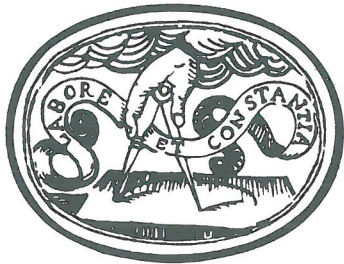


SAECVLA SPIRITALIA

Herausgegeben von Dieter Wuttke



Band 47

2012

VERLAG VALENTIN KOERNER · BADEN - BADEN

9376541881

Joachim Knape

KUNSTGESPRÄCHE

Zur diskursiven Konstitution von Kunst

Allg
42
Kun 2

2012

VERLAG VALENTIN KOERNER · BADEN - BADEN

Universität Tübingen
Brechtbau-Bibliothek

Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix

Le poète au cachot, débraillé, maladif,
Roulant un manuscrit sous un pied convulsif,
Mesure d'un regard que la terreur enflamme
L'escalier de vertige où s'abîme son âme.

- 5 Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

- 10 Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Ame aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!¹

Auf das Gemälde *Tasso im Gefängnis* von Eugène Delacroix

Der Dichter im Kerker, zerlumpt, kränklich, unter zuckendem
Fuße eine Handschrift rollend, überschaut mit einem Blick, der
vor Entsetzen flackert, die Schwindel-Treppe, über welche seine
Seele dem Abgrund entgegentaumelt.

- 5 Verstörendes Gelächter, das das Gefängnis füllt, verlockt seine
Vernunft zum Wunderlichen und zum Aberwitz; der Zweifel
Umlagert ihn, und die lächerliche Furcht zieht gräßlich vielgestaltig
um ihn ihre Kreise.

- 10 Dieses Genie, in ein ungesundes Loch gesperrt, diese Fratzen,
diese Schreie, diese Gespenster, deren Schwarm ihm aufgewiegelt
hintern Ohre wirbelt,

Dieser Träumer, den das Grauen seiner Behausung aus dem
Schlaf reißt: dies ist wahrhaftig dein Emblem, du Seele voll
dunkler Süchte, die zwischen den vier Wänden der Wirklichkeit erstickt.

Maria Moog-Grünewald / Joachim Knappe Gespräch über Dichtung und Malerei, Wahnsinn und Genie (Baudelaire)

K: In dem Büchlein *Über das Kunstgespräch* fingiert der französische Kunstwissenschaftler Louis Marin einen Dialog zwischen Gesprächspartnern, die sich auf einer Metaebene darüber unterhalten, was ein Kunstgespräch sein kann. Da heißt es unter anderem: „Das Kunstgespräch – dieser Diskurs zu zweit, über, in Bezug auf, vor den Werken – würde die Grenze des Gesprächs allgemein darstellen, sein Äußerstes, seinen Gipfel. Es würde das Wahnsinnigwerden ins Werk setzen, den inneren Exzess jeder Konversation. Und, wenn ihm diese

erhabene Funktion übertragen ist, so deshalb, weil sein Gegenstück die Kunst mit ihren Werken ist.“²

Diese Bemerkung ist überraschend, weil Marin darin einige auf den ersten Blick ungewöhnliche Verknüpfungen herstellt und sie in einer starken These gipfeln lässt: Das Kunstgespräch ist die Grenze, ja der Exzess jeglicher Form des Gesprächs. Warum? Marin leitet diese Sicht vom Gegenstand ab. Das Kunstgespräch ist für ihn das „Gegenstück“ zur „Kunst in ihren Werken“ und bekommt daher unvermeidlich auch die Aura der Kunst. Unverkennbar exponiert Marin hier einen emphatischen Kunstbegriff, wie er für die neuzeitliche Kunstperiode bezeichnend ist. Kunst repräsentiert jenes „Erhabene“, also jenes unfassbar Große, das laut Pseudo-Longin (dem antiken Urheber der europäischen Erhabenheitstheorie) im Großdenken, Großfühlen und Großerkennen wurzelt. Es reicht in seiner Unfasslichkeit, so Marins Sicht, in den Bereich des „Wahnsinnigwerdens“, der als Grenze der Kunst und damit als Grenze normaler Gespräche zu verstehen ist. Das Kunstgespräch wendet sich vor diesem Hintergrund dem »gewissen Etwas« (dem ‚nescio quid‘ oder ‚je ne sais quoi‘) der Werke zu, so Marin weiter. Damit sind wir ein weiteres Mal an der „Anwendungs- und Funktionsgrenze der Konversationsimplikationen“,³ die das Normalgespräch regieren. Doch mit der Kunst als Gesprächsgegenstand finden nicht nur das Erhabene, die Ungewissheit des ‚nescio quid‘ und das Wahnsinnigwerden Eingang ins Kunstgespräch, sondern auch ein besonderes „Glücksversprechen“. Marin bezieht sich damit auf das Wort des Kunstliebhabers Stendhal, der sagt: „Die Schönheit ist ein Versprechen von Glück“.⁴ Dieses „Glücksversprechen“ und das »gewisse Etwas« im Kunstwerk bedingen zugleich ein „diskursives Ungewissheitsprinzip“.

Alle von Marin aufgeworfenen Begriffe, vom Wahnsinnigwerden bis hin zum Glücksversprechen der Kunst, werden uns in dem vor uns liegenden Kunstgespräch beschäftigen; aber auch der Übergang von der bildenden Kunst zur Dichtung. Diesen Horizont spannt unser Gedicht auf.

Lassen Sie uns langsam in die Realitätskonstruktion des Werkes einsteigen, indem wir es Stück für Stück besprechen. Um herauszufinden, welche Fiktion hier aufgebaut wird, beginnen wir unser Gespräch am besten mit dem Titel.

M-G: Gern. Der Titel im Deutschen lenkt Sie viel besser auf das, worauf es im Gedicht ankommt. Wir erfahren so direkt, dass es ein Gedicht zu einem Gemälde des Malers Eugène Delacroix ist, das den Titel *Tasso im Gefängnis* hat [Abb. 16].

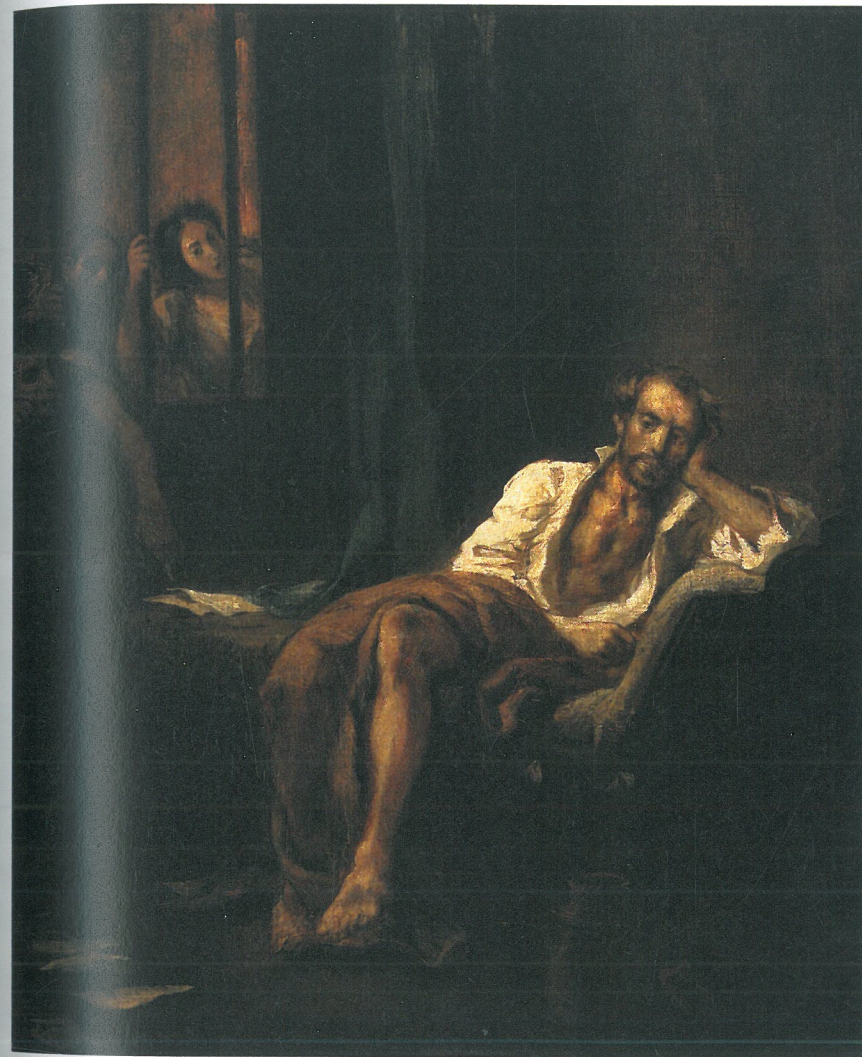


Abb. 16

Eugène Delacroix: *Le Tasse en prison* (1839).
Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur.

K: Wenn der Titel *Tasso im Gefängnis* lautet, vermutet man zuerst, dass er ein Straftäter ist. Das würde hier in die Umgebung der Alten Anatomie perfekt passen, schließlich befindet sich hinter unserem Gebäude direkt das Gefängnis. Aber ließe sich denn das französische ‚prison‘ auch mit Gefangenschaft übersetzen?

M-G: Eigentlich nicht.

K: Könnte es nicht auch *Tasso in der Gefangenschaft* heißen? Denn im Neuhochdeutschen ist der Begriff ‚Gefängnis‘ doch sehr genau festgelegt auf den Strafvollzug, aber darum geht es ja offenbar nicht in dem Gedicht.

M-G: Nein, darum geht es nicht, da haben Sie recht. Aber es heißt – ich kann es leider nicht ändern – im Gefängnis.
(*Publikum lacht*)

K: Gut, ich wollte nur noch mal nachfragen.

M-G: Es heißt ‚im Gefängnis‘ und nicht ‚im Strafvollzug‘, es bedeutet auch nicht ‚als Gefangener‘. Stattdessen ist wirklich die Lokalität im Gefängnis gemeint – „en prison“. Daran ist nichts zu ändern, aber wir werden im Verlauf des Gesprächs sehen, dass das im ganzen Text eine gewisse Systematik hat.

K: Nun lassen Sie uns noch über die Figur, den Tasso, reden, ja?

M-G: Tasso ist Ihnen mit Sicherheit bekannt: entweder der historische Tasso oder zumindest der aus dem Schauspiel *Torquato Tasso* von Goethe. Und so, wie sich Goethe Tasso vorgestellt hat, ist das in etwa auch hier: Ein Dichter, dem Gott Leid gab, damit er etwas sagen und überhaupt dichten kann. Der historische Tasso aber ist, in Italien und auch darüber hinaus, einer der bedeutendsten Dichter des 16. Jahrhunderts neben Ludovico Ariosto. Sein bekanntestes Werk ist der *La Gerusalemme liberata*, *Das befreite Jerusalem*, ein großes Epos, das neben vielen anderen wichtigen Episoden auch den Kreuzzug zum Thema hat. Interessant ist, dass das Epos später eigentlich gar keine Rolle mehr spielt, auch nicht bei Goethe.

K: Also nicht das Werk von Tasso ist der Ansatzpunkt für die weitere Bearbeitung, sondern sein Leben?

M-G: Ja, genau. Das Leben der historischen Figur Tasso, des Dichters, ist das Spannende, denn das hatte eine ganz bestimmte Konstellation. Tasso ist in der Mitte des 16. Jahrhunderts, genauer 1544 geboren. In dieser Epoche der Hoch-

renaissance war Italien unterteilt in viele Stadtstaaten, Fürsten- und Herzogtümer. Einer davon war der bedeutende Staat des Vatikans, der Kirchenstaat.

K: Und wo lebte Torquato Tasso?

M-G: Tasso kommt ursprünglich aus Sorrent, musste jedoch mit seiner Familie aus Neapel fliehen, weil die einzelnen Stadtstaaten untereinander sehr verfeindet waren, so dass er dann an den Hof der Este nach Ferrara kam.

K: Und wie ging es dort weiter?

M-G: Die Fürsten und die Herzöge, daran muss ich an dieser Stelle erinnern, waren Mäzene, besonders Kunstmäzene, die in ihrem Kunst-Mäzenatentum miteinander wetteiferten. Das bedeutet, dass es von hohem Prestige war, einen Dichter wie Tasso am Hof zu halten – nicht nur für den Dichter selbst, sondern auch für denjenigen, der ihn als Mäzen führen konnte.

K: Tasso war also Hofdichter. Das war zur damaligen Zeit etwas relativ Neues, denn in der Renaissance gibt es erstmals Berufsdichter, die natürlich von ihrem Mäzen abhängig waren.

M-G: Ja, der Hofdichter war von dem Mäzen abhängig, jedoch muss man auch sagen, dass die Mäzene auf der anderen Seite penibel, geradezu eigensüchtig darauf geachtet haben, dass ein herausragender Dichter an *ihrem* Hof war. Es war also eine gegenseitige Abhängigkeit. Wenn ein Dichter an einen anderen Hof ging, musste er in Kauf nehmen, dass er vom ehemaligen Mäzen verfolgt wurde.

K: Naja, soweit sind wir in der heutigen Kulturpolitik noch nicht, dass man verfolgt wird, aber man muss auch heute schon etwas auf die Waagschale legen, damit die Politiker weiter unsere Kultur finanzieren. So gesehen hat sich in gewisser Hinsicht nicht viel verändert – nur, dass wir heute so flächendeckend keine Mäzene mehr haben, sondern auf den Markt setzen.

M-G: Seit dem 16. Jahrhundert hat sich Einiges verändert, aber kommen wir zurück zu Torquato Tasso. Er war – wie es bei Genies oft der Fall ist – melancholisch. Die Melancholie ist ja eine Veranlagung, die – wie wir bei Aristoteles nachlesen können – zwischen Depression und Euphorie schwankt. Auch Tasso war bald euphorisch, bald depressiv. Heute würden wir vielleicht sagen, dass er paranoid war.

K: Oder manisch-depressiv?

M-G: Ja, manisch-depressiv! Tasso ist auch häufiger stark aus der Rolle gefallen, so hat er einen Höfling geohrfeigt, weil er sich verfolgt glaubte.

K: Bei Goethe zieht er beispielsweise den Degen und geht auf Antonio los.

M-G: Genau das sind die Anlässe, weshalb er eingesperrt wird. Wobei eingesperrt nun nicht gerade ein Gefängnis meint, sondern vielmehr bewachte Räume. Als diese unselige Neigung nicht geringer wurde, wurde er über sieben Jahre lang in das Hospital *Sankt Anna*, das man auch heute noch besuchen kann, in Ferrara sozusagen rekludiert.

K: Dieses Hospital ist dann das Gefängnis, das in dem Gedicht gemeint ist? Eine Anstalt, also eine Einrichtung, in der man abweichendes Verhalten weggeschlossen, von der Foucault sagt, dass sie in der frühen Neuzeit erstmals aufgenommen sei.

M-G: Eine Anstalt war damals eine Reklusion, eine Aussperrung aus dem gesellschaftlichen Leben selbst. Wichtig ist, dass Tassos erster Biograph, Giovan Battista Manso, ihn als Wahnsinnigen der Nachwelt überlieferte. Er hat durch seine Biographie das Bild von Torquato Tasso als einen Manisch-Depressiven, Wahnsinnigen, Paranoiden überliefert.

K: Jetzt verstehen wir, was Gefängnis bedeutet – in diesem Fall die Absonderung von Geisteskranken. Nun bleibt vom Titel noch ‚Eugène Delacroix‘ zu klären.

M-G: Der Titel besagt, dass es offenbar ein Gemälde von Eugène Delacroix gibt, das diesen Tasso in seinem Gefängnis, in seiner Reklusion repräsentiert.

K: Eugène Delacroix war ein Maler des 19. Jahrhunderts. Was waren seine Themen?

M-G: Ganz wichtig ist, dass Delacroix vor allen Dingen – wie Sie an diesem Beispiel auch genau sehen können – literarische Themen in Bilder umsetzte. Zum Beispiel Szenen aus Ariosts *Rasendem Roland* oder aus *Hamlet* oder aus Dantes *Commedia*.

K: Aber er hat ebenso Historien Gemälde geschaffen.

M-G: Stimmt, und natürlich auch für die damalige Zeit ganz typisch: mythologische Gemälde. Das waren Gemälde, die man in den Kontext des Orientalismus rücken kann.

K: Meine Damen und Herren, Sie erkennen natürlich, dass es kein Zufall ist, wenn wir diese Überschrift so genau besprechen. Dass ein Gemälde und der Name eines anderen Dichters in der Überschrift eines Gedichts vorkommen, führt uns in eine Grundproblematik: Heutzutage – mit McLuhan gesprochen – in der Gutenberg-Galaxis ist Literatur nur noch selten ein Hörerlebnis. Und nun liegt uns hier ein Gedicht vor, das in der Überschrift bereits das Sehen, die Malerei und das Dichten, also das Hören, aufgreift und uns so das Problem der Literatur, Imaginationen in uns aufzurufen, um so das Gemälde in den Schatten zu stellen, veranschaulicht! Als Rhetoriker fällt mir ein Zitat aus dem 4. Buch der ältesten römischen Rhetorik, der so genannten Rhetorik an Herennius, ein, wo es heißt: „Ein Gedicht ist ein sprechendes Gemälde, ein Gemälde ein stummes Gedicht.“⁴⁵ Der Dichter Horaz hat diesen Gedanken später variiert. Nun wollen wir uns genauer ansehen, wie dieses – wie man sieht, schon lange diskutierte – Problem in unserem Gedicht verhandelt wird. Wie geht es los in der ersten Strophe?

M-G: Das Thema der Überschrift wird sofort wieder aufgenommen. Wir haben in der Überschrift: Tasso und in Vers 1 „Le poète au cachot, débrillé, maladié“ („Der Dichter im Kerker, zerlumpt und kränklich“). Das heißt, wir haben einen wunderbaren Übergang vom Titel zu „le poète“, so dass dieser direkt zum Protagonisten wird.

K: Aber wir haben mit „Der Dichter“ (Vers 1) eine Berufsbezeichnung und nicht etwa eine konkrete Person, die hier benannt wird, schließlich steht hier nicht etwa ‚Erwin Maier im Kerker‘.

M-G: Ja, das stimmt.

K: Hier steht auch nicht „Torquato Tasso im Kerker“, sondern „der Dichter“. Es beginnt also mit einer abstrakten Wendung. Diese mangelnde Konkretion lässt uns aufhorchen!

M-G: Im Französischen ist auch „cachot“ nur eine Variation zu „Gefängnis“. Und nun wird scheinbar ganz kurz sein Äußeres beschrieben. Aber im Grunde genommen ist nicht nur sein Äußeres beschrieben, denn „maladié“ (Vers 1) kann man nicht unbedingt sehen. Dann, in Vers 2, sieht man, dass er eine Handschrift unter seinem Fuß hat, mit der er spielt, auf die er seinen Fuß setzt.

K: Moment. Also der Dichter sitzt zerlumpt, kränklich im Kerker und hat den Fuß auf sein Manuskript gesetzt. Das ist ja kräftig!

M-G: Inwiefern?

K: Na ja, also von einem Dichter würde man doch erwarten, dass er seine Handschrift unterm Arm oder auf dem Schoß liegen hat – oder dass er liest oder schreibt. Das sind doch die üblichen, ikonographisch traditionellen Topoi. Normalerweise wird der Dichter ja nicht mit dem Fuß auf seinem Manuskript abgebildet. Das ist doch ein ganz starkes Bild.

M-G: Was Sie festgestellt haben, ist sehr schön. Das heißt, dass wir im Grunde genommen einen Dichter haben, der als „maladif“, als kränklich, bezeichnet wird (Vers 1) und nicht stolz sein Manuskript unter dem Arm trägt oder es vor sich auf einer Buchablage liegen hat, sondern es ist heruntergefallen, es wird gar nicht mehr wahrgenommen. Und genau damit wird ja auch der Typus dieses Dichters beschrieben! Indirekt natürlich, wenn Sie so wollen, über die Lage des Manuskripts: Es ist also nicht der Dichterstolz und auch nicht die Klarheit des Denkens, was wir hier sehen, stattdessen haben wir einen Dichter „au cachot, debrailé, maladif“, also einen Dichter „im Kerker, zerlumpt und kränklich“.

K: Und jetzt wird der Blick auf den Fuß gelenkt, und von dort aus geht es wieder nach oben, zurück zum Dichter und seinem Haupt selbst.

M-G: Was tut der Dichter? Er misst etwas aus „mit einem Blick“, „que la terreur enflamme“ / „der vor Entsetzen aufflackert“ (Vers 2/3). Und genau mit diesem Vers wird völlig klar, dass in diesem Text etwas beschrieben wird, das auf einem Bild nicht abzubilden ist.

K: „Flackern“ ist ja ein Bewegungsverb; eine solche Bewegung kann man auf einem Bild eher nicht sehen, schließlich kann das Bild als „still“ nur die Momentaufnahme einer einzelnen Sekunde darstellen und keine Bewegungen. Das Flackern führt uns also über das Sichtbare auf dem Gemälde hinaus in die Imagination – denn imaginieren können wir das Flackern in seinem Blick schon.

M-G: Man wird immer mehr von dem Gemälde weggeführt zu der spezifischen Emotion, welche die auf dem Bild dargestellte Figur kennzeichnet. Gehen wir weiter: „L'escalier de vertige“ (Vers 4) ist eigentlich nicht schlecht übersetzt mit „Schwindeltreppe“ (Vers 3), denn es ist nicht etwas, das man sehen kann; es ist auch nicht eine Wendeltreppe, sondern vielmehr etwas, das die Seele im Inneren in den Abgrund hinabtreibt – „où s'abîme son âme“ / „über welche seine Seele dem Abgrund entgegentaumelt“ (Vers 3/4). Wir haben also bereits in den ersten vier Zeilen die Situation dieses „poète“ kennengelernt, jedoch wird daran etwas sehr Wichtiges deutlich: Das Gemälde von Delacroix ist zwar Ausgangs- und Bezugspunkt, aber das, was wir als Leser lesen oder als Hörer hören, nimmt immer mehr Abstand von diesem; wir werden durch das Gedicht in einen

Imaginationsraum geführt, in dem etwas dargestellt wird, das durch das Bild selbst nicht mehr darstellbar ist.

K: Dieses Etwas kann nur die Sprache evozieren.

M-G: In der Rhetorik – das wird Sie sicher interessieren – nennt man das Ekphrasis. Das heißt, etwas wird so lebendig mit Worten dargestellt, als würde es das Auge selbst sehen. Dadurch haben wir im Grunde genommen eine viel faszinierendere Vorstellung von dem, was dort dargestellt sein könnte, als wenn es hieße: Dort sitzt rechts im Bild jemand auf einer Bank, der ein Manuskript zu seinen Füßen hat; er sieht etwas kränklich, etwas müde aus. Das wäre eine Beschreibung, welche die Vorstellungskraft des Lesers oder Hörers überhaupt nicht anregt.

K: Aber so funktionieren Bildbeschreibungen bisweilen auch. Das sind dann aber keine Gedichte. In der zweiten Strophe nun kommen wir in einen ganz anderen sinnlichen Zusammenhang, zunächst einmal weg vom Sehen. Diese „Aisthesis“, die sinnliche Wahrnehmung, wird jetzt von einer ganz anderen Seite angesprochen.

M-G: Das stimmt. Es ist aber noch zu beachten, dass zu Beginn jeder der vier Strophen Bezug zu etwas Größerem, als man sehen oder hören kann, genommen wird. Man kann natürlich auch ein Gelächter, von dem zu Beginn der zweiten Strophe die Rede ist, bildlich darstellen, indem man eine verzerrte Mimik malt.

K: Schon, aber wie dieses Gelächter das Gefängnis füllt, kann man nicht darstellen. Dazu müsste man irgendwelche physikalischen Wellen zeichnen, die sich im Raum irgendwie ausbreiten. Aber das macht ja kein Maler.

M-G: Nach dem Sehsinn aus der ersten Strophe kommt jetzt der Hörsinn ins Spiel: „Les rires enivrants“ / „Verstörendes Gelächter, das das Gefängnis füllt“ (Vers 5). In der fünften Zeile haben wir jetzt auch einen anderen Begriff für Gefängnis, nicht mehr „cachot“, sondern diesmal „prison“, um zu verdeutlichen: Das ist das Gefängnis! Das ist der Raum, in dem er sich befindet und in den er rekludiert ist. Dieses Gefängnis wird erfüllt von Gelächter; und nun kommt das Entscheidende: Dieses Gelächter ist nicht beschrieben als verstört von denjenigen, die lachen, sondern es ist verstörend! Die Wirkung des Gelächters wird zum Ausdruck gebracht und nicht die Art und Weise, wie das Gelächter ist. Das ist gut, nicht wahr? Entscheidend sind auch zwei Begriffe aus „Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison“ / „verlockt seine Vernunft zum Wunderlichen und zum Aberwitz“ (Vers 5/6): „l'étrange“ ist das Seltsame,

etwas das nicht greifbar oder erfahrbar ist, und „l'absurde“, das Absurde, steht im genauen Gegensatz zum Verstand oder zur Vernunft.

K: Das ist natürlich sehr wichtig, weil die Rationalität seit dem 18. Jahrhundert sehr hochgehalten wird, und die gerät hier durch eine akustische Wahrnehmung, also etwas Unkontrolliertes, „zum Wunderlichen und zum Aberwitz“ (Vers 6). Das ist ein Gebrauch der Vernunft, der so nicht vorgesehen und auch nicht erwünscht ist.

M-G: Nein, das ist er sicherlich nicht. Außerdem ist sehr wichtig, dass la „raison“ (Vers 6), der klare Verstand, ins Seltsame und Absurde überführt wird. Und es ist in der Tat ebenfalls wichtig, dass wir es mit einem akustischen Aspekt zu tun haben: „l'absurde“ bedeutet ursprünglich im Lateinischen nicht einfach nur das Verrückte oder Nichtverständliche, sondern das Taube, das was sich dem Gehör nicht mitteilt. Das ist doch ein Widersinn, obwohl wir in der Semantik des Gehörs bleiben.

K: Die Folge dieses ‚raison‘-Kontrollverlusts wird nun im nächsten Vers angesprochen: Dieses Gelächter, ein äußerer Stimulus, hat Konsequenzen – wir können uns natürlich vorstellen, von welcher Art dieses Gelächter ist –, die letztendlich die Vernunft ins Wanken bringen.

M-G: Ja, diese Konsequenzen werden nun geschildert: Wenn wir nun in den französischen Text schauen, dann sehen wir, dass die nächsten zwei Substantive ‚Le Doute‘ und ‚la Peur‘ (Vers 7) großgeschrieben sind. Das ist im Französischen ganz ungewöhnlich! Man schreibt außer Namen fast nichts groß. Und das bedeutet, dass der Zweifel und die Angst oder Furcht personifiziert werden. Durch diese Personifikation werden sie zu Figuren, die vielleicht um den Tasso herumgetanzt sind und ihren eigenen Aberwitz zum Ausdruck gebracht haben, die verantwortlich sind für dieses verstörende Gelächter. Dadurch wird von dem scheinbar Konkreten immer mehr abstrahiert.

K: Aber das ist bei solchen Figuren natürlich etwas doppeldeutig. Wenn Sie an barocke Mysterienspiele oder auch an den *Jedermann* von Hofmannsthal denken, dann tauchen dort natürlich auch Abstraktionen personifiziert auf. Wie sonst sollte man das Abstrakte denn visualisieren? In jenen Stücken tauchen sie als die Wahrheit, der Glaube, das Gute auf und hier werden eben der Zweifel und die Furcht personifiziert, die so eine Konkretion annehmen, die man aus dieser literarischen Tradition herleiten könnte. In diesem Fall geben die Personifikationen aber möglicherweise auch Hinweise auf die pathologische Wahrnehmung unseres Protagonisten. Könnte man es so sehen?

M-G: So könnte man es sehen, absolut. Damit wird aber auch deutlich gemacht, dass das, was wahrgenommen wird, nicht unbedingt dem entspricht, was sich in der Realität ereignet, dass man sozusagen die Furcht selbst oder den Zweifel personifiziert und damit von wirklichen Figuren, die hier anwesend sind, abstrahiert.

K: Aber müssen es für den Protagonisten nicht doch personifizierte Gestalten sein? Schließlich haben wir in den Versen 7 und 8 erneut Bewegungsverbren, erneut diese Kreisbewegung, über die wir schon in der ersten Strophe gesprochen haben. Am besten können sich die Figuren bewegen, die ihn umzingeln.

M-G: Ja sicher, aber deswegen muss man es doch nicht großschreiben.

K: Nein, deshalb nicht. Sie sehen, meine Damen und Herren, das gibt uns zu denken.

M-G: Ja tatsächlich. Die Figuren, die um ihn herum ziehen, werden noch mal näher beschrieben, nämlich als schrecklich und vielgestaltig. Damit wird – genau wie Sie gesagt haben – in variiert Weise das noch einmal aufgenommen, was bereits in der ersten Strophe angeklungen ist. Das ist eben nicht unwichtig, weil wir es letztlich nicht mit einer Geschichte zu tun haben. Zwar erzählen wir es hier gerade so, um es anschaulicher zu machen, aber es geht eigentlich nicht darum, eine Geschichte zu erzählen oder eine Entwicklung oder Zustände in einem „cachot“ zu beschreiben. Eigentlich geht es um etwas anderes, etwas, das sich in dieser Wiederholung, also in Variation, zeigt: Durch die Abstraktion von der äußeren Wahrnehmung hin zu einer inneren Vorstellung geschieht etwas, das nicht ein äußeres Geschehen ist, sondern eine gewisse innere Disposition.

K: Wie geht es weiter in der dritten Strophe?

M-G: Zuerst einmal fällt auf, dass kein vollständiger Satz mehr folgt, stattdessen wird auf das, was gemeint ist, hingewiesen. Wir haben sozusagen eine deiktische Form. „Dieses Genie, in ein ungesundes Loch gesperrt, diese Fratzen, / diese Schreie, diese Gespenster, deren Schwarm ihm aufgewiegelt / hinterm Ohr wirbelt,“ (Vers 9–11). Hier wird also noch einmal die Bewegung des Wirbelns aufgenommen, die wir bereits bei der „Schwindeltreppe“ in Vers 3 hatten. Der „poète“ wird jetzt in der dritten Strophe noch näher charakterisiert durch „ce génie“ (Vers 9) und, was zuvor in Vers 5 als „les rires enivrants“ aufgetreten ist, „ces grimaces, ces cris“ (Vers 10). Dadurch, dass wir hier nur eine Deixis haben, ohne dass der Satz selbst zu Ende geführt ist, wird nun auch formal diese Un-

abgeschlossenheit und Unendlichkeit eingeholt, die mit „L'escalier de vertige“ gemeint war.

K: In der letzten Strophe wird nun nochmals apostrophiert, aber diesmal ganz anders.

M-G: Ja, hier in Vers 12 ist er nun „ce rêveur“; wir sehen ihn als „Träumer“ näher gekennzeichnet, der in seinem „logis“, wiederum eine Variante für Gefängnis, aufwacht.

K: Also wir haben auch diesmal wieder die Figur in einer Umgebung, die gewissermaßen die Negation des Anspruchs ist: Wir haben zu Beginn den Dichter im Kerker, wir haben das Genie im ungesunden Loch, jetzt haben wir den Träumer, den die Behausung aus dem Schlaf reißt. Also immer eine Art von Polarität.

M-G: Ja genau! Was wir bisher gehört haben, wird mehr oder weniger als Traum ausgegeben – das ist die erste Quintessenz aus „ce rêveur“. Er wacht auf, er schreckt auf infolge des Grauens seiner Umgebung.

K: Ja, aber wer spricht denn jetzt? Im Deutschen haben wir einen Doppelpunkt! Im Französischen gibt es den nicht und dennoch haben wir einen Sprecherwechsel. Jetzt ist es nicht mehr auktorial, sondern ein Sprecher tritt auf, der einen anderen anredet: „Dein Emblem, du Seele“ (Vers 13). Die Frage ist, wer redet hier wen an? Ist es das, was Sie sagen – der Protagonist wacht auf und sagt zu sich selber ‚Mensch, ich bin erwacht!‘ oder ist es der Dichter, der jemanden anspricht?

M-G: „Voilà bien ton emblème“ (Vers 13) ist bezogen auf „ce rêveur“. Das heißt, wir kommen von einem Träumer, der vorher der Dichter war, ganz allmählich zum Allgemeinen hin, nämlich einer „Seele voll dunkler Süchte“ (Vers 13/14). Das ist natürlich bezogen auf „le poète“, „ce génie“ und „ce rêveur“, wird jedoch in einen Bereich des Allgemeinen überführt, nämlich im Grunde auf jeden, der ein „rêveur“ ist.

K: Jeder, also auch wir, der „dunkle Süchte“ hat? Wir könnten uns hinsichtlich unserer dunklen Süchte doch in den vier Wänden der Wirklichkeit ziemlich eingekreist vorkommen. Also das heißt, jeder von uns könnte gemeint sein.

M-G: Nicht jeder, aber jeder, der sich angesprochen fühlt.

K: Naja! Ich möchte denjenigen sehen, für den das nicht gilt. Gerade diejenigen, die meinen, dies gälte für sie nicht, bei denen sind doch wohl durchaus auch dunkle Süchte am Wirken – wie die Alltagserfahrung uns lehrt.

M-G: Aber es heißt nun einmal „songes“ und das ist eine Variante zu „rêveur“. Es sind also nicht nur Süchte, sondern es sind auch Vorstellungen. Und dann kommt in Vers 14 die Quintessenz: „die zwischen den vier Wänden der Wirklichkeit erstickt!“. Und erneut haben wir eine Großschreibung im Französischen: „le Réel“. Die Wirklichkeit ist es, die diesen „rêveur“ erstickt, und damit haben wir letztlich auch eine Auflösung von „prison“, es ist das innere Gefängnis, das innere ‚Sich-gefangen-Fühlen‘ des Einzelnen.

K: Meine Damen und Herren, wir haben uns bisher Stück für Stück durch dieses Gedicht gearbeitet und nun gestatten Sie mir ein paar Fragen, die uns in einer Art *digressio* zu einer neuen Betrachtung führen sollen: Für wen ist dieses Gedicht verfasst worden? Wer hat sich für solche Gedichte interessiert? Wann ist es entstanden? Wer ist der Autor? Was hat er für ein Interesse gehabt? Wie Sie anhand meiner Fragen sehen können, möchte ich gerne über den Kommunikationszusammenhang sprechen. Vielleicht beginnen wir am besten bei der Zuordnung des Gedichts: Das Thema, die Dichterproblematik, ist nun keine Problematik, welche die Menschen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch vom Hocker reißt, oder? Gleiches gilt für die Sonettform – auch die ist zumindest in der neueren Lyrik nicht gerade ‚en vogue‘, nicht wahr?

M-G: So ist es. Aufgrund der Dichterproblematik habe ich ja zu Beginn einen Hinweis auf Goethe gegeben. Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde mit dem Sturm und Drang in der Geniediskussion, die in der Romantik, also in den ersten 30 Jahren des 19. Jahrhunderts, viel differenzierter und reflektierter weitergeführt wird, zum einen die Frage nach der Rolle des Dichters in der Gesellschaft gestellt. Aus diesem Grund wurde Tasso als Folie herangezogen und avancierte so zum Symbol des Dichters überhaupt. Zum anderen wurde aber auch die Reflektion des Dichters, die Problematik des Ausscherens aus der klaren Wahrnehmung einer äußeren Realität, thematisiert, was die Worte „rêveur“ und „songes“ zeigen und zugleich das Wesen des Genies ausmacht.

K: Das erinnert deutlich an die Originalgeniedebatte des 18. Jahrhunderts, eine Debatte die typisch ist für die Kunstperiode, die mindestens bis Mitte des 19. Jahrhunderts andauerte. Dafür ist Delacroix natürlich schon ein Hinweis auf die Zeitgenossenschaft des Autors. Er ist im 19. Jahrhundert berühmt geworden durch eine Sammlung, in deren Mitte Litaneien an Satan stehen. Es ist ein Autor, der in dieser Gedichtsammlung ein Gebet veröffentlicht hat, das ich kurz vorlesen möchte:

Gebet

Ehre und Lob dir, Satan, in den Höhen des Himmels, wo du herrschtest, und in den Tiefen der Hölle, wo du besiegt im Schweigen sinnst! Gib, dass meine Seele einst unter dem Baum der Erkenntnis nahe bei dir ruht und Frieden sucht, zur Stunde, da über deiner Stirne als neuer Tempel sich seine Zweige breiten werden!⁶

Es ist also ein Dichter, der in verschiedenen Texten Satan preist, der Gedichte schrieb, die bei Zeitgenossen Schrecken erzeugt haben. Derselbe Mann hat dieses Gedicht über Delacroix geschrieben – wie können wir das verbinden? Wer war dieser Autor?

M-G: Es war Charles Baudelaire. Er ist 1821 geboren und relativ jung 1867 gestorben. Sein Leben war das eines Bohemien, eines Dandy und eines Ästheten. Er hat uns nicht nur eine wunderbare Sammlung, *Die Blumen des Bösen*, hinterlassen, sondern auch wichtige kunstkritische Schriften verfasst. Gelebt hat er davon im Paris der Zweiten Republik mehr oder minder schlecht: alle paar Wochen in einem anderen Hotel, deren Rechnungen er nicht bezahlen konnte. Er war von seiner Familie verstoßen, das Geld, das ihm zugestanden hätte, wurde ihm entzogen, nachdem er die erste Summe gleich im ersten Jahr verendet hatte. Baudelaire führte also ein Leben, das mit *maladif* näher bezeichnet werden kann. Aber er hat uns eigene Texte sowie Texte zur Ästhetik und Dichtung von Zeitgenossen hinterlassen, die grundlegend für unsere moderne Ästhetik sind. Ich habe dieses Gedicht ausgewählt, weil man darüber leichter sprechen kann als über die anderen sehr hermetischen und komplexen Gedichte. Ich schätze, dass dies eines seiner ersten Gedichte ist und etwa um 1843/1844 entstand. Das Interessante daran ist doch, dass eines der ersten Gedichte, die er überhaupt verfasst hat, Bezug auf ein Gemälde von Delacroix nimmt. Delacroix hat ihn während seines ganzen Lebens, während seines ganzen Schreibens, während seiner über zwanzig Jahre währenden Reflexion über Kunst und Kunstästhetik begleitet. Heute habe ich Ihnen jedoch die Version von 1863 vorgelegt, die etwas weniger erzählend ist. Warum? Weil Baudelaire, als er diesen Text nochmals überarbeitete, selbst mehr oder minder in demselben Zustand war wie Tasso.

K: Ein Autor, der seine Hauptsammlung *Die Blumen des Bösen* nennt und das in der Mitte des 19. Jahrhunderts, der ein Gedicht mit dem Titel *Gebet* verfasst, das ein Gebet an den Satan ist, der muss doch das Anecken, den Widerspruch regelrecht gesucht haben! Was ist das für eine Figur? Wie war die Reaktion auf ihn und sein Werk?

M-G: Die Gedichte sind in Zeitungen und Zeitschriften, zum Beispiel im *Figaro* veröffentlicht worden. Allerdings hat insbesondere der *Figaro* dafür gesorgt, dass die ganze Sammlung vor Gericht gebracht wurde. Es war ein spektakulärer Moralismusprozess gegen *Les Fleurs du Mal*. Die Sammlung wurde zensiert, unter anderem wurde auch das *Gebet* verboten. Ihm sowie dem Verleger wurde der Prozess gemacht: Baudelaire sollte 100 Francs bezahlen, die er natürlich nicht hatte. Das heißt, es war in höchstem Maße ein Skandalon. Letztlich wurde dann eine gereinigte Ausgabe gedruckt, in die sechs Gedichte nicht aufgenommen wurden.

K: Der Dichter im Kerker, ein Thema, das offensichtlich auch mit der Selbstdefinition des Künstlers in dieser Zeit verbunden ist. Wir haben bereits gesagt, dass mit der Debatte über das Originalgenie auch dem Dichter eine Sonderstellung zugewiesen wird. Aber in der damaligen Zeit und Wissenswelt wurde dieser Anspruch nicht akzeptiert! Da musste man schon solche aggressiven, bewussten Widerspruchsakte setzen, um sich autonom in der Gesellschaft zu verankern. Das bedeutete, dass man in aller Konsequenz auch Prozesse in Kauf nehmen musste, um diese neue Rolle, die in der Kunstperiode offenbar entsteht, zu manifestieren und zu verteidigen. Sie sagen, er ist nicht alt geworden. Warum ist er nicht alt geworden?

M-G: Das Leben, das er führte, verlief nicht besonders glücklich. Es war sicherlich exzessiv, was die wunderbaren Texte über Wein⁷ und Haschisch⁸ zeigen. Aber er ist sehr früh an Syphilis erkrankt, was zu der Zeit – milde gesagt – zu einer extrem gestörten Gesundheit geführt hat.

K: Darüber muss man reden, meine Damen und Herren. Obwohl wir gerne sagen, dass die Kunst in der Kunstperiode autonom wird, ist sie natürlich nicht autark. Im 20. Jahrhundert sind diese ganzen Probleme ja weit entrückt – Kunst darf heute alles, Kunst soll heute alles. Damals hat es eine regelrechte Spaltung des Weltbildes gegeben: Es gab also auf der einen Seite sozusagen die moralische Mehrheitskunst und auf der anderen Seite die Avantgarde, die aber selbst-ruinös ist. Baudelaire hat sich selbst ja ebenfalls ruiniert.

M-G: Jedoch nicht mit der Kunst.

K: Genau das ist es ja, die hat nämlich überlebt! Das ist doch ein merkwürdiger dialektischer Vorgang: Man ruiniert sich selbst, aber das Werk ist es dann, das weiterlebt, während bei den anderen, die wohl gelebt haben, das Werk untergeht!

M-G: Das Faszinierende ist auch, dass eben nicht nur, sagen wir, die Themen aus dem Gewohnten ausbrechen, sondern eben auch die Form – das wird in diesem Gedicht nicht allzu deutlich; dieses ist zugegeben relativ konventionell.

K: Lassen Sie uns zum Abschluss noch einmal zum Gedicht zurückkehren: So ein ‚wüster Bohemien‘ schreibt ein Gedicht, in einer extrem strengen Form – dem Sonett. Das Sonett ist eine Form, die im Spätmittelalter, in der frühen Renaissance aufgekomen ist und ein wirklich strenges Korsett ist.

M-G: In der Tat. Wir haben in einem Sonett vier Strophen: zwei Strophen haben vier Zeilen – die Quartette – und zwei Strophen haben drei Zeilen – die Terzette. Darüber hinaus gibt es eine bestimmte Abfolge der Reime, die hier durchaus als klassisch zu bezeichnen ist.

K: Darf ich mal kurz eine Parenthese einschieben: Im Geniekult der Goethezeit haben wir ja auch diese ganz wilde Dichtung, wie beispielsweise Pseudo-Ossians wilde Gesänge, die keine Form haben, bei denen alle Fesseln gesprengt wurden. Warum hat also Baudelaire das problematische Dasein des Dichters, das hier inhaltlich in dem Gedicht beschrieben wird, in eine so strenge Form gepresst?

M-G: Dieses Gedicht steht formal genau im Kontrast dazu. Natürlich gibt es auch Prosagedichte von Baudelaire, aber hier steht absichtlich die strenge Form des Gedichts in Kontrast zum Thema, das im Grunde genommen nichts anderes ist als die Möglichkeiten des Genies, durch die Imagination – ‚rêve‘, ‚songe‘ – Kunst zu produzieren. Das ist auch der Unterschied zur Poetik der Romantik: Es kann nicht darum gehen, im Rausch Gedichte vom Wein und vom Haschisch⁹ zu produzieren, sondern ein ganz wichtiger ästhetischer Begriff für Baudelaire ist das Kalkül. Seiner Ansicht nach muss ebenfalls eine poetische, strenge Abfolge gewahrt werden, die wir hier am Beispiel des Sonetts haben. Diese gewissenhaft kalkulierte Strukturiertheit haben wir auch durch – wir haben es mehrfach angedeutet in unserem Gespräch – die zahlreichen Korrespondenzen: Die einzelnen Begriffe werden immer wieder in Variation aufgenommen. Wir haben also keinen Fortschritt, sondern lediglich eine Variation.

K: Jetzt muss ich aber noch einmal auf das Gedicht direkt zurückkommen: Wir haben nun gehört, wie Baudelaire gelebt hat, somit scheint dieses Gedicht sehr früh Ausdruck seiner Grundbefindlichkeit gewesen zu sein. Wenn wir nun vor diesem Hintergrund noch einmal den Vers 13 schauen, dann steht dort der Begriff „Emblem“. Emblem ist ein lateinischer Begriff, der hier ins Französische aufgenommen ist. Was heißt das?

M-G: Man kann auch Symbol sagen. In diesem Sinn ist hier Emblem gebraucht.

K: Es ist ursprünglich auch eine Art Abzeichen, oder? Der Dichter steckt sich also als Abzeichen dieses Gedicht an. Das ist doch ein tolles Lebensprogramm, wenn das eines seiner ersten Gedichte ist! Ich lasse eben meine Phantasie schweifen: Wenn das ein Symbol für die Dichterexistenz ist, dann ist das doch ein pessimistisches Programm. Denn da kommt man doch nicht mehr raus, oder?

M-G: Die Dichtung hilft eben nur bis zu einem gewissen Grad, deswegen ist dieser „rêveur“ immer wieder mit der Realität konfrontiert und versucht, durch Imagination und durch sein Kunstwerk daraus zu entweichen.

K: Das ist ein schöner Schluss! Die Wirklichkeit, „le Réel“, kerkert uns alle sowie die Dichter im Besonderen mit ihren vier Wänden immer wieder ein. Und das zeigen diese Gedichte auch: Die Dichtung ist das Reich der Freiheit. Für Baudelaire ist die Kunst das Reich der Freiheit, für uns als diejenigen, die in die Literatur eintreten, sich mit ihr auseinandersetzen. Das befreit uns sicherlich auch aus den vier Wänden der Banalität des Alltags und all dessen, was uns zu ersticken droht. Das ist eine wunderbare Botschaft, die dann bei aller Problematik der Lebenswirklichkeit doch Hoffnung gibt.

7. Juli 2003

¹ Ch. BAUDELAIRE: *Nouvelles Fleurs du Mal / Neue Blumen des Bösen*. In: *Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden*. Hg. von F. Kemp und Cl. Pichois in Zusammenarbeit mit W. Drost, übers. von F. Kemp, G. Meister et al. Bd. 4. München / Wien 1975, 54–57

² L. MARIN: *Über das Gespräch*. In: *ders.: Über das Kunstgespräch*. Übers. und mit e. Nachw. von B. Nessler. Rieden 2001, 11–30, hier 25.

³ MARIN, ebd. 25.

⁴ MARIN, ebd. 24.

⁵ *Rhetorica ad Herennium* 4, 28, 39.

⁶ Ch. BAUDELAIRE: *Prière / Gebet*. In: *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. *Sämtliche Werke (Anm. 1) Bd. 3*. München / Wien 1975, 318f.

⁷ Ch. BAUDELAIRE: *Le Vin / Der Wein*. Ebd. 271–283.

⁸ Ch. BAUDELAIRE: *Die künstlichen Paradiese – Opium und Haschisch*. In: *Sämtliche Werke (Anm. 1) Bd. 6*. München / Wien 1975, 53–187.

⁹ Siehe Anm. 7 und 8.