimentell zu überbieten; sich zum Avantgardisten seiner selbst zu machen.³⁹ Denn die Stücke dieser Sammlung geben zu verstehen, daß sie in der Verhüllung von Kunst vor allem ein - allegorisches - Gespräch über Kunst führen. Unter ihnen finden sich zwei Gedichte, *Chacun sa chimère* und *Le Fou et la Vénus*, die sich zu einem vielsagenden Diptychon fügen. In einer Art poetischen Miniatur nehmen sie das pathetische Projekt Chateaubriands auf und treiben daraus ein Programm von Modernität hervor.

Sie befragen, genau wie René, nur mit radikaler, geradezu grotesker Schärfe die beiden führenden Lebensprinzipien, von denen sich die Aufklärung Sinn und Glück versprochen hatte: von einer verstandes- bzw. naturgemäßen Selbstverwirklichung. Baudelaire unterzieht beide dieser Wege zu sich selbst einer vernichtenden Kritik. Dennoch - gerade deswegen - findet das Ich, das hier laut wird, zu einem Umgang mit sich, der seine transzendente Auslöschung anders als nur mit seiner physischen Vernichtung wie René quittieren kann. Es gewinnt dem Tod noch einmal eine Möglichkeit des Lebens ab. Wieder soll es die Kunst sein, die ihm paradoxerweise lehrt, seiner Natürlichkeit verbunden zu bleiben.

Dieses erste Stück⁴⁰ entfaltet, wie der Kunstkritiker Baudelaire es von moderner Kunst fordert, eine bizarre Szenerie. Männer ziehen, gebeugt unter einem mächtigen Ungeheuer auf ihrem Rücken (3/4), über eine völlig trostlose

37 Texte hier nach Ch. Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. F. Kemp, Cl. Pichois u. W. Drost, München 1985, Bd. 8, S. 132-135. - Dazu die kritische und komm. Ausgabe von Robert Kopp, Ch.B., *Petits Poèmes en Prose*, Paris 1969, Text S. 17-20, Komm. S. 202-206, bes. zu möglichen Quellen.

38 In diesem Sinne J.A. Hiddleston, *Baudelaire and 'le Spleen de Paris'*, Oxford (Clarendon-Pr.) 1987, der den Unterschied zu den F.d.M. herausarbeitet und ihn im Übergang vom Poeten zur poetischen Anthropologie sieht.

39 Wie Th. Greiner in einem intensiven Vergleich der F.d.M. und der Prosagedichte nachweisen konnte. Vgl. *Ideal und Ironie. Baudelaires Ästhetik der 'modernité' im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht*, Tübingen 1992 (mimesis 18).

40 Eine der hier nicht weiter zu verfolgenden Pointen des Textes könnte in seiner Beziehung auf Lamartines (episches) Gedicht *Le Désert* liegen, das 1856 im Rahmen seines *Cours familier de Littérature* veröffentlicht wurde und in der Wüste einem spätrömischen Ort par excellence huldigte: „Être seul, c'est régner; être libre, c'est vivre“ (V. 102). Baudelaires Prosagedicht würde, im Bezug darauf, im gleichen Motiv seine antiromantische Gesinnung artikulieren. - Zu Baudelaires Text, vgl. die eingehende Deutung von H.-J. Frey, *Studien über das Reden der Dichter*, München 1986, Kap. 'Baudelaire' S. 53-90.

Ebene. Ein unbezwingbarer Drang hält sie an, unablässig weiterzugehen (16). Sie begegnen einem Ich. Es fragt sie nach dem Ziel ihrer Bewegung. Einer antwortet, er wisse darauf selbst keine Antwort. Sie verschwinden hinter dem Horizont. Einen Augenblick lang ist das Ich versucht, hinter ihr Geheimnis zu kommen. Dann aber distanziert es sich mit der selben Entschiedenheit von ihnen, wie sie sich von ihm: sie gehen, das Ich bleibt.

Baudelaire hat in dieser Begegnung eine Lebensentscheidung dargestellt. Alle stehen unter der gleichen Bedingung: sie finden sich einem Ort ausgesetzt, der auf die Vertreibung aus dem Paradies anspielt, aber nur um sie noch zu überbieten: „weglos, ohne Gras, ohne eine Distel oder Brennessel“ (1/2), Wüste schlechthin. Ihre Welt ist nichts, damit der Inbegriff jeder Abwesenheit von Leben und Natur – ‘absence’. Um im Bilde zu bleiben: diese Wüste scheint das Ergebnis jener zivilisatorischen Verwüstung zu sein, die die menschliche Kultivierung der Erde seit dem Sündenfall angerichtet hat.

Zumindest äußert sich in diesem Sinne der Zug der Männer. Was treibt sie voran? Was verleiht ihnen, trotz ihres mühseligen und unabsehbaren Weges, gleichwohl unverdrossen Hoffnung (23)? Welche Chimäre reitet sie? Alle Einzelheiten weisen in die gleiche allegorische Richtung: es ist die Idee des Fortschritts. Doch Baudelaire hat nur Demontage im Sinn. Wie andere Ideologien übt auch ihr Vorwärtsdrang Gewalt, Unterdrückung und Terror aus. Die Bilder sprechen für sich. Statt die Menschen zu perfektionieren, werden sie auf neue Weise animalisiert („bête féroce“, 18). Ihre Herrschaft macht aus ihnen Knechte im Dienst von Zweck und Nutzen (‘Mehl’, ‘Kohlen’ und ‘Ausrüstung’, 5). Gleichwohl haben sie sich dieses Gesetz selbst auferlegt. Und hierin liegt ihre fatale Selbstverfehlung. Die Opfer können ihre Chimäre nicht sehen; sie haben sie als Teil ihrer selbst verinnerlicht (19). Dadurch aber bleibt sie als solche unerkannt. Ihr Fortschreiten ist zu einer Bewegung um ihrer selbst willen entleert. Was sie zu einer ‘Fratze’ entstellt, ist mithin der Mangel an Selbstreflektiertheit: ‘wohin sie gingen, wußte weder er noch die anderen’ (14). Das Ich entblößt ihre Fortbewegung damit als systematische Flucht vor der Einsicht in ihre wahre Situation. Sie leben von der ‘verdammten Hoffnung’ (23), daß woanders alles ganz anders sein würde. Im Grunde gehen sie noch immer wie metaphysische Glückssucher vor. Sie glauben, selbst dieser wüsten Leere noch Garantien für Etwas, ein schlechthin Anderes abringen zu können: das Paradies zweckgerichteten Handelns.

Das Ich freilich wendet sich bald von diesen unbegreiflichen Diesseitswanderern ab (29). Dennoch war die Begegnung von höchster Bedeutung für es selbst. Es hat an ihnen soviel doch begriffen, daß die sie bewegende Idee des Fortschritts zu nichts führt. Was tun? Es bleibt. Bleiben aber heißt, die Lebenswüste als unüberschreitbare Bedingung seiner selbst anzunehmen. Es gibt kein Woanders, eine paradiesische Kehrseite; nur die ‘bodenlose’ („sol désolé“,

22) Gewißheit ihrer Abwesenheit. Das Ich erfährt sich dadurch ausgeschlossen von jeder Perspektive, die über es selbst hinausweist. Um seiner Existenz einen Sinn zu geben, bleibt ihm als einzige Vorgabe diese Unzugehörigkeit. Sie macht seine eigentliche Bestimmung aus. In dieser Fremdheit muß es sich einrichten: es hat seinerseits, wie René, die Erfahrung der modernen Subjektivität gemacht. Aber sie fällt radikaler als bei Chateaubriand aus. Das Ich selbst ist der ‘arbre du désert’, das einzig feste Lebenszeichen in einer ins Leere laufenden Welt.

Und doch enthält diese vollständige Annullierung zumindest im Ansatz nicht nur, wie bei Chateaubriand, das Projekt, sondern bereits den Umriß eines noch einmal lebenswerten Lebens. Der Fortschritt muß seine Jünger deshalb ‘verwildern’ lassen, weil sie ihren Blick stets auf etwas anderes als auf sich selbst gerichtet halten. Die Not der Selbstzuwendung aber, in der sich das Ich befindet, gewährt dagegen zumindest die Tugend der Selbstreflexivität – genau das, was den anderen fehlt. Und nicht nur das. Der Vergleich mit ihnen eröffnet dem Ich darüberhinaus die Aussicht auf eine dementsprechende Identität: wenn es sich in „irresistibler Indifferenz“ einrichtet (29). Sie böte ihm den ursächlichsten Anhaltspunkt für seine Reflexion auf das, was es ist und soll. Sich den anderen gegenüber aber als ‘indifferent’ zu empfinden – was bedeutet es anderes als daß ihm das In-der-Differenz-sein als seine moderne Eigenheit zugemutet ist. Um ‘ich’ zu sein, hat es mithin gedanklich auszuarbeiten, worin es sich von den anderen unterscheidet.⁴¹ Und das ist seine ‘absence’, die sich ihm zuerst in seiner unwiderstehlichen Abneigung gegen jeden Götzendienst am Fortschritt mitteilt.

6

Viel weiter als bis zu dieser Identität des Widersprüchlichen dringt seine Einsicht jedoch nicht vor. Baudelaire bleibt dabei allerdings nicht stehen. Sie bezeichnet, ganz wie bei Chateaubriand, nur den einen Pol seiner ästhetischen Anthropologie. Den anderen bestimmt er im ergänzenden Stück *Le Fou et la Venus*.

Hier geht Baudelaire – ebenso konsequent wie zuvor – dem intuitiven Gegenprinzip aller rationalistischen Fortschrittlichkeit auf den Grund, dem Glück, das nicht in der Überschreitung der Natur, sondern in der Natur selbst liegen soll.

Abermals wird die Fundamentalkritik in archaischer Bildlichkeit vorgetragen. Die Ausgangsthese ist, kaum verhüllt, ins mythische Gewand des Paradies-

41 H.-J. Frey (*Studien*) sieht im Verzicht auf das Verstehen (Z.28) eine Aussagedimension gewonnen, in der etwas gesagt wird, „das [...] ein von sich weg Verweisendes ist, ohne daß der Verweis auf etwas Bestimmtes sich erfüllt“ (88) – gewissermaßen eine von der Sprechsituation her motivierte Bestimmung der Venus-Statue.

ses gekleidet („vaste parc“, 1). Es zeigt die Natur in ihrem Grundanliegen: Lust, Liebe, Glück. Sie bekennt sich dazu in einem dionysischem Fest der Sinnlichkeit. Dabei entfaltet, verzehrt und genügt sie sich ganz selbst. Nichts könnte ihren kreatürlichen Narzißmus besser veranschaulichen als das einzige menschliche Wesen, das sich inmitten ihrer Üppigkeit findet. Es fühlt sich zutiefst verletzt (11/12), weil es von diesem natürlichen Glück gänzlich ausgeschlossen ist. Sein Fall ist programmatisch. Baudelaire gibt in ihm seiner Überzeugung Ausdruck, daß der Mensch Erfüllung nicht findet, wenn er in der Natur aufgeht. Nicht nur der Verstand, auch sie macht ihn im Grunde zu einem Fremdling. Statt mütterlicher Liebe lehrt sie ihn „Perversité naturelle“, wie Baudelaire andernorts sagt.⁴² Die Bilder, in die sie gekleidet wird, sprechen im übrigen für sich. Verschwenderisch verbrennt sie ihre Naturenergie (7). Ihr Lebensprinzip ist exzessive Verausgabung bis zur Ekstase (3) und Orgie (5). Dennoch, dieser unbedingte Drang kennt keinen Ursprung und kein Ziel. Sein verheißungsvolles Licht, heißt es, löst zuletzt alle Objekte auf (6/7). Mit Chateaubriand zu sprechen: die Natur ist in letzter Konsequenz ‘sans object’. Sie hat nichts, woran der Mensch sich verbindlich objektivieren könnte. Genaugenommen macht sie sich keine Idee von uns. Baudelaire hat dafür ein bizarres Zeichen gesetzt. Obwohl in höchster Erregung bleibt die Natur zugleich tonlos und stumm (3; 5). Im Grunde hat sie nichts zu sagen. Ihr mangelt es an einem Bewußtsein dafür, was sie ist. Deshalb ist ihr Lustprinzip einer Zwanghaftigkeit („domination“, 2) verhaftet, die von fehlender Selbstreflektiertheit herkommt. Das macht sie, trotz ihrer Lebensfülle, den Menschen lebensfeindlich. ‘Analysieren sie alles, was natürlich ist, sie werden nichts als Schreckliches finden’, verdeutlicht der Kritiker Baudelaire.⁴³ Auch die bare Natur führt, sittlich betrachtet, in die Wüste des Bösen, Satans.⁴⁴

Das einzige, was sie dem modernen Glückssucher Mensch noch zu bieten hat, ist das Bewußtsein von seiner natürlichen Ungeborgenheit. Sowohl von der Seite der vorausschauenden Vernunft, wie von der einer organischen Natur kann er sich allenfalls verneint, als das, was er nicht ist, vorkommen. Sie haben ihn zu einer Figur der ‘absence’ entstellt. Einzig in der ausgehaltenen Differenz zu ihren bisherigen Sinnprojekten könnte er sich also wiederfinden.⁴⁵ Diese Unbestimmtheit scheint ihm als seine neue Bestimmung aufgegeben.

42 O.C., Bd. II, S. 334.

43 O.C., Bd. II, S. 715 („Eloge du maquillage“).

44 Diesen moralischen Zusammenhang in der Abdankung der Natur hat M. Milner schlüssig erarbeitet (*Le Diable dans la littérature française*, Paris 1971, Bd. II, bes. S. 453ff.). Vor allem betont er den dialektischen Charakter des Bösen; der Ennui ist Vergewisserung des verlorenen Paradieses ex negativo; Böses zu tun ein satanischer Gottesdienst am Guten. Dessen einzige Legitimation und Läuterung aber läge im Kunstwerk.

45 Greiners These (*Ideal und Ironie*) sieht die Modernität Baudelaires in durchaus vergleichbarer

Erstaunlich genug: genau diese Konsequenz zieht das sich selbst ausgelieferte menschliche Wesen in Baudelaires Text. Inmitten einer überquellenden Fülle tritt es bewußt in die ihm zugemutete Annullierung als seine, es unterscheidende Eigenschaft ein. In seiner Unzugehörigkeit wird es dem ‘Narren’ gleich (13).⁴⁶ Zeichnet ihn aber nicht aus, daß er gerade die Entstellung artifiziell (13), ausdrücklich (14), sichtbar werden läßt, die der Herr der Welt, der ‘Ennui’ (15), als natürlich, d.h. als höhere Gewalt geltend macht? Auf dem Wege dieser negativen Analogie kann an ihm schließlich ein positives Objekt seiner Zuwendung verständlich werden: die gewaltige Venus-Statue in der Mitte dieses entzauberten Gartens Eden.⁴⁷

Angesichts ihrer versteinerten, teilnahmslosen und kalten Augen bildet sie in der luxurierenden Natur um sie herum einen Fremdkörper – ganz wie der Narr zu ihren Füßen. Sie verkörpert also in erhabenem Maße nur, was ihn selbst betrifft. Aber sie verleiht dem Ausgeschlossenen ein göttliches Patronat (17). Dennoch tritt sie nicht als ein schlechthin Anderes, als eine neue metaphysische Hoheit auf. Sie hat, wie der Narr, eine differentielle Identität.⁴⁸ Baudelaire macht es im Unterschied von Venus (13) und Amor (2) klar. Sie versinnbildet zwei verschiedene Äußerungen des natürlichen Lustprinzips. Was sich in ‘Amour’ wie ein triebhaftes Naturgesetz auslebt⁴⁹ – Amor ist blind –, in der

Weise nicht schon in den Widersprüchen seines ästhetischen Systems, sondern daß es selbst ein System des Widerspruchs darstellt (S. 3).

46 Vgl. dazu J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Genève 1970) mit Bezug auf Baudelaires Prosagedicht *Le Vieux Saltimbanque*, das in erkennbarer Beziehung zu *Le Fou et la Vénus* steht.

47 Die Nähe dieses Textes zum Gedicht *La Beauté* in den *Fleurs du Mai* hat Cl. Pichois diskutiert und mit guten Argumenten das frühere dem (in der Moderne) unmöglichen Ideal poetischer Schönheit zugeordnet. Seine Unerreichbarkeit scheint in *Le Fou et la Vénus* noch radikalisiert, sodaß die Unerreichbarkeit selbst als das Ideal nahegelegt wird. Vgl. Ch. B.; *Œuvres complètes* (2 Bd.), éd. Claude Pichois, Paris 1975 (Bibl. de la Pléiade), Bd. 1, S. 870ff., 1313.

48 Inwieweit Baudelaire von entsprechenden Vorformen der Malerei zu dieser reflexiven Naturauffassung inspiriert wurde, ist schwer nachzuvollziehen. Allerdings hat M. Stanić in Poussins berühmtem Bild *Bergers d'Arcadie* bereits eine überzeugende Einheit des Entgegengesetzten nachgewiesen, die durchaus auf die Stellung der Venus-Statue vorauszuweisen scheint, ähnlich wie die im Rationalismus selbst wirksame irrationale Gegenbewegung. Vgl. *Poussin - Beauté de l'énigme*, Paris 1994 (Revue d'esthétique), S. 152.

49 Natürliche Begierde ist, wenn sie nicht bewußtlos sich selbst vollzieht, sondern das Doppelwesen Mensch animalisch vereinseitigt, eine der mächtigsten Quellen seiner naturhaften Entstellung. Vgl. *Salon 1859*. „Pour moi, si j'étais invité à représenter l'Amour, il me semble que je le peindrais sous la forme d'un Cheval enragé qui dévore son maître“ (O.C., éd. Pichois, Bd. II, S. 639). Das selbe gilt für die Frau (O.C., I, S. 677); sie wird erst schön, wenn sie ästhetisch geformt und idealisiert wird (O.C., I, S. 705).

kunstvollen Statue der Venus dagegen ist es zu großer ästhetischer Statur entmaterialisiert.

Venus bedeutet dem aus aller Natürlichkeit entlassenen Menschen, daß er nur 'artifizell' (13), in der Idealisierung der Kunst also, eine Aussicht hat, mit seiner gefallenen Natur auf angemessene Weise noch zu verkehren.⁵⁰ Eine Kunst im Bilde dieser Venus fände mithin als Gedenkstätte für den menschlichen Abfall von der Natur ihren guten Sinn – positiv wie negativ. Mit ihrer Künstlichkeit sollte, paradox genug, noch einmal der Erhaltung von Natürlichkeit gedient sein. Andererseits aber macht sie sich damit zugleich zum unmittelbaren Widersacher jener naturverarbeitenden Künstlichkeit, welche der wissenschaftliche Umgang anrichtet. Wohl deshalb hat das 19. Jahrhundert den Künsten einen geradezu religiösen Kult gewidmet. Wenn überhaupt, könnten sie noch die Stelle einer Gottheit („immortelle Déesse“, 17) in einer entgötterten Welt einnehmen.

Doch eine Kunst in dieser Funktion – würde sie nicht ihrerseits wieder Abhängigkeit schaffen, in Zwang und Enteignung führen? Anders gesagt, was hätte dieses ästhetisch sich erhaltende Subjekt in der Hand, was die Ideen des Fortschritts und der Natur ihm versagen? Baudelaires Ausweg ist exemplarisch für moderne Kunst: das Rettende liegt nicht in der Zuflucht zu einem neuen, besseren Ideal, sondern in der Zuwendung zu einer idealen Sprache. Sprache verfügt über einen Bedeutungsraum, in dem das Ich einerseits Zeichen werden kann, ohne sich dadurch andererseits schon von etwas übergeordnet „Objektivem“ abhängig und damit uneigentlich zu machen. Vor allem dann nicht, wenn es sich, wie der Narr, ganz in den Dienst von Venus, unter die Form von Kunst stellt. Wenn überhaupt ist dort seiner Sprache ein zwangloser Bezirk gesichert. Die Poesie, bekräftigt Baudelaire deshalb dichtungstheoretisch, hat kein anderes Ziel als sie selbst, 'sie kann kein anderes haben'.⁵¹ Nur so schafft sie Spielräume für Reflexivität, die die Vertriebenen aller Paradiise brauchen, um sich im Niemandsland ihrer Wüste halten zu können.

7

Baudelaires Einsichten in eine ästhetische Anthropologie gehen jedoch ungleich weiter. Mit Venus hat er Kunst nicht nur als Institution von Erkenntnis – der Selbsterkenntnis – ins Recht gesetzt. Sie verkörpert auch ebenso schon die Methode, wie sie zu gewinnen wäre. Obwohl Venus göttliches Gleichnis sinnenhafter Liebe ist, bleibt ihr Ausdruck inmitten einer Orgie von Sinnlichkeit davon

50 „Toute idée est, par elle-même, douée d'une vie immortelle, comme une personne. Toute forme créée, même par l'homme, est immortelle. Car la forme est indépendante de la matière, et ce ne sont pas les molécules qui constituent la forme“ (O.C., I, 705)

51 „Notes nouvelles sur Edgar Poe“, O.C., Bd. II, S. 333.

gänzlich unberührt. Sie sieht darüber hinweg (23/24). Insofern äußert sie sich in höchstem Maße indifferent gegenüber dem, was sie unmittelbar betrifft. Der Jünger zu ihren Füßen ist deshalb so in sie 'vernarrt', weil er ihr auch darin wesenverwandt ist. Was er als Differenz zur Lebenswelt erleidet – in ihr ist es ins Große, Erhabene, Schöne positiviert. Sie gibt ihm zuletzt auch das Projekt an, wie aus seiner verlorenen Natürlichkeit noch Identität zu gewinnen wäre: indem er seine unnatürliche Subjektivität in ästhetischer Reflexion 'objektiv' macht.

Eine poetisch zu lösende Fremdheit verlangt aber in letzter Konsequenz eine grundlegend andere Diskursivität. Auch sie spricht Baudelaire an: Kunst hätte dem Gerede mit der Provokation des Schweigens zu begegnen. Bei aller ekstatischen Überschwenglichkeit, mit der die Natur das Fest ihrer paradiesischen Lust begeht, sie bleibt dabei auf befremdliche Weise stumm: „aucun bruit“ (3); „orgie silencieuse“ (5). Ihrem kreatürlichen Wesen genügt es offenbar, wenn es sich energetisch, als purer Akt vollzieht. Es braucht daher keine Verdoppelung in der Sprache. Der Mensch hingegen erfährt sich als eine aus dieser Selbstgenügsamkeit vertriebene Kreatur. Wenn er auf seine – gebrochene – Natur eingehen will, muß er eigens Feste veranstalten. *Recueillement* oder *Crépuscule du soir*, Versgedichte aus derselben Zeit, haben deren unseligen Sinnentaumel in abstoßende Bilder gefaßt. Ihr Kennzeichen ist eine „morale désagréable“,⁵² das genaue Gegenteil jeder natürlichen Glücksfeier: Lärm, Tumult, Artikulation (4/5). In ihnen gibt das menschliche Fest seinen dissonantischen Ursprung preis. Die Lustbarkeit der Menschen ist zwanghaft (2) und kann den verlorenen Einklang der Natur allenfalls noch als gebrochenes Schweigen wahrhaben.

Wie aber soll auf diese artikulatorisch angestrenzte Weise ein Glück berufen werden, das von sich aus gerade nicht mitteilungsbedürftig ist? Die Statue der Venus antwortet abermals bildlich: in einer Rede des Schweigens. Die steinerne Göttin ist blicklos, versunken in ein Schauen, das ganz bei sich selbst bleibt ('Marmoraugen'). Darin gleicht sie der ekstatischen Natur, die ihrerseits in einem blendenden Schauspiel des Sehens aufgeht (6ff.). Ihrer Sinnlichkeit ist die sinnliche Sprache der Bilder gemäß. Würde sich daher Kunst ganz der Macht der Imagination hingeben, ließe sich dann nicht auch mit ihren künstlich erzeugten Bildern der laut und deutlich ausgesprochenen Welt zumindest metaphorisch etwas Schweigen beibringen? Je weniger klar und hell sie wäre, desto fühlbarer würde, wie 'wüst' der Lärm der Feste in Wahrheit ist: bestenfalls pathologische Leugnungen jenes ursprünglichen Glücks, das keine Worte macht. Gegenüber einer Gebrauchsrede, die den 'Ennui' positivistisch, fortschrittlich, optimistisch zerstreut und betäubt, stünde dieser Kunst dann nicht die Größe

52 So hat Baudelaire selbst die Darstellungsabsicht seiner späten Komposition bezeichnet (vgl. Ch.B., *Correspondance*, 2 Bd., éd. Cl. Pichois, Paris 1973; Bd. 2, S. 583).

und Erhabenheit einer ästhetischen Widerstandsbewegung zu? Kunstvolles Schweigen als das Pathos einer Gegenrede.⁵³

Gewiß kann auch mit ihrer Hilfe die paradiesische „jouissance universelle“ (11) nicht zurückgerufen werden. Aber – und hierin wird der ‘Fortschritt’ seiner ästhetischen Position, etwa gegenüber Chateaubriand, sichtbar – eine solche Kunst kann diesen Verlust zumindest in einer „universelle analogie“ aufheben, wie Baudelaire andernorts erläutert.⁵⁴ Mit ihr aber wird schließlich jenes „Wunder einer poetischen Sprache“ absehbar, das er im Vorwort zu seinen Prosagedichten beschwört. In seinen kunsttheoretischen Schriften hat er es genauer erklärt. Im Grunde geht es um die Auflösung einer Paradoxie. Den Weg, den Chateaubriand in *René* nur geahnt hat, erschließt er sich im Rückgriff auf die wohl mächtigste Waffe, die die Rhetorik kennt, um von Begrifflichkeit zu entlasten: auf die Metapher. In seinen Augen spricht sie geradezu die Ursprache der Schöpfung. Die Imagination, das menschliche Vermögen, in Bildern zu denken, sie ist es, die uns Gott ähnlich macht. Sie habe uns am Anfang der Welt – in paradiesischer Zeit – den Sinn für Analogie und Metapher gelehrt.⁵⁵ Wenn deshalb in einer Epoche, wo alles ‘absolut häßlich’ ist, noch ein Hauch von Schönheit und Sittlichkeit zu spüren ist, dann einzig über eine metaphorische Durchbrechung der sprachlichen Abhängigkeiten, in die die jeweilige Wort- und Sachwelt uns verstrickt. Ihr durch nichts zu ersetzender Vorteil: einzig eine autonome Kunst, die reflexiv sich selbst zugewandt ist, kann die herrschenden Bezeichnungen wieder in die Freiheit von Zeichen und Bildern entlassen. Als solche aber können sie sich wie neu dem uneigentlichen Sprechen der Metapher zur Verfügung stellen. Indem sie sprachliches Material auf ungewohnte Weise in Beziehung setzt, leugnet sie die eingespielten Zusammenhänge, und im ‘tertium comparationis’ geht sie neuen nach, aber ohne sie festzulegen. Sie steht damit für einen ästhetischen Diskurs, mit dem sich etwas sagen läßt, ohne es auszusprechen. Deshalb legt Baudelaire so viel Gewicht auf die Begriffe ‘correspondance’, ‘rapport’, ‘relatif’. Was unter den Bedingungen von Moderne noch authentisch sein will, darf sich also nicht mehr auf etwas Ewiges, Absolutes berufen. Es geht vielmehr aus einer Relation hervor, die an

53 Daß es seinerseits auf Verlautbarung und daher auf eine eigene Poetik angewiesen ist, deren Schwierigkeiten der der Mystiker in nichts nachsteht, hat moderne Kunst von ihren frühromantischen Begriffen an empfunden und für ihr paradoxes Ideal des beredten Schweigens ein poetologisches Paradigma in der Musik gesucht, wo sich ohne Worte so viel sagen läßt. Zum theoretischen Zusammenhang vgl. H. Blumenberg, „Sprachsituation und immanente Poetik“, in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 137-156.

54 „Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains“, O.C., Bd. II, S. 133.

55 O.C., Bd. II, S. 621.

keiner bestimmten Stelle zur Ruhe kommen kann.⁵⁶ Ihr zeitgemäßes Bild für Baudelaire ist die Großstadt.

Das Sprachwunder, auf das er hofft, bestünde darin, in einer zunehmend ausdifferenzierten Welt mit den Mitteln der Kunst einen Sinn für ein ‘infini’, für Differenz zu erhalten. „Ce qui est vraiment divin dans le coeur de l’homme ne peut être défini“, hatte Mme de Staël an der Schwelle des 19. Jahrhunderts verkündet.⁵⁷ Das ‘tertium comparationis’ wäre gewissermaßen die in die Macht der Kunst gestellte Möglichkeit, Schweigen zu gebieten. Keine Frage: diese künstlich herbeigeführte Unbestimmtheit hat sie so schwierig und dunkel gemacht. Wer sich aber darauf einläßt, den will sie mit der modernen Frucht vom Baume des Lebens entschädigen: wenn es schon nicht mehr denkbar ist, sich kreatürlich selbst zu finden, stellt sie das Projekt in Aussicht, sich wenigstens kreativ selbst zu erfinden.⁵⁸

8

Mit Baudelaire ist der Gegensatz von Kunst- und Lebenswelt endgültig auch als produktives Konzept modernen Bewußtseins gesichert.⁵⁹ Es erlaubt, emphatisch etwas zu bekennen, das nur höchst negativ zu fassen ist in heroischen Akten der Enthaltung, Aussparung, des Verzichts. Kunst tritt damit, dis-

56 Was bei Flaubert und in naturalistischer Poetik programmatisch ist, hat auch bei B. schon erkennbare Spuren: die Annäherung der Kunst an Verfahren der Wissenschaft, mit dem Ziel, die wissenschaftliche Kultur zu dekonstruieren. B.’s „relative“ Poetik trägt auffällige Übereinstimmungen mit zentralen wissenschaftstheoretischen Kategorien Auguste Comtes. Die ‘positive’ Wissenschaft, sagt dieser zu Beginn seines *Cours de philosophie positive* (Oeuvres, Nachdr.d.Ausg. Paris 1844-1895, Bd. 1, Paris 1968, S. 4), verzichtet auf alle (metaphysischen) Anfangs- und Letztfragen. Dafür kann sie sich umso mehr auf die ‘effektiven Gesetze’, d.h. auf die *relations invariables de succession et de similitude* konzentrieren. Im Grunde verschreibt sie sich damit aber einer Logik der entfesselten Kausalität. Baudelaire’s poetische Relativitätstheorie ist dagegen gerade auf die Erzeugung metaphorischer Variabilitäten aus.

57 *De l’Allemagne*, Op.cit., Bd. II, S. 112, „De la poésie“, im Anschluß an Friedrich Schlegels 116. Athenäums-Fragment.

58 Zur ideengeschichtlichen Grundlegung dieser das Subjekt-Bewußtsein allererst ermöglichenden Begabung zur literarischen Kreativität vgl. G. Blumberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991.

59 Als Postulat war es seit langem formuliert. Einer seiner namhaftesten Verfechter im 19. Jahrhundert war Victor Cousin, der, frei sich auf Schelling und Hegel beziehend, seine Vorlesungen zum Thema (Paris 1853) zusammenfaßte u.d.T. *Du vrai, du beau et du bien*. In der 8. Vorlesung heißt es: „L’infini, c’est là le terme commun où l’âme aspire sur les ailes de l’imagination comme de la raison, par le chemin du sublime et du beau, comme par celui du vrai et du bien“ (S. 188). Die Modernität erhält sich aus der Konkurrenz zweier Unendlichkeitsbedürfnisse.

kursiv gesehen, in den Zusammenhang einer Widerrede ein. Als solche aber offenbart sie sich zuletzt geradezu als die negative Theologie der Moderne: ihr Diskurs der 'Ent-sagung' soll es sein, der unmittelbar den Einspruch gegen das System der Aussage organisiert, mit dem eine rationelle Zivilisation die uranfängliche Frömmigkeit der Sprache tötet (Nodier). So wie Baudelaire sich darüber äußert, hat er diese Gegenläufigkeit jedoch bereits als zusammengehörig begriffen - als diskursive Dialektik.⁶⁰ Die 'instrumentelle Vernunft' des wissenschaftlichen Fortschritts ist darauf aus, alles an die Kette fester Begriffe zu legen. Was im Grunde nichts anderes heißt, als die sich frei verausgabende Natur in einer Enzyklopädie zur Raison zu bringen, sodaß am Ende alles an ihr Wissen ist, sie aber nichts mehr zu sagen hat. Doch worauf diese Naturbeherrschung hinausläuft, haben bereits die lebensgefährliche Borniertheit von Flauberts Apotheker Homais oder die neue Beschränktheit von Bouvard und Pécuchet an die Wand gemalt.⁶¹

Die Künste sollen es sein, die mit ihrem Pathos des ästhetischen Schweigens das Pathos des fortschrittlichen Redens in die Schranken weisen, das die ganze Wahrheit für sich beansprucht.⁶² „Das Ganze“, wird sehr viel später, aber in diesem Sinne Adorno sagen, „ist das Unwahre“.⁶³ Der unberechenbaren, ja a-

60 Am deutlichsten zum Ausdruck gebracht in seinem Begriff von Schönheit. Er hat ihn grundlegend nicht als Resultat, sondern als Akt verstanden, in dem die Kunst materielle und spirituelle Bestrebungen in einen Gegensatzzusammenhang bringt. Vgl. „Le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une“ (O.C., Bd. II, S. 685; „Le peintre de la vie moderne“). Derselbe Wechselbezug scheint auch die Kunst im Lebenszusammenhang zu bestimmen. - In einer Reihe von konzentrischen Artikeln hat sich O. Marquard mit der Funktion der Kunst im „modernen Prozeß der Versackelung der Welt“ auseinandergesetzt, die in der Analyse der Bedingungen in wünschenswerter Weise den hier von literarischer Seite aus gewonnenen Einsichten entgegenkommen. Er bestimmt das moderne Verhältnis zwischen Zivilisation und Kunst allerdings als grundlegend kompensatorisch. Aus literarischer Sicht sprechen sich zumindest all die Zeugnisse, die in ästhetizistischer Absicht entstanden, für eine dialektische Aufhebung der Verhältnisse aus, gegen die sie Einspruch erheben. Wohl mag ihre nachlassende Wirksamkeit den Eindruck erwecken, daß sie nur mehr als bewahrend, „konservativ“ erscheint („Kompensationstheorie des Ästhetischen“, in: *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, hg. D. Grathoff, Frankfurt/M. 1985, S. 103-120).

61 Im Sinne von U. Schulz-Buschhaus, *Flaubert - Die Rhetorik des Schweigens und die Poetik des Zitats*, Münster 1996 (Ars Rhetorica 6), bes. S. 110ff., 133ff., der Flauberts Romanen eine positivistische Poetik nachweist - um den Geist des Positivismus zu brüskieren.

62 Das Schweigen als eine Kunst, die von dem entlastet, was beredet wird, hat eine vergleichbare Entsprechung im Gegensatz von Vergessen und Erinnern. Harald Weinrich hat in seinem Buch über die Kulturgeschichte des Vergessens die mythische, bis in die Gegenwart fortdauernde Bildmacht gesichert, die von der Gottheit Lethe ausging und immer auch ein regeneratives Moment enthielt, das erquickend das ganze Leben durchdringt. Vgl. *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997, S. 18ff., u.ö.

63 *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1966, S. 15.

narchischen Macht der Bilder kommt die lebensnotwendige Aufgabe zu, die Befestigungen der Begriffswelt zu erschüttern. Wo immer es ihr gelingt, Bekanntes in Unbekanntes zu wenden, Selbstverständliches an das zu gemahnen, was es als unverständlich von sich weist; wo sie Fortschritte in der Erkenntnis der Natur als Verluste an Natürlichkeit kenntlich macht, dann übt sie ihr eigentümlich negatives Amt aus.⁶⁴ Strenggenommen wünscht sich diese Kunst keine ganz andere Welt, sondern nur diese Welt anders. Dazu versucht sie metaphorisch offenzuhalten, was diaphorisch festzufahren droht. Das ist die enthaltsame Botschaft ihres Pathos des metaphorischen Schweigens. Es gibt auf stets neue, irritierende, provozierende Weise zu verstehen, daß, soviel redend auch vergegenwärtigt werden mag, es dennoch einem umgebenden Horizont des Unausgesprochenen Respekt schuldet.⁶⁵ In diesem Abwesenden liegt mithin die erzeugende Bedingung von Gegenwärtigkeit: die Kunst holt es wesensgemäß, analog, herein: eben verschweigend, als Aussparung für alles Ungesagte, vielleicht sogar Unsagbare.

Chateaubriand und Baudelaire sind nur markante Beispiele für viele, die an diesem Tempel der ästhetischen Anthropologie geopfert haben. Zwar hat deren Konzept in Frankreich die härtesten Konturen erhalten. Im Grunde haben sich ihm jedoch alle zugewandt, deren Namen der Moderne etwas bedeuten: die Frühromantik in Deutschland zuerst, über Mme de Staël, Constant, Heinrich Heine nach Frankreich, an Th. Gautier etwa und sein Gedicht „L'Art“ vermittelt. Flaubert huldigt ihm in seiner Utopie von einem „livre sur rien“; Mallarmé, wenn er den Rand und das Weiße einer Seite zu optischem Schweigen aufruft. Auf die Sprachtötungen im Dadaismus wäre zu verweisen; auf das unverfügbare Raunen des Unbewußten in surrealistischen Texten; auf das atemlose Verstummen Bekettischer Figuren; auf Celan: „Die Sprache, die Sprache, wirf sie weg, dann hast du sie wieder“ (Niemandrose); auf Derridas *Comment ne pas parler*; auf Handkes sprachloses Stück *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*.

Sprechen ist Macht. Sprache wird totalitär, wenn sie ihren umgreifenden Horizont des Unsagbaren, Unwillkürlichen, Namenlosen unterschlägt. Wo deshalb moderne Kunst mit ihrem übertragenen Sinn den eingetragenen Bedeutungen Schweigen gebietet, macht sie sich zum Gewissen der Moderne. Sie hat

64 Vgl. H. Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*. Frankfurt/M. 1990, der in der modernen Wechselbeziehung von rationaler Erfahrung und ästhetischer Vorstellung nicht, wie Marquard (s.o.) Kompensation sondern, mit guten Gründen, die Entstehung ästhetischer Disziplinen - Kunsttheorie, Philologie, Interpretation, Literaturhistorie - sieht, Institutionen also, die den Umgang mit Sinn als ein geordnetes Gespräch veranstalten (cf. bes. Kap. 4, S. 130ff.).

65 Zur sprachwissenschaftlichen Aufmerksamkeit für dieses Problem vgl. G.M. Grabher/U. Jessner (Hgg.), *Semantics of Silences in Linguistics and Literatures*, Heidelberg 1996 (Angl. Forsch. 244).

daher Anspruch auf einen eigenen moralischen Imperativ. Er könnte, etwas pathetisch gesagt, lauten: 'Schweig, damit du dich vernimmst'.